

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA  
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS (CAHL)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS: CULTURA,  
DESIGUALDADES E DESENVOLVIMENTO (PPGCS)**

**ARIANA DOS SANTOS GOMES**

**TAMBORES NAS ENCRUZILHADAS SOTEROPOLITANAS:  
CORPOS NEGROS NOS CENÁRIOS DAS IDENTIDADES FEMININAS**

**CACHOEIRA  
2023**

**ARIANA DOS SANTOS GOMES**

**TAMBORES NAS ENCRUZILHADAS SOTEROPOLITANAS:  
CORPOS NEGROS NOS CENÁRIOS DAS IDENTIDADES FEMININAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, tendo como linha de pesquisa Identidade, Diversidade e Cultura, sendo sua área de concentração em Modos de vida, dinâmicas de conformação de identidades/diferenças e relações intra e entre grupos, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra pela Universidade Federal do Recôncavo Bahia.

**Orientador:** Prof. Dr. Osmundo Santos de Araújo Pinho

**CACHOEIRA  
2023**

G633t

Gomes, Ariana dos Santos.

Tambores nas encruzilhadas soteropolitanas: corpos negros nos cenários das identidades femininas. / Ariana dos Santos Gomes. Cachoeira, BA, 2024.

118f.:Il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Cultura, Desigualdade e Desenvolvimento, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Osmundo Santos de Araújo Pinho

1. Samba-reggae – Bahia – História e crítica. 2. Dida Banda Feminina, 1993 - . 3. Música Afro-brasileira – Bahia. 4. Negras – Bahia – Canções e Músicas. I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 782.421646098142

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB.

Responsável pela Elaboração – Juliana Braga (Bibliotecária – CRB-5/ 1396)  
(os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

**ARIANA DOS SANTOS GOMES**

**TAMBORES NAS ENCRUZILHADAS SOTEROPOLITANAS:  
CORPOS NEGROS NOS CENÁRIOS DAS IDENTIDADES FEMININAS**

Dissertação apresentada como parte do requisito para obtenção do grau de Mestra em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Recôncavo Bahia– UFRB.

Cachoeira, 04 de dezembro de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 **OSMUNDO SANTOS DE ARAUJO PINHO**  
Data: 04/12/2023 18:35:52 -0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Dr. OSMUNDO SANTOS DE  
ARAUJO PINHO, UFRB**  
Presidente  
Orientador

Documento assinado digitalmente  
 **SUZANA MOURA MAIA**  
Data: 11/12/2023 09:22:22 -0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Dra. SUZANA MOURA MAIA, UFRB**  
Examinador Interno ao programa

Documento assinado digitalmente  
 **SILVANA CARVALHO DA FONSECA**  
Data: 06/12/2023 19:14:16 -0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Dra. SILVANA CARVALHO DA  
FONSECA, UFRB**  
Examinador Externo ao Programa

**CACHOEIRA  
2023**

À minha mãe Iraci, ser de amor, bondade, força, (r)existência e coragem. A meu pai Orlando ser de amor, disciplina, força, serenidade e coragem. Aos meus Ancestrais, que percorreram caminhos de luta, amor e (r)existência até a minha chegada! À todas as mulheres que estão tocando o tambor.

## AGRADECIMENTOS

*“Ter capacidade de pedir ajuda significa que temos poder. Cada vez que buscamos ajuda nosso poder aumenta, ao invés de diminuir.”*  
bell hooks (2000, p. 196)

Minha mainha (Iraci) me ensinou, “que a quem muito é dado, a muito será cobrado, esse mesmo muito deve ser doado”. Assim, nas palavras de bell hooks (2000), “pedir ajuda aumenta nosso poder”, acredito que ter gratidão, nos ajuda a aumentar ainda mais este poder, neste processo de existir, amar e sobreviver.

Venho agradecer em especial e com toda força do meu coração ao Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, e a Presidenta Dilma Rousseff por colocarem suas trajetórias de vida em prol de um Brasil, mas humano e digno, riscando as encruzilhadas desse grande território.

Agradeço aos meus mais velhos (*In memorian*, Cândido, Tuninha e Lô.) por abrirem o caminho para mim, por me ensinar através do olhar, e pelo silêncio, estarão sempre comigo.

Sou grata a Minha mãe Iraci, Meu Pai Orlando, meus irmãos e irmãs Jucimeire, Júlio César, Jucicleia, Orlando Filho (*In memorian*), Ricardo, Aline, Joanita, Tompson, Iatusa, Thiago (*In memorian*), Ticiane, Tainá e Vitor (*In memorian*) por me ajudarem, me ensinarem, por cuidarem e por me permitir ser desta família, e acima de tudo me amarem.

Agradeço a meu companheiro, Lucas, por toda sua coragem de me amar e acreditar em mim, e por meio do seu amor, me mostrar a minha potência de existir neste mundo.

Aos meu filhos Maria Cândida, Maria Júlia e Lorenzo, que mesmo pequenos se fizeram presente, mesmo eu nas ausências em prol desta pesquisa, vocês me trouxeram à vida.

Aos meus amigos e amigas, Alan Carvalho, Anne Alves, Isabela Oliveira, José Nelson Santos, e Tamiles Silva por me ouvirem quando necessário, por serem esse aporte, por não largarem a minha mão, por acreditarem mim, por não saltar minhas mãos, estão no meu coração e estamos atravessando esta vida juntos.

Aos meus colegas deste Mestrado, Ariane Mendes, Bruno Conceição, Fernanda Sugimoto, Helenilson Ferreira, Jéssica Menezes, Juliana Souza, Laís Oliveira, Naiane Pinto, Rarena da Silva, Tais Coelho, e Vanessa Conceição. Por compartilharem seus

saberes comigo, por se manterem abertos para ouvir o meu saber, por ter me ajudado neste processo de estar como mestranda, aprendi muito com vocês.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa TPV<sup>1</sup>, Beatriz Giuliani, Danrlei Moreira Dinha dos Anjos, Gime Roque, Júlio Silva, Keith Ana, Silvana Carvalho, e Vinicius Zacarias, por me ajudarem a repensar esta pesquisa por vários caminhos, e isso fez ela ser, o que está sendo escrito neste agora. Caminhemos nos fortalecendo neste grupo.

Ao meu orientador professor Osmundo Pinho, por toda sua paciência, pelo compartilhamento de ensino e aprendizagens, por ter me conduzido no processo, com leveza e calma, como as águas quentes de Salvador.

À Coordenadora e professora Maria Inês Caetano Ferreira, por sua competência, paciência e o cuidado com o meu caminhar dentro deste programa, não soltando a minha mão.

À professora Suzana Moura Maia, pelo seu olhar sensível para comigo, respeitando a minha subjetividade e acreditando nas minhas potencialidades.

À Dailza Araújo por ser esse ser humano mulher de amor, de humildade, onde o sol faz morada, onde transpira equidade. À professora Silvana Carvalho da Fonseca, por estar comigo nesta jornada, por se permitir e aceitar me conhecer através das minhas escritas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: cultura, desigualdades e desenvolvimento da UFRB, por acreditarem nesta pesquisa voltada para o campo das relações étnico-raciais, gênero e classe.

À Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, e ao Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) por, mesmo estando em uma estrutura, acredita nas rupturas históricas contra-harmônicas.

Que sigamos abrindo caminhos de amor, equidade e humildade.

---

<sup>1</sup> Grupo de pesquisa Territorialidade, Patrimônio e Violência no Recôncavo da Bahia (TPV Recôncavo), coordenado pelo Prof. Dr. Osmundo Pinho.

## BATUCADA

*NEGROS NUS*<sup>2</sup>

*Paira sobre nós  
negros nus  
Com pais e mães  
Sobre pés descalços*

*Em um  
Que é um não lugar*

*Rompidos de nossas memórias em África  
Vivendo em um novo mundo  
Que não é nosso...*

*Estamos interligados  
Quando os tambores são tocados  
Voltamos para casa*

*O tambor elo umbilical*

*Mesmo que eu morra sem lá pisar meus pés  
Lá é meu lá*

*Meu berço espiritual*

*Aqui estou nua  
Aqui estou descalça!*

**arianna**

---

<sup>2</sup> Poesia retirada do livro da autora *Corpo em Oferenda*.

**TAMBORES NAS ENCRUZILHADAS SOTEROPOLITANAS:  
CORPOS NEGROS NOS CENÁRIOS DAS IDENTIDADES FEMININAS**

**Ariana Dos Santos Gomes**

**RESUMO** - A presente pesquisa propõe uma reflexão em perspectiva a partir da minha experiência com grupos de mulheres que se associam e criam conjuntos para se tocar o tambor, mas que também experienciam o tambor como uma pesquisa subjetiva de si. E é nesse contexto que me proponho a investigar a dinâmica que medeia suas potencialidades e suas formas de (r)existências enquanto mulheres negras na sociedade de Salvador, na Bahia. Tal movimento, estabelecido pela ação de mulheres negras percussionistas como o grupo musical Didá, ressignifica e recontextualizam memórias referentes à música afro-brasileira na cidade, ao mesmo tempo em que realça, nestas mulheres, o papel de articuladoras e interlocutoras em prol de um bem-viver em sua coletividade, afirmando-se dentro do seu núcleo simbólico de relações sociais.

**Palavras-chaves:** Mulheres negras. (R)existência. Oralidade-Memórias. Tambor. Encruzilhadas.

**DRUMS AT THE SOTEROPOLITAN CROSSROADS:  
BLACK BODIES IN THE SCENARIOS OF FEMININE IDENTITIES**

**Ariana Dos Santos Gomes**

**ABSTRACT** - This research proposes a perspective based on my experience with groups of women who associate and create ensembles to play the drum, but who also experience the drum as subjective research of the self. It is in this context that I set out to investigate the dynamics that mediate their potential and their forms of (r)existence as black women in the society of Salvador, Bahia. This movement, established by the actions of black women percussionists such as the musical group Didá, re-signifies and re-contextualises memories relating to Afro-Brazilian music in the city, while at the same time highlighting these women's role as articulators and interlocutors in favour of good living in their collectivity, affirming themselves within their symbolic core of social relations.

**Keywords:** Black women. (R)existence. Orality-Memories. Drumming. Crossroads.

**TAMBORES EN LA ENCRUCIJADA DE SOTEROPOLITAN:  
CUERPOS NEGROS EN EL ESCENARIO DE LAS IDENTIDADES FEMENINAS**

**Ariana Dos Santos Gomes**

**RESUMEN** - Esta investigación propone una perspectiva basada en mi experiencia con grupos de mujeres que se asocian y crean conjuntos para tocar el tambor, pero que también experimentan el tambor como una investigación subjetiva del yo. Es en este contexto que me propuse investigar las dinámicas que median sus potencialidades y sus formas de (r)existencia como mujeres negras en la sociedad de Salvador, Bahía. Este movimiento, establecido por las acciones de mujeres negras percusionistas como el grupo musical Didá, re-significa y re-contextualiza las memorias de la música afro-brasileña en la ciudad, al mismo tiempo que destaca el papel de estas mujeres como articuladoras e interlocutoras a favor de una buena vida para su comunidad, afirmándose dentro de su núcleo simbólico de relaciones sociales.

**Palabras clave:** Mujeres negras. (R)existencia. Oralidad-Memorias. Tamborileo. Encrucijadas.

# SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>12</b>
Parte I	
<b><i>DAGÔ AOS CORPOS NEGROS</i> .....</b>	<b>18</b>
<b>1.0 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>19</b>
1.1 ANCORADA.....	19
<b>1.1.1 Cartografando minha territorialidade.....</b>	<b>21</b>
1.1.2 Ogunjá, estrategista dono dos caminhos.....	26
1.1.3 <i>Território bifurcado</i> .....	28
1.1.4 <i>Atabaque chora, chora amor em mim</i> .....	29
<b>2.0 BAHIA DE TODOS OS NEGROS.....</b>	<b>33</b>
2.1 SALVADOR: TERRITÓRIO DE MEMÓRIA SENSÍVEL.....	39
Parte II	
<b>EPISTEMOLOGIA DA MACUMBA.....</b>	<b>45</b>
<b><i>3.0 MÚSICA-TERRITÓRIO: HISTÓRIAS NEGRAS IMBRICADAS</i>.....</b>	<b>46</b>
3.1 DISCURSO, MEMÓRIA E ORALIDADE: CONTEXTOS GEOPOLÍTICOS DO TAMBOR NA MÚSICA NEGRA DE SALVADOR.....	50
<b>4.0 AYÁN: ONILÚ EM DIÁSPORA.....</b>	<b>58</b>
<b>5.0 DIDÁ: MAPEANDO CONFLITOS AFETOS (R)EISTÊNCIAS.....</b>	<b>66</b>
5.1 MANIFESTAR, PERFORMAR: CORPOS NEGROS FEMININOS.....	76
<b>5.2 Obiríns Ogún.....</b>	<b>88</b>
PARTE III	
<b><i>OKUTÁ</i> .....</b>	<b>95</b>
<b>CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>106</b>

## APRESENTAÇÃO

A ideia sobre esta pesquisa que se intitula *Tambores nas encruzilhadas soteropolitanas: Corpos negros nos cenários das identidades femininas*, surgiu em perspectiva a partir da minha experiência com grupos de mulheres que se associam e criam conjuntos para se tocar o tambor, mas que também experenciam o tambor como uma pesquisa subjetiva de si. E é nesse contexto que me proponho a investigar a dinâmica que medeia suas potencialidades e suas formas de (r)existências enquanto mulheres negras na sociedade.

Este movimento de mulheres negras percussionistas em Salvador, tem como reivindicação uma propriedade feminina na prática de tocar o tambor no cenário musical afrobrasileiro soteropolitano na contemporaneidade.

Diante do problema desta pesquisa no processo de investigação, posso negar o problema ou admitir por completo seu lócus, em um cenário em torno da racialidade, do gênero e da classe, tanto no plano teórico, quanto nas ações políticas que possivelmente discrepantes atravessam iniciativas de projetos sociais que possam atuar de forma edificadora na reparação da vida das populações negras no Brasil.

Algumas questões (O problema desta pesquisa) surgiram no processo entre compreender, investigar, e analisar os diferentes aspectos da participação dessas mulheres. Em que dimensão a música percussiva feminina negra de Salvador é atravessada pelas representações depreciativas com relação a construção de uma imagem de condição genérica do negro nas redes simbólicas da formação social assim constituída na cidade, e nesse processo quais categorias do significado representacional, identificacional e acional são úteis para o estudo de gênero em uma perspectiva interseccional (COLLINS, 2016.), e por conseguinte como a análise de discursos a partir de uma interpretação do conceito de encruzilhadas, na perspectiva de Leda Maria Martins (1970), produzidos por estas mulheres negras em suas práticas musicais podem exemplificar estas questões. Estas formulações mostram para mim uma potencialidade que compreende o dinamismo e a configuração das relações raciais no Brasil.

A música percussiva em Salvador vem como uma possível maravilha da cultura baiana, e é neste mesmo processo que vem sendo estruturada uma contra narrativa entrelaçada a questões afrodiaspóricas na pós-modernidade. Há uma emergência de identidades elencadas na diferença e nas desigualdades sociais que por muitas vezes

encontra suporte nestas manifestações do fazer artístico, que propõe deslocamentos fundamentais quando elaborados, reposicionando o lugar do sujeito negro da diáspora.

Essas questões estão sobremodo relacionadas a uma identidade que se recria e que se insurge nos espaços de controle, havendo a implementação de saberes que combatem o epistemicídio e a construção de um discurso que propicie o desenvolvimento destas identidades. Havendo possivelmente algumas possibilidades de que corpos tidos como subalternos ocupem espaços outros, podendo falar, sobretudo dos próprios corpos. E a partir deste estímulo, pode vir o despertar e a construção de novos olhares.

A maestria da música percussiva feminina negra é de relevância indiscutível na cena musical da cidade de Salvador. Seus aspectos multidisciplinares estão interligados a uma genealogia que localiza a música percussiva feminina negra enquanto uma das mais importantes performances das novas trajetórias simbólicas da população negra.

As interlocutoras desta pesquisa fazem parte do Grupo percussivo *Didá*, que em iorubá significa “poder da criação”. A *Didá* nasce enquanto instituição em 13 de dezembro de 1993 tendo sido fundada por Neguinho do Samba, um importante músico e maestro baiano no cenário da gênese dos blocos afro, considerado o criador do ritmo “samba-reggae” que constitui a base musical destes conjuntos, dentre os quais se incluem a própria *Didá*.

Ao longo desta pesquisa utilizamos a modalidade de metodologia da abordagem qualitativa, nesse sentido, possibilitando uma pesquisa com metodologias múltiplas. A Inter/Multidisciplinaridade do meu objeto de estudo reivindica ferramentas metodológicas diferentes, trazendo para cena o fato de que estou inserida no contexto do objeto de estudo, o que dialoga por uma metodologia possivelmente mais ampla, para a interferência da subjetividade do eu-pesquisadora, que me situa em um terreno híbrido, mesmo em fronteiras de caminho da pesquisa.

O conceito de escrevivência traçado por Conceição Evaristo (2007) também faz parte desta pesquisa, na medida em que sua escrita expõe o incômodo de mulheres negras em relação a uma produção de conhecimento hegemônica. Segundo a autora, atribui-se à contribuição de pessoas negras escravizadas e seus descendentes na formação cultural brasileira apenas através da transmissão oral.

O fazer antropológico como perspectiva de pesquisa baseia-se na alteridade dos espaços, dos indivíduos e dos coletivos, sendo permeável pelos diferentes códigos

culturais absorvidos em campo, por isso o fazer etnográfico tem a potência de permitir a conversa entre conhecimentos distintos e também conflitantes.

Me proponho a conduzir esta pesquisa a partir de ferramentas qualitativas do método etnográfico e do método cartográfico proposto por Bedin da Costa(2012, p. 71), onde “o cartógrafo, ao estar implicado no seu próprio procedimento de pesquisa, não consegue (e não deseja) manter-se neutro e distante – eis o sentido de sujeira aplicado à sua prática”, em analisar os processos subjetivos dessas mulheres que tocam tambor e os trânsitos de suas presenças nos seus microterritórios de (r)existência, construindo uma macro erosão na paisagem da memória onde vivem.

Os procedimentos operacionais desta pesquisa se deram pela realização de entrevistas, que são uma ferramenta importante para coleta de dados dessa pesquisa qualitativa e do método etnográfico. Compreendo que as entrevistas me levaram enquanto pesquisadora a uma maior proximidade com o campo da pesquisa, possibilitando enxergar novos fatores sobre a pesquisa. Segundo Marconi e Lakatos (1982), a entrevista “possibilita também a coleta de dados importantes que não se encontram em fontes documentais.” (MARCONI; LAKATOS, 1982, p. 280.).

Para conhecer as trajetórias musicais a partir do que se insere no corpo dessas mulheres que tocam o tambor, e analisar como elas organizam e realizam sua prática de regência e de coordenação de seu grupo, essas conversas foram fundamentais. As entrevistas foram individuais com cada mulher do grupo musical Didá, a fim de conhecer e entender suas próprias perspectivas sobre suas histórias e atuações. Essa dinâmica possibilitou que as próprias mulheres pesquisadas contassem sua trajetória musical, seu momento de trabalho à frente desse grupo, e de como exercem suas funções e como se enxergam nelas. As entrevistas foram semiestruturadas, com algumas perguntas que guiaram a conversa, mas sem uma restrição de respostas ou exclusão de outras questões que surgiram.

E é neste pano de fundo do tocar tambores, que está dissertação está proposta, sendo dividida em três partes, cinco capítulos e as considerações finais.

**A parte I “Dagô aos Corpos negros”**, é sobre pedir licença, pedir licença para falar de corpos negros, pedir a minha ancestralidade o merecimento e a dignidade para repensar, questionar e trazer um novo olhar sobre os negros que atravessaram um mar atlântico e frio. A primeira parte desta dissertação é composta por dois capítulos.

No primeiro capítulo, a Introdução, trago minha escrevivência (minha justificativa pessoal para a escolha deste tema.) sobre minha história com o tambor, enquanto vivência de lugar dos excluídos, na condição de não-cidadã destituída de muitos possíveis direitos “as

imagens simbólicas de um arquétipo não são o próprio arquétipo, pois, ele é ininteligível e invisível, portanto, são as imagens simbólicas que dão visibilidade ao arquétipo. Estas imagens são a fonte criativa do ser humano. O símbolo indica, sugere e estimula” (NEUMANN, 1996, p. 29.). As memórias do meu bairro se fazem presentes, quando caminho pelos elos das minhas memórias sobre o tambor, a batucada, e a performance.

No segundo capítulo apresento a *Bahia de todos os negros*, o que pode vir a ser essa construção imagética sobre a terra da “magia”, a Bahia e o Pelourinho, tendo que “o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções.” (SANTOS, 1978, p. 122.), e se dando a possíveis discrepâncias de uma definição de cultura, e a epistemologia que a suporta.

A **parte II** “*Epistemologia da macumba*” é composta por mais três capítulos, sendo o terceiro capítulo *Música-território: histórias negras imbricadas*, a música das vozes negras como os blocos afros, e afoxés, dos sambas, das capoeiras que também com suas músicas atravessam de forma constante as barreiras e os efeitos do racismo e do empobrecimento, para com a população negra de Salvador. O subcapítulo *Discurso, memória e oralidade: contextos geopolíticos da música negra de salvador* encaixam-se e ligam-se como tramas do tear de uma peça de Alaká<sup>3</sup> que reconstroem uma história por meio de lutas com instrumentos culturais, educacionais, políticos, e inclusive musicais.

Sendo o quarto capítulo sobre *Anyán: Onilú em diáspora*, em sobre tocar o tambor a partir de um processo feminino em uma perspectiva de um Itan<sup>4</sup> africano. Desse modo, o tambor é o instrumento posto na luta cotidiana, é ele o discurso de fronteira que se propõe a história, a memória, dos nossos antepassados negros, abrindo caminhos para homens e mulheres da diáspora negra nas Américas e nos Brasis.

---

<sup>3</sup> Pano-de-Alaká ou pano-da-costa é de origem africana e compõe a vestimenta da roupa afro-baiana. Seu uso está ligado às religiões afro-brasileiras e às cores simbólicas dos orixás. (LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003)

<sup>4</sup> Palavra em iorubá que significa história, conto.

O quinto capítulo, *Didá mapeando conflitos afetos e resistências*, apresenta-se sobre a sua história, seu sistema pedagógico de ensino enquanto uma estrutura social e fomentação de políticas do projeto e para o projeto, descrevemos e demonstrando a sua capacidade explicativa no que se refere aos processos diferenciados de viver e morrer segundo a racialidade, o gênero, e a classe, sendo um dos seus subcapítulos *manifestar, performar: Corpos negros feminino*, nos faz refletir a partir do saber, da sua estrutura simbólica material e imaterial, da subjetivação, e do poder expressivo das performances negra que tem ação direta e ativa dessas mulheres negras, que continuamente enfrentam o racismo, o sexismo, e o empobrecimento financeiro. A consciência sobre este processo possibilita diferentes formas de (r) existir da mulher negra na medida em que se aceita, nega-se e reinventa as prescrições da sociedade, ou seja, a negociação que fazem na teia das relações de poder para constituir modos de ser e existir no mundo. Trata-se, portanto, da construção de um *eu* na interação dialógica com esse mundo e com as realidades que as cercam. O último subcapítulo “*Obiríns Ogún*”, que se auto apresenta pelo título, que na língua iorubá significa mulher guerreira. Diz respeito de como vivem essas mulheres que tocam o tambor, e quais marcadores sociais as atravessam, mas sabemos que as mulheres negras da diáspora trabalham por todos nesta sociedade, é base da pirâmide dos excessos de explorações e trabalho, “as mulheres negras, duplamente escravizadas, não puderam mais do que sofrer e lutar e permanecer em silêncio.” (bell hooks, 2020, p 19).

**A parte III “Okutá: Oferenda nos caminhos”** (as considerações finais) nada mais é, de onde estamos, para onde estamos tentando ir nesse processo contínuo sobre a desterritorializações culturais negras e as traduções decorrentes de sua reterritorialização em um novo contexto. Tomo como base o dispositivo cultural da corporeidade das mulheres negras que tocam tambor, para analisar esta prática como terreno de reinvenção de uma civilização transatlântica e reposicionando esta forma de rito na cosmologia afro diaspóricas, a partir da imagem de corpos femininos borrando uma pretensa paisagem no âmbito sobre o dispositivo do biopoder na perspectiva de Carneiro (2005).

Esta pesquisa fará uso da semântica da palavra negra e preta em momentos variados para se referir a pessoa, fazendo o uso do termo negro, para determinar a luta coletiva populacional no Brasil, referindo-se à dimensão racial. E preto para falar da cor da pele e o fenótipo em ascendência africana. A categoria negra com base nos dados de

cor da pele fornecida pelo IBGE, é resultado da somatória entre pretos e pardos. Este consenso envolveu um trabalho árduo da militância negra e uma extensa produção acadêmica sobre desigualdades raciais no Brasil, e a similitude de condições sociais e econômicas compartilhadas por esse grupo.

PARTE

I

*Dagô*

*aos*

*Corpos negros*

## 1.0 INTRODUÇÃO

“Quem pratica e crê, presencia e sente.”<sup>5</sup>  
Mãe Stella de Oxóssi<sup>6</sup>

### 1.1 ANCORADA

O tambor tem significados que posso afirmar como “surreais” para mim. Surreal no absurdo das sensações que meus sentidos captam na transgressão da arte. Arte esta que está em frente e à frente dos meus olhos materiais. Trago esta reflexão filosófica a partir do meu entrelace com a dança, com a música, com o teatro, e com as imagens performáticas ancoradas nas minhas memórias desde a infância.

Sendo uma empreitada cara para “reviver” minhas memórias, discorro como alguém portadora de uma “consciência infeliz” (CARNEIRO, 2005, p.20.). E é neste processo de infelicidade que este entrelace artístico me envolve, e me transporta para outra realidade, – pelo menos no momento de vivenciar as mesmas – mas já aviso, que estas vivências trouxeram consigo questionamentos sobre performar, e, em coletividade.

Não consigo definir uma data, um ano, ou período que o tambor se fez presente de forma material e imaterial na minha vida, é como se ele existisse desde sempre. Em uma perspectiva em que o tambor é um dos mais representativos instrumentos musicais dos povos negros da diáspora, considerando a teoria de Gilroy (2001).

Se para mim o tambor está desde sempre na minha memória, precisarei vos apresentar a minha família e os meus caminhos até o tambor.

Sou filha da senhora Iraci Lázaro dos Santos, conhecida como Mãe Iraci (Dona Onça), por ser uma mulher que ama a todos que não podem ser amados. Ser filha desta mulher me faz ser quem sou, é quem abranda a minha fúria, e meus excessos de coragem, na verdade ela tem essa qualidade de abrandar os sentimentos que pesam em um ser humano. Mulher negra, filha de mulher negra (*In memoriam* Eufrozina Maria de Jesus.), de avôs negros. Sempre afirmo que minha é a *mulher do fim do mundo*<sup>7</sup>, não conheço uma mulher que sofreu tanta injustiça e que mesmo assim é amor, amor puro, sem esperar nada em troca. Dona Iraci começou a trabalhar aos sete anos de idade —como a mesma diz: “para se vestir e se calçar” — nas fazendas do território da Cravolândia, centro-sul da Bahia.

<sup>5</sup>Acessado: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=744](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=744) acessado em 09/04/2023

<sup>6</sup> Maria Stella de Azevedo Santos, conhecida como Mãe Stella de Oxóssi, Odê Caiodê foi a quinta Ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador, Bahia.

<sup>7</sup> Sendo o 32º álbum de estúdio da cantora brasileira Elza Soares.

Aos treze anos veio para Salvador cuidar das irmãs maternas para mãe poder trabalhar, e é neste processo conturbado que ela conhece meu pai e logo geram sua primeira filha, parindo aos quatorze anos de idade e indo morar com meu pai e seus quatorze irmãos, e sogros.

Sou filha de Orlando Barbosa Gomes, mecânico automotivo, que começou a aprender a profissão aos oito anos de idade, para sobreviver perante uma família numerosa. Conhecido como Barbosa, ensinou e ensina a profissão a muita gente, a seus filhos, a alguns netos e a mim. Filho de mulher indígena (*In memoriam* Odete Barbosa, nome que ganhou quando adotada) e de português (*In memoriam* Cândido Gomes da Costa.), sendo ele o quinto filho entre os quatorze irmãos, sendo onze homens. Meu pai se tornou pai aos Dezessete anos de idade. Ser filha deste homem, é ter a disciplina como base, e compreender que tudo tem seu tempo de maturação. Homem que me ensinou e me ensina que nada é impossível, foi por causa dele que me consideram como uma “mulher-macho” (rótulo que não suporto e está calcado no machismo e racismo) perante a comunidade que moro, pois, nenhuma profissão tida como masculina me intimida. Este homem vem me ensinando sobre não se precipitar, não julgar e nem apontar os erros dos outros, que não nos diz respeito.

Eu, a sétima filha do casal, a última perante os meus irmãos, sendo três homens e três mulheres. Nasci prematura de oito meses, de forma empelicada,<sup>8</sup> sendo meus pais já avós quando eu nasci, então eu e meu sobrinho fomos amamentados nos mesmos seios. Creci em uma família numerosa, com também alguns irmãos de criação, e que para mim é maravilhoso. Passamos por muitas privações juntos, mas unidos um pelo outro.

Meus pais continuam em matrimônio por cinquenta e quatro anos, somando sete filhos, doze netos, e sete bisnetos.

Crescer nesta família me trouxe experiências diversas culturais, desde viver o candomblé em casa, a aprender sobre remédios com as minhas avós, e aprender um pouco com cada um dos meus seis irmãos. Dizem que o amor entre irmãos quando unidos pela experiência de privações, dores e traumas e os mesmo cuidam um do outro, ultrapassa o amor dos seus progenitores, acredito que esta dedução se faz verdade na minha vida e nas dos meus irmãos. E neste jardim cultural que fui enriquecida, de ver o mundo em seus detalhes, com o toque das artes, e com o olhar que busca.

---

<sup>8</sup> Acontece quando a bolsa amniótica que protege o bebê durante a gravidez não se rompe durante o trabalho de parto.

Cresci no bairro Engenho Velho de Brotas, especificamente no Ogunjá, na vila São Cosme, desde quando nasci, a Vila (Carinhosamente chamada pelos moradores.) ainda tem uma fonte de águas limpa, um altar de mais de quarentas anos para os santos católicos Cosme e Damião, e a tradição da comida caruru (“Caruru de promessa” ou “caruru dos sete meninos”<sup>9</sup>) de mais de trinta anos. É nesse tripé entre O Engenho Velho de Brotas, O Ogunjá e a Vila São Cosme que enredo o Tambor na minha existência, e só a partir daí vou viver outras experiências com o tambor.

### **1.1.1 Cartografando minha territorialidade.**

Assim, cartografar o território onde nasci, cresci, e venho me desenvolvendo como ser humano, mulher, negra e favelada nesta pesquisa decorre de um conjunto de perplexidades com as quais fui defrontada, neste meu processo de (r)existência, seja com a minha individualidade submetida ao racismo, seja como sujeito político constituído pela resistência. Esses assombros estão na base das relações do povo brasileiro, tendo uma dinâmica fundada em contradições que se manifestam em forma de contrassenso, insensatez e desrazão.

Não pretendo falar por ninguém, apenas por mim, com um olhar crítico e possivelmente pessimista, pois quando penso no território onde vivo, seu símbolo imagético em minhas memórias se reflete em um copo quase que totalmente vazio com um buraco de bala, e as balas no chão, e as pessoas simplesmente correndo. Essa reflexão não tem a ver com o lugar de fala, ou de representação local. Este texto é sobre conviver, é sobre viver em sociedade. Não tenho a premissa de ao apresentar meu território, levantar a bandeira de união entre os favelados, pois quero fugir desta ideia superficial de que a “favela venceu” como um evento utópico.

O bairro Engenho Velho de Brotas estruturava sedes de engenhos de açúcar, e por isso recebe este nome, fazendo parte da somatória geográfica de outros bairros como o Engenho Velho da Federação, e Lucaia que juntos pertenciam a Fazenda Boa Vista (conhecida como Fazenda dos Machados.).

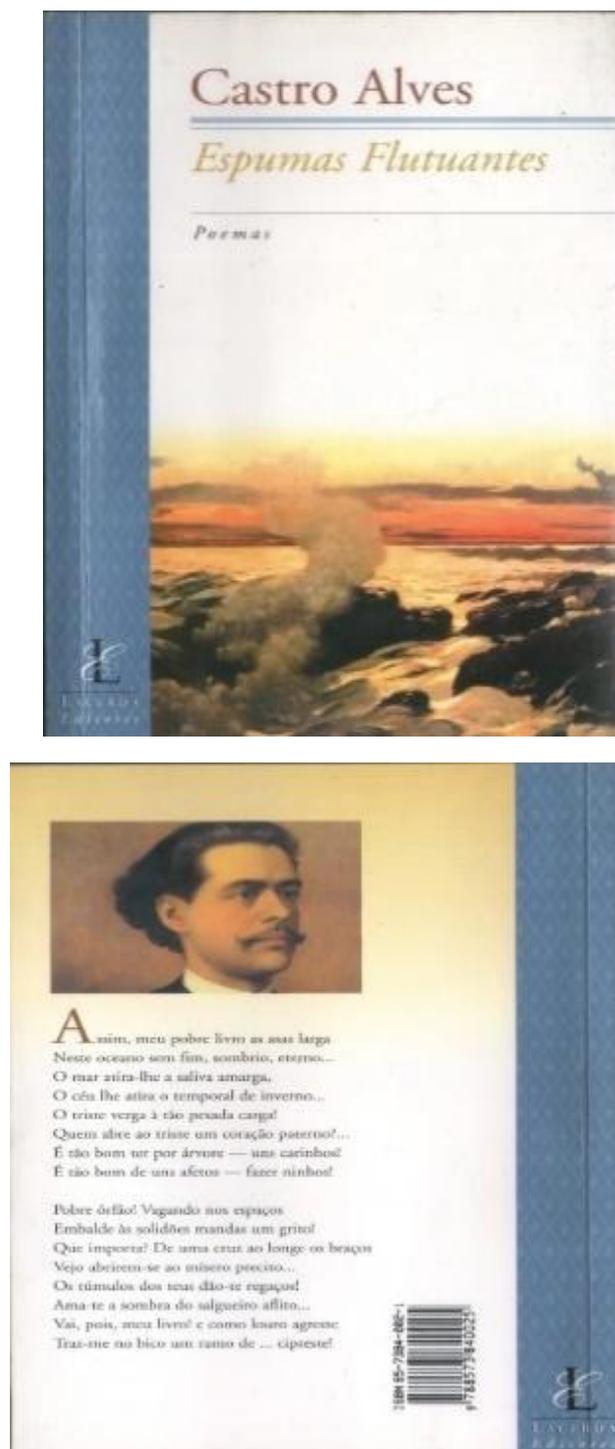
Manuel José Machado (comerciante e traficante de negros escravizados), fora o primeiro proprietário desta região no século XVIII. Sabemos que Joaquina Josefa de Santana Machado recebeu a casa Solar Boa Vista como herança em meados de 1824, e

---

<sup>9</sup> Oferecido nas comemorações do dia de São Cosme e Damião, no dia 27 de setembro, podendo ser oferecido por candomblecistas, católicos, pessoas sem religião, e de todas as classes socioeconômicas.

Em 1831 vendeu o solar para Joaquim Ramos de Araújo, e só em 1858 o solar foi comprado pelo médico Antônio José Alves, pai do poeta Castro Alves.

O pai de Castro Alves investiu grande parte de seus recursos para transformar o solar em uma casa de saúde. O Poeta Castro Alves, pouco antes de morrer, compôs os últimos versos de sua obra “Espumas Flutuantes” no Solar Boa Vista, um poema que clamava pela liberdade dos negros escravizados.



**Figura 1:** Imagem<sup>10</sup> 1 e 2: Capa do Livro de poemas Espumas Flutuantes de Castro Alves

O Engenho Velho de Brotas provavelmente começou a ser povoado a partir do início do século XX, pois esta região tinha a finalidade de propósitos comerciais. Em 1869, o governo da Bahia comprou o imóvel, com base na Lei provincial nº 1.089, para a

<sup>10</sup> O Livro Espumas Flutuantes foi lançado em 1870, sendo o único livro publicado em vida por Castro Alves.

instalação de um hospital, sendo que 1874 o solar se transforma em asilo, recebendo o nome de Asilo São João de Deus (Sob a responsabilidade da Santa Casa da Misericórdia.), e em 1936 o asilo começa a se chamar Asilo Juliano Moreira (o nome foi em homenagem ao médico Juliano Moreira<sup>11</sup>, que faleceu em 1933). Por motivos de baixos recursos, a Santa Casa entrega as instalações ao governo da Bahia.

O Solar de Boa Vista foi tombado pelo Iphan em meados de 1943. A partir de 1967 sua extensa área foi dividida para a construção de um conjunto habitacional. O Manicômio Juliano Moreira foi transferido para novas instalações em 1983. O solar passou a ser a partir de 1983 a 1985 a sede da Prefeitura Municipal, e nos anos de 2005 a 2013 tornou-se sede da Secretaria Municipal de Educação.

Em 4 de janeiro de 2013, um incêndio consumiu parte das instalações do Solar. Mesmo restando metade da estrutura de instalação do prédio, é notável perceber sua estrutura arquitetônica, sendo sua construção de alvenaria de pedra do século 18.



**Figura 2:** Imagem<sup>12</sup> 3: Vista aérea do Conjunto do Solar da Boa Vista

O Engenho Velho de Brotas é um bairro populoso, com aproximadamente 26.000<sup>13</sup> habitantes. Está localizado próximo ao centro da cidade, margeado ao Norte pelo bairro

<sup>11</sup> Foi um médico e psiquiatra da Bahia, sendo o percussor da disciplina psiquiátrica e da psicanálise no Brasil.

<sup>12</sup> <http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com/2011/07/brotas-3-engenho-velho-de-brotas.html> acessado em 25/10/2022

<sup>13</sup> [https://observatoriobairrossalvador.ufba.br/bairros/engenho-velho-de-brotas#:~:text=De%20acordo%20com%20os%20dados,anos%20\(52%2C48%25\).](https://observatoriobairrossalvador.ufba.br/bairros/engenho-velho-de-brotas#:~:text=De%20acordo%20com%20os%20dados,anos%20(52%2C48%25).) acessado em 23/10/2022

Cosme de Farias, ao Sul pelos bairros do Garcia e Federação, nas proximidades do limite Oeste do Tororó, e no limite Leste está o bairro de Brotas.

O bairro tem muitas heranças históricas das presenças dos negros e negras, sendo berço de importantes manifestações culturais afro-brasileiras de Salvador. Vários afoxés e blocos afro foram criados aqui, dentre eles, o Badauê, o afoxé Ókánbí, o Clube Carnavalesco Congo d'África, surgindo também o grupo musical “Os Românticos”, entre as décadas de 50 e 60. O samba duro ou samba junino também nasce no Engenho Velho de Brotas, a partir dos terreiros de candomblé locais, que são muito frequentes na região.



**Figura 3:** Imagem<sup>14</sup> 4,5,6, e 7: A casa onde Castro Alves morou, O solar Boa Vista entre passado e momento atual.

Podemos aqui descrever algumas personalidades que são filhos e filhas do Engenho Velho de Brotas a exemplos seu Dodô do primeiro afoxé do bairro, da Mestra Griô Dona Cici, o Mestre de Capoeira Moa do Katendê, o Mestre de capoeira Bimba, Ninha da Timbalada, a cantora Márcia Short, Rejane Maia atriz do Bando de Teatro do Olodum, “a baiana do filme Ó paí ó” e Márcio Victor do Psirico, E não esqueçamos do filho que se auto adotou, o fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger, que fez do bairro sua casa.

O Engenho Velho é esse berço cultural que pode muito bem ser analisado a partir da teoria do Atlântico Negro desenvolvida pelo sociólogo Paul Gilroy. Apesar do

<sup>14</sup>Imagens 2 e 3 em <http://www.cidade-salvador.com/patrimonios/boavista/solar-boa-vista.htm> acessado em 15/07/2023

Imagens 4 e 5 em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/cinco-anos-apos-incendio-casarao-onde-viveu-castro-alve-s-se-tornou-morada-do-descaso/> acessado em 15/07/2023

processo de retirada forçada da população africana de seu continente, redes de descendentes desses povos, amparados especialmente pela cultura esculpida sobre uma memória dessa ancestralidade, tem na música um fio que se designa a reconstruir o tecido de um africanismo disperso e destroçado. Através da música percussiva negra, a África se remodela, desenha-se pelos tons desse “circuito comunicativo que possibilitou o diálogo de populações dispersas pelas tramas da escravização” (GILROY, 2001, p.20.).

#### 1.1.2 Ogunjá, estrategista dono dos caminhos.

Os mais velhos e mais velhas da avenida que moro, me contavam o porquê o Ogunjá ser chamado assim por seus moradores, e não por Avenida General Graça Lessa, que na verdade quase toda população deste território nem sabe quem foi e o que fez, e se fizermos uma busca rápida pela internet, também não encontramos a história deste General. Que no conhecimento popular das pessoas desta região, seria quem expulsou o sacerdote Procópio desta região, na verdade fora um outro representante do Estado.

A história do boca em boca nos diz que no Ogunjá, havia um terreiro que geograficamente se expandia praticamente em todo território desta avenida, mas que o pai de santo deste Ilê de axé era perseguido por policiais e que acabou sumindo, sendo que as pessoas iam procurá-lo e não o encontravam, e se perguntava a quem passa-se, se Ogunjá passou por aí, pois era a qualidade do seu orixá Ogum, e assim ficou o nome desta avenida, sendo essa história que se encontra na memória popular.



**Figura 4:** Imagem<sup>158</sup>: Procópio Xavier de Souza

O que se sabe sobre o Babalorixá Procópio Xavier de Souza, nascido em 1880, tendo seu terreiro o Ilê Ogunjá onde se encontra atual Avenida General Graça Lessa, conhecida pela população pelo nome de Avenida Vale do Ogunjá em sua homenagem e de seu Orixá.

No período do Estado Novo os terreiros de candomblé na Bahia eram perseguidos e proibidos de tocar seus tambores, e festejavam seus orixás. O Ilê Ogunjá foi invadido pela polícia da época inúmeras vezes, que tinha a frente o delegado Pedrito Gordo que prendeu

Procópio por diversas vezes por enfrentar a polícia ao protestar sobre as perseguições que o povo de Candomblé sofria. Pai Procópio de Ogum foi iniciado pela Ìyálórìṣà Dona Marcolina de Òṣun, da Cidade de Palha na Bahia, atualmente conhecida como o bairro da Cidade Nova (LOPES, 2004.).

Se sabe que foi o Pai Procópio que originou o costume de oferecer feijoada ao público nas festas de Ògún. Conforme histórias de alguns filhos de santo, uma certa vez um filho de santo que estava passando por dificuldades financeira foi procurar Pai Procópio, mas foi mal recebido e o mesmo negou-lhe um prato de comida, decrepitando um dos princípios religiosos do Candomblé de compartilhar os alimentos, para quem não tem. Depois deste acontecimento, o orixá Ògún incorporou em Pai Procópio, e lhe determinou que fizesse uma grande festa e distribuísse feijoada para todos, e foi a partir

---

<sup>158</sup><https://olhosdeoxala.blogspot.com/2012/04/conhecendo-procopio-de-ogum.html>

acessado em 10/10/2022

daí que a feijoada festa de Ògún entrou para o calendário litúrgico dos Terreiros. (PIERSON, 1971)

Esta história notória teve citações em obras de ficção, como *Tenda dos Milagres* (2008), de Jorge Amado. O que se sabe é que Jorge Amado foi apresentado a Procópio pelo etnólogo Edison Carneiro, e recebeu das mãos de Pai Procópio seu primeiro título na religiosidade afro-brasileira, sendo ogã de Oxóssi. Assim, Jorge Amado se tornou um zelador do Ilê de Ogunjá, e com Carybé.

Sobre o relato oral de sua filha Edna, Procópio d'Ogum não era aceito em muitas casas de axés da Bahia. Era odiado, malvisto, e considerado homossexual, porque homens somente poderia ser ogã, e não um elegum (ser humano que dá passagem para que orixá se apresente no corpo) (PENNA, 2011).

Procópio faleceu em 29 de novembro de 1958, com 78 anos, deixando dois filhos adotivos. Construir e reconstruir o discurso das identidades negras da diáspora é um processo que ecoa de manifestações da cultura ao movimento do corpo, cores, gestos, palavras e expressões silenciadas pelos esquemas colonizadores nos quais os descendentes dos povos africanos aprenderam sobre sua desqualificação enquanto humano. O cenário dessa elaboração esboça um clamor metucioso aos signos esquivados para além das narrativas logocêntricas.

### *1.1.3 Território bifurcado.*

Moro na Vila São Cosme desde o meu nascimento, e foi aqui neste espaço que vivi a minha desumanização, “apedrejada” pelos outros (vizinhos), na verdade eu e a minha família, mas que neste processo aprendi e acredito que minha família também a unir-se para sobreviver.

Poderia aqui contar alguns pedaços destas histórias, mas na verdade só quero fazer menção a ela, para que seja compreendido o que o tambor é para mim, sendo ele a fuga dessa realidade em que vivi. Não pretendo mexer em camadas da minha subjetividade, não é algo que aprecio muito a fazer, mas reitero que mencionei acima este acontecimento, pois este fato fez ser quem eu fui, sou e sempre serei. O que posso apontar em direção a esta história, é que tudo começou por causa de um pedaço de terra.

E, é neste processo de desumanização que me fizeram ver e perceber o mundo através das minuciosidades contidas no campo das artes, com toque de sons, cores,

gestos e sabores. Acredito eu, que foi um subterfúgio que criei para que a realidade não me fosse tão pesada como era.

#### *1.1.4 Atabaque chora, chora amor em mim<sup>16</sup>!*

O tambor está na minha vida desde uma dimensão espiritual por causa da religião do Candomblé vivenciada pela minha família desde dos meus bisavôs, há um fazer artístico musical e corporal a partir das danças negras. Minhas recordações sobre o tambor remota o samba junino que aconteceu em uma rua do lado da minha, a antiga Iolanda Pires, atualmente a Viver Melhor. Eu tinha uns 12 anos quando comecei a ir, sem uma pessoa maior de idade, ia com minhas outras irmãs Iatusa e Ticiane.

Era o samba Zumbaê, fundado em 1994, por André Luiz, ex-integrante do bloco afro Os Negões. Um dos filhos de André pediu para que ele criasse um grupo de samba no bairro. Os primeiros ensaios foram feitos com os instrumentos emprestados de um grupo de pagode da comunidade.

O que seria então o samba junino ou como nós do Engenho Velho de Brotas chamamos de “samba duro”. A população nordestina do Brasil faz seus festejos juninos com bandas de forró, que desfilam pelo bairro entrando nas casas de quem convida para tomar um licor e comer um amendoim cozido. A nossa diferença é que no lugar do forró ou do baião, é o samba duro. Saem de cena a zabumba, a sanfona e o triângulo, e se mostra o timbau, o tamborim e o surdo. Isso só acontece em Salvador.



**Figura 5:** Imagem 9: Pintura na parede com o nome do tema da festa do São João, no mês de junho de 2017.

<sup>16</sup> Música da banda brasileira afro-baiana Os Tincoãs formada em 1960.

O samba Junino é uma manifestação cultural surgida em comunidades de Salvador em meados da década de 1970. Seu nascimento se dá através do samba de roda. O samba Junino acontece sempre no período junino<sup>17</sup>, trazendo alegria e partilha de conhecimento as ruas de bairros como o Engenho Velho de Brotas, Engenho Velho da Federação, Federação, Fazenda Garcia, Tororó e Nordeste de Amaralina. O samba junino foi a base para o surgimento do pagode baiano. Através do decreto nº 29.489 desde 2018, o samba Junino foi declarado Patrimônio Cultural de Salvador.

No documentário *Samba junino - de porta em porta*<sup>18</sup> publicado em 20 de abril de 2020, na plataforma do Youtube pela fundação Gregório de Matos, apresenta a história de uma manifestação cultural soteropolitana. O filme nos leva a conhecer seus quarenta anos de festivais, que influenciou muitas manifestações culturais de Salvador.

Eu quando ia aos ensaios tudo me cativou, desde o samba duro que as mulheres sambavam, aos toques do tambor. A escolha da rainha me fascinava. Lembro que me comportava segundo as regras dos meus pais, para eles terem confiança e permitirem eu e minhas irmãs irem. Mainha convencia meu pai a nos deixar ir, tínhamos blusa do bloco e saímos de uma rua a outra, de um bairro a outro, mas eu estava ali perplexa perante

o tambor, o porquê, que eu me sentia viva quando os tambores eram tocados, por que o tambor transportava a minha imaginação e eu me sentia transbordando em possibilidades, mas não tinha mulheres tocando, apenas sambando, eu já me questionava aos doze anos de idade.

Vive outras possibilidades de sentir o tambor tocado por pessoas negras e isso se deu com os blocos afros, os blocos de afoxés. Desde quando meu irmão Orlando filho (In memorian) me levava para ver os blocos afros, eu devia ter uns seis anos de idade, ele queria que eu crescesse como rainha de blocos afros, e logo ele colocou Iatusa (irmã), Ticiane (sobrinha) e eu para fazer aulas e participar das apresentações dos blocos de afoxés do pelourinho.

O primeiro bloco de afoxé que vive essa experiência é o Kori-Efan, que em iorubá Korin significa “cântico” e Efan “terra de ijexá”. O Afoxé Korin-Efan surgiu em 1992,

---

<sup>17</sup> A festa junina é tradicionalmente durante o mês de junho no Nordeste do Brasil, sendo trazida pela influência dos portugueses. Inicialmente, a festa possui um sentido religioso católico em homenagem aos santos, como Santo Antônio dia 13, São João dia 24 e São Pedro dia 29.

<sup>18</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ZFIV66vg\\_sA](https://www.youtube.com/watch?v=ZFIV66vg_sA) acessado em 20/06/2023

por um integrante do bloco de afoxé Filhos de Gandhi, sendo Djalma Passos seu primeiro presidente.

Viver esta experiência no bloco de afoxé, não seria nada de muito diferente vivenciado no samba junino do Zumbaê, no terreiro de candomblé onde cresci, ou no grupo de samba de roda Águas de Moringa (ali estava o tambor). É como se esses espaços fossem uma extensão da minha casa, da minha família, e em comunhão com as meninas que dividiam esse mesmo espaço. Sempre atenta, tentando aprender com as mais velhas e os mais velhos destes movimentos.



**Figura 6:** Imagem 10: Logomarca do bloco

A materialidade destes espaços, desta localidade que se faz caminhando dentro destes territórios no âmbito dos sentidos humanos como os sons, as danças, os cheiros, e os objetos, faz com que nos aproximemos e usufruirmos de uma história que vem sendo construída e reconstruída de forma intangível, pois ressignifica-se o conhecimento compartilhado. Neste sentido, esta ligação “misteriosa” e coletiva que atravessa contingentes de pessoas negras da Bahia em prol do tambor seria também responsável pela manutenção da tradição esta entendida como aglutinação de valores e princípios civilizatórios:

O mistério é a estampa impressa no tecido da existência. Por isso se mostra como mito e o mito oculta revelando e revela ocultando. O que se mostra é o mistério, pois é nele que o sentido reside. Os significados, por sua vez, públicos que são, encontram-se nas franjas das dobras, pois o público não é um plano homogêneo, mas um território multiforme. (OLIVEIRA, 2007, p. 132)

Percebo o tambor vivenciado por pessoas negras e faveladas, como um tecido cheio de dobras. Todos podem ver o tecido, mas compreender o significado que ele aloca em sua complexidade é, portanto, relacionar níveis de aprendizagem de cada pessoa.

O Tambor nesta pesquisa é a regadeira entre o meu eu pesquisadora, a confluência de diálogos com as interlocutoras desta pesquisa, e o fazer ver, que parece que está dado a ponto de não ser, mas questionado. O tambor é o elo entre estas Mulheres negras que o toca, a suas (r)existências na luta pela sobrevivência diária, encruzilhando suas oralidades a partir das suas memórias. “[...] Duke Ellington disse certa vez que o blues é sempre cantado por uma terceira pessoa, “aquela que não está ali”. A canção, entenda-se, não seria acionada pelos dois amantes (falante e ouvinte ou falante e referente implícitos no texto), mas por um terceiro que falta, – o que os arrasta e fascina. [...] (SODRÉ. 1998, p.11). E, é sobre esse fascínio que fui tombada.

Lembro sobre as minhas andanças no Pelourinho para as aulas de dança afro na escola de dança na FUNCEB, nos anos de 2005. Quando passava pela rua João de Deus, lá estavam elas, de pés descalços, vestimentas coloridas e que exaltavam a negritude, adereços estéticos dos mais variados, e os tambores na cintura. Era a banda DIDÁ. E sempre nestes momentos que as via, era como se eu tivesse a sensação de ter bebido o empoderamento feminino, pois ali eram todas como em uma só batida, mas era também cada uma no seu processo individual de sentir o tambor, de performar a seu modo.

Observava suas conversas e suas várias maneiras, incluindo aceitar os pontos de vista das outras mulheres da banda ou fazer um esforço para buscá-los entender, elevando essas mulheres por meio da educação, treinamento, e as preparando para refletir sobre suas tomadas de decisões para sua vida em diferentes problemas na sociedade.

Nesse processo despretenso de observação perceber minhas compreensões acerca desse encantamento com o tambor tocado por mãos femininas negras, consiste em descrevê-lo como um dispositivo híbrido, constituído por mais de uma prática tradicional

negra, antes visto só homens tocando de forma coletiva dentro do eixo afro-musical de salvador. Esse fazer feminino reterritorializa o terreno ao fazê-lo, assim produzindo e causando a atenção para a questão da multiplicidade étnica constituída por muitos outros sistemas simbólicos e para além do simbólico.

## 2.0 BAHIA COM TODOS OS NEGROS

No campo de batalha cheira morte<sup>19</sup>  
 No campo de batalha a morte é mais forte  
 Alguém vencerá  
 Alguém vencerá oh  
 Alguém morrerá enfim  
**Edson Gomes<sup>20</sup>**

Saber sobre o passado, e compreender como a história é construída, e nos é dada. É ter o conhecimento sobre as estruturas sociais do passado, analisando as lacunas que o passado deixou. A memória está conectada à história de um indivíduo e do seu povo. Sabemos que os estudos históricos podem ser manipulados para a construção de uma memória. Sendo a memória nada mais é que uma visão de determinados fatos que uma pessoa carrega, mesmo que não corresponda necessariamente com os fatos do real, podendo assim construir uma narrativa, e esta ser decisiva para os rumos de todo um povo. Os estudos da história no ocidente ao longo da própria história, por muitas vezes perpetuou uma visão apenas cientificista eurocêntrica sobre o que aconteceu nas Américas, quase matemática da sua disciplina.

Acreditamos que a revisitação dos estudos historiográficos aponta que a sua função, é conhecer o passado para compreender o presente e reinventar o futuro, tentando assim evitar erros passados (como a escravização e o genocídio dos povos negros, o genocídio e a tentativa de apagamento dos povos indígenas das Américas, o holocausto, e as guerras mundiais). E assim contribuir para a ampliação das fronteiras da imaginação, evitando o estreitamento do horizonte de consciência, e impedindo o provincianismo, fornecendo as condições para entender as estruturas políticas, sociais, econômicas, ideológicas, religiosas, e jurídicas das sociedades ao longo do tempo.

Dentre os variados assuntos analisados e questionados pelos historiadores nos últimos anos, os estudos sobre o tráfico atlântico de africanos escravizados e dispersos, é um dos que têm sido mais revisitados. Na historiografia africanista, o impacto causado pelo comércio de africanos constitui uma questão crucial para o entendimento das sociedades africanas e afro-diapóricas nos dias de hoje.

Há mais de 500 anos os povos africanos chegavam no Brasil, sequestrados da sua terra, todo o saber negro foi violentado e transformado em mercadoria, homens e mulheres africanos foram escravizados, invisibilizados nas Américas para o

---

<sup>19</sup> Letra da música Campo de batalha.

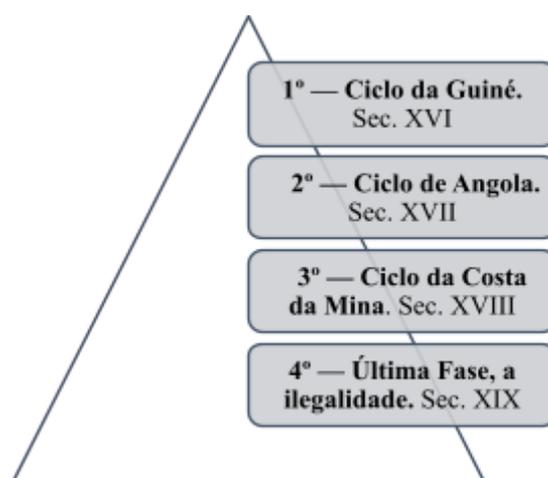
<sup>20</sup> Cantor baiano de reggae brasileiro.

desenvolvimento e ascensão do continente Europeu. Os africanos escravizados representavam a principal força motora de trabalho de um complexo sistema econômico, onde repetidamente e continuamente, a reposição desta mão-de-obra se dava via tráfico transatlântico. Para garantir a desumanidade da estrutura escravocrata foi montada uma imagem social de que o negro eram seres irracionais, sem alma, e violentos que deveriam ser controlados. Essa imagética ainda é forte e enraizada dentro da sociedade brasileira, e é sob esse olhar preconceituoso e racista que a cultura negra é analisada e a população negra segregada.

Os estudos de Florentino (1997), se dedicaram a investigar o tráfico negreiro, e indicam que somente nos portos brasileiros desembarcaram quatro de cada dez africanos introduzidos nas Américas. As pesquisas de Ribeiro (2005) nos apontam, que o Brasil foi a região das Américas que mais recebeu africanos escravizados, sendo Salvador e Rio de Janeiro responsável por um 1/3 desta absorção através dos portos, e que em suma, na segunda metade do século XVI até a primeira metade do século XVIII foram enviados para o Brasil aproximadamente 3.500.000 a 4.000.000 africanos. Podemos compreender que a partir destas pesquisas, mesmo em épocas diferentes do comércio de negros escravizados da Bahia, cada período tem suas características próprias, mas somando como um dos mais bem-afortunados comércios do tráfico de seres humanos do Brasil.

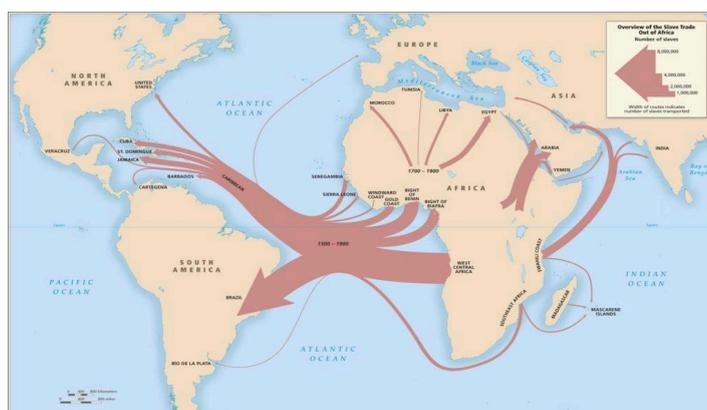
Para Sansone (2004), existem *culturas negras* em contextos diferentes, havendo assim a diáspora dos povos africanos na Ásia, Europa e principalmente nas Américas. Nas Américas o tráfico do transatlântico negro, se transfigurou em vários sentidos múltiplos, sendo um deles o maior manancial demográfico para o repovoamento das Américas após o extermínio de diversas populações indígenas.

### Gráfico sobre a introdução dos africanos escravizados para Bahia,



**Figura 7:** Gráfico sobre a introdução dos africanos escravizados para Bahia.

Para Manolo Florentino (1997), a América do Sul e o Caribe receberam 95% dos africanos escravizados que chegaram às Américas, sendo que menos de 4% desembarcaram na América do Norte, e em média 10 mil na Europa, e até 1820 para cada um europeu, quatro africanos escravizados haviam atravessado o Atlântico (Obs: os que conseguiam chegar vivos), havia também uma diferença nos índices de gênero feminino entre a vinda de africanos e europeus, cerca de quatro em cada cinco mulheres que atravessaram o Atlântico vinham da África.



**Figura 8:** Mapa que indica a intensidade da comercialização de africanos escravizados. Ao longo de 350 anos cerca de 12,5 milhões de pessoas foram retiradas à força da África.

Sob os olhos de Stuart Hall (2008), dentro das novas análises sobre os estudos culturais, o processo da diáspora negra dá conta dos fenômenos relativos a migrações humanas dos ex-países coloniais para as antigas metrópoles. Para o teórico, “o conceito

fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um 'outro' e de uma oposição rígida entre o de dentro e o de fora. Porém as configurações sincretizadas da identidade cultural requerem a noção derridiana de *différance*, uma diferença que não funciona através dos binarismos, fronteiras veladas que separam finalmente, mas são também *places de passage* (lugares de passagem.) e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim.” (HALL, 2008. p. 32.).

O deslocamento forçado dessas grandes massas populacionais de África desencadeou momentos distintos, para Guerreiro (2010), o primeiro momento da diáspora foi produzido em uma grande escala entre os séculos XV e XIX, por meio do tráfico atlântico de africanos escravizados, sendo que cerca de quase 13 milhões chegaram às Américas. A segunda diáspora, se dá por deslocamentos voluntários, o retorno de negro não mais escravizados à África, como a ida e vinda de angolanos ao Brasil. Os dois momentos da diáspora se enquadram em deslocamentos físicos. A terceira diáspora, é a que estamos vivendo agora, e possui sua perspectiva na virtualidade, deslocando e estimulando os signos pela comunicação do mundo digital.

Para compreendermos o conceito da diáspora como elemento consubstancial estático e complexo, é preciso analisar e repensar a sua criação, violação, renovação, permanência, e suas tentativas de ruptura, e sendo tudo isso ao mesmo tempo, e para além disso, redefinindo as identidades históricas em contínua construção.

O Brasil recebeu perto de quatro milhões de negros escravizados, durante os mais de três séculos de duração do regime escravagista. O Cais de Valongo<sup>21</sup> é um dos locais da tragédia do tráfico no Atlântico, é um local de um crime contra a humanidade, por ele passou cerca de um milhão de africanos escravizados em cerca de 40 anos, o que o tornou o maior porto receptor de negros escravizados do mundo.

A presença de povos africanos no Brasil foi decisiva na construção da formação do que chamamos hoje, de o povo brasileiro, sobretudo na Bahia, onde houve e há uma maior influência da religião de origem africana, o candomblé. E é nesta conjuntura sócio-histórica que se configura um Brasil multiétnico, multilinguístico e multicultural.

---

<sup>21</sup>HONORATO, Cláudio de Paula. Valongo: **O mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758 a 1831**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense (UFF). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Rio de Janeiro, 2008.

Para Diégues Júnior, o contato entre diferentes etnias provocou um panorama de transfigurações culturais, como afirma:

Não puderam os escravos negros manter íntegra sua cultura, nem utilizar preferentemente suas técnicas em relação ao novo meio. Não foi possível aos negros revelarem e aplicarem todo o seu conjunto cultural: ou porque, ao contato com outros grupos negros, receberam ou perderam certos elementos culturais, ou porque, como escravos, tiveram sua cultura deturpada. Daí os sincretismos e os processos transculturativos. (DIÉGUES JÚNIOR, 1980, p.100)

Fernando Granato, autor do livro *Bahia de todos os negros* (2021), na primeira parte do livro, discorre que “*a Bahia, primeira capital do Brasil e fundada em 1549, foi feita com sangue negro, e até 1763 funcionou como o coração de um país que servia para atender o modelo colonial de exploração das suas riquezas naturais a fim de satisfazer a demanda da coroa, em Portugal.*” E questiona o “*por que a Bahia é um lugar diferente, uma espécie de África dentro do Brasil, onde os negros parecem mais dotados de altivez e, ao mesmo tempo, as mazelas sociais dão ao visitante a impressão de estarem menos escondidas?*” (GRANATO, 20221, p.9). E é com essa afirmação que compreendemos o porquê a cultura do negro se faz muito presente na Bahia, pois recebeu um grande contingente de negros africanos (das nações congo-angola [banto e nagô-queto [iorubá]), sendo o estado de maior população negra no Brasil. E é neste efervescer que os negros trazem e fazem presente na Bahia, a capoeira, o samba de roda, os candomblés, suas comidas como o acarajé, seu fazer musical, entre outros elementos.

A cidade de Salvador, conhecida também como São Salvador, foi a primeira capital do país, sendo cercada pela Baía de Todos os Santos, a capital baiana é berço do candomblé. Salvador é negra por proeminência, e em seus últimos censos do IBGE<sup>22</sup> Constatou-se que mais de 88% da população é negra, sendo a cidade mais negra fora do continente africano. Com mais de 3,5 milhões de autodeclarados, a Bahia é o estado com a maior população negra do país, logo em seguida vem o Rio de Janeiro, com aproximadamente 2,9 milhões. Os dados do IBGE só confirmam o por que são as cidades, mais negras do Brasil e fora do continente africano (Bahia). Se formos analisar a historiografia sobre o Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, e o Cais da Cidade Baixa<sup>23</sup> o na cidade de Salvador, sendo os dois a maior porta de entrada dos negros africanos escravizados das Américas.

---

<sup>22</sup> <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/panorama> acessado em 10/05/2023

<sup>23</sup> SAMPAIO, Consuelo Novais. 50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX. Rio de Janeiro: Versal; Odebrecht, 2005.

Segundo o historiador Rodrigo Lopes (2016)<sup>24</sup>, em uma entrevista para Agência Brasil, afirma que a localização estratégica de Salvador como primeira capital, se deu porque havia um entorno conveniente e oportuno para o plantio da cana-de-açúcar. Para Lopes, Salvador foi *“pensada pelos portugueses para ser a capital do império de ultramar. Por isso, ocupa um espaço privilegiado na história da América e na relação da América com outros continentes. Os navios que saíam de Portugal para comprar especiarias em outros continentes tinham que parar em Salvador para reabastecer de mantimentos e fazer manutenções. Além disso, era a entrada principal para o Brasil e para as possibilidades que o Brasil oferecia às nações europeias.”* Através da pesquisa de tese de Doutorado de Silva (2007), o Brasil foi o último país do Ocidente do continente americano a abolir a escravidão.

Sendo a Lei Áurea, oficialmente Lei de n.º 3.353, de 13 de maio de 1888, que tornou ilegal a escravidão no Brasil. Sendo processo de abolição da escravidão dos negros no Brasil intencionalmente gradual. A Lei Áurea foi provinda pela Lei Eusébio de Queirós de 1850, que proibia a entrada de africanos escravizados no Brasil, em seguida pela Lei do Ventre Livre de 1871, que libertou todas as crianças nascidas de mães escravizadas a partir de então, e pela Lei dos Sexagenários, de 1885, que tornou livres todos os escravizados com 60 anos de idade ou mais. Os negros libertos não receberam nenhum tipo de auxílio do governo para que pudessem sobreviver. Vale evidenciar que a abolição foi um processo de luta da sociedade negra brasileira. Não sendo um presente da princesa Isabel, como romanticamente foi construída na memória social e através dos livros didáticos escolares. E nesta análise que me questiono sobre o que foi a Bahia, o que é a Bahia, e o que pode a Bahia.

O que podemos compreender dos aspectos da cultura baiana perpassa pelo conhecimento de determinados traços culturais de raízes africanas, Sweet na sua obra *Recriar a África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441- 1770)*, descreve as histórias de negros africanos que lutaram para manter o legado cultural de África, à medida que se mobilizava a partir e, “pela diáspora luso-africana – de Angola ao Brasil, do Brasil a Portugal e de volta a Angola”. (SWEET, 2007, p. 30) pois quando chegavam no solo brasileiro, era perdido os seus laços familiares, sociais, culturais, e

---

<sup>24</sup><https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-03/os-467-anos-de-salvador-cidade-mais-negra-fora-da-africa> acessado em 10/06/2023

definitivamente a sua liberdade. Desta maneira, os mitos, os ritos, e os ritmos, se estabeleceram na formação da construção de uma cultura negra baiana, e soteropolitana.

## 2.1 SALVADOR: TERRITÓRIO DE MEMÓRIA SENSÍVEL.

São Salvador, Bahia de São Salvador<sup>25</sup>  
 A terra de Nosso Senhor  
 Pedaco de terra que é meu  
 São Salvador, Bahia de São Salvador  
 A terra do branco mulato  
 A terra do preto doutor  
 São Salvador, Bahia de São Salvador  
 A terra do Nosso Senhor  
 Do Nosso Senhor do Bonfim  
 Oh Bahia, Bahia cidade de São Salvador  
 Bahia oh, Bahia, Bahia cidade de São Salvador

Salvador guarda mistérios e encantos eternizados em músicas, livros, filmes e etc. Recebendo o nome de “Roma negra ou Meca negra”, por ser uma metrópole com quase a população totalmente negra e viver o candomblé. De acordo com o antropólogo Vivaldo da Costa Lima (1987), a expressão “Roma Negra” teve precedência da expressão “Roma Africana”, criada por Mãe Aninha, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá, pois para Mãe Aninha, assim como Roma era o centro do catolicismo, Salvador seria o centro do culto aos orixás. Para o antropólogo, Ruth Landes antropóloga cultural, em seu livro *Cidade das Mulheres (1947)*, traduziu para a língua inglesa a expressão como *Negro Rome*, e quando o livro foi traduzido para o português, ficou Roma Negra.

Esta cidade Soteropolitana é palco de um dos maiores carnavais do mundo (maior festa de rua do mundo, segundo o Guinness Book<sup>26</sup>). Sob o olhar da Rede das Cidades Criativas da Unesco ela foi reconhecida como a “Cidade da Música”<sup>27</sup>, pela sua singularidade no seu fazer musical criativamente miscigenado. Teve o primeiro Elevador urbano, construído no mundo, o elevador Lacerda, inaugurado em 8 de dezembro de 1873 em Salvador, com função de transportar pessoas entre os bairros da Cidade Alta e Cidade Baixa.

<sup>25</sup> Música São Salvador 1976, composição de Dorival Caymmi.

<sup>26</sup> <https://www.estadao.com.br/brasil/carnaval-de-salvador-e-registrado-no-guinness-2005/> acessado em 22/05/2023

<sup>27</sup> <https://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/06/unesco-reconhece-oficialmente-salvador-como-cidade-da-musica.html> acessado em 22/05/2023

É lindo, é poético, descrever Salvador na sua máxima cultural diversa, mas esta cidade não é só isso, na cidade, mas negra do ocidente, não há protagonismo negro na sua coletividade, na sua estrutura e na sua alta economia.



**Figura 09:** Imagem 11. Fotografia do elevador Lacerda datada entre 1906 e 1912. Foto: Guia Geográfico – Salvador Antiga.

Ao descrevermos a topografia íngreme e montanhosa de Salvador podemos fazer uma análise sobre a manifestação aguda da sua pobreza urbana. Chegando na cidade pela BR-324, a vemos coberta por concentração de barracos que desaparecem no horizonte como se fossem infinitas. Os bairros que ficam atrás da avenida Paralela, como o bairro da Paz tem seus aglomerados em iguais condições. A pobreza urbana que se materializou está por toda parte em Salvador, misturada, com cor e pulverizada em pontos estratégicos do tecido urbano contínuo.

Os territórios mais pobres de Salvador possuem cor diferenciada. Aos olhos da socióloga Ise Scherer Warren (2004), “a exclusão social é racializada, engendrada, etarizada e espacializada, ou seja, tem cor, gênero ou sexo, idade e localização. A pobreza extrema tende a ser preta, feminina, bastante jovem ou idosa e localiza-se nas periferias urbanas” (2004, p. 58). Podemos aplicar essa afirmação sem restrições a Salvador, ao fazermos uma comparação com os escritos de Carvalho e Barreto (2012).

Vale ressaltar que a segregação residencial contribui significativamente para a reprodução das desigualdades raciais, na medida em que a concentração dos grupos mais pobres (majoritariamente negros) em grandes áreas homogêneas aumenta a gravidade dos seus problemas, com uma superposição de carências, uma deterioração das condições de vida e um estímulo a sentimentos de exclusão e desesperança, acentuando a desintegração social. (CARVALHO, e BARRETO, 2012, p. 269).

Conduzo minhas inquietações sobre a cidade de Salvador, sob uma ótica periférica, se a colocamos sobre análise a partir do sistema econômico do Brasil, pois ela se localiza no nordeste brasileiro, fora do eixo sul-sudeste, não possuindo um complexo econômico-industrial como São Paulo e Rio de Janeiro, e principalmente por guardar um dos mais expressivos índices de pobreza<sup>28</sup> que se materializam em seu tecido urbano. Podendo aqui Salvador, ser um dos maiores aglomerados de imagem paisagística favelizada populacional do país.

Para o geógrafo Milton Santos (1978), definir o espaço ou território como uma única categoria (como se não houvesse outras riquezas dentro do território, definido como empobrecido), é uma tarefa difícil e custosa, pois cada categoria dentro dos estudos geográficos possui diversos significados e alcance, recebendo diferentes elementos imutáveis, flexível, permitindo mudanças de sentidos, historicamente definidos, como ocorreu com o conceito de espaço e de território. Em *Por uma geografia nova* (1978), ao re-conceituar espaço é centralizar e compreender, de como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado, e do presente, e por uma estrutura representada por relações que estão acontecendo, manifestam-se através de processos e funções. Nas palavras de Santos (1978),

“O espaço é um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares”. (Santos, p.122). (...) O espaço por suas características e por seu funcionamento, pelo que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais, (...) o espaço evolui pelo movimento da sociedade total. (SANTOS, 1978, p. 171)

O Centro Histórico de Salvador, é representado nos arredores do Largo do Pelourinho, é conhecido por sua arquitetura colonial portuguesa com monumentos

---

<sup>28</sup><https://www.correio24horas.com.br/bahia/ibge-pobreza-e-extrema-pobreza-atingiram-patamares-recorde-s-em-2021-na-bahia-1222> acessado em 25/10/2023

históricos que datam do século XVII até o início do século XX, tendo sido declarado como Patrimônio da humanidade mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 1985.

O Centro Histórico de Salvador não se resume ao Pelourinho. Ele é apenas uma das partes do Centro, porém é o mais famoso. A cidade conta com mais de 372 igrejas e as mais antigas datadas do barroco ficam no Pelourinho. No imaginário popular “365 igrejas na Bahia têm, numa eu me batizei, na segunda eu me crismei, na terceira eu vou casar com uma mulher que eu quero bem”, dizia a música de Dorival Caymmi. Os soteropolitanos dizem que tem igrejas uma para cada dia do ano. Entre as principais igrejas está a primeira Igreja construída, a Basílica de Nossa Conceição da Praia, fundada em 1549.

Então o que é o pelourinho. O largo do Pelourinho que tem o seu nome oficial de Praça José de Alencar, e fica situado na parte do Centro Histórico. O pelourinho foi um local de muitas crueldades com os negros escravizados. Posso dizer que seu corpus cultural, tem o cheiro e sabor do azeite de dendê com as baianas de acarajé, seu tecido visual de imagens artísticas, e suas tramas musicais de tambores.

As narrativas artísticas deste corpus cultural chamado pelourinho, elege práticas políticas do ativismo negro que se mostram conectadas com as experiências de um fazer, de um reinventar dentro deste monumento histórico, enquanto expressão artístico cultural, nas palavras de Osmundo Pinho, (1998).

Convém dizer que por "Ideia de Bahia" entendo: 1º o "sentimento" de diferença que nós baianos temos em relação ao resto do país e do mundo; 2º que este "sentimento" é constituído a partir de narrativas específicas; 3º que estas narrativas condensam conteúdos positivos particulares; 4º estes conteúdos são, também, ideológicos - no sentido de que agem como "um mapa" para uma estrutura social tensionada por contradições; 5º que esta ideologia é base para a construção de um consenso político para a dominação, como é condição de reprodução de uma multiplicidade de bens simbólicos, negociados no mercado internacional de cultura. (PINHO, 1998, p. 259). Percebemos que as composições musicais soteropolitanas se relacionam ao sagrado, ao reverenciar as divindades afro religiosas e também reiteram a sua função político social, posto que através da linguagem e dos instrumentos musicais o movimento do samba-reggae estabelece uma conexão com o simbólico material e imaterial, afirmando-se como um ritmo político afro-baiano. E nessa análise dos discursos musicais sobre raça e racismo, reveladas nas práticas, que se apresentam como um recorte privilegiado para a compreensão dos processos de amálgamas e trocas de saberes entre seus “mundos” locais, micro

territoriais, para Sansone: “as formações étnicas e raciais são definidas na interação entre o contexto local e um circuito transatlântico de ideias, categorias, hierarquias e objetos negros” (SANSONE, 2004, p. 248.). É imprescindível afirmar a relação que a música dos tambores de Salvador estabelece com o religioso das matrizes africanas e católicas.

Trazer um conteúdo que aparentemente está totalmente na formalidade, e não deslocar questionamentos sobre o *corpus* deste tecido social cultural, é não compreender as narrativas sobre as produções a partir de um sistema de significação social, político, econômico e cultural a fim de definir a noção de pertencimento a uma sociedade como um espaço comum a todos.

Houve por muito tempo em grande escala um estímulo da folclorização das manifestações culturais afro-baianas, por isso muitos discursos perpassam na oralidade, e não só na memória escrita. Sendo a oralidade historicamente produzida, ocupando um lugar sócio-histórico de produção e de difusão de sentidos. Os discursos são produzidos e propagados na materialidade linguística-oral-discursiva, e da escrita. É preciso repensar os paradigmas dos discursos produzidos, seja pela oralidade, seja pela escrita, pois o povo preto vem lutando, desde que foi sequestrado do continente africano para que suas ontologias e epistemes tenham o direito de existir.

Não há uma fórmula pronta para essas questões do fazer e existir negro, para o próprio negro, mas as inúmeras tentativas com acertos e erros, avanços e recuos que tornam o processo de transmissão de saber algo tão rico e necessário na atualidade para o povo negro e para suas gerações futuras.

Posso pensar o Pelourinho como uma encruzilhada de caminhos, onde a atuação negra rasura os estratos sociais da dominação colonial a partir dos elementos subjetivos do tambor, condicionando-os a um espaço de não escravizado. Na música “Cartão postal” do bloco afro Olodum, a letra faz sua interconexão com o pensamento do cientista social Osmundo Pinho (2003) onde para ele o corpo negro “reinventado faz a reinvenção” do cenário da cidade de Salvador, sendo o “*Pelourinho não é mais aquele. Olha a cara dele. Você não fica à toa. Tem muita gente boa. Negros conscientizados. Cantam e tocam. Pelô Pelourinho, primeiro mundo Cartão postal de Salvador Pelourinho*”. O Pelourinho é o berço das Irmandades dos Homens Pretos, do Rosário dos Pretos, da Sociedade Protetora dos Desvalidos e da Revolta dos Malês.

O pelourinho tem seus afoxés e seus blocos de samba-reggae que lutam para quebra dos estereótipos sobre o negro brasileiro e do continente africano, visto sua

homogeneidade inexistente. Suas músicas questionam o que se sabe sobre a escravidão no Brasil a partir da visão do povo negro. Quando foi iniciado o tráfico negreiro entre o Brasil e África. De quais regiões da África os negros foram sequestrados. Quais eram as condições dos africanos nos navios negreiros. Quais eram as leis que regulamentavam o tráfico de pessoas negras? Como os africanos eram tratados e de como eram os seus trabalhos no Brasil. Quais e quantos são os reinos africanos. Há quantos países no continente africano. Perceber a complexidade e o desenvolvimento da cultura dos povos negros em África, contradiz os argumentos elaborados pelo lócus eurocêntrico de que a África era um continente atrasado e inferior.

A organicidade e a performance política-poética dessas intuições afro-musicais, são lugares de fala e de agenciamentos individuais e/ou coletivos. Se dando a partir de suas experiências vivenciadas nas dimensões dos locais em que elas estão inseridas ou foram subordinados a estarem.

Salvador é um território de memória sensível, sua estética estrutural é a memória viva de um passado doloroso e sem humanidade, sem humanidade para os povos negros que aqui chegaram e estão. Neste rompante de paisagens, culturas e experiências, a subjetividade desta cidade é estruturada por camadas de contradições, cabendo a cada um de nós analisar esse território que encruzilhou o Brasil em seus retalhos de complexidade.

PARTE

II

***EPISTEMOLOGIA DA MACUMBA***

### 3.0 MÚSICA-TERRITÓRIO: HISTÓRIAS NEGRAS IMBRICADAS.

O canto do negro<sup>29</sup>  
 Veio lá do alto  
 É belo como a íris dos olhos de Deus, de Deus  
 E no repique, no batuque,  
 No choque do aço  
 Eu quero penetrar  
 No laço afro que é meu, e seu...

A música enquanto ação humana está no convívio coletivo desde os tempos das “cavernas”, onde se utilizavam pedaços de ossos, madeira, e outros objetos para produzir sons. Sendo a música um dos principais elementos culturais e de expressão para a representação da formação da identidade individual e coletiva, Vygotsky (1993) nos declara que há um poder de comunicação nela, onde se “projeta no convívio social experiências vividas e herdadas que articulam estratos de convenções culturais e experiências empíricas para uma construção de significados que determine a identidade e um sentido comunitário”. (1993, p.129).

Os estudos do historiador musical Roland Candé (1981), nos conduz para conhecer o primeiro instrumento humano, no tempo do Antropóides do terciário, pode se afirmar que esses instrumentos eram divididos em dois, seria a batida com bastões, percussão corporal e objetos entrecocados, e a voz com imitação dos sons da natureza. Seguindo esse pensamento, podemos considerar os instrumentos percussivos os primeiros criados pela humanidade. Os homens da antiguidade já marcavam o ritmo com os pés batendo no chão, com pedaços de madeira para se comunicar, sendo que os primeiros tambores provavelmente consistiam em um pedaço de tronco de árvore, que eram cobertos nas suas bordas com a pele de algum animal. Os tambores mais antigos descobertos em escavações arqueológicas pertencem ao período Neolítico. Tambores com peles esticadas foram descobertos dentre os artefatos egípcios, de 4000 anos antes do calendário de Cristo. A diversidade dos instrumentos percussivos é incontável. O tambor era utilizado por diversos momentos, tanto para diversão, quanto para cultuar seus deuses, ou para o anúncio de uma luta ou guerra.

A música para Lundberg (2010), surge e é absorvida como um marcador de identidades individual e coletiva. Sendo ela responsável por estruturar e relacionar o

---

<sup>29</sup> Música: Ilê Pérola Negra (o canto do negro). Composição: Miltão/Rene Veneno/Guiguio. Interpretação: Daniela Mercury.

senso comum, como o contexto de um ritual ou com o objetivo de edificação coletiva de valores sociais integradores articulam o canto e o ato de tocar instrumentos.

Deste modo a música emancipa, aliena, e segue orientando como força nas lutas de um povo, ou de um grupo, em prol de uma causa humanitária, a exemplo disso, a composição *We Are The World* (1985), feita por Michael Jackson e Lionel Richie, sendo gravada por 45 cantores norte-americanos, em prol do projeto *USA for Africa* (“Apoio dos artistas unidos pela África”), que tinha por objetivo arrecadar fundos para o combate a fome no continente africano, arrecadando o montante de 55 milhões de dólares.

E sobre estes enunciados que trago os pensamentos do Paul Gilroy em sua teoria do Atlântico Negro (2001), em que coloca a música negra como reconstrutora de um povo que foi dispersado. A música negra é uma das principais ferramentas de batalha ao epistemicídio, por que no seu “circuito comunicativo que possibilitou o diálogo de populações dispersas pelas tramas da escravização” (GILROY, 2001, p.20). Através da música negra, a África se recompõe nos saberes e fazeres através de seus descendentes da diáspora.

Apreender e analisar sobre a amplitude e a profundidade do magnetismo e complexo, sobre a música negra da Bahia, não é uma missão destrinchada no imediato e desafetada. Quero aqui fazer-se compreender, pensar a música produzida pela população negra de Salvador, não como uma categoria sem-igual, carregada de uma identidade fixa, mas como uma identidade-musical em constante movimentos de negociações culturais, políticas, pessoais, sociais, e religiosas, articuladas por fluxos de um propósito, sendo assim possibilitando novos lugares de axiomas. A costura sobre o conceito de identidade para esta pesquisa, se traduz no ponto de choque, e da trama no tecido. Os discursos e as práticas desse fazer musical nos convoca para que manifestamos nossos lugares como sujeitos e interlocutores sociais, no processo que produzam subjetividades em suas potencialidades, na construção de sujeitos aos quais se pode “falar”.

Pensando na tradução do que pode vir a ser a forma cultural, e os múltiplos processos de significações da disputa pelo real, Oliveira (2012) nos afirma que:

O conceito de representação, identidade, sujeito, subjetividade, objetividade, apesar de serem largamente analisados e ressemantizados, quando não descartados, ainda preservam sua forma cultural helênico-cristã. O que entendemos por forma cultural não é, obviamente, o conteúdo de um discurso ou narrativa, tampouco suas regras de sintaxe ou de semântica.

Forma cultural, aqui, diz respeito ao escopo cultural presente em qualquer narrativa e espaço passível de lhe dar as condições de produção de seu sentido territorializado. É o contexto investido de sentido. Sentido produzido na tradição do lugar e que, como já foi largamente demonstrado, de modo peculiar, por autores como Foucault (1996) e Geertz (1989), muda de acordo com o tempo e o espaço. É um sentido que resulta em processos múltiplos de significação. Significações frutos de tensões entre interpretações várias, interessadas em disputas pelo real. Real, por sua vez, resultado desses fluxos de informação e poder que alteram os padrões econômicos e políticos de uma dada comunidade, ou mesmo de uma sociedade inteira. A Forma Cultural, no entanto, não é uma estrutura, apenas. Ela é a possibilidade da própria estrutura. (OLIVEIRA, 2012, p. 34-35.)

Nesse mapa fronteiriço e complexo que é o ser humano, Hall (2006) nos aponta para refletir que “a identidade, nessa concepção torna-se uma ‘celebração móvel’: formada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2006, p. 13).

Cabendo aqui uma transversalidade sobre o olhar é como olhar, no campo discursivo, e dialógico essa linguagem representada pelas músicas afro-baianas. Como nos convida Hall (2008) para que aumentemos nossa lente da percepção.

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contra narrativas; e sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2008, p. 380)

Busco aqui no meu processo de observância do fazer cotidiano, desde os toques que ecoam ancestrais dentro dos candomblés da Bahia, dos grupos de samba de roda e samba duro das comunidades favelada de Salvador, dos movimentos de (r)existências dos grupos de capoeiras, e os blocos de ijexá, afoxé, e samba reggae, ouvir os tambores entoados pelas ruas soteropolitanas, sendo atravessada pela negritude, que desloca outros encontros entre o novo em contato com os antigos, no campo do seus múltiplos. E nesse descortinar que vos convido a seguir e conhecer a multiplicidade cultural da música negra, afro-baiana, em um território negro, onde o tambor é cultuado, onde o tambor é a própria cultura na fronteira deste mundo ocidental não construído para que o negro exista. Bhabha (2013), traz a sensibilidade plástica para somar nesta inflexão sobre a ideia de cultura,

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas toma o passado como causa social ou precedente estético, ela renova o passado reconfigurando como um “entre- -lugar” que inova e interrompe a atuação do presente, o “passado- presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver (BHABHA, 2013, p. 29)

Se a identidade é construída dentro das culturas que estamos imbricados, ela também é formulada pela composição da corporeidade. A corporeidade sendo a ação de um corpo em movimento dentro do seu ritmo social, também é potência na relação com o mundo. Segundo Goellner, “um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno” (GOELLNER, 2008, p.28.) que estrutura a forma de ser e estar no mundo.

Se para Merleau-Ponty (2011), somos inscritos no mundo através do nosso corpo, e a nossa existência se dá por meio dele, sentindo o mundo com o corpo e todas as experiências que vivemos passam por ele. As questões do mundo-vida, em todas as suas nuances, nascem e se encerram no corpo/corporeidade, figurando os aspectos do nosso existir. Pensar sobre o corpo ao longo da história da humanidade é perceber que ele recebeu significações de acordo com a época, as culturas, e as ideologias. Povos foram instrumentalizados, dominados e cercados, através de um ideal de corpo-humanidade. Nesse caminho, o corpo do negro foi interpretado como sem humanidade, sendo assim um corpo destituído de direitos. Ser negro numa sociedade estruturalmente racista significa ser um corpo para servir, tornando-se um objeto, uma ferramenta, e apenas instrumento de trabalho braçal, onde “[...] o escravo é visto pelo seu dono como um objeto, um acessório da terra, um animal humano, a objetivação de um capital; em suma, como um simples instrumento de produção” (CARDOSO, 1982, p. 59).

O Brasil é resquício de uma colônia, e o seu cenário social tem epiderme preta. E é nesta ideologia que os corpos negros foram pensando, para terem papéis definidos, sendo impostos a uma atuação que não coincidem consigo. O corpo negro torna-se racializado pelos processos subjetivos que são apreendidos e estabelecidas diariamente no racismo. A existência para os negros tem o toque do antagonismo, onde são precisas desconstruções diárias sobre o mundo branco em cima de ti, da sua corporeidade, sendo necessária a autoafirmação no seu cotidiano, diante da aspereza de uma sociedade que não deixou de ser colônia em pleno século XXI. Cabe aqui aos blocos afro-baianos essa importância de fazer o negro refletir a sua necessidade de afirmar a expressividade da cultura negra e se impor como um sujeito político.

Podemos analisar a partir do tambor a forma de possibilidades conjuntas de cocriação de se expressar na grande presença das africanias á brasileiro. Sendo também ele a completude que reflete a necessidade de afirmar a expressividade da cultura negra, Gilroy explica que “a antifonia (chamada e resposta) é a principal característica formal

dessas tradições musicais negras”, (2001, p. 166, 167). O corpo negro, o ritmo-tambor demandam lugares de afirmação e preposições das populações negras no Brasil, possibilitando discursos verbais e não verbais, em uma perspectiva que agencia as experiências da população negra, ao conjunto das narrativas presentes nas organizações civis e sociais. Oliveira (2019) concorda que:

O favelado expondo sua própria realidade, e transformando-a em arte, ainda é assustador demais para uma sociedade acostumada a privilégios elitistas herdados de um passado escravocrata que não se extingue sem ações concretas, e que acredita que o escravizado não pode ser o dono da sua própria narrativa e expor sua condição, visando a justa mudança (OLIVEIRA, 2019, p.39).

Compreender os desafios que estão dentro da costura no campo da política, da cultura, das artes e da música, passa por interpretar o tambor como um dos personagens, na luta do desmonte do racismo e contra o pensamento colonizador que marca as experiências dos corpos negros da diáspora em suas negociações de sobrevivência, adaptações culturais, estéticas, espirituais, no seu fazer epistemológico e nos seus sentidos ontológicos.

### 3.1 DISCURSO, MEMÓRIA E ORALIDADE: CONTEXTOS GEOPOLÍTICOS DO TAMBOR NA MÚSICA NEGRA DE SALVADOR

Ao fazer uma revisão bibliográfica sobre pesquisas dos blocos afro no panorama precursor dos blocos negros de Salvador, conheci o trabalho de Antônio Risério (1981), acredito que o primeiro a tratar

sobre os blocos afro-baianos, trazendo questionamentos de como essas instituições começaram o processo de reafirmação de Salvador e do carnaval. Ao analisar seu trabalho, pude perceber como se desenvolveu esse processo de transformação do carnaval, tornando-o palco para afirmações e manifestações político-sociais da cultura negra.

Surge o trabalho de Osmundo Pinho (2003), que tem por propósito compreender como os blocos afro-baianos estão dispostos com os movimentos globais, da contracultura e da cultura da diáspora. Para Osmundo, embora o seu tema confirme a crença de uma África como fonte de saberes, os blocos afro-baianos recriam uma África mítica, que funciona como narrativa para as suas criações, ligadas à memória, integrada com o presente.

Para Gilroy (2001), a música negra encoraja e amplia suas práticas significantes,

Trazer a história da música negra para primeiro plano encoraja [...] um registro diferente de conceitos analíticos. Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa [...] (GILROY, 2001, p. 166).

Os blocos afro-baianos dentro e fora das suas territorialidades se apresentam com misturas de cores nas suas roupas, indumentárias e seus turbantes, trazendo novos olhares e construções para questões ligadas à diversidade cultural. Os Blocos afro desfilam (r)existência.

Em novembro de 1974, em plena ditadura militar, uma comunidade negra de Salvador, na Bahia, criava o primeiro bloco afro da cidade, inspirado na cultura e religiosidade africana, nascia o Ilê Aiyê que se firmava como cerne de protesto contra o racismo, difundindo um sistema positivo de representação do negro.



**Figura 10:** Logomarca do bloco Ilê Aiyê.

O Ilê Aiyê, conhecido como “o mais belo dos belos”, foi o primeiro bloco afro da Bahia, surgindo no bairro no Curuzu, e subdistrito do bairro da Liberdade, tido como a segunda maior densidade populacional negra do país e fora da África, segundo dados do Censo Demográfico de 2010, do IBGE. O Ilê faz um novo movimento dentro do carnaval de Salvador, trazendo uma nova maneira de se festejar. Sendo um fenômeno que surgiu para “reafricanizar” a Bahia e quiçá o Brasil.

A história do Ilê Aiyê se une e se soma à história do terreiro Ilê Axé Jitolu e a sua responsável, a Ialorixá Mãe Hilda. A Instituição produz a noite da Beleza negra, onde é eleita a Deusa do Ébano desde 1979, sendo idealizada por um dos frequentadores do bloco, Sérgio Roberto dos Santos, a partir dos concursos tradicionais de Rainhas do Carnaval, onde não se tinha mulheres negras eleitas. No Carnaval, o bairro do Curuzu é palco de um ação cultural-religiosa, sobre o ato de pedir a benção, pedir a bênção para o bloco, que oferece o milho branco cozido e a pipoca (a flor do velho), alimentos de predileção do orixá da paz Oxalá, e de Obaluaiê o orixá da saúde. Para dar início a saída

do bloco no curuzu soltam-se as pombas brancas e se anuncia a chegada da Deusa do Ébano eleita no ano corrente e o início do desfile do grupo para o Carnaval. Na subida da ladeira do Curuzu se manifesta uma orquestra de percussionistas.

A música afro-baiana, produzida pelo samba-reggae, tem sido um dispositivo de bem-estar e de combate ao racismo e sexismo, atuando e chamando uma coletividade. Stuart Hall (2006) salienta que as classes populares aprendem a visibilizar as suas práticas, pois é nesta viabilização que se encontram as suas potências de “expressão de uma vida social, subalterna específica que resiste a ser constantemente reformulada como baixa e periférica.” (HALL, 2006, p.341.).

Sendo o Olodum um dos blocos afro baianos mais significativos da cultura local do centro histórico de Salvador, posso considerar que ele transforma – ainda que momentaneamente - o pelourinho numa espécie de quilombo urbano brasileiro. O bloco Olodum, que na língua yorùbá significa “Deus dos Deuses” ou “Deus maior”, foi fundado em 25 de abril de 1979, e atualmente tem 59 discos gravados. Ele foi inicialmente criado como opção de lazer para os moradores do Maciel/Pelourinho.

O Olodum foi palco, cenário e cena do Neguinho do samba, onde ele conquistou a posição de criador do ritmo do samba-reggae, atraindo várias celebridades da música internacional, a exemplo, os cantores Norte-Americanos Michael Jackson em 1996, Paul Simon em 1992, e o cantor jamaicano Jimmy Cliff em 1988.



**Figura11**<sup>30</sup>: Imagem 12. Integrantes do Olodum tocando no pelourinho.

As cores do Olodum formam a base do Pan-africanismo, Rastafarianismo e do Movimento Reggae. Sendo a cor verde a representação das florestas equatoriais da África, o vermelho é o sangue da raça negra, o amarelo o ouro da África, o preto é o

<sup>30</sup><https://esquerdaonline.com.br/2019/03/03/vida-longa-ao-olodum-um-salve-aos-seus-40-anos-de-historia/> acessado em 14/08/2023

orgulho da população negra, e o branco a paz mundial. O Olodum é considerado uma das mais importantes expressões da música mundial, sendo tombado pela Organização das Nações Unidas (ONU) como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado da Bahia<sup>31</sup>.

Os discursos contra hegemônicos produzidos por estes blocos afros são transmitidos pelos seus pares culturais (outros blocos afros). Não fazendo entre eles uma competição, a função da luta pelo protagonismo negro coletivo é combater as violências decorrentes do processo de escravização. Nesse contexto foram surgindo outros blocos afros, em bairros distintos de Salvador.

Em Itapuã, um bairro que se debruça sobre o mar, nasceu o bloco Malê Debalê no Parque do Abaeté, em 23 de março de 1979. Itapuã teve inúmeros levantes negros, desde o temido *Quilombo do Buraco do Tatu* (1744 – 1764), até as revoltas de 1807 a 1814 promovidas por negros pescadores escravizados. O nome do bloco foi inspirado na população descendente dos africanos, os Malês.

A palavra *Malê* tem sua designação dada aos negros muçulmanos, vale ressaltar que esta palavra tem origem na palavra *Imalê*, que significa muçulmano na língua iorubá. Os Malês foram sequestrados e desterritorializados para o Brasil no período da colonização portuguesa. Os Malês organizaram a maior revolta de negros escravizados no ano de 1835, na ladeira da praça, na cidade de Salvador, ficando conhecida como a Revolta dos Malês (REIS, 2003). Já a palavra *Debalê* significa felicidade em yorubá. Assim o Malê Debalê se traduz em “negros felizes”.



**Figura 12**<sup>32</sup>: Imagem 13. Uma das rainhas do bloco Malê Debalê, na Festa de Itapuã em 2017.  
**Foto:** Fábio Marconi

<sup>31</sup><https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/olodum-40-anos-de-historia> acessado em 28/10/2023

<sup>32</sup> <https://www.salvadorbahia.com/experiencias/male-debale/> acessado em 14/08/2023

O Bloco promove o Festival de Música Malê, o Concurso Negro e Negra do Malê, e o Concurso Negro e Negra do Malezinho onde integra as crianças. O Malê é considerado o maior balé afro do mundo, pois realiza apresentações com dois mil dançarinos atuando conjuntamente e sincronicamente.

O carnaval de Salvador após a participação dos blocos afro, jamais seria o mesmo, pois estes blocos afro-baianos fazem da sua origem uma declaração do real, das suas existências, legitimando intrinsecamente o sentido da festa a partir da sua prática espetacular de arte de matriz negro-africana com suas danças, suas polirritmias do tambor, sua atuação no tapete carnavalesco, seus figurinos confeccionados com tecidos em cores exuberantes, e seus adereços de palhas da costa e búzios. Guarinello (2001), entende a festa como um espaço e um tempo de exaltação dos sentidos sociais,

A festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definido e especial, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa dos seus participantes. (GUARINELLO, 2001, p.972.)

Essa festa convida outro bloco a existir, O Muzenza (JESUS, 1991). O bloco hoje sediado no Pelourinho, surgiu na Liberdade em 5 de maio de 1981, mas segundo o Dicionário Cravo Albin, teria surgido na Ribeira, e sido fundado por ex-diretores do Olodum, Geraldo Miranda (Geraldão) e Janilson Rodrigues (Barabadá). Fizeram parte da história do Muzenza os cantores Beto Jamaica e Tatau, ex-vocalista do Araketu. O Muzenza surge como um tributo ao Bob Marley, que era uma inspiração do legado cultural afro-jamaicano, onde suas mensagens libertárias invadiram o Brasil nos anos 1980. Muzenza é um termo de origem bantu-kikongo, significa Yaô do Nagôs, nome dado aos iniciados no candomblé da nação de Angola.



**Figura 13<sup>33</sup>:** Imagem 14. Rinha do bloco Muzenza dançando.

<sup>33</sup> <https://www.janeladomundo.com.br/sem-categoria/carnaval-do-muzenza> acessado em 17/07/2023

O bloco revela-se como um afro cantado, buscando emergir uma mensagem libertária de um mundo acessível em defesa do povo negro. Sendo o primeiro bloco afro do Brasil a eleger uma rainha cadeirante, a comunicóloga Josy Brasil.

Para estes blocos afro do samba-reggae participarem de forma organizada é necessário que eles venham a ser identificados e reconhecidos como personagens sociais dentro da tela carnavalesca soteropolitana. É importante ressaltar que mesmo se passando quarenta anos destes blocos nas avenidas, ainda hoje a sua presença continua a ser uma conceção, sendo regida por um jogo de poder, onde há uma disputa social acirrada nas suas normas e regulamentações, como por exemplo o controle dos horários de saída para o desfile, que em sua maioria são relegados aos momentos finais da festa.

Sendo o negro a maioria na população de Salvador, e tendo e tem ocupado um espaço no carnaval como referência estruturante, esta condição poderia indicar seu lugar privilegiado no carnaval da cidade. Porém, os blocos afros e os afoxés, se instauram na festa da contradição e da disputa por espaço. Cabendo e tendo que se defrontar com problemas de ordem político-econômica, e tendo que resistir e insistir para existir, e assim conseguem por muita luta um espaço, por outro lado garantindo a Salvador e aos seus representantes políticos, o símbolo do exótico que promove o sucesso para o marketing do turismo.

Estes blocos são festas, são alegrias, mas são amor, disciplina, abdicção, e a movimentação da esperança no sentido que tem nas suas estruturas projetos que orientam, ensinam, e dão caminhos.

O Ilê Aiyê abriga a Escola Mãe Hilda (em homenagem à Ialorixá do Terreiro Jitolu e matriarca do Ilê) criada em 1995 inicialmente para auxiliar as crianças que tinham dificuldades de aprendizagem na escola, mas se consolidou como escola a partir da própria necessidade das famílias do entorno, trabalhando em consenso às práticas pedagógicas utilizadas com a Lei 11.645/08, a escola recebe atualmente Oitenta crianças matriculadas, de 4 a 11 anos. Existe também a Banda Erê, que é um projeto artístico-pedagógico que tem como foco o ensino da música, promovendo aulas de percussão a jovens. A instituição oferece também cursos com temas variados como cidadania, história, literatura, saúde corporal, dança, canto e coral.

O Olodum possui sua Escola Criativa que desenvolve uma série de cursos, tais como, oficina de mamulengos, dança, teatro, percussão, dicção e postura de voz, reforço escolar, iniciação musical, ensino de História e Português.

O Malê de Debalê mantém uma escola municipal que atende a cerca de 300 alunos, do pré-escolar até a segunda série, sendo que a creche atende a 214 crianças,

em tempo integral, de 3 a 5 anos. A instituição oferece ao público jovem-adulto aulas de dança, teatro e música.

O Muzenza desenvolve um trabalho socioeducativo em parceria com o Projeto Axé, a Fundação da Criança e do Adolescente da Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte (FUNDAC/SETRE) e a Universidade do Estado da Bahia (UNEB), oferecendo oficinas de formação e profissionalização para jovens em situação de vulnerabilidade social.

Assim, as práticas construídas e desenvolvidas por estas instituições, trazem princípios de uma compreensão transversal e transdisciplinar, uma vez que dentre os elementos ontológicos de matriz africana, e da cultura afrodiáspóricas, ocorre uma indissociabilidade orgânica estabelecida, entre a musicalidade, a corporeidade, e a linguagem (memória- oralidade) na produção de saberes, onde o lúdico e os mitos se constituem como uma maneira de se conceber e interpretar os diferentes níveis da realidade.

Esta pesquisa, *Tambores nas encruzilhadas soteropolitanas: Corpos negros nos cenários das identidades femininas* é criação, visitaçãorevisitação, comparação, análise e questionamentos. Pois revela-se em um processo que necessita do diálogo entre o seu local. Local esse que me interessava observar desde que debrucei o meu olhar sobre os blocos afros, no sentido de que foi através e a partir do bloco afro Didá que mulheres puderam tocar tambor na sua coletividade. Fazendo iluminar possibilidades culturais, sociais e econômicas a partir do ser feminino, extrapolando assim “uma ideia” de que nos blocos afros as mulheres só podiam dançar. A Didá chega oferecendo às mulheres a possibilidade de “ser o que quiserem” nestes espaços. E, é no desfile destas mulheres que o mundo se movimenta, pois “[...] quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se a base do capitalismo.” (DAVIS<sup>34</sup>, 2017), diante desse movimento de deslocar o possível, que se

---

<sup>34</sup> Esta citação de Ângela Davis é referente à palestra: “Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo”, enunciada no salão nobre da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em comemoração ao Dia da Mulher Negra Latino-americana e Caribenha. O evento foi organizado pelo Instituto Odara, o Coletivo Ângela Davis, e o Núcleo de Estudos Interdisciplinar da Mulher (NEIM) da UFBA.

revela possíveis jeitos do negro sobreviver-vivendo, construído incontáveis laços de afetividades, e transformando o seu território.

O processo de construir, fomentar e formar os territórios negros que ocupam estes blocos afro-baianos, segue em gestão ao rompimento de espaços com circuitos fechados. Transformando-os em seus múltiplos, o lugar se vive produzindo coletivamente de dentro para fora, e de fora para dentro, por um modelo de dispositivo coletivo que elabora e reelabora as formas de ser, fazer e estar no mundo.

#### 4.0 ANYÁN: ONILÚ EM DIÁSPORA

As narrativas poéticas dos mitos que atravessaram o transatlântico com a cosmologia do negro africano, fundamentaram a cosmologia candomblecista do Brasil, sendo essas histórias conhecidas pela palavra iorubana de *Itan*.

Existe um Itan que fundamenta a proibição feminina de tocar tambor dentro do território sagrado desde a África pré-colonial. Esta história é transmitida pelos povos de santo mais velhos a fim de que a “tradição” venha a ser mantida.

Não irei aqui adentrar o vasto e rico mundo do Candomblé, o que quero, trazendo este Itan, é compreender o porquê que antes da Didá os blocos afro-baianos não tinham mulheres tocando nas suas percussões, seja apenas uma mulher ou uma quantidade expressiva do gênero feminino. Uma das minhas hipóteses, é que mesmo os blocos afros não sendo uma instituição de candomblé, a cosmologia candomblecista se fez presente no fundamento destes blocos. Não quero aqui trazer aparentemente uma narração, em que os blocos afro-baianos não viam as mulheres negras como donas de si. Quero aqui compreender a transmutação do mito em seu múltiplo, por ele se basear na bifurcação entre o “passado real e o forjado” e contestar as “tradições genuínas as tradições realmente inventadas”, construídas no formal e sendo continuamente institucionalizadas. Para Giddens (1997), a veracidade da tradição, proporciona o seu caráter genuíno, e em nada tem a ver com a sua antiguidade ou com a sua capacidade de reter com exatidão o passado, mas antes “depende da conexão da prática ritual com a verdade formular.” (GIDDENS, 1997, p. 116).

Em conversas paralelas (2020-2023) de aprendizagem com o Baba (que em yorubá quer dizer pai), Robson de Tobarajenan, do Ilê Axé Iba Eje Onan, terreiro da cidade de Salvador, no bairro da Federação. Pergunto o porquê de a mulher não poder tocar tambor dentro do candomblé.

Babá Robson, conta que na época da criação dos orixás, existia um orixá conhecido como Ayán ou Ayangalu sendo ele um dos seres mais fortes que existiu na terra. E que foi convidado e desafiado por uma mulher, a arrancar Iroko, a árvore de raízes mais frondosas daquele reino, a árvore que está ligada ao tempo, Ayán em sua vaidade, arrancou Iroko da terra com apenas uma mão, fazendo da sua madeira a matéria prima para construí o primeiro tambor ritual da história yorubána. A mulher ficou infeliz com a ascensão de Ayán depois deste feito. Ela esperou que ele dormisse, para entrar na sua

casa e roubar o tambor, e quando a mulher pegou o instrumento para tocá-lo, ficou de *bajé* no mesmo instante, sendo que ocorreu seu corrimento menstrual, enfraquecendo o tambor. Ayán ao acordar e ver que algo estava errado com seu instrumento, em que o couro estava mole, foi até Orunmilá, o ser adivinhador, que o aconselhou a fazer sacrifícios para curar o seu tambor, criando o hábito sacrificial de alimentar os tambores.

Está em estado de bajé, dentro de uma tradição Yorubá, é estar impedida de muitas coisas neste período, como não poder entrar na casa de santo, não poder tocar em instrumentos ou objetos sagrados, e em muitas casas nem em seus pais de santo. Sendo assim, o período menstrual feminino, é atribuído ao negativo. Este Itan contribui para manutenção de estigmas pejorativos que desqualifica as competências da natureza feminina.

Analisando este mito, me pergunto se as cosmologias míticas podem ser inventadas-reinventadas. Se a invenção é concebida por um alguém, esse alguém o faz a partir de sua perspectiva moral. Como nos diz Bourdieu (1989), sobre as escolhas de qual história é escolhida para produzir um imaginário simbólico,

As diferentes classes e frações de classe estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme os seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo, em forma transfigurada, o campo das posições sociais. Elas podem conduzir esta luta quer diretamente, nos conflitos simbólicos da vida quotidiana, quer por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica (produtores a tempo inteiro) e a qual está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima (...), quer dizer, do poder de impor – e mesmo inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão (taxionomias) arbitrários – embora ignorados como tais – da realidade social (BOURDIEU, 1989, p.11-12).

Inaicyra Falcão (2006), pesquisadora das tradições africana-brasileiras, nos revela um outro mito sobre o tambor. Ela nos conta que foi uma mulher quem criou o tambor batá, uma mulher conhecida como *Ayátoke*.

Nos primórdios da civilização não existia em Oyo-Oro, cidade desaparecida, nada conhecido como tambor; ali morava uma mulher chamada Ayátoke, mas as pessoas a chamavam de Ayán. Esta senhora era estéril, andava sozinha pelo mato, sempre com um pedaço de madeira oco. Um dia ela viu uma pele de bode e resolveu cobrir as extremidades do pedaço de madeira, mas a pele ora não se adaptava muito bem, ora rasgava quando ela batia com um pedaço de pau [...] finalmente, um dia, Exu apareceu e lhe deu tiras de couro de veado a fim de que amarrasse com firmeza o couro no tronco. E foi nesse momento que o tambor deu um som melodioso. Ayán começou a tocar o tambor por toda a cidade, as pessoas corriam para escutá-la (todos surpresos!) porque nunca tinham ouvido alguma coisa semelhante antes. [...] Xangô - Orixá do trovão- na qualidade de rei da

cidade, quando a ouviu, convidou-a para morar no palácio. Ela tornou-se a tocadora oficial do palácio de Xangô. Todos sabiam que ela era estéril; no entanto, mais cedo ou mais tarde ela teria um filho, uma vez que qualquer mulher estéril que entrasse no palácio de Xangô tornava-se fértil. E foi o que aconteceu: Ayan casou-se com Xangô e logo teve um filho que foi chamado de Aseorogi. Ela passou toda a arte de tocar e construir o tambor para seu filho. Ayán também é, até hoje, o nome dado a todos os membros de uma família cultuadora do tambor entre os povos yoruba. (SANTOS, 2006, p. 64)

Aqui apresentei possibilidades narrativas de um único elemento, o tambor, e que na minha compreensão nenhuma dessas oralidades estão errôneas, o que aprendo aqui, é que o mito que se faz valer dentro dos territórios de fé dos orixás, é o que certifica o poder e legitimidade masculina ao tambor ancestral. Podemos e precisamos aqui também legitimar a importância do Itan contado por Inaicyra Falcão (2006), e perceber que para além deste mito, as práticas de se tocar tambor tanto pelas mãos femininas e masculina, revelam os elementos simbólicos que configuram os espaços que estão imbricados, produzindo símbolos e significados no campo das relações que movimentam forças, oriundas das micro ações coletivas do que à ideia de uma definição de lugar.

Os mitos encontram-se em processo de interação social, no qual sua existência precisa se ajustar em ações que desenvolvam pessoas, sua coletividade, e um lugar. Esse processo de como sua interação indica o que fazer, e como interpretar as indicações que o mesmo se propõe, inclui símbolos formados por ele mesmo, podendo ser continuamente sustentado, enfraquecido e transformado, e assim o mito tem o poder de transformar lugares em espaços, e não lugares em lugares a partir da interação em rede. A sociedade humana vive um processo que desenvolve linhas de ações nas diferentes situações que encontram em um mundo que tudo simboliza, e são guiados em suas orientações e ações pelo significado desses objetos.

A imagem do ser feminino, vem carregada de uma cosmologia ambivalente sobre o seu poder. Poder esse que cria e destrói, se formos trazer para o escopo desta afirmação mito-poético Yorúbano do ser feminino desde a criação do mundo.



**Figura 14<sup>35</sup>:** Imagem 15. Senhora africana tocando tambor, transmitindo a mensagem do tambor.

De acordo com Santos (2008), no início era o nada de uma massa uniforme e genérica, e que por ordem de Olorun/Olódumarè (O Senhor do céu), criou-se Òsalá (o grande genitor do princípio do masculino), o ser elemento que fecunda o ar, e a chuva do céu,

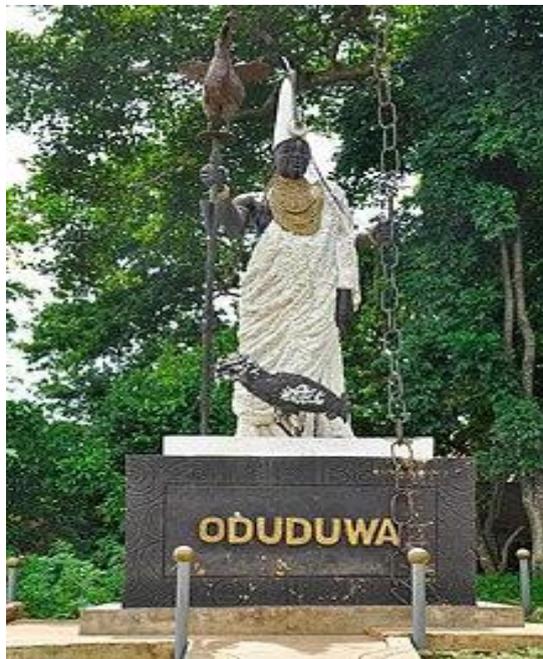
sendo ele a água-sêmen, dividindo com Odùduwà (a grande genitora do princípio do feminino) a construção do àiyé (o mundo). Cabendo a Odùduwà o contorno e firmeza ao mundo físico, à terra e seus mistérios, o segredo do líquido branco que garante a vida no ventre sagrado. Odùduwà modelou, e deu forma a todos os seres viventes, para que Olorun lhes desse assim o sopro da vida. Odùduwà recebeu de Olorun um igbá (cabaça), chamada Igbadu (a cabaça de Odù), contendo um pássaro (eye), que é símbolo do poder.

O nome Odùduwà significa "a cabaça de onde jorrou a vida". Pois a esse ser foi dado o direito de dá vida aos humanos. A cabaça, é dividida de forma latitudinal, dividindo-se em duas partes, representando assim o universo, e a sua ligação entre o céu e a terra, simbolizando também o útero.

Odùduwà representa o individual e o coletivo da ancestralidade feminina, sendo reverenciada como uma Ìyàmi (minha mãe) ou uma Ìyá Àgbà (a mãe idosa e respeitável). O que me simboliza o ser materno. As Ìyàmi para o povo yorubá, portanto, são as genitoras de toda a raça humana, as mães ancestrais, que podem ver as várias faces da divindade feminina, ou melhor dos seres femininos. As imagens simbólicas de um ser, não são o próprio ser, pois o ser divinizado, é ininteligível e invisível. As

<sup>35</sup> <https://yagbeonilu.com/legacy-of-the-drums/#jp-carousel-1558> acessado em 10/06/2023

construções sobre o mito a partir de imagens simbólicas, é que dão visibilidade a esse ser. Estas imagens são a fonte criativa do ser humano. “O símbolo indica, sugere e estimula” (Neumann,1996, p. 29).



**Figura 15:** <sup>36</sup> Imagem 16. Lugar histórico onde Odùduwà, a progenitora dos iorubás, desembarcou através de uma corrente para encontrar Ilê-Ifé. Este lugar também é conhecido como seu lugar de descanso final.

Trazendo para análise o mito da criação e o seu dual através de seus elementos, referido através de figuras simbólicas como individual e coletivo, o positivo e negativo, o masculino e feminino, a luz e a escuridão. Esse dual seria o par do Grande Masculino e do Grande Feminino, e que para os seres humanos farão a transição para o Grande Pai e a Grande Mãe (NEUMANN, 1996.).

A interpretação do símbolo para esta pesquisa, não o define como um significado constante, e sim por uma interpretação que está sempre em relação a um contexto. Sendo sua mensagem a conectividade com outros elementos uma vez descoberto seu nexos ontogênico, “a capacidade de originar, definir e atribuir significados, de forma livre e arbitrária a coisas e a acontecimentos no mundo externo, bem como de compreender significados” (WHITE, 2009, p. 9). Na compreensão do antropólogo americano White, o homem torna-se humano e se diferencia dos demais animais quando adquire a capacidade de simbolizar.

---

<sup>36</sup> Imagem retirada da internet.

O símbolo cria no humano uma valorização, um sentimento, um lugar, um espaço vivido que carrega consigo afetividade e memória, apresentando assim características identitárias, relacionais e históricas. Ao analisarmos o mito da criação através de Odùduwà, o ser mulher, é o corpo e o mundo, correspondendo assim à experiência básica mas fundamental da humanidade, que é a relação do Feminino, em que além de ser vivenciado por si próprio, também será vivenciado pelo Masculino, trazendo aqui o equilíbrio, para “O interior do corpo é arquetipicamente idêntico ao inconsciente, ao “local” dos fenômenos psíquicos que, para o ser humano, ocorrem “dentro” dele e “nas trevas”, as quais como a noite, são um símbolo típico do inconsciente”. (NEUMANN, 1996, p. 47).

O ser feminino aqui teria sido criado nas múltiplas possibilidades de existir, podendo ter “estes dois tipos de caráter, não se excluem desde o início, ao contrário, eles se integram e interagem, sob múltiplas formas [...]no entanto [...] observa-se quase sempre a dominância de um deles”. (NEUMANN, 1996, p. 38). O Corpo é um signo, na tradução destes símbolos, que em sua forma física tem a função de indicar alguma outra coisa, em sentido de ser inseparável de sua forma as manifestações do caráter de transformação que divergem no homem e na mulher. A mulher, enquanto ser feminino vivencia a nível do seu próprio corpo, em si e fora de si, os três mistérios ligados ao sangue, sendo a menstruação a transformação do sangue vivo em um sangue morto, a gravidez a transformação do sangue em vida, e a amamentação a transformação do sangue em leite. Esse mistério do ciclo menstrual conduz à experiência pessoal de sua própria fecundidade, fornecendo ao humano, a simbologia do “mistério” da vida, e assim extrapolando o que veio a se tornar, em estado materno, um objeto de respeito, temor, adoração e culto.

As Obiríns (que em yorubá quer dizer mulher) na cosmologia yorùbána pode assumir vários papéis sociais como a de uma mãe, a de uma esposa, a de uma filha, a de uma líder espiritual, ou mesmo uma feiticeira. O caminho trilhado por mulheres depende de como percebem a posição que ocupam em diferentes manifestações do social. O caminho da mulher torna-se uma encruzilhada e serve como ponto de encontro de diferentes caminhos que não se fundem numa unidade, mas seguem como pluralidades” (ANJOS, 2008, p. 80.).

O Onilú na cosmovisão dos povos yorubás é um sacerdote do tambor. Há uma iniciação específica para este fim, muitas vezes indicada por Ifá (oráculo africano dos povos yorubás). Após a iniciação o representante do tambor, recebe um tambor que

passa a ser seu amigo inseparável, o tambor na verdade é um assentamento de Orixá, o nome desse Orixá é Ayan, e tem os seus mistérios.



**Figura 16<sup>37</sup>:** Imagem 17. Mulheres tocando Tambor. O grupo Tambor de Crioula de São Benedito, só tem integrantes mulheres, tendo surgido na comunidade quilombola Santa Rita/Bequimão do Maranhão, em 2005.

A ligação do culto ao tambor negro, extrapola o gênero, extrapola a nação, mas se liga há uma reconfiguração do mítico sobre a África, como acontece em solo uruguaio, com os Afros-Uruguaios, no documentário “*Somos unidos pelo fogo*” (2017), eles retratam a manifestação cultural do tambor como patrimônio imaterial, de um saber localizado e transmutado.



**Figura 17<sup>38</sup>:** Imagem 18. Documentário *Sonidos del Fuego*, de María Cabrejas, produzido na Argentina, em 2017.

<sup>37</sup>

<https://jornalpequeno.com.br/2021/03/08/formado-so-por-mulheres-tambor-de-crioula-coroa-de-sao-benedito-celebra-seis-anos-de-atividade/> acessado em 10/06/2022

<sup>38</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=iMtYZ6pouYU> acessado em 14/04/2023

A mulher negra da diáspora é uma representante do tambor, é uma Onilú. O tambor é que traz sonorização para as suas vidas. O tambor é o elemento do discurso das suas vidas no seu cotidiano, e a partir do seu fazer, do seu conhecimento adquirido na organização coletiva de se tocar o tambor, é que se soma às experiências do lugar onde vivem, articulando e agenciando diálogos para um melhor sobreviver-vivendo.

A mulher negra diaspórica configura-se em um movimento de fluxos desejantes, que rasuram os territórios hegemônicos de poder, marcando a transmissão de saberes e a transformação de um movimento linear alternativo em circular contínuo, como uma encruzilhada por meio de agenciamentos coletivos e individuais, na configuração de novos espaços subjetivos constituídos a partir do cotidiano nos seus microterritórios.

## 5.0 DIDÁ: MAPEANDO CONFLITOS, AFETOS, E (R)EXISTÊNCIAS



**Figura 18.** Símbolo da Didá

Quando toco<sup>39</sup>  
 Sinto no pulso a força do criar, do criar  
 Quando toco  
 Eu sou quem gera o mundo  
 Eu sou Didá  
 Quando toco  
 Eu sou uma deusa no universo  
 Sou uma flor / Sou uma flor  
 Quando toco  
 Eu sou magia negra  
 Eu sou o amor  
 Sou Didá / O sol de dar  
 Luz e estrela cadente a deslizar  
 Soa Didá / Pro sol te dar  
 Cristalismo de água e te banhar

A Didá enquanto Associação Educativa e Cultural (ONG), foi fundada em 13 de dezembro de 1993, com objetivo através da arte-educação a partir do tambor proporcionar uma melhor qualidade de vida para mulheres e crianças da região e seu entorno.

A palavra Didá significa “o poder da criação”, na língua africana iorubá. A Didá, tem como eixo norteador tratar das questões sobre a cultura negra, oferecendo oportunidade às mulheres de aprender a tocar percussão, e neste processo se profissionalizar como musicista, as ajudando a perceber a sua força e a importância de ser mulher nesta sociedade. O símbolo da Didá foi inspirado no povo africano Fon/Ewé.

O precursor da Didá, Antônio Luís Alves de Souza, conhecido como o Nequinho do samba, era do grupo afro Olodum, ao passar do tempo neste mesmo grupo, ele questionava a ausência das mulheres na percussão e nisso se pensou em oferecer a oportunidade para que mulheres pudessem aprender a tocar. Nequinho do samba já havia feito muitas tentativas de inserir mulheres no meio da música percussiva baiana,

<sup>39</sup> Composição de Viviam Caroline de Jesus, do álbum A Mulher Gera O Mundo (1997) da Banda Didá.

antes a Didá ser criada, porém sem resultados. Neguinho do samba, com um pensamento para além do seu tempo, um pensamento *afro-futurista*, saiu do Olodum para se dedicar exclusivamente ao seu sonho de projeto, e criou a Banda Didá, exclusiva de mulheres.

Neguinho do samba criou assim a Associação Educativa e Cultural Didá, viabilizando e propiciando às mulheres adentrar ao mundo do *Samba-reggae*, não só com as suas danças, mas com um futuro fazer musical.



**Figura 19:** Imagem 19. Fotografia de Neguinho do samba

A primeira música *The Obvious Child*, do álbum *The Rhythm of Saints* (1990) de Paul Simon<sup>40</sup>, foi gravada com os tambores do Olodum, quando Neguinho do samba era maestro e produtor musical da banda. A gravação deste álbum foi indicada a duas categorias de premiação do *Grammy Awards*, sendo de melhor álbum do ano e de melhor produtor do ano. E é nesta oportunidade que a vida nos oferece e que temos que abraçar, e que surge a grande oportunidade de Neguinho do samba continuar com seu projeto visionário, de uma escola de música percussiva para mulheres.

Paul Simon decidiu presentear Neguinho do samba com um carro importado, em gratidão ao sucesso que alcançou com o álbum, *porém* Neguinho do samba não aceitou e contou ao Paul Simon sobre a sua vontade de formar um grupo percussivo feminino e sobre não ter um local adequado, que seria “o quartel general destas mulheres”. O Paul Simon decidiu então o ajudar nesta empreitada. Sendo assim, Neguinho do samba o indicou a compra de um casarão em ruínas, na Rua João de Deus, número 19, no Pelourinho, onde hoje é a sede da Didá.

---

<sup>40</sup> Cantor e compositor norte-americano de música folk rock, fazia parte da dupla Simon & Garfunkel. É considerado um dos 100 melhores guitarristas de todos os tempos, pela revista norte-americana Rolling Stone.



**Figura 20:** Imagem 20. Paul Simon gravou com o Olodum no Pelourinho em 1990. **Fonte:** Jornal A Tarde.

É chegado o momento de abrir as portas da minha etnografia deste campo de pesquisa, que é o meu propósito de estudo, sendo que a partir dele faço esta costura interdisciplinar entre o passado, o presente e as possibilidades afro-futurista (O termo busca descrever a partir das criações artísticas e por meio da ficção científica, outros futuros para as populações negras) da mulher negra que faz do tambor o elemento que articula suas lutas cotidianas.

Ao fazer um levantamento e revisão sobre as referências bibliográficas já inscrita sobre a Didá, encontramos duas pesquisas que analisam a importância da banda Didá tanto para o samba-reggae, quanto para o tecido cultural de (r)existência da cidade, e dentro deste processo do cotidiano destas mulheres, que estas pesquisas se conectam e comunicam-se.

Ao analisarmos a pesquisa de Camila Lessa de Almeida, com sua dissertação de mestrado (2013), “*Às condições de trabalho das percussionistas da banda Didá.*” Onde seu estudo avalia a exposição ocupacional ao ruído das percussionistas da banda Didá, na exposição do carnaval de Salvador. A autora descreve sucintamente as condições de trabalho das musicistas, inclusive os aspectos ergonômicos, considerando a existência de fatores culturais que contribuem para a exposição.

A pesquisa de Viviam Caroline Queirós, de dissertação de mestrado (2016), com o título “*Quilombo de tambores: Neguinho do samba e a criação do Samba-reggae como uma tradição negro baiana.*”, traz a sua própria experiência e olhar sobre o tambor, o samba-reggae e a Didá, sendo ela uma ex-integrante da banda. Neste fazer ver, ela se propõe a analisar a percepção sobre a criatividade de Neguinho do samba na elaboração do samba-reggae, onde “[...] defende que o samba-reggae possibilita a

*criação de uma tradição negro-baiana inspirada na principal estratégia de libertação da população negra escravizada, o Quilombo de Palmares. A partir de sua capacidade de reconectar indivíduos, a rítmica do samba-reggae se revela como uma ferramenta eficiente no deslocamento do poder. Ele é capaz de elaborar novos discursos sobre a pele dos seus agentes, interferindo sobremaneira na estética, na gestualidade e na produção literária de um importante movimento musical instalado na cidade de Salvador.” (QUEIRÓS, 2016, p. 6).*

Estas duas pesquisas se somam e enriquecem o meu olhar sobre a minha própria pesquisa com a Didá, pois o que nós temos como premissa comum, é o corpo enquanto representante de símbolos, criador de encontros e de afetos. O corpo, tem seus traços, suas marcas, e intimidades. O corpo nestas pesquisas que se incorpora a minha, fala das intensidades vividas por mulheres negras que tocam o tambor, onde suas marcas se insere em uma definição de corpo que "[...] por entre tantas aberturas, por entre inscrições continuadas e lâminas tornadas possíveis, [...]" (COSTA, 2012, p. 21.) se (re)inventam na sua (im)postura de mundo (in)tratável.

O corpo negro experiencia todos os dias o seu lugar de estar em uma prisão, uma prisão onde os dedos lhe apontam, os dedos sociais do racismo. Se a memória se inscreve no corpo, e o próprio corpo, é corpo enquanto memória, a validação do pensamento que vibra no corpo, é desde o corpo e a partir do corpo. Encarar e desafiar novas práticas tendo o corpo como ponto de partida, de um jogo rítmico que adequa alguns signos localizados, é (re)configurar processo de recepção, decodificação e a projeção simbólica das dinâmicas construídas. Nogueira (1998), relaciona o corpo como processo de soma, no momento em que cria e junta as partituras que se fazem presente a partir dos questionamentos da ordem do simbólico,

A imagem do corpo não se relaciona somente com o imaginário, é também da ordem do simbólico, representando um signo da estrutura libidinal como o cerne de um conflito, que deverá ter seu entrave desfeito (NOGUEIRA, 1998, p.73.)

O movimento que as mulheres afrodiaspóricas atravessam na construção do seu corpo e o que esse corpo pode vim a ser, é a necessidade que salta aos meus olhos, enquanto processo descristalizador de pensamentos engessados em um movimento que dita que corpo pode se “humanizar”. Humanizar o corpo negro é permitir-se pensar sobre ele. Este corpo que precisa ser compreendido, nos seus processos carregados de afetações, e sensibilidades (im)perceptíveis.

Conduzo esta pesquisa fundamentada sobre a ótica, de uma ética do respeito a vida humana, e de uma estética que não romantiza esse mundo social, onde o corpo negro não possa estar, onde o corpo negro está em um emaranhado de fios do estigma. Esta pesquisa se fundamenta nas diretrizes e regulamentação éticas deste estudo que envolvem seres humanos, tem como base a Resolução 446/12<sup>41</sup> de 13 de junho de 2013, cujos os cinco referenciais éticos básicos são: autonomia, não maleficência, beneficência, justiça e equidade. A ética desta pesquisa implicou em proteger as interlocutoras em sua dignidade e autonomia, trazendo a explicação sobre não querer e parar as entrevistas a qualquer momento que se sentisse prejudicadas, pois o propósito é oferecer o máximo de benefícios para os sujeitos envolvidos e a instituição ao qual fazem parte, respeitando sempre os valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos, como também os hábitos e costumes.

As mulheres da Banda Didá obtiveram toda informação sobre o que consiste em esta pesquisa, e a metodologia usada, elas ficaram a par de seus direitos de não participar a qualquer momento, as fotografias, filmagens, e anotações de observação de campo foram desempenhadas com consentimento das participantes, que tiveram seu direito ao sigilo dos registros realizados.

As entrevistas com as musicistas ocorreram na sede de funcionamento da ONG e Banda Didá, localizada no Pelourinho, respeitando as suas disponibilidades, os seus hábitos e a suas privacidades, bem como os direcionamentos e os valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos da comunidade que constitui a ONG.

O material e método elaborado perpassou por uma metodologia qualitativa, pois analisa os significados das ações e das relações humanas. De acordo com Gerhardt e Silveira (2009), na pesquisa qualitativa o que é realmente significativo é um tipo de compressão mais aprofundada do objeto de pesquisa, levando em conta suas formas de sentido, narrativas e corporeidades. Dessa forma, a coleta de dados qualitativa de observação de campo, e as entrevistas semiestruturada-aberta se complementam no estudo de compreensão da realidade das percussionistas da Banda Didá.

O método de pesquisa enquanto abordagem é desenvolvida como qualitativa, e a sua finalidade, trata-se do tipo exploratória adotando como procedimento a observação participante em campo. Para análise de conteúdo se utilizou não só mensagens da linguagem formal, mas também as expressões dos sujeitos sociais, produzindo um

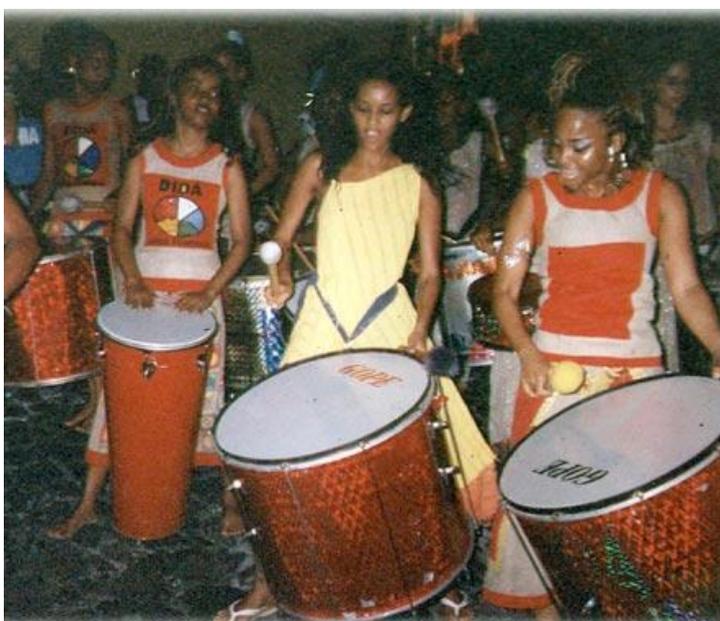
---

<sup>41</sup>[https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466\\_12\\_12\\_2012.html](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466_12_12_2012.html) acessado em 10/09/2022

conhecimento que se constrói na interação entre pesquisadora e pesquisadas codificando os dados e transformados em símbolos, a análise corresponderá a procura do sentido, interpretando o significado das respostas e dos dados coletados.

A banda Didá é integrada só por mulheres, que majoritariamente se autodeclaram negras. A maior parte destas integrantes é da faixa etária jovem-adulta (20 a 35 anos), e de baixa renda. Somente mulheres podem entrar na Sede da Didá e participar das atividades desenvolvidas, sendo seu quadro de professores do sexo feminino. Meninos na sua faixa etária infantil, participam dos cursos oferecidos pela banda no turno oposto da escola formal.

Fotografia com imagem das primeiras integrantes da Didá, e atriz Thais Araújo vivenciando a experiência de se tocar tambor, apenas por e com mulheres.



**Figura 21:** Imagem 21 (acervo Didá). Thais Araújo tocando.

A banda Didá, possui duas bandas oficiais, uma é a “Banda *Show*” e a outra “Banda *Peso*”. A banda show é composta por sete percussionistas, apresenta-se em palco e viagens nacionais e internacionais. A banda peso, cujo número de integrantes pode variar de 22 (ensaio de rua) a 78 (Carnaval), apresenta-se no Carnaval e ensaios, onde é requerida uma maior quantidade de musicistas percussionistas. A banda hoje tem um total de aproximadamente 85 percussionistas.

A Didá enquanto ONG, oferece projetos educacionais com diversas aulas, dentre elas a de dança afro, de canto, de percussão, e de capoeira. As atividades são voltadas para a valorização feminina, na soma da elevação da autoestima, e melhoria na

qualidade de vida. O Bloco não vende fantasias (Abadás) para o carnaval, porém as trocas por alimentos não perecíveis. Permitindo e proporcionando desfilar não somente as alunas do projeto, mas qualquer mulher que queira. Os alimentos arrecadados são distribuídos a instituições carentes da cidade, no dia 8 de março, dia internacional da mulher, beneficiando crianças e idosos.

As bandas percussivas de samba-reggae manuseiam basicamente seis instrumentos percussivos, sendo eles, o repique, o tarol, a marcação de um, a marcação de dois, fundo e timbau.

O tambor de marcação de um, e de marcação de dois se localizam nas linhas medianas, e o tambor de fundo na última linha da banda por terem um som mais grave, são instrumentos de maior porte com 20, 22, 65 e 24 polegadas de diâmetro. Já o repique e o tarol são instrumentos de pequena dimensão, tendo 14 polegadas de diâmetro, e de uma sonorização mais aguda, se alinham de frente da banda. O timbau é um instrumento comprido que também tem uma sonorização aguda e mediana, se posicionando na linha da frente da banda. A maestrina da banda fica à frente para todas as percussionistas, e de costas para o público, pois portando duas baquetas nas mãos ela rege a Banda. A organização da banda se alinha neste sentido, para que haja harmonia entre os instrumentos, harmonia essa da percepção da escuta, de um tambor com o outro. Os instrumentos percussivos que as musicistas tocam são fixados à cintura com um talabarte.

A Didá quando começou nos anos 90, não possuíam instrumentos próprios e treinavam em cavaletes improvisados (por Neguinho do samba) que não produziam som, as baquetas eram cabos de vassoura cortados. O cenário só foi mudando à medida que Neguinho do samba fazia shows no Olodum, e investia o seu dinheiro na compra de materiais para fabricação de instrumentos de percussão para a Didá.

Até os finais dos anos 90, os instrumentos percussivos em sua composição tinham madeira, couro e ferro, tornando-os mais pesados, para que uma mulher pudesse carregar e tocar. Neguinho do samba, percebendo isso, investiu em pesquisas empíricas sobre novos materiais para elaboração dos instrumentos percussivos, e encontrou no alumínio e na pele de fibra materiais mais leves para sua construção. Proporcionando conforto para as mulheres da banda Didá, havendo assim modificado e adaptado, o tambor, tornando-o mais leves para o corpo e a força feminina (MOURA, 2006).

### Iconografia da organização da banda Didá



**FUNDO**



**MARCAÇÃO DE UM**



**MARCAÇÃO DE DOIS**



**REPIQUE**

**TAROL**

**MAESTRINA**



**TIMBAU**



O corpo tem muitas partes, e os instrumentos tocados e carregados por essas mulheres são uma parte deste corpo, essa parte precisa se conectar com os outros pedaços do corpo, para que corpo-mente-espírito se performe em um corpo-aberto, que reconheça a importância das partes do seu corpo para demonstrar a beleza que os fragmentos contêm em si mesmos, sem haver a necessidade de reencontrar a unidade total de um sentido. A tecnologia destes corpos cria múltiplas experiências estéticas entre a relação espaço-tempo-corpo para mediações da realização do sensível, possibilitando assim a construção de um espaço social.

A música negra dos blocos afro deslocou-se das favelas de Salvador para ocupar outros locais de destaque no cenário musical afro-brasileiro, atraindo o olhar do mundo para esta “nova” musicalidade, que misturava o samba duro e as batidas do reggae jamaicano (GUERREIRO, 2000). A primeira aparição da banda Didá, foi em frente ao Mercado Modelo, na procissão da lavagem do Bonfim em 1994, chamando a atenção de todos que estavam em volta, tanto pelo olhar curioso do novo, quanto pelo estranhamento de mulheres e com mulheres tocando samba-reggae. Os questionamentos eram vários, de categoria, “[...] *não tem roupa para lavar em casa, não, minha filha? Vai lavar o prato!*” (GUERREIRO, 2000). Neste ponto da história da banda Didá, podemos observar pelas lentes de Patricia Hill Collins (2019) as imagens de controle que querem retratar as mulheres afro-americanas com os estereótipos da matriarca, da mãe dependente, e da mulher sexual. A Didá ao adentrar este espaço de festa, desafiou e continua desafiando tais imagens de controle.

A banda Didá Em 1997, grava seu primeiro e único disco compacto, “*Didá Banda Feminina - A Mulher Gera o Mundo*”, no qual a sua inspiração foi Anastácia, mulher negra escravizada, que utilizava a máscara de Flandres até o fim da sua vida, em represália por sua resistência ao assédio sexual do filho do seu escravizador e pela inveja das mulheres brancas desta família.

Decido aqui, não expor a imagem do disco, pois tem a caricatura de uma possível imagem de Anastácia com este flandres. Acredito que imagens tem sentidos complexos, e podem dar continuidade a uma naturalização única da imagem do negro, enquanto ser desumano, sem alma. Condicionando uma visão que perpetua sobre o imaginário simbólico, que o corpo negro a tudo suporta, como maus tratos psicológicos e castigos físicos.

Em 1996, a Didá é convidada a participar da gravação da trilha sonora da música "*Luz de Tieta*<sup>42</sup>" do filme "*Tieta do Agreste*", dirigido por Cacá Diegues. No mesmo ano fazem uma turnê nacional com Caetano Veloso, realizando shows nas cidades de Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. A banda Didá em 1997, participou do Panorama Percussivo Mundial (PERCPAN), no Teatro Castro Alves, juntamente com artistas como Elza Soares, Gal Costa, Nana Vasconcelos, e Gilberto Gil. O presidente americano Bill Clinton ao visitar o Brasil no governo do ex-presidente da república Fernando Henrique Cardoso em 1998, foi recepcionado pela banda Didá no Palácio da Alvorada. Em resposta a esta apresentação a banda recebeu uma carta de agradecimento do presidente americano.

A Didá é uma instituição que representa a possibilidade de muitas oportunidades para estas mulheres, como a de melhoria de renda, já que ao se profissionalizar como musicista, estas mulheres podem tocar em outros lugares, para angariar outras fontes de renda. E também ao participar da banda, a ONG oferece alguns suportes sociais.

Os recursos da ONG são obtidos por doações de variados tipos de patrocinadores, apoio governamental, apoio de entidades estrangeiras, e das vendas dos produtos produzidos pela Didá. A banda Didá não tem condições financeiras suficientes para pagar um padrão de no mínimo um salário mínimo às suas musicistas. Quando há pagamentos funciona por "cachê", quando ocorrem eventos pagos, nos quais se incluem oficinas de percussão, shows dos mais variados e casamentos. Essa forma de remuneração não acontece só com a banda Didá, pois nas informações informais a grande maioria dos músicos de Axé na Bahia é pago por show, como prestação de serviço, não havendo regularização da relação trabalhista. As musicistas da Didá, tem outras formas de buscar seu sustento, como de trabalho freelance, empresas de telemarketing, e de serviços gerais nas casas das pessoas.

A vida das percussionistas da Didá é atravessada por marcadores sociais da desigualdade de raça, gênero, classe e da violência, busco analisar estes fatores a partir dos estudos da teoria interseccional (Kimberlé Crenshaw, 1989). Violência essa que perpassa por dimensões do básico na luta pela sobrevivência. Muitas destas dimensões para Collins (1998), que enredam a vida das mulheres negras e que está no controle e na manutenção das ideologias dominantes acerca das suas realidades atuando no sentido de

---

<sup>42</sup> Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=wRFS0xTmrAk> acessado em 14/04/2023

dificultar, desestabilizar e suprimir a vida de mulheres negras e, conseqüentemente, as produções da vida destas mulheres. Em primeiro, a dimensão econômica que as empurrou, e continua as a empurrar à trabalhos domésticos tomando grande parte do tempo dessas mulheres na luta pela sobrevivência. Em segundo, a opressão política que lhes retira direitos e privilégios atribuídos a homens brancos, a dimensão ideológica que faz predominar imagens das mulheres negras de forma depreciativas, como a da empregada, das mulheres que oferecem seus corpos, que justificam a opressão por meio de estereótipos negativos. E, conseqüentemente, a dimensão subjetiva que constitui o ponto máximo das outras, criando as condições de possibilidades que afetam de forma visceral a subjetividade da mulher negra, confinando um círculo de opressão que a ela se impõe tanto em termos históricos quanto sociais.

### 5.1 MANIFESTAR, PERFORMAR: CORPOS NEGROS FEMININO

Contar uma história envolve o processo do encantamento, a partir da linguagem que se usa, do tom que se escuta, dos gestos que se correspondam, do jogo matemático que produzem o despertar dos sentidos, e assim não se perder o espectador.

A Didá quando vai para ruas com seus tambores amarrados na cintura, está contando a sua história, história de amor, de luta, de força, de coragem, de (r)existência, de possibilidades do poder sonhar, e da potência sobre experienciar o protagonismo feminino.

Cada percussionista da Didá está escrevendo a sua própria trajetória, com a sua forma de tocar e sentir o tambor, a sua forma de ritmar a vida a partir do samba-reggae. Para Conceição Evaristo (2020)<sup>43</sup>, estas mulheres estão escrevendo suas sobrevivências-vivendo.

[...] escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escrevivência. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande. (EVARISTO, 2020.)

A Didá segue escrevivendo e mapeando paisagens por onde passa, com os corpos metafóricos e metafísicos das e com as suas percussionistas. Este percurso é um

---

<sup>43</sup><https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/> acesso em 14/05/2023

processo gerador de conhecimento. Onde quem escreve aprende, e quem lê aprende. Sujeito e objeto não se dissociam, mas caminham juntos.

Escrever o meu campo, é compreender o respeito do sigilo a pesquisa, é escolher, que conto vou contar, pois as escolhas sobre o que se conta é um ato político. Apresentarei aqui algumas falas das entrevistadas, mantendo aqui o sigilo sobre suas identidades. Com algumas dessas falas, pretendo costurar a proposta dos objetivos desta pesquisa, que é examinar quais categorias do significado representacional, identificacional e acional são úteis para o estudo de raça, gênero, e classe em uma perspectiva interseccional na vida cotidiana destas mulheres.

Para realização da minha observação de campo, houve uma aproximação do meu eu-pesquisadora com o lócus deste estudo, que foram os ensaios e apresentações da banda. A primeira fase da observação participante foi viver a experiência da aceitação das interlocutoras pesquisadas, permitindo-me acessar os seus cotidianos, sua estrutura social, cultural, política e econômica. O período de observação foi desenvolvido no período de 12 meses. As entrevistas foram realizadas com o intuito de análise sobre a realidade do campo estudado. Os dados foram registrados a partir do diário de campo onde expus o que era mais relevante ao meu olhar. A partir da percepção da Evaristo (2020), manuseie a técnica de entrevista narrativa, que consiste em reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva das interlocutoras (JOVCHELOVITCH & BAUER, 2002). A análise das entrevistas consistiu em contrapor, a uma revisão crítica da literatura, a respeito do que esta pesquisa se propõe.

Para as mulheres Didá, tocar os tambores, produzir música, se ouvir tocar, é um momento único, e de grande satisfação. Minha percepção sobre esse sentimento que o tambor traz para vida delas, se dá, quando analiso uma das respostas das entrevistadas, ao perguntar o que é o tambor para si, o que seria fazer música através do tambor.

*“[...] depois que se toca uma primeira vez, você quer de novo, é de novo, mas não é uma diversão. É algo muito maior, que não dá pra explicar. Você alimenta uma parte de si mesma, uma parte espiritual, que não é física, é um prazer que não consigo descrever, isso de produzir o som, através das próprias mãos, com o seu corpo ritmando, de ver as pessoas deslumbradas e interagindo com o que você está fazendo.”*  
(E-A)

A partir da resposta da E-A, me proponho a analisar, qual é o sentido da prática de se tocar o tambor, o samba-reggae a partir de mão feminina. Seria um imbricamento de um ritual performativo, como nos propõe pensar Leda Martins (1997), que sendo pelos processos de ritualização e reatualização dos pensares-saberes-fazeres que essas identidades são modeladas e organizadas.



**Figura 22:** Imagem 22. Foto de Alex Dantas

Diante dessas perspectivas, o corpo destas mulheres e o seu saber, é um corpo-memória-encruzilhada, que é atravessado pelos elementos do saber e fazer que compõem o território em que ele se encontra.

[...] é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997 p. 26.)

No território onde esses corpos estão em cena, outros corpos aparecem, outros saber e fazer, e neste processo acontece a disputa de território, emergindo assim possibilidade de mudança sobre a atuação destes corpos. A situação de disputa acontece também com a Banda Didá.

*“[...] quando a gente está tocando na rua, em festa de largo, sempre vem outro grupo...a gente, é o primeiro grupo de mulheres tocando samba-reggae, a gente é a precursora e muita gente nos respeita, tem grupos que param de tocar para deixar a gente passar, nos respeita. [...] quando a gente está tocando em “arrastão” e se bate com algum grupo.... Ah, porque vai fazer assim.” Faça do seu jeito, que a gente faz do nosso, amigo, não tem essa aqui, não”. Se pedir com educação pode acontecer de a gente ceder. A gente é o primeiro grupo de mulheres, a gente quer tudo o que a gente merece. (E-D)*

Sendo a encruzilhada o lugar para onde se transfigura e no qual são realizados e formados os diversos elementos da cultura que se emaranha entre o passado, o presente,

as relações sociais do saber e fazer. A música negra apesar de ser super valorizada culturalmente no Brasil, alguns gêneros passam longe dessa valorização, então neste processo de encruzilhada o samba-reggae anda de mão dada com um “passado”, passado em que tudo que era construído através das mãos negras não eram valorizadas, levada em consideração.



**Figura 23:** Imagem 23. Festa de Iago, caminhada da lavagem do Bonfim (Foto: Tatiana Azeviche)

*“[...] a música... é aquela situação, aqui não funciona assim, a gente ganha quando a gente faz show, às vezes tem shows, muitos shows para fazer, é ótimo, e às vezes não tem. Ai a gente tem que sempre buscar outra renda, essa situação com outro trabalho, todo mundo aqui trabalha. Dinheiro fixo a gente tem o Carnaval, que a gente tem o Bloco Didá, tem o cachê tudo certinho, são coisas certas...a gente não é uma banda profissional tem produtor, a gente ganha cachê por show. (E-I)*

É claro que não se pode falar do corpo, sem ressaltar que ele é de carne, de osso e sangue, e que precisa de repouso, de alimento, de cuidado, de pausa, e de tantas outras coisas. Não se trata de um dilaceramento entre mente versus corpo, mas uma fragmentação da sua composição enquanto afetações, de sua trajetória dinâmica, que compõem o espaço onde muitas vezes a vida pode vir a se recriar.

*“[...] nos sentimos cansadas né, tocar e dançar exige muito do corpo. As meninas adoram tocar, A gente se sente cansada, quando a gente*

*toca o dia todo. A mas a gente dança tocando, então movimenta muito o corpo. No início, quando a gente está aprendendo a tocar, tem a questão do calo, porque a gente toca com baqueta, baqueta com cabo de madeira, de alumínio. Agente vai se acostumando com isso, de dançar, tocar, mas o corpo cansa, mas mesmo cansados precisamos entregar a música né, de qualidade...já estamos exaustas do cansaço do dia de trabalho, por que trabalhamos de dia e treinamos a noite, e ainda tem casa pra limpar e tudo mais. Mas é o que a gente quer mesmo no cansaço tocar juntas". (E-T)*

Este Corpo é uma superfície de múltiplas inscrições, impregnado de histórias, onde estas mulheres com seus corpos buscam a mobilidade dentro da quebra, quebra que se relaciona com o corpo exaurido do trabalho pela sobrevivência, sendo a coletividade de tocar o tambor juntas, a fuga não em relação à totalidade, mas sim da generalidade do corpo que muitas vezes é visto apenas como mais um corpo.

O corpo-memória-encruzilhada enquanto espaço, seria um “outro lugar”, um espaço que se coloca num constante movimento em relação ao saber material e imaterial da interlocução humana. Nessa direção, Leda Martins (2003) aponta que a encruzilhada é o “lugar do sagrado”, um espaço que intermedia entre diversos sistemas de produção de conhecimento humano e através do humano.

A encruzilhada para esta pesquisa produz e provoca a existência de um espaço descentralizado, pois na perspectiva do espiralar a dimensão dual de centro/periferia mantém-se em constante mutação conforme a organicidade da própria vida. O espaço provocado pela encruzilhada é transitório, no sentido que se constitui como ponto de radiação em que se processa o contínuo movimento de:

[...] centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (MARTINS, 2003, p. 70).

Para estas mulheres o aprendizado do ser contínuo que se é, é atravessado pelos momentos de aceitação e rupturas. Rupturas do que não mais lhe serve, do que não mais lhe cabe, como uma mulher negra na sociedade. Parto da ideia que podemos afirmar que estamos “felizes ou tristes, estamos “professora, médicas ou assistente geral”, mas não se pode dizer estou negra, pois no processo estrutural do racismo, muitas destas mulheres antes da Didá pode não se reconhecer enquanto mulher negra, mas depois que fazem parte vem, percebem e aceitam e querem sua negritude.

Esta pesquisa não tem a pretensão de falar do corpo destas mulheres de uma forma absoluta, totalitária, mas "[...] pode-se falar com ele, em seus trajetos, nas suas

relações, no traçado de seus mapas" (Costa, 2012, p. 38). Mas, afinal, de que corpo se fala nesta pesquisa. De um corpo negro feminino estabelecido:

[...] pelos afetos, pelos encontros que se têm com entidades humanas e não humanas. O corpo é definido pelas paixões de que é capaz. O corpo não é ancoragem de algo superior - uma alma imortal, o universal, ou o pensamento - mas uma trajetória dinâmica na qual nós aprendemos a nos tornar sensíveis àquilo de que o mundo é feito. É preciso falar do corpo no mundo, sem desconectá-lo daquilo que o constitui (Pozzana, 2013, p. 332).



**Figura 24:** Imagem 24. Carnaval 2019 (acervo Didá)

Este saber fazer do corpo coletivo Didá, tem sua identidade nas potências destas mulheres que se formam e que vão para o mundo, extrapolando a estrutura física do espaço que fomentam seus aprendizados. Pois a história continua sendo escrita, o corpo continua ali, refletindo as visíveis aprendizagens vivências com e entre elas. Significando que podem e devem ser autoras das próprias vidas, do próprio corpo.

*“[...]as meninas entram aqui, com um cabelo, depois deixam seus cabelos naturais, crespos, trançados, e aí você vê que muda o jeito delas, estão mais poderosas, mais vaidosas, há uma mudança de dentro pra fora...aí a família, você sabe, diz assim: “a gente não se preocupa quando elas vão fazer um show com vocês, estão guardadas, estão aprendendo”. Aqui a gente é uma família, a diretora liga para ver se já chegou em casa, ela liga para todo mundo. A gente aqui trabalhar, estudar, a gente tá conquistando, e tem gente que acha que a gente faz é brincadeira. Aqui uma percebe a outra, quanto está triste, quando está alegre, isso é incrível né, depois que entra na Didá, não tem como ser mais a mesma”. (E-C)*

Minha mãe, dona Iraci sempre me diz, “se você tiver que mudar algo, mude a sua realidade, o que está em sua volta, mas acima de tudo faça com amor e por amor, sem esperar nada em troca”, com isso acredito que o amor é base da luta feminina negra. Não só para a mulher negra, mas para todos nós, que estamos nos indicadores sociais da desigualdade. A autora Helena López (2014) nos interroga sobre,

“[...] a realidade social é redutível ao discurso? que, justamente, é o que abre o caminho para o “giro emocional” e o “giro afetivo”, definindo-os como enfoques teórico-metodológicos que mantêm a necessidade de reconhecer que as dinâmicas sociais estão atravessadas por jogos de forças da ordem do corporal que são irredutíveis à interpelação discursiva. (...) Do corpo, como categoria analítica, já não é só um corpo discursivo, é um recurso de sentido e uma possibilidade de perpassar as oposições razão/corpo-sujeito/objeto, a partir do reconhecimento das emoções e os afetos (LÓPEZ, 2014, p.5)

O que a Didá vem se propondo, é ir além, a partir do momento que compreende e afirma seu lugar no mundo, seu lugar na terra da “magia”. Atravessando uma lógica de espaço-tempo, contra um pensamento eugenista, passando e extrapolando a margem. Tornando o seu ser e fazer uma partilha de pertencimentos e de novas conexões. Conexões requerem tempo, pois corpos em processo de aprendizagem precisam da continuidade do tempo, feito uma construção como as pirâmides do Egito, onde seu feito ultrapassa o limite do corpo, do território, e do tempo. A preocupação da Didá com seu papel social dentro desta cidade soteropolitana é atravessar seus muros e irradiar a todas as suas percussionistas.



**Figura 25:** Imagem 25. Acervo Didá

*“[...]Eu acho que mulher no século vinte e um não tem dupla jornada. Têm tripla. Eu tenho tripla, quádrupla, tenho madrugada adentro. E o palco para mim, por exemplo, é minha terapia. E a minha terapia tem uma renda. Olha que coisa maravilhosa. Então digo isto a todo mundo. Se me tiram isto, não sei como é que sustento o resto? Porque eu não tenho dinheiro para pagar terapias, para ter espaços de prazer, onde eu faça o que goste. Usar uma roupa, uma maquiagem, cuidar de mim. Ouvir músicas que me interessam, poder dialogar com pessoas, conhecer pessoas, ter papel social, ser conhecida e reconhecida pelo papel social que faço. Acho que é um ganho muito grande como mulher. A instituição não sai convidando as pessoas. As mulheres procuram a instituição. O primeiro grupo que Nequinho criou talvez fosse o único em que as pessoas foram convidadas a virem. Depois, todas vieram por interesse próprio por achar que queriam aprender, como um curso que você decide fazer em um momento da sua vida. Algumas estão aqui há muito tempo. Gostam do ambiente e do que estão aprendendo e passam os dias neste ambiente. Outras vêm ficam um tempo e depois resolvem não ficar mais. Elas não estão presas e não estão submetidas a nada, nem às ordens de trabalho, a ordens de função. Ela vem ter uma relação com o professor de realmente aprender e ela vai para casa dela. Vem quando ela quer e o dia que ela quer. Se ela faltar um ou dois dias, como em qualquer escola, como é que ela vai aprender se não assistiu às aulas. Agora, essa coisa de trabalhar em casa, algumas meninas são mães. A minoria. Das meninas que tocam, a grande maioria mora com os pais ainda.*”

*Algumas só estudam e tem outras que só trabalham, além daqui. E têm outras que estudam e trabalham além daqui. Que foi o meu caso durante muito tempo. Tinha que trabalhar, estudar, e muitas outras coisas. Quer dizer, são jornadas intermináveis mesmo de trabalho. Não percebo nenhum tipo de prejuízo. Muito pelo contrário, estar na Didá para a mulher é sempre um lucro. Porque as relações sociais que ela tem na comunidade, no emprego que muitas vezes são posições de submissão, de ganhar menos, que é uma realidade; são espaços de infelicidade muitas vezes e o espaço de alegria está aqui. O espaço da dança, o espaço da música, do espaço do prazer da convivência com outras meninas, da relação coletiva, do ganho social, da expectativa da sociedade com relação ao que ela vai se transformar. Porque se é da Didá não pode pisar na bola. Até em blitz quando me param os policiais me perguntam como é que está a Didá. Então, não posso pisar na bola nunca, porque alguém sempre sabe que você é da Didá. Por isso, encaro como ganho social, ganho cultural, porque o meu pensamento é sempre político e histórico. Quando penso que minha avó não teve oportunidade e minha mãe também por ser menos corajosa, bem depois começou a se engajar em movimento social. E aí se perceber como mulher negra, como militante, o que ela poderia fazer com essa força de militância. Então que é um campo talvez completamente diferente de seu universo de pesquisa. Mas, a nossa experiência, o nosso ponto de partida é esse. É o não poder. Não podíamos fazer a maioria das coisas que fazemos hoje, nem tocar a bem pouco tempo. Então são conquistas, a Didá é um espaço de conquistas. Por isso eu não consigo me colocar no espaço do trabalho ou do sofrimento. Todos os outros podem se colocar no espaço de trabalho, mas aqui não. O carnaval, que é onde todo sonho se torna realidade, as ruas, por exemplo, que a gente passa no carnaval, são espaços que estamos ocupando o ano inteiro no anonimato. Muitas como camelôs, muitas em filas do INSS na Carlos Gomes [Rua] para tentar a Bolsa Família. Então é um lugar que quando o carnaval chega a gente volta por aquelas ruas ocupando outro lugar. É o lugar da alegria, o lugar talvez da justiça, porque se a gente for parar para julgar quantas razões tem todo um contexto de herança ancestral de escola pública ruim, porque quando perceberam que nós estávamos ocupando este espaço abandonaram as escolas públicas, porque éramos nós que estávamos lá naquele lugar e aí começaram a surgir escolas particulares, podiam as outras pessoas estarem separadas de nós com um ensino de qualidade. Tudo isso nos colocou hoje na base da pirâmide social, falando de mulher negra. A mulher negra recebe menos que o homem negro, que a mulher branca e que o homem branco. Na base de oportunidade de trabalho, de qualificação profissional, de escolaridade, de saúde, estamos*

*nós. Então, se a gente coloca grupos de mulheres, são essas as que menos têm oportunidades de instituições que as atendam. Aqui na Didá o meu grande sofrimento era em como poder atender todas essas mulheres, porque queria abraçar todas elas. Enquanto a gente está aqui com um número importante de meninas... hoje recebi uma menina que veio falar comigo mais cedo que tem uma prima de quatorze anos e está grávida. A realidade é essa, que é muito preocupante. A gente queria ter feito alguma coisa, como fazer para alcançar um número maior de meninas. Então estar aqui dentro é uma ação preventiva para isso também. É uma ação que mexe com a qualidade de vida porque você deixa de não acreditar em você. Esses lugares todos forçam você a pensar que você não é nada, que você é lixo. Se você não é atendida bem na escola, se você não é atendida bem num posto de saúde, se você não é bem atendida numa loja que você entra para comprar, aí você começa a dizer: 'Eu sou mesmo' (refere-se a sentir-se como lixo). Se você está num espaço da Didá, é uma oportunidade de ter qualidade de vida, principalmente porque você começa a se ver de outra forma. Começa a ocupar outro lugar, a se perceber de uma outra forma. Então, a relação aqui com as meninas é esse lugar de desenvolvimento da pessoa, de desconstrução de conceitos históricos completamente equivocados para escrever uma história de vitórias, uma história diferente a partir de agora. Outra relação que é fundamental. Essa galera que está indo aí pelo espaço da prostituição, pelo espaço da droga, pelo espaço do não planejamento familiar, essa menina que soube hoje, que todos os dias são centenas de casos nessa idade. Ou de um menino que nem completou 14 anos e a polícia matou equivocadamente ou porque estava envolvido em tráfico de drogas. Um menino que nem teve infância. O que poderia ter lhe acontecido se tudo fosse diferente? Se essa nossa estrutura social fosse outra. Ações como a nossa são fundamentais, porque elas entram com o que é de mais importante, que é o conhecimento da pessoa sobre ela mesma. O que os outros dizem de mim eu já sei, pois os jornais e telejornais mostram. Eu não sei o que eles acham, mas o que eu posso criar de mim e a partir disso mudar as minhas atitudes e mudar o meio social em que vivo. (ALMEIDA, 2016, p. 62)*

Para a banda Didá a música do samba-reggae tocada por mãos femininas, são as releituras da autorrecuperação (hooks, 2019), o que significa o esforço do dominado para desenvolver consciência dos mecanismos de exploração e opressão, formando assim uma consciência crítica, e implementando a criação de frentes de resistências, e a partir da educação como um meio necessário para a aquisição de uma consciência crítica e uma mudança de condição, pois é preciso fazer-se compreender o processo de

escravização de pessoas negras como um processo desigual e da diferença, e assim propor sua extinção através de ações na sociedade.

A Didá escolheu o tema "Afrofuturismo, o algoritmo dos búzios" para o Carnaval de 2023, para comemorar seus 30 anos de existência. A Associação Educativa e Cultural Didá caminha pelo viés do afrofuturismo para dar vida aos pilares de preservar, educar, empoderar e inovar. O tema vem para a avenida carnavalesca, para que façam as pessoas repensarem sobre o preconceito, o racismo, o machismo, e de que o futuro e suas projeções são produtos exclusivos da cultura branca colonizadora, fazendo assim a partir deste tema novas narrativas para as comunidades negras.

O desfile teve como abertura a logomarca "o futuro veio da África, o pós-futuro é o Brasil", o nome brinca com o tempo linear que foram chamados "futuro do passado, futuro do presente e futuro do futuro". O que seria então o afrofuturismo, que teve suas origens nos anos 60, junto com a onda cultural Beatnik, alguns artistas como Jimi Hendrix, Miles Daves, Grace Jones, Janelle Monáeo, é o compositor de jazz, poeta e filósofo americano Sun Ra (pseudônimo de Herman Paole Blount) e outros pioneiros do movimento propunham conectar apenas a modernidade estética com os conteúdos místicos africanos (PINHEIRO; VARGAS, 2022). O afrofuturismo é um movimento pluridisciplinar que, através da música, artes plásticas, moda, ciência e outras expressões, mescla as mitologias e cosmologias africanas com as inovações tecnológicas, como uma forma de imaginar possíveis futuros através da cultura negra. O próprio nome "Algoritmo dos búzios" é uma junção entre uma ferramenta da informática é uma arte divinatória usada em religiões tradicionais africanas e afro-brasileiras.



**Figura 26:** Logomarca do tema do carnaval da Didá 2023.

Estava no carnaval de 2023, experienciando o campo etnográfico da Didá, e pela primeira vez na minha vida carnavalesca, vim um bloco com placas não mãos questionando o algoritmo do racismo e os indicadores sociais da diferença, e isso fez sentir-me em intersecções, estava eu lá cartografando, sem neutralidade nenhuma, e nem desejei ser neutra, me misturando ao campo, exigindo de mim uma postura, que " [...] *não coleta dados; ele os produz. Não julgue; ele coloca em questão as forças que pedem julgamento. Cartografar exige como condição primordial estar implicado no próprio movimento de pesquisa. A sujeira é essa mistura necessária*" (Bedin, 2014, p. 71).

Dado esta experiência no carnaval, analiso esta pesquisa a partir da luta feminista negra (CARNEIRO, 2003) por um referencial interseccional (CRENSHAW, 2002), devido às múltiplas categorias de opressão vivenciados por mulheres negras, compreendendo o contexto de luta de mulheres negras, das mulheres da Didá, que mesmo em um momento de festa estão a par das suas responsabilidades sociais, uma vez que gênero-raça-classe, se apresenta como incomensurável no que se refere às relações intragênero e intergênero, para a análise das desigualdades nas sociedades contemporâneas.

## 5.2 Obiríns Ogún

"A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos."

**Conceição Evaristo**

A história de luta das organizações das mulheres negras em defesa de seus direitos no Brasil começa no século XIX com as criações de associações e irmandades de mulheres negras. É durante o século XX nos anos de 1950 que o Conselho Nacional de Mulheres Negras foi fundado no Rio de Janeiro. Nas primeiras décadas do século vinte as associações negras entendiam a discriminação como um fenômeno que afetava a homens e mulheres na mesma proporção. Em 1970 surge o feminismo negro, a partir do processo da abertura política de reorganização de movimentos sociais. Nesse aspecto o feminismo negro foi, e é fundamental ao trazer para o centro das discussões raciais a discriminação de gênero. Mesmo já havendo no Brasil, uma luta de mulheres, esta não abarcava a realidade vivida pelas mulheres negras, como nos questiona a filósofa e ativista antirracista Sueli Carneiro (2003),

"Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminismo construídas em sociedades multirraciais e pluriculturais" (CARNEIRO, 2003, p. 118.).

A ativista antirracista bell hooks em seu livro *“Não No sou eu uma mulher. Mulheres negras e feminismo”* (2020), traz a história de Sojourner Truth que nasceu escravizada em Nova Iorque, mas conseguiu fugir com sua filha pequena em 1826, se tornando uma abolicionista e ativista dos direitos das mulheres afro-americanas. A história contada por bell hook, é que Truth só pode subir ao palco e ser autorizada para falar, depois de um homem branco ter falado, e questionado a ideia de direitos iguais para as mulheres, baseando o seu argumento na noção de que a mulher era um ser frágil para desempenhar o trabalho braçal, pois fisicamente sua força era inferior ao do homem. E assim Sojourner respondeu:

“[...] Bem, crianças, atrevo-me a dizer algo sobre este assunto. Eu acho que quer os negros do Sul e as mulheres do Norte estão a falar sobre direitos, os homens brancos estarão em dificuldade em breve. Mas o que é isto que estão a falar? Esse homem aí há pouco disse que as mulheres precisam de ajuda para subir às carruagens e levantadas sobre as poças, e de me cederem

os melhores lugares ... e não sou eu uma mulher? Olhem para mim! Olhem para os meus braços! (ela arregaçou a manga direita da camisa) ... Eu lavrei, plantei e colhi para os celeiros e nenhum homem podia ajudar-me – e não sou eu uma mulher? Eu posso trabalhar tanto quanto qualquer homem (quando eu puder fazê-lo) e ser chicoteada também – e não sou eu uma mulher? Eu dei à luz cinco crianças e vi todas serem vendidas para a escravatura e quando chorei a minha dor de mãe, ninguém senão Jesus ouviu – e não sou eu uma mulher?” (bell hooks, 2020, p.115)

Ao trazer o pensamento de Sueli Carneiro (2003) e bell hooks (2020), pretendo trazer aqui para as tramas deste debate, que mesmo umas das autoras estando em um pensamento analítico feminista negro periférico do sul global, e a outra em um pensamento feminista negro norte-americano, estes saberes são atravessados, e transvasados pelo racismo-machismo estrutural, institucional e conjuntural. As mulheres negras diaspóricas estão ligadas, posso dizer marcadas, a experienciar esses processos de racismo em todo ocidente.

A abolicionista e ativista Sojourner nos traz a realidade que enfrentou e enfrenta a mulher negra no ocidente, pois enquanto as mulheres brancas saíam para reivindicar direito ao trabalho e estudo, as mulheres negras estavam construindo a sua humanização e a da sua família sequestrada de África, já que a sua força de trabalho, nem era vista como trabalho. As mulheres negras lutam por si, mas lutam também contra o racismo.

A partir das minhas análises compreendo que o racismo no Brasil é um fenômeno que estrutura as relações sociais, sendo sutil e explícito. Se não mexermos na estrutura do racismo enquanto fenômeno que estrutura as relações sociais, iremos continuar vivenciando, reproduzindo e perpetuando o racismo.

Em *Irmã Outsider, os usos da raiva* (2019), Audre Lorde nos fala sobre a capacidade da raiva de ser transformada em força de resistência e luta, no processo do cotidiano das mulheres negras. Para ela, as mulheres negras reagem ao racismo com raiva por conta toda violência árida que passam, mas a raiva sendo expressa e traduzida em ação e agenciamento para com os ideais feministas, resulta em empoderamento. Sendo a raiva, algo que informa nossas especificidades, também permite aprender sobre essas diferenças e reagir ao racismo de maneira múltipla, mas atenta.

A banda Didá ao adentrar a avenida carnavalesca de 2023, empunhada de cartazes questionando quais corpos são matáveis, violentados e excluídos, está no bojo da ação que interroga o mundo e suas discrepâncias, mostrando a raiva da indignação sobre estes corpos, que são negros, sendo a cidade da alegria, a cidade que mais mata negros.

Os estudos da Rede de Observatórios de Segurança Na Bahia, nos traz os dados de 2002, onde de 616 pessoas mortas em decorrência de intervenção de agentes do Estado em 2021, 603 eram negras (528 pardas e 75 pretas). O número de pessoas negras representa 97,9% dos casos. Tratando-se do maior percentual do Brasil, de acordo com o boletim desta pesquisa, a pele negra é a “Pele alvo: a cor que a polícia apaga”.



**Figura 27:** Imagem 25. Bloco afro Didá, integrantes com cartazes nas mãos, questionando a sociedade sobre o que passa o corpo negro. (Fotografia da pesquisadora).

O filósofo, e teórico político Achille Mbembe (2018), questiona a existência de configurações que se inscrevem em corpos negros dentro do discurso do terror que os direcionam para a morte, sendo sentida e presenciada em vida. Havendo assim uma espécie de angústia social, já que os estigmas permanecem ligados aos grupos entendidos como de massa. E por ser esta experiência de terror social vivida pelos os corpos negros que se fazem extremamente importante as pesquisas de marcadores sociais da desigualdade e diferença, para a implementação de ações e projetos que ajudem no desenvolvimento social do Brasil.

A administração pública precisa planejar sua gestão a partir dos dados fornecidos pelos indicadores sociais (PARAHOS, 2013) para implementar políticas públicas de fundamental importância proporcionando condições de bem-estar social. Para isso torna-se relevante conhecer as informações que retratem a realidade local. Os marcadores sociais da diferença informam sobre a as articulações entre as formas de desigualdade e sobre os conflitos entre os sujeitos de discriminações distintas, a exemplo das dicotomias entre homens brancos e mulheres negras, mulheres brancas e

homens pobres e negros, homens gays e travestis. Cabe aos indicadores da diferença, apontar, por um lado, a semelhança entre os diversos processos de produção de desigualdade e por outro as probabilidades e perspectivas de alianças entre sujeitos que lutam contra as formas de opressões.

O conceito de *diferença* nesse sentido, é o elemento sobre a base a qual se analisa a vida, e pela qual se entende a dinâmica dos conflitos e as desigualdades sociais (Batista & Perez, 2016) e, a partir disso, fomentar ações e agenciamentos pela luta dos direitos fundamentais.

Quando nos referimos que os corpos negros masculino e feminino estão na referência a grupos marcados socialmente por diferenças, significa que dentro da sociedade brasileira, seus corpos são específicos e que se diferenciam de outros, e que esse imaginário simbólico foi e continua sendo construídos culturalmente pela própria coletividade do racismo a brasileira, resultando assim em uma naturalização da pobreza e violência enfrentando por pessoas negras.

Os dados do estudo Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil do IBGE<sup>44</sup> de 2021, analisou as desigualdades entre brancos, pretos, pardos, amarelos e indígenas em cinco temas deste trabalho: distribuição de renda, moradia, educação, violência e representação política, chegando à conclusão que as pessoas pretas e pardas continuam com menor acesso a emprego, educação, segurança e saneamento básico.

Em 2021, a linha de pobreza monetária proposta pelo Banco Mundial, mostrou a proporção de pessoas pobres no país, que era de 18,6% entre os brancos e praticamente o dobro entre os pretos 34,5% e entre os pardos 38,4%. A taxa de desocupação foi de 11,3% para a população branca, 16,5% para a preta e 16,2% para a parda. Já as taxas de subutilização destas populações foram, respectivamente, 22,5%, 32,0% e 33,4%, a taxa de informalidade da população ocupada era 40,1%, sendo 32,7% para os brancos, 43,4% para os pretos e 47,0% para os pardos.

O rendimento médio dos trabalhadores brancos (R\$3.099) superou muito o de pretos (R\$1.764) e pardos (R\$1.814) em 2021, sendo que mais da metade (53,8%) dos trabalhadores do país em 2021 eram pretos ou pardos, mas esses grupos, somados, ocupavam apenas 29,5% dos cargos gerenciais, enquanto os brancos ocupavam 69,0%

---

<sup>44</sup><https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35467-pessoas-pretas-e-pardas-continuam-com-menor-acesso-a-emprego-educacao-seguranca-e-saneamento> acessado em 14/08/2023

deles. Pessoas Pretas e Pardas enfrentam maior insegurança de posse da moradia 60,8%. Pessoas pretas, e pardas em 2021, nos seus 19,7% residentes em domicílios próprios não tinham documentação da propriedade, enquanto a proporção entre as pessoas brancas era praticamente a metade (10,1%).

Em 2020, houve 49,9 mil homicídios no país, ou 23,6 mortes por 100 mil habitantes. Entre as pessoas brancas, a taxa foi de 11,5 mortes por 100 mil habitantes. Entre as pessoas pardas, a taxa foi de 34,1 mortes por 100 mil habitantes e, entre as pessoas pretas, foi de 21,9 mortes por 100 mil habitantes.

Nas áreas de graduação presencial com maior número de matrículas em 2020, as maiores proporções de pretos e pardos estavam em pedagogia (11,6% de pretos e 36,2% de pardos) e enfermagem (8,5% de pretos e 35,2% de pardos). Já o curso de medicina tinha apenas 3,2% de matriculados pretos e 21,8% de pardos.

Na síntese dos indicadores sociais da diferença do IBGE de 2020<sup>45</sup> Entre as pessoas abaixo das linhas de pobreza, 70% eram de cor preta ou parda. A pobreza afeta mais as mulheres pretas ou pardas: 40 % dos extremamente pobres e 38,1% dos pobres.

Minha mãe Dona Iraci, sempre me diz “[...] *que tudo falta às mulheres negras, que tem que dar conta de tudo, da fome, da falta de saúde, de educação, da limpeza da casa, e do amor*”. Se formos aqui afirma que a pobreza tem cor, ela se soma também com gênero, e esse é feminino. O fenômeno conhecido como feminização da pobreza, aponta para uma maior presença de mulheres entre os pobres, muitos estudos afirmam que esse fenômeno ocorre sobretudo, para mulheres que criam seus filhos sem a presença do pai, sendo materializado mais frequentemente nas famílias chefiadas por mulheres. Sendo que os estudos da feminização da pobreza não excluem a existência de mulheres pobres em famílias não monoparentais.

Se uma sociedade é racista, suas mídias de forma geral também são. Se formos trazer aqui os algoritmos do racismo a partir dos estudos da Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil pelo IBGE nos últimos meio séculos, iremos nos horrorizar sobre a balança desigual, desestruturante, e desumana que atravessam e enfrentam as mulheres negras e pardas. Para mais termos a: violência das mais variadas categorias, a taxa de mortalidade, a carga exaustiva de trabalho, a família monoparental, e o luto

---

<sup>45</sup><https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/29433-trabalho-renda-e-moradia-desigualdades-entre-brancos-e-pretos-ou-pardos-persistem-no-pais> acessado em 14/08/2023

materno, sendo que para menos teremos: emprego formal, saneamento básico, educação, saúde, taxa de casamentos civis.

Em uma entrevista (2023) ao Centro de Estudos Estratégicos a Fiocruz<sup>46</sup>, O comunicólogo e pesquisador Tarcízio Silva, nos explica sobre o que vem a ser os estudos do Racismo algorítmico, sendo uma espécie de atualização do racismo estrutural, onde sua manutenção produz vantagens para um grupo hegemônico, que segundo Tarcízio “profundamente, dependente de uma epistemologia da ignorância para manutenção do poder”, em um mundo fundado pelo privilégio branco fortalecendo a ordenação racializada de conhecimentos, recursos, espaço e violência em detrimento de grupos não brancos.

Para o pesquisador, “O desenvolvimento de tecnologias algorítmicas se alimenta do histórico social para oferecer uma pretensa inteligência artificial. Mas essa ‘desinteligência’ artificial, que atualiza opressões como o racismo estrutural, é vendida como neutra”, havendo assim uma falsa crença de que as tecnologias digitais são neutras, em “que a população de massa decide o que quer escutar ou assistir”. As tecnologias digitais podem alimentar de forma simples e suavizada as opressões em sociedades marcadas pelas desigualdades. Manifestações mais individualizadas do racismo algorítmico podem acontecer em quase todas as esferas da vida e são cada vez mais mediadas por tecnologias digitais como plataformas, aplicativos e sistemas de ranqueamento.

Quando os programas midiáticos entrevistam as pessoas negras só no dia 20 de novembro (Dia da Consciência Negra), ou então para que contem suas tragédias pessoais, ou para mostrar jovens negros assassinados, eles estão reforçando a produção de um imaginário que costura o negro diretamente a uma lógica de padrão do que pode vim a ser o negro, e o seu pertencimento racial. Não é possível uma sociedade democrática, onde o racismo impera, dita as regras, cria seus sistemas, suas autoridades e suas violências. Se essas lentes midiáticas fossem construídas de forma mais diversa e com equidade, as pessoas mudariam seus próprios comportamentos e também induziriam mudanças na política, na economia, no direito, na cultura.

A banda Didá vem fornecendo outras construções de imagens das mulheres negras, trazendo assim um impacto sobre a lógica do racismo algorítmico, pois o

---

<sup>46</sup><https://cee.fiocruz.br/?q=Tarcizio-Silva-O-racismo-algoritmico-e-uma-especie-de-atualizacao-do-racismo-estrutural#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20o%20racismo,detrimento%20de%20grupos%20n%C3%A3o%20brancos>. acessado 10/07/2023

racismo não é um ato, é um processo sócio-histórico. O racismo, cria a lógica da raça, que utiliza elementos de diferenciação dentro de um universo controverso para a população negra por expressá-lo ideologicamente como feio, preguiçoso, subalterno e tantos outros aspectos negativos que rebatem na subjetividade das pessoas negras. A Didá vem contribuindo na soma da constituição subjetiva-positiva das suas integrantes portanto, lutando diariamente contra a alienação racial e sua produção dicotômica, essa produção se dar a partir de uma personalidade concreta subsumida à abstrata, ao experienciar relações que subjagam sua capacidade, beleza e humanidade por serem negros.



**Figura 28:** Imagem 26. Bloco afro Didá, integrantes com cartazes nas mãos, questionando a sociedade sobre o que passa o corpo negro. (Fotografia da pesquisadora).

A Didá é um grupo que esvazia os significados estereotipados que aprendemos sobre o corpo, o saber, e fazer da mulher negra. Segue nos mostrando e ensinando como essas narrativas causam fissuras graduais no espaço das suas vivências, e dos territórios onde passam. A Didá dialoga com o seu entorno para que não esqueçamos do Mapa da Violência em seu efeito devastador sobre as vidas negras, mas é e sendo na luta do cotidiano que estas representantes do tambor trazem um quadro de mudanças, buscando escapar de um padrão modelo de sociedade, que insiste na exclusão, diminuição, e desumanização do outro “colonizado”, sendo esta a estratégia social de exclusão e anulação da identidade negra na sociedade brasileira.

PARTE

III

***OKUTÁ***

## CONSIDERAÇÕES

Viver-sobrevivendo esta pesquisa fez-me compreender que mesmo o mundo estrutural, institucional e conjuntural do racismo, do machismo e da feminização da pobreza querendo me parar, me fez continuar a (re)pensar a minha subjetivação de analisar a sociedade, enquanto mulher negra, diaspórica, nordestina-periférica, favelada, macumbeira, (r)existente, fora do eixo, uma mulher (in)tratável.

Talvez o corpo negro feminino colocado aqui nesta pesquisa enquanto busca total em suas inquietações, afetações e questionamentos sejam justamente o que escapou desta escrita. Pois, escrever sobre este corpo não é uma tarefa matemática tão simples. Mas quantas são as afetações que podem vivenciar e suportar um corpo negro feminino nesta sociedade brasileira. O que é necessário para que o corpo negro feminino, sintam-se um corpo, sem se sentir em um não-lugar. O corpo feminino negro no cotidiano da luta pela sobrevivência, quer continuar, a fazer do seu contínuo, um descontínuo e preencher os espaços e os ruídos do tempo.

A partir desse horizonte de análise, a problematização das ideias entre sujeito e sociedade pela antropologia tem possibilitado e proporcionado novas conceituações que procuram dar conta das relações entre a justificativa da cultura, a construção de personagens etnográficos, e sujeitos subjetivados, agenciando uma formulação qual as experiências individuais de cada um dos atores sociais em suas percepções culturais, estrutura-se em uma narrativa que procura dar conta dos aspectos na sua simultaneidade, propondo assim de uma só vez a relação entre subjetividade e objetividade.

Em uma perspectiva de um presente que se relaciona e confronta com um passado, através das narrativas da historiadora Beatriz Nascimento (1989) sobre “Ôrí”, como uma configuração de formação de uma identidade para os negros em diáspora, em uma relação entre memória e corpo, entre pessoa e terra. Essa construção seria para a autora, capaz de trazer ao negro a dignidade e a humanidade roubadas e desfiguradas no processo de colonização, escravização e, de subalternização advinda do racismo.

Ôrí significa uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento...Então toda dinâmica desse nome mítico, oculto, que é o Ôrí, se projeta a partir das diferenças, do rompimento numa outra unidade. Na unidade primordial que é a cabeça, o núcleo. O rito de iniciação é um rito de passagem, de uma idade para outra, de um momento pra outro, de um saber pra outro, de um poder atuar para outro poder atuar. (ÔRÍ, 1989).

“Ôrí” abrange e auxilia as dimensões temporais de passado, presente e futuro de uma forma não linear, porque o Ôrí é gerado de uma memória que não é espontânea e nem forçada, mas, sim, ritualizada. A Didá ocupa esse espaço de ser representante do tambor, transfigurando e dando continuidade do saber e fazer dos povos negros da diáspora, onde “[...] existe uma linguagem do transe e a linguagem da memória, é neste momento que a matéria se distende e traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo de não ter vivido em cativo[...]” (ÔRÍ, 1989.).

As lutas destes movimentos sociais negros como a Didá, conseguem realmente ver e sentir, o que significa a educação como prática da liberdade, reescrevendo a história afro-brasileira, protagonizando novos lugares que argumentam e reforça a necessidade de conhecer e reconhecer a importância e a necessidade das epistemologias negras.

Combater o racismo é uma missão necessária e radical, na medida em que ele nos dirige às raízes que se tornaram as estruturas da desigualdade na nossa sociedade. A estrutura do racismo, para o sociólogo e historiador Clóvis Moura (1994), está presente em todas as fases históricas da sociedade brasileira, sendo a escravidão um imenso e perverso vestígio, mas não o único, para a marginalização dos corpos negros no Brasil. Passando de uma sociedade hierarquizada entre “senhor e escravo” para uma sociedade capitalista regida pela competição contraditória de “trabalho e capital”, na qual de forma que negros e brancos, aparentemente podem buscar cada qual individualmente seus avanços financeiros materiais. Portanto, para Moura (1994) a emancipação humana do negro, só será superado se necessariamente passar pela luta antirracista. Pois a luta de resistência não se dá só pela deslegitimação de uma ideologia dominante eurocêntrica, mas contra o poder e a lógica do capital, sendo fundamental esse pensamento crítico para o processo de consciência de classe da luta negra.

O pensamento de Osmundo Pinho em seu livro “*Cativeiro Antinegitude e Ancestralidade*” (2021), nos interroga sobre se “há transcendência possível?” para o negro em um mundo ocidental, colonial e eugenista. Pois se formos tomar população negra, esta carrega o ônus do patrimônio da cor do Brasil, enquanto quem tem o bônus do patrimônio da cor é a contingência do branco. Fanon (1968), nos faz ver alguns fatores que demonstravam as categorizações sociais do branco, “[...] o indivíduo é rico porque é branco, é branco porque é rico. [...] O servo é de essência diferente da do cavaleiro, mas uma referência ao direito divino é necessária para legitimar essa diferença estatutária.” (1968, p. 29-30). Poderíamos nós sermos otimistas, sendo que

todos os dias, corpos negros caídos no chão são oferecidos nas encruzilhadas desta avenida chamada Brasil. Como confrontar uma supremacia branca de pessoas que nunca se preocuparam com os meninos morrendo na rua, que não choram quando uma criança preta leva uma bala perdida. Vivemos em um mundo ocidental onde não existe o negro, onde existe um sistema que diz que tipo de negritude se quer, e para que se quer. Estamos diante de um mundo Antinegro, vivenciando todos os dias as mortes sociais dos corpos negros.

Osmundo Pinho, e Franz Fanon, nos alcança com as suas compreensões a partir dos seus questionamentos que descortina a ideia binária e dicotômica sobre os corpos negros, questionando assim, padrões que são estabelecidos e reforçados pelo imaginário ocidental-hegemônico, e estruturalista do sujeito que foi moldado e relacionado aos padrões arquetípicos impostos pelo Ocidente. Pensando o Brasil como pessoa, o analiso sua personalidade como neurótica, pois ainda vivenciamos um deslocamento do afeto (do ontem e do hoje), de sua representação reprimida, após um intenso conflito psíquico, pois para essa sociedade a suposta “representação” do negro está emaranhada a uma “neurose cultural brasileira”.

As contribuições da historiadora, geógrafa e filósofa Lélia Gonzalez (1983), sobre pensar a formação econômico-social brasileira, a partir do capitalismo dependente, busca analisar a inserção da mulher negra na sociedade brasileira para além das questões socioeconômicas, onde questiona como os indicadores socioeconômicos se articulam com as questões da subjetividade desta mulher afro-brasileira que foi estigmatizada como “mulata”, “doméstica”, ou “mãe preta”. Nestes delineamentos a autora aponta, criticamente, a invisibilização do racismo em nossa sociedade. Lélia Gonzalez afirma que estes elementos estruturais de hierarquização da população negra, se manifestam na subjetividade dos indivíduos e nas suas relações.

A autora vai chamar essa relação, de ver uma suposta “representação” do negro como “neurose cultural brasileira”.

“Sabemos que as sociedades ibéricas se estruturam a partir de um modelo rigidamente hierárquico, onde tudo e todos tinham seu lugar determinado (até mesmo o tipo de tratamento nominal obedecia às regras impostas pela legislação hierárquica). Enquanto grupos étnicos diferentes e dominados, mouros e judeus eram sujeitos a violento controle social e político. As sociedades que vieram a construir a chamada América Latina foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas. Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação, uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos quanto grupo dominante. A expressão do humorista Millôr Fernandes, ao afirmar que “não existe racismo no Brasil porque o negro conhece o seu lugar”, sintetiza o que

acabamos de expor. Por isso mesmo, a afirmação de que todos são iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista nestas sociedades. O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura.” (GONZALEZ, 1983, p. 231-232.).

Estamos em uma sociedade, em um “[...] mundo colonizado (...) um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e pelos postos policiais.” (FANON, 2010, p. 55), que continua e quer continuar a transbordar os números dos indicadores de crueldade, onde todos os dias enterramos pessoas em quantidades absurdas, a ponto de nem nos curarmos de um luto e ter que chorar por outro, e é nesta mesma sociedade que se clama por uma liquidez rasa em se mostrar a todo tempo que se é bom, a exemplo dessa dicotomia, nas minhas andanças sociais sempre escuto em rodas de conversas dos mais variados espaços e gêneros, que nós enquanto seres humanos viventes precisamos nos “desconstruir”. Penso eu, se o ser negro já nasce sem humanidade, o que ele precisa retirar mais de si. O corpo negro é um corpo no mundo que vive entre o não ser, o não estar, mas que encontra costurado em África pelas águas, que preenche as lacunas de uma vida narrada, que se (re)configura por uma memória que se corporifica.

Esta pesquisa não pretende ser uma resposta constante e estática sobre as encruzilhadas que vivenciam os corpos negros nos cenários das identidades femininas a partir do tambor na cidade de São Salvador. Ela é uma contínua inquietação, de um pensar ético, estético, e orgânico, que tem a ambição de se fazer ver o tambor tocado por mãos femininas negras como processo de agenciamento de desenvolvimento de potencialidades, que passa por compreender o território dos laços que conectam e dão força à rede de (r)existência do saber localizado. O tambor enquanto agente de memória diaspórico está por trás dos reflexos da subjetividade, dos atravessamentos vivenciados pelos corpos no interior dessa dinâmica coletiva de resistência, sendo um dos principais elementos simbólico material e imaterial responsável pelos avanços vivenciados em relação à questão racial do transatlântico dos corpos negros.

## REFERÊNCIAS

ABNT. **Associação Brasileira de Normas Técnicas**, NBR Norma 14724/6023/10520 2022. RJ 2023. <https://www.normasabnt.org/> acessado em 14/06/2023.

ALMEIDA, Camila Lessa de, **As condições de trabalho das percussionistas da Banda Didá**. Dissertação de mestrado/UFBA. Salvador, 2013.

AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo. Cia das Letras, 2008.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. **A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano**. Debates do NER, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 77-96, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/5248/0>. acessado em 12/04/2022

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. 2º. ed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1989.

CANDÉ, Roland de. **História universal de la música** (Tomos I e II). Ed. Aguilar: Madrid, 1981. Edição espanhola

CARDOSO, Ciro Flamarion S. **A Afro-América: A escravidão no novo mundo**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Tese de doutorado. USP, 2005.

\_\_\_\_\_. **Mulheres em movimento**. Estud. Av., São Paulo, v.17, n.49, set./dez. 2003.

CARVALHO, I. M. M. de, & BARRETO, V. S. (2012). **Segregação residencial, condição social e raça em Salvador**. Cadernos Metrópole, (18). Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8737>

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

\_\_\_\_\_. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 01, 2016.

\_\_\_\_\_. **Epistemologia Feminista Negra**. In: Black Feminis Thought. Knowledge, Conciousness, and the Politics of Empowerment. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2000. Tradução solidária Heloísa Adegas e Juliana Lopes, 2016.

\_\_\_\_\_. **La política del pensamiento feminista negro**. In Um Nuevo saber. Los estudios de mujeres. I. Qué son los estudios de mujeres? Marysa Navarro, Catharine R. Stimpson (organizadoras). Argentina, ed. Fundo de Cultura Econômica de Argentina S.A., 1998.

COSTA, C. B. da. **Corpo em obra: palimpsestos, arquitetônicas.** (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. UFRGS, 2012.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yonna. **A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa.** IN: \_\_\_\_\_ e col. O Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. Porto Alegre: ArtMed, 2006, p.15-41.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Etnias e culturas no Brasil.** Rio de Janeiro. Biblioteca do Exército, 1980.

EVARISTO, Conceição (2007). **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita.** In: Alexandre, Marcos A. (org.) Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21.

FANON, F. **Os condenados da terra.** Juiz de fora: Ed. UFJF, 2010. Coleção Cultura, v.2.

FLORENTINO, Manolo Garcia. **Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX).** Rio de Janeiro. Arquivo Nacional, 1995.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (organizadoras). **Métodos de Pesquisa.** 1ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência.** São Paulo. Editora 34, 2001.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade.** São Paulo, Editora UNESP, 2º ed. 1997.

GOELLNER, Silvana V. **A produção cultural do corpo.** In: LOURO, Guacira; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana. Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação. 5ª. ed. Petrópolis, Vozes, 2010.

GONZALEZ, Lélia. **"Racismo e sexismo na cultura brasileira".** In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

GUARINELLO, Norberto Luiz. **Festa, trabalho e cotidiano.** In: JANCSÓ, Istvan; KANTOR, Iris (Orgs.) Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa, vol. I. São Paulo: Hucitec / Edusp / Fapesp / Imprensa Oficial (Coleção Estante USP – Brasil 500 Anos, v. 3), pp. 969-975. 2001.

GRANATO, **Fernando Bahia de todos os negros: as rebeliões escravas do século XIX.** 1º ed. - Rio de Janeiro, História Real, 2021.

GUERREIRO G. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador.** 1º ed, Editora 34. São Paulo, 2000.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte. UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HONORATO, Claudio de Paula. **Valongo: o mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758 a 1831**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense (UFF). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Rio de Janeiro, 2008.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Tradução de Libanio Bhuvi. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020a.

\_\_\_\_\_. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2020b.

\_\_\_\_\_. **Vivendo de amor**. HOOKS, Bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Org.). O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2000. p. 188-198. 2000.

\_\_\_\_\_. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo, Elefante, 2019.

JESUS, Ericvaldo Veiga. **Mensageiro do Amor - Canção do Muzenza**, 1991. Tese de Doutorado. [https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/1\\_mensageiro\\_do\\_amor\\_-\\_cancao\\_do\\_muzenza.pdf](https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/1_mensageiro_do_amor_-_cancao_do_muzenza.pdf) acessado em 30/10/2023.

LIMA, V. da C. **O candomblé da Bahia na década de 30**. In: CARNEIRO, E. Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos. São Paulo, Corrupio, 1987.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia científica**. São Paulo. Atlas, 1982.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2004.

LORDE, Audre. **Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo**. In: LORDE, Audre. Irmã outsider. 1º ed. Belo horizonte: Autêntica, 2019 [1984].

LUNDBERG, D. **Música como marcador de identidade: individual vs. coletiva**, in Côrte-Real, Maria de São José (ed.), Música e Migração, Migrações, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo e da memória: os congados**. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003

\_\_\_\_\_. **Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4ª ed., São Paulo, WMF Martins Fontes, 2011.

MOURA, Clóvis, **Dialética radical do Brasil negro**. São Paulo, Editora Anita Ltda, 1994.

MOURA, M. **A Música no Centro Histórico de Salvador**. In: Gottschall CS, Santana MC, Centro da Cultura de Salvador. Edufba, Salvador/BA, 2006.

NASCIMENTO, B. ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em: <https://www.facebook.com/uniaodetodasasnacoes/videos/1878768139068550> acessado em 20/01/2022.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. 3ªed. São Paulo. Cultrix, 1996.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. Tese de doutorado. USP, 1998.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira**. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47. 2012

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

OLIVEIRA, Mônica. **A música eletrônica da diáspora africana nas Américas e sua invisibilidade no contexto escolar**. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

PARAHOS, Ranulfo. et al. **Construindo indicadores sociais: uma revisão da bibliografia especializada**. Perspectivas, São Paulo, v. 44, p. 147-173, jul./dez. 2013.

PENNA, Antônio dos Santos. **Mérindilogun Kawrí - Os Dezesesseis Búzios**. Rio de Janeiro: A. Santos Penna, 2001

PENNA, Fábio Rodrigo. **Uma confraria dos igbominas no Brasil**. Rio de Janeiro, 2011.

PIERSON, Donald. **Branços e Prêtos na Bahia**. 2 ed. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1971.

PINHEIRO, Micaella Schmitz; VARGAS, Alexandre Linck (2022). **Afrofuturismo e devires da (não) identidade**. Cadernos de África Contemporânea (09): 35–47. ISSN 2595-5713. <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cac/article/view/16377/11113> acessado em 12/08/2023

PINHO, Osmundo S. **Cativeiro Antinegitude e Ancestralidade**. Ed. Segundo Selo, Salvador, 2021.

\_\_\_\_\_. **O mundo negro: socio-antropologia da reafrikanização em Salvador**. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ UNICAMP-SP, 2003. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/303133> acesso em 10/04/2022 acessado em 15/06/2023

\_\_\_\_\_. **Espaço, poder e relações raciais: o caso do Centro Histórico de Salvador**. Afro-Ásia, Salvador, n. 21-22, 1998. DOI: 10.9771/aa.v0i21-22.20969. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20969>. Acesso em: 28 de out. 2023.

POZZANA, L. **A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade**. Fractal: Revista de Psicologia, v. 25, n. 2, p. 323-338, 29 ago. 2013. <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4945> acessado em 10/07/2022

QUEIRÓS, Viviam Caroline de Jesus. **Quilombo de Tambores: Neguinho do Samba e a criação do Samba Reggae como uma tradição negro-baiana**. Dissertação de mestrado pelo POSCULTURA/UFBA. 2016.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do Levante dos Malês (1835)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 665p.

RIBEIRO, Alexandre Vieira. **O tráfico atlântico de escravos e a praça mercantil de Salvador (1678-1830)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. Salvador, EDUFBA, 2004.

SAMPAIO, Consuelo Novais. **50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX**. Rio de Janeiro: Versal; Odebrecht, 2005.

SANTOS, Eduardo Tarazona. **Impacto da diáspora africana na genética das populações das Américas**. Revista Molecular Biology and Evolution, 2020. Molecular Biology and Evolution, v. 45, p. 1, 2020. <https://observatorio.fm.usp.br/handle/OPI/38041> acessado em 10/05/2023

SANTOS, Inaycira Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2 ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagôs e a morte: Pàde, asèsè e o culto a Égun na Bahia**. 13ªed. Petrópolis: vozes, 2008.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo. Hucitec, Edusp, 1978.

SILVA, Ricardo Tadeu Caíres. **Caminhos e descaminhos da abolição**. Escravos, senhores e direitos nas últimas décadas da escravidão (Bahia, 1850-1888). Curitiba: UFPR/SCHLA, 2007. Xii, p. il, 2007.

SODRÉ, Muniz, **Samba, o dono do corpo**. 2º ed - Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

SHERER – WARREN, Ise. **As múltiplas faces da exclusão nas lutas pela cidadania**. In: Caderno CRH, Salvador. v. 17, n. 40, jan./abr. 2004.

SWEET, James. **Recriar África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441-1770)**. Lisboa: ed. 70, 2007.

VYGOTSKI, LS. (**Pensamento y lenguaje**1896-1934). Cap.6. Obras Escogidas – vol. 2. Madri, Visor. 1993.

WHITE, Leslie A. “**A base da cultura: o símbolo**” e “Homem e cultura”. In: \_ O conceito de cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, pp. 9-35. 2009.

## ANEXOS

**José Craveirinha**

1997

### **Quero Ser Tambor**

Tambor está velho de gritar

Oh velho Deus dos homens

deixa-me ser tambor

corpo e alma só tambor

só tambor gritando na noite quente dos trópicos.

Nem flor nascida no mato do desespero

Nem rio correndo para o mar do desespero

Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero

Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.

Nem nada!

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra

Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra

Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.

Eu

Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala

Só tambor velho de sentar no batuque da minha terra

Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.

Oh velho Deus dos homens

eu quero ser tambor

e nem rio

e nem flor

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

Este poema, é o eu-lírico de ser tambor, de estar tambor, sendo o desejo de mostrar a sua africanidade, negritude, pretitude e moçambicanidade. As inflexões do poeta Craveirinha, é questionar o colonialismo, encarar o racismo como centro da engrenagem colonial.