



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUEOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL**



FLÁVIA SANTANA PARANAGUÁ

**O RECONHECIMENTO DO MACULELÊ DE SANTO AMARO:
UMA AÇÃO AFIRMATIVA DE PATRIMONIALIZAÇÃO**

CACHOEIRA - BAHIA
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA (UFRB)
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS (CAHL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA E PATRIMÔNIO
CULTURAL (PPGAP)

FLÁVIA SANTANA PARANAGUÁ

**O RECONHECIMENTO DO MACULELÊ DE SANTO AMARO:
UMA AÇÃO AFIRMATIVA DE PATRIMONIALIZAÇÃO**

Texto para a Defesa de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito final e obrigatório para obtenção do título de Mestra em Arqueologia e Patrimônio Cultural.

Concentração: Estudos antropológicos do Patrimônio Cultural

Linha 4: Patrimônio Cultural e Políticas Públicas

Orientadora: Thaís Fernanda Salves de Brito

P223r

Paranaguá, Flávia Santana.

O reconhecimento do Maculelê de Santo Amaro: uma ação afirmativa de patrimonialização / Flávia Santana Paranaguá. _ Cachoeira, BA, 2024.

168f.; il.

(Dissertação) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Dra. Thaís Fernanda Salves de Brito.

1.Patrimônio cultural – Proteção. 2.Manifestação cultural – Santo Amaro (Bahia). 3.Cultura afro-brasileira – Análise. I.Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II.Título.

CDD: 306.4


FLÁVIA SANTANA PARANAGUÁ

**O RECONHECIMENTO DO MACULELÊ DE SANTO AMARO: UMA AÇÃO
AFIRMATIVA DE PATRIMONIALIZAÇÃO**


Texto da Dissertação de Mestrado, realizado sob a orientação do Prof.ª Dr.ª Thaís Fernanda Salves de Brito, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap), do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Arqueologia e Patrimônio Cultural, na concentração: Patrimônio Cultural 4 – Políticas Públicas .

Cachoeira, 25 de abril de 2024.


FOLHA DE APROVAÇÃO:

Documento assinado digitalmente
 THAIS FERNANDA SALVES DE BRITO
Data: 25/04/2024 17:02:00-0300
Verifique em <https://validar.ti.gov.br>

Prof. Dra. Thaís Fernanda Salves de Brito (Orientadora)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

Documento assinado digitalmente
 SUZANE TAVARES DE PINHO PEPE
Data: 01/05/2024 17:44:03-0300
Verifique em <https://validar.ti.gov.br>

Prof.ª Dra. Suzane Tavares Pinho Pepe (Examinadora Interna)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB

Documento assinado digitalmente
 LEANDRO SANTOS BULHÕES DE JESUS
Data: 25/04/2024 17:58:46-0300
Verifique em <https://validar.ti.gov.br>

Prof.º Dr.º Leandro Santos Bulhões de Jesus (Examinador Externo)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Dedico aos meus amores, meu eterno
Painho: João Francisco Paranaguá, e a
meu tio e padrinho, Carlos Alberto Pereira
Paranaguá.

AGRADECIMENTOS

À ancestralidade.

A minha Mainha, Maria da Purificação Santana, meu alicerce.

As minhas irmãs e parceiras de vida, Fernanda Santana Paranaguá e Fabiana Santana Paranaguá.

Aos meus irmãos: Francisco Paranaguá Neto e João Francisco Paranaguá Júnior.

Aos meus filhos afetivos: Victor Hugo Vasconcelos e Manoel Diogo Vilarino.

Aos meus tios, Aldo Gervásio de Jesus (tio Gel) e Gilberto Antônio de Jesus (Pita).

As minhas crianças: Maria Helena Paranaguá, Arthur Vasconcelos, Maria Eduarda Alves, Lohanny Alves, Vida Elis Mascarenhas, Liz Victória Mascarenhas, Bianca Mota, Miguel Vasconcelos, Melyssa Vilarino, Gabriel Melo, Myrella Melo e Lian Vasconcelos.

A minha orientadora, Thaís Fernanda de Salves Brito.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap).

À Profa. Dra. Sabrina Damasceno, minha primeira orientadora no PPGap (*in memoriam*).

Aos colegas de turma: Dilaila Paixão e Roberto Chaves.

Aos professores Fábio Leão e Julie Antoinette Cavignac.

Aos amigos e amigas: Elisangela Oliveira Santana, Leandro Bulhões, Josemary Rodrigues, Andreza Virgínia, Nayane Costa, Roberta Lordelo, Roberta Fróes, Profa. Dra. Ana Rita Machado, Mãe Manuela de Ogum, Pai Edson Júnior de Ode, Prof. Dr. Walter Fraga e Wayra Silveira. À amiga Luana Oliveira, grande incentivadora (*in memoriam*).

Ao professor Raimundo Arthur e a Rodrigo Velloso.

Aos funcionários do Núcleo de Incentivo à Cultura de Santo Amaro (NICSA) e do Arquivo Público de Santo Amaro.

A minha psicóloga, Liliana Santos.

A família de Mestre Popó, em especial Dona Maria de Andrade (Dona Neném) e a Mestre Valmir Martins.

A Mestre Macaco e demais capoeiristas de Santo Amaro.

A Nicinha do Samba e Jorginho do Maculelê (*in memoriam*).

Laroyê, Exu! Kaô Kabecilê, meu pai Xangô!

RESUMO

Inserida no campo dos estudos sobre Patrimônio Cultural, esta investigação tem como objetivo analisar a manifestação cultural Maculelê e suas possíveis relações com as políticas de ações afirmativas. Por ações afirmativas entendemos as políticas públicas que visam a reparação e ou redução das desigualdades históricas, sociais, econômicas e culturais e, no caso, como essas ações se relacionam com as políticas de Patrimonialização. Para isso, uma das intenções desta investigação é buscar as narrativas de memória que apontam para a relevância do Maculelê para a cidade de Santo Amaro-Ba, tais como, jogo, resistência e projeção, por meio de grupos folclóricos e de Mestre Popó, principal referência dessa expressão cultural.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; Narrativas; Ações Afirmativas; Santo Amaro.

ABSTRACT

In the field of Cultural Peritage studies, this research aims to analyze the traditional cultural manifestation Maculelê and its possible relations with the affirmative action policies. By affirmative action is meant those public policies aimed at redressing and/or reducing historical, social, economic and cultural inequalities and, in this case, how these actions are associated with heritage policies. For this, one of the intentions of this research is to pursue the memory narratives indicating the relevance of Maculelê for the city of Santo Amaro/Ba, as a play, a resistance and projecting, through folkloric groups and Mestre Popó, the main reference of this cultural expression.

Keywords: Cultural Heritage; Narratives; Affirmative Action; Santo Amaro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ilustração de Agostino Brunias, publicada em Londres (1779).....	21
Figura 2	Mapa do Recôncavo baiano.....	23
Figura 3	Apresentação de Maculelê Tradicional na Praça Mestre Vavá 1 (06/07/2023).....	37
Figura 4	Apresentação de Maculelê Tradicional na Praça Mestre Vavá 2 (06/07/2023).....	38
Figura 5	Pauliteiros de Miranda, 2005.....	40
Figura 6	Dança de Bate Pau, Estação Ferroviária de Aquidauana (16/05/2009)	40
Figura 7	Agogô metálico.....	42
Figura 8	Grimas de biriba (Acervo Centro Cultural de Referência de Santo Amaro)	43
Figura 9	Mestre Valmir.....	44
Figura 10	Atabaques no Bembé.....	46
Figura 11	Caxixi.....	47
Figura 12	CD de Maculelê.....	49
Figura 13	Maculelê Tradicional, 2023.....	53
Figura 14	Apresentação de Maculelê no Clube Uirapuru, anos 70.....	56
Figura 15	Cartão Postal o Grupo Folclórico Viva Bahia.....	57
Figura 16	Apresentação do Nego Fugido em Acupe, julho de 2023.....	60
Figura 17	Julho Cultural de Acupe, 2023.....	62
Figura 18	Busto de João Obá, Largo do Mercado.....	70
Figura 19	Mestre Popó.....	71
Figura 20	Dona Maria de Andrade, Dona Neném (Maio de 2023).....	72
Figura 21	Porto do Conde.....	80
Figura 22	Bonde puxado a burros. Santo Amaro, anos de 1940.....	83
Figura 23	Popó no bonde.....	85
Figura 24	Popó jogando Maculelê.....	85
Figura 25	Igreja de Nossa Senhora da Purificação.....	89
Figura 26	Lavagem da Purificação (1978).....	92
Figura 27	Maria Bethânia e sua mãe, Canô Velloso, na Lavagem da	

	Purificação em 1978.....	92
Figura 28	Apresentação de Maculelê do Grupo Netos de Popó. Festa da Purificação, 1997.....	93
Figura 29	Apresentação do Grupo de Nicinha no Bembé do Mercado.....	95
Figura 30	Presente do Bembé.....	99
Figura 31	Barracão do Bembé, 1997.....	99
Figura 32	Montagem do barracão do Bembé o Mercado, anos 2000.....	100
Figura 33	Capa do livro <i>Olelé Maculelê</i> , com um membro do Viva Bahia, 1989.....	105
Figura 34	Balé Folclórico da Bahia: Herança Africana, 2015.....	110
Figura 35	Reunião dos grupos que praticam o Maculelê em Santo Amaro, 2023.....	113
Figura 36	Zilda Paim em sua casa.....	117
Figura 37	Maria Mutti e Mestre Popó, Rua da Linha, 1968.....	118
Figura 38	Coleção de Instrumentos Musicais Tradicionais Emília Biancardi, Salvador, 2015.....	120
Figura 39	Nicinha do Samba na Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA).....	121

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACARBO	Associação de Capoeira Regional Berimbau de Ouro
ASSEBA	Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia
BFB	Balé Folclórico da Bahia
BTS	Baía de Todos os Santos
CECULT	Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
COBRAC	Companhia Brasileira de Chumbo
FCP	Fundação Cultural Palmares
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICEIA	Instituto Central de Educação Isaias Alves
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MINC	Ministério da Cultura
MNU	Movimento Negro Unificado
NICSA	Núcleo de Incentivo à Cultura de Santo Amaro
PDC	Partido Democracia Cristã
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
PPGap	Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural
RLAM	Refinaria Landulpho Alves Mataripe
SDH	Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República
SEI	Sistema Eletrônico de Informações da Bahia
SEPPIR	Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPM	Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres da Presidência da República
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNB	Universidade Federal de Brasília
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura
URCA	Universidade Regional do Cariri

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	14
1	UMA POSSÍVEL HISTÓRIA DO MACULELÊ.....	21
1.1	Definição.....	35
1.2	Instrumentos do Maculelê.....	41
1.3	Ritmicidade e Músicas do Maculelê.....	47
1.4	Encenações.....	53
1.5	Indumentária do Maculelê.....	56
2	BIOGRAFIA DE MESTRE POPÓ.....	66
2.1	Mestre Popó.....	71
2.2	Popó do Bonde.....	79
2.3	Popó e o Maculelê.....	85
2.4	O Maculelê e a Festa da Purificação.....	88
2.5	O Maculelê e o Bambé do Mercado.....	95
3	A DISSEMINAÇÃO DO MACULELÊ.....	104
3.1	Grupos Folclóricos.....	104
3.2	A Capoeira.....	111
3.3	A atuação das mulheres.....	116
4	PATRIMONIALIZAÇÃO E AÇÕES AFIRMATIVAS.....	127
4.1	Antecedentes.....	127
4.2	Novo olhar sobre os patrimônios dissidentes.....	135
4.3	A Patrimonialização do Maculelê como uma Ação Afirmativa.....	146
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
	REFERÊNCIAS.....	153
	ANEXO.....	164
	ANEXO A – OUTROS REGISTROS DO MACULELÊ.....	165

INTRODUÇÃO

Na madrugada chuvosa do dia 2 de fevereiro de 1951, nascia na Rua do Sinimbu, nº 66, em Santo Amaro, Bahia, Maria da Purificação Santana, que foi “pega” pela parteira de nome Domingas. A parteira era esposa de Paulino Aloísio de Andrade, conhecido como Popó do Bonde e Popó do Maculelê. A criança que chegava era minha mãe, Maria Purificação. Talvez essa seja a minha primeira ligação com o Maculelê.

Cresci ouvindo minha mãe dizer em casa que se lembrava de Mestre Popó já idoso. Recordava dele sentado à frente de sua casa, situada na Rua Barão de Vila Viçosa, nº 74, também em Santo Amaro, mais conhecida como Rua da Linha, por ficar próxima à antiga estação de trem da referida cidade. Ele teria ficado doente após ter sido mordido por seu sagui¹ de estimação, culminando um pouco depois em sua morte, em 16 de setembro de 1968. Ela também recordava que no dia do seu velório e enterro havia um simples cartaz com o dizer: “Maculelê de luto”.

O Maculelê pode ser definido como um misto de luta, jogo e dança circular e coletiva, cuja movimentação se desenvolve por meio de saltos, rodopios, com um leve levantar de um dos pés e com agachamentos, enquanto os golpes com as grimas (que são bastões de madeira) são aplicados com velocidade e ritmo em forma e cruzetas, em movimentos de ataque e defesa com o antagonista.

A minha recordação dessa manifestação cultural vem das festas do dia do Folclore nas escolas de Santo Amaro, na década de 1990, onde havia desfiles pelas ruas da cidade e apresentações nas instituições de ensino para comemorar o 22 de agosto, data em que se celebra o Dia do Folclore. Em ambas as situações, havia apresentações de Maculelê, Capoeira, Samba de Roda e o que se chamava de “dança dos orixás”. Não era um xirê², mas nos vestíamos com roupas de alguns orixás e fazíamos coreografias inspiradas neles, que recriavam seus movimentos e danças. Ainda é comum essas manifestações fazerem parte das comemorações folclóricas, mas não me recordo de ver apresentações de Maculelê em festividades cívicas, como nas comemorações do 2 de julho, data que marca a Independência do Brasil na Bahia.

As outras lembranças que tenho do Maculelê são nas celebrações religiosas da Festa da Purificação (também chamada de Festa de Fevereiro), em homenagem

¹ Sagui é uma espécie de macaco pequeno.

² Xirê significa festejar; ordem em que são tocadas, cantadas e dançadas as invocações dos orixás.

à padroeira da cidade, Nossa Senhora da Purificação. É o festejo mais esperado do ano, quando o Maculelê era apresentado no adro da Igreja Matriz, no dia 2 de fevereiro, que também é considerado o Dia do Maculelê. Atualmente, as apresentações, não só do Maculelê, como as demais manifestações culturais, ocorrem na Praça da Purificação, que fica localizada em frente à referida igreja, não tendo mais um dia específico para acontecer durante a festa.

Mas é no Bembé do Mercado que as minhas lembranças do Maculelê são mais marcantes. O Bembé do Mercado é uma celebração que ocorre desde o primeiro aniversário da Abolição da Escravatura, ou seja, iniciou-se em 13 de maio de 1889, quando os então ex-escravizados, alforriados, pescadores e adeptos do candomblé festejaram no largo do mercado a conquista da liberdade.

O Bembé vai além dessa comemoração, visto que é um ato de resistência que envolve o povo de santo de Santo Amaro. Passei a frequentar o Bembé na infância, durante a década de 1990, com meus familiares e vizinhos. Essa celebração me despertava um misto de sentimentos, que ia do medo à curiosidade acerca dos rituais e dos orixás. Pois, às vezes, ouvia dos mais velhos que o Bembé não era coisa de criança.

Porém, naquela época, eu não entendia o poder simbólico e muito menos político que o Bembé do Mercado representava, mas também não o enxergava como uma festa folclórica. Para mim, era apenas uma comemoração em homenagem ao 13 de maio, data da assinatura da Abolição da Escravatura.

Estive afastada dessa festa durante os anos que passei a residir na cidade de Santo Antônio de Jesus, para cursar a Licenciatura em História (2002-2006), na Universidade do Estado da Bahia (UNEB – *Campus V*), quando eu tive contato com novas leituras, aportes teóricos, ferramentas metodológicas e com novas fontes na historiografia, passando a ver o Bembé com um olhar mais atento de investigadora. A relação do Maculelê com ambos os festejos será melhor abordada no capítulo biográfico sobre Mestre Popó.

O interesse do Maculelê como possibilidade de pesquisa foi se constituindo de forma gradual ao longo da Especialização em Arte e Patrimônio Cultural na Faculdade São Bento Bahia, entre os anos de 2009 e 2010. Naquele período, já percebia o potencial dessa temática para uma provável Patrimonialização. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “O Maculelê de Mestre Popó: um Patrimônio Imaterial do Recôncavo Baiano”, abordei a importância que teve Mestre Popó para o

Maculelê, dando continuidade histórica e cultural a essa manifestação. Analisei também de forma sucinta a narrativa de “surgimento” do Maculelê na cidade de Santo Amaro como também algumas músicas, e fiz uma abordagem do Maculelê na perspectiva de Patrimônio Imaterial.

Após tornar-me especialista em Patrimônio Cultural, continuei meus estudos na área, além de me envolver com a Museologia. Foi quando comecei a trabalhar no Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) onde, *a priori*, fiquei lotada no Palacete das Artes (Antigo Museu Rodin Bahia e atual Museu de Arte Contemporânea – MAC). Nessa ocasião, comecei a trabalhar no Conjunto Cultural Solar Ferrão, quando se deu meu encontro pessoal com a etnomusicóloga Emília Biancardi, haja vista que ela já era uma das minhas referências de pesquisa. Na época, Emília desenvolvia o projeto da Orquestra Museofônica com funcionários do IPAC. Fui uma das primeiras mediadoras da exposição em sua homenagem, intitulada “Coleção de Instrumentos Musicais Tradicionais Emília Biancardi”. O contato com Emília permitiu que eu passasse a entender melhor como se deu o processo de disseminação do Maculelê, após sua saída dos limites da cidade de Santo Amaro.

Emília Biancardi foi diretora do Grupo Folclórico Viva Bahia (1962-1985), formado em Salvador, no Instituto Central de Educação Isaias Alves (ICEIA). Esse grupo tinha como finalidade estimular diversas manifestações populares da Bahia e preservar o patrimônio artístico do estado. No citado grupo havia apresentações de manifestações populares, entre elas, o Maculelê.

Nesse sentido, o Maculelê teve um grande impulso, pois além do mesmo ser ensinado em parceria com o filho de Popó, José de Almeida Andrade, mais conhecido como Zezinho de Popó, foi através desse grupo que o Maculelê esteve presente em turnês nacionais e internacionais. Esses aspectos serão melhores abordados no capítulo sobre a Disseminação do Maculelê (Capítulo 3).

Esta investigação vem sendo desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, na Linha de Pesquisa Patrimônio Cultural e Identidades, e está inserida no campo dos estudos sobre Patrimônio Cultural, tendo como objetivo analisar a manifestação cultural Maculelê, bem como suas possíveis relações com as políticas de ações afirmativas.

Nesse sentido, interessa-nos observar o Patrimônio Cultural sob a perspectiva das ações afirmativas, algo que a historiadora Alessandra Lima (2012) aponta como

pouco analisado. Não sendo muito habitual fazer essa correlação, visto que é mais comum associar as políticas públicas culturais de patrimônio às perspectivas de preservação e conservação.

O historiador Wilson Roberto de Mattos (2018, p. 320) define:

Ação afirmativa é um conceito político e social que, em princípio, orienta medidas concretas produtoras de efeitos práticos coletivos na diminuição – no limite, até a liquidação – daquelas hierarquias sociais que se fundamentam em desigualdades e discriminatórias historicamente instituídas em sociedades que, contemporaneamente, têm nos princípios republicanos da democracia, da justiça social e da cidadania os fundamentos do seu desenvolvimento.

Partimos do entendimento de que as políticas culturais afirmativas visam também desconstruir a hierarquização ligada a muitos grupos ainda. Uma vez que a política institucional de preservação no Brasil foi constituída negligenciando as matrizes africanas, indígenas e dos demais povos minoritários da nação pelos órgãos oficiais, o que se configura, para nós, que essas práticas estão relacionadas ao racismo epistêmico e estrutural.

É importante reconhecer que o campo do Patrimônio Cultural é um espaço de poder e de inúmeras disputas, e está em constantes transformações. A instituição do Registro do Patrimônio de Natureza Imaterial passou a valorizar diversas formas de bens culturais, dinamizando as políticas públicas de proteção ao patrimônio e inserindo novas demandas e atores sociais nos últimos 20 anos.

Comungamos com as ideias de Ana Paula Leite (2023, p. 46), quando esta afirma que uma pesquisa sobre o Maculelê atualmente representa “uma contribuição ao campo nos aspectos jurídicos, sociais, políticos e ideológicos, com uma relevância no campo identitário e político-ideológico de grupos culturais e minorias étnicas”.

Há uma carência sobre os estudos com a temática do Maculelê, “saberes populares e/ou folclore popular, saberes estes ainda permeados pela discriminação e desaprovação em relação aos saberes eruditos e cientificamente aceitos pela ciência ocidental academicista” (Leite, 2023, p. 45).

Assentadas essas considerações, questionamos o lugar do Maculelê nas políticas culturais de patrimônio: O reconhecimento do Maculelê, através do instrumento do Registro, pode ser entendido como uma ação afirmativa de Patrimonialização?

Quanto à metodologia desta investigação, utilizamos recursos da memória social, pesquisa qualitativa, análise documental em arquivos, bibliotecas, centros de pesquisa, além da realização de entrevistas, revisão bibliográfica e análise das fontes iconográficas, sonoras e visuais.

A pesquisa documental foi realizada consultando-se o Arquivo Público de Santo Amaro, o Centro de Referência de Santo Amaro, a Biblioteca do Núcleo de Incentivo Cultural de Santo Amaro (NICSA) e do IPAC, entre outros.

Os recursos da história oral é outra metodologia (Montenegro, 2003) que foi aplicada na construção desta pesquisa, através das entrevistas, pois a oralidade é uma fonte viva (Hampâté Bâ, 2010), centrada na nossa memória e em nossa capacidade de lembrar, pois somos testemunhas do passado.

Como procedimento metodológico, a história oral busca registrar – e, portanto, perpetuar – impressões, vivências, lembranças daqueles indivíduos que se dispõem a compartilhar sua memória com a coletividade e dessa forma permitir um conhecimento do vivido muito mais rico, dinâmico e colorido de situações que, de outra forma, não conheceríamos (Matos; Sena, 2011, p. 97).

Porém, essas lembranças estão cercadas de interferências, sendo que a memória é seletiva. Filtramos aquilo que nos é mais significativo, que nos marcam de alguma forma. Não perdendo de vista que as memórias individuais e coletivas se confundem. E, como diz Halbwachs (1990), toda memória é coletiva, e como tal, ela constitui um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros.

No caso deste estudo, as entrevistas foram feitas de maneira mais livre, utilizando um questionário, mas sem ficarmos presas a ele. A intenção foi deixar os interlocutores o mais à vontade possível para falar de sua memória afetiva quanto à manifestação cultural investigada.

A seleção dos entrevistados seguiu os critérios de relevância para a pesquisa, sendo assim, entrevistamos algumas pessoas vinculadas à prática do Maculelê, os familiares de Mestre Popó, algumas pesquisadoras/es que estudam o Maculelê, além de moradores antigos da cidade de Santo Amaro.

Esta investigação explorou fotografias, algumas delas pertencentes a arquivos pessoais e de fotógrafos antigos da cidade de Santo Amaro, principalmente os que costumavam fazer registros dos festejos tradicionais da cidade onde é comum o

Maculelê ser apresentado, como a Festa de Nossa Senhora da Purificação e o Bembé do Mercado.

O uso das fotografias também permitiu a possibilidade de observar as indumentárias, pois através delas foi possível construir um paralelo entre as vestimentas que eram utilizadas pelos grupos tradicionais de Maculelê e aquelas usadas pelos grupos folclóricos, como o Balé Folclórico da Bahia. Além disso, permitiu identificar os elementos cênicos, as possíveis pinturas corporais, a organização espacial da apresentação, entre outros componentes.

Cabe ressaltar também que foi feita uma observação direta da junção dos grupos que praticam o Maculelê em Santo Amaro para a construção do parecer de Patrimonialização, que está em curso no IPAC.

Sobre os aportes teóricos para a compreensão da historicidade do Maculelê, assim como a trajetória de Mestre Popó à frente do Conjunto Maculelê de Santo Amaro (1944-1968), mais especificamente, esta dissertação utiliza as obras *Relicário Popular*, de Zilda Paim (1990); *Maculelê*, de Maria Mutti (1978); *Olelê Maculelê e Raízes Musicais da Bahia*, de Emília Biancardi (1989; 2006).

Sobre a abordagem do Recôncavo, a cidade de Santo Amaro, o processo de escravização e o conceito de encruzilhadas, recorreremos aos trabalhos de Alfredo (2019), Conceição (2020), Fraga Filho (2006), Martins (2021) e Reis (1989).

No que concerne aos conceitos de cultura, Patrimônio Cultural, Patrimônio Imaterial, analisamos os artigos 215 e 216 da Constituição Federal do Brasil (Brasil, 1988) e o Decreto 3.551 (Brasil, 2000). Fomos subsidiados por autores como Abreu (2009), Meneses (2009), Choay (2001), Chuva (2012), Fonseca (2009), Gonçalves (2006), Lima (2012), Nogueira (2014) e Poulot (2009). Foram consultados alguns dossiês de bens já patrimonializados, como o do Samba de Roda (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, 2004), o da Capoeira (IPHAN, 2008) e o do Bembé do Mercado (IPHAN, 2019), além do Caderno nº 07 Bembé do Mercado, do IPAC (2009).

Visando à análise dos conceitos do campo das ações afirmativas, este estudo se amparou nas publicações da Lei 12.288/2010, que institui o Estatuto da Igualdade Racial, que se propõe a garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos e o combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnica (Albuquerque, 2009; Brasil, 2010; Domingues, 2007; Vaz, 2022).

Foi pertinente a leitura dos artigos “Ação Afirmativa no Brasil: Multiculturalismo ou Justiça Social?”, de autoria de Feres Júnior e Campos (2016), pois nele são questionadas as políticas de ações afirmativas adotadas no Brasil a partir de 2003, que se encaixam nos modelos de políticas multiculturais. Também os artigos: “Ubuntu: por uma outra interpretação das ações afirmativas na universidade”, de Mattos (2018); “Lutas por reconhecimentos e ações afirmativas: novas perspectivas para as políticas culturais”, de Albinati (2017) e; “Memória, patrimônio e reparação: políticas culturais no Brasil e o reconhecimento da história da escravidão”, de Forti (2017).

Utilizamos também para a construção desta pesquisa estudos recentes sobre a temática do Maculelê, como as dissertações de Leite (2023), Mascaro (2023) e Reis (2019).

Este trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “Uma possível história do Maculelê”, abordo a historicidade dessa manifestação cultural, tentando traçar um possível itinerário da manifestação diante um processo afrodiaspórico, tendo como local principal no território do Recôncavo a cidade de Santo Amaro, como elemento da encruzilhada. Aqui são apresentados os instrumentos utilizados no Maculelê, entre eles, o papel primordial das grimas, que funcionam também como instrumento, além da análise de algumas músicas, ritmos específicos e as indumentárias.

O segundo capítulo, “Biografia de Mestre Popó”, conta parte da trajetória de Mestre Popó, cuja vida foi analisada em fases: sua vida familiar, seu trabalho como condutor de bondes e como Mestre de Maculelê. Utilizamos como referência a memória afetiva de algumas pessoas através de entrevistas de familiares, praticantes de Maculelê e moradores da cidade de Santo Amaro.

O terceiro capítulo, nomeado “A disseminação do Maculelê”, diz respeito à abordagem da disseminação do Maculelê feita pelos grupos folclóricos, a Capoeira e as mulheres.

O quarto e último capítulo, “Patrimonialização e Ações Afirmativas”, analisa o processo de Patrimonialização do Maculelê e suas possíveis relações com políticas de ações afirmativas.

1 UMA POSSÍVEL HISTÓRIA DO MACULELÊ

Sou eu, sou eu, seu eu Maculelê, sou eu.

Figura 1 – Ilustração de Agostino Brunias, publicada em Londres (1779)³



Fonte: Art Net⁴.

No decorrer da pesquisa, percebemos o quanto tentar traçar o itinerário da expressão cultural Maculelê se revelou uma verdadeira encruzilhada inerente ao processo diaspórico afro-atlântico. O termo “encruzilhada”, aqui reportado, vem da ótica da intersecção, dos encontros e das experiências culturais que se formaram neste “cantinho” diaspórico, tal qual afirma Leda Maria Martins (2021, p. 28), para quem encruzilhada “é o território por meio do qual se organizam as culturas negras no Brasil, através de negociações com a cultura europeia desde os empreendimentos coloniais datados do século XVI e, também, com as culturas dos povos originários que aqui se defrontaram”.

Por se tratar de um lugar de intersecções, estas manifestações e aqui em especial o Maculelê configuram o reinado da entidade Èsù princípio dinâmico para esta filosofia. Èsù medeia toda criação e interpretação do conhecimento, sendo assim é perceptível que as representações e rituais que se inserem no contexto das práticas culturais do Maculelê dialogam com esta filosofia em pontos fundantes como vemos nesta divindade do Èsu citada por Martins (2020), onde o configura como um princípio comunicador, aquele que é um pai-ancestral, o mensageiro, funciona como o princípio do qual emergem

³ Não se trata de uma ilustração do Maculelê.

⁴ Disponível em: <https://www.artnet.fr/artistes/agustin-brunais/3>. Acesso em: 18 out. 2021.

as possibilidades de criação e tradução dos saberes (Leite, 2023, p. 25).

Esta acepção sobre a cultura de encruzilhada não toma como referência, meramente, o mito da suposta democracia sociocultural do Brasil, fundamentado em três raças. Para Martins (2021, p. 28):

A utilização da encruzilhada como operador conceitual oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.

Sendo o Maculelê uma dança/luta, fruto de uma inter-relação de culturas, e as “linhas de forças presentes nas grimas, reunidas e alinhadas, são aqui uma associação possível para falar sobre as encruzilhadas” (Mascaro, 2023, p. 65), estando em um lugar de intersecções, localiza-se manifestações como o Maculelê.

A cruzeta, que é o movimento feito com as grimas de madeira no Maculelê, também pode ser interpretada como um entroncamento. Sobre essa percepção, Simas e Rufino (2019) falam do “cruzo”, como elemento de enlaces de práticas culturais:

O cruzo, como a arte das amarrações e dos enlaces de inúmeros saberes praticados, produz os efeitos de encanto; aqueles que se constituem através das mobilidades e das potências presentes nas zonas de contato – encruzilhadas – formadas por múltiplos saberes. O alargamento do presente, a coexistência de outras cosmovisões e temporalidades e o conhecimento como prática de autoconhecimento são indicações de possibilidades, a partir do exercício do cruzo e das encantarias versadas em seus entroncamentos (Simas; Rufino, 2019, p. 373).

As narrativas populares indicam que o lugar de “surgimento” do Maculelê é o Recôncavo baiano, durante o período escravagista, precisamente na cidade de Santo Amaro, e foi nos canaviais santamarenses que essa manifestação se tornou popular. É neste lugar da encruzilhada, formada pelo imbricamento violento de culturas, advindas de diversos lugares de África, dos povos nativos e das referências dos colonizadores que se cria o Maculelê:

Fantástica encruzilhada de povos e civilizações, berço histórico e cultural da nação brasileira, o Recôncavo da Baía de Todos os Santos, apesar das vicissitudes da história passada e presente, possui a mesma força e sabedoria inabaláveis que o povo-de-santo – um povo que, perseguido durante séculos e até hoje, soube preservar e reinventar as suas tradições, absorvendo e transfigurando divindades, cantos, ritmos e crenças. Tal aptidão insufla um vigor extraordinário a este sistema cultural em constante metamorfose, para o qual os cânones da ortodoxia e os sonhos de pureza não passam de uma miragem insensata (Vantin; Serra, 2011, p. 472).

Figura 2 – Mapa do Recôncavo baiano



Fonte: Projeto Ativa Recôncavo (2019).

A região do Recôncavo da Bahia possui aproximadamente 9.800 Km², e é assim denominada por ter forma côncava e ficar no entorno da Baía de Todos os Santos (BTS), à entrada da capital, Salvador:

Chamamos de Recôncavo da Bahia a região localizada em torno da Baía de Todos os Santos. Entre os diversos aspectos que irão configurar o território estão uma história marcada pela relação colônia-metrópole, pela escravidão e pela monocultura de exportação. A economia da cana de açúcar foi movida por uma mão de obra composta por negros/as escravizados/as, vindos de diferentes culturas e religiões da África. No final do século XIX aprox. 70% da população era composta pelos africanos e seus descendentes e essa é, ainda hoje, uma região profundamente marcada pelas culturas de matriz africana (Bezerra, 2022, p. 34).

O Recôncavo baiano passou por várias transformações econômicas, desde o período da colonização até o presente século, porém, sua memória como grande produtor de cana de açúcar ainda é marcante.

O Recôncavo é uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da “aventura” de alguns portugueses, e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil (IPHAN, 2004, p. 25).

Vale ressaltar que a produção do açúcar era a principal, mas não a única atividade econômica de importância no Recôncavo. A historiadora Alaíze Conceição (2020) chama a atenção para a diversidade de produção desta região:

Ao tempo em que se tornou sinônimo da plantação de cana-de-açúcar, existiam regiões cuja plantação mais significativa era a do fumo e/ou a de mandioca. Teríamos, então, pelo menos o plantio de três grandes culturas no Recôncavo: cana-de-açúcar, fumo e mandioca (Conceição, 2020, p. 59).

Ainda sobre esse assunto, é considerável evocar que essa região baiana foi um centro relevante da fabricação fumageira no Brasil:

O fumo se fez presente no Recôncavo Baiano desde o século XVII, quando se deu o início do seu aproveitamento enquanto mercadoria. A implantação das manufaturas de fumo durante o século XIX foi de grande importância no desenvolvimento socioeconômico da região. A partir da década de 1930 ocorreu um período de decadência e fechamento da maioria das fábricas, tendo como consequência o abandono, destruição e alteração das antigas fábricas e armazéns. O que poderia somar para o desenvolvimento socioeconômico e cultural de uma região está sendo perdido (Mota, 2011, p. 33).

“No Recôncavo Baiano, centro produtor do fumo em folha, próprio para charutos, a prática de fazer esse artigo se iniciou naturalmente, em escala reduzida, nos armazéns de fumo, como forma de avaliar a matéria-prima comercializada” (Mota, 2011, p. 34). As maiores fábricas de fumo se concentravam nas cidades de Cachoeira, São Félix e Muritiba. Com destaque para as fabricas Leite & Alves, Dannemann, Vieira & Mello, Suerdieck e Costa Penna. Porém, havia manufaturas em Maragogipe, São

Gonçalo dos Campos, Cruz das Almas, Santo Antônio de Jesus, Nazaré das Farinhas e Amargosa.

O Recôncavo da Bahia também é formado por uma rede fluvial, que abarca os rios Subaé, Paraguaçu, Jacuípe, Jaguaribe, Açu, Pojuca e Joanes, que foi essencial para o desenvolvimento desse território.

É significativo também destacar que a importância econômica e histórica do Recôncavo baiano se deve às redes urbanas, que permitiram o desenvolvimento do comércio, principalmente das feiras livres, onde eram negociados outros produtos, como: carnes, farinha de mandioca, azeite de dendê, mariscos, pescados e cerâmica.

Como já posto, o Recôncavo é um território sociocultural importante para o nosso país. A historiadora baiana Alaíze Conceição (2020, p. 25) reitera:

A região do Recôncavo baiano é antiga conhecida dos historiadores brasileiros por ter sido palco de diversas experiências econômicas e culturais, sobretudo das populações negras desembarcadas via diáspora africana, com predominância dos povos jejes, nagôs, angola e mina, respectivamente. A confluência cultural possibilitou o surgimento de um emaranhado de crenças e práticas religiosas imbricadas no cotidiano dos indivíduos, também recriadas em convergência com elementos culturais e religiosos de indígenas e europeus.

Nesse sentido, a historiografia da escravidão assina que durante o processo do tráfico atlântico, os escravizados eram identificados a partir dos locais de compra e de embarque, como Angola, Mina, Guiné, Congo, Jeje, Nagô e Ketu, sendo essas categorias também incorporadas em solo brasileiro para designar nações e etnias. Porém, é oportuno ressaltar que essa classificação não estava em consonância entre os africanos escravizados.

Destarte, são identificações generalizadas, semelhante ao que acontece com o termo “índio”, “uma categoria de classificação social de criação ocidental que, com frequência, chega a ser utilizado como sinônimo de categoria racial, impedindo ver o verdadeiro significado como uma construção simbólica que inclui implicações sociais e culturais” (Santo, 2015, p. 55).

Estudos que traçam as características culturais dos grupos de escravos trazidos para o Brasil por comparação com grupos étnicos conhecidos naquela parte do continente africano (nagô, haussá, jeje, mina...), não levam em consideração as possíveis transformações culturais que deveriam ter acontecido ao chegarem a este lado do

Atlântico. As peculiaridades culturais de procedência deixam de ser importantes, destacando-se as características com que os grupos se reorganizaram aqui (IPAC, 2015, p. 56).

Nessa análise cultural do Recôncavo, faz-se necessário falar do Samba. Haja vista que este se faz presente em todo o estado da Bahia, mas no Recôncavo predomina a expressão Samba de Roda:

No Recôncavo, o samba sem dúvida tem uma posição especial. É significativa a ligação que o samba consegue entre todas as faixas etárias e entre os sexos, como também o fato de que formas de samba são ligadas, de uma ou outra, maneira a quase todas as espécies culturais importantes, e tem um papel importante nas demais festas festivas, sejam elas religiosas, de rituais ou de outra natureza (Pinto, 1991, p. 106).

Dessa forma, podemos inferir que o Samba de Roda do Recôncavo é uma tradição desse território, fazendo-se presente em diversas ocasiões nas ruas, como nas lavagens, festejos carnavalescos e também nas casas em aniversários, carurus de Cosme e Damião e Santa Bárbara, entre outras ocasiões.

Não há ocasiões exclusivas para a realização do samba de roda, mas há aquelas nas quais ele é indispensável. A primeira delas refere-se às festas do catolicismo popular que são associadas, no Recôncavo, a tradições religiosas afro-brasileiras. Em particular, no final de setembro são célebres os sambas nas festas dos santos Cosme e Damião, sincretizados com os orixás iorubanos relacionados aos gêmeos, os Ibeji. Estas festividades são chamadas também de Carurus de Cosme, devido à iguaria da culinária afro-brasileira, o caruru, que é servida na ocasião (IPHAN, 2007, p. 20).

Nesse tocante, o Samba de Roda também faz parte dos cultos aos caboclos, como informa o Dossiê do Samba de Roda (IPHAN, 2004, p. 19):

O samba de roda também é parte fundamental do culto aos caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio. Acredita-se que os caboclos gostem de samba, e em particular das modalidades que incluem viola. Nos festejos públicos de culto aos caboclos, denominados toques, a presença de um samba de viola é fundamental (Lody, 1977; Garcia, 1995).

Presentemente, o Recôncavo da Bahia é nomeado como sendo um dos Territórios de Identidade⁵, unidades administrativas do estado da Bahia. Essas unidades territoriais são formadas por associações identitárias municipais geralmente contíguas, conforme critérios sociais, culturais, econômicos e geográficos, reconhecido pela sua população como o espaço historicamente construído ao qual pertencem, com identidade que amplia as possibilidades.

O Território de Identidade do Recôncavo é composto por 20 municípios, sendo eles: Cabaceiras do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Cruz das Almas, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Maragogipe, Muniz Ferreira, Muritiba, Nazaré, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus, São Felipe, São Félix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passe, Sapeaçu, Saubara e Varzedo.

Neste Território de Identidade, 26 comunidades foram certificadas como Comunidades Remanescentes de Quilombos, pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) e pela Fundação Cultural Palmares (FCP).

Uma vez apresentado o território de identidade do Recôncavo da Bahia, faz-se oportuno apresentar Santo Amaro, município envolto de memórias afetivas, histórias, manifestações culturais e relações de sociabilidades.

A cidade de Santo Amaro, informalmente chamada de Santo Amaro da Purificação, é assim denominada por ser proveniente da antiga freguesia de Nossa Senhora da Purificação de Sergipe do Conde, e possivelmente pela associação aos nomes das duas igrejas construídas na localidade, que posteriormente tiveram seus santos considerados os padroeiros da cidade: Senhor Santo Amaro e Nossa Senhora da Purificação.

Em 13 de março de 1837, Santo Amaro foi elevada à categoria de cidade pela Lei nº 43, passando a ser denominada de Leal e Benemerita Santo Amaro. Sendo sua divisão político-administrativa Santo Amaro (sede administrativa), Bom Jardim, Rosário de Santo Amaro, Lustosa e Saubara (IBGE, 1958).

[...] em 29 de maio de 1880, por meio da Lei Provincial nº 1.952 deste mesmo ano, é instituído o então município de Santo Amaro. Seu nome, como anteriormente, derivado de origem religiosa, foi influenciado em

⁵ Decreto Estadual nº 12.354, de 25 de agosto de 2010, seguido pela Lei Estadual nº 13.214, de 29 de dezembro de 2014, que lhe revogou parcial e tacitamente. O governo do estado dividiu a Bahia em 27 Territórios de Identidade e o Recôncavo aparece como o 21º, segundo dados do Sistema Eletrônico de Informações da Bahia (SEI).

função dos monges beneditinos – grupo de religiosos que recebeu uma doação de grandes áreas de terra, entre elas, aquela em que fora erguida os primeiros povoamentos e onde também se ergueu a uma capela, sob invocação de Santo Amaro, orago pertencente à sua ordem, e sede temporária da freguesia (IBGE, 1958, p. 296).

A cidade teve participação ativa em movimentos importantes do país, como a Sabinada, a Revolta do Alfaiates e o Dois de Julho de 1823, a Independência do Brasil na Bahia:

A primeira metade do século XIX marcou na história santamarense como sendo um período de grande destaque e pujança social, e econômica. De modo que, ao tratar dele, há de se destacar o relevante papel de Santo Amaro nas lutas pelo movimento de independência do Brasil em relação ao reino de Portugal. Santo Amaro tornou-se, na ocasião, uma das primeiras cidades baianas a reconhecer o rompimento com o reino português e a declarar D. Pedro I como regente constitucional do Brasil. A esta iniciativa aderiram outras cidades baianas, dentre elas Cachoeira (a mais importante neste processo). O ocorrido, que se iniciara por volta do ano de 1822, na Bahia teria seu desfecho no simbólico 2 de julho de 1823 (Silva; Lima, 2020, p. 75).

A cidade de Santo Amaro também é carinhosamente denominada como a “Nação da Cana”, expressão construída pelos memorialistas locais, que buscavam sintetizar uma herança colonial e estruturar o sistema produtivo da cana como grande marca local, algo recorrente em cidades do interior (Alfredo, 2019).

Santo Amaro, juntamente com Cachoeira e São Francisco do Conde, consolidaram-se como economicamente importantes durante o ciclo do açúcar, seja pela sua produtividade ou pela força do modelo escravagista que aqui operava, como afirma o historiador Walter Fraga Filho (2006, p. 27, grifo nosso):

Os maiores engenhos baianos localizavam-se na faixa de terras úmidas que contorna a Baía de Todos os Santos, região conhecida desde o passado colonial como Recôncavo. As freguesias suburbanas de Salvador e os distritos rurais das cidades de São Francisco, Santo Amaro e Cachoeira constituíram os principais centros produtores de cana. Em meados do século XIX, *aproximadamente 90% dos engenhos concentravam-se nas freguesias rurais daqueles municípios.*

Santo Amaro fica distante 79,2 km, via BR 324, da capital Salvador. Possui 492 Km² de área e aproximadamente 60 mil habitantes. Atualmente, tem como distritos Acupe e Oliveira dos Campinhos, e os povoados de Arraial da Pedra, Sítio Camaçari,

Km 25, São Brás, Itapema, Nova Conquista, Barro Vermelho, Canoa, Fazenda Sergi, Fazenda Piedade, Retiro, Lama Branca, Jambreiro, Cepel e Tanque de Senzala.

O município é cortado pelo rio Subaé, que tem sua nascente na cidade de Feira de Santana, passando também por São Gonçalo dos Campos, tendo como afluente o rio Sergimirim:

O Rio Subaé e sua curva formam o molde do traçado urbano irregular da cidade, a planície situada na sua margem direita cercada por morros, e a antiga Estrada dos Carros (hoje a Avenida Ferreira Bandeira) são os principais definidores da forma urbana. O rio Sergimirim, mais ao Norte, afluente do Subaé, também delimitava a ocupação, sendo estes dois rios limites naturais da vila e, sobre cada um deles, uma ponte funcionava como portão de acesso. A ponte do Calolé (atual Moringa, na Praça 14 de junho) ligava-se à Estrada do “Pé Leve”, que levava para os sertões e província do Maranhão; a ponte sobre o Rio Sergimirim dava para a Estrada do Jericó, que levava à região de Oliveira dos Campinhos, como continua a ser atualmente. Descendo o rio Subaé, trapiche e porto finalizavam a estrutura urbana da vila até fins do século XVIII (IPHAN, 2019, p. 22).

Se no passado o Subaé foi importante para a economia da cidade, hoje, juntamente com o rio Sergimirim estabelecem uma relação simbólica para os santamarenses, como declara o geógrafo Shanti Marengo (2016, p. 162):

[...] os rios Subaé e Sergimirim possuem uma centralidade simbólica na vida dos santamarenses; são referências que ficaram na memória coletiva, no imaginário, do lugar. O modo como essa força simbólica foi sendo construída no cotidiano ao longo de centenas de anos é algo pertinente a se observar, uma vez que, indiretamente, influenciou a reprodução socioeconômica, direta (causando prejuízos) e indiretamente (obrigando a rituais religiosos e a novas formas de construção), daqueles que viviam e vivem na cidade.

O rio Subaé possui 55 Km e encontra-se poluído em sua maior parte por esgoto industrial. É um capítulo triste da história ambiental da cidade, que foi denunciado na década de 1980, pelos cantores santamarenses Caetano Veloso e Maria Bethânia, na música “Purificar o Subaé”:

Purificar o Subaé
Mandar os malditos embora
Dona d'água doce quem é?
Dourada rainha senhora
Amparo do Sergimirim
Rosário dos filtros da aquária

Dos rios que deságuam em mim
Nascente primária
Os riscos que corre essa gente morena
O horror de um progresso vazio
Matando os mariscos e os peixes do rio
Enchendo o meu canto
De raiva e de pena
(Veloso, 1981⁶).

Parte dessa degradação se deve aos resíduos químicos oriundos da indústria metalúrgica Companhia Brasileira de Chumbo (COBRAC), que se instalou em Santo Amaro na década de 1960, na gestão do prefeito Manuel Marques da Silva.

Ao jogar seus resíduos químicos e metais pesados no rio em que as mulheres lavavam roupa de ganho, em que os homens pescavam e onde todos bebiam e se banhavam em suas águas. Nessa época, assim, alguns, com sorte, morreram contaminados e outros tiveram fins piores (Peixoto, 2008, p. 128).

A COBRAC findou suas atividades no início da década de 1990, sendo um dos motivos para seu fechamento os problemas ambientais.

Dando continuidade à dinâmica econômica de Santo Amaro, após ser uma grande produtora de açúcar, a cidade implantou outras formas econômicas, como papeleiras e indústrias metalúrgicas, com destaque para a Trzan:

A Fundação de Aço Trzan, fundada pelo iugoslavo Carlos Trzan, foi primeira metalúrgica do Nordeste, situada em Santo Amaro, e estava presente na pauta deste seminário. A siderúrgica Trzan iniciou atividades nos anos 1950, sob gerência de uma família iugoslava, que havia migrado para o Brasil no início do século XX. Ela começou como uma pequena fundição no bairro Trapiche em Santo Amaro. [...] A Trzan se manteve em atividade efervescente entre dos anos 1950 até 1960, quando foi adquirida pelo Grupo Votorantim (conglomerado que, desde os anos 1920, atuava no Brasil em ramos variados da indústria de base). Em negociações mediadas pelo Estado, o grupo Votorantim assumiu a Trzan, nomeando-a como Usina Santo Amaro – embora os santamarenses a continuavam chamar de Tarzan – e, mesmo sendo fosse uma das menores unidades do sistema Votorantim, ela foi mantida atuante nos vinte anos seguintes, demonstrando sinais de exaustão apenas no final dos anos de 1970 (Brito; Carmo, 2015, p. 55).

⁶Disponível em: <https://music.apple.com/br/album/purificar-o-suba%C3%A9/1599376374?i=1599376573>. Acesso em: 16 jun. 2022.

Nessa conjuntura econômica do Recôncavo, é preciso enfatizar também que nessa região foi instalada a primeira refinaria de petróleo do Brasil, a Refinaria Landulpho Alves Mataripe (RLAM), em 1953, situada entre as cidades de Candeias e São Francisco do Conde, que juntamente com Madre de Deus, após sua emancipação, formou o que vem a ser chamado de triângulo do petróleo:

A modernização do Recôncavo coincidiu com a descoberta do petróleo na região, entre 1940 e 1950, se estendendo até o início da década de 1990. De fato, foi o petróleo que marcou esse momento. O açúcar e o fumo produzidos pelo Recôncavo, a essa época, enfrentavam a decadência e seus produtos não participavam mais de forma relevante da pauta de exportações do país [...]. A conjuntura de estagnação somente se atenuaria com a descoberta de petróleo na década de 1940, em Candeias, no Recôncavo. Graças a esse fato, estabeleceu-se e consolidou-se uma estrutura para exploração e produção de petróleo no Recôncavo. A rede urbana se reestruturou mais uma vez graças à construção das rodovias, as quais reafirmaram a importância e deram nova relevância a cidades como Santo Antônio de Jesus e Feira de Santana (Marengo, 2016, p. 146).

Ainda segundo Marengo (2016), as ações da Petrobras (empresa que fora criada para explorar a cadeia produtiva petrolífera no Brasil) no Recôncavo foram um exemplar que mostra a capacidade de intervenção do Estado em uma região. O autor afirma que a presença da Petrobras no Recôncavo reorganizou em um curto espaço de tempo esse território social e espacialmente. Recentemente, a RLAM foi privatizada, vendida ao governo árabe, deixando de pertencer à Petrobras.

É nesse contexto que ressurge o Maculelê. De acordo com a narrativa popular, estruturada a partir dos depoimentos obtidos pela etnomusicóloga Emília Biancardi (1989; 2006), o Maculelê tinha características de festejos rurais em seus primórdios:

Em terras baianas, sabe-se que o Maculelê, “palavra boa de pronunciar, dança gostosa de se ver”, como afirma Hildegardes Vianna, inclui-se entre as tradições típicas das terras canavieiras do Recôncavo, e que, nos antigos engenhos, era dançado com pedaços de cana cortados durante o trabalho diário. Vale assinalar que as canas escolhidas para a brincadeira eram as roxas, por serem mais resistentes (Biancardi, 2006, p. 58).

Ainda segundo a autora, não se pode precisar quando a manifestação começou a ser praticada nos canaviais baianos. Um indício seria a nota do jornal santamarense *O Popular*, datado de 1873, que registra a presença do Maculelê no adro da igreja da

Purificação, como citado por Biancardi (2006, p. 57): “Faleceu no dia 1º de dezembro, a africana Raimunda Quitéria, com a idade de 110 anos, e que, apesar da idade, ainda capinava e varria o adro da Igreja da Purificação para as folias do maculelê”.

Nesse tocante, a autora designa o Maculelê como sendo um auto popular africano, espécie de luta ou dança de escravizados contra senhores, a exemplo da Capoeira, ou então uma “diversão” de negros africanos, semelhante ao Samba de Roda, que prosperou nos canaviais da cidade de Santo Amaro, integrando há mais de 300 anos os festejos religiosos no Recôncavo baiano.

Nessa perspectiva, o antropólogo Raul Lody e o dançarino Jorge Sabino (2021, p. 32) argumentam que:

A dança de matriz africana é mais do que apenas uma manifestação recreativa de um grupo cultural. Os fatos relacionados às ações, aos gestos e aos hábitos devem ser entendidos no contexto em que ocorreram. A dança era, então, um ensaio social do comportamento motor dos africanos e seus descendentes, transmitida através da imitação, da tradição e, também, da criação e dos diálogos com as outras matrizes culturais, certamente a lusitana, não apenas europeia, mas mundializada, verdadeira síntese das relações entre o Ocidente e o Oriente à época.

Segundo o escritor Plínio de Almeida (1966), o Maculelê possivelmente foi trazido para o Brasil por volta do século XVIII, por escravizados vindos da região de Moçambique. Sobre essa perspectiva, o historiador Antônio Liberac (Conde; Mascaro, 2020, p. 266) reitera:

Os macuas se encontram muito, por exemplo, em Moçambique. É um grupo muito importante em Moçambique, os macuas. A luta pela, pelo poder e nesses países africanos, é você ter a presença da etnia macua. Várias vezes eu encontrei a presença da etnia macua em estudos sobre África. Principalmente no Moçambique, que é o lugar que eu mais estudei, você tem lá os macuas. É pau nos macuas ou pau dos macuas? Que é que cês acham? É pau nos macuas ou pau dos macuas? No maculelê? No maculelê pode ser, né, é o pau nos macuas ou o pau dos macuas? No sentido de que, é, a expressão deixa uma dúvida de quem, inclusive, inventou. Inclusive inventou né, porque se é pau nos macuas não eram os macuas que inventaram. Por que ia falar pau nos macuas? Não, é o pau dos macuas? Então é a etnia dos macuas é que inventa isso.

Ainda sobre o desenvolvimento do Maculelê no solo do Recôncavo baiano, o historiador afirma:

Eu acho que ele começa a expressar no século XVIII com a chegada de alguns grupos étnicos que vão permanecer e permitir que eles permaneçam por ter chegado no final da colonização. [...] Então, quer dizer, esse maculelê, ele é marcado, e a existência desse maculelê brasileiro, dessa luta de paus no Brasil, ele é marcado, é fundamentado, principalmente por uma etnia que se estabelece, que se instala no Recôncavo da Bahia, nos espaços dos engenhos do Recôncavo da Bahia. E aonde existia uma relação de proximidade, de tratamento, de respeito cultural no sentido de os dominantes, os fazendeiros, os donos da terra, permitirem também aquelas expressões para poder o que? Ter um equilíbrio. Então, o maculelê surge entre os escravos. Fundamentalmente, entre os escravos africanos. Então ele não é uma invenção no Brasil, uma invenção do negro que é filho do africano, do chamado preto nacional, quando é livre. Ou escravo nacional, quando é escravo. Que são os filhos dos africanos. Esses filhos dos africanos, que inventaram os maculelê? Não. Foram os africanos. Os africanos já praticavam o maculelê, porque você mede pelas gerações (Conde; Mascaro, 2020, p. 268).

De acordo com Emília Biancardi (2006), o etnólogo senegalês Ousmane Silla, em visita a Salvador nos anos de 1960, a convite do Ministério das Relações Exteriores, afirmou que certas danças baianas se assemelham a danças senegalesas, seria o caso do Maculelê, uma dança era comum entre os Peuls⁷ (Biancardi, 2006, p. 59).

Outro aspecto impreciso se encontra na própria expressão “Maculelê”. Para a memorialista Zilda Paim (1990, p. 35), o nome provavelmente seria uma corruptela das expressões “macuas” e “lelê”, ela explica que “Na África os negros lutavam empunhando dois pedaços de paus, que eles chamavam de lelês. A rivalidade era intensa entre os Macuas e o Malês estes últimos armaram-se com paus e diziam ‘vamos esperar Macuas a lelê’”. Já para o escritor santamarense Plínio de Almeida (1966), trata-se de uma expressão composta dos vocábulos “Macum” e “Le”, instrumentos musicais africanos.

Segundo Zezinho, filho de Mestre Popó, a palavra Maculelê seria composta de duas partes, uma indígena, chamada de “Lemacu”, e a outra africana, denominada de “Culelê”, a junção desses vocábulos teriam dado origem à expressão junto aos escravizados nos engenhos santamarenses (Biancardi, 1989, p. 12). Ele ainda afirma que o Maculelê seria um culto de adoração a serpentes em grutas da África. Entretanto, essa versão não tem veracidade, pois seria uma invenção de Zezinho para enganar os curiosos.

⁷ Também conhecidos como Fulas ou Fulanis, são povos dos atuais territórios de Mali, Guiné, Camarões, Senegal e Nigéria.

Nesse tocante de invenção, a pesquisadora Bruna Mascaro (2023) afirma tratar-se de uma estratégia muito presente nas culturas afro-brasileiras perante o aproveitamento, seja por parte dos pesquisadores acadêmicos, da mídia, do Estado ou em benefício próprio.

Conforme o dicionário Priberam da Língua Portuguesa, “Maculelê” é uma palavra umbundo (língua banta), correspondendo à junção de “Maka”, que significa desafio, provocação, com “Lele”, que denota rápido.

A etnolinguista baiana Yeda Pessoa de Castro, consultada por Biancardi (2006) sobre o tema, e baseando-se nas palavras das músicas originais da manifestação cultural, sustenta que tanto a dança quanto a expressão Maculelê seriam de procedência banto⁸.

Ainda conforme Biancardi, Darwin Brandão, pesquisador capixaba, teria sido o primeiro a descrever o Maculelê, após tê-lo visto em Santo Amaro, em 1948:

Os negros, das camisas brancas de algodão, beijos pintados de vermelho, com suas grimas, bastões e madeira em cada mão, cantam e bailam entrechocando as armas, como os congos e os moçambiques. Vestígio da “dança de espadas”, milenar e quase “universal” (Biancardi, 2006, p. 60).

A folclorista Hildegardes Vianna, de acordo com Biancardi (1989), tendo como base o estudo de Manuel Querino, considera o Maculelê como sendo um fragmento do Cucumbi, onde o auge da apresentação é a luta travada entre um rei indígena e um rei negro. Nesse sentido, o Maculelê é descrito como um folguedo afroindígena baseado num episódio épico ocorrido numa aldeia, como nos afirma o memorialista Pedro Pedreira (1974, p. 14):

Um negro fugido que tinha doença de pele. Foi acolhido por uma tribo indígena e cuidado por eles, mas ainda assim não podia realizar todas as atividades com o grupo, por não ser um índio também. Certa vez, este negro ficou sozinho na aldeia, quando a tribo saiu para caçar. E eis que uma tribo rival aparece para dominar o espaço. Este negro lutou sozinho contra o grupo rival e, heroicamente, venceu a disputa. Desde então passou a ser considerado um herói na tribo.

⁸ Os bantos são um conjunto de povos que habitavam a África Central, nas regiões que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabina. Apesar das diferenças étnicas, esses povos compartilhavam o mesmo tronco linguístico: eram falantes das línguas bantos (Craemer; Vansina; Fox, 1976).

Para o folclorista Artur Ramos (1937), o Cucumbi seria um folguedo de origem banto que representava festas e lutas africanas e se assemelhava com as congadas, utilizando instrumentos como chocalhos, tamborins, ganzás, agogôs, entre outros.

Em concordância, o pesquisador Edison Carneiro (1981) afirma que os negros bantos deram uma importante contribuição para a cultura na Bahia:

[...] introduziram os cucumbis (o auto dos Congos), as festas do Imperador do Divino, o louvor a São Benedito, [...] o samba, a capoeira de Angola, o batuque, [...] e festas populares comuns a todo o Recôncavo e mesmo na zona litorânea do Estado. A sua influência se estendeu ainda à própria religião, até então monopólio dos negros Jeje-Nagô, criando os atuais “candomblés de Caboclos” (Carneiro, 1981, p. 65).

De acordo com o memorialista baiano Alexandre José de Mello Moraes Filho (1844-1919), o termo Cucumbi teria origem na Bahia, onde esses grupos, ainda no período colonial, eram compostos exclusivamente por “escravos d’África”, que cantavam suas “cantigas bárbaras unicamente na linguagem de suas terras natalícias” (Moraes Filho, 1979, p. 107).

Tendo como base as investigações de Mello Moraes Filho, os Cucumbis podem ser divididos entre os fúnebres e carnavalescos. Estes, no século XIX, ocupavam as ruas do Rio de Janeiro: com seus cortejos compostos por “grupos de negros, vestidos de penas, tangendo instrumentos rudes, dançando e cantando”, e acompanhavam o “préstito fúnebre dos filhos de reis africanos aqui falecidos” (Moraes Filho, 1979, p. 109).

1.1 Definição

O Maculelê pode ser definido como um misto de luta, jogo e de dança circular e coletiva, cuja movimentação se desenvolve por meio de saltos, rodopios, com um leve levantar de um dos pés e com agachamentos ritmados, enquanto os golpes com as grimas são aplicados com velocidade e ritmo. Para criar este padrão rítmico e trazer o movimento esperado, as grimas (que são também chamadas de bastões de madeira, paus e cacetes) são batidas em quatro tempos e em cruzetas, em circunstâncias de ataque e de defesa com o oponente.

Bruna Mascaro (2023), em sua pesquisa intitulada “Saberes e fazeres em cruzeta: olhares multifacetados sobre o Maculelê”, delinea sobre as batidas das grimas em quatro tempos do Maculelê:

[...] a ação de bater as grimas em quatro tempos, onde os tempos um, dois e três são batidos na altura do tronco e o quarto tempo é batido na altura da cabeça, com o braço esticado para frente. A quarta batida sustenta e defende a batida proferida pela pessoa com quem se está jogando, formando um x. No intervalo do primeiro ao terceiro tempo, é o momento em que geralmente as pessoas improvisam movimentos, ora batendo os paus no chão, ora saltando, ora fazendo pernadas ou realizando variações livres (Mascaro, 2023, p. 25).

A pesquisadora ainda reitera que “o Maculelê ginga entre a dança, o canto e a percussão e orbita entre jogo, luta, ritual e brincadeira” (Mascaro, 2023, p. 65). Dessa forma, sua prática consiste em um modelo onde cada elemento pode ser compreendido como parte de uma grande estrutura: os corpos dos praticantes, o ritmo do jogo, o uso das grimas, a dança em relação aos instrumentos, assim como os cantos que são entoados. “Ou seja, a prática do Maculelê é uma rede de elementos multi, inter e transdisciplinares em ação, norteadas pela interlocução, interação e troca entre vários conhecimentos” (Mascaro, 2023, p. 65).

Existe uma tensão ao que se refere à definição do Maculelê entre luta ou dança. Assim como na Capoeira, há quem defenda que o Maculelê é uma luta disfarçada de dança, ou seja, a luta era preponderante em seu primórdio. O elemento dança seria uma forma de camuflar estratégias de resistências, de liberdade.

A priori, o Maculelê é uma expressão cultural de predominância masculina e não pede um número específico de participantes. Na organização espacial dessa manifestação, o mestre é quem fica no meio do círculo – ou semicírculo – segurando apenas uma grima, diferenciando-se por ser um pouco maior que a dos demais integrantes.

Figura 3 – Apresentação de Maculelê Tradicional na Praça Mestre Vavá 1 (06/07/2023)



Fonte: Acervo da autora (junho de 2023).

Durante a louvação, espécie de canto responsivo que se entoa para iniciar essa luta ou dança, o mestre deve permanecer abaixado no centro, enquanto os demais componentes ficam em pé (ou agachados também), mantendo a posição circular. Após o primeiro coro dos participantes, os atabaques (que estão dispostos na retaguarda do círculo), começam a ser tocados e, em seguida, as batidas das grimas passam a ser soadas.

Logo após essa percussão, o mestre puxa uma cantiga (ou canto), que vai sendo respondida por todos os integrantes do grupo. É nesse momento que o “jogo” se torna ainda mais corporal, uma vez que o mestre fica no círculo tentando pegar um dos participantes desprevenido para iniciar o duelo com os bastões de madeira.

Figura 4 – Apresentação de Maculelê Tradicional na Praça Mestre Vavá 2 (06/07/2023)



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Nesse sentido, o integrante do Maculelê deve estar sempre atento, pois não existe um aviso prévio de quem vai ser desafiado pelo mestre, que não costuma obedecer à ordem de formação do grupo. O improviso e a surpresa são, portanto, importantes nesta manifestação. Vale chamar a atenção para as posições das grimas sempre em cruzetas para evitar que as grimas batam no rosto, mãos ou dedos dos participantes.

Raimundo José das Neves, Mestre Macaco, da Associação de Capoeira Arte Recreação Berimbau de Ouro (ACARBO), define a apresentação do Maculelê assim:

Quando for começar uma dança só poderá haver um puxador, que poderá se refazer com outro, ficando sempre um dentro do círculo dependente do toque puxado de um em um para o centro da roda, cada toque é dançado de forma diferente, as posições das grimas sempre em cruzetas para evitar que as grimas batam no rosto ou nas mãos e dedos um dos outros, todo cuidado ainda é pouco. Mas como o maculelê envolve luta, dança e malícia, é preciso está com muita vivacidade e preparo físico para aguentar as batidas das grimas, que a depender da necessidade poderá servir para outras finalidades (Mestre Macaco, 2010⁹).

⁹ Disponível em: <https://aguadebebercamara.blogspot.com/2010/04/sobre-o-maculele.html>. Acesso em: 20 ago. 2022.

A partir da descrição de sua prática, é perceptível o caráter ritualístico que o Maculelê possui. A pesquisadora em dança Bruna Mascaro (2023) chama atenção para a dimensão do ritual, estando presente também em várias práticas de origens africanas.

[...] nos parece possível afirmar que o Maculelê pode se configurar, também, como ritual. Pelo modo como a prática se estrutura, pelos cantos e, antes de qualquer coisa, pelo estado corporal que os fazedores e fazedoras ativam durante a ação, amplificando a energia que circunda (Mascaro, 2023, p. 85).

Sobre o uso das grimas, não é uma especificidade do Maculelê. Destarte, existem muitas manifestações culturais que utilizam bastões de madeira. Sobre esse assunto, o historiador Antônio Liberac reitera:

[...] Você encontra outras danças, outras, outras formas de expressões culturais, expressão que também é utilização dos paus, mas são diferentes. Então você vai lá em São Paulo, você vê várias em Minas Gerais, Batalhão Vermelho, que vem também com as suas batidas embaixo. [...] É fantástico também, que também tem utilização de paus. No Haiti, principalmente, na Revolução de 1935, no Levante do Haiti, você tem também utilização de lutadores que lutavam também com os paus, com os grimas, que a gente chama de grima, que é uma influência, né, das lutas marciais (Mascaro, 2023, p. 265).

Podemos citar também o Bate Pau, celebração dos povos indígenas Terena, habitantes do estado do Mato Grosso do Sul, e os Pauliteiros e Miranda do Douro, em Portugal.

A dança do Bate Pau simboliza alguns rituais como lutas, agradecimento pela colheita, cura de doenças, ritos de passagem, espantar de espíritos ruins etc. Ao som de cânticos, os participantes, aos pares, usam bastões de madeira, batem uns contra os outros na altura da cintura. O emprego de bastões torna a dança do Bate Pau similar ao Moçambique de São Paulo e ao Maculelê da Bahia.

A dança dos Pauliteiros constitui uma das expressões etnomusicais mais identificadoras da terra e das pessoas de Miranda do Douro, sendo uma significativa manifestação da identidade cultural, tendo “[...] adquirida características muito próprias, quer do ponto de vista coreográfico e musical quer no que se refere aos respectivos trajes e contextos performativos tradicionais” (Nunes, 2018, p. 3).

Figura 5 – Pauliteiros de Miranda, 2005



Fonte: Wikipédia¹⁰.

A professora Fátima Cristina Cunha (2021), que fez um estudo objetivando verificar se houve influência portuguesa através da Dança dos Pauliteiros, de Portugal, na Dança indígena do Bate Pau, realizada pelos povos Terena no Brasil, define os trajes dos participantes dos Pauliteiros da seguinte maneira:

Os dançadores com armas e escudos de paus, também simulam o ataque e a defesa na batalha, mas usam diferentes trajes, que correspondem à natureza das danças guerreiras – trajes militares constituídos por: anáguas brancas, camisas de linho brancas, coletes com lenços coloridos sobrepostos e chapéus negros com flores coloridas (Cunha, 2021, p. 719).

Figura 6 – Dança de Bate Pau, Estação Ferroviária de Aquidauana (16/05/2009)



Fonte: Blog Timblindim¹¹.

¹⁰ Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pauliteiros.jpg>. Acesso em: 2 abr. 2022.

¹¹ Disponível em: <https://timblindim.wordpress.com/2009/05/18/a-danca-do-bate-pau/>. Acesso em: 4 abr. 2022.

1.2 Instrumentos do maculelê

- Pergunta: Como se chama os nomes dos tambores:
 - Zezinho: Rum, repique, chama. É completo, é feito tambor de lata de carbureto, o outro chapa zincada, e o outro de madeira encorada de jiboia. São tambores.
 - Pergunta: Cada um tem um toque?
 - Zezinho: Sim. Rum, repique que ajuda a chama, chama, couro de jiboia.
 - Agogô: (instrumental);
 - Pergunta: Seu José, o que é o caxixi?
 - Zezinho: É um tipo côncavo com duas partes, com algumas pedras de seixo que sacode. Feito de flandres e com ele e as pedras e o flandres faz então a marcação do ritmo.
 - Pergunta: E as grimas, seu José, quais as madeiras o senhor usa na fabricação das grimas?
 - Zezinho: Biriba, pitíá, canzi.
- Seu José, Mestre de canto do Maculelê

Alguns instrumentos usados no Maculelê fazem parte também do cerimonial de religiões de matriz africana, como o Candomblé. Formando uma espécie de trânsito musical, estes interagem com os corpos dos participantes, são os casos dos atabaques e agogôs.

Para a antropóloga Rosa Claudia Lora Krstulovic (2016), as manifestações de roda do Recôncavo fazem parte de uma mesma família, isso pela estrutura dos versos, pelo canto, pelos instrumentos e pelas dinâmicas efetuadas.

Falaremos dos instrumentos utilizados no Maculelê, por ordem de importância, assim sendo, começaremos pelo Agogô.

Conforme Mestre Macaco (Conde; Mascaro, 2020), o agogô é o instrumento primordial do Maculelê, e não os atabaques. É o agogô que começa, que finaliza e dá o ritmo. Depois as grimas e os atabaques entram norteando.

De origem iorubá, o agogô é um instrumento percussivo idiofônico (ou seja, cujo som é obtido pela sua própria solidez e elasticidade, sem requerer tensão de membranas, ar ou cordas). Pode ser utilizado em diversas ocasiões, “está presente em várias manifestações afro-brasileiras como a capoeira, o maculelê e o candomblé. [...] Chama-se também Gonguê, gan ou gã e xeré” (Silva, Vicente, 2008, p. 21). Comumente possui duas compânulas, ou seja, duas bocas (quando tem apenas uma boca recebe o nome de gã de ferro, medindo aproximadamente 15 a 20 cm, formando uma só peça) e é percutido com varetas de madeira ou metal.

A etnomusicóloga Emília Biancardi (2006, p. 121) conceitua o agogô da seguinte forma:

Instrumento musical de percussão, feito em ferro, o agogô é de origem africana e integra, além da orquestra da capoeira, o ritual das danças e das músicas dos orixás. É igualmente usado nas folias do maculelê. Da família os instrumentos idiófonos que foram responsáveis pelo seu ingresso no Brasil. O que se pode afirmar é que o termo agogô pertence à língua iorubá, e vem de akokô, que quer dizer “sino”.

Figura 7 – Agogô metálico



Fonte: Site Percussionista¹².

Os agogôs também fazem parte da composição musical da Capoeira Angola. Na contemporaneidade, o agogô é pouco usado pelos grupos que praticam o Maculelê estilizado.

As grimas também são instrumentos que marcam o ritmo do Maculelê, podendo ser batidas no chão. Cada integrante leva um par de grimas, medindo aproximadamente 50 cm de comprimento e dois “dedos” de largura cada, que podem ser confeccionadas pelas madeiras biriba de solteiro, pau d’arco, pitiá e araçá. O mestre usa apenas uma grima, um pouco maior, de 55 a 60 cm.

A feitura realizada de maneira tradicional é o seu diferencial, como podemos perceber na fala de Dona Nicinha do Samba: “Assa ela no fogo, pra depois cortar ela, na coisa certa, entendeu? Minha filha, é, é uma matemática. Porque você sabe, tudo é uma matemática. Tudo é o saber, viu? Tudo é o saber, é...” (Mascaro, 2023, p. 148).

¹² Disponível em: <https://www.percussionista.com.br/instrumentos/agogo.html>. Acesso em: 25 maio 2023.

Figura 8 – Grimas de biriba (Acervo Centro Cultural de Referência de Santo Amaro)



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Valmir Martins, filho de Dona Nicinha do Samba e de Mestre Vavá, informou-nos em entrevista para esta dissertação que as grimas são feitas tradicionalmente da seguinte maneira:

[...] eu aprendi com Tingo Mão de Onça e Painho, que eram os homens que faziam as grimas do Maculelê. Iam para o mato tirar. Tingo trazia pra cá. Lá na Ilha do Dendê, a gente morava lá quando começou esse projeto todo. Eu esqueço até a Rua da Linha nesse momento. Porque era muito pequenininho, mas eu tinha a lembrança como se fazia lá. Mas na Ilha do Dendê eu estava com meus 5, 6 anos de idade. Então, Tingo tirava as grimas, a gente chegava no quintal. Painho mais ele acendia o fogo de lenha, passava a grima e depois vinha, raspava com vidro. Não se lixa a grima e não se enverniza, por causa do suor das mãos para não escapular. A grima tem que ficar cascuda¹³.

¹³ Entrevista concedida em 21/07/2023.

Figura 9 – Mestre Valmir



Fonte: Acervo pessoal (2023).

O atabaque, etimologicamente do árabe *at-tabaq*, significa prato. É um instrumento membranofônico, percutido de som indeterminado, apresentado em registros grave, médio e agudo. Geralmente é feito de pele de animais. Sua parte principal é o couro onde se realiza a percussão. O corpo deste instrumento é uma caixa de ressonância afunilada, feita de ripas de madeira (Biancardi, 2006).

A pesquisadora Flávia Diniz, em “Capoeira Angola: identidade e trânsito musical” (2010), reitera que a tríade de tambores é um denominador cultural comum nas formas expressivas e religiões de matriz africana, especialmente nas de matriz banto, como o Tambor de Crioula e o Jongo, por exemplo.

Nos terreiros de Candomblé de tradição iorubá, fon e banto, toda música se conduz por meio de três atabaques, tambores de uma só pele e de três tamanhos, chamados na maioria dos terreiros por sua designação em língua fon: rum (tambor), rumpi (segundo tambor) e lé (pequeno) (Prandi, 1991, p. 6). Ngomba, Nguenje e Gonguê, nos Candomblés de Angola.

No Dossiê do Bembé do Mercado, a importância do conjunto dos três tambores é definida da seguinte maneira:

Mais do que um instrumento de percussão, dentro do Candomblé, o atabaque é a chave entre o orixá e o iniciado, é ele que convida o orixá para a festa por meio dos toques.

Além disso, os atabaques são como os orixás: comem, bebem, descansam e vestem; eles, também, se relacionam com as pessoas que os tocam e que são chamados de Ogãs, Alabês ou Pejigans, homens escolhidos pelo orixá, através do jogo de búzios realizado pelo Babalorixá ou pela lalorixá; além da escolha de quem será Ogã, o jogo também determina qual será a sua distinção na Casa (IPHAN, 2019, p. 91).

No Maculelê, por vezes são utilizados os três atabaques: o Rum (atabaque maior e de som grave), o Rumpi (ou Contra-Rum, tamanho e som médio) e o Lé (ou Runlé, instrumento pequeno com som agudo), percutidos com as mãos. Atualmente nas apresentações do Maculelê, é comum utilizar-se somente dois atabaques: não faltando o Rum. Como afirma Mestre Valmir, em entrevista para esta dissertação:

No Maculelê só são dois. Pode até botar uns dez (na hora do treino). Mas Maculelê só é feito com dois. Você que escolhe ou o Rum e o Rumpi ou o Rum com o Lé. Agora o Rum tem que ter, é o tradicional, tem que ter. [...] Eu sempre organizo e gosto de fazer tudo original. Do jeito que eu aprendi, eu passo a fazer, mas é dois. Agora, porém quando você estiver dando suas aulas, os dois estão lá, tem variedade. Você vai dar uma aula de toque, aí você começa depois que der sua atividade do Maculelê. O toque e o canto depois, aí você vai pegando. Você bota quatro, cinco, seis... para a rapaziada ir aprender.

De acordo com Mestre Macaco¹⁴, que além da Capoeira realiza apresentações de outras expressões culturais, como a Puxada de Rede¹⁵, o Lindro Amô¹⁶ e o Maculelê Tradicional (segundo os fundamentos passados por Mestre Popó), a organização dos atabaques no Maculelê segue a disposição dos berimbaus na Capoeira Angola (Tradicional): O Gunga ou Berra-Boi é o mais grave, o Médio, que é o berimbau e afinação; e o Viola ou Roseira é o mais agudo.

[...] o atabaque é um instrumento muito antigo e recorrente no mundo árabe e na África, tendo sido divulgado na Europa já na época das cortes medievais. O atabaque da capoeira possui a mesma forma do n'goma, de origem angolana, e seus tamanhos variam dentro da

¹⁴ Disponível em: <https://aguadebebercamara.blogspot.com/2010/04/sobre-o-maculele.html>. Acesso em: 20 ago. 2022.

¹⁵ Puxada da Rede: tradição que remonta aos tempos coloniais. Representação da atividade pesqueira dos ex-escravizados, que encontravam na pesca do xaréu uma forma de sustento.

¹⁶ Folgado típico do Recôncavo baiano, o Lindro Amô tem por finalidade tirar esmolas ou “missa pedida” em louvor aos santos mais populares da região (Biancardi, 2006).

configuração encontrada nos atabaques rum, rumpi e lé (IPHAN, 2007, p. 84).

É importante acentuar que no tempo de Mestre Popó não eram usados atabaques, e sim pequenos tambores confeccionados artesanalmente com latas de carbureto, chapa de zinco e madeira. Sendo os de madeira feitos com pele de animais, como as cobras.

Figura 10 – Atabaques no Bembé



Fonte: Fernanda Paranaguá (2023).

De acordo com Biancardi (2006), Mestre Pastinha¹⁷ descrevia o caxixi sendo uma delicada cestinha de vime com sementes secas em seu interior, funcionando pelos movimentos da mão, como um pequeno chocalho.

¹⁷ Vicente Ferreira Pastinha, referência da Capoeira Angola.

Figura 11 – Caxixi



Fonte: Site Rossi Instrumentos¹⁸.

O caxixi, igualmente ao agogô, é um idiofone, também conhecido como ganzá, xique-xique ou melê. Possui variadas formas de fabricação, desde um saquinho de palha, folhas de flandres, até latas de bebidas. Dentro desses recipientes são adicionadas pequenas pedras, grãos de maior resistência, sementes, entre outros elementos. São tocados sacudindo o invólucro para um lado e para outro, e o som é extraído do atrito dos elementos contidos dentro do caxixi.

O etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna considerou o caxixi um instrumento de origem banto, trazido ao Brasil por escravos procedentes de territórios das atuais repúblicas de Angola e do Zaire (Biancardi, 2006, p. 120).

O caxixi é utilizado nos Candomblés de Caboclos, podendo substituir o adjarim (sineta de metal). Sua presença também compõe a bateria da Capoeira, sendo segurado na mesma mão que a baqueta que toca o berimbau.

1.3 Ritmicidade e músicas do Maculelê

Os ritmos de cada dança estão nas influências étnicas de cada lugar. Dessa forma, as manifestações culturais advindas de um processo afrodiaspórico chegam aos novos territórios com seus ritmos percussivos, extraídos de atabaques, agogôs, palmas, entre outros.

Sobre os ritmos do Maculelê, estes são os mesmos empregados em algumas religiões de matriz africana, como o Candomblé de Caboclo:

¹⁸ Disponível em: <https://www.rossiinstrumentos.com.br/produto/caxixi-torelli-medio-tcx05/?srsltid=AfmBOoru3t1-LPNvM0jp3pSeTcr6XqvcAHSCWHbHDmuMUM5jN5Bms7r>. Acesso em: 20 maio 2023.

[...] da convivência íntima com o africano, nas aldeias, ou nos engenhos, originou-se, por assim dizer, a celebração de um novo rito intermediário, incutindo-lhes no espírito ideias novas. Da fusão dos elementos supersticiosos do europeu, do africano, e do silvícola, originou-se o feiticismo, conhecido pelo nome de candomblé de caboclo [...] (Querino, 1938, p. 68 *apud* Lody; Sabino, 2021, p. 68).

Segundo o etnomusicólogo Renan Moutinho (2022), a trajetória de vida de Mestre Popó incluiu o contato com um conjunto de manifestações afrodiaspóricas, como o Candomblé de Caboclo, também chamado de Candomblé Congo ou Angola, o que acabou por o influenciar na prática do Maculelê. Além do Congo, os outros ritmos que cadenciam o Maculelê são o Ijexá (que teria sido introduzido por Popó), o Jeje e o Barravento.

Sobre esse assunto, Dona Nicinha do Samba explana:

Olhe, você sabe que o maculelê, todo mundo fala, é uma religião, pro caboclo. Porque tem muita música no maculelê que é de caboclo. Muita música que tem, tem barravento pra caboclo, tem congo, é caboclo, entendeu? É muita coisa. E tem uma coisa, filha: não pensa em fazer o maculelê, você pegar um mói de grima, entendeu? Dois atabaques, porque é dois atabaques e um agogô. Você tem a Salva. Depois da salva, você tira o barravento. Depois do barravento, você vai no congo. Depois do congo, você vai no ijexá, que você quiser. Se não quiser, vai no Jejo. E não é todo mundo que sabe, não sabe tocar Jejo não, viu? Nêgo toca ijexá como Jejo, não. E se tocar mal tocado, eu falo: “tá mais tocado” e acabou a história. Não quero nem saber... (Mascaro, 2023, p. 149).

O Ijexá (Ìjèsà) é um ritmo de origem africana, provavelmente advindo da Nigéria, trazido pelos povos Ioruba. É tocado principalmente para os orixás Oxum e Logum Edé, porém, também é executado para Exu, Osain, Ogum, Oyá, Obá, Oxalá, Oxaguiã e Orunmilá.

De todos os toques sacros do candomblé de Ketu, o Ijexá é provavelmente o mais suave. O ritmo é suave e cadenciado, emoldurando a dança dengosa e sensual de Oxum e Logum. De ritmo dos terreiros, o Ijexá acabou também chegando ao carnaval, a partir da criação dos afoxés baianos, no final do século XIX. As danças de Oxum e seu filho Logun-Edé, simulam um banho vaidoso nas águas dos rios, enquanto se miram no espelho e seduzem a todos de forma faceira e, vez por outra, enganadora (Soares, 2018, p. 1).

O Ijexá é um toque lento no compasso 4/4, ou seja, quaternário, tocado com agogôs e atabaques. Além de fazer parte dos ritmos do candomblé, o Ijexá é usado

também nos Afoxés (palavra que vem do iorubá, “àfose”, encantação pelo som, é uma espécie de homenagem a um orixá, originado de uma manifestação popular africana), que são os cortejos em passos lentos e marcados, muito comuns nos cortejos do carnaval baiano. Devido a essa proximidade, por muitas vezes há uma confusão entre o Ijexá e o Afoxé.

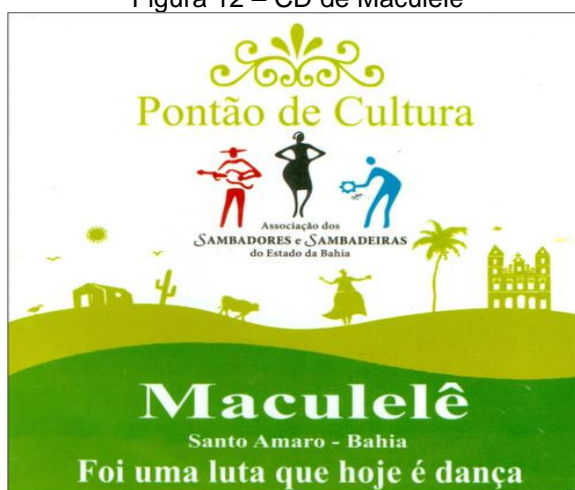
O Barravento ou Barlavento apresenta uma cadência muito rápida e quente e tem compasso 4/8, 2/4 e 4/4. Também é um tipo de samba do Recôncavo baiano. É um ritmo muito tocado nos candomblés banto (principalmente para o orixá Xangô) e na Capoeira, sendo seus principais instrumentos os atabaques tocados com as mãos, e não com os aguidavis.

Já o Congo tem uma sonoridade que mantém o equilíbrio entre o Ijexá e o Barravento. Todos esses ritmos estão associados aos candomblés, tanto de Caboclo como de Congo Angola.

Sobre essa perspectiva dos ritmos utilizados no Maculelê, Mestre Macaco¹⁹ afirma que, além dos toques Ijexá, Barravento e Congo, existe também o Nagô:

Cada toque tem as suas músicas específicas, ou seja, não pode querer cantar as músicas de toque de congo ou jeje, assim com as músicas do toque nagô em outros, então. Os fundamentos têm que está bem gravados, com bastante noção, senão atrapalha os tocadores e dançarinos e foge as origens. Sempre no início de cada cântico o instrumento que começa primeiro é o agogô, depois as grimas e por último os atabaques.

Figura 12 – CD de Maculelê



Fonte: Associação dos Sambadores e Samba-deiras do Estado da Bahia (2010).

¹⁹ Disponível em: <https://aguadebebercamara.blogspot.com/2010/04/sobre-o-maculele.html>. Acesso em: 20 ago. 2022.

As músicas que dão início ao ritual do Maculelê são chamadas de louvação e não de ladainhas (cântico em forma de lamento que podem ser em memória dos mestres antigos, saudando deuses, santos católicos, orixás, figuras lendárias da Capoeira, entre outros):

As músicas e ladainhas presentes no universo da capoeira são também elementos importantíssimos no processo de transmissão dos saberes, pois é através delas que se cultuam os antepassados, seus feitos heroicos, seus exemplos de conduta, fatos históricos e lugares importantes para o imaginário dos capoeiras, o passado de dor e sofrimento dos tempos da escravidão, as estratégias e astúcias presentes nesse universo, assim como também as mensagens (Abib, 2006, p. 93-94).

O Maculelê se inicia com a louvação ou música de chegada, em homenagem à Princesa Isabel, em ritmo Ijexá (música de autoria do próprio Popó):

Vamos todos a louvá
A nossa nação brasileira
Salve a Princesa Isabel, ó meu Deus
Que nos livrou do cativoiro
(Biancardi, 2006, p. 69).

Sobre essa louvação, é importante argumentar que o nome da Princesa Isabel por vezes é trocado pelo de Zumbi do Palmares, haja vista que na atualidade algumas músicas de expressões culturais, como o Maculelê e a Capoeira, vêm sendo ressignificadas pelos próprios praticantes, uma vez que muitas delas têm conotação preconceituosa, com elementos de cunho racista e sexista, entre outros.

Ao mesmo tempo em que os questionamentos sobre as relações raciais influenciaram na criação de novas músicas de capoeira, emergiu um movimento de evitação de músicas consideradas contraditórias com o novo contexto em que se passou a ser pautada a luta antirracista a partir dos anos 1980, sobretudo as músicas que possuem conteúdos considerados racistas. Quando essas músicas são eventualmente cantadas nas rodas de capoeira angola hoje em dia, elas costumam provocar questionamentos e reações diversas, como a negativa de muitos capoeiristas em responder o coro ou o pedido para se mudar de música. Também são evitadas por muitos grupos cantigas em louvação à Princesa Isabel ou que apresentam referências a situações em que o negro é aviltado, muito comuns nas músicas que abordam a temática da escravidão que irrompeu com força na capoeira nos 1970, com o advento dos shows folclóricos (Magalhães, 2012 *apud* Pogliã, 2021, p. 8).

Há músicas em homenagem a alguma pessoa importante ou para ser cantada na porta de alguma residência, como no caso a seguir, na porta do senhor Batista Marques, dono da Usina Passagem:

Ô senhô dono da casa
 Nois viemu aqui lhi vê
 Viemu lhi perguntá
 Como passa vosmicê
 Viemu lhi perguntá
 Como passa vosmicê

Também há músicas de peditório ou agradecimento (Barravento), sendo este um exemplo:

Adeus pessoal baiano

Deus qui lhi dê
 Deus que lhi dá
 Lhi dê dinheiro
 Como área do má

Adeus pessoal baiano
 Ao povo desta cidade
 Adeus pela madrugada
 Nois vamo levá saudade

Quando eu for embora, olé
 Todo mundo chora, olé
 Quando eu for embora, olé
 Todo mundo chora, olé.

Sobre as canções, Mestre Popó, em entrevista à Emília Biancardi (1989), afirmou que como não se recordava de tudo, recriou canções mudando as palavras ou trocando as frases, acrescentando o termo Maculelê.

No que concerne às recriações e transformações, Biancardi (2006, p. 13) pondera que:

[...] sempre haverá adição, perdas ou transformações de traços e características [...]. O folclore engloba, pois, uma formidável síntese do saber tradicional de um povo, recebendo a influência de todos os tempos e de todos os espaços desse mesmo povo, expressando assim os modos pelos quais os respectivos grupos sociais sentem, pensam, criam e atuam.

Nesse tocante, Popó introduziu músicas do Candomblé de Caboclo, outras de manifestações populares e as que fizessem homenagens a santos católicos. Nas apresentações de Maculelê do grupo de Mestre Popó, as canções tinham funções específicas.

A partir do aspecto musical, podemos falar também da relação do Maculelê com a religiosidade. Nesse sentido, faz-se necessário lembrar da obrigatoriedade das oferendas, uma característica mantida desde o tempo de Mestre Popó, como nos fala seu filho, Mestre Vavá (Mutti, 1978, p. 30):

O maculelê quando foi à rua pela primeira vez levado por meu pai, botou um presente no mato e outro nas águas. É obrigação do Maculelê Tradicional de Santo Amaro, dá um presente todo ano no mato. É por isso que nos cantamos, por exemplo, essa música:

Eu vim pela mata eu vinha
 Eu vinha pela mata escura
 Eu vim, seu Maculelê
 No clarear, no clarear da Lua
 Bate o pé firme
 Olha a pisada do caboclo, moçada
 Segura esse atabaque, rapaziada
 Vamo no pisa caboclo, olha o Maculelê.

Já para o professor Raimundo Arthur, não existe essa ligação, segundo sua entrevista concedida para esta dissertação:

Observe assim, o Maculelê não tem nada ligado a religião. Principalmente a religião afro, que é o candomblé. O Maculelê, para todos os efeitos, nós podemos até dizer que foi um sentimento nativista, porque do íntimo, do foro do negro, que era extravasar a zanga, a raiva com essas madeiras, batendo os porretes, os paus, as biribas uma na outra. E depois que conseguiu a liberdade, a coisa se tornou mais fácil, correto? Então, eu considero assim, um pouco, um sentimento nativista em virtude desse foro íntimo de cada um, de extravasar suas raivas, e depois que a coisa passou, que a abolição apareceu, eles tiveram mais liberdade, embora tivesse restrições. Até o ano... os anos 1930, 40, tinha muita restrição a presença do negro nas suas manifestações: candomblé, capoeira, o próprio Maculelê aqui em Santo Amaro. E depois, então, à proporção que as coisas foram evoluindo, tivemos a condição de liberdade total.

As falas de Mestre Máximo e Mestre Valmir são totalmente discordantes das de Raimundo Arthur. Mestre Máximo afirma que das expressões culturais afro-brasileiras, a que melhor sincretiza é o Maculelê:

Se tem nas manifestações folclóricas de cunho afrodescendente, que mais sincretiza, que mais incorpora o candomblé é o maculelê, nos toques. Até nos rituais. Principalmente quando eles vão fazer uma viagem, eles vão fazer um ritual chamado uma de passagem, de abrir caminho, em que em noite de lua cheia eles vão pra mata e toca maculelê pra chamar as entidades, solicitando. É, existe isso. Coisa que você não vai encontrar no maculelê de tênis Nike [...]. Então, eles vão lá e toca maculelê, evocando a ancestralidade. E depois disso eles viajam pro mundo todo, mas não viaja sem esse cerimonial. Essa ritualística de abertura de caminho, isso invocando os ancestrais (Mascaro, 2023, p. 111).

Mestre Valmir, em entrevista para esta dissertação, corrobora com Mestre Máximo, no que se refere a este requisito:

Quando o Maculelê saia da Rua da Linha, era que nem os Filhos de Gandhi, em fila, um atrás do outro. Fazia a oferenda, fazia farofa, acendia a vela e fazia um despacho para abrir os caminhos. A gente sempre fez isso. Quando ia viajar. A gente para o mato, colocava uma abóbora para os caboclos e tal. Sempre foi assim. Vavá já fazia, ia para Trzan, para Candolândia, embaixo de um pé de aroeira, fazia o preceito todo. Eu faço até hoje.

1.4 Encenações

Em algumas apresentações do Maculelê, além da representação da luta e da dança, são executadas também encenações que compõem o chamado Maculelê Tradicional.

Acerca desse assunto, faz-se necessário elucidar a influência indígena nesta manifestação, sobretudo na inclusão feita por Popó, com a cantiga a “A Flô da Jurema”²⁰, quando há uma encenação (dança do bêbado) em que um dos integrantes finge estar embriagado com a jurema, bebida fermentada extraída do suco do vegetal de mesmo nome que, quando ingerida em doses elevadas, produz efeitos alucinógenos; ela é muito usada nos Candomblés de Caboclo, porque é considerada uma bebida adivinhatória.

Alguns pesquisadores afirmam que Jurema é um termo que tem a sua origem em uma espécie de planta com nome idêntico ao ritual religioso; esta planta pertence ao gênero acácia e possui propriedades psicoativas, motivo este, também, que é utilizada em comunidades indígenas e também nas beberagens dos terreiros de Jurema; esta

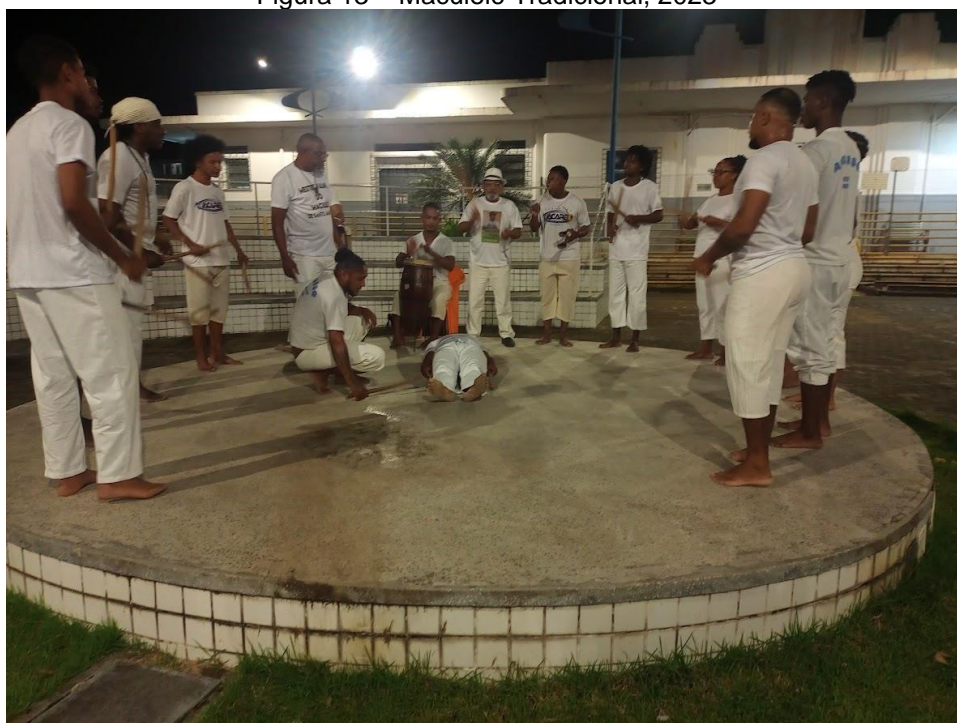
²⁰ Bebida fermentada extraída do suco do vegetal de mesmo nome. Quando ingerida em doses elevadas, produz efeitos alucinógenos.

bebida altera as percepções dos participantes, criando assim, canais de comunicação com suas entidades. Além da bebida, a tradição indígena também levou os cachimbos utilizados nas pajelanças das tribos das florestas, assim, como a utilização de maracas e cânticos, que em linhas gerais, constituem os elementos comuns em quase todas as cerimônias realizadas, seja nas comunidades indígenas, ou naquelas de matrizes africanas (Fernandes, 2021, p. 26).

No ato cênico da Jurema que ocorre no Maculelê, um dos participantes deita no chão enquanto os demais integrantes, agachados em forma de círculo, batem os bastões no chão cantando:

Você bebeu Jurema
Você se embriagou
Com a flor do mesmo pau
Vosmicê se alevantou
Com a flô do mesmo pau
Vosmicê se alevantou.

Figura 13 – Maculelê Tradicional, 2023



Fonte: Acervo da autora (2023).

Em seguida, o personagem se levanta dançando com um pé só e mostra a sola do outro pé suja.

Acerca desse assunto, Mestre Máximo ressalta:

É, tem um ritual, criado por Popó, em que um negro importante na apresentação, teria que apresentar o maculelê, e esse negro se embebedava de uma certa raiz, de uma planta chamada Jurema. “Você bebeu Jurema, você bebeu Jurema / você se embriagou / com a flor no mesmo pau / você se alevantou”. Então ele começa bêbado, dançando e tirando as pessoas pra lutar, dançar maculelê, mas aconteceu. É real, é um factóide, foi real, e a tentativa. E ele levanta pra se esconder do senhor do engenho e do capataz, que ele tava, então ele faz toda uma performance como bêbado mesmo, e se incorpora na ritualística do maculelê. Mais tarde, Emília Biancardi cria também o maculelê do vaqueiro (Mascaro, 2023, p. 115).

Mestre Valmir, filho de Mestre Vavá e Nicinha do Samba, assegura que a parte da jurema não era só uma encenação, a bebida era consumida mesmo, como ele afirma em entrevista concedida para esta dissertação:

Assim como no candomblé de caboclo, tinha sim a jurema, bebia sim! Quando não era a jurema era a maria preta²¹, que é uma planta. Todo mundo do grupo do Maculelê bebia, era tradicional. Bebia antes e depois dos ensaios e apresentações. Sempre no Maculelê era a maria preta. Painho e minha avó já fazia a infusão, com cachaça boa em um garrafão de cinco litros e deixava lá.

Na encenação do vaqueiro, os integrantes vestidos à moda dos vaqueiros nordestinos (chapéu e jaleco de couro, de sandália ou às vezes descalço), com uma corda em mãos, tentam laçar um dos integrantes, enquanto o mestre tenta impedir com a proteção de seu corpo. Nessa ocasião, é cantada a seguinte música:

Ô lelê marrou lelê
 Ô lelê Maculelê
 Ô lelê marrou lelê
 Ô lelê Maculelê

A cena tem continuidade até o vaqueiro conseguir ser mais rápido que o mestre e laçar o integrante, puxando-o com força e fazendo-o cair. Estando ainda o participante no chão, Mestre Popó puxava:

Mana ficou todo franganhado
 Mana ficou todo franganhado
 Malesco, malesco papai borocô
 Malesco, malesco papai borocô

²¹ A planta maria preta também leva os nomes de maria-pretinha, erva-moura, erva-de-bicho, caraxixá, maria-milagrosa, entre outros, fazendo jus ao seu último nome, já que pode ser usada em diversos tipos de tratamentos naturais.

Em seguida, vinha a parte falada:

Mestre: Molequinho de Sinhá
 Coro: Ê
 Mestre: Molequinho de Sinhá
 Coro: Ê
 Mestre: Molequinho de Sinhá
 Coro: Ê
 Mestre: Todo mundo mostra o pé.

Na parte do coro, os integrantes levantavam os braços, batendo as grimas sobre a cabeça. Quando o mestre pedia para mostrar o pé, todos levantavam geralmente o pé esquerdo.

Segundo Vavá (filho afetivo de Mestre Popó), foi ele quem introduziu essa cena na hora do peditório:

Fui eu que ensaiei esse ritual para a hora o peditório, porque a senhora sabe que naquele tempo nós nunca ganhamos dinheiro como profissionais, nós passávamos a gurita (chapéu) pelo povo e arrecadávamos alguns mirréis para comprar a rapadura dos meninos. O velho nunca fez usura, fosse um mirréis só, que desse na passada da gurita ele dividia para todos do grupo (Mutti, 1978, p. 30).

Embora os posteriores a Mestre Popó tenham reescrito cânticos a partir dos Candomblés de Angola, certamente a experiência de Vavá (também conhecido como Vavá Mão de Onça, devido a sua habilidade com as mãos no jogo da Capoeira e a sua experiência no Candomblé), ofereceu elementos discursivos para a reelaboração do repertório musical do Maculelê.

1.5 Indumentária do Maculelê

Outro importante aspecto a ser analisado sobre o Maculelê diz respeito às transformações pelas quais o vestuário da manifestação vem atravessando. Sobre esse assunto, a pesquisadora Ana Paula Leite (2023), utilizando o conceito de corpotel, definido por Leda Maria Martins, reflete:

Sigamos pensando nos conceitos que Martins (2020) inaugura ao pensar sobre as manifestações culturais afrodescendentes e que fundamenta a temática em estudo no sentido de definir caminhos para compreensão desta práxis diaspórica. Neste contexto o conceito de

corpo-tela se concebe como aparato teórico na prática do Maculelê quando se entende que o corpo do brincante é um corpo de adereços, luminosidades e policromias (MARTINS, 2021) se tornando uma tela que será lida, interpretada e compreendida. Nesta perspectiva é que na apresentação do Maculelê se percebe que as vestimentas dos brincantes e suas pinturas no corpo são tão representativas quanto a própria performance. Como afirma a autora a composição das vestimentas é veículo de comunicação podendo expandir ou inibir os movimentos, subordinar ou ampliar os limites da ação física. O vestuário molda e esculpe o corpo (Leite, 2023, p. 43).

Segundo Biancardi (1989), na indumentária do Maculelê houve muitas variações que, em princípio, não tinham muita importância, por isso era comum o uso de roupas do dia a dia dos canaviais e engenhos.

Figura 14 – Apresentação de Maculelê no Clube Uirapuru, anos 70



Fonte: Autor desconhecido. Acervo de Álvaro Ricardo.

Na foto acima (Figura 14), realizada na década de 1970, no Clube Social Uirapuru, que ficava localizado na Praça 14 de Junho, em Santo Amaro (hoje o prédio encontra-se arruinado), os participantes da apresentação de Maculelê estão com roupas do uso diário, como camisas e calças jeans. Na imagem é possível ver os instrumentos: dois atabaques, um agogô e um caxixi.

Ainda em relação às vestes do Maculelê antigo (antes de ser praticado por Mestre Popó), vale mencionar que o abadá, traje dos escravizados malês no período

colonial, também foi usado pelos participantes do Maculelê que antecederam Mestre Popó. Às vezes, os mestres utilizavam um chapéu para se diferenciar dos demais integrantes.

Prevalecia nessa época a vestimenta dos calções de pano de saco de açúcar ou de farinha no meio da perna, sem o uso de camisas, e os pés descalços. Depois, passaram a vestir calças de “meia” e camisetas, como uma maneira de uniformizar o grupo. Conforme Biancardi (1989), os trajes do Maculelê também já foram compostos por gurita (touca de ponta ou gorro à moda portuguesa), geralmente vermelha, um lenço amarrado no pescoço e calças comuns arregaçadas até o meio das pernas.

Figura 15 – Cartão Postal o Grupo Folclórico Viva Bahia



Fonte: José Kalkbrenner (1972).

Esse cartão postal (Figura 15), com os integrantes do Grupo Folclórico Viva Bahia (1962-1985), formado em Salvador, no ICEIA, era liderado por Emília Biancardi. No referido grupo, havia apresentações de manifestações populares, entre elas o Maculelê.

No mencionado postal em cena ao ar livre (não se sabe precisar onde nem quando foi realizada a fotografia), podemos perceber o uso de calças brancas arregaçadas no meio das pernas ou até os joelhos. Os participantes descalços estão usando lenços vermelhos de tons diferentes (tendo um dos integrantes do grupo com

um lenço azul), na cabeça e na cintura. É possível perceber o uso de dois atabaques (um estando deitado). Podemos avistar também um mastro pintado de vermelho e branco, com uma imagem.

Segundo a professora Maria Mutti (1978), os meninos do Grupo de Popó usavam roupa parecida com as do preto velho; depois, arrumados de acordo com as condições de cada um, uma calça branca de brim cru, galopim (tênis branco), camisa de meia branca ou listrada (muitas vezes tomavam emprestado de time e futebol da cidade) e gurita.

E pra poder ficar unificado, pra ficar igual, ficar todo mundo igual, ele tomou camisa de time de futebol. Agora a calça era cada um de uma cor. Em vista do sucesso, na praça, quando fizeram o círculo, tiveram a ideia, porque tiveram pessoas que começaram a dar um agrado. Eles aí botaram um chapéu no chão, e, como faz hoje a capoeira, pra eles botarem um agrado (Mascaro, 2023, p. 219).

Zeinho (filho de Mestre Popó), quando dirigia o Maculelê no Grupo Viva Bahia, adotou como vestimenta: calça azul-marinho, camisa atlética e tênis. Ele, na condição de líder dos dançarinos, vestia calça branca ou de brim (tecido de linho ou algodão).

O professor Raimundo Arthur²² chama a atenção para o brilho do suor dos participantes do grupo liderado por Popó, em entrevista concedida para esta dissertação:

O pessoal tinha suas roupas, muitas vezes era tipo um saco de pano até a metade das pernas. Eu peguei ainda o Maculelê se apresentando sem camisa, todo mundo de corpo nu, que ficava bonito, porque quando começava a suar chegava a brilhar, o suor do negro, aquele suor mesmo brilhante, era bonito e aquela batida “paco”, “paco”, “paco”, “paco”, batendo forte mesmo. Era bonito a apresentação do Maculelê de Popó.

Outro elemento a ser observado na composição da indumentária é o uso das pinturas corporais. Os integrantes do grupo de Maculelê liderado por Popó, pintavam os rostos, braços e pernas com uma mistura de tinta preta ou fuligem dos fogões de lenha, mistura de carvão com óleo (sebo). Às vezes, eram desenhadas listras com uma tinta branca e os lábios eram tingidos de vermelho.

²² Entrevista concedida em 2022.

A pintura preta no rosto e nos lábios com a cor vermelho sangue se assemelha ao uso de caracterização na manifestação cultural Nego Fugido.

Figura 16 – Apresentação do Nego Fugido em Acupe, julho de 2023



Fonte: Acervo pessoal (2023).

O Nego Fugido é uma manifestação cultural secular, realizada pela comunidade de Acupe²³, distrito da cidade de Santo Amaro. As aparições do Nego Fugido narram a luta de negros escravizados contra o rei de Portugal, exigindo cartas de alforria. Sendo uma encenação onde os escravizados são protagonistas da Abolição da Escravatura.

Realizada por moradores de Acupe, em sua maioria composta de marisqueiras e pescadores, onde são encenadas lutas contra o processo de escravização e a conquista de liberdade no território do Recôncavo baiano.

No Acupe tem nego fugido
Procurando libertação
Conquistada com luta
Nunca com doação

²³ Acupe (Terra Quente) é distrito de Santo Amaro, desde a Lei estadual nº 628, de 30 de dezembro de 1953, e possui cerca de 10 mil habitantes. A localidade de Acupe descende de uma área de engenho do período colonial, surgida no coração dos três principais engenhos: Engenho Murundu, Engenho São Gonçalo e Engenho Acupe. É hoje um dos sete quilombos reconhecidos e certificados de Santo Amaro.

O homem que almeja liberdade
Chora e sente saudade
Trabalha com o coração
(Autor desconhecido)

Segundo Monilson Pinto (2012), os gestos, a movimentação corporal e a maneira de falar dos integrantes do Nego Fugido performam as práticas sociais da comunidade de Acupe: a pesca, o Candomblé, a Capoeira, o Samba-de-Roda e o Maculelê, práticas expressivas que são deslocadas e recombinaadas na composição das aparições do Nego Fugido.

No distrito de Acupe, as comemorações do Dois de Julho, ou seja, data que celebra a Independência da Bahia, iniciam o mês de apresentações das manifestações culturais. O Nego Fugido é encenado pelas ruas nos finais de semana do mês de julho, juntamente com outras expressões culturais, como as Caretas e os Mandus. Às vezes, o Nego Fugido participa das celebrações do Bembé do Mercado, porém, não é um muito associado ao Bembé, como é o caso do Maculelê, da Capoeira e do Samba de Roda.

Festas também ocorrem para narrar as histórias que aconteceram nas lutas medievais entre mouros e cristãos ou durante as lutas de independência da Bahia e ainda louvores a santos católicos trazidos pelas Cheganças e Marujadas, com desdobramentos em Saubara e Acupe (comunidade pesqueira quilombola de Santo Amaro) com festejos que incluem as Caretas, que previnem o mau comportamento das pessoas, e os Mandus, entidades benfazejas que afastamos maus espíritos e atraem os bons. Ainda no sentido de luta pela liberdade, o Bembé do Mercado de Santo Amaro e o Nego Fugido de Acupe rememoram a abolição da escravidão, sendo que este acontecimento histórico assume uma versão contra hegemônica em ambas as comunidades. Nelas, a emancipação é celebrada como conquista dos negros escravizados e não como uma concessão (Queiroz; Queiroz, 2020, p. 7).

Figura 17 – Julho Cultural de Acupe, 2023



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Ainda sobre o uso das pinturas, na dissertação de Bruna Mascaro (2023), intitulada “Saberes e fazeres em cruzetas: olhares multifacetados sobre o Maculelê”, o Mestre de Capoeira Felipe Santiago afirma que no início os integrantes do grupo de Mestre Popó chegaram a se pintar de carvão e gordura. Usavam calção de pano de saco de açúcar ou de farinha, sem camisa, depois passaram a vestir camisas.

Então tinha que ter a capoeira e o maculelê na praça, né? Às vezes eu via eles... Na época que eu comecei a, a apreciar, eles se trajava disso era o calção, aquele calção, como é, pano de saco. Saco de açúcar, saco de farinha do reino. Fazia aqueles calções no meio da perna. Corpo nu e pintado. Moía o calvão, e aí derretia o sebo, e aí fazia aquela, ficava aquele grude e passava no corpo todo, tal. E o cara já era preto, mais preto ficava. E aí, era assim. É tanto que depois que passava a festa, ele mesmo comentava que ele gastava um sabão maluco pra tirar aquela, aquele grude do corpo (Mascaro, 2023, p. 155).

Mestre Valmir também tem lembranças sobre o aspecto da pintura no rosto, como nos conta em entrevista:

O Maculelê era igual ao Nego Fugido, o processo era o mesmo. Mainha [Nicinha do Samba] e Tingo [tocador de atabaques] machucava o carvão na linha do trem, ali na frente mesmo da casa de Popó e de tia Neném. Machucava o carvão, colocava um pouco de água e passava nos rostos dos integrantes do grupo.

Ainda sobre a pintura dos rostos de preto e sua semelhança com a manifestação Nego Fugido, é importante fazer a observação que a máscara preta da cultura popular não se trata de *blackface*²⁴. Nesse sentido, o pesquisador em Artes Cênicas e morador de Acupe, Monilson dos Santos Pinto (2017, p. 9), afirma:

Ao contrário do que algumas pessoas pensam sobre a máscara preta, o uso da maquiagem está longe de ser associada à exploração de uma imagem estereotipada do negro nas sociedades atuais, ridicularizando-o, enquadrando-o como pessoa ou classe inferior. A máscara do Nego Fugido escancara as diferenças como processo de luta de classes, um teatro crítico da luta diária, como o teatro proletário buscado por Brecht.

Sobre a questão da vestimenta, Mestre Macaco reitera:

Nós temos lá o maculelê nascendo, que os negros estavam nus da cintura pra cima e roupa branca. Mas a roupa branca, a gente sabe, que nesse momento veio como uma imposição, o que tinha. Mas que acabou casando com uma questão natural, relacionada à religiosidade, os costumes, né? Quando você vai pro lado de, das religiões que eu não preciso descrever, que cada um aqui sabe, que lá na religião o branco que é de Oxalá, o azul que é de Ogum, o amarelo que é de Oxum, e por aí lá vai. Mas aí, o homem usando uma calça no modelo pijama, pescando daquele jeito, era imposição. Tinha sabão? Não, lavava na pedra. Tinha várias calças? Também não. Era imposição. Aí começa daí o maculelê, tinha que vir, quando surge, é com a roupa que tinha. Se era um branco de pano branco? Não. Era um branco de linho? [...] Era um branco de calhamaço, de pano de saco de açúcar? Eu acredito que é por aí, que eles não iriam colocar luxo e gramour no escravo (Mascaro, 2023, p. 258).

Ainda conforme Mestre Macaco (Conde; Mascaro, 2020), no tempo dos filhos de Mestre Popó, Vavá e Vivi, os participantes homens usavam calças brancas e o dorso nu, enquanto as mulheres usavam o zinguê (suporte feito de tecido na cor branca para ser usado pelas mulheres para proteger os seios, muito utilizado em alguns rituais do Candomblé):

Algumas coisas foram mantidas, outro não. No tempo de Popó, ele usou gorro, ele usou camisa de futebol, e essas coisas vocês já ouviram em algumas entrevistas. No tempo de Vavá e Vivi, eles já usavam a calça branca e todo mundo nu da cintura pra cima. As mulheres que acompanhava, é, Vavá, ele pedia pra usar a zinguê, que

²⁴ *Blackface* é uma prática racista comum nos Estados Unidos, por homens brancos que se pintavam de preto para ridicularizar pessoas negras, apresentando-se para grupos formados por aristocratas brancos, ganhando espaço nos cinemas e televisão, posteriormente.

era uma roupa assim. Tem o zinguê típico, as meninas hoje usam mais curto como moda, pra mostrar a barriguinha, e pra essas mulheres era uma coisa um pouco maior (Mascaro, 2023, p. 258).

Na contemporaneidade, os grupos de Maculelê utilizam vestimentas iguais às dos capoeiristas: calças e camisas brancas, no entanto, sem uso do cordel, pois no Maculelê não há graduação, como na Capoeira.

Já em apresentações em grupos de danças ou folclóricos, o figurino é diversificado e ampliado, com a adoção de saias de sisal ou palha-da-costa, tangas, pinturas corporais e até mesmo com o manejo de facões e tochas de fogo no lugar das grimas de madeira.

Entretanto, convém registrar a arguição de Augusto José Fascio Lopes, o Mestre Baiano Anzol, ex-aluno do Mestre Bimba e professor de Capoeira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), declarou:

[...] neste trabalho de disseminação, o Maculelê vem sofrendo profundas alterações em sua coreografia e indumentária, cujo resultado reverte em uma descaracterização. Exemplo: o que era originalmente apresentado como uma dança coreografada em círculo, com uma dupla de figurantes movimentando-se no seu interior sob o comando do mestre do Maculelê, foi substituído por uma entrada em fila indiana com as duplas dançando isoladamente e não tendo mais o comando do mestre.

O gingado quebrado, voltado para o frevo, foi substituído por uma ginga dura, de pouco molejo (Milani, 2006, p. 12).

Hoje, os grupos que praticam o Maculelê fora dos espetáculos dos grupos folclóricos, usam a mesma roupa dos grupos de Capoeira, geralmente calça e camisetas brancas. Nas palavras de Mestre Anzol:

A roupa branca passa então a ser um símbolo de resistência e uma identidade cultural do povo e dos seus descendentes afro-brasileiros, que eram a força da mão de obra produtiva no período da colonização do Brasil. Atualmente, essa calça é usada em rituais, nos esportes e festas religiosas ligadas à cultura afro-brasileira (Milani, 2006, p. 16).

Quanto à apresentação, também há muitas divergências. Segundo o historiador Herundino Leal (1950), o antigo Maculelê saía às ruas com os integrantes de dois em dois, em forma de fila, caracterizando-se um cortejo.

Já Zilda Paim (1990) diz que os participantes do Maculelê se organizavam em círculo, dividido ao meio pelos atabaques. Ainda segundo a memorialista, não havia

passos especiais para a dança, e quando estavam em movimento pelas ruas, iam à vontade, batendo as grimas e cantando.

Para Emília Biancardi (2006), no antigo Maculelê, quando o grupo não estava andando, tinha a forma de círculo ou semicírculo, passando depois a formar duas filas, com o mestre sozinho ao meio.

2 BIOGRAFIA DE MESTRE POPÓ

Tomando como referência a tradição oral (Hampâté Bâ, 2010), ou seja, informações passadas de geração para geração através da memória coletiva e da oralidade, tencionamos ressaltar a história de vida de Paulino Aloísio de Andrade, Mestre Popó, e sua relevância para a disseminação da expressão cultural Maculelê.

Para uma melhor compreensão, dividiremos o capítulo em seções específicas: Mestre Popó; Popó do Bonde; Popó e o Maculelê; O Maculelê e a Festa da Purificação e; O Maculelê e o Bembé do Mercado.

Antes de entrar na biografia de Mestre Popó, é essencial conceituar o que vem a ser “mestre” para a cultura popular:

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume, por essa razão, a função do poeta que, através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora, que irrompe para dignificar o presente e conduzir a ação construtiva do futuro (Abib, 2006, p. 92).

A história oral, aponta a tríade: Ti-Ajou, João de Obá e Barão, como sendo os primeiros “mestres” dessa expressão cultural. Existem poucas informações sobre eles e não se sabe ao certo o período em que cada um praticou a manifestação.

Segundo Popó, em entrevista à professora Maria Mutti (1978, p. 9):

Minha mãe contava que o maculelê chegou da África, pelos escravos que aqui chegaram. Santo Amaro tinha muito engenho, por causa dos canaviá que a terra dava (massapé) e muitos escravos desceram aqui para trabalhar nos canaviás e nos engenhos. Sendo que, em dia de alforria, lá em cima em São Bento, em uma grande senzala, houve comemoração, onde os negros fizeram maculelê, capoeira, bate-coxa e samba de roda. Ela estava com dezoito anos.

O primeiro indicado pela oralidade foi Ti-Ajou, este seria de origem malê (como eram chamados os negros vindos da região do Mali), escravizado do Engenho Partido, na cidade de Santo Amaro, cujo proprietário era o senhor Joaquim Pereira. Ti-Ajou era iniciado no candomblé.

Quando eu era pequena vi lá no Engenho Partido o escravo Ti-Ajou batendo e tocando o Maculelê. Quando se deu a liberdade eu já era mãe de fio e vó de neto. Cutú só tinha um fio o Manuel. [...] Pelas contas feitas o Manuel nasceu em 1844 e aos oito anos aprendeu maculelê com Ti-Ajou (Paim, 1990, p. 18).

As palavras da “Velha Pupu”, trazidas por Paim, evidenciam que as primeiras referências que se tem do Maculelê datam do meado do século XIX, quando o escravizado Ti-Ajou ou Ti-Ajô o desenvolvia no Engenho Partido.

Sobre a localização do Engenho Partido, há indícios que este ficava próximo ao cais do Porto do Conde, provavelmente entre a Rua da Caeira (onde ainda consta uma cruz deste engenho) e o bairro do Trapiche de Baixo. Segundo averiguações informais, as ruínas de sua casa grande ficavam localizadas onde hoje corresponde à parte da Invasão da Nova Santo Amaro:

“Empreza dos Trilhos Urbanos”, que a fez inaugurar ao dia 1º de abril de 1874, um serviço regular de bondes com tração animal, percorrendo um total (segundo projeto), de 41,2 Km, que ia desde o Engenho Partido e cais do Conde, até a rua Barão do Sergimirim (ponte do sacramento) e iria até o Engenho Subaé (Santana, 2016, p. 97).

O Engenho Partido se faz importante como um local de referência ainda nos primórdios do Maculelê, quando era praticado por escravizados. Nesse sentido, as palavras do professor Raimundo Arthur, em entrevista concedida para esta dissertação, estão em consonância com as da memorialista Zilda Paim (1990):

A história do Maculelê se liga com a escravidão, com o negro chamado Ti-Ajô, até o próprio João de Obá é envolvido na história do Maculelê. E que segundo a professora Zilda Paim o Maculelê começou a ser batido no Engenho Partido. Dizia ela que os negros muitas vezes estavam lá com raiva de alguma coisa que era praticado pelo administrador, o senhor de engenho e ficavam batendo pau no outro, quando o administrador vinha ver o que era, eles aí inventavam ficar trocando batidas no pau, mas aquilo ali era batimento de raiva, ela dizia sempre isso. E aí o Maculelê vem de Ti-Ajô, depois Ti-Ajô faleceu, passou para Popó. E Popó foi levando.

O segundo “mestre” seria João de Obá, a quem também é atribuída a celebração do primeiro Bembé do Mercado, em 1889. Teria vindo também da região do Mali e trabalhado nos engenhos de açúcar. De acordo com Paim (1990), João de

Obá era alforriado, forte e de estatura mediana. Era filho de santo, obá do orixá Xangô²⁵.

Sobre essa perspectiva, o historiador Antônio Liberac afirma:

[...] o João Obá aparece, ele vai fazer adaptações também às características culturais que ele trazia dos grupos étnicos. Como que essas tradições, esse elemento do pensamento, que é a tradição, ela interfere diretamente em como pensar as coisas. Então ele começa a pensar dentro da tradição dele, né. João Obá. João Obá, o que é que é? Que é que é obá? Que é que é obá, você que é de Xangô? Sacerdote de Xangô. Sacerdotes supremos de Xangô. Dois obás, o da direita e o da esquerda. Os sacerdotes, direita e esquerda, e os sacerdotes supremos de Xangô. Então João Obá ia, caracterizava um elemento relacionado àquela cultura iorubá e trazia o que? O branco e o vermelho enquanto uma característica marcante dos trajes daquelas pessoas (Mascaro, 2023, p. 278).

Não se tem documentação sobre João de Obá, como aponta o texto do Dossiê do Bembé do Mercado (IPHAN, 2019, p. 43-44):

Na realidade, não temos nada escrito. Como é um apelido, logicamente, você não vai encontrar com facilidade identificação [...], [mas] logicamente era um cidadão negro beneficiado com a lei Eusébio de Queiroz, Lei do Ventre Livre ou Lei dos Sexagenários. [Tem que fazer] uma análise, você precisa se transportar ao ontem – você tá lá dentro no túnel do tempo, no ontem – você vai ver que pra ele [referindo-se a João de Obá] lançar e fazer o candomblé onde ele fez [é porque] ele deveria ter alguma influência ou alguma amizade com alguém de que fosse de importância na cidade. Porque você não ia sair lá do alto do 2 de julho, descer, vim pra Ponte do Xaréu com uma porção de filhas de santo, com atabaque, e chegar ali parar e bater candomblé sem falar com ninguém! É óbvio, não existe.

Na referida publicação, a figura de João de Obá é definida da seguinte maneira:

João Obá, negro escravo de origem malé, era feiticeiro e candombleseiro (como se chamava antigamente). Morava no Beco João Obá, hoje Beco da Camurujipe, quando era estreito, pois foram demolidas casas junto à Agência da Camurujipe. No dia 11 de maio de 1889, saiu João de Obá com os filiados do seu terreiro, para render graças aos santos pela liberdade dos negros. Arrumou um

²⁵ Orixá da justiça, rei do fogo, do raio. Seu símbolo é um machado chamado oxê. Sua saudação é “Kaô Kabecilê!”. Xangô teria sido rei de Oiô, por isso em todos os seus avatares ele aparece portando a coroa, que é o símbolo máximo da realeza. Em África, rei é também o mais alto magistrado, daí a lâmina dupla do oxê que evoca a justiça, da qual Xangô é patrono. O oxê é também, obviamente, uma arma. O xere é um chocalho ritual, em geral de metal vermelho, cujo barulho imita a chuva e que tem a função de chamar Xangô. Em sua dança ele também pode soar o xere.

caramanchão na área da Ponte do Xaréu, e bateu Bembé, lá sem rituais privativos e sem manifestações de Santo. Esta festa precedeu o dia 13 de maio pois os rituais eram feitos em 3 dias, por isso foi iniciado no dia 11 de maio. No dia 13 foi levado em saveiros e canoas o presente da Mãe D'água, para ser colocado às águas ao pé do morro de São Bento das Lages [...] (IPHAN, 2019, p. 44).

Segundo o historiador Liberac, o Maculelê desenvolvido por João de Obá tinha alguns personagens, como ele afirma a seguir:

O João Obá fazia personagens, o maculelê de personagens. Os personagens, sabe. Então tinha o rei, tinha o escravo, tinha as mulheres, tinha as amas, tinha isso, tinha aquilo, tinha o vaqueiro. O vaqueiro é elemento que vai permanecer nesse ritual, é composto, inventado por João Obá, que depois vai se perdendo, mas depois você ainda vê lá, até em Vavá, o laço, pra laçar a pessoa, o personagem, dentro do teatro do maculelê, né. Então o vaqueiro é pessoa importante, por exemplo. E tinha lá o vaqueiro, o caçador (Mascaro, 2023, p. 206).

Na celebração dos 134 anos do Bembé do Mercado, em maio de 2023, foi inaugurado no largo do Mercado um busto em homenagem a João de Obá. A obra feita pela artista plástica baiana Annia Rízia mede 56 cm de altura e 40 cm de largura, confeccionada com resina revestida com pó de mármore e grafite. Um projeto do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, em Salvador, em parceria com a Associação Beneficente Bembé do Mercado, IPAC e Prefeitura de Santo Amaro.

Com o intuito de homenagear o criador do evento, na noite de sábado (13), o busto de João de Obá foi inaugurado no Largo do Mercado, logo depois da realização dos ritos festivos ligados ao evento. Produtora da escultura, a artista plástica soteropolitana Annia Rízia contou que, uma vez que não havia imagens de João de Obá, o processo de criação do busto se baseou em referências biográficas pesquisadas pela historiadora Ana Rita e nas características do fenótipo dos filhos de Xangô, de quem João também era filho. Para ela, a exposição da obra em espaço público demonstra um avanço (Jornal Correio da Bahia, 14/05/2023²⁶).

²⁶ Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/bahia/maior-candomble-de-rua-do-mundo-promove-encontro-de-65-terreiros-em-santo-amaro-0523>. Acesso em: 16 maio 2023.

Figura 18 – Busto de João Obá, Largo do Mercado



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Pedro Assunção, mais conhecido como Barão, é a terceira pessoa que é indicada quando se fala do Maculelê antigo (praticado antes de Mestre Popó). Em entrevista à professora Zilda Paim, em 1963, Popó afirmou que foi seu “tio” Barão quem passou o Maculelê para ele. Barão teria sido escravizado do Engenho de Rio Fundo (região que hoje pertencente à cidade de Terra Nova, Bahia, ex-distrito de Santo Amaro). Seu grupo de Maculelê saía da estrada do bairro do Bonfim, em Santo Amaro. Barão também era iniciado no candomblé, era do orixá Oxumarê²⁷ e teria aprendido o Maculelê com João de Obá (Paim, 1990). Aqui aparece outro local de referência do Maculelê, outro engenho.

Passam-se anos sem se ter notícias sobre um grupo de Maculelê, até Paulino Aloisio de Andrade ser indicado como Mestre Popó do Maculelê.

²⁷ Orixá que caminha entre o céu e a terra como um arco-íris, trazendo abundância, fartura e cura para seus filhos. Seu símbolo é uma cobra e sua saudação é “Arroboboi, Oxumarê!”.

2.1 Mestre Popó

Figura 19 – Mestre Popó



Fonte: Blog Esperto Capoeira²⁸.

Paulino Aloisio de Andrade, mais conhecido como Mestre Popó, era um homem negro, alto, forte e muito ágil, iletrado, sempre de bom humor, gostava de apelidar as pessoas. Mais uma de suas características marcantes era seu assovio, recordado pelos irmãos Mabel Velloso e Caetano Veloso, este último comenta: “Dirigindo seu trole, assoviando forte e pungente nos acordava e nos levava a pensar nos bondinhos de burro que desciam para o vapor. Seu assovio possuía a mesma beleza, o mesmo mistério das cantigas de Maculelê que ele cantava” (Biancardi, 1989, p. 70).

Popó teria nascido em 15 de março de 1876, ou seja, após a Lei do Ventre Livre (Lei nº 2.040, de 28 de setembro de 1871). Segundo o historiador Walter Fraga Filho (2014), nesse período a lavoura açucareira entrou em crise, e a pressão externa para pôr fim ao tráfico africano aumentava com sucessivas leis emancipatórias, enfim, tudo sinalizava um declínio.

Mestre Popó teria conhecido o pai. As informações que possuía dele era que se chamava Paulo e que foi comprado do Engenho Partido por 100 mil réis. Sobre a mãe, afirmava que também fora escravizada do Engenho Partido, e chamava-se Maria Júlia. Ela morreu quando Popó tinha por volta dos 12 anos. Segundo Paim (1990),

²⁸ Disponível em: <https://capoeiraesperto.wordpress.com/2018/03/10/a-origem-do-maculele/>. Acesso em: 27 set. 2022.

Popó teria sido criado pelo Major Valentim, o responsável por lhe passar tais informações familiares.

Em entrevista ao professor Raimundo Arthur, o afilhado de Popó, de apelido Carlito, relata o que fora lhe passado sobre a origem do Maculelê pelo próprio Mestre Popó:

Foi passado pra mim tudo de bom. Sei que ele começou no tempo dos escravos. O Velho Popó sempre dizia que ele recebeu o Maculelê de Barão e que ele tinha sido escravo. E ele foi vivendo com esse negro escravo que era seu “tio” e assim foi aprendendo tudo, até que quando ele morreu, ele ficou à frente de tudo. Mas sempre falava do Maculelê veio dos escravos isso eu nunca vou me esquecer²⁹.

Pouco se sabe sobre esse período em que Mestre Popó viveu nos engenhos, se tivera constituído família por lá, por exemplo. Mas é o Engenho Partido que marcou sua memória afetiva em relação ao Maculelê.

Apreciava muito se relacionar amorosamente, esposando-se com algumas mulheres, sendo as mais conhecidas: Dona Domingas e Maria dos Santos de Andrade, esta última chamada de Dona Neném. Ele teve muitos filhos (alguns afetivos), afilhados e amigos.

Figura 20 – Dona Maria de Andrade, Dona Neném (Maio de 2023)



Fonte: Acervo pessoal (2023).

²⁹ Entrevista concedida a Raimundo Arthur, em 1997, que foi transcrita, não publicada e disponibilizada para esta pesquisa.

A viúva de Popó, Dona Maria dos Santos de Andrade, em entrevista para esta dissertação, retrata-o da seguinte maneira:

Ele era um homem alegre, bom marido, bom pai, bom amigo. Ele era uma pessoa aqui em Santo Amaro que o povo daqui tudo gostava dele. Ele trabalhava no bonde. Aí ele tinha muitos amigos aqui. Mas ele era uma boa pessoa. Também era uma pessoa que respeitava as pessoas. Todo mundo respeitava ele também³⁰.

Dona Neném conviveu com Popó até sua morte, em setembro de 1968. Com ele teve quatro filhos, vingando duas filhas: Aloísia Marisa de Andrade, que tem o apelido de Lelinha, e Raimunda de Andrade, a quem Popó chamava carinhosamente de Mundinha.

Dona Neném não gosta do Maculelê, assim como sua filha Lelinha, ela explica:

Ele gostava muito do Maculelê. Agora eu nunca gostei, não (risos). Gostava, não. Ele que era doente pelo Maculelê. Agora eu não, gostava era da Capoeira, mas do Maculelê eu não gostava, não. Mas ele gostava mais do Maculelê do que da Capoeira. Agora porque eu nem sei. Agora eu não gosto, não! Aí ele ia, quando vinha, vinha com os meninos. Aí mandava a vizinha que tinha aí fazer mingau, arroz doce para dar os meninos e eu ficava bem na minha, nem me mexia. Mundinha, minha filha lá de Salvador, a de Salvador gostava. Todo lugar que ele ia, ela ia também (paco, paco). Mas Lelinha não gostava, não! Mas Mundinha gostava e ia atrás.

Dona Neném, ao proferir a palavra “vizinha”, faz referência a Dona Domingas, a outra esposa de Mestre Popó, que ao contrário dela, era uma entusiasta do Maculelê. Nesse tocante, quando questionada como era Popó, se era namorado e do que gostava, Dona Neném nos responde:

Ele era alto. Não era gordo nem magro. Quando eu alcancei, tinha um bom corpo, não sei antes. Era negão. Simpático (risos). Mulher acha marido feio? (risos). Mesmo sendo feio a mulher não acha, não. Ele não era feio, não! Negão simpático. Não alcancei, não! Quando eu casei com ele, ele já era coroa, né? Mas o povo me dizia que ele era mulherengo, que era muito mulherengo, mas no meu tempo, não no meu tempo acabou (risos). Ele gostava muito de comer feijão e moqueca de peixe. A gente se conheceu em um dia de festa de fevereiro.

³⁰ Entrevista concedida em 13/05/2023.

Popó, em entrevista a Zilda Paim (1990), fala de assuntos amorosos e familiares. Perguntado se é casado e se tem muitos filhos, ele responde:

Ah... minha veia, eu não tive tempo para isto. Sempre gostei de mulhé, mas o casamento apega a gente a uma só. [...] Sei lá, eu andei por tanto lugar, morei com tanta mulhé agora não sei se os filhos dela são meus. Os que eu conheço é o Zezinho, Vivi e Vavá e agora já véi arranjei a Mundinha (Paim, 1990, p. 45).

Mestre Popó tivera muitos filhos, não sendo possível precisar ao certo quantos foram. Além das duas filhas que tivera com Dona Neném, se tem notícias de mais três filhos homens: Zezinho, Vivi e Vavá.

José de Almeida Andrade, mais conhecido como Zezinho de Popó, fez parte do Grupo Folclórico Viva Bahia, dirigido por Emília Biancardi. No referido grupo, ele fora responsável pelo núcleo do Maculelê, onde introduziu o uso de facões como elementos cênicos, entre outras modificações na manifestação cultural, o que causou decepções ao velho Popó.

Já Evilásio de Andrade tinha como apelido Vivi, participava do Maculelê do pai desde criança, porém tinha mais apreço pela Capoeira Angola. Era dono de uma barraca de cachaça na feira de Santo Amaro. Sobre Vivi, seu neto Valmir Andrade da Silva, conhecido como Contramestre Tampinha, conta:

Meu avô, é, ele não fazia muito o maculelê, ele ficava com a parte mais da capoeira, né? Ele fazia aquele berimbau que tocava aqui e lá na praça você escutava, o som. Era os berimbaus que ele fazia. Já meu tio Vavá, ele fazia mais o maculelê. Ele dançava mais, ficava mais. Meu avô ficava mais com a parte da capoeira, tocava, cantava, né? Mas eu conheci Vavá, conheci o meu avô também. Só não conheci meu bisavô, né? Popó. Meu avô era amigo de todo mundo. Era uma pessoa que se dava bem com todo mundo, falava com todo mundo, brincava com todo mundo. [...] O meu avô era assim. Apesar que na doença dele. [...] Ele teve um AVC, e algumas pessoas quando via ele na rua... Quando tava com ele na rua criança, alguns viravam as costas [pausa], mas é isso mesmo. Mas é aí que a gente vê os amigos, na verdade. Mas ele era uma pessoa alegre [chorando] (Mascaro, 2023, p. 205).

Valfrido Viera de Jesus, ou Vavá de Popó no Maculelê, Vavá mão de onça na Capoeira (aprendeu com Mestre Onça Preta e Mestre Pastinha, em Salvador) e Vavá bom de samba no Samba de Roda. Também conhecido como Zá, foi padeiro e guarda municipal. Canhoto, batia as grimas do Maculelê e o atabaque de forma diferenciada.

Ele não tinha lugar próprio para praticar o Maculelê, apresentava na Rua da Linha, na sede do Esporte Clube Natal e até mesmo dentro de sua casa, na Avenida Caboclo, no bairro do Pilar.

Mestre Vavá, ao lado do afilhado de Popó, José Carlos Gomes, conhecido como Carlito (participava do Maculelê desde os 10 anos de idade, foi companheiro das viagens de trole com o padrinho), deram continuidade ao Maculelê em Santo Amaro, tornando-se referência da manifestação.

Sobre a personalidade do pai, em entrevista concedida para esta dissertação, Mestre Valmir afirma que Vavá:

Meu pai dificilmente ficava zangado, poucas coisas o tiravam do sério. Se ele se zangasse pegava o radinho dele e ia para o cantinho, fazia um arroz doce ou uma farofa de carne de sertão, que ele gostava muito. Mas ele exigia atenção na hora do jogo. Tinha que estar preparado. Porque ele vinha com a grima e encostava em sua testa, não lhe dizia nada. Depois do ensaio ou apresentação, ele vinha chamava a pessoa sozinha. Ele nunca reclamava na vista de ninguém, chamava ao pé do ouvido. Quem conviveu com ele sabe: Primeiro, Mestre Filipe [...], esse pessoal todo sabe. Você podia fazer o que for.

Dando seguimento à fala de Mestre Valmir, sobre seu genitor Vavá, ele reitera:

Painho era chamado de velho mandingueiro (malícia no jogo da Capoeira). Ele gostava de tudo, mas o Maculelê foi o que marcou a vida dele, Maculelê como a própria Capoeira. Na Capoeira tinha tio Vivi, que era capoeira, era angoleiro. E que tinha uma barraca no mercado. Era irmão dele, e painho se identificou mais com o Maculelê e a Capoeira também, como fazia também Candomblé, como Afoxé e Samba de Roda. O homem já estou lhe dizendo tudo! O homem era um mestre completo, aquele dali, com certeza! O homem era um canhoto que eu nunca vi na vida. Aquele dali era indiscutível para falar. Depois de Popó a referência de Mestre de Maculelê é Painho.

A partir dessa colocação de Mestre Valmir, podemos perceber que Vavá transitava entre algumas manifestações culturais presentes em Santo Amaro. Destarte, que estabelecia uma relação estreita com a tríade: Maculelê, Capoeira e Samba de Roda.

Sobre sua relação com o Maculelê e a Capoeira, em entrevista à professora Maria Mutti (1978), Vavá pontua:

Em 1946, meu velho Popó, reuniu os meninos, eu falo dos meus irmãos, alguns amigos da gente, sua sobrinha a finada Agogô, sua irmã Aleluia na frente lá da casa na Rua da Linha, ensaiou o brinquedo pela primeira vez. Eu tinha um fraco danado pela Capoeira, e meu pai achava que eu era muito novinho para apanhar, aí eu fugi para Salvador; aprendi com Onça Preta e Mestre Pastinha. Com pouco tempo, voltei para Santo Amaro como capoeirista bom, fiz questão de voltar em dia de festa, pois sabia que a turma devia dançar na praça, foi dito e certo, quando cheguei soube que os meninos estavam no adro da igreja se apresentando. Lá na festa fechei o tempo, derrubei três, um de cada vez, né? Mas foi outro, caindo lá, aí meu velho (Popó) me disse: “De hoje em diante você não toca mais na bateria do Maculelê, vai para a roda dançar que seu corpo tem mais molejo”. E daí para cá, são anos de Maculelê, dançando como ele me ensinou, já inventei algumas músicas, mas na dança, no pé dos meninos não bole (Mutti, 1978, p. 27).

Em relação a suas habilidades no Samba de Roda, em entrevista ao etnomusicólogo e amigo da família, Tiago Pinto (1991, p. 248), Mestre Vavá explica:

Capoeira é mesmo que samba: samba de estivador é um, samba de chula é outro, samba corrido é outro. É mesmo que a capoeira, porque o samba corrido não é todo mundo que gosta. Essa velha de outrora não gosta, porque ela vai trabalhar demais e já não tem perna para isso. E o samba amarrado não, samba um agora, o indivíduo canta, quando ele vai parar, ela entra, vai sambar. Quando ela sai, não entra outro, ele vai cantar de novo. Agora quando tira a chula, é que outra entre pra samba, e o samba-de-roda corrido não, você samba aqui, dá umbigada naquele, aquele vai, aquele outro já vai ali, é ligeirinho o negócio, de molha a camisa. Não tem diferença.

Vavá era um dos filhos afetivos de Mestre Popó com Dona Domingas. Perguntando a Dona Neném sobre esse assunto, ela nos responde:

Não era filho de Popó, não! Era vizinho. Vivi e Zezinho eram. Vavá morava aí. Era discípulo dele. Popó tinha um carinho por ele. Criado tudo junto com os filhos dele. Tudo tinha aquela consideração. Ele brincava com o Maculelê, Capoeira. Aí chamavam ele tudo mestre, mestre, mestre. Nem chamavam ele pelo nome. Chamava mestre. Vavá foi criado tudo junto, aí, mas ele não era filho dele, não! Não tinha nada com meu marido, não! Vivi e Zezinho eram filhos dele de outro casal. Ele morreu (Vavá) ficou o filho (Luciano) aqui querendo tomar conta. Não gosto do Maculelê, se eu gostasse não ia procurar confusão, né? Quanto mais que eu não gosto. Por mim ele toma conta!

Mestre Vavá, assim como Popó, teve mais de uma família, tendo dessa forma vários filhos, alguns registrados, outros não. Sobre essa trama familiar, Mestre Valmir,

seu filho com Dona Nicinha do Samba, argumenta em entrevista para esta dissertação:

Painho teve várias famílias. Tem filhos por aí que a gente não conhece. Tem um bocado. Ele era namorado. Mas acredito que ele era o grande amor de mainha [Nicinha]. Brigavam muito, mas minha mãe foi guerreira. Minha mãe ajudou a criar alguns outros irmãos meus que eram filhos só de meu pai e alguns sobrinhos. Tudo viam morar aqui. Todos homens só ela de mulher.

Com Eunice Martins Luz, a saudosa Nicinha do Samba³¹ (sambadeira responsável pelo grupo Raízes do Samba), Vavá teve dois filhos, Ailton Raimundo Martins, mais conhecido como Guegueu, e Mestre Valmir Martins. Com sua outra esposa, chamada Dona Sônia, ele teve mais dois filhos, Luciano Vieira, conhecido como Mestre Ventilador, e Ailton Vieira, também chamado de Mestre Pandeiro.

Valfrido Vieira de Jesus, Mestre Vavá, faleceu em 1994, após sofrer um infarte, deixando seu legado como sendo um dos mestres mais completos que Santo Amaro já teve.

A partir de então, surge um ponto de tensão sobre a continuidade do Maculelê, pois existe um questionamento acerca de quem seriam os “herdeiros” da manifestação. Raimundo Arthur nos explica em entrevista:

De Popó passou para Carlito. E foi chegando Carlito para vim os filhos e por aí, até que o Maculelê parou. E várias brigas, várias agonias de família, porque Sônia... A senhora que chama Sônia que tem um grupo de Maculelê, o filho tem grupo de Capoeira, morou com Vavá. E Vavá tinha um grupo de Maculelê com ela. Mas Vavá também morou com Nicinha do Samba. Aí Nicinha se “arvorava” de ser a herdeira dessas coisas (risos). E no final de contas todo mundo que tem grupo de Capoeira, essas coisas tem a prática do Maculelê. Aí acharam por bem, a prática do Maculelê, porque ele é ligado a Capoeira que é dos negros que foram escravos, entendeu?

Os irmãos Mestres Ventilador e Pandeiro ficaram como os responsáveis pelo Grupo Netos de Popó (Capoeira e Maculelê), autodeclarando-se os descendentes legítimos de mestre Vavá, por uma questão de paternidade reconhecida legalmente. Já os dois filhos de Vavá com Nicinha não tiveram esse reconhecimento, mas foram os que mais acompanharam o pai em sua trajetória no Maculelê e no Samba.

³¹ Falaremos de Nicinha do Samba no Capítulo III, “A disseminação do Maculelê”.

Após as mortes de seu irmão Guegueu e sua mãe Nicinha, Mestre Valmir assumiu o Grupo Raízes do Samba e Maculelê. De acordo com ele, essa contestação em torno da herança do Maculelê é um ponto pacífico, pois reconhece e respeita quem veio antes e quem, como ele, cresceu no meio do Maculelê, como nos conta:

É essa a referência que é da antiguidade, mas hoje em si, hoje a referência ficou com nós: tem eu, tem Mestre Ventilador, tem Mestre Pandeiro, são meus irmãos, mas a referência mesmo somos nós, a gente que é do fundamento, principalmente eu. Eu comecei com um ano e meio de idade dentro do Maculelê. Referência eu tive dois mestres em minha vida: minha mãe e meu pai.

Todavia, essa discussão não faz muito sentido, haja vista que Vavá não era filho biológico de Mestre Popó (o que não foi um empecilho para que ele assumisse o grupo criado pelo pai afetivo), mas ficou responsável também pela transmissão e execução de um saber tradicional independente do grau de parentesco.

Essa problemática acerca da progeneritura dos sucessores do Maculelê vem ecoando no processo de Patrimonialização que está tramitando no IPAC, pois os responsáveis pelo Grupo Netos de Popó são as vozes dissidentes. O que não se configura como um impedimento ao Registro, pois há anuência dos demais grupos detentores.

É importante lembrar dos outros componentes, que apesar de não terem a titularidade de mestres, foram imprescindíveis para o Maculelê de Santo Amaro. Começamos por Tingo, que é apontado como o maior percussionista, tanto para o Maculelê da época de Popô quanto para o de Vavá. Fabricava seus próprios atabaques, passava seus ensinamentos para as novas gerações, “é preciso que os meninos aprendam como a gente aprendeu, depois que a gente morrer eles compram atabaques de tarraxa e bota as inovações que quiser, mas agora, tanto eu como Vavá, Jorge e Zé de Obá” (Mutti, 1978, p. 28).

Outro componente é Seu Primeiro, Rogaciano Augusto de Carvalho, que começou a praticar o Maculelê com Mestre Vavá, nos anos de 1970, e é mestre sambador também. Participa do Grupo Cultural de Samba de Roda e Maculelê Raízes de Santo Amaro, onde Nicinha do Samba era matriarca. Fundou seu próprio grupo, o Samba de Roda Grupo Sou da Raiz. Atualmente, Seu Primeiro é instrutor de Samba de Roda e Maculelê.

Tanto Mestre Popó quanto Mestre Vavá dão nomes a lugares em Santo Amaro. Paulino Aloísio de Andrade é o nome de uma rua, e em 2018, próximo à antiga estação de trem da cidade, foi construída uma praça que leva o nome de Mestre Vavá do Maculelê.

2.2 Popó do Bonde

*Rua da Matriz ao Conde
No trole ou no bonde
Tudo é bom de ver
São Popó do Maculelê
Caetano Veloso*

O trecho da música “Trilhos Urbanos”, destacado na epígrafe acima, do cantor e compositor santamarense Caetano Veloso, além de santificar a figura de Mestre de Maculelê, faz menção à sua profissão. Sua atividade laboral consistia em conduzir os bondes puxados por burros, que cruzavam parte da cidade de Santo Amaro, fazendo o percurso do cais do Porto do Conde, onde atracavam os navios vindos da capital Salvador, até a Praça da Purificação:

Aqueles que chegavam em Santo Amaro, vindos de Salvador, em meados do século XIX, através da rede flúvio-marítima, utilizavam geralmente os navios da Companhia Baiana de Navegação. Entretanto esses navios, maiores do que os saveiros (que conseguiam “subir” o rio na maré cheia, não podiam subir o rio em direção a cidade propriamente dita, ficavam no “ponto mais alto navegável” [...] (Marengo, 2016, p. 165).

O ancoradouro do Conde foi um local de grande importância para a economia e o transporte de passageiros do Recôncavo baiano, como se pode ver a seguir:

Figura 21 – Porto do Conde



Fonte: Autor e ano desconhecidos (Santana, 2016).

Considerado o maior do Recôncavo, o atracadouro do Conde sempre foi o local de ida e vinda de navios da Coroa. Após a revolução industrial, a navegação, com navios de vapor, foi iniciada, de Salvador para Santo Amaro, pela Companhia Bomfim, fundada pela Lei provincial nº 285, de 31-5-1847. Depois, foi ela transformada, passando a denominar-se Companhia Bahiana. A ponte de atracação foi construída pelo Governo, anos depois, em concreto armado, com cais e a margem de trânsito e local para passageiros, sobre bases de concreto, onde se era frequente a movimentação de cargas e viajantes. Frequente de embarcações, que excediam o número de 30, dependendo da maré, viam no seu cais o embarque e desembarque de frutas, mantimentos, caixas de 'assucar' e tabacos, cachaças, águas ardentes de seus mais de 30 famosos Alambiques, molhados, carnes e passageiros para as ilhas, vilas e paróquias ao redor Recôncavo. Daí seguia o Bonde até o centro da cidade. Em 1934 foi construído um Barracão no Porto (Santana, 2016, p. 119).

Em 31 de maio de 1847, promulgava-se a Lei Provincial nº 285/47, período que marca a saída das primeiras embarcações a vapor fazendo a rota Santo Amaro/Salvador, pela companhia aquaviária Bonfim (denominada depois de Companhia Baiana). Em um local chamado Conde, a aproximadamente 2 Km abaixo do centro da cidade, a jusante do rio Subaé, fora construído um cais de mesmo nome (ver figura 21), no qual, segundo Vianna (1893 *apud* Biancardi, 1989), as embarcações não mais podiam subir a montante do rio, sobretudo as de grande porte, como antigamente faziam.

Os bondes de tração animal pertenciam à Companhia de Bondes Trilhos Urbanos, criada em 1874, que substituiu o transporte feito de carruagens e animais. O itinerário distava 4 Km, partindo do ancoradouro do Porto do Conde no Rio Subaé e atravessava várias ruas de Santo Amaro, entre elas Tauá, Trapiche de Baixo, Santa

Luzia, Praça do Rosário, Rua Direita, Praça da Purificação, finalizando a viagem na ponte do rio Sergimirim.

Sobre a Companhia Trilhos Urbanos e o Porto do Conde, o geógrafo Shanti Marengo (2016, p. 169) afirma:

A Companhia Trilhos Urbanos, que fora adquirida pela prefeitura no século XX, deixou de operar a linha com locomotiva e vagões e passou a operar com bondes puxados por burros. Assim funcionou até os últimos dias da companhia, extinta no início da década de 1960, na gestão do prefeito Manuel Marques da Silva, época em que, também, foi extinto o transporte marítimo regular, por navios, para Santo Amaro, já que ambos os transportes existiam associados. O porto do Conde o mencionado ponto de desembarque onde o bonde ia pegar e levar cargas e pessoas, também deixou de operar, assim como os trilhos por onde o bonde passava foram retirados. Tudo foi retomado pelo mangue.

Em entrevista ao professor Raimundo Arthur, um rapaz de apelido Daré relata seu convívio com Popó durante o trabalho conduzindo os bondes:

Eu trabalhei com Popó na Companhia Trilhos Urbanos na gestão do Dr. Osvaldo Dias Pereira, de 1946 a 1951, tendo saído depois para a Siderúrgica Tarzan em 1951 na gestão do Sr. Claudemiro Carneiro. Popó era de muita pouca conversa, era assim sério, fazia o seu trabalho com muito cuidado, gostava de tudo certinho, e quando terminava ia embora ganhar a vida com outra atividade. No trabalho era uma viagem, todos nós gostávamos dele, pois tratava todo mundo muito bem, e ainda usava um tratamento especial para todos ou, seja: “seu menino”³².

Em relação a Popó em sua atividade no Maculelê, seu colega de trabalho Daré reitera:

[...] não era de falar muito no Maculelê, só quando ia ter uma apresentação, ou se algum colega de trabalho puxasse a conversa e ou então perguntasse alguma coisa. De vez em quando a gente via ele cantando alguma música dos negros que só ele sabia, isso bem baixinho, ou então assobiando as músicas do Maculelê, com aquele rosto de alegria e satisfação.

Eu ainda me lembro que o grupo de Maculelê de Popó ensaiava na Rua da Linha, na sua própria casa de onde daí saiam para as festas. Alcancei e vi saindo com umas camisas brancas, a calça também de cor branca e todos de pés descalços. E no grupo vinha presentes: Vavá, Zezinho, Aloísio, Vivi, Regis, Mongol, Barreto, Dominginhos e

³² Entrevista concedida a Raimundo Arthur, em 1997, que foi transcrita, não publicada e disponibilizada para esta pesquisa.

outros que não me lembro agora. O Mestre Popó ia com a mesma roupa dos seus participantes do Grupo³³.

A CIA Trilhos Urbanos funcionou até a década de 1960, quando foram extintos os transportes de bondes e o de navios, que funcionavam de maneira associada na gestão do prefeito Manuel Marques.

Conforme Zilda Paim (1990), os bondes eram comuns e tinham três tipos: o “Cara Dura”, cujos bancos não tinham encostos, a passagem era mais barata e só saía no horário certo do navio. O bonde “especial”, que era todo fechado como uma pequena classe de trem de ferro, era utilizado em ocasiões especiais para transportar personalidades em visita à cidade ou quando alugado para casamentos e recepções.

O bonde ‘especial’ [...], era todo fechado como uma pequena classe de trem. Saía somente quando alugado para algum casamento, recepções ou conduções de altas personagens em visita. O planejamento de ampliação visando melhor atender os interesses de pessoas humildes até o Solar Visconde Ferreira (Antigo Engenho Subaé) por intervenção do Dr. Landulpho Alves, já estava decidida, inclusive com a aquisição de novos trilhos, foi desistido quando a Prefeitura (encapada da administração no momento) manda arrancar os trilhos desde o fim do antigo beco do Armazém, prejudicando principalmente a população da zona norte da cidade. O serviço aos poucos foi sendo extinto e desapareceram por completo em 1961 (Paim, 1990, p. 45).

O bonde “especial” também funcionava aos domingos, realizando passeios pela cidade, como nos narra em entrevista o aposentado e ativista cultural Rodrigo Velloso:

[...] agora aos domingos a gente passeava de bonde, mas não era Popó. Eram vários funcionários da Trilhos Urbanos que iam mudando. Eu me lembro que parava ali na porta. Quando parava meu pai dava uns “tiktizinhos” que eram vendidos, para a gente dar umas cinco voltas, vamos dizer. A gente ia passear de bonde, que era uma maravilha, mas Manoel Marques (foi prefeito da cidade), acabou com tudo, mas é isso mesmo³⁴.

³³ Entrevista concedida a Raimundo Arthur, em 1997, que foi transcrita, não publicada e disponibilizada para esta pesquisa.

³⁴ Entrevista concedida em 2022.

O terceiro modelo era chamado de trole, e tinha o tablado de madeira sem cobertura acoplado a rodas de ferro, que deslizavam sobre os trilhos e era puxado por dois burros. Servia para o transporte de cargas, encomendas e bagagens.

Os troles (*trolleys*) ou pranchas eram utilizados com tração animal ou na versão com tração elétrica:

[...] os troles seguiam horário pré-fixado, sendo usados para transportar bagagem faturada, pertencente a vários donos, em quantidade grande para um carregador, porém pouca para uma carroça. Em Santo Amaro, por exemplo, eles circulavam transportando cargas e bagagens entre o porto – no Rio Subaé –, a estação ferroviária e a cidade. Em Salvador, era comum vê-los circular na zona do Comércio, na Cidade Baixa, no trajeto entre o porto – na Baía de Todos os Santos –, a estação ferroviária e inúmeros armazéns e trapiches (Santiago; Cerqueira, 2011, p. 78).

Figura 22 – Bonde puxado a burros. Santo Amaro, anos de 1940



Fonte: Autor desconhecido (Santana, 2016).

Para a aposentada Dinailza de Lima, 76 anos, ex-moradora da Rua da Linha, Popó era definido como um homem muito bem trajado que conduzia os bondes, como ela nos conta em entrevista:

Lembro sim. Lembro de Popó, ele já velho. Todo arrumado de roupa de linho, chapéu quepe, sapato lustrado. Tinha um sorriso maroto. Conduzindo o bonde e na Rua da Linha. Depois teve um incidente, o macaco mordeu ele, ele ficou debilitado, fez remédios caseiros, mas não teve jeito³⁵.

³⁵ Entrevista concedida em 2022.

Os versos do cantor e compositor Caetano Veloso (em música inédita) revelam sua memória afetiva e fazem menção à profissão de Mestre Popó, que era responsável pela condução dos bondes e dos troles, carregando e descarregando mercadorias. Ele transportava passageiros e mercadorias do Porto do Conde (local onde atracavam o vapor da Companhia de Navegação Baiana, responsável pelo transporte da Capital para Santo Amaro e vice-versa).

Era Popó que de manhã abria a rua
 No trole aberto ele era a rua em tom maior
 Trazia o sol guardava a lua
 Seu assovio desenhava minha rua num traço só
 (Mutti, 1978, p. 14).

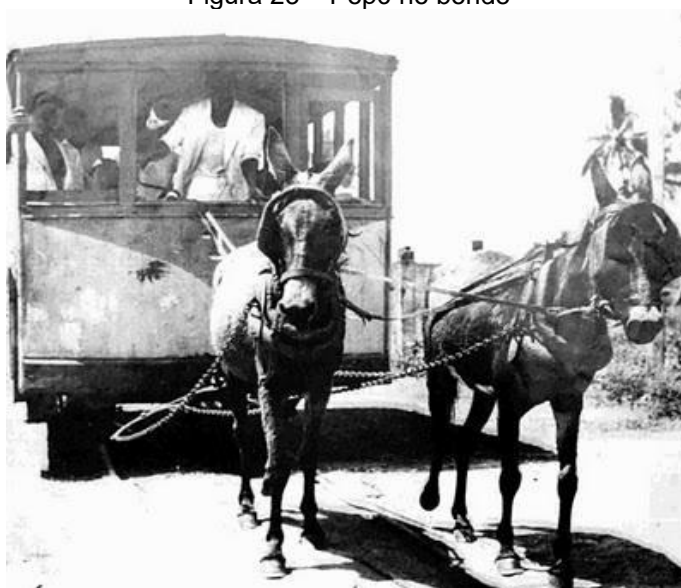
O percurso do cais do Porto do Conde até o centro da cidade era feito por Popó com alegria e saltos em cima do veículo, o que divertia crianças ao longo do caminho. Os animais atendiam só pelos gritos. Seu assovio era sua marca registrada e seu nome sempre chamado: “Quando o vapor ia ancorando mesmo antes de atracar, já se ouviam vozes e gritos: ‘Popó eu tenho bagagem’. ‘Popó, tome conta da minha mercadoria’. ‘Popó leve minha mala para Dr. Fulano’” (Paim, 1990, p. 23).

Rodrigo Velloso também lembra de Popó conduzindo os bondes, e parava o bonde em frente à sede dos Correios e Telégrafos de Santo Amaro, onde seu Zezinho Velloso era o diretor, levando e trazendo encomendas, como nos conta em entrevista:

Na realidade o que eu me lembro mesmo é do bonde, do trole parando na porta onde era os Correios, hoje é a loja de Enock para pegar as malas para levar para o vapor para ir para Salvador. Eu me lembro nitidamente tinha um rapaz que pagava as malas, as cartas, as coisas do Correios e Telégrafos, não sei o quê. Me lembro dele pegando as coisas na porta. Negão, simpático, eu me lembro. Muito simpático, muito. Aquele jeitão, negão, simpático, forte. Era muito forte. Ele que segurava as rédeas, porque o bonde era com dois burros, que puxava, né? Agora domingo a gente passeava de bonde, mas não era Popó. Eram vários funcionários da Trilhos Urbanos que iam mudando [...].

Nesse tocante, o historiador e artista visual Denílson Coruja chama a atenção para a criação da agência dos Correios na cidade, em 1833, tendo seu primeiro administrador Francisco Peixoto. O serviço de malas postais era feito por barcos e saveiros, e depois por navios e trens (Santana, 2016, p. 75).

Figura 23 – Popó no bonde



Fonte: Autor e ano desconhecidos.

2.3 Popó e o Maculelê

Figura 24 – Popó jogando Maculelê



Fonte: Autor desconhecido (1959). Acervo do Centro Referencial de Documentação de Santo Amaro.

Para além de seu trabalho como condutor de bondes, Popó ganhou notoriedade como uma referência da manifestação cultural Maculelê. Por volta de 1943 ou 1944, Popó, alicerçado em sua memória afetiva, teria reunido amigos e familiares em frente à sua casa, na Rua Barão de Vila Viçosa, nº 74, mais conhecida

como Rua da Linha, a quem ensinou a “brincadeira” e formou o Conjunto Maculelê de Santo Amaro, com a pretensão de incluí-lo nas festas religiosas locais.

Como afirma o próprio Popó:

Os pretos velhos já tinham muito tempo de morte, do grupo só restou eu, porque era muito moço na época em que eles dançavam. Devia ser 1944, quando resolvi reunir meus filhos, parentes e vizinhos para ensinar o brinquedo (maneira como se refere ao Maculelê). Ensinando a eles tomei gosto botei o Maculelê na rua de Santo Amaro pela primeira vez no dia 2 de fevereiro (dia tradicional para o Maculelê, que todo ano sai às ruas de Santo Amaro, neste dia é dança no adro da Igreja da Purificação, em homenagem a virgem Santa, que é a mãe de todos nós. Daí por diante foi fácil, o povo gostou e pedia o Maculelê na rua (Mutti, 1978, p. 12).

Segundo Biancardi (1989), Mutti (1978) e Paim (1990), Popó, que era filho de mãe escravizada, brincou e aprendeu a dançar o Maculelê com velhos africanos malês (negros muçulmanos), vindos de uma região com grande número de escravizados para a Bahia. Participou entre os 8 e 12 anos, quando João de Obá e Barão eram os organizadores da “brincadeira” (era assim que Popó se referia ao Maculelê).

Mestre Popó costumava assegurar que o Maculelê teria vindo das terras dos escravos, como briga. E os donos dos engenhos tinham medo dos pretos armados com paus, por isso eles não deixavam. Só que Ti-Ajou adquiriu um modo de “tapear” os patrões (Paim, 1990).

Em entrevista para esta dissertação, a viúva de Popó, Dona Neném, diz-nos que Mestre Popó sempre falava que a origem do Maculelê era africana:

Ele me falava que o Maculelê, ele perguntava aos pais dele, que veio foi da África. Ele disse que o pai ele não sabia como foi que apareceu aqui, esse Maculelê. Aí o pai dele morreu ele passou a usar. Depois que ele começou a usar, aí começou, espalhou, todo mundo aí sai com o Maculelê.

A fala de Dona Neném coaduna com a entrevista de Popó realizada pela professora Maria Mutti (1978, p. 9):

Minha mãe contava que o maculelê chegou da África, pelos escravos que aqui chegaram. Santo Amaro tinha muito engenho, por causa dos canaviá que a terra dava (massapé) e muitos escravos desceram aqui

para trabalhar nos canaviás e nos engenhos. Sendo que, em dia de alforria, lá em cima em São Bento, em uma grande senzala, houve comemoração, onde os negros fizeram maculelê, capoeira, bate-coxa e samba de roda. Ela estava com dezoito anos.

Para Popó, não existia distinção se o Maculelê era luta ou dança. Mas dizia que nos engenhos, disfarçavam a luta como dança, e se um feitor aparecia na senzala à noite, pensava que era a maneira de homenagem aos deuses de sua terra, as músicas em língua africana não permitiam que ele entendesse o que os escravos de fato estavam fazendo.

Em entrevista a Emília Biancardi (1989), Zezinho acrescenta a informação de que Mestre Popó resolveu formar um grupo com o intuito de pagar uma promessa feita à Virgem Santa, devido a um problema na visão no olho desse seu filho:

As representações do maculelê por Popó, após um longo período na qual a dança deixou de ser executada nas festas religiosas de Santo Amaro da Purificação, foram em cumprimento de uma promessa feita à Virgem Maria, por uma graça alcançada: quando Zezinho tinha aproximadamente cinco anos, levou um coice no rosto, que o fez perder a visão. A promessa feita por Popó, para que seu filho recuperasse a vista, consistia em ir a pé de Santo Amaro a Candeias, com Zezinho nos braços, bem como apresentar, todos os anos, enquanto vivesse, a dança do maculelê nos festejos e Nossa Senhora (Biancardi, 1989, p. 66).

A “brincadeira” saiu da Rua da Linha e foi incluída nos festejos católicos da cidade de Santo Amaro. Por ser uma pessoa conhecida e de confiança na cidade, devido ao seu trabalho nos troles e bondes, Popó conseguiu ajuda para organizar o grupo. Nas palavras de Mabel Veloso:

Vi o maculelê pela primeira vez quando ainda era bem menina, devia ter pouco mais de 10 anos e tive medo. Aqueles pretos pintados com gorros vermelhos, cantado forte mostrando os dentes brancos e dando saltos e voltas batendo forte, as grimas fortes, me amedrontaram. Meu irmão descobre entre os homens um rosto amigo e diz: Não tenha medo é Popó (Mutti, 1978, p. 5).

A partir de então, o grupo formado por Mestre Popó foi ganhando visibilidade e chamando a atenção, tanto de pessoas que iam à Santo Amaro conhecer a manifestação quanto aquelas motivadas pelas apresentações realizadas em diversos lugares, principalmente na capital baiana, e até mesmo fora do estado.

Porém, embora o Maculelê despertasse muita curiosidade e divertimento, era vítima de discriminações. De acordo com Biancardi (1989), as moças, damas e crianças assistiam o Maculelê das janelas dos sobrados para não se misturarem aos empregados e demais negros. Era comum ouvir quando o Maculelê passava a expressão: “isso é coisa de preto”, o que nos faz lembrar que as manifestações de matriz africana estavam subordinadas a ocupar ambientes controlados por regras e concessões.

Sob a supervisão de Zilda Paim, o grupo de Maculelê liderado por Carlito (afilhado de Popó) começou a se apresentar por todos os distritos de Santo Amaro e em outras cidades próximas, como: Cachoeira, São Felix, Feira de Santana, Coração de Maria e Gandu. Na capital, cumpriu pauta no Teatro Castro Alves, apresentou-se no Centro Folclórico da Bahia e no Festival do Folclore no Solar Unhão (Paim, 1990).

Nesse processo de disseminação, até apresentações em emissoras de televisão foram realizadas. Como conta Mestre Vavá, em entrevista à professora Maria Mutti (1978, p. 31):

A professora Zilda, acertou uma apresentação do maculelê para a televisão. Vocês vão dançar sem mim, mas vão fazer bonito que eu vou assistir na televisão de Dona Dorica, e foi pra casa dela desde cedo pra ver o seu maculelê na televisão, fiquei sabendo quando voltei que meu velho chorou assistindo a gente, essa foi a maior emoção talvez que o maculelê lhe deu, aparecer na televisão, mas eu sabendo disso fiz o negócio todo direitinho e pra ele, lá eu cantei essa música que eu fiz: Ô chuta bola Popó.

Ôu chuta bola Popó
Eu não sei chutar
Ôu chuta bola Popó
Pegue na bola e venha me ensinar.

2.4 O Maculelê e a Festa da Purificação

*Trabalhei o ano inteiro, trabalhei o ano inteiro na estiva de São Paulo. Só para passar fevereiro em Santo Amaro.
Santo Amaro é ê.*

O trecho mencionado da canção “Santo Amaro é ê”, conhecida nas vozes das cantoras santamarenses Edith do Prato e Maria Bethânia, faz alusão aos festejos mais esperados da cidade: a Festa da Purificação, celebração com a qual o Maculelê

estabelece forte ligação, sendo o dia 2 de fevereiro, dia da padroeira da cidade, considerado também o dia do Maculelê.

Figura 25 – Igreja de Nossa Senhora da Purificação



Fonte: Santana (2016).

Não se sabe ao certo quando o Maculelê foi incluído na festa da padroeira da cidade de Santo Amaro.

Conquanto as festividades dedicadas a Nossa Senhora da Purificação, a história nos conta que estas se deram ainda na antiga Freguesia do Engenho Sergipe do Conde (1608), onde havia uma antiga igreja construída pelos Jesuítas dedicada à imagem “duma Devotíssima Mãe de Deos pelos primeiros padres que foram à reeducação e conversão dos gentios, com o título de Purificação”, tendo um edital sido publicado em 1592, convocando féis para sua confissão, sendo que com o passar dos anos e com a mudança da matriz para atual Igreja da Purificação (1700), com a participação da comunidade (senhores de engenho, libertos, visitantes) numa comunhão de fé e celebração de boas colheitas ainda nos tempos áureos da sociedade dos engenhos (Santana, 2016, p. 47).

A Festa da Purificação, também chamada de Festa de Fevereiro, é composta das comemorações em louvor a Nossa Senhora da Purificação, padroeira da cidade de Santo Amaro. É a festa mais esperada do ano, e que tem um “sabor” especial, pois é marcada pela presença maciça de seus moradores e por reencontros daqueles santamarenses que não residem mais na cidade, mas que mantêm seus laços afetivos com a sua terra natal, além de muitos turistas.

A historiadora Janice Gonçalves (2020, p. 181) define festas religiosas como:

Festas são momentos de sociabilidade que envolvem comemoração, pois promovem ou avivam a memória de um acontecimento (recente ou longínquo). Com frequências associadas a ocasiões de alegria, são, em sua diversidade, veículos e múltiplos sentimentos, afetos e comportamentos, que tanto podem afirmar traços identitários e relações de pertencimento como repor tensões, desigualdades e distinções sociais. Nas festas religiosas são renovadas devoções e crenças, com a realização de ritos e a mobilização de artefatos rituais, por meio dos quais se busca restabelecer elos entre a dimensão humana e a divina; geralmente dotadas de calendário específico, inscrevem, no cotidiano, o tempo do sagrado.

A Praça da Purificação, que fica situada em frente à Igreja Matriz, transforma-se ao ser toda ornamentada. Os moradores ficam animados com a instalação do parque de diversões e quando o “bagacinho” (barracas no entorno da igreja) é montado, principalmente as barracas de jogos. Os festejos ocorrem entre o final do mês de janeiro e o início de fevereiro, sendo seus pontos altos a procissão e a lavagem das escadarias da Igreja Matriz da Purificação:

As festas da padroeira de 2 de fevereiro, há tempos que bem longe, vão o povo santamarenses em homenagem a Imaculada Virgem da Purificação, a padroeira da cidade, realizada todos os anos em 2 de fevereiro, estas homenagens são divididas em novenas iniciadas em 24 de janeiro, no dia 31 do corrente mês acontece a lavagem em que como de costume, vultoso grupo de raparigas, aos acordados de afinadas charangas percorre, munidas de cânticos, as ruas da cidade após a lavagem do templo. E finalmente aos 2 de fevereiro e de acordo com o programa publicado, após as missas de 4 e 8 horas da manhã [...]. No dia 2 saem à procissão com o Clero, Irmandades, Corporações religiosas e grande massa popular. As festividades da padroeira se encerram com uma grande queima de fogos de artifícios [...] (O município de Santo Amaro, 09 fev. 1924, p. 307 (Machado, 2009, p. 15).

A parte sagrada consiste em um novenário celebrado na Matriz de Nossa Senhora da Purificação. A cada noite, diversas personalidades e instituições são

homenageadas. Na madrugada de 2 de fevereiro é realizada uma missa. Durante o dia, os andores com os santos são arrumados pela comunidade católica e demais fiéis. No final da tarde, acontece a procissão de imagens sacras pelas ruas da cidade. Ao retornar, em frente à Matriz, é realizada uma benção coletiva por um pároco.

Sobre a data de 2 de fevereiro, é importante esclarecer que também é celebrado o dia do orixá das águas salgadas: Iemanjá.

Outra ligação sincrética que o povo santamarense tem com Iemanjá é o dia 2 de fevereiro, dia dedicado a orixá. Essa também é a data da procissão de Nossa Senhora a Purificação, padroeira da cidade, Dois de fevereiro é também o dia de Iemanjá. Porém esse sincretismo não obedece a uma rigidez absoluta, porque Nossa Senhora da Purificação no Candomblé é Oxum (Velloso, 2011, p. 165).

A tradicional Lavagem da Purificação acontece sempre no último domingo do mês de janeiro, com a lavagem do adro e das escadarias da Igreja da Purificação. É importante evocar que o rito de uma lavagem faz parte de muitos festejos populares baianos. “Esse rito há muito é protagonizado pelas baianas, isto é, por mulheres negras, sacerdotisas do candomblé, que, vestidas com trajes típicos, transportam processionalmente os vasos com água de cheiro” (Serra, 2009, p. 58).

A cada ano a festa da Purificação tem uma personalidade santamarense homenageada. Em 2003, Mestre Popó foi o grande celebrado da festa. É comum no cartaz da festividade conter um pequeno texto explicitando o porquê da homenagem. Nesse caso, o folder continha um trecho da música Trilhos Urbanos, de Caetano Veloso, “na qual o artista ‘santifica’ o mestre de capoeira, acrescentando-lhe o qualificativo São, São Popó do Maculelê –, não sem antes descrever uma imagem nostálgica da Lavagem da Purificação” (Marengo, 2016, p. 363).

Figura 26 – Lavagem da Purificação (1978)



Fonte: Autor desconhecido. Acervo pessoal do fotógrafo Álvaro Ricardo.

Na Lavagem da Purificação há também as charangas e trios elétricos percorrendo algumas ruas da cidade, apresentações de artistas e bandas em palco montado em frente à Igreja, e não pode faltar o banho no chafariz da praça e a tradicional maniçoba, “prato preparado com folhas novas de mandioca, pisadas convenientemente, espremidas, em seguida cozidas misturadas com toucinho, carne de porco, temperos” (Câmara Cascudo, 2011, p. 99).

Figura 27 – Maria Bethânia e sua mãe, Canô Velloso, na Lavagem da Purificação em 1978



Fonte: Autor desconhecido. Acervo pessoal de Álvaro Ricardo.

No dia de sua participação na Festa da Purificação, o grupo de Maculelê de Santo Amaro, liderado por Popó, saía da Rua da Linha desfilando em coluna de dois, percorria as ruas que dão acesso à Praça da Purificação, principal da cidade. Popó ia à frente, empenhando uma só grima, dando instruções ao grupo, em seguida vinham os dançarinos ou lutadores batendo as grimas, e os tocadores vinham no final do cortejo.

Figura 28 – Apresentação de Maculelê do Grupo Netos de Popó. Festa da Purificação, 1997



Fonte: Acervo pessoal de Raimundo Arthur (1997).

Quando chegavam à frente da matriz de Nossa Senhora da Purificação, os integrantes do grupo saudavam a casa da Virgem Mãe e lá permaneciam se apresentando por um tempo. Estando arrumados em círculo ou semicírculo, a apresentação começava com a Louvação à Princesa Isabel, com o rufar dos atabaques e o grupo respondendo com o bater das grimas:

Na véspera de 02 de fevereiro, os negros saíam com o mastro e ao som das cantorias, rumavam para Praça da Purificação. Lá depositavam o mastro sobre dois cavaletes. Na ponta do mastro uma bandeira com a imagem da Santa festejada (Paim, 1990, p. 21).

Era comum também serem realizadas visitas à casa do vigário e de outros moradores ilustres da praça e das proximidades. Em seu retorno à Rua da Linha, era servida uma feijoada acompanhada de cachaça e samba até o dia amanhecer.

Uma festa dessa magnitude não seria imune às tensões sociais, em um período em que os grupos políticos disputavam espaço e atenção. No dia da procissão, na data de 2 de fevereiro, os andores do casal de padroeiros são os mais pleiteados:

A Festa da Purificação é palco obrigatório dos grupos políticos do município. Todos aparecem em algum momento ao longo dos dias de festa: nas missas, nos shows de palco, na lavagem das escadarias ou na procissão, esse último um dos pontos altos da celebração, realizado no derradeiro dia da festa, quando os andores dos santos da cidade – o Senhor Santo Amaro e Nossa Senhora da Purificação – são carregados, juntamente com os andores de dezenas de outros santos trazidos de outras cidades, distritos e povoados (Marengo, 2016, p. 370).

Para incluir o seu grupo de Maculelê nas festas religiosas da cidade de Santo Amaro, Mestre Popó procurou um dos integrantes da Comissão da Festa da Purificação, em um dos alambiques ao qual fazia carregamento de cachaça, e lhe fez o pedido, como afirmou em entrevista a Paim (1990, p. 23): “Eu já tinha filhos e muitos meninos que eu criava. O tio de vosmecê [Zilda Paim] seu Vidu, era da Comissão Das Festas De Fevereiro, e eu trabalhava no alambique carregando a cachaça, falei com ele e ele me arranhou dinheiro da comissão e o resto eu pedi ‘ao povo’”.

Quando se intensificavam os preparativos da grande festa da padroeira da cidade, a dois de fevereiro, era esperar na Praça da Purificação, diante da bela matriz iluminada, que aí surgia o maculelê. Dez ou quinze negros vestidos em calções brancos de algodão, os beijos alargados com uma pintura de vermelho sangrento, cada qual manejando dois bastões de madeira que se cruzavam em choques rítmicos, fincavam no chão de conchas da praça um mastro de cuja ponta pendia uma estampa de Nossa Senhora. E formava-se um círculo reverente para a puvacão, que na África era dirigida, segundo a tradição que nos transmitiu Popó, a uma serpente (Sales, 1968 *apud* Paim, 1990, p. 45).

Outra forma de angariar recursos para as apresentações era a coleta de dinheiro na comunidade, através dos livros de ouro (espécie de caderno personalizado para arrecadar fundos), rifas ou contando com a contribuição de amigos, como nos narra em entrevista Raimundo Arthur:

[...] o que Popó fazia era uma praxe naquele tempo, tinha o chamado livro de ouro, que quando as instituições culturais iam se apresentar na festa da Purificação ou qualquer outro evento que era convidado geralmente fazia com esse livro de ouro. Ia pedindo ajuda aqui e acolá,

a mesma coisa acontecia, com o Bembé do Mercado, saía livro de ouro para ajudar a despesa do candomblé do mercado. Ele tinha esse por menor de fazer um livrinho de ouro. Pegava algumas pessoas porque ele era uma pessoa de referência nesse particular de conhecimento, que trabalhava com o bondinho. E ele passou a ser também uma pessoa muito conhecida. [...] Aí isso ajudava, as pessoas ajudavam, davam um trocado e fazia... e do dinheiro dele fazia as coisas. Depois que teve o período que a prefeitura passou a dar ajuda para as instituições aí foi incluindo também o Maculelê de Popó, pouco tempo com ele para receber uns trocadinhos que era para essas apresentações, que também não era muita coisa. Era apresentação na festa da Purificação, vezes por outra aparecia uma apresentação na festa de Sr. Santo Amaro e no Bembé do Mercado que sempre estava ali. Era essa maneira de se ajudar. Uma rifa que se fazia naquele tempo, pequenininha para correr um bilhetinho, essas coisas.

Podemos designar a Festa da Purificação como sendo uma festa de largo, que segundo o antropólogo Ordep Serra (2009, p. 71-72):

[...] compreende sempre um rito, ou um conjunto de ritos sacros, cujo foco espacial é um templo: eles têm lugar no interior de uma igreja, e/ou para ela se voltam. Mas as cerimônias sagradas centradas no templo não constituem a totalidade da festa desse tipo. Ela inclui ainda a realização de outros desempenhos, que tem lugar nas imediações do templo – geralmente num largo, como indica sua denominação. Esses “outros desempenhos” vêm a ser, principalmente, folguedos populares. A festa de largo pode compreender ainda uma feira e outras promoções: sempre atividades que associam comércio com diversão pública. A periferia do templo é o espaço dos folguedos e do comércio associado ao evento. Ela não se demarca apenas com elementos da organização urbana permanente do lugar (a disposição que a relaciona com o edifício centralizador, o arranjo da área). Não é só com isso que se estrutura o campo da ocorrência. O espaço do largo remodela-se com a inclusão de traços e componentes efêmeros, isto é, com equipamentos e signos festivos (enfeites, bandeirolas, gambiarras etc.), todo um mobiliário de ocasião.

2.5 O Maculelê e o Bembé do Mercado

O Bembé do Mercado, outra celebração em que o Maculelê se faz presente, não é considerada uma festa de largo. Embora o espaço físico seja um largo, durante o Bembé do Mercado, o que determina o espaço da celebração é o barracão, onde são realizados os xirês:

Uma fala recorrente entre os interlocutores, durante o processo desta investigação, foi uma afirmação espontânea que marcavam diferenças cruciais entre o Bembé e as demais festas populares que acontecem

na cidade: “Bembé não é festa de largo!”. Essa afirmação recorrente precisou, portanto, ser levada a sério, até porque, um olhar superficial pode conduzir o espectador a entender o Bembé como uma destas lindas festas. Mas não o é. O Bembé é uma festa de Candomblé. Ainda que o local de realização seja o espaço público: o Largo do Mercado; e, mesmo que seja uma festa religiosa, que acontece em um espaço público, assemelhando-se às festas de largo, o espaço ocupado do Largo do Mercado de Santo Amaro não faz contraponto ao espaço sagrado dos terreiros porque, neste caso, o Largo também se torna terreiro, portanto, sagrado [...] (IPHAN, 2019, p. 79).

O Bembé do Mercado é uma celebração que ocorre desde o primeiro aniversário da Abolição da Escravatura, ou seja, iniciou-se em 13 de maio de 1889, quando os então ex-escravizados, alforriados, pescadores e adeptos do candomblé festejaram às margens do Rio Subaé, no entorno da ponte do Xaréu, a conquista da liberdade. O Bembé vai além dessa comemoração, visto que é um ato de resistência que envolve o povo de santo de Santo Amaro.

Sob a liderança de João de Obá, filhas e filhos de santo bateram Candomblé, celebrando a liberdade e deixando claro que “os egressos da escravidão da cidade não pretendiam aparecer apenas como meros figurantes da festa” (Fraga Filho, 2009, p. 122).

Anos depois, a celebração deixou de ser feita no entorno da ponte do Xaréu e passou a ser realizada no mercado. Dessa forma, o largo do mercado se torna o barracão para a celebração do Bembé.

Como nas casas de Candomblé, no chão da parte central do barracão do Bembé é “plantado” o axé (essa a força vital e sagrada). O primeiro dia se inicia antes da parte festiva do Bembé, geralmente na madrugada da quarta-feira, quando “suspende-se” a cumeeira (Machado, 2009, p. 57).

Durante alguns anos, os festejos do Bembé do Mercado eram compostos somente pelos rituais do Candomblé. Depois outras manifestações foram incorporadas à celebração, como a Capoeira, o Maculelê, o Samba de Roda e o Nego Fugido.

Capoeira, maculelê e samba de roda se somam ao Candomblé, com seu Xirê (o núcleo central da celebração), formando uma equação única ao ser multiplicada pelos vários rituais que tecem esse universo que é o Bembé do Mercado. Vale destacar que, em uma celebração com a historicidade do Bembé – que faz 130 anos de realização em

2019 –, é impossível se ter um padrão fixo dessas que são práticas associadas ao núcleo central da Festa. Porém, até onde se tem notícia, a tríade capoeira – maculelê – samba de roda, têm sido afirmadas como imagem-força da região e são celebradas como um dos pilares do Bembé de Santo Amaro, inclusive porque são presenças muito antigas e frequentes. Essas apresentações acontecem antes ou após o Xirê (IPHAN, 2019, p. 53).

Segundo Velloso (2011), na década de 1970, quando a prefeitura passou a financiar a festa, é que essas manifestações foram inseridas no Bembé. Já no texto do Dossiê do Bembé (IPHAN, 2019), o Maculelê, juntamente com o Samba de Roda e a Capoeira são considerados bens associados ao Bembé. É importante ressaltar que tanto os praticantes do Maculelê quanto os da Capoeira aparecem no texto da referida publicação como “agentes de segurança” do evento:

[...] a realização de cultos públicos, para além dos espaços dos terreiros, como acontecia no Bembé, revelava um intenso exercício de negociação do espaço urbano (MACHADO, 2009). Possivelmente, como nos contam os interlocutores, é por esta razão que a presença dos capoeiristas e do povo do maculelê era tão essencial na festa, uma vez que atuavam como uma forma de agentes de segurança diante do Estado ameaçador e repressor que, se não bastasse toda a máquina a seu favor, contava com o apoio da mídia impressa para ampliar a resistência e o preconceito contra os seguidores das religiões de matriz africana (IPHAN, 2019, p. 52).

Figura 29 – Apresentação do Grupo de Nicinha no Bembé do Mercado



Fonte: Raimundo Arthur (1997).

Passei a frequentar o Bembé ainda na infância, durante os anos de 1990. Naquela ocasião, misturada à festa, situações de preconceito vinham à tona, através de expressões que eu ouvia, como: “Bembé é macumba”, tratando-o de modo pejorativo, ou então diziam que o Bembé era coisa do mal, era “coisa de feiticeiros”, o que se configuram como falas e práticas de racismo religioso.

Segundo Moraes (2016, p. 5), o racismo religioso pode ser qualificado como:

[...] prática ilegal que atenta contra o direito de crença dos demais da população brasileira, se sustenta em uma lógica ideológica perversa do paradigma de uma violência benigna e repete-se em um ciclo vicioso se alimentado da ideologia racista e do discurso de ódio religioso.

Nessa época, eu percebia que algumas pessoas tinham receio de colocar os presentes nos balaios de oferendas no sábado, quando são celebradas as rainhas das águas: Iemanjá e Oxum. No barracão são colocados dois balaios enfeitados para receber as oferendas e pedidos:

Finalmente no sábado são celebradas as Yabás, orixás das águas (Oxum e Iemanjá), com a chegada no barracão do mercado de dois balaios enfeitados de forma suntuosa com panos e laços, dentro dos quais se guardam, sigilosamente, as oferendas que demandaram longos preparos na cozinha do terreiro. No domingo, os presentes são entregues nas águas do mar, na localidade de Itapema. Na beira do mar, Iemanjá é saudada com rezas, os pedidos são mentalizados. A Rainha das águas salgadas, aceitando a dádiva, acolhe, mais uma vez, sob sua proteção o povo-de-santo e a população de toda a cidade, garantindo sua existência e prosperidade (Bassi; Cunha; Barata, 2020, p. 336).

Figura 30 – Presente do Bembé



Fonte: Raimundo Arthur (1993).

O barracão é envolto por palhas de pindoba (espécie de palmeira com fruto de coco pequeno), e o largo do mercado ficava descoberto, deixando o piso escorregadio.

Figura 31 – Barracão do Bembé, 1997



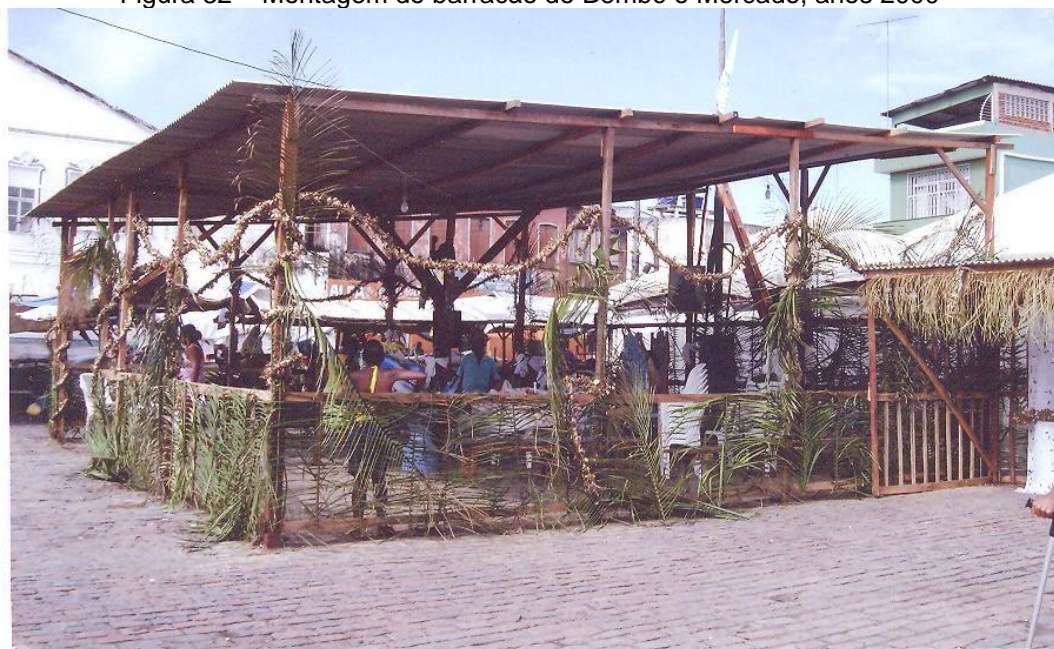
Fonte: Acervo de Raimundo Arthur.

Era comum, nos anos de 1990, ter espaços destinados ao Maculelê, Capoeira, Samba de Roda e apresentações de bandas locais às sextas-feiras, quando não tem xirê. O batuque (xirê) ia até o dia amanhecer, tudo era muito simples, mas a festa não perdia seu encanto.

Velloso (2011) afirma que, com o passar do tempo, o Bembé conseguiu maior reconhecimento da comunidade. Passando o ritual a ser de proteção pela Mãe d'Água em prol de boas pescarias e de agradecimento à liberdade:

O tempo foi passando, a festa foi crescendo e grupos de capoeira começaram a participar para apoiar a luta e a valorização da cultura africana. Os capoeiristas acabaram por aumentar o espaço da festa e, num barracão construído ao lado, também comemoravam a liberdade de sua raça (Velloso, 2011, p. 110).

Figura 32 – Montagem do barracão do Bembé o Mercado, anos 2000



Fonte: Autor desconhecido (Machado, 2009).

O Bembé do Mercado envolve místicas, crendices, superstições. É comum ouvir dos mais velhos que se não “batesse o Bembé”, algum infortúnio aconteceria na cidade, como por exemplo, uma grande enchente:

Na cidade, conta-se que há entidades no Rio Subaé que exigem que o Bembé do Mercado seja realizado. Independentemente da crença, o fato é que Santo Amaro sofreu terríveis catástrofes nos anos em que não se fez o Bembé: enchentes, um terrível incêndio e uma falta de peixes nunca vista antes, que deixou centenas de pescadores sem ter o que comer. Tudo isso aconteceu nos anos em que a política e a

intolerância religiosa foram mais fortes do que a fé do povo negro da região (Velloso, 2011, p. 34).

O incêndio ocorrido no largo do mercado, na feira de São João, em 1958, é correlacionado à proibição da celebração da festa naquele ano. Vários moradores têm lembrança dessa tragédia. Maria da Purificação conta que sua mãe (Alda Maria) estava vindo da maternidade com seu irmão no momento da explosão. Ela lembra como foram enterrados todos aqueles corpos. “Veio um carro de Salvador trazendo caixão, porque não teve como fazer cova, né? Foi fazendo assim as valetas e colocando os corpos”³⁶.

Outro incidente que demonstra essa crença é atribuído à grande enchente ocorrida em maio de 1989, que ocasionou enormes prejuízos à cidade, deixando-a em estado de calamidade pública, como conta o depoimento de Chico Porto:

[...] a prefeitura não ajudou os terreiros de Candomblé, eles não acreditavam que seria possível fazer o Bembé [sem a ajuda da prefeitura] e suspenderam o Bembé. Nós vivemos uma grande enchente. Então são folclores? São histórias do imaginário popular quem tem [...] uma certa lógica? Razão? E a que a gente é [que] não sabe dos mistérios da fé. Eu prefiro acreditar que o melhor é bater o Bembé todos os anos no mercado de Santo Amaro (IPHAN, 2019, p. 60).

É importante explicitar que as religiões de matriz africana sofreram vários tipos de perseguições, sendo muitas vezes proibidas. Nos anos de 1940 e 1950, os terreiros precisavam pedir autorização policial para realizar os festejos. No entanto, essas proibições não fizeram com que o povo de santo desistisse de reverenciar sua ancestralidade, como explica Machado (2009, p. 11):

[...] fizeram as comunidades de terreiros, grupos de capoeira e maculelê reivindicarem o Bembé como uma celebração imprescindível na cidade de Santo Amaro, como uma espécie de obrigação religiosa, cujas liturgias estão relacionadas aos cultos afro-baianos. Fala-se que mesmo com a proibição policial, os pescadores continuaram a devoção de presentear as águas, por acharem que as pescarias ficavam fracas quando “não batia” o Bembé.

Nesse interim, vale ressaltar que Mestre Popó também jogava/lutava Capoeira, ele foi contemporâneo de Manoel Henrique Pereira (1895-1924), conhecido como

³⁶ Depoimento colhido em 2021.

Mestre Besouro Cordão de Ouro, Besouro Preto, Besouro Mangangá, exímio capoeirista santamarense que se tornou uma grande referência para a Capoeira nacional.

Ao contrário do imaginário social construído por Popó, as representações da figura de Besouro são relatadas como sendo um valentão, desordeiro, temido, um justiceiro, e é também cercada de mistérios:

Mas a figura de Besouro não foi vista como unânime entre a população negra e pobre da Bahia. Muitas pessoas simples e do povo tinham medo de Manuel Henrique, pois ele era visto como um malfeitor, um arruaceiro que provocava brigas e batia na polícia. Um homem com pacto com o sobrenatural que o tornava um homem de corpo fechado [...] que ninguém podia vencer e se por um golpe do destino se visse encurralado, tornava-se um besouro de mangangá e sai voando. E sendo assim representada a figura de Besouro, não é de admirar que muitos tivessem medo de Manuel Henrique Pereira (Belfante, 2013, p. 4).

Popó assegurava que aprendeu a jogar observando alguns capoeiristas, como Besouro:

Ninguém ensinava, eu ficava olhando Besouro e Doze Homem brincar. Tomei coragem e fui nos pés deles. Eu tinha que me livrar e fui aprendendo tudo, para a gente jogar capoeira é preciso ter coragem, eu não sou mufino como esta gente de hoje. Imagine VOSMECÊ, que eu já planejei para ensinar aos meus filhos e este pessoal que anda comigo a MUSUCA, mas ninguém tem coragem (Paim, 1990, p. 52).

Em apresentações durante o Bembé do Mercado, era comum ver Mestre Popó jogar Capoeira, como relembra o professor Raimundo Arthur, em entrevista para esta dissertação:

Popó fazia rodas de Capoeira. Tocava... Primeiro ele começava ali atrás da Lira dos Artistas. Primeiro começava com uma rodinha de Capoeira. Aí os filhos jogavam a Capoeira, ele entrava no meio, naquele jeito dele já de gente idosa, já com as devidas proporções e depois ele parava e já começava a bater o Maculelê, até o horário de começar a batida do Candomblé. Ele chegava oito horas e por volta de oito horas até as dez horas da noite, ele ficava ali com o pessoal aquela roda, gente pra chuchu assistindo, e “pracá”, “pracá”, batendo o Maculelê e a Capoeira.

É possível perceber que os mestres de Capoeira dominam outros saberes populares, desenvolvendo outras práticas culturais, como sinaliza Abib (2006, p. 94):

O mestre de capoeira é também o mestre de muitas das manifestações de nossa cultura popular, também é aquele que sabe ocultar determinados conhecimentos considerados “essenciais” dentro da tradição por ele representada. São saberes ou conhecimentos que não podem ser disponibilizados a qualquer pessoa ou em qualquer momento, mas necessitam, para serem transmitidos, de uma certa preparação por parte da pessoa interessada, que inclui muitas vezes uma “iniciação” que faz parte da ritualidade característica daquele grupo.

Além do Maculelê e da Capoeira, Mestre Popó afirma em entrevista a Biancardi (2006) ter conhecido o Lindro Amô (expressão cultural também chamada de “Esmoler”) nas ruas de Santo Amaro quando era menino.

Para Popó o esmoler sempre foi feito como caça-níqueis para a festa do santo de devoção de qualquer pessoa. O cortejo caminhava quilômetros, sendo o percurso feito ao ritmo de marcha e nas residências eram cantados sambas de roda e servido caruru para as crianças. “O primeiro que assistir era para São Cosme e São Damião. Os participantes cantavam: Ó lindro amô / Divino Senhô / São Cosme e São Damião / É um cravo, é uma flô” (Biancardi, 2006, p. 232).

Mestre Popó faleceu em setembro de 1968, deixando o legado do Maculelê. Nas palavras de Mestre Máximo:

Em 1968, eu então uma criança de onze a doze anos, participante dos, dos festejos da festa de Nossa Senhora da Purificação em Santo Amaro. [...] E nesse 2 de fevereiro eu vi uma apresentação do maculelê, e quem vinha puxando o cântico “ô Boa noite pra quem é de boa noite/ ô Bom dia pra quem é de bom dia/ a benção, meu papai, a benção/ maculelê é o rei das alegrias” o próprio Popó do maculelê. [...] E eu tava abrindo o caminho e eu vi a última apresentação de Popó do maculelê em Santo Amaro da Purificação. Não foi nem no largo da igreja, foi na Praça da Purificação e eu presenciei esse momento. Ele dançava maculelê, aí daqui a pouco começou entrar em choro, aí terminou o maculelê e os populares chama ele novamente. Ele faz todo o ritual de abertura, dançando maculelê e chorando ao mesmo tempo, porque ele sabia que, após seis meses, ele partiria para o outro plano. E eu estava lá, presenciei (Mascaro, 2023, p. 102).

3 A DISSEMINAÇÃO DO MACULELÊ

Neste capítulo abordaremos os caminhos do Maculelê para além dos domínios da cidade de Santo Amaro. Para essa reflexão teórica consideramos três classes de pessoas envolvidas com e pelo Maculelê, e que são responsáveis pela divulgação desta manifestação cultural: os grupos folclóricos, os grupos de Capoeira e as mulheres pesquisadoras deste tema.

3.1 Grupos folclóricos

Maculelê velho tabaréu dos canaviais de Santo Amaro, de uma hora para outra virou vedete. Deve isto a Emília Biancardi, que gosta de organizar grupos de danças típicas regionais. [...] Quando Emília mandou ensinar aos meninos do seu grupo a dança de Santo Amaro, foi que o maculelê começou a ter penetração. Primeiro, nas exibições escolares, depois na televisão, no teatro, nos clubes sociais.

Hildegardes Vianna

As palavras da folclorista Hildegardes Vianna (*apud* Biancardi, 1989) fazem referência à importância de Emília Biancardi à frente do Grupo Folclórico Viva Bahia, um dos mais significativos para a divulgação da cultura popular baiana da época (1962-1985). Segundo a autora, o Maculelê começou a sair dos limites santamarenses a partir da metade da década de 1950.

O Grupo Folclórico Viva Bahia, formado em Salvador, no ICEIA, no bairro do Barbalho, tinha como finalidade preservar diversas manifestações populares e o patrimônio artístico do estado.

O grupo de danças tradicionais populares, “Viva Bahia”, surgiu em Salvador a partir de uma pesquisa sobre raízes populares. Era um trabalho onde danças e músicas eram reproduzidas e aplicadas em espetáculos teatrais, havendo uma total observância dos postulados inspiradores destes; seja no candomblé, onde a coreografia se inspira diretamente na dança sacralizada dos orixás; seja na capoeira, onde as artes marciais africanas se aculturaram; seja no maculelê, recriação dentro dos valores da cultura negra das regras éticas do duelo; seja

no samba de roda, onde este samba, tantas vezes modificado, aparece em sua forma original (Mestre Anzol, 2006)³⁷.

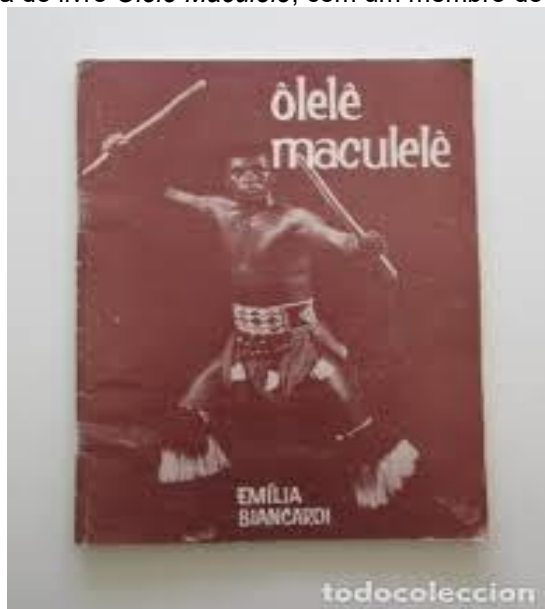
As palavras de Augusto José Fascio Lopes, conhecido como Mestre Anzol, referem-se às pesquisas realizadas pela etnomusicóloga, professora e compositora Emília Biancardi, que também era diretora dos espetáculos do Grupo Viva Bahia.

Os anos de 1960 foram uma época de efervescência dos grupos folclóricos:

Foi o início da “febre” dos grupos folclóricos. Surgiram conjuntos de todos os tipos, em colégios públicos e organizações particulares, que faziam da capoeira, do samba de roda e do maculelê uma espécie de diversão sem qualquer compromisso com a tradição e autenticidade, revestindo as danças e os passos de bizarrices e extravagâncias sem conta (Biancardi, 1989, p. 55).

No Viva Bahia, havia apresentações de manifestações populares, entre elas o Maculelê, foi quando esta manifestação teve um grande impulso, fazendo turnês nacionais e internacionais, propagando o Samba de Roda do Recôncavo, a Capoeira, o Maculelê e a Puxada de Rede, principalmente.

Figura 33 – Capa do livro *Olelé Maculelê*, com um membro do Viva Bahia, 1989



Fonte: Aristides Alves (Portal Capoeira³⁸).

³⁷ Portal da Capoeira. Disponível em: https://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/pesquisa-para-revisao-e-atualizacao-do-livro-de-emilia-biancardi-qolele-maculeleq/#google_vignette. Acesso: 9 set. 2023.

³⁸ Dançarino Avelino de Assis Batista. Disponível em: <https://portalcapoeira.blogspot.com/2011/02/olele-maculele.html>. Acesso: 14/06/2021

Nos shows folclóricos do Viva Bahia, atuavam os mestres das culturas populares com os jovens universitários:

O grupo folclórico liderado por Emília Biancardi, Viva Bahia, colocou em contato jovens universitários de classe média e mestres populares e foi um dos propulsores na internacionalização da Capoeira, pois alguns mestres passaram a ministrar cursos ou até mesmo a residir no exterior a partir do contato proporcionado por este tipo de trabalho (Biancardi, 2006, p. 92).

No referido grupo, a coreografia do Maculelê era ensinada em parceria com o filho de Popó, José de Almeida Andrade, mais conhecido como Zezinho de Popó. Os participantes usavam saias de palhas (estilo a roupa utilizada pelo orixá Omolu). A participação de Zezinho no Viva Bahia gerou uma discórdia com seu pai, ao utilizar facões como elemento cênico no lugar das grimas de madeira. Emília Biancardi chegou a ir a Santo Amaro com Zezinho, na década de 1960, onde conheceu o velho Mestre Popó, que organizou uma apresentação de seu grupo de Maculelê para a apreciação da pesquisadora.

Uma das questões tensas na composição da indumentária e, por consequência, da coreografia pensada para a apresentação desses *shows* folclóricos, em voga naquele período, estava em torno do uso de facões, tornando-se um assunto que causava – e ainda causa – muita polêmica entre os praticantes e os estudiosos do Maculelê.

Segundo Maria Mutti, praticante de Maculelê, professora, memorialista e testemunha dos processos criativos do Viva Bahia, Mestre Vavá afirmava, de forma contundente, que o facão não deveria ser utilizado nas coreografias, porque esse instrumento não estava na rotina do Maculelê praticado pelos antigos:

Disseram lá por Salvador, que foi Zezinho quem inventou esse Maculelê de facão. O velho Popó ficou muito aborrecido na época e hoje Zezinho não dança mais no nosso grupo aqui em Santo Amaro, porque a turma não quer. Popó já dizia, criar músicas de acordo com o Maculelê pode, mas mudar seus passos e as suas grimas, não. O Maculelê, segundo os conhecimentos de Popó, é africano porque aprendeu com os negros Malês vindos da Costa da África. E escravo não tinha vez para ficar com o facão na mão na hora de dormir, que era a única hora que eles ensaiavam para adestrar seu corpo ao ritmo da música. Se escravo pudesse lutar Maculelê de facão, não existia escravidão, pois o facão dava conta do Feitor. Há! Há! Há! Essas mudanças impossíveis, eu não gosto não (Mutti, 1978, p. 26).

O historiador Antônio Liberac apresenta outras leituras, discordando totalmente do posicionamento de Mestre Vavá:

Por que é que não batia com facão? Como que é que vai deixar os trabalhadores lá do canavial, que lá era tudo canavial, em Santo Amaro, Cachoeira. [...] Naquela época era tudo canavial. Então, você falar que não utilizava o facão porque não ia deixar o facão na mão do escravo, é brincadeira, porque ficava o dia todo com o facão. Tem lógica nenhuma, tem lógica? [...] Agora bater um com o outro, o que é que acontece? Pô, estraga. [...] Se visse o cara cortar a cabeça de alguém com o facão, dificilmente alguém escaparia. Outras negociações são feitas pra existir, né. Implicava matar alguém, mas não era só os filhos dele também, deixava mulher, deixava o tio, deixava os amigos, que iam sofrer no lugar dele também, né. Então a questão da paralisação daquele ataque, que um escravo poderia fazer, é o que ele deixaria depois pra trás, da morte dele. Porque se ele fizesse também ia morrer. [...] Então era um sistema rígido ali, no qual o facão podia circular, que ninguém tava cortando a cabeça todo dia de ninguém. Então não tinha facão pelo processo do facão ser um instrumento de trabalho, que não podia ser utilizado de uma forma que fosse estragar o facão, batendo um no outro. Então o facão entra muito depois, lá nas apresentações artísticas (Mascaro, 2023, p. 65).

Essa análise de Liberac nos chama a atenção para as negociações e os conflitos entre escravizados e senhores durante o período da escravização. Nesse caso, supõe-se que não havia o uso dos facões naquele período para ameaçar os feitores, e sim por outras questões, essencialmente para o tipo de trabalho realizado na lavoura.

Dessa forma é atribuído ao Viva Bahia a inserção do uso dos facões nas apresentações de Maculelê como elemento artístico, e o entrecocar desses instrumentos promove faíscas que acabam por realçar o espetáculo.

O Grupo Viva Bahia quebrou paradigmas, ao colocar nos palcos artistas da cultura popular em locais frequentados pelas elites baianas. O que, *a priori*, causou estranhamento e preconceito:

O Viva Bahia abalou a Bahia provinciana e os preconceitos de uma minoria branca privilegiada, donas das cartas dos espaços culturais da cidade. A concepção do grupo incomodou e provocou estranheza até entre os intelectuais como Waldeloir Rego e Emanuel Araújo. Até alguns mestres de capoeira, folcloristas e zeladoras dos orixás, ficaram indignadas. Mestre Canjiquinha foi um veemente: “a capoeira no palco não!”. Mas o grupo foi reconhecido e seus componentes, felizes, descobriram um novo universo para sua arte (Lima, 2016, p. 26).

A partir de então, o Viva Bahia foi ganhando notoriedade, sendo reconhecido por personalidades como o escritor Jorge Amado, a folclorista Hildegardes Vianna e o pesquisador Edison Carneiro, passando a sair dos limites do estado da Bahia e, posteriormente, iniciando seu percurso internacional.

É com o Grupo Viva Bahia que o Maculelê sai do estado, apresentando-se, inclusive, no carnaval de 1966 do Rio de Janeiro, na escola de samba Império Serrano.

E também é atribuído à etnomusicóloga Emília Biancardi, como diretora do Viva Bahia, o início do processo de internacionalização da Capoeira:

Através dos espetáculos do Viva Bahia, dezenas de capoeiristas saíram do Brasil, conheceram outras culturas. Emília foi uma transgressora com coragem para promover e divulgar a cultura tradicional baiana, então ainda mais desvalorizada pelas elites. Os espetáculos do grupo iniciaram o caminho para que a capoeira, ao lado do maculelê, samba de roda, puxada de rede e as danças dos orixás do candomblé, chegasse aos mais importantes palcos e teatros do mundo, como o Olympia de Paris. [...] se apresentou no Madison Square Garden de Nova York, num espetáculo com a cantora Simone, Tamba Trio e outros (Lima, 2016, p. 23).

Biancardi, ao encerrar o trabalho com Grupo Viva Bahia, passou a residir nos Estados Unidos, onde, estimulada pelas lutas do movimento feminino, cria com Gerry Greco o Instituto Yabás Arte Brazil. Nesse período morando no exterior, Emília deu continuidade a suas pesquisas, fazendo diversas viagens, que acabaram por enriquecer sua coleção de instrumentos musicais tradicionais. Inclusive, parte desses instrumentos passou a integrar o acervo da Coleção de Instrumentos Musicais Tradicionais Emília Biancardi, inaugurada em 2015 no Conjunto Cultural Solar Ferrão, localizado no Pelourinho.

Outro grupo folclórico, porém de menor abrangência, mas que se faz importante mencionar, é o Grupo Folclórico Oxalá, dirigido pela professora e pesquisadora Maria da Purificação de Souza Mutti, no final da década de 1960 e início dos anos de 1970. O referido grupo era composto exclusivamente por moças, estudantes dos colégios secundários da cidade de Santo Amaro, que faziam apresentações de algumas manifestações culturais, entre elas o Maculelê.

Em entrevista a Emília Biancardi, Maria Mutti narra seu primeiro contato com o Maculelê:

Vi, pela primeira vez o maculelê, Praça da Purificação e fiquei feliz. Voltei para casa aborrecida porque não tinha um trocado para colocar no chapéu que passaram no meio do povo, pedindo uma contribuição. Eu queria contribuir nem que fosse assim, com aquela contribuição, e a dança me contagiou desde aquele dia (Biancardi, 1989, p. 68).

Porém, foi a partir de uma pesquisa para o Colégio Teodoro Sampaio que surgiu a ideia de formar o Grupo Oxalá, e quando se deu também o encontro com Popó, que a ensinou a dançar o Maculelê:

Deu-me Popó duas lições de vida. Uma ensinando-me a dançar o maculelê, e a outra, quando ingenuamente lhe pedi que me ensinasse a destreza, magia e beleza com que dançava o maculelê. Olhou-me, e desta vez sorria, dizendo: “continue dançando, até depois de velha, pois é quando a gente aprende, é depois de velho” (Biancardi, 1989, p. 69).

O outro grupo abordado é o Balé Folclórico da Bahia (BFB), companhia profissional de dança, criado em 1988 pelo antropólogo e coreógrafo Walson Botelho (Vavá) e pelo coreógrafo Ninho Reis, ambos ex-integrantes do Grupo Viva Bahia. O diretor artístico, desde 1993, é José Carlos Santos (Zebrinha). Com sede no Teatro Miguel Santana, no Pelourinho, em Salvador, o Balé Folclórico da Bahia divulga as manifestações culturais brasileiras, possuindo um extenso currículo de atividades e premiações nacionais e internacionais:

O Balé Folclórico da Bahia entende que a cultura que representa contém muitas vertentes, e suas manifestações indicam dimensões incomensuráveis das maneiras de simbolizar seu mundo, que podem ir de sutis expressões subjetivas a representações coletivas de grande porte. Esta companhia desenvolve uma percepção sensível e um olhar agudo e crítico aos temas abordados, procedendo a releituras e reinterpretações constantes do nosso patrimônio imaterial constituído de vasto repertório histórico, um rico acervo de bens simbólicos, verdadeiros marcos culturais de uma cultura viva, mutante, expressa de forma intangível, resultado dos saberes e fazeres populares (Robatto, 2015, p. 72 *apud* Mesquita; Medeiros, 2018, p. 6).

O Balé Folclórico da Bahia começou a apresentar o Maculelê no espetáculo Herança Sagrada, a partir do ano de 2013. O principal objetivo dessa atração é valorizar e divulgar a cultura afro-brasileira por meio de danças, rituais e músicas, inspiradas em diferentes manifestações culturais.

Figura 34 – Balé Folclórico da Bahia: Herança Africana, 2015



Fonte: Site do Balé Folclórico da Bahia³⁹.

Na coreografia apresentada pelo BFB, dirigida por Zebrinha, o Maculelê foi encenado por dançarinos pintados como guerreiros, sendo eles todos homens, tendo a presença feminina apenas no coro, usando um figurino nas cores verde, preto e amarelo, cores relacionadas à dinamização do movimento negro, porque são cores do pan-africanismo⁴⁰, um colete com uma mandala composta por búzios e palhas, na frente do peitoral, adereços na cabeça e nas pernas feitos de sisal, saias de tecido e um par de grimas (ou uma grima em uma das mãos e na outra um facão). Em alguns momentos, a coreografia faz referência a negros cortadores de cana, em alusão ao surgimento da manifestação nos canaviais do Recôncavo baiano.

Herança Sagrada é considerada uma das principais obras do Balé Folclórico da Bahia, sendo apresentada há quase 10 anos, em turnês internacionais, percorrendo quase todos os continentes.

Através do artigo de Mesquita e Medeiros (2018), intitulado “Significações culturais e simbólicas da dança do Maculelê do Balé Folclórico da Bahia”, é feita uma descrição das apresentações do Maculelê nesse contexto, com a finalidade de evidenciar elementos culturais e simbólicos dessa manifestação.

³⁹ Disponível em: <http://balefolcloricodabahia.com.br/site/es/maculele-es/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

⁴⁰ Pan-africanismo é um movimento que busca o desenvolvimento da unidade e da solidariedade entre os países de África.

3.2A Capoeira

A Capoeira e o Maculelê são práticas corporais que estabelecem uma certa proximidade, mas são expressões que se distinguem perfeitamente.

A Capoeira é definida como:

[...] uma manifestação cultural que se caracteriza por sua multidimensionalidade – é ao mesmo tempo dança, luta e jogo. Dessa forma, mantém ligações com práticas de sociedades tradicionais, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações, característica inerente à sociedade moderna. Ainda que alguns praticantes priorizem ora sua face cultural, seus aspectos musicais e rituais, ora sua face esportiva, a luta e a ginástica corporal, a dimensão múltipla não é deixada de lado. Em todas as práticas atuais de capoeira, permanecem coexistindo a orquestração musical, a dança, os golpes, o jogo, embora o enfoque dado se diferencie de acordo com a singularidade de cada vertente, mestre ou grupo (IPHAN, 2008, p. 11).

A história da Capoeira não é linear, sua trajetória é marcada por muita resistência. Assim como algumas expressões de matrizes africanas, sofreu com proibições e só depois se tornou um fenômeno da identidade nacional, o que não a isentou de discriminações, como afirmam os historiadores Wlamira Albuquerque e Walter Fraga Filho (2010, p. 25):

Preciso salientar que o reconhecimento social e a descriminalização da capoeira e do candomblé não significaram o fim dos preconceitos e nem mesmo da perseguição policial. O preconceito continuou presente nas páginas dos jornais, nas políticas governamentais e nas ações da polícia. Entretanto, representa uma conquista importante na história de lutas dos negros e revela as dinâmicas políticas e culturais próprias às relações raciais no Brasil.

Nesse interim, a Capoeira virou também prática esportiva, internalizou-se e foi patrimonializada, mas não está imune aos ataques do racismo religioso. Na atualidade, igrejas neopentecostais proíbem seus membros de praticarem a Capoeira, demonizando-a, e assim como acontece com o acarajé, que é chamado de “bolinho de Jesus”, a “Capoeira de Jesus” tem se tornado um novo estilo da expressão cultural. De acordo com Gabrielle Conde, que juntamente com Bruna Mascaro dirigiu o documentário “Maculelê: entre paus, grimas e cacetes” (2021), em entrevista ao Site Alma Preta: “Porque lá em Recife, o avanço do fundamentalismo religioso dentro dos

espaços de capoeira, que foi quem guardou o maculelê, que chegou pra gente, tirou o maculelê. Tirou o maculelê. Então, isso que está acontecendo, mestre” (Lacerda, 2021⁴¹).

Santo Amaro é um celeiro da Capoeira, tendo diversos mestres reconhecidos nacional e internacionalmente. Como podemos observar na música “Riquezas do Recôncavo”, de Val Caetano (2010)⁴²:

Santo Amaro, Terra da cana-de-açúcar
De gente que vive sorridente
Apesar de tantos problemas a frente
Terra cultural, não há carnaval
Maculelê de Popó, tempo da minha avó Caetano, Bethânia, Canô [...] Tem Mestre Dimas, Zé Dário, Macaco e outros mais
Tem capoeira
Álvaro, Carcará e outros que vem atrás
E ao saudoso Mestre Ferreirinha
Capoeira angola a melhor da Bahia
Saudades do Mestre Ferreirinha!

Na música citada, conhecida pela gravação da banda de reggae santamarense Dissidência, como o próprio nome diz, faz referência ao território do Recôncavo, mais especificamente às riquezas culturais da cidade de Santo Amaro. No trecho citado, a letra faz menção a duas modalidades de jogo/luta muito presentes na cidade: o Maculelê e a Capoeira, e seus respectivos mestres, entre eles Popó. Vale lembrar que Mestre Popó, como seus filhos, também era capoeirista:

Desde suas primeiras manifestações, e até hoje, muitos grupos de capoeira estão se permitindo o fazer do Maculelê e, se isso permanecer, mesmo que seja por um só grupo. Essa narrativa dançada também se perpetuará, já que a capoeira foi considerada patrimônio imaterial da humanidade e provavelmente os dois movimentos se entrelaçaram juntos, pois o precursor do Maculelê no Brasil também era capoeirista (Gonçalves, 2018, p. 27).

É atribuída à Capoeira o papel de grande difusora do Maculelê. E, segundo o historiador Antônio Liberac (2018)⁴³, a Capoeira salva o Maculelê da extinção e acaba

⁴¹ Site Alma Preta. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/pesquisadoras-de-danca-nordestinas-lancam-documentario-sobre-raizes-do-maculele/>. Acesso em: 05 nov. 2023.

⁴² Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Banda+Dissid%C3%AAncia/+wiki>. Acesso em: 14 jan. 2024.

⁴³ Vídeo “História do Maculelê”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xD0eqcad-3l&t=0s>. Acesso em: 20 out. 2020.

mudando alguns aspectos da manifestação, como a própria dança que passa a ser gingada.

Figura 35 – Reunião dos grupos que praticam o Maculelê em Santo Amaro, 2023



Fonte: Acervo da autora (2023).

De acordo com o etnomusicólogo Renan Ribeiro Moutinho (2022), a interação entre o Maculelê e a Capoeira remonta à década de 1950, através de Mestre Canjiquinha⁴⁴, que praticava a Capoeira Angola e introduziu outras práticas culturais na Capoeira, como: a Puxada de Rede, o Samba de Roda e o próprio Maculelê.

Nesse sentido, é oportuno ressaltar que o Maculelê e a Capoeira passaram a estabelecer uma relação muito tênue, chegando a ser confundidos, como podemos perceber nesta afirmação de DJ Alessandro:

É maculelê. Maculelê é uma dança que é um estilo de apresentação de capoeira. A capoeira, ela é luta, arte marcial, mas também ela é uma dança. E essa dança, ela vem do folclore desde aquela época dos escravos e era praticado o maculelê nas senzalas. Dali que surgiu a capoeira. Dali que começou e surgiu os primeiros pontapés e tudo mais. Então antigamente não tinha capoeira com luta, porrada,

⁴⁴ Washington Bruno da Silva, Mestre Canjiquinha, nasceu em 25 de setembro de 1925, em Salvador. Discípulo do Mestre Raimundo Aberre, natural de Santo Amaro da Purificação, Canjiquinha foi um dos capoeiristas que mais visibilidade deu a sua arte, viajando por todo o Brasil, em exhibições e também atuando em muitos filmes, entre ao quais, Barlavento (Glauber Rocha) (Portal da Capoeira, 2010).

pontapé, salto mortal. Não, era a Dança Maculelê. E aí depois que veio se introduzir a arte marcial dentro da capoeira. Aí, hoje, os capoeiristas têm o maculelê como dança de apresentação [...] (Moutinho, 2022, p. 433).

Esse equívoco coloca em dúvida o aspecto autônomo da expressão cultural Maculelê, e acaba por reverberar no seu processo de Patrimonialização, uma vez que essa expressão cultural parece vivenciar uma subordinação. Se o Maculelê é um estilo de Capoeira, por que o mesmo não é mencionado no Dossiê da Capoeira⁴⁵? E os grupos dessa expressão cultural, não são contemplados pelas políticas de fomento nem nos planos de salvaguarda da manifestação?

Esse mal entendido é atribuído em partes aos grupos de Capoeira que praticam Maculelê em suas academias. Nesse sentido, é importante ressaltar o papel desenvolvido pelo Grupo ACARBO, que também se configura como Ponto de Cultura, presidido por Raimundo José das Neves, conhecido popularmente como Mestre Macaco, que ao praticar o Maculelê e outras manifestações culturais presentes na cidade de Santo Amaro, faz um trabalho educativo e de pesquisa, explicando aos praticantes a história de cada uma delas. A ACARBO também desenvolve o Projeto Gingando nas Escolas.

O referido mestre tem uma vasta experiência com o Maculelê, adquirida em parte por sua convivência com Vavá de Popó:

Em 85 a gente funda o grupo ACARBO, e a partir daí, o Vavá de Popó, que já tinha uma convivência comigo desde essa década de 75, eu já criança na roda e tudo o mais, chamou pra gente participar do grupo Netos de Popó. Eu não sou, não tenho nenhum grau de parentesco com Popó, deixando bem claro isso. E então houve essa oportunidade, que ele me levava pela parte da capoeira. Mas como a maioria das apresentações não podia levar muita gente, é... Aí eu tava ali, na hora do samba tocando um pandeiro, na hora do maculelê tocando um agogô, e quando tinha necessidade pegando também na grima, pra poder fazer, né, números ali no grupo. Naquele grupo que eu tava inserido tanto tocando o agogô, como respondendo a música, como batendo a grima. [...] Então, quando eu estava aproximadamente com dezenove, vinte e um anos de idade, pintou a primeira oportunidade de viajar com o maculelê Netos de Popó para um show em toda a Europa. E naquele momento foi o momento de maior aprendizado, porque às vezes era cinco, seis apresentação em um dia. Então tinha que aprender mesmo que não quisesse aprender, entendeu? (Mascaro, 2023, p. 245).

⁴⁵ Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil, realizado entre 2006 e 2007.

Outro capoeirista que fala de sua relação com o Maculelê é professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Augusto José Fascio Lopes, conhecido como Mestre Anzol. Ele teve o primeiro contato com o Maculelê na década de 1960, no Viva Bahia, quando o grupo ainda ensaiava no ICEIA, em Salvador. Mas a sua relação com o Maculelê aconteceu na academia de Mestre Bimba:

Minha familiarização com o Maculelê ocorreu no Centro de Cultura Física Regional da Bahia, a academia do Mestre Bimba, onde um grupo de exibição da Capoeira incluía no repertório também apresentações de Candomblé, Samba de Roda e Samba Duro. Tempos depois, com a divulgação do Maculelê, Mestre Bimba resolveu introduzir essa modalidade folclórica nas apresentações. Quem ensinou o Maculelê ao grupo foi Poponé, um dos integrantes do “Viva Bahia”, que já tinha um irmão carnal, Capanga, treinando na academia. Minha preocupação maior na época era aprender a Capoeira mesmo assim me envolvi bastante com o Maculelê (Milani, 2006, p. 2).

No final dos anos de 1960, Mestre Anzol foi morar no Rio de Janeiro, onde passou a integrar o Grupo Senzala, ensinando Maculelê, Samba Duro, Samba de Roda e Puxada de Rede. Além das práticas na academia de Capoeira, aconteciam apresentações folclóricas em teatros cariocas.

Vale ressaltar que, embora Mestre Anzol tenha encontrado uma certa resistência, em princípio, para ensinar Maculelê no Grupo Senzala, isso não foi empecilho para que ele desenvolvesse um trabalho que deu visibilidade à manifestação no Rio de Janeiro, chegando o Maculelê a ser integrado em um componente curricular universitário, como conta Mestre Anzol:

No início, houve certa resistência ao Maculelê por parte dos integrantes do grupo Senzala que, talvez por desconhecimento, o consideravam uma dança efeminada. Foi necessário levar um aluno graduado do grupo a Salvador para observar *in loco* e aprender na terra de origem, para que ele então auxiliasse meu trabalho de ensino da coreografia e do ritmo aos demais componentes do grupo. A partir daí, outros grupos de Capoeira do Rio de Janeiro também incorporaram o Maculelê em suas apresentações públicas. Em 1969, a Escola de Ballet da Bahia apresentou o Maculelê em um espetáculo de música erudita com um quadro intitulado “Festa Nordestina”, coreografado, sob minha orientação, por Dalal Achcar. Surgiu assim a oportunidade de divulgar o trabalho em todo o Brasil. Mais tarde, quando estudava e na condição de mestre responsável pelo ensino da Capoeira, na então Universidade do Estado da Guanabara (atual UERJ), colaborei na divulgação do Maculelê junto à disciplina de Folclore (Milani, 2006, p. 25).

Na atualidade, o Maculelê se encontra integrado na relação de atividades folclóricas brasileiras e é frequentemente apresentado em exposições de grupos de Capoeira, teatrais, folclóricos, em escolas, entre outros.

3.3A atuação de algumas mulheres

No que se refere à prática cultural do Maculelê, a participação masculina prevalece. Porém, as mulheres também foram responsáveis pela propagação desta expressão cultural.

É atribuída a Mestre Popó a inclusão das mulheres nesta manifestação, como ele mesmo afirmava: “algumas vezes no ensaio ou nas portas das casas, na Rua da Linha, por brincadeira, as moças batiam o pau. Essas minhas meninas todas dançam” (Biancardi, 1989, p. 67). Os nomes mais citados eram os de Raimunda (filha de Popó), Paulina, “Agogô” e “Aleluia”, esta últimas, respectivamente, sobrinha e irmã de Popó.

Segundo o historiador Antônio Liberac, nos primórdios, o Maculelê, assim como a Capoeira, era uma luta executada por homens:

Me parece que, me parece muito que não tinha não, assim. A introdução das mulheres dentro dessas práticas culturais, de lutas, inclusive, me parece que não tinha muito, mas em algum momento vai começar a introduzir. Mas assim, nas origens, me parecia uma coisa masculina. Como a capoeira, nas origens dela, é uma coisa muito masculina. [...] Me parece que o maculelê também é uma luta masculina, no sentido de que vem de uma origem de treinamento de guerra, dos soldados (Mascaro, 2023, p. 279).

A presença feminina no Maculelê ainda é mais recorrente no campo das pesquisas, sendo a tríade Paim (1990), Biancardi (1989; 2006) e Mutti (1978) as principais referências, haja vista que existem poucos trabalhos que abordam o Maculelê.

Zilda Paim⁴⁶, santamarense nascida em 1919, foi professora, memorialista, historiadora e pintora, além de ter sido a primeira vereadora da cidade. Desde cedo, desenvolveu curiosidade e apreço pela história de Santo Amaro. Escreveu livros que se tornaram referência, no que tange à cultura e à história de sua cidade natal, como

⁴⁶ Zilda Paim nasceu em Santo Amaro, em 3 de agosto de 1919. Lecionou na cidade de 1937 até 1988, portanto, por mais 50 anos. Foi vereadora pelo Partido Democracia Cristã (PDC) e pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) nas legislaturas de 1959-1963 e 1977-1982. Assumiu como suplente entre 1966-1967. Como vereadora, foi presidente do legislativo de Santo Amaro, entre 1980 e 1982.

Isto é Santo Amaro (1994), que fala da história da cidade, sua formação, acontecimentos administrativos, entre outros. Cabe aqui mencionar que a autora faz uma narrativa linear, sem problematizar questões, tais como a resistência indígena e dos negros escravizados que fizeram parte da constituição da cidade, como também trabalhavam no ciclo açucareiro.

Em *Relicário popular* (1990), no qual abordava as festas e demais manifestações culturais de Santo Amaro, a autora descreve o Maculelê e traz uma parte da trajetória da vida de Popó em seu trabalho nos bondes e como Mestre de Maculelê.

Zilda Paim conviveu muito com Popó, ainda nos anos de 1960, e o convidou para ensinar aos seus alunos do Colégio Prado Valadares, no bairro do Trapiche de Baixo. Popó já estava com idade avançada, então, resolveu passar a maestria a seu afilhado, José Carlos Gomes, conhecido como Carlito. A professora Zilda Paim tornou-se zeladora do Maculelê, assim como era também do Bembé do Mercado. Como explica Nicinha do Samba:

Professora Zilda Paim, no colégio Prado Valadares, que era diretora do Prado Valadares, fez com as crianças, no colégio, maculelê, samba de roda, lindo amor. E aí, isso aí foi isso em 65 pra 66, tá bom? E eu morava por ali, e eu sempre gostei da folia, eu caí dentro também. Viajei várias vezes (Mascaro, 2023, p. 145).

Figura 36 – Zilda Paim em sua casa



Fonte: Arquivo da TV Bahia (2004).

Outra referência na expansão do Maculelê é a professora Maria Mutti, além de ter criado o Grupo Oxalá, ela escreveu o livro *Maculelê* (1978), que contém entrevistas com Mestre Popó e Vavá, além de fotos dos integrantes.

Figura 37 – Maria Mutti e Mestre Popó, Rua da Linha, 1968



Fonte: Mutti (1978, p. 36).

Maculelê na vertente de Zilda Paim ou Maria Mutti? Esse questionamento é feito quando se trata da contribuição dessas duas mulheres santamarenses para a manifestação. Já que, após a morte de Popó, foi necessária a colaboração de algumas pessoas de Santo Amaro, como artistas, professores e lideranças, e é nesse contexto que Zilda Paim e Maria Mutti se destacam como zeladoras da cultura santamarense, em especial do Maculelê.

As professoras Zilda Paim e Maria Mutti realizaram diversas ações nesse sentido. As intervenções de Maria Mutti no sentido de divulgar, por exemplo, o samba de roda, a capoeira e, especialmente, o maculelê do senhor Paulino Aloísio Andrade (conhecido também como Popó) levaram o grupo dos discípulos (parentes e afilhados) dele a se apresentarem na Europa, em 1982, com o nome de “Netos de Popó” (Marengo, 2016, p. 178).

Nesse sentido, o pesquisador Marengo (2016) chama a atenção para como eram vistas as manifestações populares no contexto dos anos de 1970 e 1980:

Lembremos que no período em questão as manifestações culturais mais populares, no Brasil como um todo, eram associadas a ideia de folclore. O samba de roda e a capoeira, assim como outras manifestações, eram parte de um conjunto pitoresco de manifestações usadas pelo regime ditatorial para demonstrar a “riqueza” da cultura popular brasileira. Nesse contexto, as manifestações eram descritas e dicionarizadas por folcloristas com o objetivo de serem tipificadas. Tratava-se de um procedimento museológico, no qual as manifestações eram “descoladas” do cotidiano na qual foram geradas para então serem estetizadas, como formas culturais típicas, com vistas a servirem em apresentações no Brasil e no estrangeiro (Marengo, 2016, p. 178-179).

Pois enquanto Zilda Paim dirigia o grupo de Popó, com Carlito, Maria Mutti estabeleceu uma forte ligação com o casal Vavá e Nicinha, como podemos perceber nas palavras da própria Nicinha do Samba, no trecho a seguir:

Quando foi em 78, professora Maria Mutti “Vavá, faz um grupo”. Vavá formou um grupo, só de criança, em 78. Ela deu os instrumentos, ela deu as roupas das crianças. Olha, as crianças, só era criança. E meu filho tinha quatro anos na época, Valmir, que é filho de Vavá e tinha dois: Guegueu e Valmir. Mas Guegueu faleceu, ficou Valmir. Nós fizemos maculelê. Minha filha, só dava nós. E eu pra fazer, pra pular maculelê. E com, e eu e Vavá. E ele era canhoto, viu filha? Só dava eu e ele, só dava eu e ele. Era barravento, era o papel do bêbo. Quem fazia era Nicinha, viu? Por que eu jogava capoeira, eu pulava maculelê, eu sambava, gostava de um samba de caboclo. Eu gosto de tudo, viu nega? (Mascaro, 2023, p. 145).

A etnomusicóloga, professora e colecionadora Emília Biancardi Ferreira completa esse trio de referências femininas do Maculelê. Nascida em Salvador, em 8 de abril de 1941, ela estudou diversas manifestações tradicionais, dirigiu o Grupo Folclórico Viva Bahia, onde em parceria com Zezinho de Popó, ministrava o Maculelê.

Emília Biancardi foi mediadora entre algumas formas expressivas culturais negras populares através de um tipo de contato diferente, mas muito característico de meados do século XX: os shows folclóricos que envolviam representações das religiões afro-brasileiras, da Capoeira, do Maculelê, do Samba de Roda, entre outras, onde atuavam tanto os Mestres das classes populares quanto jovens universitários. O grupo folclórico liderado por Emília Biancardi, Viva Bahia, colocou em contato jovens universitários de classe média e mestres populares e foi um dos propulsores na internacionalização da Capoeira, pois alguns mestres passaram a ministrar cursos ou até mesmo a residir no exterior a partir do contato proporcionado por este tipo de trabalho (Lima, 2016, p. 29).

Biancardi escreveu livros que são importantes para a compreensão da historicidade do Maculelê, assim como a trajetória de Mestre Popó à frente do Conjunto Maculelê de Santo Amaro (1944-1968).

Em *Olelé Maculelê* (1989), Emília expõe o resultado de sua pesquisa de campo, na qual ela buscou delinear o percurso da manifestação na vida popular das microrregiões onde existiu e era cultivado o Maculelê. O referido livro contém ainda letras das músicas entoadas durante as apresentações, muitas delas adaptadas por Mestre Popó.

Em *Raízes musicais da Bahia* (2006), Emília Biancardi, além de identificar as principais características da manifestação cultural, aborda os cânticos populares em português mesclados com as palavras de línguas africanas e uma breve experiência no Grupo Folclórico Viva Bahia, formado na década de 1960, no ICEIA.

Figura 38 – Coleção de Instrumentos Musicais Tradicionais Emília Biancardi, Salvador, 2015



Fonte: Lázaro Menezes (2015).

Embora muitas mulheres dancem/lutem o Maculelê, até então, não se tem referências de uma mestra de Maculelê. Se fôssemos eleger uma representante, quem melhor se encaixaria nesse título seria a sambadeira Nicinha do Samba.

Nicinha conheceu Popó, mas adquiriu experiência de Maculelê com seu esposo, Vavá.

Aprendi sim, porque Vavá, o pai de meus filhos. Não foi o pai de meus filhos, não foi um companheiro pra mim, foi um grande professor pra mim, ele. Que hoje eu tô na cultura, agradeço a Deus, professora

Maria Mutti e a Vavá, porque Vavá. Ela fez “Vavá, vamos fazer assim: você fica com o maculelê, e Nicinha fica com o samba”. Deu para entender? (Mascaro, 2023, p. 145).

Figura 39 – Nicinha do Samba na Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA)



Fonte: Instagram de Dona Nicinha⁴⁷.

Santamarense, de origem simples, Maria Eunice Martins Luz nasceu no dia 17 de outubro de 1949. Filha de Maria de Jesus Assis e Antônio Martins, ela foi criada, na verdade, apenas por sua mãe, que garantia o sustento por meio da lavagem de roupas. Desde da infância, sua vida estava ligada ao Samba de Roda:

Dona Nicinha cresceu em meio ao Candomblé e imersa na cultura afro-baiana; o que não a impediu de, em certa medida, ser ainda próxima da Igreja Católica. Isso a levou a conhecer, desde muito nova, espaços importantes da cultura negra do Recôncavo Baiano como, por exemplo, terreiros, rodas de capoeira e de danças como o maculelê. [...] Foi, no entanto, a partir das comemorações de Santo Antônio, Santa Bárbara, São Roque e nos carurus de São Cosme e Damião que ela entrou em contato, mais precisamente, com o Samba de Roda, sua maior paixão e onde ela se destacaria enquanto matriarca do Grupo Raízes de Santo Amaro (Góes Filho, 2018, p. 11).

Dona Nicinha foi uma das grandes damas do Samba de Roda, mas sua vida também esteve relacionada a duas outras práticas: a Capoeira e o Maculelê.

Dona Nicinha introduziu o samba de roda nesse contexto de capoeira e maculelê fundando o Grupo Raízes de Santo Amaro, sendo a matriarca responsável por sua manutenção. Sempre contou com o apoio dos seus familiares e amigos nessa trajetória com o samba, junto com seus três filhos Cau, Guegueu (*in memoriam*), Valmir e

⁴⁷ Disponível em: @sambadenicinha. Acesso em: 15 mar. 2024.

também de suas noras, além da importante amizade que ela construiu com a professora Maria Mutti, historiadora de Santo Amaro, quem Dona Nicinha coloca como a grande colaboradora para formação do grupo Raízes de Santo Amaro (Gonçalves, 2018, p. 23).

Sobre a Capoeira, Dona Nicinha afirmava:

Já pratiquei muita capoeira, o pai dos meus filhos era mestre de capoeira angola, ah como eu pulava! Naquele tempo eu estava nova, mas hoje não. Eu gosto mais da angola que o jogo é mais lento, o jogo é mais rasteiro, a regional é mais violenta, a angola é só na maldade, só naquele joguinho, na capoeira angola você pula com a roupa branca e não suja a roupa. Oh Santo Amaro é minha terra, Santo Amaro é minha terra, terra onde eu nasci (Gonçalves, 2020, p. 24).

O grupo Raízes de Santo Amaro pratica o samba corrido, que é organizado da seguinte maneira:

As sambadeiras como de costume se organizam através da umbigada. Após cada uma sambadeira ter sambado, é feito um convite para o público sambar dentro da roda, e ter essa experiência em samba. Aos que já tem uma aproximação mais íntima com uma roda de sambar, é evidente notar o despojamento ao estarem na roda, às pessoas já se expressam com movimentos mais soltos e confiantes, já as pessoas que tem pouca aproximação com a roda, samba de maneira mais tímida, sem muitos gestos (Gonçalves, 2018, p. 27).

O Grupo Raízes do Samba também atua em outras práticas culturais:

No meu grupo, nós temos capoeira, maculelê, samba de roda, ainda faz um afoxé no final, que é para arrastar a multidão. Eu já frequentava a professora Zilda Paim, quando foi em 74, eu fui morar com o pai dos meus filhos, que era enteado de Popó, que era mestre de capoeira. Então a gente montou um grupo e nasceu a vontade e o desejo, ele tomou a frente e eu também. Ele ficou com a parte de maculelê e eu fiquei com a parte do samba e foi assim que nasceu. Em 82 a gente correu oito países europeus e um na África. Todo ano a gente viaja. Eu nunca fui ao Japão porque o Japão não é 'meu eu', toda vez que eu acho uma apresentação para lá, eu já tenho um compromisso naquele dia (Franco; Rosa, 2021, p. 16).

Nesse horizonte de viagens, Dona Nicinha do Samba “rodou” praticamente o mundo com seu grupo. Sua primeira viagem internacional aconteceu em 1982, quando foi para a Alemanha, daí não parou mais. Conheceu a Dinamarca, Suíça,

Holanda, Estados Unidos, Portugal, Itália e Dakar. Esteve na França diversas vezes, participando também da Lavagem de La Madeleine⁴⁸, em Paris.

Questionado sobre a importância de Nicinha do Samba para o Maculelê, seu filho, Mestre Valmir, em entrevista para esta dissertação, responde:

Ela também é uma referência. Minha mãe foi a primeira mulher, não a pular, pois tiveram outras como Dona Maria Mutti, mas Mainha é referência daqui do Brasil, foi ela. Ela levou o Maculelê para a Europa, aquela véia, aquela Nicinha do Samba era problema. Pulava Maculelê e vou dizer que não era todo homem que ia nos pés, não! Tiveram outras mulheres no Maculelê, as vizinhas da gente, amigas. A referência de mulheres no Maculelê é muito importante. Não tem uma mestra, mas a referência de Mainha ficou. Ela não tinha o título, mas tinha o saber dela. Ela era mestra porque era completa. Ficou marcada no Samba de Roda, mas com certeza era Mestreira de Maculelê.

Dona Nicinha foi personagem de algumas publicações, em destaque para “Sambadores e sambadeiras da Bahia”, produzida pela ASSEBA. E, no ano de 2021, a cineasta e pesquisadora Evelyn Sacramento, lançou o livro infantil *Menina Nicinha*, que narra a infância de Dona Nicinha do Samba, fazendo alusão também a outra matriarca do samba, Dona Dalva Damiana, de Cachoeira, que no livro é chamada de Dalvinha.

Nicinha do Samba faleceu em fevereiro de 2022, levando seu sorriso largo e seu jeito peculiar de sambar, como se estivesse amassando barro. Estava próxima de receber o título de Doutora Honores Causa, que estava sendo pleiteado pela Universidade do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Diante do exposto, podemos inferir que as mulheres ainda não alcançaram o protagonismo no Maculelê, e suas contribuições permanece muito mais no campo das pesquisas. Em um breve mapeamento, encontramos alguns estudos recentes que acabam por reforçar essa observação, que são as mulheres que ainda pesquisam e escrevem sobre o Maculelê.

Nesse sentido, destaco a pesquisa de Daisy Reis (2019), em “Meu Maculelê: sete aulas em cena e um ensaio”, na área de Educação, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A autora traz como proposta a reflexão sobre o Maculelê enquanto uma dança afro-brasileira advinda de um mito. Para tal, apresenta

⁴⁸ Lavagem de La Madeleine é uma festa que acontece em Paris desde 1998, idealizada pelo artista Robertinho Chaves (irmão do babalorixá Pai Pote), e inspirada na Lavagem do Bomfim, em Salvador.

o processo de aulas de Maculelê por meio da construção textual de cenas e diálogos. A pesquisadora se vale do livro *Meu Fausto*, de Paul Valéry, como base para a construção de uma experiência didático-pedagógica, e da metodologia que resiste por se fazer presente na cultura popular, a oralidade e a corporalidade.

Já Bruna Mascaro desenvolveu a pesquisa intitulada “Saberes e fazeres em cruzetas: olhares multifacetados sobre o Maculelê” (2023), no âmbito do Programa de Pós-Graduação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), além do documentário “Maculelê: entre paus, grimas e cacetes” (2021), dirigido pela citada pesquisadora juntamente com Gabrielle Conde. Esse documentário é fruto do projeto “Entre paus, grimas e cacetes: o Maculelê construindo sentidos pedagógicos”, que teve a poio do governo do estado de Pernambuco.

A autora afirma que seu trabalho é o primeiro sobre essa temática entre os cursos de Graduação e de Pós-Graduação em Dança da UFBA:

Me recordo do dia em que uma professora da Escola de Dança da UFBA, Amélia Conrado, por quem nutro imenso respeito, comentou em sala de aula – como quem sussurra um recado aos meus ouvidos – sobre o compromisso de realizar um estudo com um tema, até então, nunca abordado na Escola de Dança da UFBA. Esta situação me fez considerar que há uma dimensão ética e responsável em tratar de um tema que ainda é invisibilizado, infelizmente, em contexto de apagamento (Mascaro, 2023, p. 145).

Destaco também a pesquisa de Ana Paula Leite, intitulada “Maculelê: saberes afro-brasileiros afirmativos como possibilidade de interlocução com os saberes ‘transmitidos’ pela educação formal” (2023), no campo da Educação, na Universidade Regional do Cariri (URCA), Rio Grande do Norte.

A autora constrói sua pesquisa compreendendo o Maculelê enquanto uma atividade de terreiro, a partir de suas simbologias no interior dos grupos de capoeira, possuindo, assim, uma articulação com a cultura afrodescendente. Ela utiliza como estudo de caso o Maculelê praticado no Terreiro Arte e Tradição, localizado na Floresta Nacional Araripe, no sítio Antônio do Arajara, na cidade de Barbalha, Ceará.

Durante os festejos tradicionais dedicados a Santo Antônio, padroeiro da cidade de Barbalha, é realizado o Cortejo do Pau da Bandeira de Santo Antônio, e o Maculelê é apresentado, já fazendo parte do contexto da festa há anos.

Este povo carrega nas suas tradições a força do ritual celebrado na famosa e tradicional Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio iniciada em meados do século XIX e sendo objeto de estudos de muitos pesquisadores comprometidos em descobrir seus costumes e encantos místicos. É no interior dos festejos alusivos ao padroeiro da cidade: Santo Antônio que se encontra a prática Cultural do Maculelê e que este grupo de brincantes compartilha seu momento ápice de apresentação contribuindo assim para a constituição de uma tradição resistente e organizada dentro da sociedade barbalhense (Leite, 2023, p. 20).

Diante do exposto, podemos inferir que parte dos estudos sobre o Maculelê, além de serem elaborados por mulheres, são desenvolvidos nas áreas de cultura afro-brasileira, dança e educação. Corroborando com a observação de Ana Paula Leite (2023, p. 45) “como mostra a própria busca por referencial teórico, o mesmo se encontra na perspectiva esportista articulado às práticas da dança e da área de Ed. Física e/ou danças artísticas contemporâneas”.

Sobre o Maculelê na seara do Patrimônio Cultural, não foi possível identificar nenhum estudo com essa vinculação. O que nos leva a acreditar que o campo do Patrimônio invisibiliza algumas práticas culturais, não estando aberto ainda para algumas questões, como o gênero, por exemplo.

Nesse sentido, em uma abordagem sobre as relações do Patrimônio Cultural e as questões de gênero, não podemos perder a interseccionalidade de vista. Destarte, assim como na historiografia, no campo do Patrimônio o papel das mulheres e das pessoas LGBTQIAPN+ ainda é pouco valorizado.

Contudo, o patrimônio cultural LGBT é negligenciado pelas políticas públicas e pelos governos federal, estadual e municipal, reforçando o preconceito e a violência. Essa negação ao direito à memória, à cultura e ao patrimônio soma-se a tantas outras, como cidadania, segurança, saúde e educação (Boita; Wichers, 2020, p. 152).

Os saberes e as práticas são reconhecidos, mas muitas vezes essas mulheres e grupos são subalternizados e invisibilizados nessa dinâmica. No mais, sendo o Maculelê uma saber afrodiaspórico, praticado em sua maioria por negros/as, são as mulheres brancas privilegiadas, as autoras de pesquisas e demais estudos sobre essa temática, o que nos leva a questionar: Qual é o lugar, não só das mulheres negras, mas do povo negro em geral, nesse processo?

Segundo o pesquisador José Jorge de Carvalho (2004), inicia-se no âmbito acadêmico uma discussão sobre a racialização do Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro, pois este não é incolor.

A maioria esmagadora das artes performáticas que estão sendo alvo de apropriações é de origem africana (o congado, o jongo, o maracatu, o tambor de crioula) e, ao mesmo tempo, é praticada por artistas de comunidades negras; por outro lado, todos os teóricos e formuladores de políticas de patrimônio, bem como os pesquisadores e mediadores, são majoritariamente brancos; a utilização dessas tradições para entretenimento, portanto, é uma operação racializada: são negros provenientes de comunidades pobres que colocam suas tradições de origem africana para entreter uma classe média branca. Até agora, a discussão das tradições culturais não havia admitido a imbricação indissolúvel entre a clivagem de classe e a clivagem racial; entretanto, a partir de agora, essa fuga em uma dimensão morena, mestiça ou integrada da sociedade brasileira não é mais sustentável (Carvalho, 2004, p. 14 *apud* Pereira, 2021, p. 23).

4 PATRIMONIALIZAÇÃO E AÇÕES AFIRMATIVAS

*Né mala, né mola, né mula
E vai jogar maculelê
Na pala ele apela, ele pula
E vai jogar maculelê
Literatura estilo Malê Debalê
Na Liberdade, Pero Vaz, Ilê Aiyê
Russo Passapusso*

Neste capítulo será abordada a relação entre o processo de Patrimonialização de um bem cultural, no caso em questão, o Maculelê, e suas possíveis vinculações com as ações afirmativas. Não é muito habitual fazer essa correlação, sendo mais comum associar as políticas públicas culturais de patrimônio às perspectivas de preservação e conservação.

Tendo em vista que o termo patrimônio é abrangente e passou por diversas categorizações, faz-se oportuno falar da formação desse campo e das políticas públicas de patrimônio antes de abordar suas possíveis vinculações com as ações afirmativas. Nesse sentido, dividimos o capítulo em algumas seções: Antecedentes; Um novo olhar sobre os patrimônios dissidentes e; A Patrimonialização do Maculelê como uma ação afirmativa.

4.1 Antecedentes

Segundo a historiadora francesa Choay (2001, p. 21), a palavra patrimônio é antiga e estava ligada, na origem, “às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e tempo”. É um termo polissêmico, que do ponto de vista conceitual vem sendo atualizado constantemente, adquirindo diversos adjetivos, como artístico, histórico, cultural, natural, da humanidade, entre outros.

De acordo com os pesquisadores Pedro Paulo Funari e Sandra Pelegrini (2009, p. 11):

No início, o conceito de patrimônio no mundo ocidental estava ligado unicamente à questão individual e aristocrática. Assim, na Roma Antiga, por exemplo, o pater família era quem possuía os patrimônios de determinado local, nisto estavam incluídos não apenas posse de terras e construções, mas também todos aqueles que viviam dentro destes locais, por isso a denominação do “pai de família”. Foi, segundo

os autores, a partir do cristianismo, mais intensamente na Idade Média, que patrimônio passou a ser coletivo. Nesse caso, também o patrimônio religioso, com o culto às imagens, santos e relíquias.

Essa preocupação de proteção do patrimônio segue uma lógica ocidental, onde as práticas de preservação estão voltadas para a materialidade dos bens e para a ideia de autenticidade. Já os países orientais seguem outras perspectivas, a da preservação dos conhecimentos e técnicas passadas de geração para geração, ou seja, o foco está no “saber fazer”, na continuidade das técnicas de produção artesanais.

Seguindo o pensamento ocidental, é em uma Europa revolucionária que encontramos as primeiras medidas de proteção para o patrimônio:

As primeiras iniciativas para a proteção do patrimônio histórico datam da segunda metade do século XVIII, período em que a Revolução Industrial e Revolução Francesa provocavam uma verdadeira transformação nas técnicas de produção e conseqüentemente nas relações sociais e políticas. A questão do patrimônio nasce do embate entre a necessidade de conservar a cidade existente – os monumentos e bens culturais que diziam respeito à história e à memória social/coletiva, numa tentativa de conjugar os tempos passado e futuro, que habitam juntos com o tempo presente da cidade e também pela sempre presente necessidade de salvar o que está em desaparecimento (Martins, 2014, p. 11).

Foram os princípios franceses, como a autenticidade e a monumentalidade, que cunharam as ideias preservacionistas, a princípio através de inventários de monumentos históricos que fizessem referência à memória e à história da França, principalmente os que estivessem associados à Igreja e ao Estado, como as igrejas, mosteiros, palácios, entre outros. A iniciativa visava salvar esses monumentos do vandalismo de uma França revolucionária. Ao criar um Conselho de Patrimônio, o governo francês inaugura o primeiro regulamento para o patrimônio histórico.

Como afirma Poulot (2009, p. 26):

O patrimônio no sentido “legal” surgiu com as legislações nacionais do século XIX, legislações que lhe garantiram um destino específico no meio de todas as manifestações sociais dos objetos. Aliás, tal postura foi assumida em nome do povo, como destinatário eminente e, ao mesmo tempo, o derradeiro responsável por essa herança. A França da primeira metade do século XIX foi, por excelência, o lugar da elaboração progressiva e muitas vezes conflitante dos valores patrimoniais.

Essa noção de preservação francesa foi sendo elaborada nos arquivos, museus e sítios arqueológicos por arquitetos, arqueólogos, historiadores, entre outros profissionais. Dessa forma, a perspectiva de patrimônio surge da tensão entre conservar o passado e salvar o presente, o que nos remete às observações do antropólogo José Reginaldo Gonçalves, em *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil* (2002, p. 24):

Nessa perspectiva, presente, assim como tudo o que é espacialmente próximo, aparecerá corroído por um processo de perda oposto àquela situação original – distante no tempo ou no espaço – definida por coerência, integridade e continuidade. Os efeitos desse esquema de pensamento em termos de práticas envolvendo os chamados patrimônios culturais será o de desenvolver um interminável trabalho de resgate, restauração e preservação de fragmentos visando a restabelecer uma continuidade com aquela situação originária. Embora haja um lamento constante em relação a esse processo de fragmentação e perda, ele, na verdade, não é apenas um fato exterior ao discurso, mas algo que coexiste com o esforço de preservação tal como aparece nos discursos sobre patrimônio cultural.

O Brasil seguiu a lógica europeia, sobretudo os princípios franceses na institucionalização da preservação do patrimônio considerado material.

Para uma melhor compreensão do processo de construção das políticas de preservação sobre o patrimônio nacional, faz-se oportuno historiar esse percurso, partindo da análise de seus antecedentes, os principais acontecimentos e as mudanças institucionais que contribuíram para a formação do campo patrimonial brasileiro.

O interesse pelas questões patrimoniais no Brasil não é um assunto recente, e ele deve ser avaliado a partir de três fatores importantes: o modernismo, com a Semana de Arte Moderna de 1922, o Estado Novo da Era Vargas e a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Algumas iniciativas pontuais, visando à preservação, surgiram desde o século XVIII, mas foi durante a década de 1920 que foram elaborados os primeiros projetos de lei a esse respeito.

Desde o início do século XX, vários intelectuais estavam à frente das discussões sobre cultura, folclore e identidade nacional, dentre eles, destacaram-se os que estavam vinculados ao Movimento Modernista, tais como Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Cecília Meireles, Mário de Andrade, entre outros. A

Semana de Arte Moderna de 1922, foi um evento significativo, pois propunha uma inovadora visão para a arte brasileira.

Nesse sentido, é pertinente lembrar de alguns antecedentes, como a criação do Museu do Ipiranga, em 1895, o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em 1922, e algumas Inspetorias Estaduais de Monumentos Históricos, na Bahia, em Minas Gerais e Pernambuco, ainda nos anos de 1920, bem como a Inspetoria de Patrimônios Nacionais (pode ser considerado o primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio) e a Inspetoria dos Monumentos Nacionais – no Museu Nacional, ambas criadas em 1934.

A Inspetoria de Monumentos Nacionais teve como diretor o historiador e folclorista Gustavo Barroso, que atuou na restauração de monumentos na cidade de Ouro Preto. Nesse sentido, é importante citar que, um ano antes, Ouro Preto foi elevada à categoria de Monumento Nacional, através do Decreto 22.298, de 12 de julho de 1933. Esta legislação é fundamental para que o Barroco fosse escolhido como o estilo a ser preservado no país. Nesse momento já existia uma preocupação com a perda de monumentos vinculados ao período colonial.

Apesar dessas iniciativas, é no ano de 1936 que uma proposta de proteção para o patrimônio brasileiro ocorre concretamente, com o anteprojeto elaborado por Mário de Andrade para a criação do SPHAN. Muitas das ideias visionárias de Mário de Andrade, contidas no anteprojeto, não foram consideradas nas diretrizes da nova instituição, como a inserção da cultura indígena, africana, popular, manifestações folclóricas, entre outras. Para o citado intelectual, a cultura brasileira não se restringia aos bens de natureza material.

Um ano depois, em 1937, foi promulgado o Decreto-Lei nº 25, que criou o SPHAN e estabeleceu o Tombamento como instrumento de proteção, tendo seu primeiro presidente Rodrigo Melo Franco de Andrade.

É importante também lembrar o momento político brasileiro da época. A consagração de Getúlio Vargas presidente, após a Revolução de 1930, dá início à chamada Era Vargas, que vai de 1930 a 1945, sendo dividida em três fases: Governo Provisório, Constitucional e Estado Novo.

Entre os intelectuais que eram servidores do Estado, encontrava-se a figura de Mário de Andrade, que no ano de 1935 foi responsável pela criação e direção do Departamento de Cultura do município de São Paulo, órgão que se tornaria mais tarde a Secretaria Municipal de Cultura.

Dessa experiência surgiu, em 1936, o convite feito por Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, para que Mário de Andrade, juntamente com o jurista mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade, elaborasse um anteprojeto para a criação de um órgão para a preservação do patrimônio brasileiro, que foi nomeado de SPHAN, em 1937, através do Decreto-Lei nº 25, que instituiu também o Tombamento como medida de acautelamento para o patrimônio.

Numa visão retrospectiva, se pode afirmar que os primeiros registros de bens culturais de natureza imaterial foram realizados naquele período, durante as expedições do escritor pelo Nordeste brasileiro, ocasião em que valioso material audiovisual e textual sobre danças e ritmos populares da região foi recolhido (IPHAN, 2006, p. 10).

Dessa forma, podemos inferir que a institucionalização do campo patrimonial no Brasil foi pautada por marcos civilizatórios europeus e pela construção da identidade nacional. Constituída assim, sob a ausência de referenciais africanos, indígenas e dos demais povos formadores da nação, e privilegiando principalmente o patrimônio de “pedra e cal”. Os critérios de autenticidade e excepcionalidade prevaleciam em detrimento de outros, como nos diz Maria Cecília Fonseca (2009, p. 11):

[...] se houve uma preocupação de elaborar critérios para a avaliação do valor artístico dos bens, o mesmo não pode ser dito em relação ao valor histórico. [...] a constituição do patrimônio no Brasil foi realizada a partir de uma perspectiva predominante estética. Inclusive, praticamente não havia historiadores no quadro de funcionários do Sphan, tendo ficado a Seção de História entregue a pessoas, como Carlos Drummond de Andrade, que, apesar de seu inegável valor intelectual, não era um especialista na matéria.

Até mesmo entre os estilos arquitetônicos havia predileção, mesmo com todo o desenvolvimento da noção de patrimônio, até os anos de 1960, a proteção continuou direcionada aos edifícios históricos e civis de grande monumentalidade. Essa concepção só começará a mudar a partir dos anos de 1980. Segundo a arquiteta Patrícia Trentin (2005, p. 2):

Ainda hoje o povo possui um sentimento de alienação quanto ao tema “patrimônio histórico” pois, durante muito tempo considerou-se apenas dois tipos de casa no Brasil: as moradas de dois ou mais andares, chamados de “sobrados”, onde vivia a elite, e todas as outras formas

de habitação, como as “casas” e “casebres”, “mocambos” (derivado do quimbundo, mukambu, “fileira”), “senzalas” (locais da escravaria), “favelas” (tugúrios). A preservação e o destaque eram dados somente para as habitações da elite, enquanto os vestígios dos subalternos eram dignos de desdém e desprezo.

Nesse contexto de formação do campo patrimonial brasileiro, é importante frisar que acontecia ao mesmo tempo o movimento folclorista ou folclorismo, uma espécie de movimento de salvaguarda do folclore.

O período de ascensão dos estudos folclóricos no Brasil foi analisado por Luís Rodolfo Vilhena, em *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)* (1997, p. 37), que afirma que os folcloristas foram os primeiros a formular um discurso sistemático do tema da cultura popular que não se limitava a ser um objeto de pesquisa, mas, sobretudo, “um lastro para a definição da identidade nacional”.

Em 1958, a Comissão cria, já no governo de Juscelino Kubitschek, a Campanha “Defesa do Folclore Brasileiro”, que teve como ações:

[...] promover e incentivar o estudo e as pesquisas folclóricas; levantar documentação relativa às diversas manifestações folclóricas; editar documentos e obras folclóricas; cooperar na realização de congressos, exposições, cursos e festivais e outras atividades relacionadas com o folclore; cooperar com instituições públicas e privadas; esclarecer a opinião pública quanto à significação do folclore; manter intercâmbio com entidades afins; propor medidas que assegurem proteção aos folguedos e artes populares e respectivo artesanato; proteger e estimular os grupos folclóricos organizados; formar o pessoal para a pesquisa folclórica (Brasil, 1958).

A política institucional de preservação no Brasil foi constituída negligenciando as matrizes africanas, indígenas e dos demais povos minoritários da nação pelos órgãos oficiais. Por muito tempo, seguiu uma tendência ocidental de construção de identidades nacionais ligadas ao elitismo, valores estéticos, de autenticidade, históricos e às teorias racialistas. Destarte, foi privilegiado o patrimônio de “pedra e cal” e tendo como medida de preservação o instrumento do Tombamento.

A partir dos anos de 1970, o conceito antropológico de cultura, composto pela diversidade cultural e pautado na Convenção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural de 1972, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que tinha como objetivo a preservação de bens culturais e naturais representativos para a humanidade, passou a ser debatido nas práticas patrimoniais:

A UNESCO representava a proposta de criação de mecanismos capazes de colocar, em relação, várias culturas nacionais. Uma nova questão que tomou vulto naquele momento foi sobre o conceito antropológico de cultura. Contrapondo-se às tendências racistas que haviam desencadeado a guerra que acabara de acontecer, o conceito de cultura foi apropriado como antídoto aos conflitos entre os povos (Abreu, 2009, p. 36).

No Brasil, o conceito antropológico de cultura foi atrelado aos questionamentos sobre os patrimônios “não consagrados”, principalmente no âmbito do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), implementado pelo artista plástico e designer Aloisio Magalhães, em 1975. De acordo com José Reginaldo Gonçalves (2002), o CNRC era também uma espécie de banco de dados sobre a cultura nacional, que gerava estratégias para políticas de planejamento social e econômico, visando o acesso aos produtos culturais. É importante acentuar que se trabalhava com a ideia de bem cultural e cultura popular, e não com o conceito de patrimônio e folclore. O objetivo era criar um referencial básico para analisar a dinâmica cultural do país.

Com a implantação do CNRC há uma nova ressignificação na forma de pensar o patrimônio cultural e a cultura popular. Mais um passo é dado no sentido de distanciar os atos de significação de uma dimensão de meros objetos, como algo fixo e acabado, para compreendê-lo como processo, como uma referência cultural. Mais à frente esse conceito irá alargar-se, entendendo cultura e cultura popular como propomos neste trabalho: atos de significação fluidos, que acontecem no tempo e nele se transformam (Leal; Borges, 2012, p. 9).

Busca-se, então, recolocar a discussão sobre os processos de valorização das culturas ancestrais, sobretudo diante dos desafios da globalização.

Na conjuntura brasileira, no início da década de 1980, as discussões em torno do patrimônio nacional ainda permaneciam na esfera do Estado, dos intelectuais e técnicos das instituições culturais e preservacionistas, como o IPHAN. Entretanto, mudanças significativas podem ser evidenciadas a partir do processo de redemocratização do país (final da década de 1970 e início dos anos de 1980), nas lutas dos movimentos sociais, principalmente do movimento negro, com a criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978.

O historiador Petrônio Domingues (2007) define movimento negro como a luta dos negros na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminações raciais, que os

marginalizam no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural.

Segundo Antônio Gilberto Ramos Nogueira (2014), os movimentos sociais negros utilizaram o patrimônio como espaço privilegiado na reelaboração de novas identidades coletivas, na medida em que permitiram a articulação entre a luta antirracista e a valorização da cultura afro-brasileira.

De acordo com Pereira (2021), a restituição dessas vozes silenciadas requer que se reconheça “nos outros” as suas memórias e histórias. No campo patrimonial brasileiro, o reconhecimento da patrimonialidade quilombola, por exemplo, é um dos caminhos para a concretização desse ideal, tendo em vista se tratar de um dos mais representativos exemplos da contribuição da população negra, com sua insurgência à opressão da escravidão, para a História do Brasil.

O surgimento do MNU redimensionou a militância política naqueles anos de ditadura militar. Coube ao MNU contribuir para uma maior organização da militância e convencer os grupos de esquerda da importância e especificidade da questão racial na sociedade brasileira. Nas décadas de 1970 e 1980, diversas outras organizações negras foram criadas. Um levantamento feito em 1988 indicou a existência de 343 organizações negras de todos os tipos, 138 delas em São Paulo, 76 no Rio de Janeiro, 33 em Minas Gerais, 27 na Bahia e as demais espalhadas por outros estados. Um destaque deve ser dado ao movimento de mulheres negras, que surgiu da percepção de que existem especificidades na forma como mulheres e homens sofrem a discriminação racial. Lélia Gonzalez, uma das mais importantes ativistas negras nas décadas de 1970 e 80, foi uma das primeiras a chamar a atenção para a importância da organização das mulheres negras (Pereira, 2021, p. 292).

Nesse tocante, vale ressaltar as especificidades da militância baiana nesse período:

No mesmo período, década de setenta, a população negra de Salvador inventou novas formas de assumir a negritude. Muitos dos jovens que frequentavam discotecas passaram a outros tipos de expressão musical e estética. Os carnavais de Salvador já tinham uma forte participação negra em escolas de samba, afoxés e blocos de índio. Mas em 1974 surgiu uma novidade: o hoje famoso Ilê Aiyê foi fundado no Curuzu, bairro da Liberdade, em Salvador. A nova agremiação celebrava a cultura africana a partir do próprio nome, mas não se limitou a isso. Ilê Aiyê significa “a terra é nossa casa” no idioma iorubá. Pela primeira vez uma agremiação carnavalesca expressava claramente nas letras de suas músicas o protesto contra a discriminação racial, ao mesmo tempo em que valorizava

enfaticamente a estética, a cultura e a história negra e africana (Albuquerque; Fraga Filho, 2006, p. 286).

As reivindicações dos movimentos sociais, principalmente do movimento negro, começaram a ser efetivadas na década de 1980. O texto constitucional de 1988 é mais inclusivo e abrangente, no que tange aos direitos civis e culturais.

Como nos diz Maria Cecília Londres Fonseca (2009, p. 66): “Esse movimento tem um caráter inclusivo uma vez que viabilizou o reconhecimento dos diferentes povos que compõe a nação brasileira, como indígenas, os afro-brasileiros, os imigrantes europeus, asiáticos, dentre outros”.

4.2 Um novo olhar sobre os patrimônios dissidentes

A partir da discussão apresentada anteriormente, podemos inferir que, até então, nossos patrimônios eram definidos e reconhecidos por uma perspectiva hegemônica e colonialista.

A mentalidade e a lógica colonial não permitiram, durante muito tempo, o reconhecimento de uma patrimonialidade negra e, quando a reconheceu, o fez de maneira reduzida, em um nível de simbolismo que não deixasse evidenciar o racismo patrimonial. Os povos indígenas e negros tiveram contribuição enorme para a constituição das nações latinas, mas os eventos históricos protagonizados por eles geralmente são vistos como algo de pouca importância. Buscando reverter esse padrão criado por grupos hegemônicos, cientistas sociais de diversas áreas, recentemente, têm lançado novos olhares para eventos silenciados pela história oficial (Pereira, 2021, p. 11).

Em um contexto de reafirmação do povo negro, foi tombado o Terreiro Ilê Axé Iyá Nassô Oká, mais conhecido como Terreiro da Casa Branca, em Salvador, em 1986. Embora não tenha sido o primeiro exemplar de matriz africana a ser acatado pelo Tombamento (o primeiro foi o Museu da Magia Negra⁴⁹, em 1938, no Rio de Janeiro), o reconhecimento do Terreiro da Casa Branca é considerado, até então, o marco inicial na construção de um novo olhar patrimonial sobre os bens afrodescendentes.

⁴⁹ A “Coleção de Magia Negra”, tombada ainda em 1938, é uma “exceção” no dado às referências culturais dos africanos no Brasil. Recentemente, a Coleção foi rebatizada com o nome Acervo Sagrado Afro-brasileiro, solicitada ao IPHAN, a partir da mobilização de comunidades de terreiro.

Independentemente de aspectos técnicos e legais, o que estava em jogo era, de fato, a simbologia associada ao Estado em suas relações com a sociedade civil. Tratava-se de decidir o que poderia ser valorizado e consagrado através da política de tombamento, hoje é impossível negar que, com maior ou menor consciência, estava em discussão a própria identidade da nação brasileira (Velho, 2006, p. 240).

O antropólogo Gilberto Velho, à época chefe do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, membro do Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e recém-saído da presidência da Associação Brasileira de Antropologia, foi o relator do Tombamento da Casa Branca, e utilizou como argumentos:

Com o reconhecimento do Terreiro da Casa Branca, podemos perceber também a existência de uma discussão sobre os critérios de valores aos bens culturais, diferentes daqueles já consagrados (pedra e cal, da elite, etc.). Os especialistas e técnicos dos órgãos de preservação entraram em divergências quanto ao que se preservar em um terreiro, haja vista que não havia o costume de se reconhecer as características dos bens culturais como os de matrizes africana e indígena, por exemplo (Velho, 2006, p. 240).

Porém, foi a partir do final da década de 1980 e início dos anos de 1990, que a noção de “cidadania cultural” foi incorporada às políticas de cultura e os direitos culturais foram inscritos na Constituição Federal de 1988.

Por direitos culturais, Cunha Filho (2000, p. 34) assevera:

Direitos Culturais são aqueles afetos às artes, à memória coletiva e ao repasse de saberes, que asseguram a seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão de opções referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana.

O Artigo 216 da Constituição de 1988 define o patrimônio brasileiro da seguinte maneira:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

A “Carta Cidadã de 1988”, ao amplificar a noção de Patrimônio Cultural brasileiro, passa a ser mais inclusiva, valoriza a diversidade cultural do país e sugere a criação de outros instrumentos para a salvaguarda do nosso patrimônio.

Ao positivar tal conduta, o legislador constitucional de 1988 possibilitou ao povo brasileiro a ser protagonista e participar de sua memória histórica e social. O patrimônio cultural figura, assim, enquanto fonte de conhecimento e enriquecimento individual, como meio para levar as pessoas a uma herança cultural que, justamente com outras tradições locais, compõe uma identidade local e nacional (Preve; Campos, 2012, p. 175).

É importante mencionar que no § 5º do artigo 216 da Constituição de 1988 consta também que, a partir de então, ficam tombados os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos. Ainda, em 1988, ano que marca o centenário da Abolição da Escravatura, é criada a Fundação Palmares⁵⁰.

Além disso, algumas recomendações e cartas foram estabelecidas no âmbito da UNESCO, que valem a pena ser mencionadas neste breve histórico das legislações patrimoniais.

Em 1989, surgiu a Recomendação da UNESCO sobre a Salvaguarda da Cultura Popular e Tradicional, que reconhece a importância da cultura tradicional popular como parte também do Patrimônio Cultural e da cultura viva.

O documento define como a cultura popular e tradicional espelham a identidade cultural e social de uma comunidade. Ele leva em consideração a relevância social, cultural, política, econômica, a representatividade para a história do povo e a fluidez e espontaneidade com que são transmitidas oralmente. A carta de recomendação vem sugerir o registro, como estratégia de reconhecimento e de preservação do saber fazer, da identidade das comunidades e grupos tradicionais (Leal; Borges, 2012, p. 3).

⁵⁰ A Fundação Cultural Palmares (FCP) é uma instituição vinculada ao Ministério da Cultura (Minc). Foi criada através da Lei n. 7.668, de 22 de agosto de 1988, para promoção e preservação dos valores culturais, históricos, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira.

Em 1993, a UNESCO institui o Programa Tesouros Humanos Vivos, que reconhecia e incentivava os mestres, ou seja, os detentores, a continuarem transmitindo os saberes às próximas gerações. No ano seguinte, na Conferência de Nara, no Japão, saberes tradicionais foram reconhecidos como um fortalecimento de identidades em meio à globalização.

No ano de 2001, a UNESCO proclama a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, esse dispositivo estabelece uma política de defesa à diversidade, aos direitos humanos e ao direito de manifestação de culturas, reconhece também a importância da diversidade cultural para os povos e sociedades.

A Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, ocorrida em Paris (França), tem como finalidade a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial; o respeito ao Patrimônio Cultural Imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos; a conscientização no plano local, nacional e internacional da importância do Patrimônio Cultural Imaterial; e de seu reconhecimento recíproco, a cooperação e a assistência internacionais.

Na citada Convenção, a definição de Patrimônio Imaterial é a seguinte:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003, p. 4).

Retornando a abordar o itinerário das questões patrimoniais no Brasil, percebe-se que da promulgação da Constituição Federal, até que sejam institucionalizadas medidas de proteção ao Patrimônio Cultural brasileiro, passam-se alguns anos.

Nesse interim, é lançada a Carta de Fortaleza, documento fruto do “Seminário Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, ocorrido em 1997, que teve a participação de sociedade brasileira e de representantes da UNESCO. A Carta de Fortaleza ratifica os instrumentos legais já existentes e é uma espécie de embrião do Decreto de 3.551 de 2000, que regulamenta o texto constitucional.

Assim, os anos 2000 marcaram um momento emblemático nesse percurso de valorização patrimonial. O Brasil é um dos pioneiros, no que tange à elaboração de uma legislação específica sobre Patrimônio Imaterial. Nesse horizonte, a instauração de um governo com viés mais progressista (Lula de 2003 a 2010) colaborou para essa mudança de paradigma, no que se refere a questões culturais no Brasil:

As ações desenvolvidas pela gestão Gil/Juca no Ministério da Cultura, constituem um importante marco para a gestão de políticas públicas de cultura, baseadas em novos modelos de gestão democráticos e participativos. Todos os programas e ações foram criados a partir de um conceito amplo definido pelo MinC. A adoção de um conceito mais amplo de cultura somado à ampliação dos canais de participação da sociedade civil, democratização dos direitos culturais e valorização da diversidade se tornaram as bases de uma nova concepção do papel do Estado nas políticas culturais brasileiras. Desta forma, diversas ações inovadoras foram postas em prática, desde a elaboração de um Sistema Nacional de Cultura até o desenvolvimento de novas formas de financiamento da produção cultural brasileira (Estrella, 2015, p. 23-24).

Antes de abordarmos o instrumento específico de acautelamento dos bens imateriais, é importante que não se perca de vista que a bipartição entre material e imaterial não passa de uma medida didática, haja vista que são dimensões intrínsecas, como assevera o historiador Ulpiano Bezerra Meneses (2009, p. 35):

Tal como está definido no documento, o patrimônio cultural imaterial é de algum modo também material. Ele envolve processos criadores pessoais, tornados socialmente coletivos, comunitários. A cultura deve ser entendida como algo ao mesmo tempo simbólico e público. Ela envolve processos interiores de saber, sentir e criar. E envolve também os seus produtos tidos como “imateriais”. Os próprios “saberes tradicionais” do fazer (as tecnologias produtivas) e do agir (as gramáticas da vida social). Envolve o feito, o vivido (as práticas) e o pensado (as representações) [...] um bem material é composto de uma dimensão imaterial, na medida em que possui diversas atribuições de significados e valores diferentes, de acordo com os grupos sociais ou indivíduos que estão se relacionando com esse bem; um turista, um frequentador cotidiano, um guia local, um agente do Estado, cada um irá interagir com a materialidade da construção de acordo com a imaterialidade da significação e valoração que atribuem a ela. Da mesma forma, um bem considerado imaterial precisa de uma dimensão material para se expressar.

A noção de patrimônio constituído por meio dos discursos resultantes do Decreto 3.551, que instituiu o Registro de Patrimônio Cultural Imaterial e o Programa

Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) permitiram reconhecer o valor e a relevância das expressões culturais populares e dos grupos participantes do processo de formação do nosso país, como pode ser observado abaixo:

Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

§ 2º A inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

§ 3º Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo primeiro deste artigo (Brasil, 2000).

No Decreto 3.551, que instituí o Registro de Patrimônio Imaterial brasileiro, está inclusa, além da documentação sobre os bens a serem reconhecidos com tal, a proposta de medidas de salvaguarda. A elaboração do plano de salvaguarda deve ser feita de maneira compartilhada com a participação dos detentores e demais segmentos sociais, de forma que garanta a sustentabilidade do bem registrado. Este deve ser implantado antes de se completar os dez anos do reconhecimento do bem através do Registro, quando acontece o processo de reavaliação dessa medida de acautelamento.

O registro é sempre do retrato de um momento, que deve ser refeito periodicamente, a fim de que possa acompanhar as adaptações e as transformações que o processo cultural opera nessas manifestações. Este reexame também é importante para monitoramento e avaliação dos impactos gerados pela declaração desses bens como patrimônio cultural do país (IPHAN, 2005, p. 23).

O instrumento de salvaguarda do patrimônio intangível brasileiro está em acordo com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, realizada pela UNESCO (2003), a qual o país é signatário.

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, criado pelo Decreto-Lei 3.551 de 2000, juntamente com o instrumento do registro que permite o reconhecimento de patrimônios culturais imateriais, define que os bens registrados devem passar por um processo de salvaguarda. O decreto também determina que a participação da comunidade de detentores deve ser valorizada neste processo. Neste sentido, a partir das recomendações do dossiê, o IPHAN deveria organizar uma agenda de proteção ao bem, entendendo que este processo deve estar em diálogo com seus detentores (Cid, 2020, p. 175).

Os processos de Patrimonialização apoiados no processo de Registro têm contribuído para ensinar muita coisa para o próprio processo de Tombamento. Em primeiro lugar, o próprio caráter fundamental da participação dos setores da sociedade e dos grupos sociais interessados na preservação, até para romper com essa prática antiga de Tombamento absolutamente de cima para baixo (Sant'anna, 2012).

Mas ainda há uma disparidade relevante, no que tange os patrimônios tombados e os reconhecidos através do instrumento do Registro. Sobre essa observação, Milton Guran (2017, p. 222) argumenta:

No entanto, ainda hoje, em um total de 1.241 bens tombados, apenas treze são diretamente vinculados à matriz africana. Uma análise dos processos de tombamento (bens materiais) atualmente em avaliação nos traz outra informação relevante: dos 338 processos em exame, praticamente todos de iniciativa da sociedade civil, apenas 33 são vinculados à matriz africana. Isso quer dizer que os principais interessados – os afrodescendentes e suas organizações em todos os níveis – ainda não se conscientizaram da importância da proteção ou não se organizaram a ponto de ocupar esse espaço institucional como frente de luta pelo reconhecimento de seus direitos dentro de uma perspectiva mais ampla.

Mas será que essa diferença é culpa dos próprios afrodescendentes, que não têm competência para se mobilizarem? Não me parece que seja esse o cerne da questão, haja vista que, uma longa duração em se reconhecer o patrimônio hegemônico acabou por proporcionar à elite uma certa expertise em relação às questões administrativas e burocráticas dos instrumentos patrimoniais. Desconsiderar isso é ignorar o racismo institucional e cultural que permeia a Administração Pública brasileira. Portanto, cabe à sociedade e ao Estado discutir a respeito dessa mediação (Pereira; Farranha, 2017).

Seguindo a análise da trajetória dos processos de Patrimonialização dos bens culturais no Brasil, percebe-se também que ainda existem percepções e ações com

características hegemônicas e colonialistas, o que nos permite fazer uma abordagem decolonial:

O reconhecimento e a inclusão de “novos” patrimônios na restrita lista administrativa de bens de “valor” nacional, como a patrimonialidade insurgente dos quilombos ou a patrimonialidade dissidente dos povos indígenas, dá abertura para uma agenda patrimonial que, talvez, possa ser afirmada como decolonial, pois permite que sujeitos subalternizados tenham possibilidade de acessar os recursos jurídicos, podendo assim criar fissuras que permitem as quebras de hegemonias das narrativas consolidadas, e possibilitando, portanto, que seja contada a “história que a história não conta” (Pereira, 2021, p. 27).

Para a historiadora Márcia Chuva (2020), ter uma atitude decolonial em relação ao patrimônio é tratar do direito à memória e de sujeitos silenciados, mas essas disputas de narrativas não cessam com o reconhecimento do título de patrimônio, seja ele mundial, nacional ou estadual. Já para Amaral (2015), uma abordagem decolonial dos patrimônios brasileiros, além de contribuir conceitualmente, pode também orientar teórica e metodologicamente várias ações junto às políticas públicas para os patrimônios, principalmente as de salvaguarda dos bens intangíveis.

O pesquisador Lima Filho (2015) trabalha com termo “cidadania patrimonial”, que seria:

A capacidade operativa dotada de alto poder de elasticidade de ação social por parte de grupos sociais e étnicos, em suas dimensões coletivas ou individualizadas de construir estratégias de interação (de adesão à resistência/negação) com as políticas patrimoniais tanto no âmbito internacional, nacional ou local (Lima Filho, 2015, p. 139).

É importante pontuar que fora da seara da cultura, o Estado brasileiro institucionalizou políticas de combate à discriminação e de apoio aos grupos culturalmente subalternizados, como a Secretaria de Direitos Humanos (SDH-PR); a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres (SPM-PR); a Lei 10.639/2003, que determina a obrigatoriedade do Ensino História e Cultura Afro-brasileira e Africana; a Lei 11.645/2008, que torna obrigatório o ensino da História e Cultura Indígena e Afro-Brasileira; a Secretaria de Políticas e Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR-PR), o Decreto 8.750/2006, que instituiu o Conselho Nacional dos Povos e Comunidades Tradicionais; a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e

Comunidades Tradicionais e; o Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades de Matriz Africana.

Essas políticas, alocadas fora do Ministério da Cultura, inclusive em pastas próprias com status ministerial, ligadas diretamente à Presidência da República, demonstram que a própria política cultural vem sendo reformulada e que seu lócus não se restringe mais a um ministério específico. No momento em que a cidadania se culturaliza, a cultura assume novos e importantes papéis e suas políticas se reposicionam no âmbito do Estado e da sociedade que o produz. A conquista desses espaços institucionais de atenção à “diferença” sinaliza a incorporação, pela sociedade brasileira, do entendimento sobre a necessidade de superar as desigualdades assentadas na subordinação cultural de determinados grupos. As ações e políticas afirmativas tem desempenhado um papel central nesse esforço de superação de desigualdades e desconstrução de discriminações negativas sobre determinados grupos sociais (Souza, 2012, p. 46).

A leitura desse momento evidencia a existência de desigualdades históricas, o que aponta para a necessidade de reparação sociocultural. Embora o conceito de ação afirmativa esteja muito vinculado às cotas raciais, outras estratégias têm sido implementadas diante do reconhecimento das diferenças. No Brasil, as universidades deram o primeiro passo.

Implantadas no Brasil no início da década passada, inicialmente nos vestibulares das Universidades Estaduais do Rio de Janeiro (UERJ e UENF), Estadual da Bahia (UNEB)⁵¹ e na Federal de Brasília (UnB), as cotas raciais para negros acenderam no país, de forma inédita, o debate público sobre a necessidade de políticas públicas para o enfrentamento das desigualdades sociais assentadas na discriminação racial. Firmada através da Lei 12.711 de 2012, a política de cotas nas Universidades Federais foi conquistada a partir de um intenso embate público, onde o movimento negro procurou evidenciar o racismo como um aspecto cultural central na sociedade brasileira, trazendo à tona os números da desigualdade no acesso à educação superior e procurando desconstruir o discurso da mestiçagem, que desde meados do século XX servia para escamotear as profundas injustiças na distribuição dos recursos públicos entre negros (e pardos) e brancos (Albinati, 2017, p. 426).

⁵¹ “A UNEB, desde 2002, implantou o sistema de reserva de vagas para ingresso de candidatos negros nos seus cursos de Graduação e Pós-Graduação, e posteriormente, em 2007, com a extensão desse sistema para as populações indígenas, tem desenvolvido, pioneiramente, essa e outras modalidades de política de ação afirmativa” (Mattos, 2018, p. 399).

Diante dessa conjuntura, vimos surgir a luta por políticas públicas reparadoras que visam à redução das desigualdades étnico-sociais e a valorização de culturas “não hegemônicas”. Essas políticas

[...] formam um conjunto de resposta à situação de desigualdade étnico-racial, que historicamente, vivenciou o negro na sociedade brasileira. As ações visam diminuir ou mesmo neutralizar as desigualdades, criando oportunidades concretas de acesso aos afrodescendentes (Freitas, 2005, p. 2).

Nesse sentido, as ações afirmativas ganham proporções de extrema significância, não apenas nas lutas contra o racismo, promovendo ações de superação das barreiras de exclusão e recuperação da autoestima dos descendentes de africanos escravizados, mas, fundamentalmente, na luta internacional pelos direitos humanos. De acordo com o jurista Joaquim Barbosa Gomes (2001, p. 40):

As ações afirmativas podem ser definidas como um conjunto de políticas públicas e privadas de caráter compulsório, facultativo ou voluntário, concebidas com vistas à discriminação racial, de gênero, de origem nacional, bem como para corrigir os efeitos presentes da discriminação praticada no passado, tendo por objetivo a concretização do ideal de efetiva igualdade acesso a bens fundamentais como a educação e o emprego. Diferentemente das políticas anti discriminatórias tradicionais baseadas em leis de conteúdo meramente proibitivo, que se singularizam por oferecerem às respectivas vítimas tão somente instrumentos de caráter reparatório e de intervenção *ex post facto*, as ações afirmativas têm natureza multifacetária, e visam evitar que a discriminação se verifique nas formas usualmente conhecidas – isto é, formalmente, por meio de normas de aplicação geral ou específica, ou através de mecanismos informais, difusos, estruturais, enraizados nas práticas culturais e no imaginário.

Essa ampliação das políticas públicas culturais para as comunidades de matriz africana está associada a um histórico de lutas de povos africanos e seus descendentes contra o processo colonial.

Nas últimas décadas, a atuação de diferentes grupos do Movimento Negro, conectados à revisão dos objetos da produção historiográfica, acompanhados de outros movimentos, como a crítica aos instrumentos de patrimonialização, processo de redemocratização política e intensificação da memória e das subjetividades na esfera pública, levaram à descentralização das narrativas da nação, ainda que inconclusa (Figueiredo, 2022, p. 121).

O Brasil e outros países da América Latina demoraram a reconhecer sua memória afrodiáspórica, devido a sua relação com o passado escravagista, o que acaba por ressoar nos processos de Patrimonialização da escravização atlântica.

Nessa perspectiva, rememora-se que, nas Américas, os Estados Unidos ocupam lugar-chave em termos de pesquisas relacionadas à memória negra e da escravidão, graças à presença de pesquisadores negros engajados em evidenciar suas memórias e histórias; já, na América Latina e no Brasil, o reconhecimento da memória da diáspora começou de forma tardia, em função de certa reticência histórica desses países em relação ao seu passado escravagista e da ênfase dada a conceitos de identidade nacional baseados na ideia de mestiçagem e democracia racial; assim, a demora desse processo explicaria a relativa exiguidade de estudos sobre patrimonialização da memória da escravidão atlântica no Brasil (Vassalo; Cicalo, 2015, p. 242).

Segundo o pesquisador José Jorge de Carvalho (2004), inicia-se no âmbito acadêmico uma discussão sobre a vinculação do Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro relacionada às questões étnico-raciais, pois o nosso patrimônio não é incolor.

A maioria esmagadora das artes performáticas que estão sendo alvo de apropriações é de origem africana (o congado, o jongo, o maracatu, o tambor de crioula) e, ao mesmo tempo, é praticada por artistas de comunidades negras; por outro lado, todos os teóricos e formuladores de políticas de patrimônio, bem como os pesquisadores e mediadores, são majoritariamente brancos; a utilização dessas tradições para entretenimento, portanto, é uma operação racializada: são negros provenientes de comunidades pobres que colocam suas tradições de origem africana para entreter uma classe média branca. Até agora, a discussão das tradições culturais não havia admitido a imbricação indissolúvel entre a clivagem de classe e a clivagem racial (Carvalho, 2004, p. 14).

Assim, faz-se cada vez mais urgente racializar esse discurso em torno das pautas patrimoniais, como aponta também a historiadora Alessandra Lima (2014, p. 8):

A importância do debate racial no campo da salvaguarda de bens culturais imateriais afro-brasileiros, nesse sentido, aparece como um aspecto fundamental para a reinvenção do patrimônio cultural brasileiro, principalmente se considerarmos a sua importância na elaboração das narrativas utilizadas para justificar o registro desses bens culturais.

4.3 A Patrimonialização do Maculelê como uma Ação Afirmativa

O Maculelê é uma expressão cultural afrodiáspórica, um saber geracional multifacetado que atende aos critérios estabelecidos pelos órgãos de patrimônio para o seu reconhecimento através do instrumento do Registro, enquanto continuidade histórica, estando na quarta geração de mestres e anuência dos detentores.

A primeira iniciativa de Patrimonialização do Maculelê acontece em 2011, partindo do próprio órgão de patrimônio baiano, o IPAC. Naquele momento, pairava uma discussão em que o Maculelê era um estilo de Capoeira.

No documentário “Que fale Santo Amaro: em busca da verdade sobre o Maculelê” (2011), produzido pelo Núcleo Casa da Coleção Emília Biancardi e pelo IPAC, especialistas, artistas, capoeiristas e professores, como Jaime Sodré, Mestre King, Nicinha do Samba, Rodrigo Velloso, Mestre Macaco, Zilda Paim, Vavá do Balé Folclórico da Bahia, entre outros, são categóricos em debater e desmanchar tal equívoco.

A prática do Maculelê foi vinculada aos grupos de Capoeira (alguns grupos o praticam como um estilo de Capoeira, a exemplo da Angola ou Regional), e a desinformação dos mesmos que acabou por criar essa associação errônea da história do Maculelê.

A Capoeira foi da proibição ao estrelato, sendo intitulada Patrimônio Imaterial baiano e brasileiro, em 2008, enquanto o Maculelê permaneceu com o *status* de manifestação folclórica. O que se faz questionar: Qual o papel de manifestações culturais como o Maculelê no rol das políticas culturais de patrimônio? E por que o Maculelê não é muitas vezes reconhecido como um saber autônomo?

Como já posto, o Maculelê é uma expressão cultural que envolve luta, jogo e, de certa forma, estabelece também relações de poder. Assim também se constitui um processo de Patrimonialização, um verdadeiro jogo de forças. Haja vista que, ao selecionar e classificar, estamos valorando, mas quais são os critérios para tal valorização? Os estabelecidos por uma hierarquia branca, que ainda compõem os quadros dos funcionários dos órgãos que chancelam o patrimônio brasileiro?

Patrimônio está ligado à construção de narrativas que contam sobre a trajetória e história do país, através de uma seleção que, ao valorar determinadas práticas culturais, inevitavelmente as coloca em um patamar diferenciado e de destaque diante de outras expressões

culturais. É também por conta dessa seleção que o campo do patrimônio se apresenta como um jogo de poder e, nesse sentido, falar em exercício da cidadania faz-se fundamental. Para grupos sociais historicamente marginalizados, como é o caso de praticantes de religiões afro-brasileiras, o universo de bens patrimonializados pelo Estado (Cid, 2020, p. 182).

Nessa perspectiva, as políticas públicas em relação ao patrimônio brasileiro de dimensão imaterial estão em consonância, uma vez que permitem reconhecer os bens de grupos que foram historicamente subalternizados.

Naquele primeiro momento, em 2011, aos estudos para a construção do dossiê dessa manifestação não foi dado seguimento, não se sabe precisar o porquê. O Maculelê, então, continuou a figurar o rol das manifestações ditas populares ou folclóricas.

Contudo, em 2019, a Associação Beneficente Ilê Axé Oju Onirê (a mesma que fez a solicitação do Bembé do Mercado), que tem como presidente José Raimundo Lima Chaves, o babalorixá Pai Pote, baseando-se no Decreto 8.895, de dezembro de 2003, que institui normas de proteção e estímulo à preservação do Patrimônio Cultural do Estado da Bahia, protocolou a solicitação para o Registro Especial do Maculelê como Patrimônio Imaterial Estadual junto ao IPAC e a nível federal, valendo-se do Decreto 3.551, de agosto de 2000, e também foi impetrado um documento semelhante no IPHAN.

Os estudos estavam previstos para serem iniciados em 2020, mas foram adiados, devido à pandemia. Nesse interim, a ACARBO, presidida por Mestre Macaco, que também é Ponto de Cultura⁵², fez sua solicitação de Registro do Maculelê, junto ao IPAC.

Os reconhecimentos feitos pelo IPAC recebem o nome de Registro Especial, são quatro os livros de inscrição, no caso do Maculelê, seria o III que corresponde às Expressões Lúdicas e Artísticas, propondo inserir:

manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas. Este livro tem destacado valor, pois, pode promover inclusive, o resgate de muitas “formas de expressão” que comunidades tradicionais vinham deixando de manifestar, muitas vezes por falta de incentivos governamentais para divulgação das mesmas, associado à “baixa estima cultural” que essas comunidades têm de si próprias, deixando-

⁵² Os Pontos de Cultura possuem, nos seus respectivos objetivos, alguns elementos comuns: os dois projetos se propõem a realizar esforços para contemplar a divulgação e a manutenção da cultura de matriz africana, assim como contribuir para a qualificação profissional da comunidade do entorno.

se influenciar pela cultura de massa das sociedades no seu entorno (Bahia, 2003, p. 19).

A metodologia aplicada para o Registro Especial do Patrimônio Imaterial das expressões Lúdicas e Artísticas do IPAC consiste em pesquisa qualitativa, documental e iconográfica, levantamento bibliográfico e fontes orais do bem investigado, resultando em um inventário ou dossiê, que recebe o nome de Caderno do IPAC, após o bem ser devidamente reconhecido por este órgão como patrimônio baiano.

Pesquisas de campo, documentais e entrevistas foram realizadas após o período pandêmico e, até o momento, o parecer técnico do Maculelê espera sua apreciação no Conselho Estadual de Cultura da Bahia.

O reconhecimento do Maculelê, através do instrumento do Registro, configura-se enquanto uma ação afirmativa de Patrimonialização, uma vez que rompe com um sistema que neutralizava as pretensões dos patrimônios dissidentes e, conseqüentemente, a invisibilização destes, pois, são justamente as particularidades das expressões culturais que justificam sua inclusão no conjunto dos bens culturais brasileiros.

Esse Registro é uma demanda da população santamarense, destarte que o Maculelê é uma manifestação que marca seu aparecimento nesta cidade. A memória afetiva em relação a Mestre Popó parece seguir pelos caminhos trilhados pelos bondes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Construir a investigação apresentada aqui foi como uma verdadeira viagem, seu itinerário foi marcado por muitos cruzamentos, e não se finda neste texto dissertativo. Escrever uma dissertação é um processo doloroso e muitas vezes solitário. Contudo, eu sei que não estava sozinha nessa jornada, a força da ancestralidade me movia e me apontava os caminhos.

Dessa forma, redigir este texto, resultante da pesquisa de Mestrado, foi um reencontro não só com memórias, mas também com a espiritualidade. Pesquisar sobre um saber ancestral requer “licenças”, pois estamos falando daqueles que vieram antes, que lutaram e enfrentaram as mais diferentes adversidades, mas resistiram.

Tantas foram as vezes em que uma simples ida à rua, atravessar a ponte e chegar ao largo do mercado de Santo Amaro, após saudar Exu e pedir a benção a meu pai Xangô, eu encontrava alguém que me dava uma informação, conseguia um contato e/ou me desejava boa sorte. E assim fui presentindo que estava obtendo a permissão necessária, e nutrida de pertencimento eu fui dando continuidade à pesquisa.

Recebi muitos “sins”, principalmente dos meus interlocutores, aos quais sou eternamente grata. Nenhum olhar de desconfiança, o que de certa forma aumentava minha responsabilidade, e desse modo, compreendi que o processo de Patrimonialização do Maculelê é uma demanda dos santamarenses. Além disso, confirmei como o povo dessa cidade gosta de falar de sua cultura, de seus personagens, de suas histórias.

E assim como os bondes conduzidos por Mestre Popó, eu fui trilhando a memória de minha cidade e construindo este estudo. Andei por muitos caminhos, revisei lugares, ouvi histórias, perguntei, escrevi. Estive na Rua da Linha, na Avenida Caboclo, no Pilar e na Ilha do Dendê, lugares periféricos, mas localidades fortes em suas histórias, assim como seus nomes. Lugares onde os saberes tradicionais residem e resistem: o Samba e o Maculelê da saudosa Nicinha; a Capoeira de Mestra Taysa, primeira mestra de Capoeira de Santo Amaro; o grupo PoViVa, do saudoso Jorginho do Maculelê; o grupo de Capoeira de Mestre Macaco, ACARBO, que também pratica outras manifestações, entre elas, o Maculelê Tradicional.

Nesse trilhar, eu rememorei as idas quando criança aos carurus dedicados a São Cosme e Damião (os Erês) e a Santa Bárbara (Iansã) nas casas das amigas de minha avó Ziza, onde o samba (de Caboclo) ia até o amanhecer do dia. Ao contrário do Bembé, nessas comemorações eu não tinha medo, tudo me parecia familiar.

Dessa maneira, posso afirmar que a metodologia da memória afetiva e as energias dos orixás me conduziram e não permitiram que eu desistisse perante alguns contratemplos, pois nossa vida não para porque estamos na Pós-Graduação. Eu precisei “dar um tempo”. E como diz meu conterrâneo Caetano Veloso, “Tempo, tempo, tempo, tempo, és um dos deuses mais lindos” (1979)⁵³. Ou seja, o Tempo também é uma entidade. E tudo isso para que eu entendesse que as coisas não são como a gente quer, pois tudo tem um porquê e tem seu tempo. E o tempo da espiritualidade não é o nosso, a linha do tempo não é a da academia, nem o tempo cronológico, e eu tinha que aceitar isso.

Sobre pesquisar o Maculelê, nunca tive dúvidas da potencialidade de um trabalho sobre esta manifestação cultural. Mesmo após duas negativas do Programa, não perdi de vista que este estudo deveria ser realizado em uma Universidade que estivesse localizada no território do Recôncavo, o qual minha cidade faz parte, e em uma linha que fosse sobre Patrimônio Cultural, campo que pesquisadora e sou militante.

Esta investigação não teve como pretensão definir de onde veio o Maculelê. A partir do operador conceitual de encruzilhadas, discutimos as possibilidades de sua chegada no Recôncavo baiano; dessa forma, conceituamos o Maculelê como sendo uma manifestação cultural fruto de um processo afrodiaspórico.

E se estamos falando em encruzilhadas, estamos falando de Exu, entidade para a qual os primeiros mestres de Maculelê faziam oferendas antes de irem às ruas. Nesse sentido, “entrecruzar é transpassar por entre culturas, caminhos espirituais, referências diversas” (Ferreira, 2019, p. 23).

Como vimos, ao correlacionar Patrimônio Cultural com ações afirmativas, estamos nos referindo à justiça social, então, estamos falando de meu pai Xangô. Xangô era o orixá de João de Obá, que além de ser o idealizador do Bembé do Mercado, também é considerado um dos primeiros mestres de Maculelê.

⁵³ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/oracao-ao-tempo.html>. Acesso: 18 mar. 2024.

O Maculelê é um saber multifacetado que me permitiu ter contato com outras áreas do conhecimento, destaco aqui a música, que passei a compreender melhor após ser tirocinante no componente curricular “Ritmos e Instrumentos Brasileiros”, ministrado junto com o Professor Doutor Fábio Leão, no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT/UFRB). Através das referidas aulas, pude descrever os instrumentos, como o agogô, os atabaques, o caxixi e as próprias grimas, e também analisar os ritmos do Maculelê, como o Ijexá, o Barravento e o Congo.

Um dos pontos que, ao construir esta pesquisa, ficou evidenciado foi a escassez bibliográfica desta temática. Dessa maneira, as pesquisas que discutem as culturas afro-brasileiras ainda sofrem com o apagamento epistêmico, ao qual foram submetidas durante anos. Nesse tocante, o uso da oralidade foi uma ferramenta muito utilizada para construir as narrativas acerca de Mestre Popó e seu Maculelê. Destaco a entrevista realizada com Dona Maria de Andrade, mais conhecida como Dona Neném, viúva de Popó, que nos deu uma contribuição fundamental ao falar sobre o Mestre no seio familiar.

Durante a pesquisa, ficou evidente também que a propagação do Maculelê, para além dos limites da cidade de Santo Amaro, ocorreu através dos grupos folclóricos, da Capoeira e das mulheres.

Sobre o papel dos grupos folclóricos na atualidade, destacamos o Balé Folclórico da Bahia, que apresenta o Maculelê durante o espetáculo Herança Sagrada. Também, a Capoeira é a maior difusora do Maculelê, muitos grupos dessa prática cultural fazem o Maculelê em paralelo, dessa maneira, estabelecendo uma relação muito tênue que, às vezes, essas duas expressões são confundidas.

Sobre a presença feminina, ainda não se tem notícias de uma mestra de Maculelê. Quem melhor ocuparia esse cargo seria a sambadeira Nicinha do Samba. A principal contribuição para a disseminação por parte das mulheres ainda fica no campo das pesquisas. Nesse sentido, vale ressaltar que esses estudos são realizados por mulheres, em sua maioria brancas e privilegiadas.

O possível reconhecimento do Maculelê como sendo um Patrimônio Cultural é entendido como uma ação afirmativa, à medida que essa manifestação cultural faz parte do rol das expressões que durante muito tempo foram categorizadas como “folclore” ou “cultura popular”, seguindo uma visão elitista, excludente e racista também, e assim ficaram de fora das políticas públicas de patrimônio.

Diante da mudança de paradigma, fruto das lutas encabeçadas pelos movimentos sociais, em destaque para o movimento negro, a cultura afro-brasileira e dos demais povos minoritários passou a fazer parte da agenda patrimonial.

Um novo olhar sobre esses saberes, bens e expressões foram lançados, e novos instrumentos de acautelamento foram criados, como os planos de salvaguarda, os laudos antropológicos e os inventários participativos. A participação dos detentores é um grande diferencial, no tange à comparação ao instrumento do Tombamento ao do Registro, instituído pelo Decreto 3.551, de 2000, sendo este mais inclusivo.

Através das medidas de acautelamento definidas no Registro, o Samba de Roda do Recôncavo, a Capoeira, o Bembé do Mercado e o Ofício das Baianas de Acarajé foram reconhecidos como Patrimônio Cultural brasileiro. Seguindo essa perspectiva, pleiteia-se o reconhecimento também do Maculelê, haja vista que essa manifestação atende os requisitos para a sua Patrimonialização, incluindo a mais importante delas: a anuência dos grupos detentores.

Diante da vinculação entre Patrimônio Cultural e ações afirmativas que esta pesquisa propõe, compreende-se que há uma urgência em racializar a discussão sobre Patrimônio Cultural brasileiro.

Iniciei o curso em um cenário traumático, causado pela pandemia, o que dificultou um pouco o trabalho de campo, e em um período marcado por um governo ditatorial, que atacou principalmente o campo da cultura. Essa caminhada também foi marcada por algumas despedidas. Eu já me encontrava em luto, pois perdi meu amado pai no mesmo ano em que passei no Mestrado. Mas tenho certeza que, de onde ele estiver, ajudou-me, de algum jeito, durante este percurso.

Ainda durante esse trajeto, alguns mestres e mestras nos deixaram também, como Nicinha do Samba, Seu João do Boi, Jorginho do Maculelê, Professora Sabrina Damasceno (minha primeira orientadora no PPGap), a quem eu sou eternamente grata, e mais recentemente, minha tia Anaíde (que incorporava o caboclo Sultão das Matas) e sempre me dava conselhos espirituais.

Não sei se escolhi a melhor rota, mas sou grata pela possibilidade de desenvolver este trabalho com uma temática tão rica e alicerçada de pertencimento, que é o Maculelê.

Laroyê, Exu! Kaô Kabecilê, meu pai Xangô!

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jugers. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. **Caderno CEDES**, Campinas, v. 26, n. 68, p. 86-98, jan./abr. 2006.
- ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e Patrimônio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 34-48.
- ALBINATI, Mariana Luscher. Lutas por reconhecimento e ações afirmativas: novas perspectivas para políticas culturais. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 8., 2017, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017.
- ALBUQUERQUE, Wlamira R. de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Palmares, 2006.
- ALBUQUERQUE, Wlamira R. de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma História da Cultura Afro-Brasileira**. Salvador: Editora Moderna, 2010.
- ALFREDO, Moari Castro Ramos de Oliveira. **Patrimônio Industrial**: narrativas de uma destilaria santamarense. 2019. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- ALMEIDA, Plínio. Pequena história do Maculelê. **Revista Brasileira de Folclore**, v. 6, p. 257-276, 1966.
- AMARAL, João Paulo Pereira do. **Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial**. 2015. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.
- BAHIA. **Lei nº 8.895, de 16 de dezembro de 2003**. Institui normas de proteção e estímulo à preservação do patrimônio cultural do Estado da Bahia, cria a Comissão de Espaços Preservados e dá outras providências. Salvador, dez. 2003.
- BAHIA. **Decreto nº 10.178, de 10 de dezembro de 2006**. Registro da Capoeira no Livro Especial das Expressões Artísticas e Lúdicas. Salvador: IPAC, 2006. Disponível em: https://www.ba.gov.br/ipac/sites/site-ipac/files/migracao_2024/arquivos/wp-content/uploads/2012/03/DECRETO_CAPOEIRA.pdf. Acesso em: 4 ago. 2023.
- BAHIA. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC. **Bembé do Mercado**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2009.
- BAHIA. Governo do Estado da Bahia. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. **Bembé do Mercado**. Cadernos do IPAC, 7. Salvador:

Fundação Pedro Calmon, 2014. Disponível em: https://bembedomercado.org.br/wp-content/uploads/2021/04/bembe_do_mercado.pdf. Acesso em: 28 jul. 2021.

BASSI, Francesca; CUNHA, Rubens da; BARATA, Danilo. A festa do Bembé do Mercado: ancestralidade, “oralituras” e presenças estéticas. **Revista Landa**, p. 328-366, 2020.

BELFANTE, Diego Bezerra. Besouro: de valentão a herói. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: Universidade do Rio Grande do Norte, 2013.

BEZERRA, Laura. Coletivos populares no Recôncavo da Bahia: cultura, memória e resistência. **PragMATIZES** – Revista Latina de Estudos em Cultura, Niterói, RJ, ano 12, n. 22. p. 29-49, mar. 2022.

BIANCARDI, Emília. **Olelê Maculelê**. Salvador: Companhia das Letras, 1989.

BIANCARDI, Emília. **Raízes Musicais da Bahia**. Salvador: Omar G, 2006.

BOITA, Tony Willian; WICHERS, Camila de Azevedo Moraes. Patrimônio LGBT. *In*: CARVALHO, Aline Carvalho; MENEGUELLO, Cristina (org.). **Dicionário temático do Patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020. p. 152-154.

BRASIL. **Decreto nº 22.298, de 12 de julho de 1933**. Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. 1933. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html#:~:text=Resolve%3A,que%20determina%20a%20legisla%C3%A7%C3%A3o%20vigente>. Acesso em: 10 out. 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. 1937. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_d_e_1937.pdf. Acesso em: 15 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 43.178, de 5 de fevereiro de 1958**. Institui a Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro. 1958. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-43178-5-fevereiro-1958-381950-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Institui%20a%20Companhia%20de%20Defesa,Art>. Acesso em: 19 set. 2023.

BRASIL. **Lei nº 2.040, de 28 de setembro de 1971**. Declara de condição livre os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta lei, libertos os escravos da Nação e outros, e providencia sobre a criação e tratamento daqueles filhos menores e sobre a libertação anual de escravos. 1971. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim2040.htm#:~:text=LIM2040&text=Declara%20de%20condi%C3%A7%C3%A3o%20livre%20os,a%20liberta%C3%A7%C3%A3o%20annual%20de%20escravos. Acesso em: 20 mar. 2023.

BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 5 de outubro de 1988**. Brasília: Planalto, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.

BRASIL. **Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília: IPHAN, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf. Acesso em: 23 out. 2023.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 16 set. 2023.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo baiano**. Brasília: IPHAN, 2004.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Os Sambas, as rodas, os bumbas, os meus bois**. Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil. Brasília: IPHAN, 2005.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Os Sambas, as rodas, os bumbas, os meus bois**. A trajetória da salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil. Brasília: IPHAN, 2006.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Dossiê da Capoeira**. Brasília: IPHAN, 2008.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 março de 2008**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Brasília, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm. Acesso em: 18 set. 2023.

BRASIL. **Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010**. Institui o Estatuto da Igualdade Racial. 2010. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/12288.htm. Acesso em: 18 set. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 8.750, de 9 de maio de 2016**. Instituiu o Conselho Nacional dos Povos e Comunidades Tradicionais (CNPCT). Brasília: Planalto, 2016. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/decreto/d8750.htm. Acesso em: 18 set. 2023.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Dossiê para Instrução de Registro Bembé do Mercado**. Brasília: IPHAN, 2019.

BRITO, Thaís F. S. de; CARMO, Roney G. do. Ruínas Trzan e seus fluxos: um estudo sobre apropriação do espaço em uma área fronteiriça. *In*: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO, 12., 2015, Lisboa, Portugal. **Anais [...]**. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa (ULisboa), 2015.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 2011.

CARNEIRO, Edison. **Religiões negras**: notas de etnografia religiosa e de folclore. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CARVALHO, José Jorge de. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras**: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. Brasília: UnB, 2004. (Série Antropologia, 354).

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Introdução. História e patrimônio: entre o risco e o traço, a trama. **Revista do Patrimônio**, v. 34, p. 11-24, 2012.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Por uma noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 34, p. 147-165, 2020.

CID, Gabriel da Silva Vidal. Políticas para a capoeira: patrimônio cultural como reconhecimento e acesso à cidadania. **Cadernos NAUI**, v. 9, n. 17, p. 175-192, jul./dez. 2020.

CONCEIÇÃO, Alaíze dos Santos. **"Vai buscar no mato o que você enjeitou!"**: práticas religiosas e devoções negras no Vale do Iguape – Recôncavo Sul da Bahia. 2020. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

CONDE, Gabrielle; MASCARO, Bruna. **Maculelê**: entre paus, grimas e cacetes. Direção de fotografia e montagem: Rayanne Morais. 2021. 1 vídeo (1 h 7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7wg7AOreIM>. Acesso em: 12 dez. 2021.

CRAEMER, Willy de; VANSINA, Jan; FOX, Renée C. Movimentos religiosos na África Central: um estudo teórico. **Estudos Comparativos em Sociedade e História**, Cambridge: Cambridge University Press. v. 18, n. 4, p. 458-475, out. 1976.

CUNHA, Fátima Cristina Duarte Ferreira. A dança do bate pau: uma dança indígena com influência portuguesa? **Abatirá** – Revista de Ciências Humanas e Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, *Campus XVIII*, p. 714-736, 2021.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DINIZ, Flávia Cachinesi. **Capoeira Angola**: identidade e trânsito musical. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Salvador, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.

ESTRELLA, Luiz Manoel Viola. **Políticas culturais brasileiras**: tradições, acertos e desafios. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Econômicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

FERES JÚNIOR, João; CAMPOS, Luiz Augusto. Ação afirmativa no Brasil: multiculturalismo ou justiça social? **Lua Nova**, São Paulo, n. 99, p. 257-293, 2016.

FERNANDES, Misael Eduardo. Ogã, o homem do tambor: apontamentos sobre ritmos, tambores e transmissão de conhecimento em dois terreiros afro-brasileiros. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da circularidade afrocêntrica**: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

FIGUEIREDO, Andersen Kubnhavn. **Ativismo negro em Salvador no período da Ditadura Militar (1970-1980)**. Cachoeira, BA: Portuário Atelier, 2022.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

FORTI, Andrea Siqueira D'Alessandri. Memória, patrimônio e reparação: políticas culturais no Brasil e o reconhecimento da história da escravidão. **Mosaico**, v. 8, n. 12, p. 80-101, 2017.

FRAGA FILHO, Walter. **Encruzilhadas da liberdade**. História de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

FRAGA FILHO, Walter. O 13 de maio e as celebrações da liberdade, Bahia, 1888-1893. **Revista História Social**, Dossiê Racismo, História e Historiografia, n. 19, p. 63-90, 2009.

FRAGA FILHO, Walter. O cotidiano movediço do pós-abolição: ex-escravizados na cidade de Salvador, 1889-1890. In: DOMINGUES, Petrônio; GOMES, Flávio dos S. (org.). **Políticas da raça**: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014. p. 155-172.

FREITAS, Joseania Miranda. Ações afirmativas de caráter museológico no novo setor da herança cultural afro-brasileira. *In*: ENECULT/MUSEU AFRO-BRASILEIRO, 1., 2005. **Anais** [...]. Salvador: CULT/UFBA, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio histórico e cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GÓES FILHO, Etelvino. **Nicinha do Samba**: trajetórias e ações educativas da matriarca do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, BA, 2018.

GOMES, Joaquim Barbosa. **Princípios Constitucionais da Igualdade**: o direito como instrumento de transformação social, a experiência dos EUA. Rio de Janeiro: Renovar, 2001.

GONÇALVES, Elisa de Almeida. **Nicinha do Samba e a manutenção do samba de roda no Recôncavo Baiano**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, BA, 2018.

GONÇALVES, Janice. Patrimônio e festas religiosas. *In*: CARVALHO, Alice; MENEGUELLO, Cristina (org.). **Dicionário temático de patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas, SP: Unicamp, 2020. p. 181-184.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 21-30.

GURAN, Milton. Sobre o longo percurso da matriz africana pelo seu reconhecimento patrimonial como uma condição para a plena cidadania. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, Ministério da Cultura do Brasil, n. 35. p. 213-227, 2017.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História Geral da África I**: metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Enciclopédia dos municípios brasileiros**. Rio de Janeiro, 1958. v. 21. p. 294-304.

KRSTULOVIC, Rosa Claudia Lora. Etnografia dos “Batuques” afro-brasileiros: reflexões em tempos de patrimonialização. **Contexto**, Dossiê Movimentos

Modernistas na América Latina: Arte, Performance e Ativismo, v. 1, n. 41, p. 42-65, 2016.

LEAL, Amanda; BORGES, Marcos Costa. “Patrimônio Cultural Imaterial”: Leis e Documentos. **RGC**, v. 13, n. 44, p. 221-238, 2012.

LEAL, Herundino da Costa. **História de Santo Amaro**. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1950.

LEITE, Ana Paula. **Maculelê**: saberes afro-brasileiros afirmativos como possibilidade de interlocução com os saberes “transmitidos” pela educação formal. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Regional do Cariri, RN, 2023.

LIMA, Alessandra Rodrigues. **Patrimônio cultural afro-brasileiro**: narrativas pelo IPHAN a partir da ação patrimonial. 2012. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

LIMA, Alessandra Rodrigues. Reconhecimento do Patrimônio Cultural Afro-Brasileiro. **Revista Palmares**: Cultura Afro-Brasileira, Brasília, ano 10, ed. 8, p. 6-15, nov. 2014.

LIMA, Lúcia Correia. **Mandinga em Manhattan**: internacionalização da Capoeira. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2016.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Cidadania patrimonial. **Revista Antropológicas**, UFPE, ano 19, v. 26, n. 2, p. 134-155, 2015.

LODY, Raul; SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

MACHADO, Ana Rita de Araújo. **Bembé do Largo do Mercado**: memórias do 13 de maio. Salvador. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MARENGO, Shanti Nitya. **Santo Amaro-Ba**: um lugar de muitos lugares. 2016. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário do Jatobá. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MARTINS, Sandra. A experiência da Modernidade e o Patrimônio Cultural. **REIA** – Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, ano 1, v. 1, p. 8-32, 2014.

MASCARO, Bruna. **Saberes e fazeres em cruzetas**: olhares multifacetados sobre o Maculelê. 2023. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. História oral como fonte: problemas e métodos. **Revista Brasileira de História e Ciências Sociais**, Rio Grande, RS, v. 2, n. 1, p. 95-108, 2011.

MATTOS, Wilson Roberto de. Ubuntu: por uma outra interpretação de ações afirmativas na universidade. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joase; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 319-339.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. *In*: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 1., 2012, v. 1, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: IPHAN, 2009.

MESQUITA, Olênia Aidê L.; MEDEIROS, Rosie Marie N. Significações culturais e simbólicas da dança do Maculelê do Balé Folclórico da Bahia. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, v. 27, n. 4, p. 207-218, 2018.

MILANI, Luciano. Pesquisa para revisão e atualização do livro de Emília Biancardi: “Ôlelê Maculelê”. **Portal Capoeira**, 2006. Disponível em: https://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/pesquisa-para-revisao-e-atualizacao-do-livro-de-emilia-biancardi-qolele-maculeleq/#google_vignette. Acesso em: 20 out. 2024.

MONTENEGRO, Antônio. **História Oral e Memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 2003.

MORAES, Roberto José Nery. Teoria geral do racismo religioso: crime de ódio. **Revista Tempo Amazônico**, v. 4, n. 1, p. 15-28, jul./dez. 2016.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

MOTA, Luciana Guerra Santos. As manufaturas de fumo do Recôncavo Baiano. **Labor & Engenho**, Campinas, SP, v. 5, n. 4, p. 19-33, 2011.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. Montagens de funk carioca: processos afrodiaspóricos com o ciclo rítmico do congo, a capoeira e o maculelê. **Opus**, v. 28, p. 1-40, 2022.

MUTTI, Maria. **Maculelê**. Santo Amaro da Purificação: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários conceituais e práticas de preservação. **Antíteses**, v. 7, n. 14, p. 45-67, 2014. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/19969>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NUNES, Artur. *In*: CORREIA, Mário (org.). **A dança dos pauliteiros: memória e identidade da terra de Miranda**. Portugal: Câmara Municipal de Miranda do Douro, 2018.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA – UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003.

PAIM, Zilda. **Relicário Popular**. Salvador: EGBA, 1990.

PEDREIRA, Pedro Tomás. **Memória histórico-geográfica de Santo Amaro**. Brasília: Senado Federal, 1974.

PEIXOTO, José Augusto Saraiva. **Baía de Todos os Santos: vulnerabilidades e ameaças**. 2008. Dissertação (Mestrado em Engenharia Ambiental Urbana) – Escola Politécnica, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PEREIRA, Paulo Fernando Soares. A invenção dos direitos e a racialização dos patrimônios: a Constituição de 1988 e a desconstrução do monolito monocultural da nação. **Revista de Direito**, Viçosa, MG, v. 13, n. 2, p. 8-32, 2021.

PEREIRA, Paulo Fernando Soares; FARRANHA, Ana C. Sociedade, Estado e as políticas patrimoniais: por um necessário diálogo. **Publicações da Escola da AGU**, Brasília, v. 9, n. 3, p. 199-219, 2017.

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego Fugido, manifestos de memórias incorporadas**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, São Paulo, 2012.

PINTO, Monilson dos Santos. A dialética da máscara negra: nego fugido contra o *blackface*. **Revista Aspás**, PPGAP-USP, v. 7, n. 1, p. 153-164, 2017.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Capoeira, samba, candomblé: afro-brasilianische musik im Recôncavo, Bahia**. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991.

POGLIA, Marco Antônio Sarreta. **A música em jogo: performances musicais na capoeira**, 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XIX**. Do monumento aos valores. São Paulo: Estação da Liberdade, 2009.

PRANDI, Reginaldo. A religião e a multiplicação do eu – transe, papéis e poder no candomblé. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 133-144, 1991.

PROJETO Ativa Recôncavo. **Mapa do Recôncavo**. 2010. Disponível em: <https://projetoativareconcavo.webnode.pt/sobre-nos/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

QUEIROZ, Clécia Aquino; QUEIROZ, Vitor. “Dentro do respeito e do amor, quem toma a frente sou eu”: o protagonismo feminino no samba de roda do Recôncavo Baiano. **Revista Transversos**, Dossiê: o protagonismo das mulheres negras na escrita da História dos Brasis, Rio de Janeiro, n. 20, p. 108-131, 2020.

RAMOS, Arthur. **As culturas negras no Novo Mundo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

REIS, Daisy. **Meu Maculelê: sete aulas em cena e um ensaio**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

REIS, João José. Fugas, revoltas e quilombos: os limites da negociação. *In*: REIS, João José; SILVA, Eduardo (org.). **Negociação e conflito: A Resistência Negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 99-134.

FRANCO, Andressa; ROSA, Patrícia. A alegria de Dona Nicinha, uma das matriarcas do Samba de Roda no Recôncavo Baiano. **Revista Afirmativa**, 2021. Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/a-alegria-de-dona-nicinha-uma-das-matriarcas-do-samba-de-roda-no-reconcavo-baiano/>. Acesso em: 16 mar. 2024.

SANTANA, Denilson Conceição. **Santo Amaro da Purificação**. Arquitetura e Urbanismo, séculos XIX -XX. Santo Amaro: Editora Faz de Conta, 2016. Disponível em: denilson santana.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/livro-impresso-fotografias-antigas-santo-amaro-denilson-coruja.pdf2023. Acesso em: 15 out. 2024.

SANTIAGO, Cybele Celestino; CERQUEIRA, Karina Matos de Araújo. **Sobre Arcos e Bondes: resgatando a memória urbana de Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANTO, Nívia Alves dos. Estudo Etnohistórico dos Terreiros de Candomblé de Cachoeira e São Félix e o processo de patrimonialização. LOBO, Graça (org.). PELLEGRINO FILHO, Antônio Roberto (coord.). **Terreiros de Candomblé de Cachoeira e São Félix**. Salvador: Fundação Pedro Calmon; IPAC, 2015. p. 53-79.

SERRA, Ordep José Trindade. **Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia**. 2. ed. Salvador: Edufba, 2009.

SILVA, Luís Cláudio Requião da; LIMA, Anderson Oliveira. A articulação entre as vilas do Recôncavo baiano nas lutas pela independência do Brasil na Bahia: o patrimônio cultural como testemunho. **Revisa do Instituto Anísio Teixeira**, Edição Especial Prêmio Luís Henrique Dias Tavares, Salvador, v. 5, p. 25-38, 2020.

Silva, Luiz Carlos de Oliveira; VICENTE, Tânia Silva. *In*: Silva, Luiz Carlos de Oliveira; VICENTE, Tânia Silva; SOUZA, Raul (org.). **Ritmos do candomblé: songbook**. Rio de Janeiro: Abbetira Arte e Produções, 2008.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SOARES, Rodrigo Lemos. Prática pedagógica em dança: o lhexá como propulsor da produção de conhecimento em artes. **Revista Escrita**, PUCRio, v. 24, n. 12, p. 23-45, 2018.

TRENTIN, Patrícia. O patrimônio cultural edificado e sua gestão. A preservação e conservação do patrimônio histórico na cidade moderna. **Revista Vitruvius**, v. 12, n. 2, p. 2-8, 2005. ISSN 2175-6716.

VASSALO, Simone; CICALO, André. Por onde os africanos chegaram: o Cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro. **Horizontes Antropológicos**, ano 21, n. 43, p. 239-271, jan./jun. 2015.

VANTIN, Xavier; SERRA, Ordep. Manifestações culturais no Recôncavo da Baía de Todos os Santos. *In*: CAROSO, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio (org.). **Baía de Todos os Santos: aspectos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 439-477.

VAZ, Livia Sant'Anna. **Cotas raciais**. São Paulo: Jandaíra, 2022.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006.

VELLOSO, Jorge. **Candomblé de rua: o Bembé de Santo Amaro**. Salvador: Casa de Palavras, 2011.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e Missão: o Movimento Folclórico Brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – OUTROS REGISTROS DO MACULELÊ

Maculelê no Largo do Mercado, Santo Amaro



Fonte: Raimundo Arthur, anos 2000).

Maculelê nos anos de 1960



Fonte: Acervo de Raimundo Arthur.