

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

MARCELA DE SOUZA FILIZOLA

“TOCA MACUMBA! TOCA MACUMBA!”

Espaços de Sociabilidade e Negritude: Uma análise do Clube do Samba de Recife

Recife

2017

MARCELA DE SOUZA FILIZOLA

“TOCA MACUMBA! TOCA MACUMBA!”

Espaços de Sociabilidade e Negritude: Uma análise do Clube do Samba de Recife

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de mestre em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Recife

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

F486t Filizola, Marcela de Souza.
“Toca macumba! Toca macumba!” Espaços de Sociabilidade e
Negritude : Uma análise do Clube do Samba de Recife / Marcela de Souza
Filizola. – 2017.
145 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Carlos Sandroni.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2017.
Inclui referências.

1. Antropologia. 2. Samba. 3. Negros – Canções e música. 4. Negros –
Identidade racial. 5. Negritude. 6. Movimento negro. 7. Raça. I. Sandroni,
Carlos (Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-207)

MARCELA DE SOUZA FILIZOLA

“TOCA MACUMBA! TOCA MACUMBA!”

Espaços de Sociabilidade e Negritude: Uma análise do Clube do Samba de Recife

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de mestre em Antropologia.

Aprovada em: 30/08/ 2017.

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. Carlos Sandroni (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Laurie Marie-Lousie Clémence Garrabé (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Stephen Bocksay (Examinador externo)
PPGCOM – Universidade Federal de Pernambuco

A Pietro, minha morada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador Carlos Sandroni. Antes de qualquer outra coisa, por sua generosidade, algo que até o momento não me pareceu tão comum no mundo acadêmico. Também pelo incentivo, apoio, por suas orientações e sugestões. Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, pela compreensão em um momento delicado de minha vida. A Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco – FACEPE, pelo financiamento da pesquisa. Aos professores Laure Garrabé e Stephen Bocksay, por aceitarem participar da minha banca de defesa.

Agradeço a Jorge Riba, Demir da Hora e Karynna Spinelli pela receptividade e disponibilidade. As conversas com eles foram fundamentais para a construção da pesquisa. Muito obrigada pela gentileza com que me atenderam, se colocando sempre à disposição para tirar dúvidas, complementar e confirmar informações.

Agradeço aos meus pais, Lúcia e Carlos e ao meu irmão, Carlinhos, pelo apoio e incentivo. Pela compreensão, por “segurarem minha barra” nos momentos em que precisei me dedicar exclusivamente a este trabalho. Ao meu tio Gustavo, pela troca, por me emprestar o seu lar para que eu pudesse ter mais tranquilidade para escrever e, ao mesmo tempo, me estimular com sua paixão pelos estudos. À Eliane, pelos almoços gostosos e boas conversas nesses dias em que estive lá. Minha avó Lucíola, tão amada, que partiu desse mundo no meio do meu mestrado, deixando uma saudade tremenda. Deixou também o exemplo de uma senhora que ingressou em um curso de pós-graduação depois dos 80 anos, para estudar as religiões afro-brasileiras, sua paixão. Tenho certeza que ela iria ficar muito feliz em ler esse trabalho. Também à minha avó Titinta, que já partiu há mais tempo, pelo amor e afeto, sempre. As minhas meninas caninas, Cora e Iaiá, por tanto amor, carinho, dengo, alegria, serelepice e companhia. Sempre ao meu lado, me olhando com ternura, enquanto escrevia a dissertação.

Agradeço a amiga Mirella Remígio, pelas conversas para descontrair. Apoio e estímulo.

À Mãe Inês e Décio, a quem conheci há pouco mais de um ano, mas que foram também fundamentais. O esteio espiritual que procurava há tanto tempo. Muito me ajudaram e incentivaram. Sempre dispostos; sempre a postos. Quanta generosidade. Minha eterna gratidão. Também, claro, a todos os espíritos protetores, que não me deixam perder a fé.

Finalmente, Pietro. Por tudo. Nada disso seria sem você. Nada (sério). A melhor coisa. Você é a casa do meu espírito. Que sorte a minha.

No alto de uma ladeira
Numa casa sem eira nem beira
Se você for procurar
A força do candomblé
De onde vem meu axé
Lá você vai encontrar (RIBA, 2010)

RESUMO

O samba, na primeira metade do século XX, esteve associado a expressão de um modelo de identidade nacional pautado na ideologia da democracia racial. Em pesquisas, observou-se que o samba, em Recife, frequentemente é apontado como uma manifestação cultural negra; uma sonoridade vinculada a expressão da negritude. Através da etnografia do Clube do Samba de Recife, pretendo investigar a existência de espaços de sociabilidade e lazer específicos onde se expressam/constroem elementos constitutivos da identidade racial de parte da população negra de Recife e quais são esses elementos. Além da questão do espaço em si, consideramos também a música produzida no lugar, o samba, como uma sonoridade que contribui ou envolve a construção de uma identidade negra, tal qual o afoxé e o maracatu. A pesquisa foi executada através da revisão bibliográfica, análise de músicas, imagens e artigos de jornais, realização de entrevistas e observação participante. A ligação entre espaços de sociabilidade e a afirmação de identidades, bem como a música relacionada ao seu contexto social e os estudos já realizados acerca das questões étnicas e raciais no Brasil são ideias centrais para o embasamento da pesquisa desenvolvida.

Palavras-chave: Samba. Negritude. Movimento Negro. Raça. Recife.

ABSTRACT

Samba, in the first half of the twentieth century, was associated with the expression of a model of national identity based on the ideology of racial democracy. In research, it has been observed that samba, in Recife, is often referred to as a black cultural manifestation; A sonority linked to the expression of blackness. Through the ethnography of the Samba Club in Recife, I intend to investigate the existence of specific spaces of sociability and leisure where the elements that constitute the racial identity of part of Recife's black population are expressed/constructed and which are these elements. Besides the question of space itself, we also consider the music produced in the place, samba, as a sonority that contributes to or involves the construction of a black identity, such as afoxé and maracatu. The research was performed through bibliographic review, analysis of songs, images and newspaper articles, interviews and participant observation. The connection between spaces of sociability and the affirmation of identities, as well as the music related to its social context and the studies already made about ethnic and racial issues in Brazil are central ideas for the basis of the research developed.

Keywords: Samba. Blackness. Black Movement. Breed. Recife.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Roda de samba de Zé Cafafinho e suas correntes na Rua do Lima.....	41
Figura 2- Desfile do G.R.E.S Gigante do Samba no Carnaval de 2017.....	44
Figura 3- Desfile do G.R.E.S Gigante do Samba no Carnaval de 2017.....	44
Figura 4- Polo do samba no Pátio do Livramento, carnaval de 2014.....	47
Figura 5- Fachada do Pagode do Didi e Didi.	86
Figura 6- Público e palco na última Terça Negra, realizada em 21 de fevereiro de 2017.....	93
Figura 7- Capa do primeiro CD de Karynna Spinelli.....	98
Figura 8- Capa do CD Negona, lançado em 2014.....	101
Figura 9- Cenografia do show de Karynna Spinelli no Janeiro de Grandes Espetáculos, 2015.	103
Figura 10- Karynna e seus bailarinos trajados como os orixás Xangô (de vermelho) e Oxum. Janeiro de Grandes Espetáculos, 2015.	103
Figura 11- Primeiro Clube do Samba realizado na Rua da Moeda, no dia 26 de janeiro de 2014.	106
Figura 12- Karynna Spinelli no primeiro Clube do Samba realizado na Rua da Moeda, no dia 26 de janeiro de 2014.....	106
Figura 13- Clube do Samba de Recife, na Rua da Moeda.....	107
Figura 14- Foto de divulgação de Carnavale.....	113
Figura 15- Atrizes globais em campanha publicitária de 2008 para a marca de sapatos e acessórios Arezzo.	114
Figura 16- Fachada do G.R.E.S Galeria do Ritmo.	117
Figura 17- Banner da feira.....	119
Figura 18- Feira Quilombar de Arte Negra.	119
Figura 19- Produtos e banners das artesãs.....	120
Figura 20- Produtos vendidos por Lassana Mangassouba.....	120
Figura 21- Feira Quilombar de Arte Negra.	121
Figura 22- Maracatu Baque Mulher.	122
Figura 23- Mestre Joana e o Baque Mulher.	122
Figura 24- Baque Mulher.	123
Figura 25- Baque Mulher.	123
Figura 26- Clube do Samba de Recife.....	124
Figura 27- Clube do Samba de Recife.....	125

Figura 28- Clube do Samba de Recife. Karynna com o turbante.	125
Figura 29- Detalhe do palco.	126
Figura 30- Início da procissão.	128

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	O SAMBA E SUAS TRAJETÓRIAS	19
2.1	O SAMBA E O LUNDU EM TEMPOS DE ESCRAVIDÃO	20
2.2	BRASIL, TERRA DE SAMBA E PANDEIRO.....	21
2.3	“SAMBA, A GENTE SABE FAZER. A GENTE FAZ BEM FEITO, FAZ BONITINHO”: TRAJETÓRIA DO SAMBA EM RECIFE	31
3	NEGRITUDE E POLÍTICA: MANIFESTAÇÕES CULTURAIS, MOVIMENTO NEGRO E O LUGAR DO SAMBA NESSA RELAÇÃO	51
3.1	NOTAS SOBRE NEGRITUDE	53
3.2	“MALUNGUINHO NA MATA É REI!”: UM BREVE HISTÓRICO DA REBELDIA NEGRA EM RECIFE DO PERÍODO COLONIAL ATÉ A DÉCADA DE 1970.....	61
3.3	MOVIMENTO NEGRO: UMA PERSPECTIVA NACIONAL	64
3.4	A ATUAÇÃO DO MOVIMENTO NEGRO EM RECIFE.....	69
3.5	“DENTRO DO MOVIMENTO NEGRO É QUE EU ME TORNO ARTISTA”: JORGE RIBA E O CRUZAMENTO ENTRE ARTE E POLÍTICA	79
4	“EU SABIA QUE IA ENCONTRAR COM VOCÊ AQUI”! NEGRITUDE EM ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE: VISITANDO O CLUBE DO SAMBA DE RECIFE	81
4.1	PAGODE DO DIDI.....	85
4.2	TERÇA NEGRA	89
4.3	CLUBE DO SAMBA DE RECIFE	95
4.3.1	Da visita ao Clube do Samba no Recife Antigo.....	105
4.3.2	Da visita à casa de Karynna Spinelli e ao Clube do Samba no Morro da Conceição.....	109
4.3.3.1	Morro da Conceição	128
4.3.3.2	Religiosidade Afro-Brasileira e Ancestralidade	131
4.3.3.3	Corpo e Estética	135
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
	REFERÊNCIAS.....	142

1 INTRODUÇÃO

O universo do samba em Recife, desde os anos 1930, agrega diversos participantes, admiradores e entusiastas; em sua grande maioria, pessoas habitantes dos morros e comunidades da cidade do Recife. Além disso, é um ritmo tradicional no carnaval da cidade, muito embora não receba a atenção, o incentivo e o destaque que o frevo e o maracatu, por exemplo, recebem dos intelectuais e gestores culturais. Explica-se: o modelo de identidade cultural construído em Recife, por intelectuais e políticos, é pautado pela ideia de regionalismo. Devido ao fato de o samba ser comumente enxergado como uma manifestação cultural oriunda do Rio de Janeiro, era/é marginalizado por grande parte dos intelectuais, folcloristas e gestores culturais defensores da “tradição” em Pernambuco e da manutenção da “pernambucanidade”, que estaria ameaçada pela força que o samba conquistou ao longo de sua existência em Recife (APOLONIO, 2012; MENEZES NETO, 2014; DAS NEVES, 2011).

O modelo de identidade nacional adotado no Brasil, a partir dos anos 1930, valorizava a mistura do que se considerava as três raças matrizes da sociedade brasileira – índios, brancos e negros - e preconizava a ideologia da democracia racial. O samba, enquanto gênero musical, simbolizava bem o ideal de mestiçagem por ter se constituído, como os estudiosos atestam, a partir de trocas culturais entre brancos e negros. Antes marginalizado por se tratar de uma manifestação cultural negra, agora o samba era considerado um dos maiores símbolos de identidade nacional brasileira; símbolo da mestiçagem (VIANNA, 2010).

Sandra Maria Giacomini, ao realizar pesquisa no Renascença Clube, localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, enxerga o clube como um espaço de sociabilidade onde, a partir dos anos 1950, “homens e mulheres negros se encontravam e fruía do contato social num ambiente festivo” (GIACOMINI, 2006, p.16). Quando foi fundado, “era necessário imprimir à vida social do clube as marcas que o grupo reconhecia e pretendia afirmar como suas” (GIACOMINI, 2006, p.32). Ao longo dos anos, as diretrizes adotadas pelos membros do clube no sentido de estabelecerem que atividades seriam estimuladas para que o objetivo de ser um local de afirmação da negritude fosse atendido, variaram. Em certo período, as atividades realizadas no clube giraram em torno de rodas de samba, fazendo com que muitas pessoas acreditassem que naquele momento o clube fugira de sua essência engajada, nos chamando a atenção para a questão que envolve a relação entre o samba e o negro no Rio de Janeiro:

O samba e o pagode são diretamente associados, do ponto de vista moral e ético, a uma ausência de engajamento e de seriedade, vistos como agentes de uma transformação indesejada, que envolveu o Clube em uma atmosfera de

superficialidade e de falta de compromisso. (...) A roda de samba e o pagode, em particular, são classificados como um tipo de lazer descompromissado, ‘festivo’, merecedor de críticas suplementares também por não incorporar, junto com a música e a dança, o tratamento da questão negra, racial (GIACOMINI, 2006, p. 142-3).

Alguns dados aos quais pude acessar durante a pesquisa expõem reações de alguns sambistas do Rio de Janeiro a essa condição do samba na cidade e, apesar de não os desenvolver em profundidade, considero relevante menciona-los. Tive acesso a informações sobre uma edição do jornal *AfroReggae Notícias*, publicada em novembro de 1993. Nela consta uma entrevista com a sambista carioca Leci Brandão, onde ela se afirma compositora e cantora de música afro-brasileira. Na ocasião da entrevista, Leci afirma ter rompido com a sua então gravadora porque esta não aceitou gravar suas músicas por serem muito políticas. “Também afirma a sua luta em mostrar que o samba pode também falar sobre temas sociais”¹.

Recentemente, tive acesso a pesquisa de Stephen Bockskay que trata de um grupo de sambistas cariocas, nos anos 1970, que utilizavam a sua música para se colocarem politicamente no que diz respeito a questão racial. Dentro desse grupo, composto, dentre outros, por Clementina de Jesus, Martinho da Vila e Nei Lopes, destaca-se Antônio Candeia Filho, o Candeia, compositor do partido alto “Dia de Graça” (1970), considerado por Bockskay como o primeiro chamado explícito para a militância afro-brasileira em letras de samba (2017, p. 66). Segundo o pesquisador, o partido alto é, por muitas vezes, considerado o samba em sua forma mais “tradicional”/ “autêntica”. Candeia é um de seus principais expoentes e, nos anos 1970, membro da escola de samba Portela. O sambista acreditava, nesse período, que o partido alto – que congregava várias formas de expressão, linguagem e identidades musicais – estava em extinção na escola (BOCKSKAY, 2017, p. 67-8).

Candeia, como outros sambistas, estava indignado com as mudanças que vinham acontecendo nas escolas de samba, que cada vez mais se distanciavam de suas raízes. Diante disso, o grupo decide deixar a Portela e fundar em 1975 o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, que se apresenta como um movimento de resistência contra a desfiguração das raízes culturais do samba. Algumas das estratégias adotadas pelo grupo para promover seus objetivos de preservação das tradições era oferecer entrada em sua sede e alimentação gratuitas, a projeção de filmes sobre cultura negra, apresentando variados estilos

¹ Disponível em <http://culturadigital.br/mnupe/2015/12/09/jornal-afroreggae-noticias/>. Acesso em 31 de julho de 2017.

musicais como partido alto e caxambu. Dentre os contribuintes da Quilombo estavam o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras – IPCN e o Centro de Estudos Afro-Asiáticos – CEAA (BOCSKAY, 2017, p. 68).

A partir de uma revisão da escassa bibliografia existente sobre o samba em Recife, mais especificamente sobre as escolas de samba de Recife – e temos este número ainda mais reduzido se quisermos considerar apenas os estudos na área da Antropologia – foi possível identificar que esta manifestação está mais associada, pelos seus praticantes, à expressão da negritude do que à ideia de mestiçagem, que é mais comumente associada ao samba. Dentre outros, temos o fato de que figuras relevantes da cena do samba de Recife, como o sambista Jorge Riba, estiveram intimamente ligadas a consolidação do Movimento Negro Unificado de Recife (APOLONIO, 2012).

Gabriela Apolonio afirma ser o samba de Recife “pano de fundo para muitos movimentos sociais negros” (APOLONIO, 2012, p. 2) e o chama de “manifestação negra popular” associada a um “ajuntamento de negros” e “aos povos do candomblé” (p.10). Ainda segundo Apolonio, o samba esteve intimamente associado ao Movimento Negro do Recife – MNR e ao Movimento Negro Unificado de Pernambuco – MNU-PE (2012).

Em pesquisa ao site do G.R.E.S Unidos de São Carlos, de Recife, encontrei logo na sua página inicial menções a ancestralidade africana, a exaltação raça negra e referências ao samba como sendo uma manifestação cultural afro-brasileira (consulta em agosto, 2014). Outra menção a ancestralidade pode ser encontrada na fala da organizadora do G.R.E.S Gigante do Samba, contida na tese de doutoramento de Hugo Menezes Neto (2014), Marize Félix. Segundo ela, a noite das Baianas, cerimônia realizada por grande parte das escolas de samba do Rio de Janeiro e que também acontece na Gigante, é dedicada à homenagem àquelas que seriam o símbolo da tradição da escola. Para tal, ela convida um grupo de Maracatu Nação sob a justificativa de que, assim como a escola, o maracatu também é uma manifestação dos negros e dos escravos (MENEZES, 2014, p.141).

No Pátio de São Pedro, espaço localizado no centro da cidade do Recife, era realizado todas as terças-feiras um evento chamado “Terça Negra”, que tinha como objetivo divulgar e fortalecer a cultura negra, e que surgiu no Pagode do Didi, tradicional ponto de encontro de sambistas que é conhecido como “quartel general do samba na terra do frevo” (Portal *Cultura PE*, acesso em fevereiro de 2017). O evento era organizado pelo MNU - PE com o apoio da Prefeitura de Recife e aconteciam apresentações de grupos musicais, de maracatu, afoxé etc., dentre os quais é recorrente as baterias das escolas de samba de Recife.

O modelo de carnaval de rua de Recife se configura, dentre outras coisas, pela existência de vários polos de apresentações espalhados pela cidade. Dentre estes, temos o antigo “Polo Afro”, atual “Polo Pátio do Terço”, localizado no Pátio do Terço, local historicamente e simbolicamente associado aos negros da cidade. É lá onde acontecem apresentações de grupos de maracatu, afoxé, reggae e a famosa Noite dos Tambores Silenciosos. Era lá, também, que aconteciam, até o carnaval de 2013, as apresentações das baterias das escolas e dos artistas de samba do Recife, até que o samba conquistou um polo exclusivo em 2014.

Inicialmente, meu objeto de pesquisa seriam as escolas de samba de Recife. No princípio de 2015, porém, logo no início do mestrado, tive a oportunidade de ir ao Clube do Samba de Recife, que na época estava sendo realizado na Rua da Moeda, no Recife Antigo. Naquele dia, observei que aquele evento, para aquelas pessoas que estavam ali, não parecia um mero entretenimento. Havia algo a mais. Percebi que muitas eram negras e seus corpos, através de diversos elementos, me transmitiam a impressão de que tinham alguma relação com a militância negra e com a religiosidade afro-brasileira. Me veio a ideia de que aquele seria um lugar especial para aquelas pessoas, onde elas expressavam o seu pertencimento, ou a sua imersão em uma cultura específica.

Desde 2009 é realizado o Clube do Samba de Recife, evento que surgiu no Morro da Conceição, zona norte da cidade, e que durante muito tempo aconteceu sempre no último domingo do mês. O evento é comandado pela sambista Karynna Spinelli, que a cada edição recebe vários convidados para a realização de um show que acontecia, na época em que comecei a pensar mais profundamente ao seu respeito, em uma estrutura montada em uma via pública do Morro, sendo solicitado como acesso a contribuição de 2 (dois) quilos de alimentos não perecíveis. Os alimentos coletados são doados às famílias necessitadas que moram no entorno do local. Outra coisa que me chamou a atenção foi a informação de que lá, em alguns domingos, acontecia também uma feira que vendia artigos afro – turbantes, brincos, camisas etc. - e que tinha como público alvo os frequentadores do evento.

Através da análise do Clube do Samba de Recife, pretendo, nesta pesquisa, investigar a existência de espaços de sociabilidade e lazer específicos onde se apresentam/se constroem elementos constitutivos da identidade racial de parte da população negra de Recife e quais são esses elementos. Além da questão do espaço em si, consideramos também a música produzida no lugar, o samba, como uma sonoridade que contribui ou envolve a construção de uma identidade negra, tal qual o afoxé e o maracatu. A pesquisa foi realizada através da revisão

bibliográfica, análise de músicas, imagens e artigos de jornais, realização de entrevistas e observação participante.

A ligação entre espaços de sociabilidade e a afirmação de identidades, bem como a música relacionada ao seu contexto social e os estudos já realizados acerca das questões étnicas e raciais no Brasil são ideias centrais para o embasamento da pesquisa desenvolvida. Desde o surgimento das Ciências Sociais, os dados verbais têm sido privilegiados, deixando o som e a música recursos pouco explorados na pesquisa social. Segundo Martin W. Bauer, a música possui grande potencial em espelhar o mundo social que a produz e consome – os sons são condicionados por seus contextos sociais e por isso são marcados por eles (BAUER, 2008, p.365-7). Ainda, para que a música seja considerada um dado social, deve pressupor uma “relação sistemática entre os sons e o contexto social que os produz e os recebe” (BAUER, 2008, p.366). Segundo o etnomusicólogo Vincenzo Cambria, as práticas musicais podem assumir papel muito importante na construção, definição e negociação das mais diversas identidades. Grupos reais organizados (ou imaginados) em torno de diferenças culturais (como é o caso do Brasil), biológicas ou “comportamentais assumidas como essenciais também utilizam e vivem a música como importante elemento para a definição e negociação de tantas outras identidades” (2008, p. 67). Ao expor isto, está se referindo à alteridade interpretada em relação às ideias de nação, raça, religião, dentre outras.

As pesquisas realizadas nos espaços de sociabilidade correspondem a uma demanda da Antropologia Urbana como bem assegura o antropólogo José Guilherme Cantor Magnani. Nesse sentido, a cidade, mais do que ser um cenário para, resulta das práticas e interações dos atores sociais. Assim, cabe ao antropólogo cujo objeto de análise se encontra neste contexto urbano, observar

a partir dos arranjos dos próprios atores sociais (...) as formas por meio das quais eles se avêm para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, (...) estabelecer encontros nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política(...). Esta estratégia supõe um investimento em ambos os polos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise. É o que caracteriza o enfoque da antropologia urbana (MAGNANI, 2002, p. 18).

Relevante para esta pesquisa é a ideia de *pedaço* desenvolvida pelo autor. Ele usa esse termo para se referir a um espaço quando ele possui uma demarcação suficiente para definir o grupo que o frequenta como pertencente a uma rede de relações:

É nesses espaços onde se tece a trama do cotidiano: a vida do dia-a-dia, a prática da devoção, a troca de informações e pequenos serviços, os inevitáveis conflitos, a

participação em atividades vicinais. É também o espaço privilegiado para a prática do lazer nos fins de semana nos bairros populares. Desta forma, o "pedaço" é ao mesmo tempo resultado de práticas coletivas (entre as quais as de lazer) e condição para seu exercício e fruição (MAGNANI, 1996, p. 13).

Mesmo que se trate de um cenário com tramas tão complexas, Magnani afirma que os grupos geralmente estudados pelos antropólogos na cidade, como terreiros de candomblé, escolas de samba e práticas de lazer, apresentam uma totalidade que evidencia um recorte de fronteira ou um código de pertencimento, ainda que não signifique a ausência de conflitos. As pessoas que pertencem a esses grupos também são capazes de identificar quem não pertence. A partir de suas análises, o pesquisador também há de conseguir fazer essa distinção. Para tal, é necessário que se reconheçam elementos mínimos estruturantes do grupo.

Assim, uma totalidade consistente em termos de etnografia é aquela que, experimentada e reconhecida pelos atores sociais, é identificada pelo investigador, podendo ser descrita em termos categoriais: se para aqueles constitui o contexto da experiência diária, para o segundo pode também se transformar em chave e condição de inteligibilidade. Posto que não se pode contar com uma totalidade dada, postula-se uma, nunca fixa, a ser construída a partir da experiência dos atores e com hipóteses de trabalho e escolhas teóricas, como condição para que se possa dizer algo mais do que generalidades e platitudes a respeito do objeto de estudo (MAGNANI, 2009, p. 138)

Magnani chama a atenção para a possibilidade de se perceber a construção de identidades nos espaços públicos e que para tal o antropólogo deve estar atento para identificar os pedaços onde essa construção se manifesta. Os graus de uso e a multiplicidade de pontos de encontro é que vão permitir “construir, fortalecer e exibir marcas de identidades que se legitimam na medida em que são assumidas pelos ‘de dentro’ e exibidas para ‘os de fora’” (MAGNANI, 2009, p.148).

No primeiro capítulo será problematizada a questão do samba, enquanto gênero musical, e a sua relação com a ideia de mestiçagem que fez com que fosse considerado a música brasileira por excelência. Além disso, será abordada a história do samba em Pernambuco - uma missão que apresentou certa dificuldade devido a raridade de fontes que tratem desta questão, reflexo do silenciamento que ao longo dos anos essa manifestação cultural vem sofrendo da parte dos intelectuais.

No segundo capítulo abordarei a história e a atuação do Movimento Negro, buscando um enfoque da sua atuação em Recife e a forte relação com as manifestações culturais que se estabelece desde o início. Busco situar o samba produzido na cidade nessa relação. Aqui também explanarei a respeito das ideias teóricas acerca das questões raciais e negritude que nortearam as reflexões desenvolvidas na pesquisa.

No terceiro capítulo será problematizada a questão dos espaços de sociabilidade como lugares onde as pessoas constroem e manifestam identidades raciais através, principalmente, das interpretações desenvolvidas a partir da observação do Clube do Samba de Recife².

Gostaria de finalizar essa introdução com uma questão que me surgiu enquanto escrevia a pesquisa. Em um momento em que, nas mais diversas mídias, se debate tanto as questões das minorias, e que, nesses debates, muitos entraves são estabelecidos devido à falta de cuidado em falar ou a facilidade em se reproduzir discursos hegemônicos, me pareceu igualmente delicado elaborar reflexões a respeito de um desses grupos em um trabalho acadêmico. Portanto, desejo deixar claro que sim, procurei situar o meu “lugar de fala”, expressão tão frequentemente utilizada nesses debates. Algumas ideias me foram esclarecedoras, nesse sentido. Segundo o filósofo Pablo Ortellado, existem diferentes “efeitos de verdade” dependendo de quem enuncia um discurso. Rosane Borges, ativista de relações de gênero, enuncia que lugar de fala “é a posição de onde olho para o mundo para então intervir nele”. Finalmente, a ativista negra Joice Berth, fala que “o lugar de fala é o limite que mostra que, por mais que eu tenha consciência das opressões que não são minhas, as minhas experiências não são suficientes para falar por outros”³. Tais ideias, portanto, estiveram presentes em minhas reflexões assim como refletiram nas minhas escolhas teóricas para a construção da pesquisa.

² Optei por desenvolver uma pequena introdução para cada capítulo ao invés de aglutinar muitas ideias nessa única sessão.

³ Os três depoimentos foram coletados da matéria “O que é ‘lugar de fala’ e como ele é aplicado no debate público”, do jornal *Nexo*, escrita por Matheus Moreira e Tatiana Dias. Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%ABlico>. Acesso em 19 de agosto de 2017.

2 O SAMBA E SUAS TRAJETÓRIAS

Nos estudos aos quais tive acesso e que nortearam a construção dessa pesquisa, é compartilhada a ideia de que as manifestações culturais negras, mais do que um entretenimento ou expressão artística, se tornaram, desde a chegada dos diversos povos africanos escravizados, emblemas de suas resistências. Neste capítulo buscarei realizar um breve apanhado histórico dos usos feitos pelos negros, desde o período que aqui chegaram escravizados, das suas manifestações culturais como forma de resistência à opressão sofrida. Para tal, me utilizarei, principalmente, das pesquisas já desenvolvidas pelo jornalista e sociólogo Muniz Sodré e pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni.

De manifestação cultural negra e perseguida à música brasileira por excelência. Aqui também buscarei traçar o caminho trilhado pelo samba na historiografia da música brasileira e as consequências desta trajetória para a imagem e o significado que a manifestação adquiriu frente aos negros brasileiros. As pesquisas desenvolvidas, novamente, por Sandroni e pelo antropólogo Hermano Vianna são de fundamental importância para a abordagem proposta.

Neste capítulo buscarei também traçar um histórico do samba em Pernambuco, mais precisamente na cidade do Recife. Como já mencionado, foram poucos os estudos já realizados sobre o tema. Segundo Gabriela Apolonio (2012, p.8), inclusive, houve na verdade uma grande produção textual de folcloristas e jornalistas no sentido de promover a negação da historicidade dos grupos de samba que já existiam na cidade desde as primeiras décadas do século XX. Ela ressalta a ideia defendida por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, de que “a legitimação de uma tradição, ou aceitação de determinados ritos pela sociedade está em sua historicidade, e ainda, em seu registro histórico” (APOLONIO, 2012, p.8). Além de Apolonio, as pesquisas realizadas pelo antropólogo Hugo Menezes Neto e pelo historiador Augusto Neves da Silva, foram de grande importância para que este histórico pudesse ser traçado.

Aqui também aparecem os primeiros depoimentos coletados na entrevista que realizei com o sambista Jorge José de Oliveira Ribeiro, o Jorge Riba⁴, no que tange, principalmente, à história do samba em Recife e à situação dessa manifestação no cenário cultural da cidade. Além de sambista, Jorge participou ativamente do Movimento Negro do Recife – MNR onde

⁴ Todos os depoimentos atribuídos a Jorge Riba de agora em diante foram coletados na entrevista que ele me concedeu em 26 de julho de 2017.

ingressou em 1979. Continuou militante ativo durante os anos 1980 e 1990, quando o MNR já se tornara a filial estadual do Movimento Negro Unificado, o MNU-PE. Integrou um dos primeiros afoxés de Pernambuco, o *Ara Odé*, fundado em 1982, e foi um dos fundadores do afoxé *Alafin Oyó*, da cidade de Olinda. Apesar de grande parte de sua trajetória artística ter sido dedicada ao afoxé, onde além de outras funções, atuou como compositor, Jorge possui uma carreira já consagrada como sambista. Além de assíduo frequentador das rodas de samba de Recife nos anos 2000, lançou seu CD *Meu Recado* em 2010, composto de 15 faixas autorais. Segundo ele, foi o primeiro trabalho de samba produzido 100% em Pernambuco⁵.

2.1 O SAMBA E O LUNDU EM TEMPOS DE ESCRAVIDÃO

Segundo Muniz Sodré, o samba, enquanto rito, esteve presente onde esteve o negro no período da escravidão, “como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo do negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano” (SODRÉ, 1998, p. 12).

O lundu é uma manifestação cultural fulcral quando se estuda a história e a antropologia da música brasileira. Segundo Carlos Sandroni (2012), a palavra “lundu” expressa, na música brasileira, diversas coisas que se interligam; “foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica” (p. 41). O lundu-dança é considerado por grande parte dos pesquisadores brasileiros, muito embora com controvérsias, de origem africana. Com controvérsias porque, ainda segundo Sandroni, não foi possível localizar no Brasil nenhum registro onde o nome “lundu” apareça designando exclusivamente uma atividade dos negros. As fontes utilizadas pelos pesquisadores para afirmarem a origem africana do lundu-dança são de origem portuguesa.

Segundo o *Dicionário Musical Brasileiro* (1989), o lundu é uma dança de origem afro-negra trazida pelos negros escravizados bantos da região de Angola e do Congo. Para Mario de Andrade (1944), é a mais generalizada e característica forma do folclore negro, em fins do

⁵ Toda a equipe composta por pernambucanos e todo o processo de gravação feito no estado, saindo apenas para a prensagem, já que Pernambuco não conta com uma fábrica de prensagem de CD. Portanto, *Meu Recado* foi prensado no Amazonas. Segundo Jorge Riba, “é possível fazer qualquer coisa aqui em Recife, o negócio é só acreditar. [...] Hoje em dia você vá procurar os discos de samba de Pernambuco e você vai ver que os discos são gravados aqui. Um ou outro sai para fazer uma mixagem no Rio, em São Paulo, porém a coisa de acreditar que a gente é capaz de fazer, isso foi o negão aqui, modéstia à parte, que abriu as portas, que acreditou [...] e fez com que muita gente acreditasse também”.

século XVIII. E, finalmente, Para Mozart de Araújo (1963), o lundu descende diretamente do batuque africano e “foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão” (p. 11 apud SANDRONI, 2012, p. 42).

Segundo Mario de Andrade, desde o início do período colonial até meados do século XIX, as manifestações artísticas dos negros sofreram resistência e repressão por parte da sociedade brasileira. Algumas vezes foram toleradas e incentivadas, mas não se fundiram às manifestações dos brancos. Nesse período, portanto, a palavra “samba” era referenciada apenas no universo dos negros, e não dos brasileiros. Teria sido o lundu a primeira manifestação negra a transpor a barreira imposta pela sociedade branca. Essa transposição, ainda segundo Andrade, foi facilitada por uma estratégia:

a comicidade, a caçoadá, o sorriso, era o disfarce psicossocial que permitia a difusão [do lundu] nas classes dominantes... A mulata principiava, e a negra e o negro, sendo literalmente consentidos nas classes da alta e da pequena burguesia... Mas... o lundu retirava deles qualquer dor e qualquer drama (ANDRADE, 1944, p.31-2 apud SANDRONI, 2012, p. 56).

Para Andrade, então, o lundu-canção originalmente diz respeito ao universo negro. Posteriormente, tem o seu sentido distorcido devido às pressões sociais e torna-se uma canção com viés cômico, deixando de mostrar o duro cotidiano do trabalho escravo e passando a mostrar “o negro que dança e que sobretudo faz rir seus senhores brancos” (SANDRONI, 2012, p. 56).

Esta pequena seção teve como objetivo ilustrar brevemente o caráter de resistência que as manifestações artísticas negras adquirem desde o momento em que pisam no Brasil seus sujeitos. Em seguida, vamos discorrer sobre a trajetória percorrida pelo samba até se tornar a “música brasileira por excelência”.

2.2 BRASIL, TERRA DE SAMBA E PANDEIRO⁶

Segundo Sandroni (2012), a palavra “samba” é encontrada em diversos lugares nas Américas, quase sempre ligada ao universo dos negros. É predominante a ideia que a palavra foi precedida por *semba*, que, como mencionado, significa umbigada (o “encontrão” do qual

⁶ Verso da canção *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, de 1939.

falamos anteriormente), do quimbundo. Até o início do século XX samba não se referia a uma dança ou música específica, “mas aos festejos dos negros de modo geral” (SANDRONI, 2012, p. 87).

Em *Feitiço Decente* (2012), Sandroni apresenta uma gama de referências à palavra “samba” em documentos impressos desde o início do século XIX. Não me aterei a esses dados. No entanto, é relevante apontar que a princípio, o samba é apontado como um divertimento de gente da roça e do Norte do país, que nessa época compreendia também o Nordeste, onde está localizada a Bahia. Assim, em um primeiro momento, o samba é um “estrangeiro no Rio de Janeiro, não apenas por sua localização social na roça, que se opõe à cidade e em particular à capital federal que era precisamente o Rio, mas também por sua localização geográfica no “Norte” (especialmente na Bahia) ” (SANDRONI, 2012, p. 89). Além de coisa da roça e do Norte, o samba possui o que Sandroni (2012) chama de uma terceira “localização social”: pertence ao universo dos negros. Essas três localizações sociais traziam como consequência o valor que lhe era atribuído; por muito tempo considerado indigno e inferior, resultando em sua marginalização.

O êxodo do samba da roça para a cidade é relatado em cartas publicadas pela imprensa de Salvador no início do século XIX. “Essas cartas reclamavam da presença ostensiva dos negros nos festejos do carnaval, e mostram bem como os preconceitos contra os negros se confundiam com a desvalorização de sua música (SANDRONI, 2012, p. 92).

A partir da década de 1870 a palavra “samba” começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, a diluir as fronteiras antes tão nítidas entre o que era só da roça e dos negros. “Na década de 1880, começam a aparecer descrições de danças que se encaixam perfeitamente no conceito de samba de umbigada, mas cujo cenário não é mais a velha Bahia nem as fazendas de café, e sim os diferentes bairros da capital federal” (SANDRONI, 2012, p. 93). Neste momento, as descrições também dão conta da heterogeneidade que caracterizava o contexto onde o samba era executado; o samba passa a “conviver” com “modinhas portuguesas” e reunir, entre seus praticantes (ou pelo menos espectadores) brancos e mulatos, portugueses e baianos (SANDRONI, 2012, p. 93-4).

Sandroni (2012) observa que com a popularização do samba, vai se estabelecendo uma distinção entre o samba folclórico e o samba popular: no primeiro caso, o samba substitui o

que vinha a ser conhecido como “batuque”⁷, considerado como pertencente ao domínio do folclore; no segundo caso, substitui o maxixe e o tango, que são considerados pertencentes ao universo urbano, da música impressa com autor definido.

Essa convergência do folclórico e do popular numa mesma palavra expressa uma nova convergência ideológica que se forja entre as duas áreas. Quando ela se consoma, o samba popular beneficia-se de toda a carga positiva atribuída por boa parte dos intelectuais brasileiros desde os anos 1930 ao folclore (SANDRONI, 2012, p. 99).

Ele também observa que em *O Cortiço*, romance de Aluísio de Azevedo publicado em 1890, é apresentada uma etapa intermediária do processo de

“nacionalização” do samba: este é identificado ali, ao mesmo tempo, à Bahia e ao Brasil. Tudo que é da Bahia figura no romance como o mais autenticamente brasileiro: a mulata Rita Baiana, a comida que ela prepara e a música que ela dança. A finalização desse processo de “nacionalização”, no entanto, passará pela identificação do samba ao Rio de Janeiro, capital do país depois de Salvador, de 1763 a 1960. A criação do “samba carioca” [...] começa em 1917 com o sucesso alcançado no Rio de Janeiro pela composição “Pelo telefone”, que seu autor, o carioca filho de baiana Ernesto dos Santos (“Donga”), batizou de “samba”; e assume seus contornos definitivos no início da década de 1930, com uma série de mudanças rítmicas (e outras). É só nesse momento que o samba assume da maneira mais inequívoca a condição de ritmo nacional por excelência (SANDRONI, 2012, p. 99).

O antropólogo Hermano Vianna se debruça a analisar em seu livro *O mistério do samba* (2010), a transformação pela qual o samba passou até constituir um símbolo da identidade brasileira. O samba - antes uma manifestação cultural marginal, reprimida e enclausurada nos morros cariocas e nas camadas populares – transformou-se (ou foi transformado) em um emblema de brasilidade, ritmo nacional brasileiro, elemento central para a definição da identidade nacional, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil.

Para Vianna, o “mistério do samba” está ligado a outros mistérios brasileiros centrais para o debate sobre a definição da identidade nacional no Brasil. Segundo ele, Antônio Cândido é um dos pesquisadores que se ocuparam, de certa forma, deste mistério. Em artigo intitulado “A revolução de 1930 e a cultura” (1989), este se refere ao “interesse pelas coisas brasileiras” que surge nos anos 1930. O que eram essas coisas brasileiras? Quem definia o que realmente era brasileiro e, portanto, digno de interesse? Como uma elite que ignorava o

⁷ Nome dado inicialmente, desde o século XVIII, ao divertimento, músicas e danças africanos. Segundo Sandroni (2012), o termo passa a ser substituído por samba a partir do início do século XX.

brasileiro passa a se interessar e valorizar o samba e a mestiçagem (principalmente entre brancos e negros)?

Como pôde a mestiçagem, antes considerada a causa de grande parte dos problemas nacionais, “de repente” se tornar a garantia da originalidade cultural e da superioridade da “civilização tropicalista” que marcaria o Brasil, a partir da publicação de *Casa-grande & senzala*, em 1933? Vianna afirma que não é arbitrária a tentativa de ligar a “generalização” do samba com o êxito de Gilberto Freyre no panorama intelectual brasileiro. Tudo isso fazia parte do interesse que surge pelas “coisas brasileiras”. Segundo Freyre, esse interesse surge como uma “iluminação”. Essa e outras afirmações atestam o caráter súbito, descontínuo, de descoberta e valorização daquilo que seria “verdadeiramente brasileiro” (VIANNA, 2010).

Vianna pretende mostrar como o samba, ao se transformar em música nacional, representou “o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (VIANNA, 2010, p.34). Ao fazer isto, não está negando a repressão sofrida por determinados aspectos dessa cultura popular; sua intenção é mostrar que “a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns até contrários à repressão” (VIANNA, 2010, p.34).

Para que se faça uma análise do mistério do samba é fundamental que tenhamos conhecimento da existência de indivíduos que agem como mediadores culturais em espaços sociais onde essas mediações são implementadas (VIANNA, 2010, p. 41). No contexto da *belle époque* carioca, onde muitos autores identificam uma total separação entre a cultura das elites e a cultura popular no Rio de Janeiro (VELLOSO, 1988), o músico popular funcionou como mediador cultural entre mundos artísticos distintos. No entanto, Vianna atenta para a existência de fatos que comprovam a interação que existia entre elite/cultura popular, e que os músicos populares não eram simplesmente reprimidos ou desprezados pela elite brasileira. Ele nota que o que existe é uma sociedade contraditória que, ora aplaude, ora reprime a cultura popular carioca; ou uma sociedade heterogênea, onde a condenação do brasileiro convive com o aplauso desse mesmo brasileiro, dependendo do grupo social e da situação que estava sendo frequentada (VIANNA, 2010, p.41).

Vianna apresenta as ideias do escritor Afonso Arinos, jurista e jornalista brasileiro, que já em 1900 escreve um livro intitulado *A unidade da pátria* e que tratava do tema já apresentado em seu título. Arinos tinha seu interesse pelas “coisas brasileiras” e pela cultura do povo ligado a preocupação com a unidade nacional. Entre as coisas brasileiras, a música popular tinha destaque. Segundo Arinos, é ao povo, e não a elite, que devemos o pouco que o Brasil teria de unidade (VIANNA, 2010, p.55). Além disso, a historiadora Martha Rosa

Figueira Queiroz (2010) atenta para a necessidade de adesão das camadas populares ao projeto político em desenvolvimento:

O cenário do início do século XX colocava para as elites a tarefa de construção de uma identidade nacional brasileira, e para isso, as elites perceberam que seria impossível excluir a grande massa, principalmente os egressos do escravismo. Diante desse quadro, manifestações negras que foram ostensivamente condenadas no século XIX por constituir um obstáculo à implantação de um modelo social pautado nos moldes civilizatórios burgueses, foram concebidas como a grande porta de acesso às camadas pobres, pois o apoio popular ao projeto de consolidação do projeto republicano era imprescindível (QUEIROZ, 2010, p. 2010).

Com a chegada da República, foi necessário que houvesse a substituição do símbolo da coroa pelo símbolo da nação para dar legitimidade aos novos governantes. “A unidade só poderia ser alcançada quando fosse compreendida a ‘essência da brasilidade’, transformada em correntes políticas nacionalistas” (VIANNA, 2010, p.58). É nesse contexto que surge *Casa grande & senzala* (1933), a valorização da ideologia da democracia racial, e que o samba se consolida como estilo musical nacional (VIANNA, 2010).

No final do século XIX, os intelectuais brasileiros, em debate, associavam a questão da identidade nacional ao problema do “atraso” do Brasil, se comparados às nações Europeias, que serviam como ponto de referência para o pensamento evolucionista da época. Ou seja, para descobrirem o porquê de o Brasil ser um país atrasado, deveria ser descoberto o que faz deste diferente dos europeus. O mestiço se transformou no bode expiatório do atraso brasileiro. Pensando desta maneira, os intelectuais da época só podiam ver com maus olhos as manifestações culturais (ritmos negros pré-samba, por exemplo) que um tempo depois seriam transformadas em símbolos nacionais e motivo de orgulho para os brasileiros (VIANNA, 2010).

Gilberto Freyre foi o intelectual que conseguiu dar um caráter positivo à mestiçagem. “O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses” (VIANNA, 2010, p.63-4). A mestiçagem não era mais a causa do atraso do Brasil, mas algo que deveria ser preservado por configurar a garantia da nossa especificidade diante de outras nações. Segundo Vianna,

A mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher, entre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil, aquelas que melhor se enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional (2010, p.70).

Nas primeiras décadas do século XX, o mulato e o urbano passam a ocupar o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira. No campo da música, o samba vira símbolo nacional (VIANNA, 2010).

Vianna menciona que no final da década de 1920, os programas de rádio com maior audiência do Brasil eram transmitidos do Rio de Janeiro. Nesta mesma época o mercado de discos brasileiros estava em ritmo de evolução, com o advento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país, estando as principais localizadas no Rio de Janeiro. Observa-se, então, que existia ali um ambiente extremamente propício para o samba carioca se tornar a música nacional (2010).

No início do século XX o campo da música popular brasileira era marcado por uma grande variedade de estilos e ritmos. Vianna cita maxixe, moda, marchas e cateretês. Entretanto, nenhum desses estilos musicais parecia ter fôlego para conquistar a hegemonia no gosto popular da época. “Nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência” (VIANNA, 2010, p. 110-1). É nos anos 1930 que o samba carioca começa a colonizar o carnaval brasileiro e a se transformar em símbolo de nacionalidade.

No final do século XIX, o Rio de Janeiro é a capital federal e o centro econômico do país, atraindo imigrantes de outras regiões do país, inclusive da Bahia, de onde saíram muitos escravos alforriados e seus descendentes. Estes imigrantes negros ficaram alocados em uma região do Rio de Janeiro, a Cidade Nova. Nesta região, também conhecida como “pequena África” devido à quantidade de negros que ali habitavam, era onde ocorriam as famosas festas nas casas das tias baianas, tão populares e reconhecidamente importantes no processo de consolidação do samba como música popular no Brasil (SANDRONI, 2012).

Algumas das figuras importantes que viviam nesse meio, como Donga, João da Baiana e Pixinguinha, mencionam a participação de intelectuais de renome nas festas que aconteciam por lá, tal qual Afonso Arinos, então presidente da Academia Brasileira de Letras, e Olegário Mariano, poeta e político. Havia ali uma troca intensa que modificava constantemente o panorama cultural da cidade, provocando a renegociação das fronteiras. Essa troca tomava várias formas, dentre elas, a da proteção contra atitudes discriminatórias de outros grupos da elite e de autoridades, contra os músicos populares (VIANNA, 2010).

A partir do que foi exposto, o compositor de samba pode ser pensado como um dos agentes mediadores entre mundos culturais distintos. Os ricos – de um modo geral, visto que há pouco foi mencionada a presença de intelectuais - não frequentavam as festas em seus locais “de origem”. O contato dessa parcela da população com essa música era feito através de convites a compositores já consagrados para os salões das camadas mais ricas. “O território

da ‘autenticidade’ do samba, que a elite carioca começava a respeitar, era considerado um mundo perigoso” (VIANNA, 2010, p. 119). Apesar disto, alguns jovens da classe média começavam a querer uma maior aproximação com o mundo do samba, como foi o caso de Ari Barroso - que era filho de um promotor público de Minas Gerais - e posteriormente Noel Rosa e Almirante. O samba, nesta época, não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional. (VIANNA, 2010).

Em resumo, para Vianna,

a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico [...]. Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização (VIANNA, 2010, p. 151).

Diante deste contexto, Sandroni afirma que o samba popular, enquanto gênero musical, “esteve francamente comprometido com a valorização da mestiçagem” (SANDRONI, 2010). Concomitante à valorização da mestiçagem pelos intelectuais que pensavam a sociedade brasileira e a elevação do samba ao status de música nacional, observa-se que as músicas do gênero gravadas nesse período apresentam em suas letras “uma afirmação explícita do mulato e da mulata”. Em muitas das letras que apresentam em seu conteúdo menções a mulatos e mulatas, elas são feitas em tom afirmativo e alegre. Verifica-se com veemência a valorização da mestiçagem (SANDRONI, 2010). Temos como exemplo o samba “Roubaram o meu mulato”, composição de Claudionor Cruz, interpretado por Aurora Miranda, lançado em 1939:

Tiraram meu mulato
Lá do morro do Salgueiro
E era o rei da batucada
E no samba era o primeiro

Tinha bossa no pandeiro
Respeitado no tamborim
Eu gostava do mulato
E o mulato gostava de mim

Uma cabrocha de dinheiro
Que subiu lá no Salgueiro

Trouxe o mulato pra cidade
E fez dele o seu herdeiro

Hoje a vida pra ele é boa
Tem riqueza em suas mãos
Ela vive com ele
E ele, no meu coração

Sandroni cita ainda os títulos dos sambas “Mulato Bamba”, “Mulato Patriota”, “Mulato bonito” e “Bom Mulato” (SANDRONI, 2010).

Sandroni também observa que neste período muitas músicas que, em princípio, poderiam ser consideradas como samba, quando apresentam em seus títulos e suas letras as palavras “negro” e “negra” e fazem referência ao universo religioso afro-brasileiro, recebem outras designações de gênero que não samba como “corima”, “batuque”, “macumba”, dentre outras. Sobre isso ele afirma:

existe pois um certo número de gravações realizadas no período em exame, que tem como tema principal o universo das religiões afro-brasileiras. Não encontrei nenhuma cuja designação de gênero fosse “samba”. Estas gravações envolveram personagens de destaque do mundo do samba, como Pixinguinha, Donga e João da Baiana, pessoas que são geralmente classificadas no Brasil como negros ou mulatos escuros. Nestas gravações as designações de gênero escolhidas são batuque, macumba, e jongo, mas não samba. Isso acontece apesar do fato de que, no que se refere à música, numa primeira abordagem parece haver bastante semelhança entre essas gravações e os sambas gravados no mesmo período [...]. Demarca-se assim um domínio fonográfico onde a associação com certo “africanismo” é mais intensa, como sendo diferente do domínio do samba (SANDRONI, 2010).

Martha Rosa Queiroz (2010) afirma que a partir de 1840 começa a valer no Brasil a ideia do carnaval enquanto momento de liberação da ordem cotidiana, e enquanto a festa que promove a igualdade e a liberdade entre as pessoas. Essa ideia continua a prevalecer no início do século XX. A sua prevalência, somando-se ao contexto

sócio-político-cultural da década de 1920, resultou na eleição do carnaval ‘feito pelo povo’, **personificado no samba**, como símbolo da identidade cultural brasileira. A centralidade dos signos relacionados à cultura afro-brasileira é desdobramento da formação discursiva nacional-popular. A historiadora Rachel de Soihet apresenta três razões para a supremacia negra naquele momento, sendo a primeira a valorização do popular na cultura ocidental. Em seguida, contribuíram as transformações ocorridas na transição entre Brasil Rural e Brasil Urbano e, por fim, a exaltação do nacionalismo no pós I Guerra Mundial (QUEIROZ, 2010, p. 66-7) (grifo meu).

A ideia então era a de que o carnaval refletiria a identidade cultural brasileira, democrática, alegre e avessa a hierarquias. Assim, apenas as manifestações culturais e artísticas que reunissem elementos negros, indígenas e europeus poderiam ser considerados autenticamente brasileiros e o carnaval seria um grande representante deste propósito. Esse

assunto já foi bem desenvolvido anteriormente. O que nos interessa com a retomada dele é apresentar o desdobramento posterior dessas ideias no campo da ciência e da política.

Segundo Queiroz, no final da década de 1970 e início da de 1980, essa abordagem do carnaval perde espaço nas pesquisas, que já não se articulam mais em torno da ideia de “consenso”, “permitindo que conflitos inerentes à sociedade brasileira e vivenciados de forma distinta pelos diferentes agrupamentos identitários fossem analisados também no contexto carnavalesco” (QUEIROZ, 2010, p. 67). É tendência nessas novas pesquisas a negação da passividade “nas ações das classes subalternas que por meio de estratégias e processos de apropriação constroem novos significados cotidianamente” (QUEIROZ, 2010, p. 68). Ou seja, busca-se identificar a ação dos grupos subalternos, visto que por muitas vezes são apresentados unicamente como “vítimas” de processos de apropriação da parte dos dominantes.

São frutos dessa “revisão historiográfica” pesquisas que registram as práticas culturais populares e negras, enquanto ações de resistência aos mecanismos de opressão, portanto, expressões de lutas políticas. Essas mudanças não negam a existência de trocas entre as culturas dos populares e as culturas da elite. Ao tempo que concede aos negros, enquanto sujeitos históricos, papel igualmente preponderante na manutenção de suas manifestações culturais carnavalescas; na consolidação do samba como símbolo de nacionalidade e [...] no chamado processo de *re-africanização* do carnaval no final do século XX. Tais frutos devem ser vistos como vitórias negras e não como resultado de uma imposição de cima para baixo, pela qual a elite manipula as manifestações culturais em função dos seus interesses. A ressalva é necessária porque nas explicações acerca do processo que levou o samba ao status de símbolo nacional, nenhuma alusão é feita à resistência desenvolvida pelos populares, particularmente pelos mais vinculados às comunidades negras, cuja cultura não só guardaram, como difundiram, garantindo seu lugar e sua preponderância no cenário do carnaval e da música brasileira (QUEIROZ, 2010, p. 68-9).

Sonia Maria Giacomini em seu livro *A alma da festa* (2006), pesquisou o Clube Renascença, localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, como um espaço de sociabilidade que desde a década de 1950 é utilizado por negras e negros com certo prestígio social, já que estes sempre estiveram excluídos dos ambientes festivos e elitizados tradicionais. Enquanto um espaço de sociabilidade para um grupo de pessoas específico, lá durante todo o período de funcionamento, houve um projeto de afirmação racial da parte dos seus gestores e frequentadores. Após sua criação, segundo Giacomini, “era necessário imprimir à vida social do clube as marcas que o grupo reconhecia e pretendia afirmar como suas (2006, p. 27).

Como foi dito, o Renascença visava atender a demanda de um grupo específico, negras e negros, e por isso, as pessoas envolvidas, para sentirem-se entre os seus necessitavam

diferenciar-se dos outros. “Assumir e ostentar as marcas de distinção constitui, assim, um elemento central da prática, mas também do projeto do grupo” (GIACOMINI, 2006, p. 34).

Nos anos 1970, com o engajamento político de muitos dos jovens frequentadores, principalmente no Movimento Negro, que buscavam no Clube um espaço para a promoção da consciência negra de afirmação da negritude, houve um grande posicionamento crítico contra a execução de rodas de samba como carros-chefes do espaço. A ideia compartilhada por esses jovens era de que o samba, apesar de promover a valorização do negro a partir de sua contribuição para a cultura nacional, “contribuía, pelo seu projeto integrador [...], para escamotear a questão racial” (GIACOMINI, 2006, p. 190).

O projeto escolhido por esses jovens foi a realização de bailes *soul*, baladas *black*, e adoção do estilo *black power*, influenciados pela cultura negra norte americana tal qual se apresentava em finais dos anos 1960, início dos anos 1970, o *black is beautiful*.

A menção ao orgulho negro quase sempre motiva considerações em que o *soul* e o samba são situados como conformadores de ambientes muito diferenciados e, em alguns aspectos, de universos em franca oposição. Embora o ambiente do samba não seja visto em nenhuma circunstância como destituído ou carente de qualidades das quais os sócios pudessem se orgulhar, estaria, no entanto, sempre aquém do potencial associado ao ambiente *soul*, onde, inversamente, o orgulho negro encontraria terreno fértil e livre expressão (GIACOMINI, 2006, p. 209).

Uma crítica também apresentada por esses jovens diz respeito a ausência de um projeto de intervenção na comunidade pelos praticantes do samba. Apesar de existir entre estas pessoas a consciência racial, elas não propunham nenhum tipo de projeto para levar discussões sobre as questões raciais ou educativos para a comunidade, coisa que é fortemente defendida pelos militantes dos movimentos negros. Não havia um projeto político que propusesse de alguma forma a valorização do negro.

Segundo Giacomini, no momento em questão, o sentimento compartilhado pelos adeptos do Renascença era de que o samba não trabalhava a favor do negro. Eles responsabilizavam o samba pela precária situação do negro na sociedade brasileira. Eles veem “no samba e na cultura do samba uma atitude conformista, que acaba contribuindo para a reprodução de um *status quo* racista” (GIACOMINI, 2006, p. 216).

A partir do que foi apresentado, nos parece que os negros engajados em movimentos políticos que viam na música e nas demais manifestações culturais negras uma importante ferramenta para expressar seu pertencimento racial e afirmar sua negritude, não viam no samba um bom aliado. E ainda, que o samba, enquanto gênero musical, só esteve comprometido politicamente com alguma causa quando foi usado para se construir a ideia do

Brasil enquanto pátria mestiça, ligado ao que foi propagado pela ideologia da democracia racial, escamoteando a questão da desigualdade racial a que está sujeita até hoje o negro.

Veremos, em seguida, como foi estabelecida a trajetória do samba em Recife.

2.3 “SAMBA, A GENTE SABE FAZER. A GENTE FAZ BEM FEITO, FAZ BONITINHO”⁸: TRAJETÓRIA DO SAMBA EM RECIFE

Existe um consenso entre os pesquisadores citados nesta pesquisa, como Katarina Real, de que o samba chegou em Recife no período do Estado Novo, durante a II Guerra Mundial (final dos anos 1930, início dos 1940), atracando no Porto da cidade junto a marinheiros locais que necessitaram prestar serviço militar no Rio de Janeiro e que por isso entraram em contato com as Escolas de Samba cariocas (MENEZES NETO, 2014). De acordo com a pesquisadora Gabriela Apolonio, também existe a versão de que houvera um desembarque do samba no verão de 1942 com o atracamento do Encouraçado São Paulo em Recife com vários grupos para desfilar no carnaval (APOLONIO, 2012, p.6).

No entanto, em suas pesquisas tendo como fontes antigos sambistas, Gabriela Apolonio (2012), assim como o antropólogo Hugo Menezes Neto (2014), acredita que, na verdade, as escolas de samba da capital pernambucana tiveram origem nas turmas, blocos, clubes e batucadas, grupos de samba, que já nos anos 1880 e 1890 foram registrados por jornais da época. A pesquisadora, no entanto, não possui informações de que tipo de samba, como era a musicalidade, do que era executado por esses grupos em tal período (APOLONIO, 2012, p.12). O historiador Augusto Neves (2012) afirma ter encontrado registros da palavra “samba” em finais do século XIX como uma designação geral para eventos e festas.

Existe uma teoria de que o samba, em origem, na verdade, não seria uma manifestação negra e carioca, mas indígena e pernambucana. É o que propõe o pesquisador Bernardo Alves (2002). Alves identificou em pesquisas a presença da palavra “samba” no ano de 1699, na *Arte de Grammatica da Língua Brasília da Nação Kiriri*⁹, escrita pelo padre Luiz Vincêncio Mamiani, da Companhia de Jesus, que vivia no alto sertão nordestino. Para Alves,

⁸ Palavras de Jorge Riba na entrevista a mim concedida.

⁹ A segunda edição, datada de 1877, foi produzida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a única detentora da versão original. Encontrei uma cópia dessa edição digitalizada em *pdf* na Biblioteca Digital Curt Nimuendaju (acesso em fevereiro de 2017).

o fluxo migratório do samba, originário da nação cariri, teria seguido do interior ao litoral nordestino pelas mãos dos almocreves (comerciantes que viajavam sobre jumentos, sempre portando uma viola) e corumbas (mamelucos e caboclos que vinham do alto sertão para trabalhar na cana em épocas de seca). No litoral, teria recebido influências dos negros bantos e daí para o Sudeste como cultura da plebe – negros e índios escravizados, soldados vindos da Guerra do Paraguai. A pesquisa de Bernardo quer passar esses pontos a limpo e dizer que o samba tem uma nação como origem, a nação cariri¹⁰.

Para Carlos Sandroni, a pesquisa de Alves tem méritos inquestionáveis. Porém, este teria feito uma confusão entre elementos que tem o mesmo nome, mas que são diferentes. “O samba do século 19 certamente não se constitui o mesmo ritmo do samba do século 20, assim como não podemos afirmar terem a mesma raiz”¹¹.

Segundo Apolonio (2012, p.7), na época em que foi lançado, o livro causou certo “rebolicho”, mas esteve restrito a pequenos circuitos, não tomando grandes alcances, e foi retirado de circulação no ano da morte de seu autor, em 2004. A pesquisadora, em entrevistas realizadas com representantes já idosos do mundo do samba recifense, chegou a ouvir uma versão de que o samba teria uma origem pernambucana, mas não indígena e sertaneja, “mas enquanto uma manifestação de ajuntamento de africanos e seus descendentes nos terreiros sejam das senzalas inicialmente, e posteriormente de candomblé” (APOLONIO, 2012, p.13). Ela traz um depoimento de Hilton de Oliveira, na época com 70 anos, sambista, compositor e intérprete de sambas enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Gigante do Samba, onde ele expõe essa versão:

Há pessoas antigas que afirmam que o samba **nasceu** no mosteiro de São Bento. Não era um samba organizado como é agora, porque existem as escolas de samba, mas eram as rodas de samba. Que se faziam nos terreiros das “tias ciatas”¹², regadas a munguzá, galinha com arroz e ficavam até de manhã, e a cachaça que na época se tomava. Foi assim que o samba começou aqui, segundo meu pai, meu avô e o pessoal que faziam parte dessas rodas de samba falavam [...]. Agora, só que a

¹⁰ Texto retirado de matéria intitulada “Onde nasceu o samba” publicada no site da *Revista Continente* em 29 de novembro de 1999 (acesso em fevereiro de 2017). Não consegui identificar o autor. Me foge à compreensão a matéria ter sido publicada em 1999, antes do lançamento do livro de Bernardo Alves (2002). O que dá para compreender é que a matéria passou por re-atualizações, sendo a última datada de 24 de Outubro de 2008.

¹¹ Depoimento atribuído a Sandroni na mesma matéria da *Revista Continente*.

¹² As “tias ciatas”, a quem se refere Hilton de Oliveira, são as famosas “tias africanas”, bases da construção da identidade e cultura do povo Nagô Egbá em Pernambuco (Tia Inês, Sinhá e Iaiá, Badia, Joana Bode, Fortunata etc.). Elas promoviam em seus terreiros práticas culturais como forma de fortalecer a comunidade e família espiritual. Algumas dessas práticas ainda acontecem nos dias de hoje como herança dessas figuras, como A Bandeira de São João, de José Iguaracy Felipe da Costa do Ilê Axé Oguiã Olobomaxó, o Afoxé Povo de Ogunté do Terreiro de Pai Adão, o Coco de Mãe Biu da Xambá e o samba de Badia, de onde surgiu o Bloco Saberé (APOLONIO, 2012).

política quer esconder isso, e só vê o frevo e maracatu, o samba sempre foi marginalizado¹³ (grifo meu).

Se pouco se sabe sobre a história do samba em Recife, muitos registros são encontrados acerca da disputa simbólica entre essa manifestação e outras tipicamente pernambucanas pelo domínio nas festividades populares, principalmente o carnaval. No período em que o samba carioca era elevado ao patamar de música tipicamente brasileira, atrelado a um projeto de identidade nacional, em Pernambuco se desenvolvia um projeto de fortalecimento de uma identidade regional. O samba, assim, em Pernambuco, era considerado um estrangeiro. Na verdade, ainda é. E é isso que ainda faz com que seja marginalizado por grande parte da população local e, principalmente, pelas autoridades, recebendo incentivos muito inferiores aos que as manifestações consideradas tradicionalmente pernambucanas recebem. Segundo Menezes Neto, por ser associado ao carnaval do Rio de Janeiro, a presença do samba no carnaval do Recife “instaura um campo de tensões que envolve intelectuais, artistas e políticos locais, defensores do frevo e das tradições carnavalescas ‘autenticamente pernambucanas’” (MENEZES NETO, 2014, p. 25).

Para Apolonio, que defende com veemência a ideia de que Pernambuco é também terra de samba, essa prática é mais antiga que o próprio frevo no estado. “Porém, a elite intelectual (que é quem normalmente dita as regras culturais) relegou ao samba o lugar do não ser. Não ser Pernambucano, não ser autêntico, não ser legítimo, não pertencer a nossa cultura, não fazer parte da nossa identidade” (APOLONIO, 2012, p.3).

Desde os anos 1940 o samba é considerado pelos intelectuais comprometidos com o fortalecimento da identidade regional em Pernambuco como uma ameaça ao frevo e às demais tradições carnavalescas ditas por eles tipicamente pernambucanas. Apesar de esses debates perderem força a partir dos anos 1980, tais ideias ainda “incidem no imaginário e na experiência social das escolas de samba do Recife” (MENEZES NETO, 2014, p. 31). O frevo, aqui em destaque, porque houve no período em que o samba se consolidava como música nacional, um projeto para transformar o frevo no equivalente representante de uma identidade pernambucana. Assim como o samba, o frevo inicialmente sofreu forte resistência e perseguição da parte das elites.

A transformação do frevo em “símbolo da identidade pernambucana” ocorre quando, na década de 1930, o Estado Novo se apropria do carnaval popular, antes perseguido, e o transforma em uma de suas imagens-síntese da integração e

¹³Depoimento de Hilton de Oliveira dado a Gabriela Apolonio em junho de 2012.

identidade nacional. [...] O final do século XIX e os primeiros anos da década de 1900 foram marcados por severa repressão policial e jurídica ao carnaval de rua do Recife, com fins de controle dos seus conteúdos estéticos e simbólicos. Na década de 1930, o Estado Novo e as elites locais abrandam a repressão, repensam estratégia e articulam uma política da aproximação entre poder público e agremiações carnavalescas, com o objetivo de disciplinar o carnaval popular e organizar seus grupos. Deste modo, a transformação do frevo em símbolo de identidade se consolida na década de 1930, devido às forças do Estado Novo, na cooptação das agremiações carnavalescas (MENEZES NETO, 2014, p. 46).

A Federação Carnavalesca de Pernambuco (FECAPE) é criada em 1935 por intelectuais, políticos e empresários com a função de intermediar, regulamentar, organizar o carnaval e distribuir o subsídio público entre suas filiadas. Participando dessa ação, a entidade assume a responsabilidade de proteger o frevo e as demais tradições contra a descaracterização do carnaval pernambucano. “Nesse sentido, a entidade foi preenchida de poderes simbólicos, econômicos e políticos” (MENEZES NETO, 2014, p. 46).

Apesar de ser necessário reconhecer a força que as instituições e os formadores de opinião têm em “construir” tradições, como bem nos lembra Menezes Neto,

um processo de emblematização, apesar de constituído por significados ideológicos, não se resume a eles. O frevo precisou ser investido de sentidos que permitiram sua transformação em um emblema da identidade pernambucana, mas, sentidos, conectados com a experiência, com vida social da cidade, bem como, com a história de Pernambuco. Precisou alinhar-se com um repertório de identidade anterior a ele e dialogar com outros elementos da “cultura pernambucana”, um trabalho mais amplo do qual, na condição de um dos agentes do processo, participaram também a FECAPE e o Poder Público (2014, p. 47).

Assim como o samba popular, que se tornou a música nacional por representar a ideia da mestiçagem e da suposta democracia racial existente no país, o frevo foi escolhido como representante da pernambucanidade devido ao seu “poder de congregar sujeitos cujas interações no tempo ordinário seriam atravessadas por moralidades e distinções sociais, com o poder de apagar temporariamente as hierarquias, subvertê-la” (MENEZES NETO, 2014, p.63). O intelectual pernambucano Mario Sette, inspirado em Gilberto Freyre, enxerga no frevo a “síntese das relações raciais. O frevo sintetiza os sentidos de democracia racial presentes nos discursos identitários para o Brasil da primeira metade do século XX, é misturado, é mulato” (MENEZES NETO, 2014, p. 64).

O samba, nas discussões desenvolvidos pelos defensores da cultura pernambucana, a todo momento é apontado por esses como uma ameaça à pernambucanidade. Considero importante, enfim, trazer uma descrição do que seria “pernambucanidade”. Em sua tese de

doutoramento¹⁴, Hugo Menezes Neto desenvolve em pormenores a noção de pernambucanidade. Para os fins aqui propostos, trago uma síntese elaborada pelo autor:

Pernambucanidade designa um dos conjuntos de referências históricas e míticas, norteadoras de elaborações identitárias para Pernambuco, forjado desde o século XVII, ganha força no final do século XIX e começo do XX, com a atuação do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP) e depois com a participação do Movimento Regionalista e do Movimento Folclórico. Um repertório de narrativas históricas e míticas pretensamente determinantes dos traços psicossociais de um “autêntico” pernambucano. Um léxico de intenção generalizante atribuído ao universo simbólico (BERGER E LUCKMANN, 1985), em que se alojam e operam representações imagéticas e chaves discursivas sobre Pernambuco. Essas são constitutivas da experiência social, conecta a ideia de ser pernambucano a um passado comum, promovendo perspectivas de pertencimento, coletividade e continuidade (MENEZES NETO, 2014, p. 48-9).

Os intelectuais e políticos, além de criticarem o fato de o samba ser um “estrangeiro” na terra do frevo, criticavam a forma como se apresentavam as escolas de samba no carnaval, que ia contra o projeto defendido por eles para o carnaval da cidade, que deveria ser democrático e amalgamado. Isso porque, para que houvesse os desfiles das escolas era necessária uma arquibancada que abrigasse os espectadores, sendo considerado desagregador, o contrário do que se espera do carnaval de Recife. Já o frevo é posto por seus defensores como “caótico, uma onda humana, popular, participativa” (MENEZES NETO, 2014, p. 68).

As primeiras escolas de samba de Recife surgiram nos anos 1930 (MENEZES NETO, 2014). Nos anos 1940 elas crescem em número e força e começam a despertar a resistência dos intelectuais. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Gigante do Samba, a mais notória¹⁵ das escolas recifenses, recebeu esse nome em 1942. No entanto, existe registro da agremiação já no ano de 1937 com o nome de “Turma Quente”. Em 1938 o mesmo grupo se apresenta com o nome “Garotos do Céu” e no carnaval de 1942 recebe o nome atual. Nesse momento, Menezes Neto acredita que a escola deve ter aderido ao formato de escola de samba tal qual ao do Rio de Janeiro (MENEZES NETO, 2014, p. 71).

Em 1955, Pelópidas Silveira, na ocasião prefeito de Recife, assinou uma lei¹⁶ que regulamentava o percentual de subvenção que cada agremiação carnavalesca receberia da prefeitura. Em janeiro de 1956, Silveira assinou um decreto lei¹⁷ que ratificava e reajustava a distribuição dos recursos: 35% para os clubes de frevo; 20% para os blocos de frevo; 15%

¹⁴ *Tem samba na terra do frevo: as escolas de samba no Carnaval do Recife (2014).*

¹⁵ Mais de 60 vezes campeã, segundo o site oficial do Carnaval da Cidade do Recife. Disponível em <http://site.carnavalrecife.com/compositores-e-agremiacoes/escolas-de-samba/>. Acesso em 1 de março de 2017.

¹⁶ Lei n. 3.346/55, já revogada.

¹⁷ Decreto lei 1363/55.

para os maracatus; 15% para os caboclinhos; 10% para troças e ursos; e 5% para as escolas de samba. Para Menezes Neto, a “retaliação financeira é uma demonstração do movimento de contenção do crescimento das escolas de samba, da negação da importância desses grupos e da hierarquia simbólica dos elementos constitutivos do carnaval do Recife” (2014, p. 107).

Segundo Apolonio, além do baixo percentual, para receberem a verba, as escolas, além de se enquadrarem nos rigorosos critérios pré-estabelecidos pelos gestores, eram proibidas de buscar apoio de patrocínios, causando um prejudicial efeito dominó:

Se não se enquadravam nos critérios não ganhavam verba, e, pelo fato de a prefeitura ter proibido o apoio do comércio direto a estas agremiações, muitas ficaram impossibilitadas de angariar fundos e acabaram morrendo. Ou então buscavam outras formas de sustento, como bailes, ensaios fechados e prévias (APOLONIO, 2012, p.17).

Essa lei já foi revogada e as escolas hoje recebem a mesma verba que é destinada a outras agremiações. Proporcionalmente, no entanto, – já que as escolas congregam um grande número de desfilantes e uma estrutura mais dispendiosa -, continuam a receber muito menos do que o necessário para, apenas com esses recursos, colocar as escolas na rua (MENEZES NETO, 2014).

Apesar dos esforços para abafar as escolas de samba no carnaval de Recife, elas aumentavam em número e projeção e isso, segundo Katarina Real, se deveu por que tomaram para si as vantagens da “ampla publicidade nacional das suas ‘colegas cariocas’, da ação da indústria fonográfica na divulgação, também nacional, dos sambas-enredos do Rio de Janeiro; da transmissão televisiva do desfile, realizada em Pernambuco a partir de 1961” (REAL, 1990, p.54 apud MENEZES NETO, 2014, p. 102). Real sustenta uma perspectiva destoante dos intelectuais regionalistas da época ao considerar Recife uma cidade “um pouco provinciana” que nutre “uma forte admiração por tudo o que vem do Rio de Janeiro” (REAL, 1990, p. 52 apud MENEZES NETO, 2014, p. 103).

Apolonio (2012) e Neves (2012) atentam para as estratégias utilizadas pelas pessoas ligadas ao mundo do samba frente as represálias sofridas. Apesar de não possuírem legitimidade frente aos detentores dos poderes político e intelectual, através de suas ações, abriam “canais importantes para a defesa de suas práticas. Ou seja, mesmo figurando enquanto sujeitos indesejáveis, elas estavam presentes nas práticas carnavalescas recifenses” (APOLONIO, 2012, p.17). Dentre as estratégias utilizadas, essas pessoas buscavam se aproximar do poder executivo através de homenagens a pessoas ilustres e a escolha de temas relacionados à cidade e ao estado para seus desfiles (APOLONIO, 2012, p.17).

A necessidade de angariar recursos para conseguirem colocar a escola na rua no carnaval fez com que surgissem o que Apolonio (2012) chama de “outras modalidades de samba” na cidade, dentre essas, os “sambões”,

com cobranças de entrada, o estabelecimento de contratos de patrocínio com empresas privadas e a instituição de personalidades políticas como patronos e homenageados do samba do ano. Nestes “sambões” [...] as escolas pernambucanas passaram a trazer artistas cariocas e paulistas para integrarem a festa. Foi daí que começou o processo de “samba-show” na cidade, e artistas locais começaram a surgir, como o próprio Hilton de Oliveira, Belo Xis, Manoelzinho de Gigante, dentre outros. Desta forma, as escolas de samba iam conquistando a legitimidade, ao mesmo tempo em que atraíam mais e mais foliões para suas apresentações. Isto fez com que no início da década de 1960, as grandes escolas de samba, como a Estudantes de São José, desfilassem com cerca de quatrocentos integrantes, chegando a quase mil componentes no início da década de 1970 (APOLONIO, 2012, p.17).

Jorge Riba pontuou esse momento da história do samba em Recife. Antes da realização dos “sambões”, ele afirma que as apresentações de samba aconteciam sem muito planejamento, em quintais, em momentos de comemoração como batizados, casamentos, aniversários. O samba, até então, tinha muito mais uma conotação de festa, de evento, do que um nome associado a um estilo musical. Ele atribui ao sambista Hilton de Oliveira a ideia de fazer ensaios de samba, cobrando um valor de acesso. O dinheiro arrecadado servia para ajudar na produção dos desfiles das escolas. Jorge descreve brevemente como eram essas festas “informais” de samba e também os “sambões”:

O mestre Hilton de Oliveira foi o negão que teve a ideia de fazer os ensaios de samba cobrando “10 tonho” de entrada para poder fazer o carnaval. Segundo ele, [...] (antes disso) as rodas de samba eram feitas aqui aleatoriamente, no quintal de fulano... ele que teve a ideia... pegou um terreno baldio, botou lá uma cerca, um negócio... “para passar da cerca para cá, você tem que pagar 10 tonho para entrar. Essa foi a primeira sacada de fazer [...] organização de escola de samba aqui em Recife. Até então, o samba era uma coisa que era feita muito mais com a conotação de festa mesmo. Comemoração, batizado, aniversário de fulano. Vamos fazer uma roda de samba. Carnaval... junta uma turma e vamos fazer uma pândega, uma charanga, e tal... E aí quando eu falo em músicos, não é só a coisa da percussão. Eram músicos mesmo. O samba aqui tinha trombone, metais, sopro... banda... se fazia uma banda. A gente em meio a pesquisas sobre escolas de samba aqui em Recife, a gente encontrou muita semelhança entre o samba que se fazia aqui em Recife com as bandinhas de samba que existem hoje lá no Rio de Janeiro, a exemplo do Cordão do Bola Preta, aquela coisa, fazer samba com metais.

Nas décadas de 1960 e 1970 as escolas continuavam em crescimento e se tornavam cada vez mais populares, chamando atenção pelo luxo de seus desfiles, causando preocupações às agremiações mais tradicionais e defensoras de um carnaval “puramente pernambucano”. No entanto, Real acredita ser secundária a tensão entre os representantes das

agregiações de frevo e samba, as principais protagonistas da “batalha frevo-samba”¹⁸ (MENEZES NETO, 2014).

Na perspectiva de Real (1990) a batalha frevo-samba é um campo de discussões sobre tradição e autenticidade do qual se destaca, em primeira instância, a participação dos mediadores intelectuais (pesquisadores, jornalistas, artistas e políticos). Os brincantes e carnavalescos do frevo e do samba aparecem em segundo plano, vozes menos audíveis em meio aos debates e a convivência entre os integrantes das agregiações de frevo e o das escolas de samba foi naturalizada, não há embates, apenas “admiração” dos primeiros para com os segundos (MENEZES NETO, 2014, p. 104)

Na década de 1970 também começam a despontar artistas *solo* no mundo do samba de Recife. Isto, segundo Apolonio (2012, p.18), está associado a fundação do Movimento Negro do Recife – MNR, em 1979, e da célula estadual do Movimento Negro Unificado, o MNU-PE, em 1981, que viam nos espaços ocupados pelo samba lugares importantes para o fortalecimento da negritude na cidade¹⁹. O surgimento desses espaços estimulou a criação de novos grupos.

Nos anos 1980 o ideal de que o carnaval de Recife deveria ser participativo, agregador, misturado e democrático ainda vigora. O carnaval não deveria, por isso, promover competições. Não deveria haver espectadores, todos deveriam ser participantes da festa. As passarelas, necessárias para a realização dos desfiles das escolas de samba, representavam o que se buscava combater, já que separam espectadores de brincantes. Diante disso, entre os anos 1980 e 1983, o então prefeito Gustavo Krause ordena a retirada das passarelas onde aconteciam os desfiles das agregiações carnavalescas. “A ‘despassarelição’, como ficou conhecido o episódio, atinge diretamente as escolas de samba, pois sua estrutura exige, mais do que das outras manifestações populares, espaço diferenciado ou delimitado para apresentação” (MENEZES NETO, 2014, p. 109).

Durante esse período, as escolas reivindicaram o retorno da passarela e ameaçaram não desfilar. Em 1983 as passarelas retornam, mas ainda não existe uma assistência satisfatória do poder público e muito menos um reconhecimento. As tensões entre os gestores municipais e os dirigentes de escolas e sambistas prosseguem. Estes, “além de reivindicarem melhores estruturas para o desfile, recorrentemente se colocavam como responsáveis por

¹⁸ O termo foi usado primeiramente por Katarina Real em *O folclore no carnaval do Recife* (1990).

¹⁹ A relação entre o samba e os Movimentos Negros será melhor abordada nos próximos capítulos.

‘encher as arquibancadas’, trazer a audiência, sem, contudo, serem reconhecidos por esse feito” (MENEZES NETO, 2014, p. 111). Para Menezes Neto,

a passarela, como hoje é concebida, tendo em vista a falta de estruturas básicas, denuncia a pouca relevância das agremiações carnavalescas do Recife, não apenas os grupos de samba, para a organização da festa. Na memória carnavalesca do mundo do samba, contudo, está registrada a despassarelização como marco representativo da falta de reconhecimento, por parte do poder público, e da importância social e simbólica do potencial de atração do público e mobilização comunitária das escolas de samba. Então a passarela torna-se, para o samba, um símbolo que remonta a ressentimentos, a conflitos e às ações históricas; ganha outra dimensão atrelada às questões estruturais do desfile (2014, p. 113).

Na década de 1990 o estouro dos grupos de pagode romântico no Sudeste influencia o mundo do samba de Recife. “Isto se intensifica com a inauguração de várias casas de samba e pagode na cidade que incentivam a formação de grupos pré-moldados, com uma fórmula base de realização das produções musicais” (APOLONIO, 2012, p.53).

É a prefeitura quem, desde a década de 1950, subvenciona e organiza os Concursos das Agremiações Carnavalescas de Recife. Segundo Menezes Neto, a ligação entre as escolas e o poder público é ambígua e conflituosa. A prefeitura é quem distribui os recursos e ao mesmo tempo elabora as exigências que devem ser atendidas pelas escolas, sendo que o recurso que é oferecido não é suficiente para atender tais exigências satisfatoriamente. “Percebe-se uma tensão entre o oferecido como subvenção pública e o cobrado em regulamento, agravada pela dificuldade em captar patrocínios privados, pelo sentimento de desprestígio, frente a outras manifestações carnavalescas” (MENEZES NETO, 2014, p. 109).

Em 2000 o candidato à prefeitura de Recife João Paulo, filiado ao PT, é eleito, assumindo em 2001, sendo reeleito em 2004 e governando até 2008. Segundo Apolonio (2012, p.45), nos oito primeiros anos em que o PT esteve à frente da administração municipal²⁰, houve uma maior (mas não muito grande) valorização dos sambistas, grupos, blocos e escolas de samba. Além dos desfiles das escolas, o samba ganha um dia exclusivamente dedicado a ele no maior palco do carnaval do Recife, localizado no Marco Zero. Ambos, desfiles e noite do samba no Marco Zero, acontecem no mesmo dia, segunda-feira de carnaval. Na noite do samba (pelo menos até 2012), um projeto local abria a noite para duas ou três atrações nacionais. Para Apolonio, até aquele momento,

²⁰ João Roberto Peixe era o secretário de cultura durante os oito anos.

de resto, o samba permanece nos pólos descentralizados nas periferias da cidade, que, de quebra, permanecem no patamar de abrir shows para artistas de renome nacional. Nas análises feitas das programações que consegui resgatar referente as festas da cidade, samba se apresenta numa crescente. Mas há de se considerar que esta crescente permanece nos limites das periferias com o centro da cidade, apesar de constatar por meio do Portal da Transparência que os cachês dos artistas de samba e agremiações de samba locais tiveram uma valorização financeira que ultrapassou os cem por cento (APOLONIO, 2012, p.46).

Os desfiles das escolas, desde os anos 2000, ocorrem na segunda-feira de carnaval. No mesmo dia se apresentam, simultaneamente, as escolas dos grupos especiais, um, dois e acesso. Os locais onde são montadas as passarelas variam conforme o plano de organização dos polos do carnaval. Nos últimos anos, os desfiles do grupo especial vêm ocorrendo no centro de Recife, na Avenida Dantas Barreto ou Avenida Nossa Senhora do Carmo (MENZES NETO, 2014).

Segundo Apolonio, o samba encontra uma nova forma de organização a partir de 2004. Emerge o

samba de boteco, de terreiro, enquanto socialização e vivência coletiva, agregando sambistas e público numa roda só. Trazendo de volta a subjetividade musical a partir da convivência simbólica coletiva, necessárias à execução do samba. Assim novas formas de fazer o samba encontram neste novo quadro o terreno necessário para seu desenvolvimento (APOLONIO, 2012, p.53).

Esse é justamente o momento em que Jorge Riba se estabelece enquanto sambista na cena cultural recifense. Segundo ele, o samba passou por um crescente em Recife nos anos 1980 e 1990. Surgiram muitos grupos de samba. No entanto, o modelo de samba que se produzia no momento enfocava o palco, no esquema “samba show”, ao passo que as rodas de samba estavam em extinção. Em 2004, um grupo capitaneado pelo músico pernambucano Tiago Andrade, mais conhecido como Zé Cafofinho, resolve resgatar as rodas de samba na cidade. Jorge era um dos membros desse grupo. Entre os anos de 2004 e 2005 o grupo, que ficou conhecido como Zé Cafofinho e suas Correntes, realizava rodas de samba na Rua Capitão Lima, no bairro de Santo Amaro, zona central do Recife. Segundo Jorge, são as rodas de samba que permitem que os músicos e compositores de samba tenham espaço para mostrarem seu trabalho e isso fortalece a cena local. Os grupos de samba que se apresentam no formato “samba show”, para ele, apenas tem interesse em cantar o que faz sucesso no eixo Rio-São Paulo.

A gente começa a fazer as rodas de samba. A preocupação era trazer de volta uma coisa que já estava se apagando em Recife, que eram os sambas feitos em mesa de bar, em botecos tal e coisa. O samba teve um *boom*, um crescente muito grande no

final da década de 80, começo da década de 90, com os grupos de samba. Mas a história dos grupos de samba era fazer samba em palco, aquela coisa retilínea, em pé no palco mesmo, fazendo o show para público, no caso. Enquanto que as rodas de samba tradicionais, aonde o público ia, onde o autor, o compositor, cantava o samba para fazer ele conhecido, essas rodas de samba estavam sumindo. Estavam se acabando em Recife. Então acontece de a gente botar isso para adiante, começar a botar lenha nessa fornalha novamente, e deu certo. A partir da instituição da roda de samba de Zé Cafafinho e suas correntes, na época, começaram a aparecer novamente os músicos, os artistas do samba de Recife. Começaram novamente a entender o barato que é isso né. A história de você fazer uma roda de samba num botequim, colocar num botequim de 6 por 6, cerca de 250 pessoas. Fazer aquele burburinho, numa história simples, que não precisava de um palco para você fazer samba. Então é interessante como isso acontece. E quando isso acontece, (é) no momento em que tinha toda uma visão de olhar para trás. Sabe, não é olhar para trás com a coisa do saudosismo, mas olhar para trás no sentido do que era bom. O que era bom na década de 70, década de 80? Eram essas rodas de samba. Então porque que essas rodas de samba acabaram? Ah, acabou porque o pessoal baixou de fazer show. Mas só show não preenchia. Grandes grupos de samba da época como o grupo Terra, como o Samba Chic, o Grupo Sem Nome... bom, N (ene) grupos estavam aí na crista, fizeram sucesso inclusive nacional, mas desfalcaram... desfalcou o movimento do samba, o movimento de base do samba de Recife. Os compositores de samba estavam aqui, mas sem espaço para mostrar novos sambas porque o pessoal que estava fazendo show, como até hoje ainda persiste em alguns grupos, a galera só quer cantar o que está fazendo sucesso na rádio. Música de Arlindo Cruz, música de Zeca Pagodinho, agora Toninho Geraís, Timbau, Mosquito, mas é sempre o que vem de fora. O que está fazendo sucesso fora é o que os caras querem cantar. Enquanto que o compositor, o autor, o sambista pernambucano, ele perde esses espaços. Quando não tem essas rodas de samba, quando não tem esses encontros de samba onde você pode mostrar seu trabalho, você perde o espaço. Então, não adianta nada você ser um puta compositor, o caneta de ouro como a gente chama, se você não tiver onde mostrar o seu trabalho. E esse movimento, as rodas de samba de Zé Cafafinho, trouxe justamente isso, um espaço para você mostrar seu trabalho.

Figura 1- Roda de samba de Zé Cafafinho e suas correntes na Rua do Lima



Fonte: <http://www.overmundo.com.br/agenda/quinta-feira-tem-reencontro-no-gafieira-e-samba>. Acesso em 14 de agosto de 2017.

Gabriela Apolonio, que além de pesquisadora é produtora cultural vinculada ao mundo do samba já há algum tempo, afirma que o samba em Recife continua, nos dias de hoje, sendo tratado como estrangeiro, imitador do que vem de fora. Apesar disso, para ela, o samba é a música que embala o cotidiano de grande parte da população recifense, “em especial os mais politizados e os integrantes dos movimentos sociais e culturais [...] (o samba) Serve de pano de fundo para muitos movimentos sociais negros” (APOLONIO, 2012, p.2). A própria Terça Negra, ao meu ver, o evento cultural de maior impacto e alcance para a população, promovido pelo Movimento Negro Unificado, surge no Pagode do Didi, no ano 2000²¹.

Para Apolonio, a partir da análise das entrevistas e da pesquisa que realizou, a perseguição ao samba em Recife vai além das questões relacionadas ao estabelecimento de um modelo de identidade, mas estão ligadas também ao racismo. Ela percebe que “a identificação enquanto sambista passava pelo processo de negação. Aqui o samba é identificado enquanto uma manifestação de cunho negro, ligado [...] aos negros que trabalhavam na beira do cais” (APOLONIO, 2012, p.14). Ela diz que essa percepção é compartilhada por diversas pessoas no mundo do samba que lhe concederam entrevistas como Hilton de Oliveira, Belo Xis e Jorge Riba, além de pessoas ligadas ao MNU, como Nado Vicente. E ainda que

em disputas com outras práticas para a sua visibilidade e aceitação, os fazedores de samba buscam abrir espaços utilizando-se de estratégias sociais para driblar qualquer perseguição sofrida. Em especial por representar assim como outros clubes as classes de trabalhadores negros do subúrbio da capital pernambucana (APOLONIO, 2012, p.16).

No site oficial da prefeitura para o Carnaval de Recife de 2017, em uma sessão intitulada “Compositores e Agremiações”, encontramos um breve histórico do samba na cidade assim como informações a respeito das escolas Grêmio Recreativo Escola de Samba Gigante do Samba, G.R.E.S Galeria do Ritmo, G.R.E.S Limonil, G.R.E.S Imperadores da Vila de São Miguel e do Bloco de Samba a Turma do Saber²².

O histórico em questão reconhece as primeiras referências ao samba de escolas na cidade no bairro de Casa Amarela, na batucada Bando da Noite, que mais tarde tornou-se Escola de Samba Quatro de Outubro, sem, contudo, apresentar uma data. Na década de 1930 surge a Escola de Samba Limonil, no bairro de Afogados. Também é apresentada a

²¹ Tratarei do Pagode do Didi mais detidamente mais à frente.

²² Acesso em março de 2017.

informação de que nos anos 1940 aporta na cidade o Encouraçado São Paulo, trazendo entre seus tripulantes sambistas, e contribuindo para o aumento de agremiações ligadas ao samba.

É interessante, depois de todas as informações apresentadas a respeito dos conflitos entre intelectuais e políticos e o samba na cidade vermos o órgão municipal falar com “simpatia” dessa manifestação. O tom do que é escrito, inclusive, ao contrário do que vimos até agora, não é o de tratá-la como estrangeira. No entanto, não se furta em destacar a peculiaridade do samba pernambucano, que diferentemente do carioca, apresenta aspectos típicos da cultura regional. Teria sido essa a forma encontrada para conferir certa legitimidade ao samba na terra do frevo? Porque, como bem lembrado por Menezes Neto (2014), apesar das discussões a respeito da ameaça que o samba ofereceria à pernambucanidade terem abrandado nos anos 1980, essas ideias ainda permeiam o imaginário das pessoas. Considero pertinente apresentar na íntegra o texto:

ESCOLA DE SAMBA

Manifestação cultural popular, musical, coreográfica e poética, o samba acontece em quase todos os Estados brasileiros, com destaque para Bahia, Rio de Janeiro e **Pernambuco, desde os tempos coloniais. No nosso Estado, o samba organizado em escolas adquire características próprias, como, por exemplo, a incorporação de instrumentos de execução musical e coreografias herdadas do frevo, do maracatu, da capoeira, além de outras expressões.**

No Recife, as primeiras referências do samba de escolas encontram-se no bairro de Casa Amarela, na batucada Bando da Noite, mais tarde chamada Escola de Samba Quatro de Outubro. Nos anos 1930, a Escola de Samba Limonil, do bairro de Afogados, entra para a história do Carnaval da cidade. Na década de 1940, é importante registrar a chegada do Encouraçado São Paulo, que trazia entre seus tripulantes sambistas e contribuiu para o aumento de blocos e escolas de samba. Tais agremiações encontram-se listadas nos grandes jornais de circulação da época.

Um misto de festa e espetáculo, o desfile de uma escola de samba é um verdadeiro ritual que gira em torno do canto, do visual, da música e da dança. O enredo transforma-se numa linguagem plástica traduzido nas fantasias, adereços e alegorias. A presença do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira no desfile é um dos elementos mais representativos. Num bailado harmonioso, exhibe o maior símbolo da agremiação: o Pavilhão. Outras figuras importantes de uma escola são as baianas, a comissão de frente, e os destaques, com suas fantasias de luxo e volumosas. À bateria cabe sustentar com sua marcação, a cadência, o canto e a evolução de todo o grupo, além de permitir aos passistas demonstrarem toda graça e sensualidade. Surdos, agogôs, repiques, pandeiros, caixas, apitos, tamborins, cuícas, reco-recos, ganzás e chocalhos compõem a bateria de uma escola. É importante destacar o papel do mestre de bateria e seus ritmistas. Essa relação é fundamental para que haja harmonia.

Com extraordinária beleza, as escolas de samba contam histórias e sonhos, ficção e realidade, isto é, um espetáculo que sintetiza em seu conjunto, a sequência integral e a fluência de apresentação, a unidade e o equilíbrio artístico das diversas formas

expressivas do desfile (musical, dramática, visual) e a energia de comunicação de todos os participantes²³ (grifos meus).

De acordo ainda com a publicação, a Escola de Samba Limonil, que adquiriu esse nome em 1935, antes disso, era denominada de “batucada”, uma manifestação considerada muito comum no Recife. Também destaca a grandiosidade do G.R.E.S Gigante do Samba, que possui mais de 60 títulos ao longo da história e que em 2017 sagrou-se campeã pela décima vez consecutiva.

Figura 2- Desfile do G.R.E.S Gigante do Samba no Carnaval de 2017.



Fonte: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-folia/noticia/2017/03/02/gigante-do-samba-vence-pela-10-vez-nas-escolas-de-samba-do-recife-272755.php>. Acesso em: 05/04/2017.

Figura 3- Desfile do G.R.E.S Gigante do Samba no Carnaval de 2017.



Fonte: <http://tvjornal.ne10.uol.com.br/noticia/ultimas/2017/03/02/gigante-do-samba-e-campea-do-carnaval-do-recife-pela-10-vez-29363.php>. Acesso em: 05/04/2017.

²³ Texto retirado do site oficial do Carnaval da Cidade do Recife. Acesso em 01 de março de 2017.

Realizei um apanhado das atrações de samba que se apresentaram no carnaval do Recife entre os anos de 2010 e 2017²⁴. O objetivo foi verificar se houve um aumento ou uma diminuição na participação do samba no carnaval ao longo do tempo. Pudemos constatar, a partir das fontes utilizadas na pesquisa, que o samba, pelo menos no que diz respeito ao apoio político, nunca foi uma prioridade (foi muito menos que isso) para os gestores do carnaval. Como Apolonio pôde verificar, a partir da posse da gestão comandada pelo PT em inícios dos anos 2000, o samba passou a galgar mais espaço na programação do carnaval. Acredito que o modelo de carnaval “Multicultural” adotado pela prefeitura na gestão citada tenha beneficiado o samba, afinal, o que justificaria uma profusão de shows de Rock, por exemplo, durante o período momesco, e a exclusão de artistas de samba da grade?

Os números que apresentarei não incluem as escolas de samba. Estas, bem ou mal, sempre estiveram na programação do carnaval e assim continuam. Como já mencionado, os desfiles acontecem na área central do Recife (Avenidas Dantas Barreto, Nossa Senhora do Carmo e também encontrei registros de acontecerem na Avenida Guararapes). A partir da posse da gestão municipal pelo prefeito Geraldo Júlio, do PSB, em 2013, algumas mudanças ocorreram. Novos polos descentralizados foram acrescentados à grade e, pelo menos a partir de 2015²⁵, algumas categorias dos desfiles de agremiações, incluindo as escolas, foram transferidos para esses polos. Encontrei registros de desfiles que ocorreram nos polos do bairro Bongi e da Avenida do Forte, ambos na zona oeste da cidade.

No carnaval de 2010²⁶, aconteceu a noite do samba no Marco Zero, nos moldes apontados por Apolonio; na segunda-feira, tendo uma atração local (Gerlane Lops) abrindo para dois nomes nacionais (Diogo Nogueira e Dudu Nobre). Além deste show, contabilizei dezesseis apresentações ligadas ao samba²⁷ (blocos, baterias de escolas, artistas solo), a grande maioria de artistas locais. As apresentações aconteceram nos mais variados polos –

²⁴ Cheguei a uma média na apuração nos números de atrações, pois, alguns poucos artistas que aparecem nas grades, além de não os conhecer, não encontrei registros em pesquisas realizadas.

²⁵ A programação do carnaval de 2014 foi a única que não consegui encontrar.

²⁶ Em 2010 a prefeitura ainda era gerida pelo PT, embora o prefeito não fosse mais João Paulo e sim João da Costa (2009-2013). Na época, o secretário de cultura era Renato L.

²⁷ Contabilizei as apresentações individualmente, embora o mesmo artista tenha se apresentado mais de uma vez em mais de um lugar e que algumas apresentações sejam anunciadas como se três artistas fossem se apresentar no mesmo show. Exemplo, o nome da atração é “Roda de Samba” e são apresentados os nomes dos sambistas que irão participar da roda (Wellington do Pandeiro, Belo Xis, Ramos Silva e Jorge Riba). Contabilizei um total de quatro apresentações.

tanto centrais (Pátio de São Pedro e Pátio do Terço) quanto descentralizados²⁸ (Chão de Estrelas, Nova Descoberta e Alto José do Pinho). Para esta pesquisa, nos chama a atenção o fato de que a programação do Polo Afro, localizado no Pátio do Terço, onde acontecem apresentações de grupos exclusivamente ligados a identidade negra como maracatus e afoxés, tendo como destaque a Noite dos Tambores Silenciosos, é dedicada exclusivamente ao samba na noite da terça-feira.

Quanto ao ano de 2011, consegui encontrar inclusive a programação das prévias do carnaval. Nelas aconteciam ensaios, nos mesmos locais (Rua da Moeda e Praça do Arsenal da Marinha, ambas polos centrais), de grupos de afoxé, maracatu e samba. No calendário das prévias também aconteceu a Terça Negra, no Pátio de São Pedro, onde artistas locais de samba se apresentaram na mesma noite que grupos de afoxé e maracatu. No total, foram 20 apresentações apenas nas prévias. Durante o carnaval, foram 33 apresentações ligadas ao samba, a grande maioria comandadas por artistas locais. Neste carnaval também ocorreu uma noite dedicada exclusivamente ao samba no Polo Afro e apresentações em um maior número de polos descentralizados²⁹.

Não encontrei registros das prévias de 2012, apenas a programação do carnaval oficial. Nesse ano, a noite do samba no Marco Zero foi realizada no domingo e não na segunda-feira, como de costume. Também não tivemos uma atração local abrindo para os nomes nacionais, que neste ano foram Beth Carvalho e Fundo de Quintal. Foram 33 apresentações no total em nove polos diferentes³⁰, destacando mais uma vez a noite dedicada ao samba no Polo Afro.

Também não encontrei a programação das prévias do ano de 2013. No carnaval, aconteceram 42 apresentações ligadas ao samba em 10 polos diferentes³¹. Neste ano, pela primeira vez desde 2010 pelo menos, identifiquei a presença de um grupo de pagode (Só na Marosidade) na grade e novamente, uma noite dedicada ao samba no Polo Afro. É neste ano também o carnaval começa a ser gerido pelo governo do PSB, do prefeito Geraldo Júlio.

²⁸ Três polos centrais (Marco Zero, Pátio do Terço e Pátio de São Pedro) e quatro descentralizados (Chão de Estrelas, Nova Descoberta, Alto José do Pinho e Ibura).

²⁹ 53 apresentações juntando as prévias e o carnaval, em cinco polos centralizados (Rua da Moeda, Praça do Arsenal da Marinha, Marco Zero, Pátio de São Pedro e Pátio do Terço) e sete descentralizados (Brasília Teimosa, Chão de Estrelas, Casa Amarela, Nova Descoberta, Várzea, Ibura e Bomba do Hemetério).

³⁰ Em 4 polos centralizados (Marco Zero, Pátio do Terço, Pátio de São Pedro e Pátio de Santa Cruz) e 5 descentralizados (Casa Amarela, Alto José do Pinho, Nova Descoberta, Ibura e Bomba do Hemetério).

³¹ 3 polos centralizados (Marco Zero, Praça do Arsenal da Marinha e Pátio do Terço) e 7 descentralizados (Brasília Teimosa, Casa Amarela, Nova Descoberta, Alto José do Pinho, Jardim São Paulo, Ibura e Bomba do Hemetério).

Não consegui acessar a programação do carnaval de 2014, mas foi justamente nesse ano que o samba ganhou um polo exclusivo, localizado no centro do Recife, no Pátio do Livramento, próximo aos Pátios de São Pedro e do Terço, locais intimamente ligados à identidade negra local. Nesse primeiro ano, os homenageados pelo polo foram Didi, do Pagode do Didi, e Belo Xis, referência do mundo do samba recifense. Sambista e puxador oficial do G.R.E.S Gigante do Samba, tem mais de dez discos gravados e faz parte também da ala de compositores da Unidos da Tijuca, no Rio de Janeiro.

Apesar de não encontrar a programação do carnaval desse ano, encontrei uma matéria publicada pelo portal on line G1 PE, no dia 01 de março de 2014, intitulada “Polo dedicado ao samba anima foliões no Centro do Recife”. Nela, a primeira frase é a seguinte: “Pela primeira vez, um ritmo tipicamente carioca ganhou um espaço especial no Recife”. A matéria não problematiza a questão da origem do samba, mas é curiosa ver como é um senso comum a ideia de que o samba de fato é um estrangeiro na cidade, a ponto de causar estranhamento por receber destaque da parte dos gestores de cultura. Apesar de há pouco ter apresentado um texto contido no site da prefeitura de Recife que dá conta de descrever o samba praticado na cidade e que frisa, de certa forma, que o samba é sim de Pernambuco também, seria de grande importância termos acesso a um posicionamento “atualizado” da percepção dos gestores a respeito da “invasão”, ou não, do samba no carnaval e na cultura recifense.

Figura 4- Polo do samba no Pátio do Livramento, carnaval de 2014.



Fonte: <http://g1.globo.com/pernambuco/carnaval/2014/noticia/2014/03/polo-dedicado-ao-samba-anima-folhoes-no-centro-do-recife.html>. Acesso em: 05/04/2017.

A matéria ainda apresenta um depoimento da presidente do Bloco de Samba Anarquistas do Bole Bole, Viviane Patrícia. Ela se diz feliz porque a criação desse polo “mostra que o samba está sendo mais valorizado no Recife”. Outro depoimento é o do então diretor do polo, Ricardo Reichmann. Ao se referir aos homenageados do ano, Belo Xis e Didi, ele afirma que eles “são pernambucanos e já fizeram várias músicas com grandes intérpretes do Rio de Janeiro”. A meu ver, Reichmann busca uma conexão com o Rio de Janeiro, a terra do samba, para legitimar a qualidade ou a importância das figuras homenageadas. Ele também declara: “Todos os anos tem samba espalhado pelos palcos do Recife, mas ter um palco só para esse ritmo é muito bom. Muita gente aqui no Recife também gosta de samba”. Acredito que esta declaração reflita tudo que foi desenvolvido até agora a respeito da trajetória do samba, ou das ideias que se construíram majoritariamente ao seu respeito.

Apesar do esforço em afirmar que a terra do frevo também é do samba, parece recorrente no discurso dos próprios defensores do samba pernambucano uma comparação com o produzido no Rio de Janeiro. Anteriormente, apresentei depoimento de Jorge Riba que dá conta de que os grupos de samba de Recife se interessam por cantar músicas dos grandes nomes do samba nacional. Sobre as escolas de samba, ele afirma que Belo Xis já compartilhou com ele a opinião de que no passado, e ainda nos dias de hoje, as escolas de samba de Recife são “um arremedo do que é a organização do samba no Rio de Janeiro. As escolas de samba nascem aqui em Recife por influência justamente disso. Ou de cariocas, ou de pernambucanos retornados do Rio de Janeiro”³²

Do ano de 2015 consegui a programação das prévias e do carnaval. Nesse ano, a prefeitura anunciou que 98% dos artistas da grade seriam pernambucanos³³. Foram seis apresentações nas prévias e 86 (!) apresentações durante o carnaval, em 17 polos³⁴. O polo exclusivamente dedicado ao samba seguiu firme na grade e, apesar dele, não foram diminuídas as apresentações de samba em outros polos. O aumento do número de polos

³² Não quero com isso afirmar que Jorge Riba acredita ser o samba de Recife mera cópia ou inferior ao do Rio de Janeiro. Apenas quis trazer a ideia de que, apesar de afirmar que o samba não é um estrangeiro em Recife, o Rio de Janeiro é acionado de forma recorrente em sua fala.

³³ “Saiu! São anunciadas as atrações do carnaval de Recife 2015”. *Diário de Pernambuco*. 19 janeiro 2015. http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/01/19/internas_viver,555543/saiu-sao-anunciadas-as-atracoes-do-carnaval-do-recife-2015.shtml

³⁴ 5 polos centralizados (Rua da Moeda, Pátio de São Pedro, Marco Zero, Praça do Arsenal da Marinha e Pátio do Livramento) e 12 descentralizados (Brasília Teimosa, Chão de Estrelas, Casa Amarela, Várzea, Jardim São Paulo, Ibura de Baixo, Bomba do Hemetério, Cordeiro, Lagoa do Araçá, Mustardinha, Macaxeira e Linha do Tiro).

descentralizados e as apresentações de samba nesses polos também contribuiu para o significativo aumento da participação do samba no carnaval.

Do carnaval de 2016 (assim como o de 2017) só consegui a programação dos dias oficiais. Nesse ano aumentaram ainda mais o número de polos descentralizados espalhados pela cidade. Foram 82 apresentações de samba em 29 polos diferentes³⁵. Também nesse ano o polo do samba migra do Pátio do Livramento para a Rua da Moeda (Polo Samba na Moeda). No carnaval de 2017 foram 83 apresentações distribuídas em 27 polos diferentes³⁶. O polo do samba foi mantido na Rua da Moeda. Depois de dois anos, uma atração de samba volta a se apresentar no Pátio do Terço (Bloco de Samba a Turma do Saberé).

A partir da análise das programações pudemos constatar que, como observado por Apolonio (2012), o samba em Recife continua em um crescente. A criação do polo do samba é o maior emblema disso. O polo do samba passando a existir junto com o aumento do número de polos descentralizados instaurado pela gestão do PSB contribuíram para a quase duplicação do número de apresentações ligadas ao samba de 2015 para cá. O número de atrações locais é esmagadoramente maior que o de atrações vindas de fora. Observei também que todas as que participaram dos carnavais a partir de 2010 vieram do eixo Rio-São Paulo. Com o passar dos anos também pude observar que aumentou o número de atrações diferentes que apareceram na grade. Não sei se a maior valorização do samba na cidade incentivou o surgimento desses grupos ou se eles já existiam e estavam esperando “um lugar ao sol”. Nos últimos anos também observei que grupos de pagode também começaram a conseguir espaço na programação, coisa que antes pouco se via (eu como foliã, inclusive).

Jorge Riba afirma que ainda é forte nos dias de hoje a influência do pensamento desenvolvido pelos folcloristas e políticos de que o samba é um estrangeiro em Pernambuco. Ele acredita que a persistência de tal ideia atrapalha a cena de samba recifense e influencia tanto as políticas culturais quanto o público interessado. A persistência de tais ideias aponta para uma grande contradição. Apesar de não haver a valorização dos sambistas locais, Jorge

³⁵ 5 polos centralizados (Marco Zero, Praça do Arsenal da Marinha, Rua da Moeda, Pátio de São Pedro e Pátio de Santa Cruz) e 24 descentralizados (Campo Grande, Chão de Estrelas, Cordeiro, Várzea, Casa Amarela, Ibura de Baixo, Jardim São Paulo, Lagoa do Araçá, Nova Descoberta, Mustardinha, Buriti, Linha do Tiro, UR 7 – Várzea, UR 5 – Ibura, Ipsep, Torre, Joana Bezerra/Coque, Barro, Santo Amaro, Bola na Rede, Areias, Coelho, Arruda e Morro da Conceição).

³⁶ 6 polos centralizados (Marco Zero, Praça do Arsenal da Marinha, Rua da Moeda, Pátio do Terço, Pátio de São Pedro e Mercado da Boa Vista) e 21 descentralizados (Brasília Teimosa, Linha do Tiro, Chão de Estrelas, Jardim São Paulo, Ibura de Baixo, Cordeiro, Lagoa do Araçá, Bomba do Hemetério, Campo Grande, Nova Descoberta, Jordão Alto, Ipsep, Iputinga, Mustardinha, Barro, Santo Amaro, Bola na Rede, Areias, Coelho, Morro da Conceição e Buriti).

afirma que Pernambuco atualmente paga os maiores cachês de samba do Brasil. O sambista apresentou um apanhado da situação dos artistas de samba na cidade na atualidade.

Hoje em dia, Pernambuco, e eu quero que isso fique bem gravado, eu quero que você coloque isso. Quando for colocar, coloque em negrito. **Pernambuco paga os melhores cachês para samba a nível nacional.** Recentemente. Para os artistas de fora. Artista daqui continua ganhando a mesma bagatela, a mesma coisa, entendeu. “Ah, eu tenho um casamento, eu tenho um batizado, ah, por quanto você faz?” Você diz, “ah pô, vou por X (xis). Ah, me dá 1000 (mil) conto aí que eu faço”. “Pô, 1000 (mil) reais, rapaz, porque 1000 reais...”. Mas aí pega, vai com a mulher, o filho, a filha, a nora ou o genro, vai para um show no Manhattan³⁷. Paga 200 (duzentos) conto por cabeça para ver um show de Diogo Nogueira. Está pagando os mesmos 1000 conto, entendeu. Chega lá, ainda vai ter que pagar bebida e tal. Mas para a gente, aqui, é como a história que diz né, santo de casa não faz milagre. Eu estou dizendo para você. Samba, a gente sabe fazer. A gente faz bem feito, faz bonitinho. O problema é a valorização do samba. Essa história de valorizar o samba... que os caras detonaram lá nas décadas de 1960, 1950... detonaram com o samba dizendo que o samba era estrangeiro, que o samba não tinha nada a ver com a musicalidade pernambucana. Essa sacanagem perdura até hoje, entendeu. Assim, quando você for colocar isso, vou dizer mais uma vez, coloque em negrito, **Pernambuco hoje paga os maiores cachês para o samba a nível nacional**, sabe. É coisa de você pagar 500 (quinhentos) mil para um show de Zeca Pagodinho. É você pagar 150 conto (cento e cinquenta mil) para um show do Arlindo Cruz. Não desmerecendo, os caras são foda mesmo, souberam fazer bem a carreira. Porém... eu também faço samba. Eu tenho samba que Zeca Pagodinho pode cantar. Eu tenho samba que Arlindo pode cantar. Eu conheço gente que faz samba aqui em Recife que, do mesmo jeito, caneta de ouro, bonito pra caramba, mas aí não existe essa valorização. Você vai fazer um show, vai vender um show para os órgãos públicos aqui, você pede um cachê de 10.000 (dez mil) reais, nego acha que é um absurdo. “Pô, pagar 10.000 reais para esse? Porque?”. Aí esquece da cadeia, a cadeia toda que existe, não é só Jorge Riba. São os músicos, são os técnicos, é a produção, é a gestão da carreira do artista. Tudo isso está lá, dentro da história. Aí você não tem esse retorno. Não passa disso. Vai continuar fazendo show em barzinho, entendeu. Torcendo para não chover. Eu tenho um parceiro, o cara é bom pra caramba. Aí eu ligo para ele hoje, “fulano, vou passar aí no teu samba”. Aí ele disse “Pô, negão, vem mesmo. Fazem três semanas que não vem ninguém aqui. Estou tocando aqui para duas, três meses, tal”. Eu digo... você está vendo como é que é? Essa é a realidade.

Pudemos observar que ainda nos dias de hoje a batalha “frevo-samba” reverbera e dá muito “pano para manga” para pesquisas. As ideias desenvolvidas nesse capítulo nos permitiram realizar um apanhado sobre a história do samba em Recife e os seus reflexos para o que é hoje essa manifestação cultural na cidade. No próximo capítulo vamos nos dedicar a expor as ideias referentes à negritude, ao que é ser negro no Brasil e os impactos dessas ideias para o estabelecimento do movimento negro, bem como um histórico deste no país.

³⁷ Casa de shows localizada no bairro de Boa Viagem, zona sul de Recife. O público do Manhattan, em geral, é formado por adultos e idosos das classes média e alta.

3 NEGRITUDE E POLÍTICA: MANIFESTAÇÕES CULTURAIS, MOVIMENTO NEGRO E O LUGAR DO SAMBA NESSA RELAÇÃO

Para Abdias do Nascimento³⁸, a arte é um ato de amor; “significa um ato de integração humana e cultural” (2017, p. 196). O dever do artista, para ele, é expressar a sua relação concreta com a cultura e a vida dos seus. A pura abstração, “arte pela arte”, representaria um nada. Desde que no Brasil chegaram os africanos, como nas demais localidades para onde foram transportados para serem escravizados, a sua arte vem sofrendo violências profundas, já que essas pessoas foram desumanizadas pelo sistema escravagista.

Com a dominação cultural, atingiu-se à negação do espírito africano, para na etapa seguinte o homem e a mulher africanos serem degradados à condição de animal. A ideologia da brancura se arvora em valor absoluto. Tudo o mais é a sombra do inexistente. De acordo com tal ideologia, o negro-africano não tem história, nunca teve cultura; sua existência “natural ” sempre careceu de arte, religião e sutileza (NASCIMENTO, 2017, p. 196-7).

O surgimento de museus etnográficos, a partir do final do século XIX, nos países europeus colonizadores contribuiu para que a arte africana fosse vista como algo exótico e primitivo. Eurocêntricos, cientistas e teóricos “rotularam de documentos etnográficos ou

³⁸ Poeta, escritor, dramaturgo, ator, artística plástico, político. Um dos fundadores do Movimento Negro Unificado. As ideias desenvolvidas sobre arte dizem respeito ao uso que autor faz dela.

folclóricos a produção artística africana” (NASCIMENTO, 2017, p. 197). Ou seja, o que era produzido não estava digno de ser considerado arte.

Apesar da violência sofrida nas colônias, aqui particularmente falamos de Brasil, o negro escravizado sempre teve no exercício da arte uma forma de evitar a sua desumanização. Segundo Nascimento, o candomblé é o berço da arte afro-brasileira³⁹. “Sistematicamente perseguido pela religião oficial, pelo catolicismo, e pela polícia, o candomblé perseverou com energia e vitalidade, tornando-se a fonte da resistência cultural e o berço da arte afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2017, p. 199). Estas palavras de Abdias do Nascimento, acredito, expressam categoricamente e sintetizam o conteúdo que vai ser desenvolvido neste capítulo: a importância da arte como forma de resistência negra e os usos que os movimentos políticos de cunho racial fazem dela para galgarem seus objetivos.

Concretizando nossos mitos e lendas em manifestação artística, em lugar de submeter nossa arte ao ditado dos críticos e aos parâmetros da cultura euro-ocidental, estamos historicizando um potencial mítico que não se reduz à imobilidade arcaica; estamos tornando as fundações prístinas em contemporâneas forças de transformação social. Pois arte africana é precisamente a prática da libertação negra – reflexão e ação/ação e reflexão – em todos os níveis e instantes da existência humana. Mantendo nossa razão-lógica específica a salvo da alienação, nossa integridade criativa, manifesta em arte negra, produz o exorcismo da brancura, reduzindo progressivamente seus efeitos de séculos de negação, perversão e distorção de nossos valores de forma e essência. A arte dos povos negros na diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista. Nossa arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana, pois assumimos com Paulo Freire ser esta “a grande tarefa humanística e histórica do oprimido – libertar-se a si mesmo e aos opressores. [...] Arte negro-africana na diáspora, enquanto marginal em relação à arte santificada pelas sociedades locais, simultaneamente mantém as características ditadas pela história, pelo ambiente e pelas culturas dos respectivos países escravocratas. Nunca deixa, porém, de conservar temas, formas, símbolos, técnicas e conteúdos africanos em sua função revolucionária de instrumento de conscientização (NASCIMENTO, 2017, p.203-4).

Este capítulo está dividido em quatro partes. Na primeira parte apresento as ideias relacionadas à negritude, à identidade racial, enfim, ao que é ser negro no Brasil, que iluminaram a construção desta pesquisa. Para tal, aponto como centrais as reflexões desenvolvidas pelos antropólogos Kabengele Munanga e Livio Sansone. Além deles, as

³⁹ Aqui Abdias do Nascimento se refere às artes plásticas. Mas considero relevante trazer estas questões para uma pesquisa acerca da música e da dança afro-brasileiras. Mais adiante trataremos da centralidade que o candomblé possui também neste tipo de manifestação artística bem como nas estratégias de resistência dos negros.

contribuições do historiador Petrônio Domingues, da historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz e da também antropóloga Robin E. Sheriff, foram de grande valia.

Na segunda parte, faço um breve apanhado dos atos de rebeldia negra em Recife do período colonial até a década de 1970, quando de fato se estabelece um movimento negro com entidades políticas consistentes na cidade. Para tal, a tese de doutoramento da historiadora Martha Rosa Figueira Queiroz, *Onde cultura é política: Movimento Negro, afoxés e maracatus no carnaval do Recife (1979-1995)*, foi de fundamental importância. Outra fonte importante é o trabalho do também historiador Ivaldo Marciano de França Lima.⁴⁰

Os mesmos estudos desenvolvidos por esses historiadores guiaram a construção das terceira e quarta partes, onde procuro fazer um apanhado histórico do Movimento Negro, primeiro, a nível nacional, depois local. Busco, ao realizar esse apanhado, um enfoque na relação do movimento com as manifestações culturais, procurando localizar o samba nessa relação. Busco, também, expor o lugar do samba nas políticas públicas relacionadas à raça e à cultura que são desenvolvidas em Recife.

3.1 NOTAS SOBRE NEGRITUDE

Nesta sessão trarei um pouco das reflexões acerca da negritude e do que é ser negro no Brasil que iluminaram a realização desta pesquisa.

Em francês, a palavra *nègritude*⁴¹ deriva *nègre*, uma expressão pejorativa usada para ofender os negros em início do século XX. Aimé Césaire⁴² foi o criador da palavra e a intenção, segundo ele, foi inverter o sentido da palavra *nègre*, lhe dando um caráter positivo de afirmação racial. O objetivo foi desmobilizar o opressor em um de seus principais instrumentos de dominação racial, a linguagem. Segundo Petrônio Domingues,

Na concepção de Aimé Césaire, negritude é simplesmente o ato de assumir ser negro e ser consciente de uma identidade, história e cultura específica. Césaire definiu a negritude em três aspectos: identidade, fidelidade e solidariedade. A identidade consiste em ter orgulho da condição racial, expressando-se, por exemplo, na atitude de proferir com altivez: sou negro! A fidelidade é a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana. A solidariedade é o sentimento que

⁴⁰ Aqui é preciso salientar a ausência de pesquisas tendo como tema o Movimento Negro que se estabelece em Pernambuco, que reflete nas poucas referências sobre o tema que encontrei para guiar esta pesquisa. Mais à frente será abordado brevemente sobre as razões para tal.

⁴¹ O termo aparece pela primeira vez, em 1939, no poema *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, escrito por Césaire.

⁴² Junto com Léon Damas, da Guiana Francesa, e Léopold Sédar Senghor, do Senegal, estudou em Paris e dirigiu a revista *L'étudiant Noir*, que mobilizava os negros para questões políticas e culturais.

une, involuntariamente, todos os "irmãos de cor" do mundo; é o sentimento de solidariedade e de preservação de uma identidade comum (DOMINGUES, 2005).

Segundo Kabengele Munanga (2009), embora a ideia de “raças humanas” seja contestada pela ciência, política e ideologicamente o conceito de “raça” é muito significativo por se manifestar “como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas” (p. 15). Ou seja, todos os negros, de todas as classes sociais, compartilham uma situação de exclusão. Diante disso, ele afirma que “a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania” (MUNANGA, 2009, p. 16).

Para Munanga, o processo de construção das identidades nasce a partir do momento que se toma consciência das diferenças existentes entre “nós” e os “outros”. Essa consciência não se manifesta na mesma proporção em todos os negros, já que vivem em contextos socioculturais diferentes. Não se pode esperar um mesmo grau de consciência ou que ela se manifeste da mesma maneira, por exemplo, entre um grupo de negros que vivem em uma comunidade de terreiros de candomblé, altamente politizado e militante sobre a questão do racismo e outro que faz parte de uma comunidade católica.

Munanga afirma que

A identidade de um grupo funciona como uma ideologia na medida em que permite a seus membros se definir em contraposição aos membros de outros grupos para reforçar a solidariedade existente entre eles, visando a conservação do grupo como entidade distinta (2009, p. 13).

Ele reflete sobre o lugar em que o discurso da identidade contrastiva do negro firma sua base e constata que esse discurso “passa necessariamente pela questão da cor da pele ou do corpo negro e pela cultura [...]. Com efeito, a alienação do negro tem se realizado pela inferiorização do seu corpo antes de atingir a mente, o espírito, a história e a cultura” (MUNANGA, 2009, p. 17). Essa questão de a identidade negra ser estruturada, primeiramente, pelo corpo, foi trabalhada por Lilia Moritz Schwarcz (2001) e Robin Sheriff (2002).

Para Schwarcz (2001), é extremamente difícil se definir quem é negro e quem é branco no Brasil. Segundo ela, não se fica para sempre negro no Brasil: se “embranquece” por dinheiro e se “empretece” por declínio social. Existe um jogo com a cor de maneira a utilizá-la como instrumento em diferentes situações sociais e políticas. No livro *Racismo no Brasil*

(2001), ela apresenta dados do IBGE (1976) referentes à raça assim como algumas conclusões a partir da análise dos dados. Quando em uma pesquisa os entrevistados foram responsáveis pela autodenominação da cor (diferente do censo, onde a cor é determinada pelo pesquisador), os brasileiros atribuíram a si mesmos 136 cores diferentes. A partir da análise desses dados, Schwarcz afirma que a maioria dos termos utilizados procura descrever a cor “numa clara demonstração de que no Brasil, raça é mesmo uma questão de marca. Pouco se fala de origem: nenhum dos termos remete à África, (...) a descendência nem sequer é mencionada” (SCHWARCZ, 2001, p.71).

Este dado remete a ideia de “preconceito de marca”, desenvolvida pelo sociólogo Oracy Nogueira. Segundo Nogueira, preconceito de marca é o tipo de preconceito racial⁴³ que “se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque” (NOGUEIRA, 2007). Assim, o racismo no Brasil se caracterizaria por este tipo, diferentemente dos Estados Unidos, por exemplo, que se caracterizaria pelo “preconceito de origem” (NOGUEIRA, 2007).

Ainda a partir da análise destes dados, Schwarcz (2001) aponta uma série de denominações: “miscigenação”, “esbranquecimento (sic)”, “mista”, demonstrando que a imagem de uma nação mestiça e branqueada tornou-se um grande senso comum no Brasil. Ela coloca que

de fato, a identificação racial é muitas vezes uma questão relacional no Brasil: varia de indivíduo para indivíduo, depende do lugar, do tempo e do próprio observador. Quanto mais claro é aquele que pergunta, mais “escura” pode ser a resposta, e vice-versa (...). trata-se de certo “uso social” da cor, que faz com que não só a terminologia mostre-se subjetiva, mas seu uso seja – em conversas, em documentos oficiais – objeto de disputa (SCHWARCZ, 2001, p. 72-73).

A expressão empregada ao uso estratégico e situacional da cor é “raça social” (SCHWARCZ, 2001).

Robin E. Sheriff (2002) realizou pesquisa no morro do Sangue Bom⁴⁴, no Rio de Janeiro, com o objetivo de estudar discursos sobre raça e racismo entre pessoas que lá moravam.

⁴³ O conceito de “preconceito racial” também é apresentado no artigo *Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil* de Oracy Nogueira (2007).

⁴⁴ Nome fictício.

Sheriff atenta para uma questão importante referente ao uso dos termos “negro” e “preto” no Brasil. No país, a palavra “negro” sempre foi mais do que descritiva. Mesmo na época colonial, “a palavra era tão forte que a coroa portuguesa, em 1775, procurou restringir seu uso” (2002, p.217). Até recentemente, os censos governamentais e outros documentos oficiais continuam evitando o termo “negro”, preferindo “preto” e “pardo”. Explica-se: durante o período escravocrata, o termo “negro” era usado para se dirigir ou referir ao escravo insubmisso e rebelde, enquanto “preto”, era o cativo fiel (SCHWARCZ, 2001). Ela atenta para a importância, no que tange a classificação racial no Brasil, de se levantar questões não apenas referentes à semântica (que se supõe constituir categorias raciais), mas “às maneiras como os significados raciais e de cor são construídos nos contextos múltiplos e mutáveis de discurso” (SHERIFF, 2002, p. 219).

A partir dos resultados da pesquisa, Sheriff (2002) afirma que muitos termos relativos à raça/cor são considerados pejorativos. Além disto, percebeu que o significado de determinada palavra não é totalmente definido pela dimensão semântico-referencial, mas também pela forma como a palavra é falada, de forma que esta pode ser estrategicamente manipulada nas conversas. Ela conclui que a palavra mais forte do léxico de raça/cor é “negro”. Esta ainda é associada à escravidão e usada, em grande parte dos casos, para humilhar ou criticar as pessoas.

Voltando a Munanga (2009), este acredita que a negritude, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não se restringe a ordem biológica nem tampouco a identidade negra nasce simplesmente da tomada de consciência das diferenças na cor da pele. Para ele, a negritude e/ou a identidade negra, diz respeito à história que liga os grupos humanos classificados pelo olhar “branco” ocidental como negros.

A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas (MUNANGA, 2009, p. 20).

Ele acredita que a negritude deve ser a construção e a afirmação de uma solidariedade entre essas vítimas, que deve ser transformada em arma de combate contra essa injustiça histórica.

A negritude torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas

civilizações destruídas e de suas culturas negadas. Vista desse ângulo, para as mulheres e os homens descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo cujas plenas revalorização e aceitação da sua herança africana faz parte do processo do resgate de sua identidade coletiva, a negritude faz parte de sua luta para construir positivamente sua identidade e, por isso, um tema ainda em atualidade (MUNANGA, 2009, p. 20).

Munanga atenta para a dificuldade que é para o negro brasileiro firmar uma identidade devido a força que o mito da democracia racial possui ainda nos dias de hoje. Como consequência do vigor dessa ideologia e como já explanado anteriormente, temos que no Brasil, as pessoas tendem a fugir da designação racial “negra”. Deseja-se embranquecer.

Coloca-se a espinhosa questão de saber se os negros seriam capazes de construir sua identidade e sua unidade baseando-se somente na pigmentação da pele em outras características morfológicas do seu corpo, numa sociedade em que a tendência geral é fugir da cor da pele “negra”, de acordo com a prática do embranquecimento sustentada pela ideologia de democracia racial fundamentada na dupla mestiçagem biológica e cultural (MUNANGA, 2009, p. 17).

Outra dificuldade para a afirmação de uma identidade racial no Brasil apontada por Munanga está associada a questão cultural. "Poderiam os negros construir sua identidade com base numa cultura já expropriada e cujos símbolos fazem parte da cultura nacional?" (MUNANGA, 2009, p. 17), questiona ele. O exemplo emblemático desse raciocínio é o samba. Nesse ponto, Munanga dialoga com Peter Fry, quando este afirma:

Gilberto Freyre, o supremo expoente da lusotropicologia, deduz da troca aparentemente livre de traços culturais entre vários grupos étnicos a natureza essencialmente democrática da estrutura social brasileira. Penso, ao contrário, que a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não só oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denuncia-la. Quando se convertem símbolos de “fronteiras” étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo “limpo”, “seguro” e domesticado (FRY, 2005, p. 156).

Fry desenvolveu esse raciocínio em 1975. Ao revisitar suas ideias 25 anos depois⁴⁵, ele reconhece que nada foi capaz de ocultar o racismo no Brasil. No entanto, afirma que tal pensamento continua de certa forma aceitável para grande parte do movimento negro e dos intelectuais envolvidos com o tema das relações raciais; “eles continuam pensando que os arranjos brasileiros de ‘mistura’ e ‘democracia racial’ apenas escondem uma ‘realidade’ que fica muito próxima da ‘realidade’ racial dos Estados Unidos” (FRY, 2005, p. 164).

Diante da apropriação de manifestações culturais negras no sentido de construir uma identidade nacional, Munanga (2009) acredita que, no processo de busca de uma identidade

⁴⁵ No artigo “Feijoada e soul food” 25 anos depois (2005).

negra, a elite negra politizada deveria “tomar consciência histórica da resistência cultural e da importância de sua participação na cultura brasileira atual” (p. 17). Isso seria, no entanto, um desafio:

Basear a busca e a construção de sua identidade na “atualmente” dita cultura negra é problemático, pois em nível do vivido outros segmentos da população brasileira poderiam lançar mão da mesma cultura e nem todos os negros que no plano da retórica “cantam” a cultura negra a vivem exclusiva e separadamente dentro do contexto brasileiro, assim como não existem brancos vivendo exclusiva e separadamente uma cultura dita branca. Aqui os sangues se misturam, os deuses se tocam, e as cercas das identidades culturais vacilam. Acrescentar-se-á o perigo da manipulação da cultura negra por parte da ideologia dominante quando a retórica oficial se expressa através das próprias contribuições culturais negras no Brasil, para negar a existência do racismo e para reafirmar a proclamada democracia racial (MUNANGA, 2009, p. 17-8).

Essa visão exposta por Munanga parece se confirmar através do raciocínio dos ativistas negros responsáveis pelo Clube Renascença, principalmente no período que se inicia no final dos anos 1960, que buscaram no movimento *black power* norte americano um modelo de ativismo através da cultura, já que consideravam que o samba estava comprometido com uma identidade nacional, em detrimento de uma racial⁴⁶. Veremos, no entanto, que os ativistas negros se apropriaram de manifestações culturais brasileiras para construir e expressarem uma identidade racial. No caso aqui estudado, até do próprio samba.

Se Munanga acredita na importância da existência do conceito de “raça”, Livio Sansone (2003) acredita que se deve falar em racialização, “em vez de entrarmos em sintonia com o clima popular e começarmos a usar ‘raça’ sem nenhum questionamento de sua naturalidade intrínseca” (SANSONE, 2003, p. 16). Ele acredita que muitos cientistas sociais pecam por não fazer esse questionamento.

O termo “racialização” indica que “raça” é uma das muitas maneiras de expressar e vivenciar a etnicidade – uma maneira que coloca ênfase no fenótipo. Indica também que, historicamente, “raça” e etnia têm sido comumente intercambiáveis. Em outras palavras, os grupos sociais têm sido racializados, etnicizados e novamente racializados, num processo que sempre funciona através de uma combinação de forças dentro e fora de determinado grupo étnico (SANSONE, 2004, p. 16).

Sobre a ideia de democracia racial, Sansone (2003) afirma ter sido ela valorizada por toda a América Latina, onde ele identificou discursos com respeito as relações raciais que tendem a enaltecer a miscigenação. A valorização de tal ideia abriu espaço para que houvesse

⁴⁶ Questão abordada no primeiro capítulo desta dissertação.

a manipulação da identidade racial, “sobretudo no plano individual, e tendeu a não fomentar a mobilização étnica e a formação de grupos étnicos” (p. 20). Sansone acredita que a criação do mito da democracia racial promoveu uma cegueira formal no que diz respeito a cor das pessoas. Ele atenta para o fato de que, apesar de ter sido imposto das classes superiores às classes inferiores, “tem sido (o mito) mais poderoso do que se costuma dizer, porque, nas próprias classes mais baixas, a maioria das pessoas sonha com uma sociedade que não enxerga a cor” (SANSONE, 2003, p. 20).

Sansone, que trabalha em seus estudos também com manifestações culturais apropriadas pelos negros para expressarem sua negritude, apresenta uma definição para “cultura(s) e identidade(s) negra(s)” (2003, p. 23). Segundo ele,

a cultura negra pode ser definida como a subcultura específica das pessoas de origem africana dentro de um sistema social que enfatize a cor, ou a ascendência a partir da cor, como um critério importante de diferenciação ou segregação das pessoas. A existência de uma cultura negra pressupõe a transmissão de padrões ou princípios culturais específicos de uma geração para outra, dentro de certos grupos sociais, os quais podem incluir uma multiplicidade de tipos fenotípicos de pessoas de ascendência africana (mestiça). Essa transmissão se dá na família, na qual os pais ensinam aos filhos sobre seu passado, ou através das representações grupais, nas quais as pessoas mais velhas ou as de conhecimento reconhecido sobre o que é tido como cultura negra socializam esse conhecimento com as demais (SANSONE, 2003, p. 23).

A cultura negra é um constructo que varia de acordo com os contextos, assim como as relações entre brancos e negros. Por isso, precisa ser definida em relação a sistemas nacionais específicos (SANSONE, 2003).

Para não torna-la mais estática do que é, convém considerar a cultura negra como uma subcultura da cultura ocidental, muitas vezes quase que submergida na cultura popular ou numa determinada cultura de classe baixa; ela não é fixa nem completamente abrangente e resulta de um conjunto específico de relações sociais, neste caso entre grupos racialmente definidos como “brancos” e “negros”. Por definição, nem todas as pessoas que podem ser definidas como negras num contexto específico participam da cultura negra o tempo todo. Por essa razão, qualquer definição que dermos da cultura negra e que tente apontar para uma essência supostamente universal das coisas negras será um cobertor curto, que não conseguirá cobrir todos os grupos dentro da população negra (SANSONE, 2003, p. 23-4).

Sansone também destaca a centralidade do corpo na construção da identidade negra. A aparência física, o porte e a gestualidade “têm sido o meio pelo qual os negros, como população racializada, reconhecem a si mesmos e, na tentativa de reverter o estigma associado à negritude, tentam adquirir status e recuperar a dignidade” (SANSONE, 2003, p. 24). Afirma, no entanto, que no Brasil, a negritude não é uma categoria racial que se fixa numa diferença biológica entre negros e brancos; é uma identidade racial e étnica que pode se estruturar a partir de múltiplos fatores: “o modo de administrar a aparência física negra, o uso

de traços culturais associados à tradição afro-brasileira (particularmente na religião, na música e na culinária), o status, ou a combinação desses fatores” (SANSONE, 2003, p. 25).

Sansone (2003) afirma que no Brasil, “raça” e etnicidade estão entrelaçadas. A raça existe e é praticada graças a um conjunto de símbolos étnicos, enquanto que a identificação étnica é, com frequência, racializada (adquire conotações fenotípicas). Para ele, a identidade étnica

é aquela parcela da identidade social que diz respeito à expressão pública do sentimento de inserção num grupo social, que difere de outros por ter seu foco centrado numa ascendência comum, seja ela real, metafórica ou fictícia - quase sempre dependente de um mito originário comum. O grupo étnico pode ser visto como a expressão de objetivos políticos compartilhados ou de uma cultura política, como um grupo de pressão movido por um conjunto de escolhas racionais, como uma tentativa coletiva de neutralizar a tensão psicológica e a angústia, ou qualquer combinação desses fatores. Para compreender a etnicidade, precisamos levar em conta tanto as ideias da economia quanto as da honra; e também é preciso prestar atenção à situação histórica contemporânea. A relação entre a mobilização étnica e um determinado contexto histórico é mediada pela feição étnica e racial de uma comunidade ou de um grupo e por interpretações específicas da genealogia e da ascendência (SANSONE, 2003, p.251).

Uma ideia apresentada por Sansone e que tem uma estreita ligação com o que já foi exposto por Schwarcz (2011) e Sheriff (2012) diz respeito à conotação étnica do ser preto ou negro, que é variável. Ou seja, em certas situações, principalmente quando os negros se encontram em sua posição tradicional de subalternidade e na esfera do lazer, a negritude representa a essência da brasilidade. Fora dessas esferas, qualquer exibição da negritude ou apenas o simples fato de ter a pele escura, pode ser considerado “étnico”, como sinal de diferenciação (SANSONE, 2003, p. 263).

Para Domingues, ao longo do tempo, o conceito de negritude foi cada vez mais se popularizando no Brasil, ampliando seus significados e seu alcance na sociedade.

Contemporaneamente, a ideologia da negritude é tão elástica que ainda podemos identificar sua expressão em diversas outras manifestações lúdicas e estéticas de afirmação racial: nos bailes da comunidade negra, nos grupos de dança e música afro, na proposta de alguns escritores e poetas que produzem literatura negra. Ela foi inclusive, apropriada pela indústria cultural e transformada em produto de consumo. Casos típicos dessa tendência é o verdadeiro comércio que se instaurou das roupas que têm o padrão estético africano e os cosméticos dirigidos para o segmento negro (DOMINGUES, 2005).

Essas foram as principais ideias acerca do que é ser negro que nortearam minhas reflexões. A seguir, vamos abordar os movimentos negros em Recife e o papel desempenhado pelas manifestações culturais neste contexto, buscando dar um maior enfoque ao samba, apesar da escassa bibliografia disponível até o momento.

3.2 “MALUNGUINHO NA MATA É REI!”⁴⁷: UM BREVE HISTÓRICO DA REBELDIA NEGRA EM RECIFE DO PERÍODO COLONIAL ATÉ A DÉCADA DE 1970

Martha Rosa Figueira Queiroz (2010) afirma que desde os tempos coloniais a rebeldia negra esteve presente em Recife. Como exemplo temos a seita do “*divino mestre*”, que tinha caráter protestante e era liderada por Agostinho José Pereira, um crioulo livre residente do Bairro de São José. Ele era um líder religioso negro que ensinava os seus seguidores a ler em meados do século XIX. Outro exemplo é a *Setembrizada*, que teve início em 1831, envolvendo muitos negros, alguns na condição de soldados, outros livres e os ainda escravizados. O movimento resultou de uma crise que abalava o exército devido ao receio do não recebimento dos soldos. Além disso, como reação à truculência com que eram tratados os oficiais, que sofriam inclusive castigos físicos. Segundo a historiadora, as questões raciais eram destaque no movimento:

À época, vivia o Recife em meio aos conturbados processos de substituição de autoridades em função da abdicação de D. Pedro I. O clima tenso ocasionou posturas municipais visando limitar o trânsito dos escravos em vias públicas. Considerando o alto índice da população escrava e os conflitos inerentes ao escravismo, incluso o medo da haitianização, a *Setembrizada* é mais um fio na teia das insubordinações nas quais a população negra esteve presente (QUEIROZ, 2010, p. 36).

Outro exemplo de insubordinação foi a ocupação do quilombo de Catucá por muitos negros escravizados que se aproveitaram dos conflitos do século XIX⁴⁸ para fugir. Malunguinho foi o maior líder desse quilombo que se situava na floresta de Catucá, nas proximidades de Recife. Os ocupantes do quilombo se abasteciam através da agricultura e de ataques à população da cidade. Apesar da resistência e da união entre os fugitivos, Catucá sofreu muita repressão e acabou por ser vencido no final da década de 1830, não sem antes deixar “no imaginário da cidade a imagem de seu grande líder, Malunguinho, que de tão popular ascendeu ao altar das divindades populares pernambucanas, tornando-se uma entidade no Culto da Jurema” (CARVALHO apud QUEIROZ, 2010, p. 38).

⁴⁷ Trecho de ponto entoado para Malunguinho, a única entidade da Jurema que pode se apresentar como mestre, caboclo ou exu. Essa informação foi dada pela entidade mestre Zé do Beco, no terreiro que frequento, e por Guillen, 2013.

⁴⁸ Revolução Pernambucana (1817), Confederação do Equador (1824), Cabanada (1832).

A religiosidade afro-brasileira, que em todas as suas vertentes⁴⁹ foi perseguida e reprimida, está intimamente ligada a rebeldia negra. “Trânsito de lideranças, laços de solidariedade, reforço de sentimento de organização coletiva, os espaços de religiosidade afro-brasileira também se configuram enquanto *lócus* da resistência negra” (QUEIROZ, 2010, p. 38). Não só as práticas religiosas eram perseguidas, mas também as manifestações culturais profanas. Estas, no entanto, seriam alvo de uma repressão mais branda. Apesar de reprovadas por serem contrárias aos bons costumes, deveriam ser toleradas “com o fim de evitar com este menos mal, outros males maiores”.⁵⁰

No período pós-abolição, em princípios do século XX, buscava-se esquecer o passado colonial e alcançar o progresso. Em 1933 Gilberto Freyre lança *Casa Grande & Senzala*, trazendo à tona a ideia de democracia racial. Já foi mencionado o papel central que a cultura negra, assim como o carnaval, teve no processo de construção da identidade nacional baseada nessa ideologia:

Como o grande espaço acolhedor da cultura popular, as elites econômica, política e letrada brasileiras do início do século XX perceberam a importância do carnaval na caminhada em direção à maior aproximação com o povo, parte do projeto de consolidação do modelo republicano e liberal. Daí foi um passo para que o processo de construção da identidade cultural brasileira elege-se manifestações carnavalescas negras como símbolos da nossa nacionalidade (QUEIROZ, 2010, p. 51).

A propagação de tais ideias, no entanto, não impediu que as religiões afro-brasileiras sofressem severas repressões em Recife, nos anos 1920 e 1930. “A modernidade do século XX não conseguiu enfrentar o racismo expresso na intolerância religiosa para com os integrantes das religiões afro-brasileiras” (QUEIROZ, 2010, p. 55). A resistência às repressões sofridas contra a religiosidade, mas também contra as demais manifestações culturais, é o que marca o combate ao racismo na cidade até princípios dos anos 1930 (QUEIROZ, 2010, p. 58).

Apesar da intensa repressão promovida pelo Estado Novo que marcou a década de 1930 e do fortalecimento do ideal de democracia racial, para Queiroz (2010), esse foi um período bastante fértil para a luta contra o racismo. Instituições culturais na cidade de São Paulo, que já eram organizadas desde a década de 1920, contribuíram para a fundação, em

⁴⁹ Segundo Queiroz (2010), apoiada nos estudos de Roberto Motta (1999), as religiões afro-brasileiras no Recife se agrupam em torno de quatro vertentes: Xangô, Catimbó ou Jurema, Umbanda e Xangô Umbandizado.

⁵⁰ Ordem Régia nº18, folha 40. Do Conde de Povolide para a Rainha de Portugal, D. Maria I, em 10 de junho de 1780 (QUEIROZ, 2010, p. 39).

1931, da Frente Negra Brasileira, que instala filiais em vários estados brasileiros. Em 1934 um grupo de negros pernambucanos funda uma dessas filiais, a Frente Negra Pernambucana (FNP). Um de seus fundadores, Vicente Lima, afirma que considera de grande importância a fundação da Frente Negra porque o negro se posiciona, através dela, não só para lutar contra o racismo, mas para buscar uma projeção na sociedade (QUEIROZ, 2010, p. 60). Outro fundador da FNP, Solano Trindade, é o grande ícone do movimento negro pernambucano. Ainda nos anos 1930, sai de Recife com destino a Belo Horizonte e depois para o Rio de Janeiro. Ele contribuiu para a criação do Teatro Experimental do Negro, junto com Abdias do Nascimento, e no início dos anos 1950 fundou, junto com sua esposa Margarida Trindade e o sociólogo Edison Carneiro, o Teatro Popular Brasileiro (LIMA, 2009).

A truculência do Estado Novo e de seus apoiadores, que reprimia qualquer movimento social, não permitiu vida longa a essas associações, em todo o Brasil. Em 1937, a imposição da Ditadura Vargas marca o fim de um período de bastante mobilização política na comunidade negra. A Frente Negra Pernambucana atuou até 1936. No mesmo ano é fundado por Vicente Lima o Centro de Cultura Afro – Brasileiro/CCAB, uma nova “estratégia de sobrevivência frente ao fechamento da FNP” (QUEIROZ, 2010, p. 61). Com o fim da Era Vargas (1945), começou a se restabelecer a democracia no Brasil e a atuação de movimentos sociais, dentre os quais o Movimento Negro (QUEIROZ, 2010, p. 61).

Em Recife, entre os anos de 1945 e 1964, o Centro de Cultura Afro-Brasileiro/CCAB “continuou sendo a única instituição em atuação que explicitava em seus objetivos o combate ao racismo” (QUEIROZ, 2010, p. 62). Nessa mesma época, no entanto, a cidade viveu um intenso período onde diversas organizações culturais promoviam apresentações de grupos populares como bumbas-meu-boi, maracatus, cavalo-marinho e etc., a realização de festas populares como a da Pitomba e de Nossa Senhora da Conceição, bem como a popularização do rádio e seus artistas. A política praticada na cidade, a partir da eleição da Frente do Recife⁵¹, beneficiava esse contexto:

Esse clima cultural se beneficiava da conjuntura de valorização da participação popular na política, defendida pelos eleitos pela Frente do Recife (Pelópidas e Arraes). [...] Eleito prefeito em 1959, Arraes fundou o Movimento de Cultura Popular/MCP em 1961 com objetivo de desenvolver projetos populares nas áreas de saúde, educação e cultura (QUEIROZ, 2010, p. 63).

⁵¹ A Frente do Recife foi uma coligação partidária que reunia os partidos PSB, PTB E PTN e tinha o apoio dos comunistas. Foi responsável pelas eleições para prefeito de Pelópidas Silveira (1955) e Miguel Arraes (1959).

O Movimento de Cultura Popular foi extinto e muito de seus integrantes presos com o Golpe Militar de 1964. Durante o período em que vigorou a ditadura militar (1964-1985), “falar de racismo era crime contra a segurança nacional” (QUEIROZ, 2010, p. 63).

Em 1961, o jornalista e sociólogo Paulo Viana articula a primeira Noite dos Tambores Silenciosos, pois “via na cultura um importante campo de batalha e de divulgação da problemática racial” (LIMA, 2009). O evento continua a acontecer ainda nos dias de hoje, toda segunda-feira de carnaval, no Pátio do Terço, que abriga o polo dedicado às manifestações culturais negras, em Recife⁵². Na Noite dos Tambores Silenciosos, os maracatus-nação, ou de baque virado, prestam homenagens a seus ancestrais africanos.

A inexistência, além do CCAB, de entidades negras em Recife, refletia a ausência de espaços que possibilitassem e promovessem debates sobre o racismo e as relações raciais na cidade. Com os primeiros arroubos de democratização que surgem no final da década de 1970, a questão racial finalmente alcança o espaço público da cidade (QUEIROZ, 2010, p. 63).

3.3 MOVIMENTO NEGRO: UMA PERSPECTIVA NACIONAL

Martha Rosa Figueira Queiroz (2010) compreende o Movimento Negro como

[...] O conjunto de iniciativas de resistência e de produção cultural e de ação política explícita de combate ao racismo que se manifesta por via de uma multiplicidade de organizações em diferentes instâncias de atuação, com diferentes linguagens, por via de uma multiplicidade de organizações espalhadas pelo país. Trata-se, de fato, de um mosaico que tenta sustentar sua identidade no propósito comum de posicionar-se contra o racismo⁵³ (p. 95).

O correto, por isso, é falar em movimentos negros, já que é possível identificar uma gama de práticas heterogêneas – diferenças no modo de articulação - dentro de um movimento cuja especificidade é o “significante negro” (GONZALEZ apud QUEIROZ, 2010, p. 95). Os movimentos negros têm em comum a luta contra o racismo sendo o seu eixo central, mesmo que cada entidade que lhes integram tenha uma área de atuação específica. “Movimento Negro, por consequente, representa o conjunto dessas organizações” (QUEIROZ, 2010, p. 96).

⁵² De 2001 até 2012, durante as gestões municipais do PT (prefeitos João Paulo, por oito anos, e João da Costa, por 4 anos), chamava-se “Polo Afro”. Com a mudança de gestão, em 2013, quando assume o prefeito Geraldo Júlio, até o carnaval de 2017, pelo menos, passa a se chamar polo “Pátio do Terço”.

⁵³ A pesquisadora retirou essa definição das resoluções do I Encontro Nacional de Entidades Negras, publicadas no Jornal do MNU, nº18, p.6.

O Movimento Negro inclui em suas frentes de luta ações de rebeldia efetuadas desde o período da escravidão no Brasil, pelos africanos escravizados e seus descendentes, contra o regime escravista e suas formas de desumanização. Portanto, aponta sendo o período colonial a sua origem. O seu objetivo – a erradicação do racismo –, no entanto, ainda não foi alcançado, por isso sua luta ainda se apresenta atualmente.

Como parte da resistência negra ao sistema escravista teríamos um conjunto de ações que iam do suicídio ao aborto, forma de recusa radical da condição de escravo que, por outro lado, também atacava o patrimônio econômico do escravista; sabotagens ao patrimônio e à vida física dos escravistas; formação de quilombos; participação em revoltas organizadas por brancos ou pelos próprios escravos (QUEIROZ, 2010, p. 96).

Essas ações visavam, além da defesa de seu padrão de vida, “a defesa de uma vida espiritual e lúdica autônoma” (REIS; SILVA apud QUEIROZ, 2010, p. 96).

Apesar de configurar uma luta temporalmente tão extensa, aqui vamos nos ater mais precisamente ao Movimento Negro que atua a partir da retomada da democracia, em finais da ditadura militar, com o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978. Esse movimento começa a se estruturar no final dos anos 1960, início dos 1970. No resto do mundo, é nesse período que eclodem movimentos e figuras centrais na luta contra o racismo, como, nos Estados Unidos, o movimento *Black Power* e os Panteras Negras, figuras como Martin Luther King Jr e Malcom X, movimentos culturais como *soul music*, o *funk*. Na Jamaica, Bob Marley e seu *reggae* bastante engajado politicamente; na África do Sul, Mandela continuava sua luta contra o Apartheid. Todos eles, grandes influências para os ativistas brasileiros.

Nesse período, como já mencionado, falar em racismo no Brasil era crime. O que garantiu a sobrevivência das ações políticas foi a articulação dos militantes com instituições de cunho cultural. Por isso, as primeiras entidades do Movimento Negro nesse período iniciam suas atuações nas organizações culturais.

Foi, portanto, a atuação dessas organizações culturais e os impulsos advindos da conjuntura política de rearticulação dos movimentos sociais que criaram as condições para a fundação do MNU, marco inaugural desde *novo* Movimento Negro. A partir do MNU, [...], o eixo central da mobilização deixa de ser a inserção no modelo social existente para ser a descoberta e valorização dos valores negros e o uso desses valores como alicerce para a luta pela construção de uma sociedade racialmente plural. A postura do MNU [...] marcou a atuação da militância a partir do final de 1978 e estava presente de forma diferenciada nas demais entidades do Movimento Negro, incluso nas organizações culturais (QUEIROZ, 2010, p. 98-9).

As diferenças no que diz respeito a relação do movimento com as manifestações culturais gerou certo conflito entre as entidades que se caracterizavam como *culturalistas* e

políticas no final dos anos 1970. É dessa cisão que teria surgido o MNU. Segundo Lélia Gonzalez (1982), uma de suas fundadoras, a questão do papel da cultura na mobilização negra é central e as entidades eram divididas em dois blocos; existiam entidades negras consideradas *recreativas*, “com perspectivas e anseios ideológicos elitistas, e *culturais de massa* (afoxés, cordões, maracatus, ranchos e, posteriormente, blocos e escolas de samba” (GONZALEZ apud QUEIROZ, 2010, p. 99). Este tipo de entidade atua principalmente a partir de 1937.

É na década de 1970 que “o Movimento Negro consolida sua postura de valorização do universo cultural africano e afro-brasileiro, da crítica ao mito da democracia racial e da articulação entre a luta contra o racismo e a luta por mudanças políticas na sociedade” (QUEIROZ, 2010, p. 100). Nessa época, as entidades culturais realizam um trabalho cultural inclinadas por uma perspectiva política. Através da manipulação de recursos simbólicos, o movimento negro busca conceber práticas para conseguir implementar seu projeto político (QUEIROZ, 2010, p. 100).

Retomando a questão das divergências entre as entidades que se consideravam políticas e as que se consideravam culturais, fazia-se uma distinção entre ação cultural e ação política. Para os militantes vinculados ao projeto de ação política, a cultura, enquanto “deleite e fruição do espírito”, não teria eficácia na promoção de transformações estruturais. Essa ideia, no entanto, contrasta com o que o MNU toma como sendo cultura. Nos documentos básicos do MNU, consta a seguinte definição de cultura:

Cultura é o modo como o homem vê sua relação com a natureza e com seus semelhantes. A cultura nasce com o homem, na criação de seu mundo e na produção geral para sua vida e vivência, incluindo aí as relações de trabalho, a produção necessária à vida, a distribuição destes bens (materiais ou simbólicos) e as relações de poder. Consequentemente a cultura é a visão de mundo que implica na valorização de certas práticas e desvalorização e abandono de outras⁵⁴ (QUEIROZ, 2010, p. 102).

Essa concepção de cultura faz com que o MNU identifique as relações de poder pertencendo também ao domínio da cultura, mas nem todas as entidades que compõem o movimento negro enxergam dessa forma e tendem a excluir as relações de poder do âmbito da cultura. No primeiro caso, assim, acredita-se que

a adoção de linguagens artísticas ou a articulação destas com linguagens políticas não despolitiza a mensagem de combate ao racismo dos movimentos negros. Foi

⁵⁴ Texto extraído do *Programa de Ação* do Movimento Negro Unificado (1982).

assim que a atuação político-cultural criou as condições para a fundação de entidades políticas, como o MNU (QUEIROZ, 2010, p. 102).

O MNU surge em 1978 na cidade de São Paulo. Ele sintetiza as ideias que vinham sendo desenvolvidas ao longo da década de 1970 a respeito da valorização da cultura africana e afro-brasileira e do enfrentamento a ideia de democracia racial.

No lugar de posturas assimilacionistas, integracionistas, moderadas e de exaltação ao 13 de maio, os novos movimentos negros pautam suas atuações com discursos contundentes, de defesa da igualdade na diferença, denúncia sistemática do mito da democracia racial, exaltação dos heróis negros e do 20 de novembro, o dia Nacional da Consciência Negra” (QUEIROZ, 2010, p. 105).

Nesse momento, as lideranças estavam fortemente ligadas a organizações políticas de orientação marxista, enfatizando a luta contra o racismo a partir de uma perspectiva mais centrada na luta política. Dessa forma, além de se lutar contra o racismo e pela valorização da cultura africana e afro-brasileira, existe uma articulação do combate ao racismo ao combate ao capitalismo; há a articulação entre raça e classe. Buscava-se a defesa dos negros nos aspectos político, econômico, social e cultural. No que diz respeito a cultura, buscava-se a

reavaliação do papel do negro na história do Brasil; valorização da cultura negra e combate sistemático à sua comercialização, folclorização e distorção; extinção de todas as formas de perseguição, exploração, repressão e violência [...]; liberdade de organização e de expressão do povo negro (QUEIROZ, 2010, p. 105).

O movimento negro, então, passa a buscar menos nas expressões artísticas um mecanismo para a articulação política, muito embora a cultura continue a ser encarada como um espaço de resistência negra e importante instrumento de luta.

As divergências entre entidades políticas e culturais perduraram ao longo do tempo. Como mencionado, existem as entidades políticas, atuando prioritariamente contra o racismo no enfrentamento às instituições (educacionais, do Estado, partidos políticos, parlamento, etc.) através de palestras, discursos, passeatas e produção de informativos, como jornais. Existem, por outro lado, entidades culturais, que pautavam suas atividades nas expressões artísticas, como grupos de dança, de teatro e capoeira. Essa diferenciação é feita tendo como base o que era priorizado por cada tipo de entidade, muito embora as políticas utilizassem atividades culturais para promover mobilização, e as culturais, promovessem discussão política. Isso, no entanto, não evitou que muitos rachas ocorressem dentro do movimento devido as divergências de enfoque (QUEIROZ, 2010, p. 107).

O MNU desde sempre definiu o seu campo de atuação como sendo prioritariamente político. Prevaleceu a valorização da articulação entre raça e classe para o combate ao racismo

“e uma consequente desvalorização das práticas culturais enquanto elemento transformador e não apenas mobilizador da comunidade negra” (QUEIROZ, 2010, p. 107). O *Programa de Ação* do MNU de 1990 expressa de que forma o movimento busca articular cultura e política:

Desenvolver formas efetivas de atuação política no interior dos Blocos Afros, Escolas de Samba, Grupos de Capoeira, Dança e outras manifestações populares da Cultura Negra, na perspectiva de contribuir para um salto qualitativo do papel político e social desses grupos, tendo em vista a revisão da noção de CULTURA e seu alcance político, e o estabelecimento da autonomia e independência financeira (QUEIROZ, 2010, p. 107).

O combate ao mito da democracia racial, desde os anos 1930, esteve presente na agenda do Movimento Negro, mas é a partir dos anos 1970 que ele se torna hegemônico, não só no MNU, mas também nas demais entidades. No caso do MNU, ele responsabiliza tal ideologia pelos prejuízos acarretados para a construção “da identidade cultural e racial da população negra no Brasil, constituindo [...] importante obstáculo à mobilização política por direitos individuais e coletivos” (QUEIROZ, 2010, p. 111). Esse assunto foi desenvolvido anteriormente com relação à apropriação de elementos próprios a identidade negra para se tornarem emblema de uma cultura nacional, como é o caso do samba. No já mencionado *Programa de Ação* de 1990, é discutida essa questão:

O texto elenca exemplos de manipulação política, principalmente nas adoções de símbolos da cultura negra como marca da cultura nacional. [...] As acusações de ocultação de trajetória histórica dessas manifestações culturais, invariavelmente marcadas por todo tipo de perseguições e repressões, podem ser confirmadas ainda hoje pela forma como tais manifestações são representadas nos compêndios educacionais, nos meios de comunicação de massa e na sociedade como um todo (QUEIROZ, 2010, p. 106).

Queiroz (2010) afirma que uma historiografia mais recente vem buscando questionar o hábito de colocar a população negra em uma condição de eterna passividade, sempre aceitando sem reação as investidas dos grupos dominantes.

Conforme essa abordagem, a resistência cultural foi empreendida em todas as manifestações culturais negras, inclusive naquelas eleitas como símbolo da nacionalidade brasileira, como é o caso do samba. É importante que se diga que os poucos bônus auferidos pela comunidade negra, principalmente a sobrevivência da prática cultural, não negam a existência do racismo neste processo nem os vultuosos ganhos políticos, econômicos e simbólicos adquiridos pelos que detêm o poder (QUEIROZ, 2010, p. 106).

Foram as ações vinculadas à cultura, educação e ao enfrentamento ao mito da democracia racial que formaram uma base de atuação para o MNU, bem como para outras entidades, e foi a partir delas que o MNU fincou suas bases em vários estados do Brasil. Foi o

caso de Recife, cidade base para o MNU – PE, “organização que hegemonizou o debate racial na cidade durante toda a década de 1980” (QUEIROZ, 2010, p. 113).

Segundo Ivaldo Marciano de França Lima (2009), no decorrer dos anos 1990, o governo brasileiro “vai reconhecendo, mesmo que sob pressões internas e externas, a difícil situação dos negros e negras no país”. O reflexo disso foi a criação no dia 20 de novembro de 1995 de um Grupo de Trabalho Interdisciplinar, com o objetivo de elaborar um diagnóstico sobre os problemas raciais brasileiros e apresentar propostas para a melhoria da condição de vida dos afetados.

Em 2001 ocorre a Conferência Mundial Contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e as formas conexas de Intolerância, e nela o movimento negro ampliou sua pressão sobre o Estado exigindo políticas de ação afirmativa, como as cotas para negros nas universidades. A partir daí, começam a surgir as primeiras políticas concretas de ação afirmativa no âmbito das políticas públicas. Em 2002, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva presidente da República, “a questão racial entrou definitivamente na agenda da sociedade. As pressões exigindo respostas para os sérios problemas raciais brasileiros resultam na criação de uma secretaria especial com status de ministério” (LIMA, 2009), a SEPPIR – Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Em 2003, o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira tornam-se obrigatórios nas escolas de nível médio e fundamental⁵⁵.

3.4 A ATUAÇÃO DO MOVIMENTO NEGRO EM RECIFE

O historiador Ivaldo Marciano de França Lima (2009) chama a atenção para ausência de pesquisas produzidas a respeito dos movimentos negros em Pernambuco. A cultura negra, para ele, foi o que em grande parte da história do movimento negro no estado, sustentou as ações de cunho político-cultural, “no interior das escolas de samba, nos maracatus, clubes de frevo ou mesmo nos terreiros religiosos” (LIMA, 2009). Se antes mencionamos que o mito da democracia racial é apontado como a principal causa para a dificuldade em se construir uma consciência racial no Brasil, o historiador aponta também esse mito como uma das razões para a ausência de pesquisas a respeito da resistência negra no estado, visto que é o berço de seu principal expoente.

⁵⁵ Decreto lei 10639/2003.

Mencionei anteriormente que até os anos 1970 era praticamente inexistente a atuação de entidades vinculadas ao combate ao racismo em Recife e uma das consequências diante disso era a escassez de espaços propícios para a discussão e o debate. Segundo Queiroz (2010), datam do ano de 1979 as primeiras movimentações negras da cidade. São apontados como precursores delas a enfermeira, militante e escritora Inaldete Pinheiro de Andrade e o psicólogo Sylvio Ferreira, que receberam de amigos, que participaram de uma assembleia do Partido dos Trabalhadores em São Paulo, um documento que, possivelmente, era vinculado ao MNU. Eles começaram a organizar reuniões em suas casas, que rapidamente atraíram outras pessoas (QUEIROZ, 2010, p. 115).

O aumento considerável, em pouco tempo, de pessoas interessadas nos debates fez com que eles precisassem deixar de acontecer nas suas residências e passassem a acontecer na sede do Diretório Central dos Estudantes da UFPE. Inicialmente, surgiu a questão de se deveriam se concentrar em debates dentro do próprio grupo a respeito de temas ligados ao afro-brasileiro ou se deveriam tornar as reuniões de caráter público, com o objetivo de despertar em um maior número de pessoas a consciência racial. Optaram pela segunda opção e se apresentaram publicamente na programação do “Vinte de Novembro de 1979 – Dia Nacional da Consciência Negra” (QUEIROZ, 2010, p. 116).

Em matéria publicada no jornal *Diário de Pernambuco* no dia 20 de novembro de 1979 a respeito da apresentação do grupo, são elencados alguns objetivos do grupo, que seriam

[...] dentre outros, reestudar a participação do negro na história brasileira e discutir a possibilidade de, etnicamente irmanados, efetivarem uma participação social e política na sociedade pernambucana e por tabela na sociedade brasileira, orientando suas ações para os irmãos de cor⁵⁶.

Ainda na matéria fica evidente a intenção desses sujeitos políticos em apresentarem as representações que tem de si mesmos, sobre a realidade que vivenciam e querem construir. É publicado um depoimento de Sylvio Ferreira nesse sentido. Ele afirma que

o negro do começo do século para cá tem sido meramente um objeto de estudo, isto é, quando tem sido. Sendo assim, compreende-se que os negros de hoje em dia saiam às ruas e através de manifestações públicas denunciem a miserabilidade de suas condições de vida e mostrem que estão cansados de satisfazerem a curiosidade de intelectuais e estudiosos e que com essas manifestações estão reivindicando em verdade, e propondo, soluções próprias para seus problemas.

⁵⁶ A matéria foi escrita por Valdelusa D’Arce.

Esse grupo era bastante heterogêneo no que diz respeito a formação educacional, social e política e por isso teve muitas dificuldades em chegar a um consenso sobre sua identidade. Discutia-se se o grupo deveria ser autônomo ou filiar-se ao MNU, optando-se pela primeira opção. A partir daí, no mesmo 20 de novembro de 1979⁵⁷, foi fundado o CECERNE – Centro de Cultura e Emancipação da Raça Negra. Sem um estatuto bem delimitado, diversas contradições ideológicas foram sendo expostas, provocando um racha na entidade pouco tempo depois de sua fundação. O grupo se separou em dois blocos, um deles formado por, segundo Ferreira, os “revolucionários das consciências, - ou apologistas da filosofia da negritude acima de qualquer outra causa-, e o bloco dos simpatizantes da questão ‘classe social’” (QUEIROZ, 2010, p. 123). Estes acreditavam que era a partir da questão de classe que se deveria entender o modelo racial brasileiro. Ferreira aponta ainda uma terceira questão envolvendo as cisões dentro do CECERNE. Alguns membros teriam ficado obcecados por criar um movimento artístico, mais precisamente teatral. A criação em si do grupo teatral não era um problema, já que havia um consenso de que a entidade deveria estimular o desenvolvimento de atividades artísticas nas diversas formas em que podem se manifestar. O problema é que algumas pessoas desejavam que o teatro fosse autônomo, desvinculado de qualquer entidade política, ao invés de o tratarem como uma dentre várias formas de conscientização racial (QUEIROZ, 2010, p. 123-4).

Outra questão central para as divergências entre os membros do CECERNE dizia respeito ao acolhimento, ou não, das ideias desenvolvidas por Gilberto Freyre a respeito do mito da democracia racial. Se por um lado militantes acreditavam que esse mito era o principal fator impeditivo para a construção de uma consciência racial, outro grupo, do qual faziam parte Sylvio Ferreira e um grupo mais favorável ao CECERNE, apesar de articularem raça e classe e desejarem um enfrentamento do capitalismo, se filiavam ao pensamento de Freyre; acreditavam que as ideias desenvolvidas pelo sociólogo eram válidas e desejavam abordar a questão do racismo apenas sob uma perspectiva política, já que Freyre daria conta satisfatoriamente da compreensão da relação entre brancos e negros nos demais aspectos. O conflito se intensificou a partir da vinda de Abdias do Nascimento ao Recife, em maio de 1980, para o lançamento de seu livro *O Quilombismo*. Quem promoveu o evento foi o CECERNE e Ferreira propôs a Abdias que tivesse cautela em falar sobre Freyre em Recife:

⁵⁷ Segundo matéria publicada no Jornal do Comércio de 13 de maio de 1981 (QUEIROZ, 2010, p. 129).

[...] fizemos-lhes ver que as teses de Gilberto sobre as relações raciais entre negros e brancos no Brasil continuavam sendo bem aceitas pela população pernambucana de um modo geral. Sugerimos que tivesse um pouco de cautela ao tratar da questão da negritude. Receávamos que a população negra e não negra, acostumada com a ideia de morenidade, viesse a ficar ofendida senão recusar de todo as ideias esposadas por Abdias do Nascimento em relação a negritude (FERREIRA, 1981, p.31 apud QUEIROZ, 2010, p. 125).

Abdias do Nascimento não aceitou a sugestão, falando o que bem quis sobre o pensamento freyreano, aumentando ainda mais o conflito entre os militantes, levando a separação do grupo e Sylvio Ferreira, então dirigente do CECERNE, a entregar o seu cargo em junho de 1980. Da cisão surgem dois grupos: uma parte efetiva o CECERNE e a outra funda o Movimento Negro do Recife. As duas entidades funcionaram em concomitância, sem haver qualquer tipo de relação entre elas, enquanto existiram. Queiroz (2010, p. 131) encontrou referências em jornais a respeito do CECERNE⁵⁸ até 1986. A historiadora identificou nesta entidade uma postura “contra o racismo que, apesar de negar o 13 de maio e exaltar Zumbi, se expressava de forma bastante tímida no que se refere à construção de um discurso de oposição radical ao mito da democracia racial” (QUEIROZ, 2010, p. 131).

Os “revolucionários das consciências”, como Ferreira se referia aos militantes que faziam apologia à filosofia da negritude acima de tudo, fundaram o Movimento Negro do Recife/MNR. Eles reclamam o dia 27 de julho de 1979 como o de sua fundação, momento onde aconteciam as primeiras reuniões do movimento, antes mesmo da fundação do CECERNE. Na proposta do seu estatuto, as suas intenções foram resumidas da seguinte forma:

combater o racismo onde se faça presente; apoiar a luta antirracista nos âmbitos nacional e internacional; mobilizar e organizar a comunidade negra para viabilizar a conquista de melhor espaço no contexto social, econômico e político; estudar e divulgar a história da raça negra; apoiar as entidades negras do Recife (QUEIROZ, 2010, p. 132).

Uma das principais bandeiras levantadas pelo MNR era a necessidade de tirar a arte afro-brasileira do domínio do folclore. Ela não deveria ser vista como folclore, mas como a cultura de uma raça (QUEIROZ, 2010, p. 132). Apesar de durar menos de dois anos, a entidade realizou diversas atividades. Para os fins desta pesquisa, destaca-se a articulação que realizou com o G.R.E.S Limonil, que em 1981 adotou como tema-enredo o “Exaltação aos orixás”. Quem indicou o tema para a Limonil foi Edvaldo Ramos, na época presidente da

⁵⁸ Ela não tem conhecimento se a entidade deixou de funcionar naquele ano, mas não encontrou mais registros dela após isso.

União das Escolas de Samba de Pernambuco, e que integrou o primeiro grupo de militantes negros que se reunia para debater antes mesmo da fundação do CECERNE. Da escolha do tema, o MNR foi convidado a frequentar as reuniões na sede da Escola e Jorge Morais, integrante do movimento que tinha articulação com a religiosidade afro-brasileira, ficou responsável pela pesquisa que guiou toda a construção do desfile (QUEIROZ, 2010, p. 133).

Além de presidente da União das Escolas de Samba de Pernambuco, Edvaldo ajudou Paulo Viana na organização da Noite dos Tambores Silenciosos no final da década 1970 e início da de 1980 e possuía muita articulação com a célebre mãe de santo e carnavalesca Badia, ajudando na organização de diversos eventos promovidos pelo terreiro dela (LIMA, 2009).

É importante frisar que desse encontro o MNR não pretendeu apenas destacar a religiosidade afro-brasileira, mas a partir disto, enaltecer e fazer aparecer aspectos da cultura afro-brasileira, uma estratégia de fortalecimento da identidade negra apoiada em uma manifestação cultural negra, a escola de samba:

[...] Na pesquisa apresentada oralmente ou por escrito pelos membros da Limonil, é nítida a presença de terminologia própria ao MN. Assim temos o uso do termo “afro-brasileiro” em detrimento de “moreno” e outros correlatos pertinentes a outras formações discursivas; as denominações orixás, inkices e voduns para identificar as divindades das religiões afro-brasileiras sinalizam a valorização da diversidade inerente ao continente africano e suas religiões, como um contraponto ao termo “santo” usualmente utilizado. Além das denominações das divindades nas diferentes nações (Nagô, Angola, Jeje), a pesquisa localiza a morada de alguns orixás no continente africano (QUEIROZ, 2010, p. 134).

A partir de janeiro de 1981, o MNR adere ao programa do MNU, tornando-se uma das células estaduais do movimento nacional, o MNU-PE⁵⁹. Tal adesão não provocou em grandes rupturas porque o MNR já tinha bastante afinidade com as propostas do MNU. A entidade continuou a realizar suas reuniões no DCE da UFPE. Essas reuniões funcionavam como ponto de encontro para todas as pessoas que tinham interesse em se informar e participar de qualquer coisa relacionada à cultura negra. Era um ponto de referência para instituições de ensino, como universidades e escolas, e os meios de informação, notícia e entretenimento como rádios, emissoras de televisão e jornais, buscarem informações, discutirem e debaterem a respeito da luta negra (QUEIROZ, 2010, p. 136-7).

⁵⁹ A filial pernambucana do Movimento Negro Unificado continua em ação em 2017. Sua sede fica localizada na Casa da Cultura, centro da cidade do Recife, em uma das celas da antiga Casa de Detenção, que funcionou no local entre os anos de 1855 e 1973.

Assim como no MNR, o MNU apresentava uma forte ligação entre política e cultura, fazendo com que críticas fossem endereçadas ao MNU-PE, considerado excessivamente político. Para o MNU, a cultura era um elemento importante, porém não determinante das diretrizes que o movimento seguiria. Os discursos de alguns membros do movimento deixavam a entender que existia “uma hierarquia na qual a atuação política é considerada mais qualificada para o enfrentamento do racismo” (QUEIROZ, 2010, p. 138).

O MNU [...] estava afinado com as reviravoltas no campo das humanidades, particularmente o historiográfico, e fazia parte desse conjunto de novos sujeitos políticos que retomam a mobilização social no Brasil pós abertura política, vivenciou o dilema de se afirmar como movimento político, portanto, com seu foco voltado para o enfrentamento neste campo e ao mesmo tempo para consolidar sua trajetória enquanto movimento específico, no qual a valorização dos referenciais culturais se mostrou fundamental no processo organizativo e nas intervenções sociais (QUEIROZ, 2010, p. 138).

Em pesquisa realizada no final da década de 1980 em Recife, a pesquisadora Maria Auxiliadora Gonçalves da Silva identificou conflitos em decorrência da supervalorização da cultura por parte de entidades ligadas ao movimento negro. A partir do estudo do Afoxé Alafin Oyó e do Balé da Cultura de Recife, ela verificou que esses grupos “deixavam transparecer que o lado cultural tinha mais relevância, tanto no discurso como na prática. Por outro lado, os dados preliminares sobre o MNU permitiram-se ver que o seu direcionamento diferenciava muito dos grupos citados” (SILVA, 1994, p. 22 apud QUEIROZ, 2010, p. 137).

A assistente social Teresa Cristina Vital de Sousa (1997) listou 25 (vinte e cinco) grupos que atuavam no combate ao racismo em Recife entre os anos 1988 e 1995, objetivando examinar as diferentes estratégias utilizadas por eles. Ela chegou a esse dado a partir do contato com os próprios militantes. A análise dessa lista nos permite observar a relação intensa que os movimentos políticos de cunho racial tiveram com as manifestações culturais na cidade. Dos 25 grupos elencados, 09 (nove) eram apontados como bandas afro; 4 (quatro), como afoxés; 01(um) grupo de cultura e educação popular; 01 (um) balé; 01 (uma) banda de reggae; 01 (um) jornal; 01 (um) grupo de pesquisa; 01 (um) movimento político; 4 (quatro) maracatus e 02 (dois) grupos de rap (QUEIROZ, 2010, p. 120).

O conflito entre política e cultura, segundo Queiroz, se colocava nos seguintes termos:

Como enfrentar as relações assimétricas de poder e seus efeitos na constituição e manutenção de um quadro de desigualdade, no qual a categoria raça pressiona todos os índices sociais da população negra para situações de exclusão e/ou marginalização social, com um instrumento, que é a cultura, concebido como habilitado exclusivamente para a leitura da dimensão simbólica dessa dominação. Ou seja, admitia-se que com a cultura era possível reforçar a auto-estima, valorizar as artes africanas e afro-brasileiras, respeitar as religiões, se apropriar da estética, etc. porém, como enfrentar o desemprego, a desigualdade de escolaridade e renda, o

não acesso às profissões consideradas de poder e prestígio etc., exclusivamente com a reflexão/prática voltada à cultura? (QUEIROZ, 2010, p.138-9).

A partir do exposto verifica-se o protagonismo da cultura no movimento negro em Recife, porém Queiroz expõe em sua tese alguns depoimentos a respeito do MNU-PE que dão conta de que seria uma entidade excessivamente intelectualizada e política e que, por isso, sofria críticas de pessoas vinculadas ao movimento negro. Isso porque acreditava-se que dessa forma o MNU-PE não conseguiria acessar “o povo”, que não estaria preparado para entender a linguagem da instituição. A historiadora afirma que existia uma fronteira que separava “grupos que atuam com cultura e com o povo e grupos intelectuais que atuam com política e se restringem a reuniões com pequeno número de pessoas” (QUEIROZ, 2010, p. 140).

Apesar de enxergado como intelectualizado e, por isso, inacessível às pessoas excluídas do meio intelectual, Queiroz afirma que o MNU-PE realizou algumas ações na área cultural. Ele identificou reflexões da instituição sobre cultura no jornal *Negritude*⁶⁰, onde encontrou matérias referentes ao carnaval, bem como a outros aspectos do universo cultural, como o candomblé e a moda. A intenção do movimento através da abordagem da cultura é valorizar as manifestações culturais afro-brasileiras e restituir o seu lugar “no universo histórico, político e simbólico da população negra como expressões da rebeldia negra” (QUEIROZ, 2010, p. 144).

Ainda sobre a incursão do MNU-PE pelas práticas culturais, Queiroz menciona a Noite do Cafuné, realizada dentro da programação da Semana da Consciência Negra. Na Noite do Cafuné aconteciam apresentações de “grupos musicais responsáveis por apresentar manifestações culturais negras: escolas de samba, maracatus, grupos de coco, afoxés e blocos afro” (QUEIROZ, 2010, p. 149). O G.R.E.S Gigante do Samba foi uma das atrações do evento apontada pela autora.

Queiroz atenta para a importância da imprensa negra recifense na luta contra o racismo na cidade nas duas últimas décadas do século XX até pelo menos o ano de 2007. Jornais como o *Angola* (do Centro de Cultura Afro-Brasileira), o próprio *Negritude*, o *Omnira* (do Grupo de Trabalho Mulher do MNU-PE), o *Djumbay* (da Organização pelo Desenvolvimento da Comunidade Negra) e o *NegrAção* (do Afoxé Alafin Oyó), expressavam

discursos que integram um campo de discussão que aglutina diferentes segmentos do Movimento Negro. Discursos marcados pela valorização do universo cultural e religioso africano e afro-brasileiro, exaltação de heróis e heroínas negras, oposição

⁶⁰ Era o jornal produzido pelo próprio MNU-PE.

ao mito da democracia racial, identidade com o continente africano, uso de signos estéticos e culturais africanos e afro-brasileiros como marcas identitárias, ênfase à necessidade do protagonismo negro visando desmontar o racismo, atuação em diversas frentes, sendo a impressão de jornais negros uma delas [...]. Enfim, como uma prática discursiva, as páginas desses jornais são reveladoras de processos tecidos pela militância negra, primordiais à construção de significados, percepções e representações acerca da identidade negra e da luta contra o racismo (QUEIROZ, 2010, p. 147-8).

Realizei uma pesquisa em busca de páginas vinculadas ao movimento negro em Pernambuco e pouca coisa encontrei. Encontrei um blog do Movimento Negro Unificado de Pernambuco⁶¹, cuja última atualização é do dia 20 de novembro de 2011. No blog a maioria das postagens ainda disponíveis dão conta da divulgação de eventos realizados pelo grupo ou do qual participaram e um pouco da história do MNU. A última postagem, inclusive, trata da programação de uma das edições do evento Terça Negra, promovido pela instituição.

A fonte mais substancial foi um portal que parece pertencer ao MNU-PE⁶², e que é um acervo digital de documentos pertencentes ao acervo da entidade, sobre a história dos movimentos negros no estado. O acervo é composto em grande parte pelas publicações dos jornais ligados ao movimento, dentre eles os anteriormente citados. É possível encontrarmos os próprios jornais digitalizados assim como as transcrições e resumos do seu conteúdo. O portal foi desenvolvido tendo o apoio do CNPq e do MINC, através do Edital Cultura Afro-Digital. Quem assina o texto de apresentação do portal é a historiadora Isabel Guillen.

Realizei pesquisa no acervo utilizando a palavra “samba” como guia e encontrei uma matéria publicada em janeiro/fevereiro de 1994 pelo jornal *Djumbay*, que anunciava o concurso de Beleza “Garota Raça Negra”, organizado pelo G.R.E.S Gigante do Samba, sob a manchete “Ser negra é lindo”⁶³. Encontrei também que um dos fundadores do jornal *Angola* foi Edvaldo Ramos que, como mencionado, foi presidente da União das Escolas de Samba de Pernambuco e presidente do Centro de Cultura Afro-Brasileira (CCAB).

Queiroz fala especificamente da inserção do movimento negro, a partir das manifestações culturais negras⁶⁴, no carnaval do Recife. As escolas de samba estão inseridas nesse contexto. Porém, acredito ser possível considerarmos o Clube do Samba de Recife

⁶¹ <http://mnupenambuco.blogspot.com.br/>. Acesso em 20 de abril de 2017.

⁶² Na página principal existe uma logo onde consta o nome do movimento. Endereço: Culturadigital.br/mnupe. Acesso em 20 de abril de 2017.

⁶³ Jornal *Djumbay* – Décima Terceira Edição. Publicado em 27 de novembro de 2015 por Camila Lemos. Disponível em <http://culturadigital.br/mnupe/2015/11/27/jornal-djumbay-decima-terceira-e-decima-nona-edicao/>. Acesso em 20 de abril de 2017.

⁶⁴ Ela investiga mais detidamente os grupos de afoxés e maracatus em seu trabalho.

também a partir do mesmo prisma, pois, tais manifestações, assim como o evento aqui analisado, funcionam como

conectores, amplificadores e difusores de discursos que reivindicam respeito e valorização aos referenciais culturais africanos e afro-brasileiros. Desta maneira, a atuação desses movimentos fortaleceu no campo cultural a luta pela erradicação do racismo e de todas as formas de opressões, que historicamente negam à população negra os direitos e as condições para participar de forma igualitária da vida econômica, política, cultural e social brasileira. [...] Na luta para garantir autoridade para suas representações, o Movimento Negro buscará demarcar uma identidade afro-brasileira e contemporânea para as manifestações culturais e ocupar diferentes instâncias da vida social, dentre elas o campo cultural e mais especificamente o carnaval. (QUEIROZ, 2010, p. 155-7).

Com esse objetivo, o Movimento Negro então, defende que o samba, o maracatu e o frevo são expressões culturais negras, e não populares⁶⁵. Segundo Queiroz, o elo entre o movimento negro e o carnaval do Recife se estabelece por diversas frentes, porém os afoxés são o carro-chefe desse encontro. “A proximidade desta prática cultural com a trajetória da luta anti-racismo no Recife nos leva a considerar o afoxé como prática discursiva do MN, configurando-se como porta voz das bandeiras políticas anti-racismo” (QUEIROZ, 2010, p. 156). Já a historiadora Isabel Guillen (2013) afirma que os maracatus nação são “tidos como símbolos máximos da cultura e resistência negras em Pernambuco” (s/p).

Antes de falarmos precisamente sobre o Clube do Samba de Recife, volto a ressaltar o lugar que o samba ocupa no processo de fortalecimento das ações político-culturais e raciais em Recife. Como mencionado no primeiro capítulo, com o surgimento do MNR em 1979 e do MNU-PE em 1981, “houve a reorganização de espaços considerados importantes para a cultura negra pernambucana. O Movimento Negro Unificado ocupa, convive, fortalece e visibiliza estes com o intuito da construção de uma identidade negra pernambucana” (APOLONIO, 2012, p.18). As quadras de escolas e blocos de samba são apontadas como espaços desse tipo.

Como também mencionado no primeiro capítulo, a partir do momento em que a prefeitura do Recife é assumida pela gestão do PT do prefeito João Paulo em 2001, o samba e as agremiações a ele ligadas passam a ser mais valorizados, pelo menos no carnaval. Em

⁶⁵ Vimos, anteriormente, que o frevo foi escolhido para representar a pernambucanidade por ser considerado, assim como o samba carioca, uma manifestação cultural mestiça. Não encontrei, no entanto, fontes que dessem conta de algum tipo de conflito entre as percepções do Movimento Negro e dos intelectuais regionalistas a respeito do frevo.

2009, da divulgação do Plano Municipal de Cultura⁶⁶, o samba é apontado como uma das manifestações culturais negras da cidade a ser contemplado pelo programa. Do ponto de vista político, “quando se fala ou visibiliza o samba, o mesmo é reconhecido enquanto uma cultura negra existente na cidade” (APOLONIO, 2012, p.46). Ele está, por isso, inserido dentro das ações que cabem ao Núcleo de Cultura Afro-brasileira⁶⁷, da prefeitura. As ações para seu desenvolvimento e sustentabilidade, porém, não foram definidas pelo Plano Municipal, assim como os afoxés. Já as para o hip-hop, capoeira e religiões de matriz africana foram definidas. Sobre as ações para o fortalecimento da questão afro-brasileira, que aparece junto a educação e preservação patrimonial, o sistema municipal de museus, centros de memória e arquivos, dentre outras questões, o Plano estabelece:

CULTURA AFRO-BRASILEIRA

18.Fortalecer o Núcleo da Cultura Afro-Brasileira, tendo como principais objetivos a pesquisa e a formação cultural articulada dos grupos afros da cidade e a valorização das manifestações da cultura afro-brasileira no Recife (maracatu, afoxé, hip-hop, capoeira, samba, entre outras), bem como das religiões de matriz africana e afro-brasileira (umbanda, candomblé, entre outras).

19.Criar um Programa de Registro e Tombamento do conjunto das casas religiosas de matriz africana e de matriz afro-brasileira como patrimônio material e imaterial do Recife, reconhecendo a sua importância cultural e favorecendo a inclusão social

⁶⁶ O Plano Municipal de Cultura do Recife “elaborado pelo Conselho Municipal de Política Cultural, representa a consolidação de um grande pacto político no campo da cultura, que transformado em Lei por essa Câmara, dará estabilidade institucional, assegurando a continuidade das políticas públicas de cultura que vêm sendo implementadas nos últimos anos e estruturando o desenvolvimento da cultura da nossa cidade, no horizonte dos próximos dez anos. O Plano define os conceitos de política cultural, apresenta diagnósticos e aponta os desafios a serem enfrentados em cada área cultural, formula diretrizes gerais e estrutura a intervenção do governo municipal através de cinco programas estratégicos que agrupam tematicamente os planos, programas, projetos e ações a serem implementados a curto, médio e longo prazo”. Plano Municipal de Cultura 2009/2019. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2009. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/pe/r/recife/lei-ordinaria/2009/1757/17576/lei-ordinaria-n-17576-2009-institui-o-plano-municipal-de-cultura-do-recife-para-o-decenio-20092019>. Acesso em 1 de junho de 2017. Todas as citações subsequentes do Plano Municipal possuem a mesma referência.

⁶⁷ O Núcleo funciona no Pátio de São Pedro, mesmo lugar no centro de Recife onde acontecia o evento “Terça Negra”. Em consulta ao site da Prefeitura da Cidade do Recife encontrei a seguinte descrição: “O Núcleo da Cultura Afro-Brasileira foi criado em 2001, para atender à demanda de valorização das manifestações culturais de origem africana, implementando e apoiando projetos e ações que valorizem essas expressões. Inicialmente ligado ao departamento de Documentação e Formação Cultural, orientou sua ação no sentido de privilegiar a formação cultural da população negra do Recife. O Núcleo tem desenvolvido um trabalho de acompanhamento das ações e projetos de entidades de cultura negra, participando de reuniões e atividades festivas realizadas pelos grupos de cultura afro-brasileira no Recife, além de realizar debates, seminários e exposições sobre manifestações culturais de origem africana. Responsável pela organização e coordenação da tradicional “Noite dos Tambores Silenciosos”, fez do local onde ela se realiza – Pátio do Terço, no histórico bairro de São José – um Polo da Cultura Afro-Brasileira”. Disponível em: <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/nucleo-da-cultura-afro-brasileira?op=MTMy> . Acesso em 1 de junho de 2017.

dos terreiros e dos afro-descendentes com a implementação do turismo étnico-religioso.

20.Reconhecer e apoiar o hip-hop como expressão cultural das periferias urbanas, especialmente dos jovens negros e contribuir para o intercâmbio do movimento cultural hip-hop do Recife com os de outras cidades.

21.Legitimar a capoeira como expressão artístico cultural, promovendo cursos de capacitação e qualificação dos capoeiristas, tornando-os multiplicadores desta manifestação reconhecida pelo IPHAN/MinC como patrimônio cultural imaterial do Brasil.

No Plano Municipal em questão, em um tópico dedicado à música e que busca fazer um resumo das ações realizadas anteriormente, um parágrafo é dedicado à cultura afro-brasileira e o samba recebe destaque:

a cultura afro-brasileira também conseguiu estabelecer um espaço importante dentro do cenário musical recifense, com a Terça Negra, que acontece no Pátio de São Pedro há seis anos, trazendo atrações da cultura popular, como grupos de maracatu, afoxé, reggae, samba, entre outros, levando semanalmente ao local um público médio de três mil pessoas.

3.5 “DENTRO DO MOVIMENTO NEGRO É QUE EU ME TORNO ARTISTA”⁶⁸: JORGE RIBA E O CRUZAMENTO ENTRE ARTE E POLÍTICA

Na entrevista que me concedeu, Jorge Riba falou sobre a sua trajetória no movimento negro pernambucano. Ela se encontra com muitos dos momentos que aqui foram apresentados como significativos para esse movimento. A partir de sua história, é possível compreendermos um pouco mais a atuação do MNU-PE, a ligação desse movimento com as manifestações culturais e a centralidade destas na luta contra o racismo e a favor da valorização da cultura negra da forma que até hoje é desenvolvida na cidade.

Jorge afirma que se tornou compositor em 1980, justamente quando começa a sua atuação junto ao movimento negro. Ele conta que o que motivou a sua arte foi a necessidade de se expressar politicamente. Suas primeiras composições foram para grupos de afoxé de Recife e Olinda. Como exposto anteriormente, ele fez parte de alguns grupos de afoxé e também participou da fundação do *Alafin Oyó*, de Olinda. Queiroz (2010), aponta o afoxé como o principal porta voz da luta anti racismo. Jorge afirma que suas composições, diante disso, eram inteiramente políticas. Buscavam enaltecer o povo negro e sua cultura. Em sua carreira, ele diz que não usa o palco para fazer discursos, por ser muito inflamado. Porém,

⁶⁸ Fala de Jorge Riba na entrevista que me concedeu.

suas músicas são o suficiente para expressar o seu posicionamento político e suas reivindicações enquanto militante da causa negra.

Ao começar a compor, logicamente que você leva toda a história da militância política. A minha militância política começa no Movimento Negro. E então você leva para sua arte a coisa da militância. As músicas que eu fiz para o afoxé, se transformaram algumas em sambas e tem a ver justamente com isso mesmo. Enaltecer a cultura afro pernambucana. Eu nunca tive a eloquência de alguns parceiros meus no discurso. Eu sou muito inflamado no discurso político e sou meio doído com algumas coisas assim... mas, no palco, eu deixo que a minha música fale. Eu não sou muito chegado a discursos em cima do palco. O palco é para arte. Mas a minha arte é... ela tem um engajamento político. O meu trabalho tem um engajamento político a partir do momento em que eu me torno artista pela necessidade de expor minhas ideias políticas. Dentro do movimento negro é que eu me torno compositor, que eu me torno artista.

O primeiro palco em que Jorge subiu foi em 1982, em uma das Noites do Cafuné, evento cultural que fazia parte da programação anual da Semana da Consciência Negra, organizada pelo MNU-PE. O seu depoimento vai de encontro com outro apresentado por Magnani (1984) a respeito de um baile *black* que acontecia em São Paulo no início dos anos 1980, o São Paulo Chic. Magnani descreve que em certa ocasião, um membro da comunidade negra discursou prolixamente a respeito da afirmação da negritude e foi vaiado pelo público daquela noite por estar atrapalhando o divertimento e a dança. Segundo o autor, em relação com a opinião do sambista sobre sua arte, a dança, mais do que qualquer discurso, construía por si só, “articulada às demais significações que ali se produziam, um espaço concreto e palpável de afirmação” (MAGNANI, 1984, p. 30).

Sobre a questão da atuação política do samba na atualidade, Jorge acredita que, pelo menos no que diz respeito às escolas de samba, existe um vazio. Muito se deve à precariedade das condições que dispõem para a realização dos seus desfiles, que os inclina a fazer concessões em troca de recursos que possibilitem o desfile. Diante de tais concessões, o compromisso com a cultura afro é relegado. Quando desenvolve suas ideias acerca disso, Jorge faz uma comparação interessante entre o samba e o funk. Segundo ele, duas manifestações culturais negras, politizadas e marginalizadas.

Escolas de samba grandes não existem em Recife. O que existe são pessoas que investem o seu tempo, a sua influência, política, inclusive, em prol de uma história de samba. Aí o que acontece, o samba se torna comercialmente rentável. Existe a coisa de “oh, eu vou investir isso, mas eu quero um retorno de mídia. Eu quero a quadra da escola de samba para fazer o aniversário do meu filho”. Exemplo... Então, a coisa da valorização cultural, ela se perde um pouco na história do comércio, do comercial. Para uma escola de samba sobreviver hoje em dia, ela necessita ter um investimento. E esse investimento para vir, você precisa fazer muitas concessões. A quadra de Gigante, no final de semana, vira clube de brega. Perde o compromisso com a política de valorização da cultura afro. Não é que um show de brega... não... porque a juventude negra precisa se divertir. Agora, como essa juventude negra se

diverte... ela se diverte na quadra de uma escola de samba, ela deveria ter uma diversão que fosse ligada ao samba. Porque a partir do momento em que uma quadra de Gigante do Samba, ao invés de servir ao samba, serve aos encontros de brega, tem alguma coisa errada. Voltando ao Rio de Janeiro, fazendo uma comparação tosca, hoje em dia existem festivais de funk na quadra da escola de samba. Mas, hoje em dia o funk, assim como o brega, é meio que marginalizado por nós que fazemos parte da velha guarda do samba e tal... Mas assim como o próprio samba foi marginalizado no início do século XX, eu vejo no funk a continuidade da lógica do samba. Eu não consigo enxergar isso ainda no brega. Me desculpem aí quem for ler a sua... se por acaso você for colocar isso como eu estou falando, me desculpem. Eu não consigo enxergar. No funk eu já consigo. A batida é a mesma, a conscientização política é a mesma, embora também haja sacanagem, mas o samba também foi marginalizado no início do século passado por conta de sacanagem. Por conta das letras de samba da época, algumas letras pejorativas, tal... E isso fez com que o samba, durante muito tempo, fosse marginalizado. Fosse tido como música de preto pobre... preto, pobre e favelado. Samba era coisa de preto, pobre e favelado... do Rio de Janeiro da década de 20 do século passado. Nós estamos em 17, 18, de um novo século. Onde o funk surge também como música de preto, pobre e favelado. Marginalizado por conta de algumas letras. Se você pega algumas letras do funk hoje em dia você vê que existe um cunho político. A batida acompanha também. Vamos dizer assim, harmonicamente falando, é a mesma batida de samba.

Perguntei se nos dias de hoje ele considera o samba de Recife uma música também de preto, pobre e favelado, como ele afirmou ser o funk e o samba do início do século passado. Ele disse que não. Que o samba de Recife é uma música “de preto politizado, com certo grau de intelectualidade”. Uma posição que parece compartilhada por Gabriela Apolonio, que como apresentamos no capítulo passado, afirma que o samba é pano de fundo para o dia a dia de negras e negros recifenses, principalmente os mais politizados, militantes.

O conteúdo trabalhado nesse capítulo nos munuiu de ideias e conceitos que serão de grande importância para o desenvolvimento da análise que se segue. Ele nos permite, principalmente, compreender como pensam, o que almejam e o que norteia as ações das pessoas que vivenciam e produzem os espaços de sociabilidade que serão analisados no capítulo seguinte.

4 “EU SABIA QUE IA ENCONTRAR COM VOCÊ AQUI”!⁶⁹ NEGRITUDE EM ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE: VISITANDO O CLUBE DO SAMBA DE RECIFE

O antropólogo José Guilherme Cantor Magnani é o responsável pela elaboração da ideia de “pedaço”, que muito guiou as reflexões desenvolvidas nesta pesquisa. Segundo Magnani, as formas de entretenimento e cultura popular podem constituir uma realidade privilegiada “para entender alguns aspectos das orientações políticas e dos movimentos sociais populares” (1984, p. 22). A persistência na realização do evento, a periodicidade com

⁶⁹ Fala de Jorge Riba na entrevista que me concedeu.

que acontece e o seu impacto e significado para os seus adeptos fazem com que esse espaço abrigue, reúna “aspirações quase sempre adiadas, mas continuamente renovadas no interior desses centros de reprodução do imaginário popular” (MAGNANI, 1984, p. 22).

Magnani valoriza uma nova forma de pesquisar as manifestações de entretenimento. Apesar de usar essa expressão, “manifestações de entretenimento”, acredito que as ideias desenvolvidas pelo antropólogo a respeito possam ser estendidas à compreensão das manifestações culturais, mais precisamente as ligadas à cultura negra. Segundo Magnani, tais manifestações devem ser encaradas a partir da análise do significado que possuem para quem as produz e consome, “os efeitos sociais que provocam, o contexto em que ocorrem” (MAGNANI, 1984, p. 30). Desse modo, serão superadas as limitações da abordagem desses objetos de maneira meramente folclorista, como por muito tempo foram tratados pelas ciências humanas. Vale aqui lembrar, também, da luta do movimento negro para que as manifestações culturais e expressões artísticas negras não mais fossem tratadas como folclore.

Mais precisamente sobre a ideia de “pedaço”, central em suas pesquisas a respeito de espaços de sociabilidade e lazer, Magnani desenvolve:

Para além da soleira da casa [...] não surge repentinamente o resto do mundo. Entre uma e outra situa-se um espaço de mediação cujos símbolos, normas e vivências permitem reconhecer as pessoas diferenciando-as, o que termina por atribuir-lhes uma identidade que pouco tem a ver com a produzida pela interpelação da sociedade mais ampla e suas instituições (1984, p. 140).

Tal ideia é desenvolvida baseada no pensamento de Roberto da Matta sobre a casa e a rua. A primeira, ligada ao domínio da família (privado); a segunda, aos estranhos, desconhecidos (público). Magnani defende a existência de um terceiro domínio, intermediário entre a rua e a casa, onde se localiza o “pedaço”. Esse domínio intermediário é o lugar dos colegas, dos conhecidos. Onde todos sabem quem são, do que gostam.

No livro *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade* (1984), onde desenvolve a ideia de pedaço, Magnani trata de um espaço de sociabilidade ligado a afirmação da identidade negra na cidade de São Paulo⁷⁰. O Chic Show era um baile majoritariamente frequentado por jovens negros no início dos anos 1980. Lá se dançava *soul*, funk e disco e contava com apresentações de artistas negros como Jorge Ben, Gilberto Gil e Tim Maia. Magnani descreve o baile como um lugar de entretenimento que em nada se assemelhava com

⁷⁰ Magnani menciona *en passant* esse caso. O objeto principal da sua pesquisa é o Circo Teatro Bandeirantes, quando montado na cidade de São Paulo.

uma reunião ou ato político, dividindo a opinião de seus frequentadores. Os mais politizados, enxergavam como uma alienação; outros, associavam o uso dos penteados *black* e as músicas que tocavam ao movimento de afirmação do negro norte americano. Segundo o autor (1984, p.28), o Chic Show era “todo um acontecimento”. Os seus frequentadores valorizavam muito a apresentação de suas figuras no baile, “se preparavam a rigor: trajes clássicos ou exóticos, sempre vistosos, originais penteados, tranças, adereços”. A ideia que Magnani deseja transmitir é justamente a de que a sociabilidade que é desenvolvida nesse espaço de lazer é tão poderosa para a construção/vivência e fortalecimento de uma identidade negra quanto a excessiva politização que, como pudemos observar, muito foi valorizada pelo movimento negro ao longo de sua história, gerando os embates com aqueles segmentos que enfatizavam demais as manifestações culturais. Para ele, o Chic Show constituía

um acontecimento denso de significações não porque se proponha a afirmar a negritude como prática política de forma direta e explícita, mas porque elabora e exhibe sinais que permitem um reconhecimento, delimitando um espaço, estabelecem uma identidade e marcam diferenças entre “nós” e “eles”. Produzem, em suma, significados e esses significados geram efeitos concretos: por outros caminhos termina-se assumindo e afirmando a negritude (MAGNANI, 1984, p. 30).

O sociólogo Márcio Macêdo (2007), ao pesquisar as baladas *black* e rodas de samba na cidade de São Paulo, evidencia a existência de espaços de sociabilidade e lazer específicos onde se apresentam/se constroem elementos constitutivos da identidade racial de parte da população negra da cidade. Ele aponta, também, a existência de sonoridades que contribuem ou envolvem a construção de uma identidade negra. O objeto de sua pesquisa são espaços marcados pelo exercício de uma sociabilidade negra que se entrelaça com um processo de construção identitária. Seu objetivo principal é refletir sobre como esses atores sociais constroem suas identidades raciais.

Macêdo enfatiza o papel da música nessa construção e afirma que tal relação, entre a música e a construção e expressão da identidade racial, vem de há tempos. Ele estende a sua percepção ao impacto que essa expressão artística tem para os jovens negros na atualidade em um contexto global:

A música para os negros em geral e para a juventude negra em particular, através de mimetismo, uso dialógico do corpo, reatualização da memória oral, promove conexões virtuais e alternativas com tradicionais territórios negros, com culturas negras várias, aponta para um pertencimento juvenil afro-diaspórico, remete também a um mundo juvenil negro perverso e racializado desde um longínquo estado (MACÊDO, 2007).

Já citamos a pesquisa de Sonia Maria Giacomini (2006) sobre o Clube Renascença, localizado na cidade do Rio de Janeiro. O autor do prefácio do livro, o antropólogo Roberto da Matta, enxerga no espaço “uma busca do lugar do negro numa sociedade marcada por valores escravocratas profundos” (p. 10); um lugar capaz de produzir e reunir valores contra hegemônicos. Nos anos 1970, as lideranças do Clube tinham, claramente, um projeto político-cultural de valorização racial. Elas optaram pelos símbolos da cultura negra norte-americana, o *soul* e a estética *black power*, por exemplo, como referências para a construção e expressão de sua identidade⁷¹. Giacomini atenta para o fato de que em espaços de sociabilidade utilizados para vivenciar a negritude, “imagem e aparência são preocupações centrais” (2006, p. 193); o corpo desempenha um importante papel nesse contexto. Para a socióloga, nos processos de afirmação da negritude, não basta aos sujeitos proclamarem o seu orgulho negro; “é necessário, indispensável mesmo, anunciar essa condição através de sinais externos que permitam, de um lado, o reconhecimento pelos iguais e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes”⁷² (GIACOMINI, 2006, p. 199).

As pesquisas de Magnani, Macêdo e Giacomini foram referências importantes que me levaram a compreender o Clube do Samba de Recife como um possível espaço de sociabilidade onde as pessoas vivenciam a negritude. Elas iluminaram, também, as reflexões que desenvolvi a partir da análise do objeto de pesquisa. Neste capítulo, procuro me deter a descrição da minha experiência em campo e ao desenvolvimento das reflexões a partir do que pude observar. Foram duas idas ao Clube do Samba: uma no Recife Antigo e outra no Morro da Conceição. Além disso, tive a oportunidade de assistir a um show em teatro da sambista Karynna Spinelli, figura central do Clube. Tal experiência serviu como um complemento às experiências no Clube do Samba, auxiliando a minha interpretação do que pude presenciar. Aproveito para justificar a longa análise desenvolvida acerca de Karynna Spinelli. Como idealizadora, produtora, presidente e apresentadora do evento, ela é tida como a “imagem” do Clube do Samba de Recife. O conhecimento de aspectos de sua vida, quase sempre relacionados a sua arte, nos possibilitou enxergar com mais clareza ideias que sedimentam o nosso objeto de pesquisa. Além disso, o fato de Karynna ser branca e estar à frente do Clube do Samba, se colocar como uma representante da cultura negra e militante da causa negra nos exige e nos instiga a uma reflexão sobre tais questões.

⁷¹ No primeiro capítulo desenvolvo a respeito da negação, por parte dessas lideranças, do samba enquanto expressão cultural capaz de representar a negritude.

⁷² Mais a diante desenvolveremos melhor esta questão.

Antes, porém, de me ater ao Clube do Samba, considerei pertinente abordar dois espaços de sociabilidade em Recife que possuem ligação com parcela da população negra da cidade. O primeiro, o Pagode do Didi, é considerado a catedral do samba em Recife. Além disso, o Pagode é considerado um lugar sagrado por membros do movimento negro da cidade, por ser dedicado ao samba, e por isso, local de encontro frequente para essas pessoas nos anos 1980/1990. É lá que surge, no começo dos anos 2000, a Terça Negra, o segundo espaço de sociabilidade abordado. A Terça Negra é criada pelos membros do MNU-PE para ser um espaço dedicado a celebração e valorização da cultura afro-brasileira e o fez com muita força, pelo menos até o início de 2017. Durante esse tempo, foram frequentes apresentações de grupos e baterias de escolas de samba no evento.

Antes de partir para uma próxima seção, é preciso ressaltar a fundamental importância das entrevistas que consegui realizar para a construção desse capítulo. Os depoimentos prestados por Karynna Spinelli, Demir da Hora e ainda por Jorge Riba nos muniram de informações extremamente relevantes e novas a respeito do que vem sendo trabalhado nessa dissertação. Também destaco a valia que as matérias jornalísticas, escritos em blogs e vídeos publicados no *youtube* tiveram para o desenvolvimento do conteúdo que será apresentado.

4.1 PAGODE DO DIDI

O Bar do Didi foi fundado em 1981 pelo seu proprietário, Valdemir de Souza Ferreira, o Didi do Pagode. Nascido no bairro Caxangá, em Recife, Didi, além de ser músico, trabalhou em algumas casas de shows e foi jogador de futebol (daí o seu apelido, pela semelhança com o jogador da seleção brasileira dos anos 1950, de mesmo nome). Logo que o bar foi aberto se tornou ponto de encontro para sambistas. Daí em diante, se tornou o primeiro pagode ao ar livre de Recife, o Pagode do Didi. Desde seu surgimento até os dias de hoje, o Pagode funciona no mesmo local, na Rua Ulhôa Cintra, localizada atrás da antiga Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Atual Central da Polícia Civil, no bairro de Santo Antônio, centro do Recife.

O Pagode, assim como seu proprietário, é apontado como o responsável pela formação de vários músicos, compositores e grupos de samba: “Didi, um violonista 7 cordas, foi mestre e/ou incentivador da formação de músicos instrumentistas de corda para o samba”

(APOLONIO, 2012, p.18). O *Portal Cultura PE*, do Governo do estado de Pernambuco, apresenta o Pagode do Didi como sendo o “quartel general do samba na terra do frevo”⁷³ e “reduto do samba de raiz”. Devido a sua relação com os militantes do Movimento Negro, em 2009 foi homenageado enquanto Destaque da Cultura pela Prefeitura do Recife, recebendo o troféu Terça Negra. Em 2010⁷⁴, recebeu o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco.

Figura 5- Fachada do Pagode do Didi e Didi.



Fonte: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/didi-do-pagode/>. Acesso em 2 de fevereiro de 2017.

Foi no Pagode do Didi que surgiu a Terça Negra, no ano 2000. Em entrevista concedida ao Programa Nação⁷⁵, Didi contou um pouco sobre como o evento se estabeleceu no local. Segundo ele, foi procurado por membros do MNU-PE, que já frequentavam o local, interessados em usar aquele espaço para a sua realização e procurando saber qual seria o melhor dia para tal, sem que prejudicasse o funcionamento do Pagode. Ele aceitou prontamente e a terça-feira foi a escolhida. Didi afirma que enquanto o evento foi realizado em seu Pagode, durante dois anos, ele se encarregou de alimentar todos os membros dos

⁷³ *Cultura PE. O portal da cultura pernambucana.* Disponível em <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/didi-do-pagode/>. Acesso em 2 de fevereiro de 2017.

⁷⁴ Devido a isso, recebe uma bolsa vitalícia do Governo do Estado (APOLONIO, 2012).

⁷⁵ Programa da emissora TVE do Rio Grande do Sul, segundo descrição no próprio site, voltado para “reportagens, documentários e debates sobre a cultura popular negra, suas conquistas e lutas na sociedade” O programa sobre a Terça Negra foi gravado em novembro de 2014, em ocorrência do mês da Consciência Negra. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TcUJb5IyMI0>. Acesso em 2 de fevereiro de 2017. A partir de agora serão apresentadas aqui outras entrevistas, todas fazem parte do mesmo programa.

grupos que ali iam se apresentar. Os membros do MNU-PE ficavam encarregados de providenciar o som, que era conseguido através de uma cotinha. O dono do Pagode se diz muito orgulhoso da sua participação para a implementação de um evento tão importante para a cultura negra local e parece reconhecer sua importância, ao afirmar que as pessoas que fundaram a Terça Negra são muito gratas a ele. Seguem trechos do depoimento de Didi ao Programa Nação:

Queriam fazer o movimento da terça... o movimento negro. Não era terça, era o movimento negro⁷⁶. Aí foi quando ele⁷⁷ me perguntou, “qual o dia que o senhor pode me ceder para não prejudicar o seu pagode, o seu samba? E que deixasse a gente a vontade aqui? ”. Aí eu deixei. Aí foi a Terça Negra e ficaram aqui por 2 (dois) anos. Eu dava apoio, dava o lanche de todo pessoal, de todas as entidades⁷⁸. As vezes vinham 3 (três) ou 4 (quatro) entidades. Eu preparava o lanche para cada um, para todas elas. E eles se encarregavam do som, precariamente.... Todo mundo na época estava meio defasado. Então eles faziam uma cotinha para alugar o som. Eu não tinha som para eles. Aí o pessoal começou a tomar gosto, era bonito. Eu mesmo nunca tinha visto entidades desfilar aqui... Maracatu, tudo vinha para cá. Eu me sinto orgulhoso disso⁷⁹. Eu gostaria até que eles frequentassem[...] mais aqui o samba. Me dessem um apoio, né. Só a presença deles é gratificante. Eles também são muito gratos a mim.

Em texto de apresentação da Terça Negra no blog dedicado ao evento, o Pagode do Didi é apontado como um local muito conhecido e considerado sagrado pela população negra⁸⁰: “Como projeto político, cultural e religioso, a Terça Negra nasceu em local já muito conhecido pela população negra e considerado sagrado para a comunidade que é o Pagode do Didi, espaço histórico da divulgação do samba raiz”, afirma o autor do texto, Almir Gandhi.

Entrevistei para essa pesquisa Demir da Hora⁸¹, irmão de Almir Gandhi. Demir é músico, diretor de palco⁸² e militante do MNU-PE desde 2004. Antes disso, porém, já fazia parte de grupos afro que se apresentavam na Terça Negra quando da sua realização no Pagode. Segundo ele, no momento em que está se pensando a criação do evento, o Pagode do Didi era “a representação negra no centro da cidade. Era um espaço de resistência da cultura negra”. E era isso que fazia com que os militantes do movimento negro, bem como a

⁷⁶ Farei alguns comentários elucidativos sobre a entrevista em notas de rodapé. Nesse caso, Didi está afirmando que quando foi procurado, ainda não existia a ideia de realizar o evento necessariamente na terça-feira. Existia o projeto do evento, mas não a determinação do dia que dá nome ao evento.

⁷⁷ Algum membro do MNU-PE que não é citado nominalmente na entrevista.

⁷⁸ Grupos de Maracatu, afoxé, reggae, que iam se apresentar.

⁷⁹ De o evento ter começado no bar dele.

⁸⁰ O autor do texto e também do blog é Almir Miranda da Hora, mais conhecido como Almir Gandhi, que se apresenta como militante do MNU-PE desde 1981 e como coordenador de cultura do Movimento, bem como coordenador da Terça Negra. Fonte: blog *Terça Negra*. Disponível em <http://tercanegra.blogspot.com.br/2009/10/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2017.

⁸¹ A entrevista foi me concedida em 12 de agosto de 2017. Todos os depoimentos atribuídos a Demir de agora em diante foram coletados nesta entrevista.

⁸² Até fevereiro de 2017 atuou como produtor, diretor de palco e locutor da Terça Negra.

juventude negra no geral, se encontrassem naquele lugar. “Porque era ali que o samba, que a negritude se encontrava para fazer sua cultura”, me disse ele.

Sobre esse momento, o que foi dito por Didi ao Programa Nação é confirmado por Demir. A única informação acrescentada é a de que os militantes recebiam o apoio do Sindicato dos Bancários para a ajuda no transporte dos grupos que iam se apresentar e para o aluguel do som.

O sambista Jorge Riba, na entrevista que me concedeu, reforça o que foi dito até o momento sobre Didi e o seu Pagode. A partir do seu relato, pudemos apreender melhor a importância e o papel que o local tem para as duas personas que ele apresenta, o sambista e o militante do movimento negro. Jorge afirma ser o Pagode do Didi a “catedral do samba em Pernambuco”. A partir do momento em que associou sua carreira artística ao samba, tornou-se frequentador assíduo do local. Além de ser um lugar para trocar ideias, informações, aprendizados e exercer a sua arte, o Pagode é apontado como uma vitrine para o trabalho dos sambistas.

Houve uma época em que se você quisesse entrar em contato comigo, você tinha que utilizar o número do telefone público do Didi, porque todas as noites eu estava lá. Impreterivelmente, de segunda a sábado. Pelo menos passava lá meia hora, uma hora, tomava uma ou duas, tal e coisa. [...] O Didi aglutina os sambistas de Pernambuco. Os sambistas de Recife. Não tem quem faça samba em Recife que não tenha passado ali. Que não tenha utilizado o Pagode de Didi como forma para encontrar ou fazer contato com alguém. Eu estava lá, as vezes o telefone tocava: “Jorge, telefone para tu. É fulano da Bahia, quer falar contigo”. Esse tempo todo que eu morei no centro da cidade, coisa de 10 (dez) anos [...], todos os dias eu estava em Didi [...] para tomar uma, desestressar, para falar, encontrar alguém, para cantar um samba ou dois, para ficar bêbado ou não...

Assim como Almir Gandhi, que afirma ser o Pagode do Didi um espaço sagrado para a comunidade negra, Jorge Riba apresenta opinião semelhante sobre Didi. Para o sambista, Didi é um homem eterno.

O esforço que aquela criatura teve em fazer um espaço como aquele, foi gratificante para ele. Dentro do que eu acredito religiosamente, dentro do que eu acredito da eternidade, Didi é um homem eterno. Ele se tornou eterno a partir do momento em que ele se propôs a isso, [...] a ter um espaço como aquele [...], aglutinador de pessoas que curtem, que gostam de samba, como ele próprio. Isso [...] transformou ele em uma figura eterna. Eu acredito que ele vai ser um *egún* muito cultuado pelos sambistas.

Apesar de associar a sua frequência assídua no Pagode ao lançamento da sua carreira como sambista⁸³, Jorge afirma que antes já frequentava o espaço enquanto acompanhante do

⁸³ Principalmente quando lançou seu CD “Meu Recado”, em 2010.

movimento negro e viu de perto o momento em que começa a articulação da Terça Negra. No momento ele já não era mais vinculado ao MNU-PE, mas continuou acompanhando as ações do movimento para o combate ao racismo e a valorização da cultura afro. Ele acredita que o Pagode foi uma grande escolha para sediar o evento, já que por ser o reduto do samba, aglutinava muitos negros. Essa escolha, para Jorge, foi espontânea, no sentido de que as pessoas que idealizaram o projeto já frequentavam e tinham uma relação estabelecida com o local, mas também estratégica, porque existia o interesse em realizar o evento em um local que reunisse muitas pessoas negras.

Segundo Jorge, enquanto foi realizado no Pagode, a estrutura para receber os grupos culturais foi montada em uma praça onde hoje funciona o estacionamento da Central da Polícia Civil. Pedi a ele que falasse das memórias que tinha desse momento.

[...] Eu sempre estive no Pagode do Didi como acompanhante do movimento. A memória mais remota que eu tenho, eu já não fazia parte do Movimento Negro Unificado. Porém, eu acompanhava os guris na época. Eu já me achava... já era um decano. Eu acompanhava os meninos e acompanhei com certa positividade essa história da Terça Negra porque [...] o projeto em sua forma original era perfeito. E quando surgiu lá em Didi, com o incentivo de Didi, a coisa foi muito boa no sentido de que era um espaço que já aglutinava pessoas do Movimento Negro Unificado e tinha tudo a ver com o samba. E aí juntava o samba, [...] afoxé, [...] maracatu, que eram e são as expressões afro daqui de Recife, do estado de Pernambuco.

A Terça Negra, como já mencionado, aconteceu no Pagode do Didi durante dois anos. Segundo Demir da Hora, quando João Paulo e o PT assumem a prefeitura em 2001 e é criado o Núcleo de Cultura Afro-brasileira, os organizadores conseguem o apoio do governo e passam a realizar o evento no Pátio de São Pedro, onde, até pelo menos o início de 2017, esteve bastante vivo e atuante.

4.2 TERÇA NEGRA

Na página do evento, na rede social *facebook*, encontrei para ele uma breve descrição⁸⁴. Segundo a descrição, a Terça Negra surge da necessidade de dinamizar a cultura negra; trazer condições para que os recifenses, em geral, não só os negros, interajam com a cultura negra e, a partir dessa interação, desenvolvam um senso crítico a respeito delas. Almir

⁸⁴ O texto não é atribuído a nenhuma pessoa, porém, quem o escreveu se apresenta como membro do MNU-PE.

Gandhi, em seu texto de apresentação no blog dedicado ao evento⁸⁵, chama atenção para a situação das manifestações culturais no cenário cultural de Recife no momento em que é pensada a sua criação. Segundo ele, apesar de os grupos de maracatu estarem na mira do interesse da mídia, esses grupos, assim como os demais pertencentes ao universo afro, tinham destaque e se apresentavam apenas no carnaval. No resto do ano, só os próprios brincantes e simpatizantes das manifestações, que faziam parte dos terreiros aos quais eram vinculadas, prestigiavam.

Segundo Almir Gandhi, quando escreveu o texto em questão, em outubro de 2009, a Terça Negra acontecia todas as semanas, atraindo um público aproximado de 3000 (três mil) pessoas a cada edição. Em entrevista também ao Programa Nação, um dos representantes do MNU-PE, Adeildo Araújo, explica como funciona operacionalmente a realização do evento. São os próprios membros do MNU-PE quem fazem a agenda, selecionam os grupos e organizam suas apresentações. Eles entram em contato com os grupos para negociarem suas apresentações, que devem ser gratuitas; não há pagamento de cachê. A ideia é que a Terça Negra funcione como uma vitrine para esses grupos. Ele fala sobre a participação da Prefeitura no processo e da parceria com uma empresa privada.

O Movimento Negro é quem faz a agenda, quem corre atrás de grupo, quem conversa politicamente para que eles venham se apresentar gratuitamente, para que amanhã cresçam. Hoje a gente observa que tem entidades culturais negras que foram para a Europa, para Cuba, que rodaram o Brasil todo. A prefeitura entra com a logística do espaço, do palco e do som. E a empresa Borborema, de ônibus, é quem vai buscar os grupos. Essa irmandade é que faz a gente avançar.

Sobre a escolha dos grupos a se apresentarem, Adeildo informa que precisam estar dentro de alguns critérios. Precisam ser de comunidade⁸⁶, pertencerem a cultura afro e possuírem consciência racial. Os grupos precisam se reconhecer enquanto manifestações culturais negras. A partir de sua fala, me pareceu que precisam também terem um compromisso com a valorização da negritude, embora não tenha desenvolvido bem essa questão. Em suas palavras, para tocar na Terça Negra:

Tem que ser de comunidade, comunidades carentes, tem que ter um processo de cultura afro onde eles vejam com a visão de que “quero construir a cultura afro”.

Ele afirma que é buscada a valorização de grupos de reggae, de coco, ciranda, maracatu, hip hop, capoeira, e das demais entidades culturais afro. A cada terça feira, três

⁸⁵ Blog *Terça Negra*. Disponível em <http://tercanegra.blogspot.com.br/2009/10/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2017.

⁸⁶ Morar em lugares que apresentem vulnerabilidade social.

grupos se apresentam. Segundo ele, até novembro de 2014, quando foi gravada a entrevista, pelo menos 250 (duzentos e cinquenta) grupos já haviam se apresentado na Terça Negra. A cada terça feira, três grupos se apresentam. Além de música e dança, Adeildo atenta para a valorização de outros elementos ligados a cultura afro, como a realização de desfiles de roupas e penteados afro. Ele diz:

Estética afro é importante⁸⁷.

Desde 2002, o evento é realizado no Pátio de São Pedro, local marcado pela relação com a ancestralidade africana⁸⁸. Em entrevista ao Programa Nação, o então secretário executivo do Comitê Estadual de Promoção da Igualdade Racial –CEPIR, Jorge Cruz, fala um pouco a respeito dessa relação. Para ele, o Pátio é um lugar sagrado devido à forte presença dos ancestrais negros, que usavam o local para se expressarem artística e ludicamente, vivenciarem sua religiosidade, mas também se protegem da repressão sofrida. Sobre o que acontecia no Pátio no passado, ele diz:

Roda de capoeira, esconderijo, gente para fazer obrigação... as pessoas antigas das tradições foram também mortificadas ali. Resistiram, escondiam os patuás. O avô de Maria Helena, do afoxé Oyá Tokolê⁸⁹, mesmo, tem seus restos mortais ali.

Em toda a sua fala, o tom é mesmo de reverência. Ao local e as figuras ancestrais recifenses, bastante cultuadas pelo movimento negro local. Todo o conteúdo já desenvolvido até o momento nos permite pontuar a ancestralidade como elemento essencial para a construção da consciência racial. A ancestralidade é uma ideia presente desde a definição dos aspectos da negritude, por Aimé Césaire: identidade, fidelidade e solidariedade. A fidelidade,

⁸⁷ Nos processos de construção de uma identidade negra na diáspora, a estética é apontada como elemento central. No terceiro capítulo será desenvolvida maior reflexão sobre estética e corpo.

⁸⁸ O CECI – Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, uma associação localizada em Olinda, abriga um site dedicado ao Pátio de São Pedro. Nele, dentre diversas informações referentes ao local, é possível encontrar sua história com relação aos negros recifenses, que nos ajuda na compreensão do Pátio enquanto um espaço associado a ancestralidade africana: “Nos séculos XVIII e XIX, apesar de discriminados, alguns negros e mulatos contribuíram para a formação do corpo musical da Irmandade de São Pedro dos Clérigos. Os Conjuntos de ‘chameleiros’ (como os músicos negros eram chamados) caracterizavam as procissões religiosas da época. Essa tradição religiosa, que acompanhava os cortejos e celebrações da Igreja, ecoava também nas ruas com um tom de festa profana, do povo. O som erudito – saindo do interior das igrejas – misturava-se nas ruas com o som das bandas militares, dos batuques dos escravos, numa confusão perturbadora de ritmos, influenciando mais tarde os tradicionais blocos carnavalescos de Pernambuco”. Fonte: *Pátio de São Pedro – Turismo e tradição popular em Pernambuco*. Disponível em <http://www.patiodesaopedro.ceci-br.org/saopedro/pt/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2017.

⁸⁹ O afoxé Oyá Tokolê surgiu em 2004, no bairro Dois Unidos, em Recife. Foi criado no terreiro Ilê Obá Aganjú Okoloyá. Maria Helena era a vocalista do grupo em novembro de 2014, quando foi gravada a entrevista. Fonte: <https://docslide.com.br/documents/release-afoxe-oya-tokole.html>. Acesso em 19 de junho de 2017.

como apresentado no segundo capítulo desta dissertação, diz respeito “a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana” (DOMINGUES, 2005).

Jorge Cruz invoca a ancestralidade negra recifense em sua relação com a luta contra o racismo na atualidade, para justificar a necessidade e a importância de um projeto como a Terça Negra e a sua realização no Pátio de São Pedro. Sobre isso, ao Programa Nação, ele diz:

A Terça Negra não começou por acaso. Estava na Badia, na família todinha de Maria Helena⁹⁰, nos terreiros... todos se reuniam ali, se escondiam ali, naqueles cantinhos. Então, no mês da consciência negra, a gente pede bênção... bênção Badia, bênção Pai Adão, bênção mãe fulana, bênção mãe beltrana. Porque? Porque é ancestralidade. [...] Então a Terça Negra nasce no berço de toda essa história. A abertura do nosso carnaval é lá (no Pátio de São Pedro). Tem que sair de lá. [...] O negro pernambucano devia pensar muito quando entrar ali para tirar onda, né? Dizer, “estou pisando na terra sagrada”. Eu morro de medo de pisar assim, nos cantos, sabe. Eu fico preocupado porque a cada pedacinho [...] teve sangue dos nossos negros. Muita gente levou chibatada [...]. Tem muito canto sagrado, mas a Terça Negra, ali... por isso que não acaba. Resiste. [...] Ali tem uma história. Pátio de São Pedro... ninguém peça nada na porta daquela igreja... não peça... porque consegue.

Ainda na entrevista ao Programa Nação, Adeildo Araújo, fala da importância da Terça Negra para a autoestima da população negra. Para que haja a valorização de suas manifestações culturais, ele considera importante que elas saiam também do local onde costumeiramente são praticadas, as periferias, e cheguem ao centro da cidade, para que tenham mais visibilidade. Como Almir Gandhi, ele também fala do evento como um espaço para que essas manifestações sejam vivenciadas e contempladas além do período carnavalesco. Ele afirma que ao saírem das periferias para se apresentarem no centro da cidade, um local com mais amplitude, os integrantes dos grupos afro retornam para seus lugares com a autoestima elevada. Isso acaba por chamar a atenção de outras pessoas, principalmente os jovens, que se juntam a esses grupos, ampliando a ação dos grupos culturais afro e promovendo a valorização da cultura negra.

Nós tínhamos 4 (quatro) afoxés, nós temos hoje cerca de 30 (trinta) afoxés. Nós hoje temos aqui no estado de Pernambuco associações de maracatu, [...] de hip hop, [...] e agora foi fundada a associação de blocos afro no estado de Pernambuco. Então, para nós, é importante este projeto político, cultural e religioso chamado Terça Negra.

Para Demir da Hora, essa foi a maior contribuição do evento para a cultura negra em Recife; a multiplicação de grupos afro. Segundo ele, não só o número de grupos de afoxé, mas de maracatu, ciranda, reggae e hip hop aumentou com o advento da Terça Negra.

⁹⁰ A cantora do afoxé Oyá Tokolê.

Figura 6- Público e palco na última Terça Negra, realizada em 21 de fevereiro de 2017.



Foto de Anderson Stevens. Fonte: <http://www.folhade.com.br/noticias/noticias/carnaval/2017/02/21/NWS,18863,70,557,NOTICAS,2190-MUITA-MUSICA-DESPEDIDA-TERCA-NEGRA-ESPECIAL-CARNAVAL.aspx>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

Adeildo Araújo e Almir Gandhi falam da Terça Negra como sendo um projeto político, cultural e religioso. Adeildo desenvolve o que o faz pensar dessa forma sobre o evento. Ele explica que, apesar de estarem lidando com cultura, não são produtores culturais. Ele vê a valorização da cultura, através da Terça Negra, como uma estratégia política. Muito mais do que promover os grupos que se apresentam, o movimento almeja trazer a conscientização política para seus integrantes e para o público frequentador. Ele fala:

Nós (o MNU) somos uma entidade a nível nacional em 17 (dezessete) estados. O Movimento Negro Unificado é uma entidade política do povo brasileiro. [...] Nós não somos produtores culturais. Nós somos estrategistas políticos do povo negro. Para nós o que importa é pegar essa juventude, mostrar a ela que existe um caminho de libertação, contra o embranquecimento intelectual, que é a cultura negra. Pegamos eles, incentivamos para que venham para cá, para que esse público que está aqui junto com eles também percebam; e aí a Terça Negra se tornou um projeto político, porque o que vale para nós não é só o palco. O que vale para nós é o povo que está fora do palco. [...] O palco não é alto. O palco é baixo. Para mostrar (que) quem está no palco, não está acima de quem está embaixo. E quem está embaixo, não está abaixo de quem está em cima. [...] Quando eles descem, eles são abraçados, são comemorados, se veem no público. Então para a gente o importante é isso. É uma tradição africana, que a gente tem que ficar em espaço aberto, no terreiro... pisar com o pé no chão.

A última Terça Negra foi realizada no dia 21 de fevereiro de 2017. Desde então, não houve mais edições do evento. Demir da Hora, na entrevista que me concedeu, afirma que a política cultural da atual gestão municipal se recusa a dar continuidade ao apoio ao projeto, alegando falta de verba. E o evento depende desse apoio para prosseguir. Ele afirma que os

organizadores tentaram diversas vezes contato com os gestores municipais, sem sucesso. Segundo ele, a prefeitura fechou todas as portas para possíveis negociações. No entanto, ele não fala como se o evento estivesse extinto. Atesta que ele está cancelado por tempo indeterminado.

Hoje a política cultural do PSB se nega e recusa a dar continuidade ao projeto alegando falta de verba. Não fomos nós que cancelamos (a Terça Negra). Foi a prefeitura que cancelou. Recusando o investimento. Recusando pôr dinheiro no evento. Então eles acabaram, porque era uma parceria. [...] Eles tirando o dinheiro, não tinha mais som, não tinha mais palco, mais nada. Eles fecharam as portas de negociação e tudo, porque foram enviados projetos, foram enviadas ideias e eles não responderam.

Demir também aponta a situação de abandono em que se encontra o Núcleo de Cultura Afro e o Pátio de São Pedro, em consequência do cancelamento da Terça Negra. O evento, além de ser um espaço de resistência cultural negra, tinha uma importância central para o funcionamento do local. O comércio da região, principalmente, foi afetado pelo cancelamento. Já o Núcleo de Cultura Afro, segundo Demir, a partir do momento em que assume a gestão municipal do PSB, perde a sua capacidade de atuação. O Plano Municipal de Cultura do qual falamos há pouco, pelo menos no que tange às ações voltadas para a cultura afro, parece estar sendo negligenciado. O Núcleo de Cultura Afro ao invés de ser fortalecido, enfraquece. E a Terça Negra, tão celebrada pelo Plano, deixa de ser realizada devido à ausência de investimento público. Segundo Demir da Hora,

Fecharam (a prefeitura) totalmente o canal de negociação. Inclusive diretamente com o Núcleo de Cultura Afro, que nesse governo não serve para nada. Só mantiveram o nome, mas não fazem nada que corresponda a cultura negra. [...] Depois da Terça Negra, o Pátio de São Pedro morreu. Os comerciantes estão fechando as portas. Porque não existe mais cultura negra no centro da cidade.

O questioneei a respeito de outros espaços em Recife que na ausência da Terça Negra funcionassem como pontos de resistência afro na cidade. Ele mencionou a Caminhada dos Terreiros de Pernambuco⁹¹ e outras ações que são realizadas pelo próprio MNU-PE em

⁹¹ A Caminhada dos Terreiros de Pernambuco chegou em 2016 a sua décima edição. Organizada pela Articulação Caminhada de Terreiros de Pernambuco – ACTP. O evento acontece no início do mês de novembro, abrindo a programação do mês da Consciência Negra. Diversas pessoas adeptas das religiões de matriz africana se reúnem e marcham pelo centro da cidade entoando cânticos e proferindo discursos. O objetivo principal é combater a intolerância religiosa. Fonte: *Cultura PE*. Caminhada dos Terreiros movimenta Recife nesta quarta. Disponível em <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/culturapopular/caminhada-dos-terreiros-movimenta-recife-nesta-quinta-4/>. Acesso em 14 de agosto de 2017.

relação com as causas LGBT e das mulheres. Outro espaço considerado por Demir da Hora como de resistência afro é o Clube do Samba de Recife.

4.3 CLUBE DO SAMBA DE RECIFE

O Clube do Samba de Recife surgiu em 2009, no Morro da Conceição, zona norte da cidade. Inicialmente, acontecia no Bar da Geralda, um lugar tradicional no local e que atrai pessoas de todo o Recife para comer, principalmente, a galinha cabidela. Depois de algum tempo e devido ao grande aumento de público, passou a ser realizada em uma estrutura montada na praça central do Morro. O evento acontecia sempre no último domingo de cada mês e tinha a duração de 5 horas, de meio dia até as 17 horas. Por causa da crise, o Clube deve acontecer, por enquanto, em meses alternados. É gratuito, mas é pedida a contribuição de seus frequentadores, que devem levar alimentos não perecíveis a serem doados. É a campanha “meu samba enche barriga”. Já chegaram a arrecadar até cerca de 5 toneladas de alimento em uma edição. O objetivo é ajudar as famílias carentes do próprio Morro da Conceição, como também de outros lugares.

O Clube é presidido por Karynna Spinelli, que a cada edição faz as honras da casa. Além de apresentar seu show, ela recebe diversos convidados para participarem junto com ela. O objetivo é fomentar um espaço onde os sambistas pernambucanos tenham a oportunidade de mostrar seus trabalhos, bem como trocar experiências. Entre seus convidados estão os grupos de afoxé, de coco, atores e artistas em geral, outros sambistas da cidade, como Jorge Riba, Selma do Samba e Belo Xis, assim como artistas com projeção nacional, como a baiana Mariene de Castro, a paulista Fabiana Cozza, os cariocas Wilson das Neves e Nilze Carvalho, dentre outros.

Desde que foi fundado, o Clube já contou com o apoio de diferentes frentes, bem como passou por muitas dificuldades para que acontecesse. Inicialmente, contava com patrocínios e os próprios organizadores bancavam. Sua idealizadora e fundadora, Karynna Spinelli, afirma que muitas vezes precisou tirar o dinheiro para a realização do Clube do próprio bolso. Depois, conseguiram apoio da prefeitura e do governo do estado.

O Clube passou por algumas mudanças de espaço durante esse tempo. No final de 2012, devido à falta de apoio do governo e de patrocínio, o Clube iria ser cancelado. No entanto, receberam um convite e o evento foi transferido para o Baile Perfumado, casa de shows no bairro do Prado, em Recife. Enquanto foi realizado nesse local, os frequentadores pagavam ingresso para participarem do evento. O Clube não passou muito tempo nesse

formato e logo voltou a ser realizado no Morro da Conceição. Em entrevista ao blog *Social1*⁹² em agosto de 2013, Karynna afirma que enquanto foi realizado na casa de shows, o público continuou a comparecer ao evento, mas sentia falta das ladeiras do Morro. Segundo ela, os próprios seguidores do Clube se reuniram e resolveram contribuir mensalmente com uma pequena quantia, de 5 (cinco) a 10 (dez) reais, dando subsídios para que o evento voltasse a ser realizado em seu local de origem. Com o dinheiro arrecadado, a estrutura era montada e, se sobrasse algum dinheiro, era repassado aos músicos e demais envolvidos na produção. Segundo Karynna, “o Clube do Samba de Recife, a cara dele realmente é o Morro”.

Em 2014 o Clube saiu do Morro novamente e passou a ser realizado na Rua da Moeda, no Recife Antigo. Assim ficou por dois anos, quando retornou novamente ao Morro da Conceição, em julho de 2016. No dia 18 de dezembro de 2016 foi realizada a última edição do evento no Morro da Conceição. Depois de um recesso de 5 (cinco) meses, em 28 de maio de 2017, o Clube foi realizado no Marco Zero, centro do Recife, dentro da programação do “Recife Antigo de Coração”, um programa da Prefeitura do Recife implantado desde 2013 que tem como objetivo transformar as ruas do bairro em um imenso parque a céu aberto nos domingos. Atividades esportivas, passeio de bicicleta, apresentações artísticas e musicais são algumas das ações promovidas. Desde maio, o Clube não havia realizado mais nenhuma edição, até que nos momentos finais para a conclusão da pesquisa, foi anunciada a realização da edição de aniversário do evento, que seria no Morro da Conceição, no dia 27 de agosto de 2017.

Sobre o alcance do Clube, Karynna afirma que pessoas de todo o Recife sobem o Morro para participar. Além, claro, dos próprios moradores do local. O evento também é responsável por fomentar o comércio e o turismo no Morro. Segundo Karynna, pessoas do Brasil todo procuram a produção do evento buscando informações, para saber as datas em que serão realizados, para agendar suas vindas à cidade de acordo. Em entrevista ao programa *R-PE*⁹³, em março de 2017, Dona Geralda, a do bar da Geralda, afirma que a realização do Clube do Samba no Morro possibilitou que muitas pessoas que moram no local, através do comércio em dias de realização do evento, tivessem uma melhora na qualidade de vida, tendo condições de comprar geladeira, micro-ondas, cama e televisão. Além disso, mais de 200

⁹² A entrevista também pode ser encontrada no *youtube*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8R67Cw7Eo9w>. Acesso em 31 de janeiro de 2017.

⁹³ Disponível no *youtube* em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUiJleZQNTg>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

(duzentas) famílias, em média, são beneficiadas com a entrega das cestas básicas montadas com os alimentos arrecadados como forma de acesso ao evento.

Na citada entrevista ao programa *João Alberto*, Karynna Spinelli afirma que o Clube surgiu de um sonho antigo seu. Inspirada no Clube do Samba fundado por João Nogueira, em 1979, no Rio de Janeiro⁹⁴, Karynna queria um lugar em Recife para promover o encontro e a troca de experiências entre os sambistas, bem como um espaço para que divulgassem seus trabalhos.

Karynna, como já mencionado, idealizou, fundou e preside o Clube do Samba de Recife. Karynna Maria Spinelli Cesar, como foi batizada, é recifense e desde criança convive com a música e o samba dentro de casa, onde seus pais cantavam e tocavam percussão. Ela aponta o seu encontro com o Morro da Conceição, sua religiosidade, sua cultura e a música de terreiro como fundamentais para nortear a concepção do seu trabalho artístico.

Além de sambista, Karynna é bancária e é o exercício dessa profissão que possibilita muitas vezes a realização do seu trabalho artístico, como nos momentos em que precisou bancar a realização do Clube do Samba de Recife e financiar a gravação de seus dois CDs. O primeiro, intitulado *Morro de Samba*, foi lançado em 2011. O segundo, *Negona*, em 2014. Ambos foram gravados e lançados de forma independente e chegaram a vender quase 10.000 (dez mil) cópias, cada.

A sambista iniciou sua carreira artística em 2004. No programa *Metrópolis – edição PE*⁹⁵, ela revelou que na época, seu irmão a convidou para integrar o grupo de samba Na Calçada. Em um grupo composto só por homens, ela seria a voz feminina. Passou um tempo nesse grupo, mas depois sentiu necessidade de compor e parar de fazer apenas *cover* dos

⁹⁴ O Clube do Samba, fundado em 1979, no Rio de Janeiro, surge como um espaço de resistência para o ritmo, que vinha perdendo espaço para a música norte-americana, no Brasil. As primeiras edições aconteceram na casa de João Nogueira, no bairro do Méier. Em entrevista à Folha de São Paulo, Martinho da Vila afirma que na época, o samba estava fora da grande mídia, e com o advento do Clube, seus frequentadores conseguiram reverter isso. Participaram das reuniões, dentre outros, o próprio Martinho, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Clara Nunes, Alcione, Clementina de Jesus e Zé Ketí. Na entrevista, Martinho também fala que por ter ficado muito famoso, o Clube se tornou um negócio. Ele diz: "O público cresceu e as reuniões passaram a acontecer em espaços maiores. Virou uma coisa muito profissional. Eu, com a minha filosofia do 'devagar, devagarinho', dizia para a turma que precisávamos fazer uma coisa de cada vez. Mas as ideias surgiam: queriam fazer sucursais pelo Brasil, pensaram em requerer um canal de TV, até em montar uma gravadora. Tudo isso prejudicou o Clube." PRADO, C. Clube do samba, pilar da resistência do gênero, ganha vida nova no Rio. *Folha de São Paulo*. São Paulo. Abril de 2016. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1766046-clube-do-samba-pilar-da-resistencia-do-genero-ganha-nova-vida-no-rio.shtml>. Acesso em 5 de julho de 2017.

⁹⁵ O Programa é transmitido pela TV Nova – emissora filiada à TV Cultura. O programa está disponível no *youtube* em <https://www.youtube.com/watch?v=TOX0Rn02FiI>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

sambas produzidos no eixo Rio-São Paulo. Além disso, Karynna queria se dedicar a abordagem da música de terreiro em sua carreira artística, o que não era visto com bons olhos por parte de seus companheiros de banda. Outra parte da banda a acompanhou em sua transição para a carreira solo. Ela fala sobre a discriminação que sofreu, e ainda sofre, por dar esse viés a sua arte. Na entrevista, ela diz:

[...] é um samba maravilhoso (o produzido no eixo Rio-São Paulo), mas eu acho que a gente tem que fomentar a nossa história. Aqui em Pernambuco. E aí eu saí. O que eu queria cantar, o que me emocionava, que é a música de terreiro... profundamente, a macumba, como todo mundo diz... muita gente da minha equipe não curtia. Parte adorava, e parte dizia: não faz isso no palco. Sempre foi difícil. Mas eu sempre fui muito firme. Com o repertório que eu escolhia, com o que eu pesquisava, com as canções que eu comecei a compor, e acreditei realmente que eu só poderia cantar no palco o que me emocionasse.

Além do Na Calçada, integrou o Grupo Afro Raízes de Quilombo e o grupo Sambadelas, composto apenas por mulheres. Em seu perfil, no blog dedicado a ela e a sua carreira, encontrei que ela procura trazer para sua arte “as tendências do samba afro e a valorização dos batuques do candomblé”⁹⁶.

Assim tem sido a música produzida por Karynna. Fiel ao Morro da Conceição, com quem não se cansa de afirmar que tem uma relação muito forte, e à religiosidade afro-brasileira. Além disso, Karynna se coloca como uma militante da cultura negra em Pernambuco⁹⁷. A começar pela descrição de seus CDs. O primeiro, *Morro de Samba*, é descrito no blog dedicado a ela⁹⁸ e no blog do *Programa Espelho*⁹⁹, como “banhado por arranjos percussivos que contracenam com a presença marcante de violas e violões somados aos *ilús*, *djembês*, *agogôs* e congas, fazendo de sua audição um passeio a nossa cultura afro”.

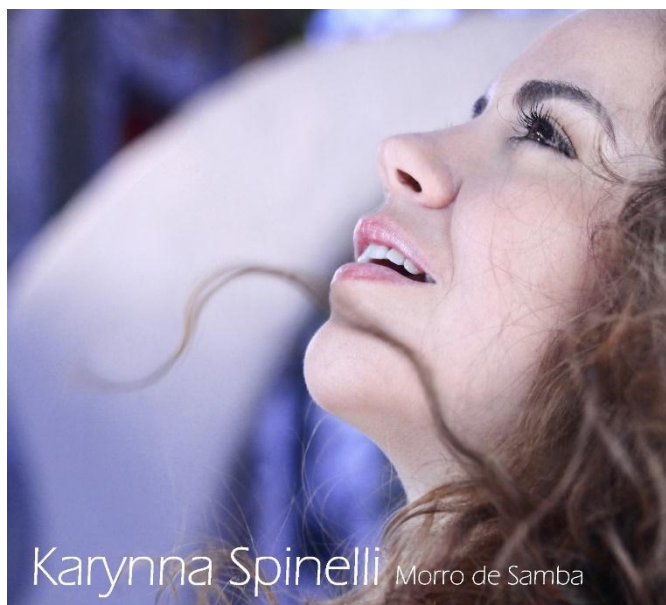
Figura 7- Capa do primeiro CD de Karynna Spinelli.

⁹⁶ Blog *Karynna Spinelli*. Título do texto: Perfil. Disponível em <https://karynnaspinelli.wordpress.com/>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

⁹⁷ Entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco* disponível no *youtube*. Título do vídeo: Intersônico: Karynna Spinelli. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=34-2p2Kl6eU>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

⁹⁸ Blog *Karynna Spinelli*. Título do texto: Sambista Karynna Spinelli é a principal atração musical do Projeto Casa de Bamba. Disponível em <https://karynnaspinelli.wordpress.com/>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

⁹⁹ Programa produzido pelo Canal Brasil, da TV a cabo. Título do texto: #DicaDoEspelho. Disponível em <http://programaeselho.blogspot.com.br/>. Acesso em 1 de agosto de 2017.



Fonte://karynnaspinelli.wordpress.com/morro-de-samba/
Acesso em 15 de agosto de 2017.

Na época em que ia gravar o seu segundo CD, *Negona*, Karynna fez um vídeo de divulgação de uma campanha para conseguir apoio financeiro para a produção do disco através de financiamento coletivo. No vídeo, ela propõe que as pessoas contribuam para a gravação do disco, pois através dele será possível que se

conheça um pouco da cultura negra da nossa cidade. Um pouco das culturas de periferia, dos terreiros de Pernambuco. É isso que eu respiro hoje. E será um encontro de Karynna com ela mesma e de Karynna **com o espírito de Karynna. Esse espírito negro** e batalhador¹⁰⁰ (grifo meu).

No blog dedicado à sua carreira, *Negona* é apresentado como um disco que reúne composições de Karynna que promovem o seu encontro com seu espírito negro, através da saudação às raízes da Jurema, aos orixás, e da luta do povo negro “do qual ela faz parte”. As músicas são apresentadas como tendo uma “sonoridade extremamente percussiva e visceral, resultado da sua convivência e fé com os sons, as cores e raízes dos terreiros e da periferia pernambucana”¹⁰¹. A mesma publicação ainda apresenta um depoimento de Karynna sobre a obra: “Negona chega como somador de águas, de momentos e sons... Cheio de amor, dendê,

¹⁰⁰ A campanha foi feita através do *Catarse*, programa de financiamento coletivo. Na época, Karynna não conseguiu arrecadar o necessário e o financiamento do disco saiu de seu próprio bolso. O vídeo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eig2pNcaSZ0>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

¹⁰¹ Blog *Karynna Spinelli*. Título do texto: Colabore com o CD *Negona*!. Disponível em <https://karynnaspinelli.wordpress.com/2012/11/17/colabore-com-o-cd-negona/>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

mel e farinha. Enlaçado pelas palhas e búzios dos nossos caminhos, despertando os olhos, os ouvidos, as mãos e os cheiros ao redor”.

Na época do lançamento de *Negona*, em matéria publicada no *Diário de Pernambuco*, Karynna é apresentada como

uma das artistas pernambucanas que melhor sintetiza o encontro do samba tradicional com os batuques e a mística dos terreiros de jurema e candomblé do Recife. [...] *Negona* é uma boa amostra do entrelaçamento harmônico desses mundos¹⁰².

Sobre o título do CD, na mesma matéria Karynna afirma que vai além da questão racial. *Negona* seria uma metáfora que faz referência geral à mulher guerreira que trabalha, cuida dos filhos, mas também vai ao samba. Na entrevista ao Programa Intersônico, do *Diário de Pernambuco*, Karynna fala sobre a sua relação com a religiosidade afro-brasileira e o papel que ela tem na sua vida e na sua arte. A sambista atenta para a particularidade em sua música que advém justamente da sua relação com a religiosidade: a presença de instrumentos percussivos de terreiro, como os *ilús* e *djembês*.

É um CD muito denso, onde eu conto parte da minha história de vida; como mulher, como cantora, como bancária, como compositora, como militante da cultura negra e indígena dentro de Pernambuco... e dentro disso tudo a gente colocou o samba brasileiro. A religiosidade, na verdade, ela está dentro da minha vida. Não só como cantora, mas como mãe e como cidadã. O disco é só uma extensão disso tudo. A gente fala de amor, fala da religião, fala da luta, da mulher em geral, da mulher “negona”, da mulher que trabalha que cuida dos filhos, e que vai para o samba também. [...] Eu gosto de cantar toada, gosto de cantar minha macumba e gosto de cantar meu samba. Acho que na verdade está tudo muito interligado. E o CD *Negona* mostra isso. A gente tem gafieira misturado com samba canção, com samba enredo; tudo muito a cara de Pernambuco, e com instrumentos usados em Pernambuco, como o *ilú* e o *djembê*. No samba de Karynna também é utilizada a percussão de terreiro¹⁰³.

Apesar de afirmar que não associa o nome do CD à questão racial, a capa de *Negona* apresenta elementos que exprimem sua forte relação com a religiosidade e com a valorização da negritude. Karynna é branca. Na capa do CD, pousa “abraçada” por um braço negro e adornada por elementos que nos permitem fazer uma conexão imediata à religiosidade e à cultura afro. A ideia que me transmite é de que tais elementos servem para conferir à Karynna

¹⁰² Diário de Pernambuco. Título da matéria: Karynna Spinelli une samba e batuques de terreiro em novo CD. Disponível em http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2014/08/30/internas_viver,526213/karynna-spinelli-une-samba-e-batuques-de-terreiro-em-novo-cd.shtml. Acesso em 1 de agosto de 2017.

¹⁰³ Entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco* disponível no youtube. Título do vídeo: Intersônico: Karynna Spinelli. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=34-2p2Kl6eU>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

o pertencimento à cultura negra. Os elementos que ela utiliza refletem o “espírito negro” que afirma ter.

Figura 8- Capa do CD *Negona*, lançado em 2014.



Fonte: <http://www.leiaja.com/cultura/2014/08/23/karynna-spinelli-lanca-album-negona-na-rua-da-moeda/>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

É importante observar que Karynna em nenhum momento se afirma negra. Se afirma detentora de um espírito negro, militante da cultura negra. O discurso de Karynna reflete justamente as ideias que foram desenvolvidas no segundo capítulo dessa dissertação, a respeito do que é ser negro no Brasil. Sim, questões relacionadas à ancestralidade, à estética, são sempre levantadas pelos negros militantes quando da afirmação de sua negritude. Mas, como pudemos observar através dos estudos realizados por Lilia Moritz Schwarz, Robin E. Sheriff e das ideias apresentadas por Kabengele Munanga e pelo próprio Aimé Césaire, a questão racial, no Brasil, é considerada principalmente através da ideia de marca, da cor da pele.

Como já exposto, Karynna não deseja associar o nome do CD à questão racial, no entanto, se analisarmos a letra da música “Negona” (segunda faixa do CD homônimo),

veremos que os elementos que ela traz estão associados a cultura negra e refletem a sua militância. Vejamos¹⁰⁴:

Sou a negona banhada no mel e dendê
 Ponta de saia amarrada no amanhecer
 Voz de trovão
 Mãos de *Yabá*
 Trago no canto encarnado a nossa raiz
 No coração tenho fé pra curar cicatriz
 Iluminar um *axexê*
 Solto um punhado de axé pra tomar um *melê*
Cantar raiz pra poeira balançar
Sou aprendiz
Negona desse lugar¹⁰⁵
 Mel, farinha, dendê
 O mal se encanta, não me faz adoecer
 Nas águas de Oxalá
 O açoite do feitor não mais virá

O que predomina na música é a sua relação com a questão religiosa. Karynna inicia a canção afirmando sua negritude, reforçada por elementos que fazem parte do universo religioso afro-brasileiro, o mel e o dendê, alimentos bastante utilizados em rituais, seja para limpezas espirituais, ou nas oferendas às entidades cultuadas, tanto pelo candomblé quanto pela Jurema. Na letra, Karynna reafirma aquilo que tanto expõe em seus depoimentos, a sua relação com a religiosidade e a cultura negra, se colocando como pertencente a esse universo, já que traz no seu canto encarnado “a nossa raiz”. Ela também lança mão de expressões pertencentes ao universo religioso em questão na língua yorubá: *yabá*, *axexê* e *melê*. Por fim, a menção a libertação da escravidão, à resistência negra apoiada pelo orixá Oxalá.

Karynna afirmou que o nome do CD tinha a ver com as mulheres fortes, guerreiras, em geral, sem buscar uma associação com a questão racial. A partir da análise da letra, consigo enxergar a busca pela valorização da mulher, mas da mulher negra, ou pelo menos da mulher de “espírito negro” que ela afirma ser.

Em janeiro de 2015 tive a oportunidade de assistir ao show da sambista dentro da programação do Janeiro de Grandes Espetáculos¹⁰⁶, realizado no Teatro Luiz Mendonça, do

¹⁰⁴ Música transcrita por mim. Audição através do aplicativo *Spotify*, onde se encontram disponíveis os dois CDs de Karynna Spinelli. Não encontrei o registro da letra *on line*. Acredito que esteja disponível no encarte do CD físico, que já se encontrava esgotado no momento da execução dessa pesquisa. Como se trata de uma transcrição, é possível que exista alguma falha, principalmente no que diz respeito as palavras no idioma *yorubá*, destacadas no texto.

¹⁰⁵ Em negrito, o refrão.

¹⁰⁶ Festival de teatro que engloba também apresentações musicais e de dança. Acontece anualmente em Recife, no mês de janeiro. As apresentações e peças são encenadas em diversos teatros espalhados pela cidade.

Parque Dona Lindu, localizado no bairro de Boa Viagem, zona sul de Recife. Na ocasião, ela deu uma entrevista falando sobre o show¹⁰⁷. Ela o descreve como “um espetáculo que fala da nossa negritude, da nossa comunhão, da luta para a gente se mostrar para o mundo como artistas, buscando a nossa ancestralidade”.

Além das próprias músicas de Karynna, tão imersas na religiosidade afro, pude observar no espetáculo diversos elementos que foram utilizados para reforçar o seu objetivo de expressar a sua relação com a negritude e com a ancestralidade. A cenografia do palco contava com imagens de entidades cultuadas pela Jurema, como mestres e pretos e pretas velhas, organizados como geralmente ficam nas casas de culto, nos altares. O figurino de Karynna, que muito lembrava os *axós*, roupas que são utilizadas nos rituais e festejos religiosos do candomblé e da Jurema. A sambista também contou com a participação de bailarinos que, trajados como as entidades cultuadas pela Jurema e pelo candomblé, apresentaram as danças que as entidades em questão efetuam quando se manifestam em seus cultos.

Figura 9- Cenografia do show de Karynna Spinelli no Janeiro de Grandes Espetáculos, 2015.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=YVWgfIWxiXs>. Acesso em 1 de agosto de 2017¹⁰⁸.

Figura 10- Karynna e seus bailarinos trajados como os orixás Xangô (de vermelho) e Oxum. Janeiro de Grandes Espetáculos, 2015.

¹⁰⁷ Título do vídeo: “Entrevista com Karinna Spinelli”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YVWgfIWxiXs>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

¹⁰⁸ Frame retirado da entrevista concedida ao programa Pimenta Mix. Na foto, ao lado de Karynna e segurando o saxofone, o Maestro Spock. O vídeo, como consta na legenda, encontra-se disponível no *youtube*. Assisti o espetáculo, mas não fotografei. Na época, o meu objeto de pesquisa ainda eram as escolas de samba.



Fonte: <http://www.ufal.edu.br/noticias/2015/04/projeto-de-extensao-da-ufal-promove-estudos-sobre-cultura-negra-no-sertao>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

Diante do exposto, é possível constatar que a negritude e a cultura negra que ela tanto busca valorizar em sua arte, são acessadas principalmente através da religiosidade afro-brasileira. Tal afirmação nos leva, finalmente, ao enfoque no Clube do Samba de Recife. Apesar de por algum tempo ter sido realizado em outros locais, o Morro da Conceição é apontado por Karynna como sendo “a cara do Clube do Samba”. Sobre a sua relação com o lugar, ela declara que

muita coisa da minha história, de música e de vida começou lá. Muita coisa do que eu canto também é para o Morro. Para as pessoas que vivem lá, para a luta diária do ser humano e dos artistas de conseguirem viver da sua arte. Então cada ponto que eu canto, cada toada tem um pouco de luta, de guerra e de vitória¹⁰⁹.

E completa:

É onde está a casa do meu orixá. Então é um dos lugares que eu mais amo. O Morro¹¹⁰.

¹⁰⁹ Depoimento no vídeo da campanha do Catarse. O vídeo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eig2pNcaSZ0>. Acesso em 1 de agosto de 2017

¹¹⁰ Entrevista ao programa *R-PE*. Disponível no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUiJleZQNTg>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

4.3.1 Da visita ao Clube do Samba no Recife Antigo

Quando iniciei essa pesquisa (nos primeiros meses de 2015), o Clube do Samba estava sendo realizado na Rua da Moeda, no Recife Antigo. No domingo dia 26 de abril de 2015, fui pela primeira vez ao evento. O palco foi montado no final da rua, de modo que grande parte de sua extensão estava tomada pela plateia. As calçadas, onde ficam as mesas dos bares, também tomadas por espectadores. Me posiciono próximo ao palco e observo que as pessoas que estão em minha cercania possuem familiaridade com as canções apresentadas, e acompanham a execução delas cantando e dançando com muita empolgação.

Observo o palco. Nele, além de Karynna trajando um figurino que muito me lembrou as roupas usadas pelas mulheres nas giras de Candomblé e Jurema, vejo diversos vasos de flores espalhados pelo palco, que me remetem à decoração dos terreiros também em ocasião de festas. A sambista recebeu alguns convidados no palco, dos quais não tomei nota dos nomes. Na plateia, vejo o entusiasmo com que interagem com a apresentação e entre si, me dando a sensação de que muitas pessoas ali se conheciam. Apesar da animação constante, percebo que quando a música apresentada tem alguma relação com a religiosidade afro, as pessoas ficavam especialmente mais empolgadas.

Observo que grande parte da plateia é composta por pessoas negras. Homens e mulheres, na mesma proporção. Minha constatação se dá não apenas pelas características fenotípicas, mas as pessoas também compunham seu visual usando elementos ligados a expressão da negritude, como cabelos *black power* e trançados e roupas coloridas, muitas delas fabricadas em tecidos com estampas africanas. Observei, também, que algumas pessoas que não tinham o fenótipo negro usavam camisas com desenhos e estampas dos orixás.

Além de cantarem com mais empolgação as canções que tinham relação com a religiosidade afro, observo que as pessoas têm um jeito particular de dança-las, que muito me lembrou a forma como os orixás e entidades da Jurema dançam quando manifestados em seus médiuns. Para mim, isso evidenciou a intimidade daquelas pessoas com a religiosidade em questão; suas corporalidades eram totalmente influenciadas por essa cultura.

Figura 11- Primeiro Clube do Samba realizado na Rua da Moeda, no dia 26 de janeiro de 2014.



Fonte: <http://m.blogs.ne10.uol.com.br/social1/2014/01/27/clube-do-samba-agora-na-rua-da-moeda/>. Acesso em 15 de julho de 2017¹¹¹.

Figura 12- Karynna Spinelli no primeiro Clube do Samba realizado na Rua da Moeda, no dia 26 de janeiro de 2014.



Foto de Nilton Leal. Fonte: <http://m.blogs.ne10.uol.com.br/social1/2014/01/27/clube-do-samba-agora-na-rua-da-moeda/>. Acesso em 15 de julho de 2017.

¹¹¹ A foto nos permite ver a plateia, que toma toda a Rua da Moeda; o figurino de Karynna, que remete às roupas usadas nas giras de Candomblé e Jurema e o palco, ornamentado com vasos de flores.

Figura 13- Clube do Samba de Recife, na Rua da Moeda.



Fonte: <http://www.terramagazine.com.br/clube-do-samba-de-recife-celebra-100-anos-do-samba-e-dois-anos-de-recife-antigo-de-coracao/>. Acesso em 15 de julho de 2017.

Naquele momento eu, mulher branca, cuja relação com a religiosidade afro não ia além do conhecido pelo senso comum, que pouco tinha lido sobre a expressão da negritude e muito menos sobre espaços de sociabilidade que proporcionavam a construção/expressão de uma identidade racial, me senti imersa em um desses lugares. Pelo menos ali, na frente daquele palco. Naquele momento não atentei que deveria circular pelo espaço para ver se outro tipo de público também prestigiava aquele evento. Mas aquelas pessoas que estavam ao meu redor pareciam estar ali para vivenciar de forma especial aquele evento, não apenas para se entreterem com uma apresentação musical. Me arrependo, porém, de não ter dado aquela voltinha para ver se encontrava pessoas que me parecessem aleatórias ao que estava acontecendo ali. Digo isso porque a entrevista que Jorge Riba me concedeu acendeu essa questão.

Jorge participou de várias edições do Clube do Samba como convidado. Ele afirma que identifica dois Clubes do Samba diferentes: um quando é realizado no Recife Antigo, e outro quando realizado no Morro da Conceição. Para ele, no Recife Antigo, o público é muito mais disperso, alheio a religiosidade afro-brasileira e a questão racial, majoritariamente formado por uma classe média branca. Já no Morro, o público seria formado por uma maioria negra e candomblecista. Diante disso, para ele, as formas de apropriação do espaço por parte do público também seriam diferentes. Para ele, o Clube do Samba no Morro funciona como

um espaço onde as pessoas vão para se sentirem livres; livres para expressarem sua negritude e sua religiosidade. Ele afirma que ao ser transferido do Morro para o Recife Antigo, o evento perde a sua essência. Segue trecho do depoimento de Jorge Riba:

Agora, tem uma diferença entre o Clube do Samba que é feito, ou que foi feito no Morro da Conceição, e o Clube do Samba que foi feito aqui no centro da cidade, no Recife Antigo. São dois públicos distintos. Bom, no Morro da Conceição, o público realmente é um público classe média, negros e religiosos (que) identificam como um espaço livre. Aí é que dá a conotação do Clube do Samba. É um espaço de liberdade, um espaço onde você pode exercer a sua negritude. A sua religiosidade. Até porque, a Karynna, que é a mentora do Clube do Samba, ela professa a fé dela abertamente dentro desse espaço. Agora, uma coisa é no Morro da Conceição, zona norte, subúrbio, maioria negra, e outra coisa é o Clube do Samba que acontece no Recife Antigo. Num espaço neoliberal, digamos assim, frequentado basicamente por jovens classe média branca. Já comentei com a própria Karynna que o Clube do Samba feito no Morro da Conceição é um, o Clube do Samba feito no Recife Antigo é outro. Você sente isso. Aí no centro da cidade você encontra uma classe média branca, que curte samba, mas tem outra forma de apropriação, tem um outro propósito ao estar ali. Enquanto que lá no Morro da Conceição eu cheguei a ser convidado para muitas festas de candomblé pelo fato de estar no Clube do Samba. Irmãos, parentes de santo que eu encontrei lá me convidando... “Oh, que bom, eu sabia que ia encontrar com você aqui... olhe, vou tocar para tal orixá, tal dia assim, assim... quero você na minha casa...”. Então, isso para mim é uma forma de interação, de apropriação de um espaço. O samba agindo como o pano de fundo, o promotor desse encontro de pessoas.

Esse ponto do seu depoimento nos permite conectar a sua fala ao que foi anteriormente exposto em relação a existência de sonoridades que contribuem ou envolvem a construção de uma identidade negra (MACÊDO, 2007). Além disso, em sua pesquisa, Macêdo aponta as baladas *black* da cidade de Campinas, no estado de São Paulo, como um espaço que tem

conotações raciais evidentes dentro de um processo de construção identitária [...]. um espaço de iguais, utilizado para resguarda-se de uma sociedade hostil, local para encontrar semelhantes e dividir alegrias, tristezas, além de buscar o prazer na música, na dança e na paquera numa minimização das dificuldades cotidianas (MACEDO, 2007).

Tal constatação coaduna com a percepção de Jorge sobre o Clube do Samba, que enxerga como um espaço utilizado para, acima de tudo, vivenciar a liberdade de ser quem se é. Um espaço livre, onde as pessoas podem vivenciar sua negritude e sua religiosidade.

Como pudemos atestar através de seu depoimento, Jorge enxerga o evento, quando realizado no Morro, como um espaço de sociabilidade onde as pessoas vivenciam e compartilham a negritude. No entanto, ele não enxerga o Clube do Samba como um lugar procurado pela juventude negra, em sentido amplo, para se divertir. Ele afirma que a juventude negra está se divertindo nos shows de brega. “A juventude negra está se divertindo na quadra da Gigante, porque é brega”, disse. Ele diz que as pessoas negras que procuram o Clube do Samba são as mais politizadas, ou “politicamente evoluídas”, em suas palavras.

Quando vai ao evento, diz encontrar muitas lideranças do movimento negro. Ele afirma, porém, que essas lideranças não estão ali para realizarem uma militância em prol da causa negra ou promoverem a conscientização racial através daquele espaço; mas para se promoverem enquanto figuras políticas, buscando apoio para partidos políticos, inclusive. É como se a identidade racial fosse acionada, mas com objetivos particulares. Ele diz:

O que acontece é justamente isso. Que aí as lideranças, hoje em dia, estão mais preocupadas, não é com a política, e sim com a politicagem. Não existe uma preocupação com a política de valorização da cultura afro. O que existe é a preocupação com a politicagem para conseguir recurso a partir do partido político A,B ou C. [...] Entende como é? As lideranças negras hoje em dia têm um sentido. O sentido de fortalecimento político muito mais do que de conscientização política.

Os depoimentos de Jorge me deixaram ainda mais curiosa, interessada e motivada para visitar o evento quando de sua realização no Morro. Também me deixaram um certo incômodo, por não ter circulado mais pelo espaço no Recife Antigo, pois a impressão que eu tive foi diferente do que me foi relatado por ele, em relação ao público. Até me questionei se fui ao evento em um dia atípico, onde pude presenciar o que foi descrito. Penso também que a minha percepção do que é um espaço onde se constrói e expressa a negritude, até o momento, seja muito cartesiana. Lá encontrei elementos frequentemente apontados como indicadores da negritude, muitos já citados até aqui, outros que ainda serão reforçados. Mas, diante do exposto por Jorge Riba, parece que falta algo a mais... E Karynna Spinelli concorda com ele.

4.3.2 Da visita à casa de Karynna Spinelli e ao Clube do Samba no Morro da Conceição

No domingo, dia 27 de agosto, as 11:45h, cheguei a casa de Karynna Spinelli, 15 (quinze) minutos antes do planejado. Ela não mora no Morro da Conceição, como imaginei até o momento que ela me informou o seu endereço. Diante de toda a relação manifestada com o lugar, acreditei que morasse lá. Mora há poucos quilômetros, no bairro de Casa Amarela. Logo na entrada de sua casa, em uma espécie de varanda, imagens de entidades cultuadas na Jurema organizadas no chão como em um *peji*¹¹², nos recepcionaram. Dentro da casa dela, os objetos decorativos, em sua grande maioria, são imagens dos orixás. De Oxum, principalmente, seu orixá de cabeça. Mas também de Iemanjá. De todos os tamanhos. Ela disse que são presentes que ganha de seus admiradores. Nos recebeu ouvindo Wilson das

¹¹² Altar onde são colocadas as imagens dos santos no terreiro.

Neves, que havia falecido um dia antes do nosso encontro. Falou sobre sua admiração por ele e lembrou com carinho que foi o primeiro convidado de fora de Recife a participar do Clube.

Como já havia pesquisado muitas coisas ao seu respeito, resolvi estruturar minhas perguntas a partir do que não sabia e focar nas questões relacionadas ao Clube. É comum em suas entrevistas Karynna se referir à sua música como sendo samba de terreiro, ou samba afro. Sobre essa especificidade, ela disse que utiliza em seus sambas, além dos tradicionais instrumentos de corda, sopro e percussivos, instrumentos de terreiro como ilú e os atabaques, que não são usados normalmente em rodas de samba. Além disso, as letras que compõe também caracterizam o seu samba como tal. Diante disso, em seu samba ela “trouxe essa ancestralidade”. Foram suas palavras. A sua música reflete a sua vida, fortemente marcada pela cultura afro, e o seu respeito pelas negras e negros, suas lutas, pelas quais tem uma forte empatia. Karynna, mais uma vez, não se afirma pessoa negra. Mas se sente resgata pela negritude. Interpreto a sua fala como se ela atribuísse a sua ancestralidade aos negros e, apesar de branca, o contato com essa cultura proporcionou o “resgate” de sua alma negra:

Os instrumentos que eu utilizo no meu samba são de terreiro como ilú, os atabaques, não são instrumentos utilizados normalmente em rodas de samba. Mas aí dentro do meu samba eu trouxe essa ancestralidade. As letras que eu componho... a minha vivência, né, no terreiro. E não que eu me prenda só a isso, mas naturalmente quando eu canto vem isso. Ou as pessoas pedem: “toca macumba! Toca macumba!”, e eu me sinto muito lisonjeada, na realidade, porque a gente sabe que a comunidade negra é extremamente denegrada ainda, abusada, estuprada. Não nasci no Morro, não nasci no samba, não nasci no terreiro. Na realidade eu me sinto resgatada pela negritude, por várias pessoas que passaram na minha vida trazendo esse axé, esse ensinamento, e que aos trancos e barrancos, eu aprendi. Por um tempo eu não entendi, eu me debati, tive impressões equivocadas de muitas coisas, eu ainda tenho, mas hoje em dia é um momento de aceitação, de me sentir em paz.

O encontro de Karynna com o Morro, com a religiosidade afro e com a cultura popular foi mediado pelo seu então companheiro, pai de sua filha Klara Lua, o percussionista pernambucano Lucas dos Prazeres. Ele já frequentava o terreiro e ela começou a lhe acompanhar. No momento em que começou esse contato, ela ainda não tinha uma carreira artística estruturada. Foi antes mesmo de compor o grupo Na Calçada¹¹³. Em determinado momento, enquanto ainda fazia parte do grupo, Karynna já tinha encontrado o Morro e o ritmo que sentia falta, algo que realmente lhe emocionava e que sentia necessidade de expressar em sua arte. Isso veio junto com a sua identificação com a negritude.

¹¹³ Falei sobre o Na Calçada anteriormente. Karynna, na entrevista que me concedeu, afirma que além de cantar, tocava tamborim e reco no grupo.

Eu fazia o samba no Na Calçada, mas eu sentia falta de cantar alguma coisa que me emocionasse, que reverberasse mais de uma maneira diferente. Eu sentia uma lacuna, e quando eu fui para o Morro eu encontrei o que estava me faltando. Essa emoção e esse cantar, e saber que eu nunca vou entender a dor do meu irmão negro, mas que eu posso fazer parte da luta dele.

Pergunto a Karynna se por ser branca, diante de um momento em que tanto se discute a apropriação cultural¹¹⁴, ela nunca sentiu algum tipo de diferença da parte das pessoas negras. Ela afirma que não; o que para mim, se explica devido ao fato de que Karynna a todo momento, como nos disse Jorge Riba, professa a sua fé. Se coloca como pertencente ao universo religioso afro-brasileiro. Contextualiza a sua arte. Apesar de nunca ter sido, pelo menos diretamente, acusada de apropriação cultural, Karynna afirma que já recebeu algumas críticas a algumas músicas que canta. Ela cita como exemplo uma crítica feita por Alexandre L’Omi L’Odò, cultuador da Jurema, historiador e estudioso das religiões afro-brasileiras, a respeito da letra da música “Fazenda Velha – O Canto da Raça”, que gravou no CD *Negona*¹¹⁵.

L’omi já falou comigo sobre uma canção que eu canto porquê de repente eu, como pessoa branca, e que tem privilégios na nossa sociedade, talvez eu não enxergue algumas coisas. E não enxergo mesmo. Porque eu tenho privilégios. O meu marido não, que é negro. Então é uma diferença muito grande, de sentimentos. E tem uma música que eu canto, que na verdade não é minha. Uma parte dela é de terreiro, outra parte é de um compositor de São Paulo. Que é... “Fazenda velha, cumeeira arriou. Levanta negro, cativo acabou. Se negro soubesse o talento que ele tem, não aturava desaforo de ninguém”. Então, para mim, era contando a história de antes. Levanta negro, cativo acabou! E se negro soubesse o talento que ele tem, naquela época... talvez ele não soubesse, talvez sempre soube, mas não tinha como lutar, não aturava desaforo de ninguém. E pra L’omi é uma afronta dizer... “você acha que o negro não sabe o talento que ele tem?”. E eu entendi ele. Quem sou eu? Se isso está machucando alguém que passa por isso, quem sou eu para dizer que não?

A sambista também falou sobre outra canção que, depois de algum tempo, despertou a sua atenção sobre questão semelhante. Trata-se de “De Nãna Ewá”, gravada no CD *Morro de*

¹¹⁴ Segundo Bárbara Paes, do portal *Ovelha Mag*, “a apropriação cultural acontece quando elementos de uma cultura são adotados por indivíduos que não pertencem a esta cultura. Isso inclui o uso de acessórios e roupas, a exploração de símbolos religiosos, o sequestro de tradições e de manifestações artísticas. A apropriação cultural é especialmente terrível quando se trata de elementos de uma cultura historicamente marginalizada e explorada. [...] dá uma margem enorme para que elementos de uma cultura sejam banalizados, trivializados e estereotipados. Um grande problema de sequestrar elementos de culturas não dominantes e adotá-los de maneira descontextualizada, é que as pessoas que fazem a apropriação se beneficiam dos aspectos que julgam “interessantes” de uma cultura, ignorando os significados reais desses elementos, enquanto os membros dessa cultura têm que lidar com opressão diariamente”. Disponível em <http://ovelhamag.com/apropriacao-cultural/>. Acesso em 29 de agosto de 2017.

¹¹⁵ Não encontrei referências ao compositor de São Paulo a quem Karynna atribui parte da letra da música.

Samba. Segundo Karynna, aprendeu a canção no Morro e, depois que atentou para algo na letra, a tirou de seu repertório.

Tem outra música que eu canto, que eu aprendi no Morro, e que eu parei de cantar. Ela diz: “Eu vi o negro na senzala com sua preta a descansar”. Que ridículo. Como é que eu nunca vi isso? Eu só vi isso o ano passado. Eu estava no meio do show cantando... “com sua preta a descansar...”. Eu parei na hora. Eu... para tudo. Eu vi o negro na senzala com sua preta a descansar? Deitadinho, descansando na senzala? Ele apanhava na senzala, ele passava fome, ele morria. Ele não descansava. Aí eu não canto mais essa canção já faz mais de um ano.

Eis a letra completa da música como forma de demonstrar um pouco a música produzida por Karynna¹¹⁶.

Sou de Nanã Ewá Ewá Ewá Ê
Eu vi o negro na senzala
Com sua preta a descansar
Trabalhava no engenho
Cortando cana pra sinhá (Baba Olorum)
Baba Olorum Jeje, Baba Olorum Jejá
Minha preta tributeira
Eu não sei onde ela foi
Perguntei a Zé Pretinho, Dono do Carro de boi
Se ela foi para a cidade
A mandado da Sinhá
E de lá veio cantando sou de Nanã Ewá
Sou de Nanã Ewá Ewá Ewá Ê

Apesar de não ser acusada, pelo menos diretamente, de apropriação cultural, e de sua arte ser construída em torno da cultura negra, de forma contextualizada e não apenas alegórica, as questões raciais, para além de sua música, são presentes na carreira de Karynna. Ela relatou um momento muito triste, quando não pôde participar de um evento em Brasília porque não era negra. Depois de muitos lamentos, ela afirma que refletiu e mudou a sua percepção a respeito.

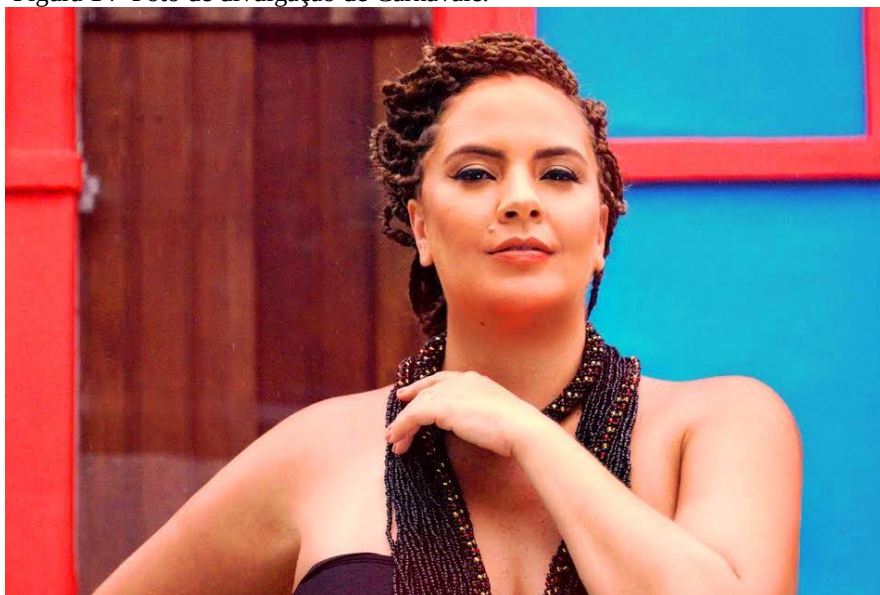
Existiu o momento de um espetáculo em Brasília que eu não fui chamada porque eu não era negra. Nesse dia eu chorei muito. Não vou mentir. Fiquei muito magoada. Depois de um tempo e conversando, eu vi que aquilo era “mimimi” meu... Não Karynna, se tem um ambiente, um recurso que é destinado as pessoas negras, que passam por situações de risco, de intolerância, e de tudo que a sociedade oferece para elas, que é nada, apenas o subjugamento, porque eles vão colocar uma pessoa branca que tem privilégios e não vão colocar um negro? “. Faz sentido. Lógico.

¹¹⁶ A letra foi acessada no site *Vagalume*. A autoria da música é atribuída a Domínio Público, com adaptação de Karynna Spinelli. Disponível em <https://www.vagalume.com.br/karynna-spinelli/de-nana-ewa.html>. Acesso em 29 de agosto de 2017.

Ela faz questão de destacar que todos os elementos que utiliza em seus figurinos tem algum sentido, não são utilizados apenas como adorno. Mais do que qualquer coisa, eles expressam sua fé. As críticas que recebe vem da própria família, branca, que não aceita a sua religiosidade. Por isso, Karynna convive muito mais com as pessoas do terreiro que frequenta, fortalecendo ainda mais a sua relação com o Morro. Falando sobre isso, usando como exemplo os espetáculos “Carnavale – a festa da carne”, produzido para o carnaval de 2017, e “Cabeça Feita”, para o de 2016, ela ilustra ainda mais a presença marcante da religião na arte que produz.

Minha família mesmo não gosta de nada que eu uso. Minha família de sangue... é muito difícil. Eles não aceitam, eu respeito. Eu convivo pouco com eles, para você ter noção. Eu convivo mais no terreiro. O turbante é a questão do candomblé mesmo. No candomblé eu nunca me senti... “ah, porque ela é branca...”. No candomblé não. Lá é diferente. Todo mundo abraça todo mundo e a gente usa o turbante pela questão religiosa, para proteger o *ori*¹¹⁷. Eu não uso como enfeite. A trança, eu não usei como um enfeite. Isso é importante. A trança ela compôs o que eu cantei no carnaval. No carnaval, eu trouxe um espetáculo falando de pombagira. Falando realmente do terreiro da Jurema. E eu precisava de uma inspiração, e meu cabelo estava super curtinho. No ano passado, eu estava com o cabelo bem mais curto. Mas o espetáculo foi outra história. Que tinha a ver. Que era o “Cabeça Feita”, depois que eu fui feita no candomblé, meu primeiro carnaval. E aí, o cabelo bem curtinho, a la Dilma né, todo mundo vinha perguntar se eu era filha dela. E esse ano não, era a questão do “arreda povo, que aí vem mulher”, então eu quis realmente botar as tranças, só por isso. Não teve nada a ver, se é preto, se é branco. Eu botei as tranças como uma coroa. De pombagira. Não recebi crítica por isso não.

Figura 14- Foto de divulgação de Carnavale.



¹¹⁷ *Ori* é a cabeça, no candomblé. Existe um significado espiritual mais complexo para a palavra, no entanto. Não me aprofundarei, mas em linhas gerais, é onde está concentrado o axé, a energia, da pessoa.

Fonte: <http://www.blogfalando francamente.com/2017/02/karynna-spinelli-lanca-carnavale.html>. Acesso em 29 de agosto de 2017.

Uma outra questão levantada por Karynna diz respeito a percepção que parte de seu público e da imprensa tem sobre seu trabalho em relação com a cultura negra.

Eu sinto isso. “Karynna está fazendo isso, ah, é maravilhoso. É cult”. Os negros fazem, “ah, é coisa de pobre”. (sente esse julgamento vindo) Da mídia, parte do público coxinha. Desculpe a expressão, eu não gosto de falar não, mas nesse momento foi a única que me veio.

Mesmo diante de tanto cuidado e, me parece, aceitação da parte das pessoas negras, Karynna acaba sendo vítima da lógica por trás da apropriação cultural. Em entrevista à revista *Cláudia*, a professora paulista Patrícia Anunciada fala justamente sobre o fato de que a cultura negra está na moda, mas quando reproduzida por pessoas brancas, fazendo com que fique vazia de significado. O depoimento da professora é muito esclarecedor:

Diversos símbolos da cultura negra estão em alta, mas nas mãos de pessoas brancas. O problema é que eles estão sendo mercantilizados e estão perdendo seus significados. E pior, a população negra está sendo diminuída por fazer uso desses símbolos. Eu já sofri preconceito por estar usando um turbante e vejo o preconceito contra negros de tranças, rastafáris e dreads. As pessoas se sentem no direito de atacá-los e diminuí-los. Quando está na cabeça de alguém branco é “estiloso”. São dois pesos e duas medidas para coisas iguais¹¹⁸.

Figura 15- Atrizes globais em campanha publicitária de 2008 para a marca de sapatos e acessórios Arezzo.



¹¹⁸ Depoimento de Patrícia Anunciada contido na matéria “Símbolos negros estão em alta, mas nas mãos de pessoas brancas”, por Ana Paula Machado, da *Revista Cláudia*. Disponível em <http://claudia.abril.com.br/sua-vida/patricia-anunciada-simbolos-da-cultura-negra-apropriacao-cultural/>. Acesso em 29 de agosto de 2017.

Disponível em <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL866395-9798,00-CLAUDIA+RAIA+MARIANA+XIMENES+E+PATRICIA+PILLAR+JUNTAS+EM+CAMPANHA.html>. Acesso em 29 de agosto de 2017.

Karynna acredita que é vista pelos negros como uma pessoa que está junto com eles em suas lutas. Afirma já ter sido homenageada pela comunidade negra algumas vezes, inclusive. Recebeu o troféu Abebé de Prata, que tem como objetivo premiar e reconhecer o esforço das pessoas que se dedicam a transmitir os conhecimentos, divulgar e dignificar as religiões de matriz africana¹¹⁹. Também, ser sempre bem recebida nas comunidades por onde passa. Até a Fundação Palmares de Brasília, que no passado não a aceitou em seus projetos por ela ser branca, agora a convida. Ela afirma que esses convites vieram após o lançamento de *Negona*.

Karynna discorre longamente a respeito do Clube do Samba, que para ela é como um filho. Acrescenta alguns detalhes às informações que eu já tinha sobre sua origem, como o encontro com Jorge Simas, um dos grandes parceiros de João Nogueira. Ele veio morar em Recife e, um dia, os dois estavam se apresentando no mesmo lugar. Foi então que ela expressou sua vontade de fundar o Clube do Samba de Recife; ele concordou. De imediato, leram o manifesto e organizaram o primeiro encontro no Bar da Geralda. Infelizmente, não consegui ter acesso ao manifesto. A sambista também faz questão de salientar o compromisso que tem com as pessoas do Morro da Conceição, mostrando que o Clube não se esgota apenas em seu objetivo de promover um espaço para visibilizar o samba em Recife.

Sempre trago as pessoas da comunidade. O Clube do Samba são 20 pessoas. Lá, por exemplo, tem Chambaril. Chambaril ele é... o povo chama de noiado. Dependente químico. É muito difícil. Eu já tive muitos entraves com ele em momentos difíceis da minha vida. Com ele só não, com usuários e traficantes. Hoje eu vivo um momento mais de paz. E eu contrato ele no Clube do Samba. Os artistas negros, a comunidade para trabalhar, os músicos, o povo de terreiro trabalha comigo, a babá da minha filha, levei para trabalhar hoje para ganhar um dinheirinho a mais, a gente tenta fazer essa... não é fácil não, visse? Eu tentei fazer uma coisa muito maior no Morro ano passado, que foi conseguir curso para os comerciantes. Fiz um cadastro, mandei fazer colete tudo igualzinho para todo mundo, para abranger mais a questão do turismo, o atendimento ao turista. E aí a gente fez tudo isso e pediu uma contribuição em troca para pagar banheiro químico, porque toda essa estrutura aí, do Morro, metade é paga pela prefeitura. Eles continuam apoiando mês sim, mês não. Esse ano, por causa da crise, vai ficar mês sim, mês não. Mas ele (o Clube) aqui no Morro, eu me lasco. Eu gastei 3000 (três mil) reais essa semana. Empréstado, porque não tinha dinheiro. E ainda está faltando receber cachê do carnaval. E aí no Morro, toldo, segurança, produção, limpeza, van, camarim, água, tudo, sou eu que pago, entendeu. Então a gente pede o apoio das pessoas. Pô, contribua com 5, com

¹¹⁹ A Premiação é realizada pela Entidade Afro Cultural Abassá Omim Axé de Dandalunda. Disponível em <http://www.teatrosantaisabel.com.br/wp/wp-content/uploads/2015/04/Trofeu-Abebe-de-Prata-Mae-Dada-2015.pdf>. Acesso em 29 de agosto de 2017.

10, mas você vê, isso, o Brasil como um todo está assim, mas nossa casa está assim, os espaços de samba estão assim... É um espelho do que a gente vive dentro da própria casa. As pessoas querem chegar e está tudo pronto. Mas não querem contribuir. Aí fica difícil. Mas a gente tenta ao máximo trazer todo mundo para o trabalho. Eu fico muito feliz. O Clube do Samba é como um filho para mim.

O Clube do Samba é regido por Iemanjá e, por isso, todos os anos Karynna dá uma obrigação. Ela me explica que tudo na vida é regido por um orixá; as pessoas, projetos. A definição de quem seria o orixá regente do Clube foi dada pelo jogo de búzios efetuado pela sua mãe de santo. Não só em relação ao Clube, mas cada passo de sua carreira parece ser primeiro abençoado pelas entidades que cultua.

Todo ano eu dou obrigação no terreiro, ontem foi o dia da obrigação. No carnaval mesmo, eu estava cantando para exu e pomba-gira na rua. Eu tive que pedir autorização. Eu tive que conforta-los, deixar tudo organizado no terreiro pra poder ir para a rua, para poder cantar para exu e pombagira. O clube do samba foi abraçado por Iemanjá. Pela missão dele, talvez. E aí minha mãe de santo joga, e a gente vai para o terreiro. A gente dá obrigação pra Iemanjá, exu, todo mundo. Pedindo a paz, a prosperidade, agradecendo. Pedindo a proteção das pessoas que vão para o clube. Pedindo muitos alimentos. Que é o que me dá mais alegria, quando eu vejo uma montanha de alimentos. Quando eu não vejo, para mim, não valeu de nada. Eu fico super mal humorada. Eu fico indignada. Botei até na divulgação “entrada sem pirangagem, 2 kg de alimentos. Tem gente que leva sal, coisa vencida. Aí não quer levar. Quer ficar na porta dando pinta porque eu sou amigo de fulano. Eu vou, cantora, e eu levo. Minha família vai e leva cesta básica. Porque as pessoas não têm essa noção? E eu dou bale mesmo em cima do palco. Minha produção fica arretada, mas eu dou bale¹²⁰.

Assim como Jorge Riba, Karynna também vê diferenças entre o público do Clube no Morro da Conceição e no Recife Antigo. Para ela, as pessoas mais ligadas ao terreiro e a cultura popular vão com mais frequência ao evento no Morro, inclusive porque para elas, o acesso ao lugar é mais fácil. Lá, a sambista também se sente mais em casa. No Marco Zero, um local que, segundo ela, é extremamente elitista onde tudo ao redor é muito caro, ela diz não se sentir tão em casa¹²¹. A mudança do Morro para o Recife Antigo se deu para aproveitar a estrutura já montada para o Recife Antigo de Coração. A edição de aniversário, do dia 27 de agosto, também seria realizada no Marco Zero, mas de última hora a prefeitura resolveu que seria no Morro mesmo. Tal decisão causou alguns transtornos que acabaram por impactar o andamento do evento. Sobre isso, Karynna diz:

Fiquei arretada, porque de última hora... Foi um estresse. Hoje vai ter uma procissão no Morro. Na hora do evento. Eu liguei para o padre: “Padre, sua bênção, eu não tive culpa. Foi uma fatalidade. A prefeitura segunda feira agora que disse que ia ser

¹²⁰ Uma forma popular de chamar bronca, reclamação.

¹²¹ No Recife Antigo, o Clube costumava ser realizado na Rua da Moeda. Em sua penúltima edição, em maio, foi realizado no Marco Zero.

no Morro. Vamos fazer na paz, quando a procissão passar, não se preocupe, a gente vai fazer silêncio em respeito. Vai ser tudo na paz”. É muita dor de cabeça. Porque é muito bom ter parceria. Mas as vezes é como se você fosse refém da parceria. É tão ruim essa sensação.

Chegamos ao Morro da Conceição próximo ao início do evento, que começou pontualmente às 14h. O espaço onde é montado o palco, a praça central do Morro, fica ao lado da Igreja do Morro da Conceição, onde está a famosa imagem de Nossa Senhora da Conceição, que reúne milhares de fiéis aos seus pés nas festividades em sua homenagem¹²². Fica também a poucos metros da quadra do G.R.E.S Galeria do Ritmo.

Figura 16- Fachada do G.R.E.S Galeria do Ritmo.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

O palco é montado baixo, próximo ao chão. Um toldo cobre grande parte da área, que é circundada por grades. As grades separam as pessoas que assistem ao evento do lado de fora, das que entraram através da entrega dos 2 (dois) quilos de alimentos não perecíveis. Quando chegamos, pelo menos, era rigoroso o controle de quem entrava no espaço, sendo a entrada liberada apenas através da entrega do “ingresso”. Notei que um rapaz oferecia a venda, no portão de acesso, de alimentos não perecíveis para os esquecidos ou desavisados.

¹²² O dia 8 de dezembro é celebrado o dia de Nossa Senhora da Conceição. A festa para a santa, no entanto, começa 10 (dez) dias antes, todos os anos. São montadas barraquinhas que vendem artigos religiosos, principalmente imagens da homenageada, parque de diversão, barraquinhas de comidas e bebidas e são realizados shows. A festa termina no dia 8 de dezembro, quando acontece uma procissão que termina com a celebração de uma missa. Durante os 10 dias, diversas missas são realizadas para dar conta da quantidade de fiéis que vão até a imagem da santa fazer pedidos, agradecer as bênçãos alcançadas e pagar promessas.

Quem ficou do lado de fora, no entanto, conseguiu ouvir e ver o evento tranquilamente, de longe. Observei muitas pessoas vendendo alimentos (espetinhos, amendoins, ovos de codorna, batata frita...) e bebidas ao redor do local, confirmando os depoimentos de Karynna e Dona Geralda sobre o impacto da realização do evento na vida das pessoas da comunidade.

Na entrada do evento, também do lado de fora da grade, estão montadas duas barracas para a venda de produtos afro. É a Feira Quilombar de Arte Negra. Converso com uma das responsáveis pela feira, que me explica que se trata de um coletivo de artesãos negros que fazem parte da Comunidade Xambá¹²³. São adereços como brincos, colares, turbantes e roupas, todos confeccionados em uma estética afro, com muitos tecidos de estampa africana¹²⁴. Também com o grupo está o senegalês Lassana Mangassouba, que em sua barraca expõe também acessórios, roupas e turbantes com uma estética afro. Além disso, também vendia bonecos de orixás. Ele se apresentou como estilista e pediu que eu procurasse a sua página de divulgação no *facebook*¹²⁵. Me chamou a atenção, entre os seus produtos, os brincos em formato de Torre Eiffel. Afinal, os franceses foram um dos povos que colonizou o Senegal. Macêdo (2007, s/p) aponta os produtos comercializados nesses espaços de sociabilidade como dados importantes para refletir sobre o “tipo, padrão e as estratégias de consumo” do grupo de pessoas que frequentam.

¹²³ É onde está localizado o Terreiro Santa Bárbara, ou *Ilê Axé Oyá Meguê*, da Nação Xambá, no bairro de São Benedito, Comunidade do Portão do Gelo, em Olinda. Em 2006, o Ministério da Cultura, a Fundação Cultural Palmares e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) concederam à Comunidade do Portão do Gelo, Nação Xambá, o título de Quilombo Urbano, sendo o terceiro do Brasil.

¹²⁴ Falo de estampa africana porque não sei a origem dos tecidos. Se é só a estética ou se realmente vieram do continente africano.

¹²⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/namamodaaficana/?pnref=lhc>. Acesso em 28 de agosto de 2017.

Figura 17- Banner da feira.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

Figura 18- Feira Quilombar de Arte Negra.



Foto por Marcela Filizola em 27 de agosto de 2017.

Figura 19- Produtos e banners das artesãs.



Foto por Marcela Filizola em 27 de agosto de 2017.

Figura 20- Produtos vendidos por Lassana Mangassouba.



Foto por Marcela Filizola em 27 de agosto de 2017.

Figura 21- Feira Quilombar de Arte Negra.



Foto por Marcela Filizola em 27 de agosto de 2017.

De início, a banda de Karynna ocupou o palco tocando sambas mais populares enquanto a artista não chegava. Logo notei a presença de Jorge Riba, fazendo o que me foi descrito por ele em nossa conversa: conversando com várias pessoas, fazendo contato, como se estivesse em um lugar familiar. Pouco depois, o grupo percussivo Baque Mulher¹²⁶, comandado por mestra Joana, da comunidade do Bode, no Pina, tomou o centro do espaço, no chão, enquanto tocavam e dançavam capitaneadas por sua mestra. O grupo é formado apenas por mulheres, de várias idades, desde crianças a idosas. As toadas cantadas tinham temática feminina e quase sempre faziam menção aos orixás femininos, como Iansã e Oxum.

¹²⁶ Segundo o site do Maracatu Encanto do Pina, é um grupo de maracatu de baque virado formado só por mulheres. O grupo desenvolve uma militância a favor da luta das mulheres, principalmente contra a violência. Disponível em <http://nacaoencantodopina.maracatu.org.br/mestra-joana/>. Acesso em 28 de agosto de 2017.

Figura 22- Maracatu Baque Mulher.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

Figura 23- Mestre Joana e o Baque Mulher.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

Figura 24- Baque Mulher.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

Figura 25- Baque Mulher.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

Depois de alguns minutos, Karynna assume o palco. Logo no início, ela discursa pedindo a contribuição das pessoas, para que tragam os alimentos a serem doados, repetindo o que havia me dito mais cedo e dizendo que o país está como está, também, devido à falta de educação doméstica. Durante a apresentação, ela também informa que o Clube não voltou ao

Morro, que continuará a ser realizado no Recife Antigo, e que não será mais mensalmente, mas sim em meses alternados. Isso, por causa da crise, quando aproveita para mandar um “Fora Temer”. Em outro momento a sambista convoca o público a visitar a Feira Quilombar de Arte Negra.

Figura 26- Clube do Samba de Recife.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

O Clube do Samba desse dia foi dedicado a comemoração do seu aniversário de 8 (oito) anos e o seu tema foi “Toda forma de amor vale a pena”. O objetivo foi levantar a bandeira da luta LGBTT, através da homenagem ao grupo de Mães pela Diversidade de Pernambuco. Karynna afirmou na entrevista que grande parte do seu público é LGBTT e que por isso, o Clube também é um lugar de resistência para essas pessoas. Além do grupo de mães, o evento homenageou o grupo de coco Bongar, da comunidade Xambá, e a mestra Joana¹²⁷, da Nação de Maracatu Encanto do Pina, da comunidade do Bode, no bairro do Pina, em Recife.

A parte dianteira do palco estava ornamentada com vasos de flores. Falei sobre isso com Karynna na entrevista e de como a cenografia do seu palco me remetia automaticamente a um terreiro em dia de festa. Pude observar que os instrumentos percussivos de sua banda estavam cobertos por uma espécie de tecido com estampa “étnica”, com inspiração africana, preta e branca. O figurino de Karynna, mais uma vez, me lembrou os *axós*, embora não fosse uma cópia (longe disso), mas me pareceu uma inspiração. Sempre descalça, inicialmente ela usava os cabelos soltos; depois, colocou um turbante com estampa de inspiração africana.

¹²⁷ Segundo Karynna Spinelli e o site do Maracatu Encanto do Pina, a única mulher, até os dias de hoje, a ser mestra de batuque; coordenar e apitar o batuque de um maracatu de baque virado. Disponível em <http://nacaoencantodopina.maracatu.org.br/mestra-joana/>. Acesso em 28 de agosto de 2017.

Figura 27- Clube do Samba de Recife.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

Figura 28- Clube do Samba de Recife. Karynna com o turbante.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2007.

O repertório do show de Karynna é uma mescla de músicas de seus CDs, sambas famosos do eixo Rio-São Paulo (em minoria) e pontos e toadas do Candomblé e da Jurema; alguns já gravados por ela em CD, outros não. Músicas como “Tiro ao Álvaro” (Adoniran Barbosa), “Mas que Nada” (Jorge Ben) e “O Mar Serenou” (Clara Nunes), foram entoadas. Entre as que se relacionam com a religiosidade, pontos para Exu e Pombagira, caboclos e Iemanjá empolgaram a plateia. Algumas, inclusive, cantadas em *yorubá*. No contexto religioso, os pontos tocados são acompanhados apenas por instrumentos percussivos. No show de Karynna, as músicas recebem um arranjo composto também por instrumentos de corda e, algumas, de metal. Naturalmente, a forma como ela dançava era semelhante à forma como se dança nos terreiros.

Figura 29- Detalhe do palco.



Foto por Marcela Filizola em 27 de agosto de 2017.

A todo momento, Karynna, de fato, professa sua fé. Seja entoando os pontos, fazendo referência aos orixás e entidades da Jurema, seja falando diretamente sobre isso. Não apenas ela, mas também suas convidadas, como o caso do Baque Mulher, que através de suas loas invocava os orixás, e de Ana Paula Guedes, componente do grupo Voz Nagô¹²⁸, que também é sua madrinha de santo. Esta, quando de sua apresentação, cantou uma música que eu não conhecia, mas que o público conhecia e cantou junto com muito entusiasmo. Consegui tomar nota de um pedaço da letra para procurar saber depois. Sabia que, pelo que consegui escutar do seu conteúdo, era uma música de valorização da negritude e crítica ao racismo. A música em questão é *Identidade* do sambista carioca Jorge Aragão¹²⁹:

Elevador é quase um templo
Exemplo pra minar teu sono
Sai desse compromisso
Não vai no de serviço
Se o social tem dono, não vai...
Quem cede a vez não quer vitória
Somos herança da memória
Temos a cor da noite
Filhos de todo açoite
Fato real de nossa história
Se o preto de alma branca pra você

¹²⁸ O grupo Voz Nagô foi idealizado por Naná Vasconcelos. É um coral formado apenas por mulheres negras que entoam canções relacionadas à cultura negra, como loas de maracatu e pontos de candomblé.

¹²⁹ Música gravada no disco *Chorando Estrelas*, de Jorge Aragão. O ano de lançamento é 1992. Letra disponível em <https://www.letras.mus.br/jorge-aragao/77012/>. Acesso em 28 de agosto de 2017.

É o exemplo da dignidade
 Não nos ajuda, só nos faz sofrer
 Nem resgata nossa identidade

Em determinado momento Karynna apresenta o músico que estava tocando trombone em sua banda. Ela atenta para o fato de que ele é evangélico, mas está ali e respeita a religiosidade cultuada.

No público, observo muitas pessoas negras. Elas ostentam, tanto as mulheres quanto os homens, em sua maioria, uma estética afro. Os cabelos *black power* ou trançados, roupas com estampas africanas, turbantes, brincos e colares como os vendidos na Feira Quilombar (talvez comprados naquele mesmo dia). Observo ainda algumas mulheres negras mais velhas (em minoria) com seus cabelos alisados, coisa que não observei entre as mais jovens.

Durante o show, o público me parecia mais empolgado quando as canções tocadas eram do universo religioso afro-brasileiro. Isso me fez lembrar a fala de Jorge Riba, de que aquele lugar representava a liberdade daquelas pessoas serem quem são. Elas sabiam cantar, inclusive os pontos entoados em *yorubá*. A forma como dançavam também revelavam sua familiaridade com a religiosidade afro. Me chamou pontualmente a atenção o momento em que Karynna cantou um ponto para Iemanjá e as pessoas dançavam como eu estou acostumada a ver as pessoas dançarem no terreiro que frequento. Nesse momento, também reflito sobre a minha situação. Quando fiz a primeira visita ao Clube do Samba, no Recife Antigo, ainda não estava inserida nesse universo religioso. Hoje em dia, após conviver com ele já há pelo menos um ano, fiquei também emocionada ao ouvir aquelas músicas. Senti como se ali, de fato, eu estivesse livre, entre iguais, para expressar a minha religiosidade. A empolgação com que o público recebe canções de caráter político, como a já citada canção de Jorge Aragão e a famosíssima *Olhos Coloridos*, uma composição de Macau eternizada por Sandra de Sá¹³⁰, me fez observar que, para essas pessoas, a sensação de pertencimento e liberdade de expressão se estende para além da questão religiosa, também para a racial.

¹³⁰ *Olhos coloridos* (1986) foi cantada por outro convidado do dia, o ator Carlos Ferrera. O ator havia cantado outras duas músicas, *Pode vir Quente que eu estou fervendo*, de Erasmo Carlos, e outra da qual não me recordo. Mas nenhuma das duas eram samba nem tampouco apresentavam conteúdo relacionado a questão racial ou religiosa. Me pareceu que essas duas músicas tinham sido ensaiadas. Quando terminou, pediram para que ele improvisasse alguma coisa, de forma inesperada, de modo que ele optou por cantar *Olhos coloridos*.

Como informado por Karynna na entrevista, já na parte final do evento, ela precisou pausar o show para que a procissão passasse em silêncio. Depois retornou com o show, e pouco depois das 18h, encerrou o evento para que tivesse início a missa¹³¹.

Figura 30- Início da procissão.



Foto por Pietro de Queiroz em 27 de agosto de 2017.

4.3.3 Análise das observações

A partir de agora, me deterei a análise dos elementos observados como sendo indicadores de que o Clube do Samba pode ser interpretado como um espaço de sociabilidade onde as pessoas constroem/vivenciam sua negritude. Antes, porém, vou expor algumas reflexões elaboradas no sentido de compreender a distinção que se faz entre a realização do evento no Recife Antigo e no Morro. A separação por tópicos foi feita com o objetivo de facilitar a articulação das ideias a serem desenvolvidas. No entanto, os elementos trabalhados estão sempre se encontrando, se entrecruzando.

4.3.3.1 Morro da Conceição

“O Clube do Samba, a cara dele é o Morro”, diz Karynna Spinelli sobre o Clube do Samba; “É um espaço de liberdade, um espaço onde você pode exercer a sua negritude”, diz Jorge Riba sobre o Clube realizado em seu contexto de origem, o Morro da Conceição. E

¹³¹ Como mencionado anteriormente, Karynna informou que o evento deveria terminar, sem atrasos, as 17h, para que não atrapalhasse o horário da missa. No dia 27, no entanto, o Clube do Samba atrasou seu encerramento.

ainda, a sambista aponta o seu encontro com o Morro, sua cultura e religiosidade, como de grande importância para construção de sua arte.

O geógrafo Bruno Halley (2010) trabalha, em suas pesquisas, a ideia de “lugar”. Segundo ele, lugar é “a porção do espaço estruturado e ordenado, constituído a partir das experiências dos seres humanos” (p. 12). Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador expõe diversas concepções do que seria o “lugar”, mas duas me pareceram suficientemente esclarecedoras para o nosso propósito. A primeira é atribuída ao geógrafo Yi-Fu Tuan. Ele faz uma distinção entre “espaço” e “lugar”, onde o primeiro diz respeito a qualquer fragmento da superfície terrestre, e o segundo à porção do espaço recortada através de uma perspectiva afetiva. “É um mundo ordenado e com significado” (TUAN, 1983, p.64 apud HALLEY, 2010, p. 25). Para Tuan, então, o lugar é “o *locus* da experiência vivida, estruturado e estabilizado emocionalmente por múltiplos significados geográficos de pertencimento, familiaridade e identidade[...]. Um centro calmo de valores e sentimentos que transmite tanto boas lembranças quanto a sensação de lar” (HALLEY, 2010, p.26).

A segunda é referenciada ao geógrafo brasileiro João Baptista Ferreira de Mello. Este também explica o lugar a partir de sua distinção do espaço:

Os pertences, parentes, amigos e o território experienciado fazem parte do acervo íntimo do indivíduo. Pausa, movimento e morada conferem ao mundo vivido a distinção do lugar. As experiências nos locais de habitação, trabalho, divertimento, estudo e dos fluxos transformam os espaços em lugares, carregam em si experiência, logo, poesia, emoção. Sensação de paz e segurança dos indivíduos que estão entre os “seus”, tem uma conotação de pertinência por pertencer à pessoa e esta a ele, o que confere uma identidade mútua, particular aos indivíduos (MELLO, 1991, p. 43 apud HALLEY, 2010, p. 29).

O lugar em questão é o Morro da Conceição, bairro da zona norte de Recife. Segundo Halley, em linhas gerais, “bairro” pode ser compreendido como

Um lugar de vivência íntima, demarcado e consagrado afetivamente por seus moradores em profundas e duradouras relações de familiaridade, vizinhança e compadrio. É ainda evocado como portador de identidade própria, resultante de uma fisionomia particular e de uma convivência social específica (HALLEY, 2010, p. 34).

Estas questões estão sendo levantadas aqui devido à importância atribuída ao Morro da Conceição pela idealizadora do Clube do Samba, Karynna Spinelli, por uma figura que sempre participa do evento, Jorge Riba e pelos seus frequentadores que, segundo Karynna, optaram por ajudar financeiramente, mensalmente, para que o Clube voltasse a ser realizado no local de origem. Se aqui enxergo o Clube do Samba sob a perspectiva de “pedaço” tal qual

desenvolvida por Magnani, enxergo a construção desse pedaço dentro de um “lugar”, O Morro da Conceição, iluminada pelas ideias dos geógrafos citados.

Como expomos há pouco, em sua fala, Jorge fala sobre a participação das pessoas do Morro no Clube, quando realizado em tal lugar. Primeiro, ele fala do lugar como sendo de maioria negra¹³². Depois, que lá encontra diversas pessoas que fazem parte do universo religioso afro-brasileiro. Relembrando, ele afirma:

Lá no Morro da Conceição eu cheguei a ser convidado para muitas festas de candomblé pelo fato de estar no Clube do Samba. Irmãos, parentes de santo que eu encontrei lá me convidando...

Relembremos, também, a fala de Karynna apresentada anteriormente, quando afirma que o lugar é “onde está a casa do meu orixá. Então é um dos lugares que eu mais amo. O Morro”.

Karynna não mora no Morro da Conceição. Em sua conversa comigo, ela explicou que a sua família de sangue não aceita muito bem a sua relação com a religiosidade afro e que por isso, mal convive com ela. Também por isso, afirma possuir um vínculo maior com as pessoas do terreiro que frequenta, com quem compartilha muito mais a sua vida. Está explícita a centralidade da religião na vida da sambista e, diante disso, a forte ligação dela com o terreiro que frequenta. É lá a morada dos orixás que a regem, das entidades que cultua e do projeto que tanto ama e dedica atenção, o Clube do Samba.

A partir de tais ideias, nos parece claro que tanto Jorge quanto Karynna possuem com o Morro uma relação de “lugar”. Nos fica claro, também, que visto como tal e diante dos depoimentos, o Morro da Conceição pode ser visto como um “lugar” onde, dentre outras possíveis, se constrói uma identidade negra.

Segundo a urbanista Raquel Rolnik (1989), existe nas cidades brasileiras territórios negros específicos. O fato de tais lugares não serem habitados exclusivamente por negros e negros não exclui a existência, nas cidades brasileiras, de “comunidades afro-brasileiras fortemente estruturadas e circunscritas a territórios particulares” (ROLNIK, 1989, s/p).

¹³² Segundo o site da Prefeitura da Cidade do Recife, a população do Morro está distribuída, quanto a cor e raça, da seguinte forma: Branca – 30,45%; Amarela – 1,01%; Indígena – 0,33%; **Preta – 10,48%; Parda – 57,73%**. Disponível em <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/morro-da-conceicao?op=NzQ0MQ==>. Acesso em 28 de agosto de 2017. Apenas a nível de curiosidade, pesquisei os números referentes ao bairro das Graças; um bairro de classe média alta para alta de Recife. Nele consta: Branca – 76,68%; Amarela – 0,96%; Indígena – 0,1% - **Preta – 2,1%; Parda – 19,85%**. Disponível em <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/gracas>. Acesso em 28 de agosto de 2017.

Rolnik aponta o corpo, no período colonial, como “espaço de existência, continente e limite do escravo” (1989, s/p). Munidos de seus corpos, nas senzalas, os negros afirmavam a sua ligação comunitária.

Foi assim que o pátio da senzala, símbolo de segregação e controle, transformou-se em terreiro, lugar de celebração das formas de ligação da comunidade. A partir daí, o terreiro passou a ser um elemento fundamental na configuração dos territórios negros urbanos – são terreiros de samba, candomblé, de jongo que atravessam a história dos espaços afro-brasileiros nas cidades” (ROLNIK, 1989, s/p).

A urbanista realizou sua pesquisa nas cidades de São Paulo e do Rio Janeiro, e na primeira cidade constatou como territórios negros importantes, dentre outros, os bairros Barra Funda e Bixiga. Tal constatação veio a partir da observação de que, além de em tais lugares morarem muitos negros, neles eram encontradas escolas de samba, terreiros e salões de baile. Ao revisitar a pesquisa já nos anos 2000¹³³, ela constatou “um quadro ainda mais agudo da apartação étnico-racial”. Ela afirma que todos os distritos com uma maior porcentagem de pretos e pardos estão situados na periferia de São Paulo. Além disso, ela faz uma relação entre esse dado e a emergência do hip hop na cidade. “Justamente nesses novos territórios negros situados nas zonas de expansão periférica da cidade emergiram movimentos culturais como o hip hop, expressão contemporânea da singularidade de um devir negro que atravessa o tempo e espaço” (ROLNIK, 1989, s/p).

4.3.3.2 Religiosidade Afro-Brasileira e Ancestralidade

Segundo Rosalira Oliveira (2012), nos últimos tempos as religiões afro-brasileiras vêm assumindo um papel central na identidade afrodescendente no Brasil. Elas vêm sendo ressignificadas “assumindo um papel fundamental como marca diacrítica desta identidade tanto para os movimentos sociais negros, como perante a sociedade inclusiva” (OLIVEIRA, 2012, p.187). Diante da valorização da ancestralidade pelo movimento negro, as comunidades religiosas afro-descendentes são vistas como “fontes privilegiadas de uma ancestralidade comum” (OLIVEIRA, 2012, p. 187) e símbolos das lutas pela libertação do negro brasileiro. Oliveira atenta para o fato de que, nos dias de hoje, o candomblé não mais poderia ser

¹³³ O artigo foi publicado originalmente na Revista de Estudos Afro-Asiáticos 17 – CEAA, Universidade Cândido Mendes, em 1989. A versão que acessei foi publicada em seu blog pessoal e consta de uma revisão feita pela autora.

definido como uma religião de negros, já que se constatou a presença excessiva de pessoas brancas praticantes do culto. Apesar disso, os militantes continuam acionando o candomblé como um forte símbolo da identidade negra, o principal, segundo Oliveira. E por isso, trata-se de uma religião de afirmação étnica.

A rearticulação do movimento negro no período final da Ditadura Militar, culminando com a fundação do MNU em 1978, foi marcada fortemente pelo enfrentamento ao mito da democracia racial e a sua desconstrução. Dos anos 1930 até esse momento, o movimento negro era marcado por um discurso integracionista, onde o negro queria ser aceito como igual. A partir da rearticulação pós ditadura, predomina a afirmação da diferença. Nesse processo, os militantes optaram pela identificação com as raízes africanas; o movimento negro se africaniza e, nas lutas contra o racismo, uma identidade étnica específica do negro passa a ser acionada. É nesse sentido que a religiosidade afro-brasileira passa a ter destaque dentro do movimento:

A consolidação desse movimento [...] depende da existência de uma (postulada) unidade de base do mundo negro, capaz de incluir não apenas os diferentes povos africanos como também os negros da diáspora. Essa dificuldade vai ser contornada através do recurso às comunidades religiosas, particularmente aquelas consideradas tradicionais que teriam preservado do modo mais estrito os sistemas simbólicos e rituais que herdaram dos ancestrais africanos (OLIVEIRA, 2012, p. 189).

A valorização de uma identidade negra e da ancestralidade pelos militantes causou grande impacto sobre seus comportamentos, uma vez que a positivação de uma identidade negra passa, no caso do Brasil, necessariamente pelo aspecto visual. “Nesse processo, um repertório diversificado de elementos é acionado para compor uma “imagem-identidade negra positiva africanizada para o negro do Brasil” (MAUÉS, 1991, p. 127 apud OLIVEIRA, 2012, p. 189). Observa-se a adesão à estética da negritude através do uso de vestuário, penteados e adereços afro, a valorização e adoção de elementos da cultura africana como a música, a dança, alimentos, a adoção de nomes africanos para as crianças e a adesão as religiões de origem africana. A aproximação com esse universo religioso passou a ser visto como um “sinal de maior negritude, o que equivale a dizer uma maior consciência da sua diferença” (OLIVEIRA, 2012, p. 190).

Diante da ligação dos militantes com tal religiosidade e da necessidade de expressarem sua identidade através da imagem, observa-se o acionamento de símbolos ligados a religião afro. Até o final dos anos 1970, era comum que os adeptos da religião afro ocultassem seus símbolos de pertença, devido ao preconceito e a perseguição sofrida. A partir dos anos 1980

se observa a exibição pública de tais símbolos de distinção até mesmo por pessoas que não são organicamente vinculadas a religiosidade.

Trata-se de um fenômeno através do qual a religião é apropriada por uma parcela da militância como uma linguagem, uma gramática, através da qual é possível afirmar tanto a contestação do padrão cultural dominante, quanto o orgulho pelo retorno aos valores próprios da sua herança cultural (OLIVEIRA, 2012, p. 192-3).

Segundo Stefania Capone (2004, p. 314), a religião afro-brasileira é importante para o movimento negro por contribuir para a unificação étnica, por seus valores se oporem aos da “religião dos brancos”¹³⁴, como o catolicismo, e por permitir as negras e negros um resgate de seu passado através da preservação de mitos e de seus heróis. Diante de tudo isso, torna-se uma importante fonte de inspiração para os projetos políticos do movimento negro. Segundo Oliveira, tal religiosidade

se baseia num *complexo cultural* (valores, saberes, símbolos, traços culturais e visão de mundo) africano que teria se mantido preservado nos terreiros e casas de culto. As religiões afro-brasileiras são, assim, percebidas como depositárias primárias e continuadoras da cosmovisão africana no Brasil (2012, p. 201).

Oliveira afirma que, diante de suas pesquisas referentes a relação do movimento negro com as religiões afro, constatou que o perfil ideal do militante negro é aquele que está presente atuando nos três espaços vistos como diferentes espaços da mesma luta, o partido, o movimento e o terreiro. “A percepção destes espaços como complementares exprime uma leitura que caracteriza a opressão do negro na sociedade brasileira como política e econômica, mas também cultural e religiosa” (OLIVEIRA, 2012, p. 191).

Segundo Isabel Guillen (2013), é muito comum que os militantes dos movimentos negros pernambucanos acionem os ancestrais em seus discursos, por serem figuras que agregam valores como poder e autoridade. Por terem sido figuras que, quando em vida, viveram de forma exemplar uma existência marcada por lutas e resistências, são tidos como exemplos para os militantes, que estabelecem com eles profundas relações nas definições de suas identidades. Os inspiram, através de seu exemplo de coragem, a ter forças para persistirem na luta de combate ao racismo.

Guillen (2013) afirma ser a ancestralidade um traço comum que se estabelece entre diversas culturas existentes no continente africano. “Além do mais, os ancestrais parecem

¹³⁴ Oliveira (2012, p. 196) afirma que o catolicismo é apontado pelos militantes “como cúmplice da exploração do povo negro e da perpetuação de diferentes formas de preconceito em contraposição à postura aberta e tolerante atribuída às religiões afro”.

estabelecer a ligação entre estes homens e mulheres do mundo contemporâneo com a África mítica, quase numa ligação simbólica com o útero da mãe” (GUILLEN, 2013, s/p). Apesar disto, a ancestralidade não é calcada em apego ao passado, em uma ideia de tradição em um sentido conservador. Trata-se de um elemento dinâmico responsável por fazer a ponte entre o passado e o futuro, permitindo o compartilhamento de experiências e indicando rotas de luta.

A ancestralidade é, portanto, um modo positivo de lidar com diversas questões, mas que convergem e que são dirigidas à construção de soluções para problemas como o combate ao racismo e afirmação de identidade negra. A relação com uma ancestralidade, desse modo, pode ser percebida em diversos campos da luta social e política, ou mesmo da vida cotidiana. É um recurso discursivo que relaciona aquele que fala com uma vasta luta social, que lhe dá suporte emocional, ânimo político e legitimidade em suas ações (GUILLEN, 2013, s/p).

Sansone atenta para as mudanças pelas quais passaram os “usos da África no Brasil” (2003, p. 133). Se antes se procurava exorcizar os aspectos “primitivos” da cultura africana, com o tempo, tais aspectos adquirem status na cultura popular e também da elite.

“África” passou a significar cultura e tradição dentro da cultura negra. “Afro” é um termo que representa um estilo de vida, que incorpora elementos da “África” ou da cultura africana na formação da identidade negra e na vida cotidiana – o acréscimo de um toque africano à experiência da modernidade (SANSONE, 2003, p. 134).

Guillen (2013) ressalta o papel das manifestações culturais pernambucanas para a conservação da memória e propagação da ancestralidade através de suas músicas e performances. Há de se ressaltar, também, a busca dos militantes pelos ancestrais divinizados, como os orixás e entidades da Jurema, como mestres e mestras, caboclos e pretos velhos. Em entrevista concedida a Guillen, a militante Inaldete Pinheiro, já citada no segundo capítulo dessa dissertação, afirma que após as reuniões que tinha com os outros companheiros fundadores do Movimento Negro do Recife, era comum a ida deles aos terreiros, assistirem a festas de orixás. Além de irem para encontrar outras negras e negros, iam para ouvir as histórias que eram contadas pelas figuras de referência desses lugares, como o mestre Luiz de França, do Maracatu Leão Coroado.

Segundo Guillen (2013), até os anos 1970 existia uma resistência da parte dos militantes negros em se aproximarem do candomblé. A partir dos anos 1980 e nos 1990, as lideranças das entidades negras passam a enfatizar “o discurso da construção de uma identidade negra e de sua politização perpassando o mundo afro-religioso” (s/p). Apesar de não se envolverem pessoalmente com a religião, os militantes em finais dos anos 1970 já tomavam os terreiros, como mencionado, para encontrar negros e negras e para conhecer a religião. Era reconhecido o papel que a religiosidade afro-brasileira também desempenhou na

história da resistência negra diante das perseguições sofridas nos anos 1930 e ao longo de toda a sua trajetória, pois apesar da discriminação que sofre ainda nos dias de hoje, continua existindo e se fortalecendo. Os militantes valorizavam isso e reconheciam a necessidade de estender a sua luta à defesa da religiosidade, para que o candomblé passasse a ser visto de maneira positiva. Segundo Guillen (2013, s/p), para parte dos militantes, “uma identidade negra também passava pela opção religiosa”.

No candomblé, a música e os cantos, assim como as danças, são as principais vias de contato com o sagrado. Em um sentido mais amplo, podem ser veículos de sentimentos e valores. Nos afoxés, “as músicas que conduzem os cortejos se apoiam, preferencialmente, nas cantigas da própria religião que se mesclam com mensagens políticas e afirmativas relacionadas à negritude” (SOUZA, 2014, p. 81). Mesmo que não sejam idênticas às cantigas de terreiro, muitas das músicas são inspiradas nelas, remetem a religiosidade e aos elementos simbólicos ligados a ela, aos orixás e entidades cultuadas na Jurema. Assim também é o repertório de Karynna, tanto em seus discos, quanto em seu show no Clube do Samba. A música é um importante elemento de aproximação com a ancestralidade. E a sambista reconhece isso:

No Clube do Samba a gente agrega todos os ritmos e a gente agrega a verdadeira música brasileira, que é a África, é a ancestralidade né? É a música africana, é o povo africano, e o nosso povo, nossos índios. Nossa música veio daí, principalmente. Então isso a gente exprime no Clube do Samba e a população reconhece e respeita isso¹³⁵.

4.3.3.3 Corpo e Estética

Raquel Rolnik (1989) aponta o corpo dos negros, desde o período colonial, o principal lugar para a armazenagem, produção e transmissão de sua cultura. Sobre a importância do corpo para o negro escravizado, ela diz:

Arrancado do lugar de origem e despossuído de qualquer bem ou artefato, era o escravo portador – nem mesmo proprietário – apenas de seu corpo. Era através dele que, na senzala, o escravo afirmava e celebrava sua ligação comunitária: foi através dele, também, que a memória coletiva pôde ser transmitida, ritualizada (1989, s/p).

Segundo Sansone, “a linguagem corporal é um campo em que a negritude pode ser francamente exibida ou até encenada” (2003, p.118). Deslocados de seu lugar de origem,

¹³⁵ Entrevista ao programa *R-PE*. Disponível no *youtube* em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUiJleZQNTg>. Acesso em 1 de agosto de 2017.

vivendo nas colônias para onde foram levados para serem escravizados, os negros precisaram criar e redefinir “sua cultura e sua África” (SANSONE, 2003, p. 101); suas práticas culturais e as formas de lidar com o corpo estiveram no cerne dessas redefinições, que precisavam ser inteligíveis e comuns a todos os negros, que tinham origens as mais diversas. Nesse sentido, alguns elementos são escolhidos para representar a “nova cultura negra”. A moda, o corpo e a postura ocupam um lugar central:

Nesse processo de criação de uma nova cultura “negra”, ativado tanto a partir de dentro quanto de fora, alguns traços e objetos são escolhidos para representar a nova cultura como um todo – para objetiva-la, tornando-a sólida e material. Embora os tipos de objetos escolhidos variem de um sistema cultural para outro, é comum eles se relacionarem com o corpo, a moda e a postura, quer como marcas de estigma, quer como sinais de mobilidade e sucesso (SANSONE, 2003, p. 102).

O Candomblé se destaca por proporcionar em sua ritualística uma experiência sensorial do sagrado, já que o contato das pessoas com o sagrado se faz principalmente a partir da música, da dança e do canto. Diante disso, as linguagens artísticas tornam-se munidas de recursos que possibilitam a expressão dessa relação mesmo que em um ambiente profano. Segundo Souza (2014), que estudou os afoxés em Pernambuco, “através da linguagem da voz e do gesto, o afoxé, assim como o Candomblé, é um veículo de comunicação poderoso que desperta a curiosidade visual, bem como a atenção para os diversos aspectos da cultura negra pernambucana” (p. 81). E assim como os afoxés, o show de Karynna Spinelli no Clube do Samba. O vasto repertório de canções que possuem relação com a religiosidade afro conduz a dança, marcada por gestos coreográficos e movimentos que remetem a expressão dos corpos quando tomados pelos orixás nas cerimônias religiosas, tanto por Karynna quanto pelo público.

Segundo Souza (2014), a música e a dança “comportam uma função expressiva do perfil e do temperamento. [...] O gesto, sempre um ato expressivo, funciona durante essa dança como símbolo, transmitindo ideias e valores associados a cada orixá” (SOUZA, 2014, p. 83). Para dançar como tal, é necessário que se conheça a história e as qualidades que constituem os arquétipos dos orixás. Diante dessas afirmações, faço um paralelo com os frequentadores do Clube do Samba, que exibiam em suas danças expressões corporais que me remeteram aos orixás. Se para dançar como essas divindades é necessário conhecer suas histórias e qualidades, para dançarem de tal forma no Clube do Samba, é necessário que conheçam a religiosidade afro.

Segundo Souza,

pode-se dizer que as mutilações impingidas aos negros durante o cativeiro não conseguiram impedi-los de servirem-se dos seus corpos como principal canal de expressão e de comunicação. Em consonância com sua cultura de origem, organizaram práticas culturais que encontraram na linguagem dos gestos seu principal veículo de expressão (2014, p. 84).

Souza (2014) atenta para o papel da oralidade e do corpo na produção e transmissão de memórias. Nas tradições onde predomina a oralidade e a gestualidade, o corpo é repleto de conhecimentos que se manifestam nos gestos, nos movimentos e nas coreografias. “Nesse sentido, o corpo em performance é o ambiente propício para entender os conhecimentos que estão além dos discursos” (SOUZA, 2014, p. 84-5).

Sobre a estética das roupas e dos ornamentos dos grupos de afoxé, a pesquisadora explica que eles têm como referência a estética dos terreiros. Não se trata de uma cópia dos *axós*, mas trazem símbolos, cores e elementos que fazem referência aos orixás (SOUZA, 2014, p.81). Assim também observei o figurino de Karynna Spinelli em suas apresentações, não só a do Clube do Samba no dia 27 de agosto.

Como já exposto, na retomada pós ditadura do movimento negro, seus militantes buscam acionar uma identidade negra que é expressada, dentre outras coisas, através dos seus próprios corpos. Diante disso, tornou-se comum a busca de militantes pela construção de uma *persona* afrodescendente, que se expressa através de “marcas performáticas e discursivas que aos poucos vão se sedimentando como marcas diacríticas da identidade negro-africana” (OLIVEIRA, 2012, p. 192). Segundo Oliveira,

estas marcas evidenciam-se no uso de vestimentas e ornamentos relacionados ao sagrado afro-brasileiro, bem como nos ritos linguísticos (e para-linguísticos) frequentemente utilizado nos espaços públicos e coletivos. A utilização desses símbolos de pertença tem, claramente, um caráter político, constituindo-se num veículo privilegiado de expressão/afirmação de uma identificação étnica capaz de diferenciar – de maneira positiva – seu portador (OLIVEIRA, 2012, p. 192).

Elementos como o cabelo e o vestuário também são apontados por Sansone como símbolos através dos quais se expressa a negritude. Ele afirma que o cabelo crespo “sempre foi um objeto pelo qual se pode exibir ou negar a inserção étnica” (2003, p. 117). Atualmente, devido a gama de produtos lançados voltados particularmente para esse tipo de cabelo, as formas de manipula-lo foram ampliadas, de modo que também se ampliaram as formas de “falar através do cabelo [...]”. Atualmente, mulheres e homens [...] têm uma grande variedade de cortes de cabelo e penteados através dos quais podem expressar-se, negociar e se posicionar” (SANSONE, 2003, p. 117). O antropólogo também chama atenção para os usos

da moda com esse intuito. Apesar de sua pesquisa ter sido realizada em Salvador, Bahia, acredito que as conclusões a que chegou também dizem respeito ao que pude observar no Clube do Samba:

Outra área em que essa cultura negra em constante evolução tem-se tornado visível é a moda. A aparência afro, que aportou na Bahia no fim dos anos sessenta, através das imagens de James Brown e do grupo The Jackson Five, está agora diversificada em diferentes variantes: as túnicas e turbantes africanos, usados especialmente no carnaval e em alguns eventos relacionados com ele [...]. A imagem dos ativistas negros, que incorpora diversos atributos afro e “africanos” – como os óculos escuros afro, as roupas floridas e joias feitas de produtos assim ditos naturais tais como palha de coco e osso (SANSONE, 2003, p. 118).

Sansone afirma que tais elementos são exibidos e vivenciados em contextos específicos. Dentro do seu universo de pesquisa, ele aponta as associações carnavalescas afro, as rodas de capoeira e a culinária baiana. Eu aponto o Clube do Samba do Recife como um desses contextos.

Apesar de o Clube do Samba não ter sido pensado pela sua fundadora, inicialmente, para ser um espaço de construção e expressão da negritude tal qual o Clube Renascença, no Rio de Janeiro, ele acabou por vir a ser isso também. Existem alguns pontos de congruência, por isso, entre os dois lugares, no que diz respeito aos usos do corpo pelos seus frequentadores. Giacomini (2006) observa que, para os negros que frequentavam o Renascença e que tinham bem definido o objetivo de vivenciar a negritude naquele lugar, era importante se apresentarem de forma semelhante, e se diferenciarem dos demais. A afirmação de tal diferenciação passa necessariamente pela aparência. “O corpo se impõe como um dos lugares privilegiados de inscrição da identidade” (GIACOMINI, 2006, p. 35). Diante disso, cada gesto, peça do vestuário e intervenção física reflete uma posição social.

Sobre o cabelo, ela afirma que no caso do Renascença, é visto como o símbolo que mais decididamente expressa – ou nega – o orgulho negro. “Trata-se de um ato de politização do cabelo, a generalização de uma leitura política do penteado: o penteado transformado em manifesto” (GIACOMINI, 2006, p. 203). O cabelo, para Giacomini, assim como para Sansone, é visto como um dos elementos que são acionados quando se procura estabelecer uma cultura negra comum. No caso do projeto desenvolvido no Renascença dos anos 1970, relacionado com a cultura *soul* norte-americana,

a linguagem do cabelo estabelece uma conexão com os negros dos Estados Unidos; e, através dos negros americanos, uma outra e mais fundamental ligação; com os ancestrais. Dessa forma, instaura-se o sentimento de pertencimento a uma comunidade mais ampla: os negros da diáspora (GIACOMINI, 2006, p. 203).

Ao passo que valorizavam tais elementos, os negros do Renascença buscavam se distanciar de outros considerados contrários aos seus propósitos de assumirem a “alma e o orgulho negros. Entre esses obstáculos à emergência da nova identidade é apontada, com grande insistência, o que se poderia chamar de *cultura do samba*” (GIACOMINI, 2006, p. 207). O movimento inverso é o que pudemos observar aqui, seja através da observação do Clube do Samba, ou aos exemplos do Pagode do Didi e da própria Terça Negra, que ao longo de sua existência sempre escalou atrações ligadas ao samba para sua programação. As observações analisadas nesta pesquisa me permitem interpretar o Clube do Samba de Recife, tal qual Magnani interpretou o baile Chic Show na cidade de São Paulo, “como um espaço de afirmação de identidade, através de sinais diferenciadores como as marcas e símbolos da negritude” (MAGNANI, 1984, p. 145).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas pesquisas a que tive acesso, realizadas a respeito das manifestações culturais de Pernambuco em sua relação com a expressão da negritude e com os movimentos negros, o samba sempre foi mencionado, mas nunca verdadeiramente trabalhado. Os grupos de maracatu nação e os afoxés, geralmente, são os protagonistas de tais estudos. Essa pesquisa possibilitou ao samba, uma manifestação cultural que frequentemente aparece¹³⁶, timidamente, associada a expressão da negritude em Recife, assumir um merecido protagonismo. Estrangeiro, pernambucano, de origem indígena, desprovido de condições para se tornar símbolo étnico, música negra... são muitas as ideias associadas ao samba. São muitas as interpretações ao seu respeito. Essa complexidade e a ausência de pesquisas sobre o samba em Pernambuco me fazem acreditar que ele merece ser protagonista. Mas também uma memória minha, de ver o babalorixá do terreiro que frequento falando com muita paixão, em diversas ocasiões, sobre os bons tempos em que não perdia um desfile nem uma apuração das escolas de samba de Recife. É muita luta, muito amor, poucos recursos e, menos ainda, visibilidade.

A pesquisa desenvolvida no sentido de analisar o Clube do Samba de Recife em sua relação com a expressão/construção de uma identidade negra acabou por nos possibilitar produzir novos conhecimentos a respeito de coisas mais, diferentes, relacionadas com o objetivo principal. Pudemos acrescentar a respeito da história do samba em Recife; a situação dessa manifestação no panorama cultural atualmente; a ligação entre o movimento negro e as manifestações culturais, buscando situar o samba diante disso; mas, principalmente, abordar outros espaços de sociabilidade em Recife onde se vivencia a negritude, tradicionais, mas que ainda não receberam a atenção da academia como o Pagode do Didi e a Terça Negra¹³⁷.

¹³⁶ Para relembrar, as pesquisas de Queiroz (2010), Menezes Neto (2014), Apolonio (2012), as matérias dos jornais do movimento negro, os depoimentos de Jorge Riba, Demir da Hora, Karynna Spinelli.

¹³⁷ Não consegui localizar nenhuma pesquisa a respeito.

A pesquisa possibilitou, também, a abordagem do samba de Recife a partir de uma perspectiva diferente das já acionadas; uma análise estruturada em torno de questões identitárias, étnicas e raciais, quando o que já foi produzido busca destacar a batalha frevo x samba e, em decorrência disso, a invisibilidade da manifestação que é produzida na cidade, já que Jorge Riba faz questão de frisar que **Pernambuco paga os melhores cachês para samba a nível nacional.**

A complexidade em torno do samba e a ausência de pesquisas com a abordagem aqui desenvolvida me fez sentir, em muitos momentos, que eu traçava uma caminhada sem fim. E não se esgotaram, mesmo, os meus anseios. Gostaria, por exemplo, de ter ido mais vezes ao Clube do Samba para poder, dentre outras coisas, conseguir identificar a diferença entre os lugares em que foi realizado, apontada com tanta veemência por Jorge Riba e Karynna Spinelli. Gostaria, também, de ter analisado e exposto mais profundamente as músicas gravadas por esses dois artistas. A audição de seus CDs me fez perceber que a obra deles me daria muitos elementos para discorrer ainda mais sobre a relação entre o samba de Recife e a negritude. Apesar de Karynna, Jorge e Demir apontarem o Clube do samba como um espaço de resistência frequentado por muitos militantes negros, gostaria de conversar com o público do evento para saber suas percepções sobre o fato de ele ser capitaneado por uma pessoa branca.

Essa pesquisa me possibilitou, pela primeira vez, trabalhar com entrevistas pensadas e conduzidas por mim mesma. Antes de realiza-las, eu sabia que seriam importantes, mas não dimensionava o quanto. Como é bom ouvir os sujeitos que estão sendo pesquisados. Nada melhor e mais valioso que as suas próprias percepções para estruturar a pesquisa. A profunda valorização daquelas palavras interferiu na forma como desenvolvi a minha escrita. Optei por “deixá-los falar” muito mais no texto do que moldar suas falas através de meu pensamento.

Acredito que o samba de Recife é composto por elementos que o permitem ser observado como uma manifestação cultural através da qual se fortalece, produz e vivencia uma identidade negra, tal qual os grupos de maracatu e os afoxés, tão privilegiados pela academia e pelos militantes. A música, uma sonoridade que contribui e envolve a construção de uma identidade negra. O Clube do Samba, um lugar onde se vivencia e se constrói tal identidade. É necessário salientar que essa música e esse espaço, porém, estão associados a uma parcela da população negra da cidade, aquela mais politizada, ligada aos movimentos sociais, tal qual afirmado por Jorge Riba. Seria interessante, também, saber como as pessoas inseridas no universo das escolas de samba enxergam e vivenciam tais questões.

REFERÊNCIAS

AOLONIO, Gabriela de Almeida. **O Samba de Pernambuco: Retórica da perda, hibridismo de valoração e políticas públicas**. 2012. 96f. Monografia (Especialização – Pós Graduação Lato Sensu em Gestão e Produção Cultural – Ênfase em Eventos) – Faculdade Frassinetti do Recife – FAFIRE, Recife, 2012.

BOCSKAY, Stephen. Undesired Presences: Samba, Improvisation, and Afro-politics in 1970s Brazil in **Latin American Research Review**. 2017; 52(1), pp. 64-78. Disponível em <https://doi.org/10.25222/larr.71>.

CAMBRIA, Vincenzo. Música e alteridade. In ARAÚJO, Samuel et al. (org.) **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008, p. 65-71.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Pallas, 2004.

DIAS, Tatiana; MOREIRA, Matheus. O que é ‘lugar de fala’ e como ele é aplicado no debate público in **Jornal Nexo**. Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%99lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%BAblico>. Acesso em 19 de agosto de 2017.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações** - Revista de Ciências Sociais. Londrina, v.10, n.1, p. 25-40, jan-jun. 2005.

FRY, Peter. **A persistência da raça: Ensaio antropológico sobre o Brasil e a África austral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa: Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Ancestralidade e oralidade nos movimentos negros de Pernambuco. In: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013. Natal. **Anais...2001**. Disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364666404_ARQUIVO_Ancestralidadeeoralidadeanpuh.pdf. Acesso em 1 de agosto de 2017.

HALLEY, Bruno Maia. **De chapéu do sol a Água Fria**: numa trama de enredos, a construção da identidade de um bairro na cidade do Recife. 2010. 238 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia, UFPE, Recife, 2010.

HORA, Almir Miranda da. Histórico in blog **Terça Negra**. Publicado em 31 de outubro de 2009 Disponível em <http://tercanegra.blogspot.com.br/2009/10/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2017.

LE MOS, Aílla. Jornal AfroReggae Notícias in **Cultura Digital**. Publicado em 9 de dezembro de 2015. Disponível em <http://culturadigital.br/mnupe/2015/12/09/jornal-afroreggae-noticias/>. Acesso em 31 de julho de 2017.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Negro, mostra sua cara! Movimento Negro em Pernambuco e suas expressões culturais. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins; GRILLO, Maria Ângela de Faria. Cultura, cidadania e violência. **Encontro de história da ANPUH-PE**. Recife, ed. UFPE. 2009.

MACHADO, Ana Paula. “Símbolos negros estão em alta, mas nas mãos de pessoas brancas”. In **Revista Cláudia**. Disponível em <http://claudia.abril.com.br/sua-vida/patricia-anunciada-simbolos-da-cultura-negra-apropriacao-cultural/>. Acesso em 29 de agosto de 2017.

MAGNANI, J. G. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.17, n.49, p. 11-29, 2002.

_____. Etnografia como prática e experiência. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n.32, p.129-156, jul./dez 2009.

_____. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: brasiliense, 1984.

_____. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, J. G. C.; TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). **Na Metrópole** - Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996.

MAMIANI, Luiz Vincêncio. **Arte de Grammatica da Língua Brasília da Nação Kiriri biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**. 1877. Disponível em http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amamiani-1877 arte/mamiani_1877_arte_medina.pdf. Acesso em fevereiro de 2017

MENEZES NETO, Hugo. **Tem samba na terra do frevo**: As escolas de samba no Carnaval de Recife. 2014. 226f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. In: **Tempo Social**. vol.19, n.1. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100015>.

Acesso em: Set. 2013.

OLIVEIRA, Rosalira dos Santos. Em nome da ancestralidade: religiões afro-brasileiras e construção da identidade étnica entre militantes negros. In: **Ciência & Trópico**. v.36, n.2, 187-206. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, jan./jun. 2012.

PAES, Bárbara. Apropriação cultural. **Site Ovelha**. Publicado em 22 de julho de 2015. Disponível em <http://ovelhamag.com/apropriacao-cultural/>. Acesso em 29 de agosto de 2017.

PRADO, Carol. Clube do samba, pilar da resistência do gênero, ganha vida nova no Rio. **Folha de São Paulo**. São Paulo. Abril de 2016. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1766046-clube-do-samba-pilar-da-resistencia-do-genero-ganha-nova-vida-no-rio.shtml>. Acesso em 5 de julho de 2017.

QUEIROZ, Martha Rosa Figueira. **Onde cultura é política: Movimento negro, afoxés e maracatus no carnaval do Recife (1979-1995)**. 2010. 289f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, UNB, Brasília, 2010.

ROLNIK, Raquel. **Territórios negros nas cidades brasileiras** (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro). Disponível em <https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em 19 de junho de 2017.

SANDRONI, Carlos. Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940. **Revista USP**, 87, 2010, p. 134-143.

_____. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: Na Pavuna e Vou te abandonar. In: **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, vol. 4, n.1, 2001. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/46/27>. Acesso em: jul. 2013.

_____. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: Edufba; Pallas, 2003.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Egun na Bahia**. 13 ed. Petrópolis, Vozes, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Publifolha, 2012.

SHERIFF, Robin. Como os Senhores Chamavam os Escravos: Discursos sobre Cor, Raça e Racismo num Morro Carioca. In: MAGGIE, Y.; REZENDE, C. B. **Raça como Retórica: a Construção da Diferença**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 215-43.

SILVA, Augusto Neves da. **“Quem gosta de samba, bom pernambucano não é?” (1955-1972)**. 2011. 227f. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Cultura PE. **Caminhada dos Terreiros movimenta Recife nesta quarta.** Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/culturapopular/caminhada-dos-terreiros-movimenta-recife-nesta-quinta-4/>. Acesso em 14 de agosto de 2017.

Pátio de São Pedro – Turismo e tradição popular em Pernambuco. Disponível em <http://www.patiodesaopedro.ceci-br.org/saopedro/pt/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2017.

Prefeitura da Cidade do Recife. **NÚCLEO DA CULTURA AFRO BRASILEIRA.** Disponível em <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/nucleo-da-cultura-afro-brasileira?op=MTMy>. Acesso em 1 de junho de 2017.

Revista Continente. **Onde nasceu o samba.** Publicado em 29 de novembro de 1999. Disponível em <https://revistacontinente.com.br/966-a-contenente/revista/musica/18060-onde-nasceu-o-samba.html>. Acesso em 1 de junho de 2017.