

COSMOVISÃO, IDENTIDADE E TRADIÇÃO: Os Bantos e o Samba de Roda

Marcus Bernardes de Oliveira Silveira*

Resumo: A escolha da temática para este ensaio envolvendo as relações entre cosmovisão e identidade justifica-se pela importância desses elementos para a construção social da música no Recôncavo Baiano, mais especificamente o gênero Samba de Roda. Neste trabalho serão analisados os traços referentes à tradição banto desta manifestação musical. Embora em conjunto com os bantos, os iorubas façam parte dos dois modelos básicos de influência estética e simbólica na música afro-brasileira, a preponderância dos primeiros é extremamente relevante em se tratando de Samba de Roda. Justamente por seu caráter ensaístico, o texto visa estabelecer conexões entre a construção de uma identidade e a aplicação de referenciais (simbólicos e estruturais) da África Central na musicalidade do Recôncavo Baiano.

Palavras-chaves: Bantos; Cosmovisão; Samba de Roda.

Introdução

A fala possui uma função fundamental nas sociedades africanas em geral. A oralidade nesse sentido é encarada com respeito e sua transmissão de saberes é uma preservação da sabedoria dos ancestrais. As palavras devem ser ditas em um ritmo específico, a música possui um papel fundamental na ordem social e mítica dessas sociedades. O Samba de Roda, neste sentido, é possuidor dessa herança africana. Em se tratando de influências estéticas e simbólicas da música afro-brasileira, destacam-se dois modelos: as tradições bantos e iorubas. No que concerne ao Samba de Roda, a base estruturante é basicamente provenientes dos bantos como comprovado em estudos etnomusicológicos de Kazadi wa Mukuna, Gerhard Kubik, Nei Lopes, José Jorge de Carvalho e outros. Este ensaio procura demonstrar como os fatores culturais que moldam as visões de mundo dos indivíduos, engendrou uma identidade africana no Brasil que por sua vez teve reflexos imperativos na música. A transmissão destes saberes (musicais), sobretudo transmitidos pela fala, foi preservada na memória dos descendentes dos africanos. Para povos que tiveram uma situação imposta de diáspora, a busca e valorização do passado é uma constante necessidade. A música afro-brasileira, sobretudo a influenciada pelos bantos como é o caso do Samba de Roda, é uma efetivação das

relações estabelecidas entre cosmovisão e identidades sociais. A tradicionalidade do samba está ligada às relações entre os seus agentes, o universo simbólico no qual eles estão inseridos e as ambiências sociais em que estes atos se desenvolvem.

Entender as construções musicais dos povos implica em perceber além dos aspectos estruturantes da Música (ritmo, harmonia, melodia), a conjuntura histórica do processo, as dinâmicas culturais e, principalmente as manifestações simbólicas “universais” da sociedade. A música podendo ser caracterizada como a exteriorização de uma unidade (bem como de uma diversidade coletivamente aceita) simbólica de determinado grupo através de sons, é percebida como um produto das relações sociais em um dinâmico permanente de ressignificações. Segundo CARVALHO (1994), o processo de criação musical envolve dois níveis, numa tensão permanente e universal. O primeiro nível se refere aos “processos semióticos de produção musical em si”. Tais elementos semióticos estão no domínio do universo simbólico dos agentes sociais; a religião vista como parte integrante da visão de mundo dos indivíduos é uma peça fundamental para entender este nível de construção. No segundo nível estão os idiomas da música, seriam os discursos sobre a música que se resumem em: o discurso dos “nativos” e os analíticos (etnomusicológicos). A produção musical envolve processos complexos entre cantores e instrumentistas, contexto e o próprio “texto” musical e musicalidades e visões de mundo (PINTO; 2001). É substancialmente sobre o último processo que este ensaio versa.

As fontes significantes da música encontram-se no *arcabouço da cultura*¹. As crenças religiosas trazem toda uma filosofia de vida que influencia diretamente os sujeitos nas formas de perceber o mundo. A religião, nesse sentido, desempenha mais do que outros elementos, um papel fundante para captar os sentidos de uma peça musical. Adotando uma perspectiva weberiana, a religião teria um alcance muito maior nas relações estabelecidas pelo grupo social sob sua influência do que outros aspectos da cultura, justamente pela sua capacidade de moldar a visão de mundo dos indivíduos. Este excerto tem uma implicação prática na conduta dos agentes sociais. A análise da mesma, que desemboca nas estruturas simbólicas (a cosmovisão), é fundamental em dois aspectos: primeiro em função de uma interferência direta na música² e, segundo nas suas ligações com a criação e desenvolvimento de identidades.

Em seus estudos sobre os *Deuses Orixás na África e Novo Mundo*, VERGER (1997) descreve várias cerimônias onde a função musical é *sine qua non* para os processos religiosos. No que tange ao Novo Mundo, os atabaques são responsáveis tanto em chamar os orixás quanto em transmitir suas mensagens. No início das cerimônias de Candomblé os atabaques são tocados sem o acompanhamento da dança ou do fator melódico. A pureza do ritmo

associa-se a cada orixá. O elemento melódico destaca-se em cerimônias particulares (sacrifícios, oferendas, louvores). São cânticos (em linguagem ioruba), executados sem os tambores, marcados por singelas palmas. Esses aspectos são importantes para perceber a linguagem musical atrelada aos fenômenos religiosos.

No campo empírico há uma confluência do sagrado e do profano. No século XIX na Bahia, era provável que existissem distinções dos ritmos do candomblé e dos batuques. Estes (os batuques) foram expressões musicais que seriam a gênese do samba baiano e por consequência, do carioca (MUKUNA; 2006). Segundo o mesmo autor o termo batuque seria uma denominação portuguesa para samba de umbigada ou dança de roda existente nesse período, que por sua vez teria se originado (dentre outras influências) do Semba (umbigada) da região Congo-Angola. Os batuques lúdicos diferenciavam quanto ao grupo étnico executor, podendo ser distinguidos como originários do Congo-Angola ou crioulo, que possuía uma maior aceitação pelo seu status de “mais civilizado”. Tanto em Angola como no Congo, a presença do círculo na dança é fundamental. Assim, batuques de sentido lúdico e batuques de sentido religioso influenciavam-se reciprocamente. É fundamental perceber que no Recôncavo Baiano, a festa de Nossa Senhora da Boa Morte (segundo Verger, a Irmandade da Boa Morte foi fundada por mulheres do grupo étnico Nagô, cuja maioria pertencia à nação Kêto), é um exemplo notável de elementos católicos e dos divertimentos profanos no espaço público, no qual os batuques contavam como parte integrante no programa do evento católico (VERGER, 1997; SANSONE; SANTOS, 1997). A ideia de Nação, para compreender estas referências a determinados grupos étnicos, segundo Vivaldo da Costa Lima refere-se a um “padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia fundados por africanos angolas, congos, gêges, nagôs” (LIMA; 1974; 77). A nação Kêto, desde antigos terreiros da Bahia (Engenho Velho e Terreiro de Alaketu), passou a ser associado a um ideal de pureza nagô; ocorrendo no Recôncavo Baiano um processo valorativo da cultura ioruba. Estas Irmandades Negras expressavam o “pacto colonial” entre negros e brancos, preservando as tradições africanas, com uma estética própria e padrões de danças referentes à sua musicalidade. Para CARVALHO (2000), a maioria dos gêneros musicais afro-brasileiros está ligada a essas irmandades. A Irmandade da Boa Morte em Cachoeira é um exemplo da ligação entre religiosidade e gêneros seculares tradicionais (Samba de Roda).

Elaboração de um modelo abstrato

O mundo social empírico é complexo e polissêmico, cabe ao pesquisador estabelecer meios para torná-lo mais inteligível. Destarte o universal só pode ser contemplado pelo estudo das particularidades. É fato que diferentes fatores influenciaram a construção do samba na Bahia; a historiografia da colonização retrata claramente a vinda de diversos povos africanos inseridos em um universo comum, subjugados a uma cultura dominante europeia. Esta questão no plano empírico torna-se impossível de ser analisada observando o todo. É necessária inicialmente a segmentação destas influências para uma melhor compreensão do processo. Outro aspecto importante, é que entendo as manifestações musicais no século XIX na Bahia (sambas e batuques) como uma manifestação de classe social, não relacionado apenas a um grupo étnico específico. Embora a base (material e imaterial) destes sambas é ligada a referenciais africanos, ocorreu em seu desenvolvimento uma apropriação desta música pelas camadas pobres e marginalizadas da sociedade baiana (sujeitos sociais múltiplos: escravos, crioulos, alforriados, brancos pobres, mestiços, prostitutas etc.). Assim os batuques do século XIX representavam uma afronta moral e também musical aos padrões estéticos das elites baianas, fato que se comprova nas proibições oficiais desta manifestação artística já muito popular (SANSONE; SANTOS, 1997).

Entretanto o objetivo deste ensaio remete a algumas influências bantas na construção musical na Bahia. A delimitação da região do Congo-Angola foi feita a partir da constatação de que esta é a origem de parte significativa do contingente africano trazido à Bahia (FIGUEIREDO; 2010). Perceber traços da cosmologia destes agentes sociais, analisando suas sociedades, sua conjuntura histórica específica poderá elucidar várias reconstruções e reinvenções destes povos na cultura baiana, no caso aqui latente os sambas e batuques do século XIX na Bahia. Tais manifestações musicais serão determinantes para o ulterior desenvolvimento dos Sambas de Roda no Recôncavo, que foram adquirindo características específicas em função dos lugares sociais em que se estabeleceram, porém mantiveram aspectos universais que as legitimam a denominação de sambas de roda. Esta visão de universalidade é percebida enquanto categoria de análise, ou seja, um modelo abstrato para explicar o fenômeno cultural.

Em função desta busca por perceber ligações entre fatores subjetivos de um grupo social e os reflexos imperativos na musicalidade do mesmo, tenho a hipótese de que se existe uma cosmovisão genérica³ (designado por Mukuna como denominadores culturais comuns) comum aos povos congo-angolanos que no tráfico transatlântico estabeleceram-se na Bahia; talvez tais características tenham influenciado determinadas formas genéricas (a importante função da roda no samba, ideias de circularidade, sentidos religiosos na música, determinadas

performances) do Samba de Roda em sua construção social. A cosmovisão congo-angolense (povos falantes de kikongo, kimbundu e umbundu, principalmente) apresentaria uma dupla importância: uma influência mítica na música e principal referencial de criação para uma identidade dos bantos, no movimento de diáspora África-Brasil.

A problemática da identidade

O historiador SLENES (1992) aponta razões (culturais) que extrapolam o universo meramente linguístico dos bantos, para o autor os bantos compartilhavam muito mais do que uma matriz linguística comum. Este fato seria a base para compreender a construção de identidades. A identidade dos bantos só foi possível em função de visões de mundo compartilhadas, em certo sentido, numa busca de semelhanças culturais. A identidade é um conteúdo comunicativo que orienta o desenvolvimento das relações, contendo duas dimensões: uma pessoal (individual) sujeita a interações; e uma social (coletiva), onde seria o plano em que a identidade se erige. Assim, a identidade social surge como a atualização do processo de identificação e envolve a noção de grupo, particularmente a de grupo social (OLIVEIRA; 2003).

A memória possui um papel de conservação e transmissão dos valores das instituições em sociedades orais, como é o caso da África Central. Nessas sociedades estes valores eram transmitidos pelas tradições; representações coletivas inconscientes que influenciam as formas de expressão e constituem as visões de mundo. A semelhança estrutural da linguagem (entre alguns povos, pois entre outros não existia essa unidade banto preconizada por tantos linguistas europeus) em conjunto com estas representações coletivas inconscientes pode ter sido o veículo inicial para as primeiras interações. O termo “malungo” possuindo analogias significantes em três grandes línguas (kikongo, kimbundu e umbundu) da África Central, além do sentido literal de “companheiro” de barco, de sofrimento, “irmão” – apresentaria significados cosmológicos comuns aos povos falantes dessas línguas. A significação remete a outro termo: Kalunga (mar, rio). Este termo possui uma representação mental que extrapola a sua função literal e que era apreendida por estes povos como uma passagem para o mundo dos mortos. Na região Congo-Angola a cor branca simboliza a morte; enquanto os homens eram pretos (vida), os espíritos eram brancos. Assim a viagem transatlântica simbolizava uma passagem para o mundo dos mortos: o Novo Mundo. No processo do tráfico de escravos diferentes povos em suas pluralidades culturais e historicidades próprias, eram aprisionados e amontoados em um ambiente comum, numa mesma situação de desespero e medo em frente

ao desconhecido, sendo brutalizados pela escravidão. Estes momentos comuns lhe conferiam uma identidade que era construída em função de semelhanças como forma simbólica de resistência. A terminologia banto foi uma referência linguística cunhada na Europa no século XIX (SILVA, 2006), no entanto posteriormente passou a ser designada pelos próprios africanos e descendentes como afirmação de uma identidade africana na Bahia.

O estudo da problemática banto e de aspectos cosmológicos comuns aos povos da região Congo-Angola foi elaborado a partir da constatação de influências decisivas, tanto em aspectos estruturais da música quanto em significação simbólica⁴, da musicalidade no Recôncavo baiano. Em diversas letras⁵ dos gêneros tradicionais afro-brasileiros são notáveis as evocações estritamente referentes à África Central (Angola, Congo). Este desejo de retorno à África (Central), “mais do que uma referência histórica, ou espaço de fantasia para fugir das agruras do regime escravo, Angola e Congo podem ser pensados também como uma região mental” (CARVALHO; 2000). Para SODRÉ (1998), a organização formal do samba ou batuque africano “foi trazida para o Brasil por escravos originários de Angola e do Congo, principalmente”. Os mais importantes grupos populacionais desta região, segundo FIGUEIREDO (2010), são: Kongo (ou bakongo, falantes de kikongo) localizado na margem sul do baixo curso do Rio Congo; Mbundu (Ambundo ou Bundu) estabelecidos ao redor da Bacia do Rio Kwanza; e Umbundu (ou Ovimbundu) no planalto Angolano. Estes dados geográficos são relativos a região do Congo-Angola pré-colonial. Ainda segundo o mesmo autor, nos três primeiros séculos de tráfico de escravos para o Brasil, os principais grupos eram da referida região. VERGER (1997) afirma que até aproximadamente o final do século XVII, no que se referem à Bahia, esses contatos foram particularmente intensos com Angola e o Congo.

Constatado o fato da importância desses povos congo-angolanos no processo musical e histórico (além de outros aspectos diversos que extrapolam o presente ensaio), a construção de uma identidade africana na Bahia engendrada a partir de referenciais simbólicos compartilhados funcionou como uma espécie de síntese para uma quantidade enorme de significados e significantes culturais existentes em África, mas que na Bahia adquiriram outras feições. Como exemplo, VERGER (1997; 33) encontrou diferenças nas relações estabelecidas entre indivíduos e Orixás na África e no Novo Mundo. Em África, o Orixá é um bem de família, coletivo e que abarca toda uma comunidade. Nos terreiros de Candomblé, os Orixás são pessoais reunidos em torno do orixá do terreiro, “símbolo do reagrupamento, do que foi disperso pelo tráfico”. Este excerto, embora trate mais especificamente na região da África Ocidental, é ilustrativo para perceber que os referenciais foram e sempre serão

ressignificados. Embora as matrizes africanas sejam importantíssimas para compreender o processo de construção social da música no Recôncavo, as ambiências em que se desenrolaram esses processos, os aspectos sociais diversos têm um papel definitivo para a cor de determinada musicalidade. O estudo da identidade dos bantos e suas implicações na música, nesse ínterim, é justamente a preocupação de perceber a aplicação desses referenciais centro-africanos efetivamente no Recôncavo da Bahia.

*Marcus Bernardes de Oliveira Silveira; Graduando da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia; marcus.bernardes.ciso@gmail.com

Notas

1. Adotando o conceito de cultura como essencialmente semiótico (GEERTZ; 2008), as atividades antrópicas transmitem significados. A música como uma manifestação coletiva, como um “documento de atuação”, é pública na medida em que seu significado o é. Neste sentido, segundo CARVALHO (1994), “cada peça musical mobiliza um horizonte simbólico e formal próprio e singular, em que contextos culturais vários se entrecruzam”.
2. Em relação à música afro-brasileira pode-se destacar dois modelos básicos de influência estética e simbólica. *As tradições religiosas iorubas*: a evocação de orixás; padrão de compasso aditivo em 12 – seja 7+5, ou 5+7; estilo antifonal de canto; polirritmia. E *as tradições bantas*: raízes estéticas angolanas; variações de samba; ritmos binários (CARVALHO; 2000).
3. Esta cosmovisão genérica é vista em sua forma unitária coerente como um modelo explicativo. Robert Slenes (1992) aponta três autores (Craemer, Vansina e Fox) que apresentam aspectos comuns da religiosidade na África Central. O núcleo seria a percepção do “complexo cultural ventura-desventura”, no qual se busca a harmonia, a saúde, o equilíbrio, sendo os seus opostos frutos da interferência de espíritos e pessoas através da feitiçaria. Assim a manutenção destes valores remete a estados de pureza ritual. “As cerimônias e os tabus observados pela comunidade ou pelo indivíduo para atingir esse estado de pureza – associado especialmente à dança, à música e ao transe – geralmente são feitos em torno de um fetiche (charm), que é um objeto feito sob inspiração, incorporando os símbolos mais poderosos do movimento (religioso)”. No Brasil, parte-se desta mesma noção de ventura-desventura, entretanto reinterpretando novos símbolos adquiridos, pois a cultura é dinâmica.
4. “Através dela [sincopa], o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa – uma solução de compromisso” (SODRÉ; 1998). Embora Sodré não enfatize, é necessário perceber o processo de socialização aos quais os escravos (e seus descendentes)

estavam inseridos. Um exemplo, no que tange às práticas do candomblé, os negros eram socializados em um respeito mútuo ao Catolicismo e às suas religiões autóctones. A respeito da estrutura musical, LIMA (1996) destaca a influência banta de forma geral na música popular brasileira, citando o exemplo da célula rítmica de dezesseis pulsações:

Versão a: (16) [x.x.x.xx.x.x.xx.] (nove batidas)

Versão b: (16) [x.x.x.x..x.x.x..] (sete batidas)

5. Ver CARVALHO (2000).

REFERÊNCIAS

- BÉHAGUE, Gerard. *Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano*. Salvador: Afro-Ásia, 1976, p. 129-136.
- CARVALHO, José Jorge; SEGATO, Rita Laura. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. Brasília: Série Antropologia, n. 164, 1994.
- CARVALHO, José Jorge. *Um panorama da música afro-brasileira. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*. Brasília: Série Antropologia, n. 275, 2000.
- DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: O Sistema de Castas e Suas Implicações*. Tradução Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro. *História da África*. Brasília: Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Salvador: Centro de Estudos Afro Orientais, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC. 2008.
- HAMPATÉ BA, A. A tradição viva. IN: Ki-Zerbo, Joseph (Editor). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.
- LIMA, Luís Filipe de. *Do Terreiro à Cidade: Elementos da Música Ritual Afro-Brasileira*. ECO/UFRJ, 1996.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *O Conceito de “Nação” nos Candomblés da Bahia*. Colóquio Negritude et Amérique Latine. Dacar, p. 65-90, 1974.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- OLIVEIRA, José Osório. *Contribuição portuguesa para o conhecimento da alma negra*. Lisboa: Oficina Gráfica Limitada, 1952.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso De. *Identidade étnica, identificação e manipulação*. Sociedade e Cultura, v. 6, n. 2, jul./dez, p. 117-131, 2003.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 22-23; 87-109; 1999/2000/2001.

SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (org.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.

SILVA, Alberto da Costa. *A Enxada e a Lança: a África antes dos portugueses*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SLENES, Robert. “Malungu, Ngoma vem!” *África coberta e descoberta no Brasil*. Revista USP, n. 12, dez-jan-fev, p. 48-67, 1992.

SLENES, Robert. *A Grande Greve do Crânio do Tucuxi: espíritos das águas centro-africanas e identidade escrava no início do século XIX no Rio de Janeiro*. In: HEYWOOD, Linda M. (org.). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008 p. 193-217.

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

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. IN: Ki-Zerbo, Joseph (Editor). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 139-166.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás, deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 5ª ed. Salvador: Corrupio, 1997.