



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO E  
LINGUAGENS

DIEGO PEREIRA AGUIAR

**ENTRE PRÁTICAS CULTURAIS E LINGUAGENS: UM ESTUDO SOBRE A  
PERFORMANCE DA DANÇA BATE-BARRIGA, EM HELVÉCIA, NOVA VIÇOSA/BA**

VITÓRIA DA CONQUISTA – BAHIA

ABRIL DE 2015

DIEGO PEREIRA AGUIAR

**ENTRE PRÁTICAS CULTURAIS E LINGUAGENS: UM ESTUDO SOBRE A  
PERFORMANCE DA DANÇA BATE-BARRIGA, EM HELVÉCIA, NOVA VIÇOSA/BA**

Dissertação apresentada, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Antonio Assis Lima

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães

VITÓRIA DA CONQUISTA – BAHIA

ABRIL DE 2015

A227e Aguiar, Diego Pereira.  
Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a  
performance da dança bate- barriga, em Helvécia, Nova Viçosa/BA /  
Diego Pereira Aguiar, 2015.  
143f.

Orientador (a): Dr. Marcus Antônio Assis Lima  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do  
Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em letras:  
cultura, educação e linguagem, Vitória da Conquista, 2015

Inclui referência

1. Dança bate - barriga – Tradição e ruptura. 2. Helvécia – Nova  
Viçosa -Ba. 3. Performance ritual. I. Lima, Marcus Antônio Assis. II.  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-  
Graduação em Letras: cultura, educação e linguagem. III. T.

CDD: 792.80981

DIEGO PEREIRA AGUIAR

**ENTRE PRÁTICAS CULTURAIS E LINGUAGENS: UM ESTUDO SOBRE A  
PERFORMANCE DA DANÇA BATE-BARRIGA, EM HELVÉCIA, NOVA VIÇOSA/BA**

Dissertação apresentada, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Antonio Assis Lima

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães

Data de Aprovação: 29/04/2015

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Marcus Antônio Assis Lima (Orientador)

---

Profª. Dra. Marília Flores Seixas de Oliveira

---

Profª. Dra. Núbia Regina Moreira

Ao senhor Arnaldo Serafim, festeiro do bate-barriga (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo exemplo de perseverança e coragem.

Ao professor Marcus Lima que, sabiamente, me orientou durante o percurso do Mestrado. Sou grato pela confiança em mim e no meu trabalho; pela paciência, humildade e dedicação com as quais conduziu a orientação dessa pesquisa.

Ao professor Luiz Otávio, coorientador desse trabalho, pelas assistências prestadas na ausência do professor Marcus Lima, durante o seu Pós-doutorado em Londres.

À comunidade de Helvécia, por permitir o encontro. Agradeço à Dona Toninha pela hospitalidade e cuidado ao me receber em Helvécia. Aos amigos Netinha e Jorge, por abrirem as portas de seu lar durante minha permanência no local tornando viável a elaboração desse trabalho. À Marília Santos, Dilanne Maia e Pâmela Constantino pelo apoio durante a realização das entrevistas. Ao amigo Carlo Coelho, pelas assistências indispensáveis durante as atividades de campo. Aos amigos Regina Constantino e a Lucas Santos pela generosa acolhida; em muitos momentos sua casa foi lugar de diálogo, suporte e aconchego. Estendo meus agradecimentos à Roseli Constantino e à Cíntia Constantino pela amizade e atenção. À Dona Faustina por todo apoio.

Aos professores do PPGCEL da Uesb, com quem tive a honra de estudar e pude desfrutar de momentos significativos de crescimento intelectual. Agradeço, especialmente, às professoras Ester Figueiredo e Rita Pereira; aos professores Cássio Borges, Márcio Roberto, Diógenes Cândido de Lima e Kanavillil Rajagopalan, que enriqueceram o meu trajeto acadêmico com suas aulas.

Às professoras Lila Seixas e Núbia Moreira, por aceitarem o convite para compor a minha banca. Suas valiosas contribuições me abasteceram durante o processo de produção dessa pesquisa. Sou imensamente grato pela generosidade demonstrada em todos os comentários, críticas e sugestões certamente imprescindíveis ao aprimoramento do trabalho.

Ao professor Orlando Oliveira, pela escuta atenta nos momentos difíceis da pesquisa de campo, pelas palavras amigas e pelos comentários fundamentais ao desenvolvimento dessa reflexão. Muito da bibliografia dessa produção foi gentilmente viabilizada por você.

Aos meus professores de graduação da Uneb, campus de Teixeira de Freitas. Impossível não recordar de Valdir Nunes, Ivana Gund, Karina Lima Sales, Enelita Freitas, M<sup>a</sup> Nalva de Araújo, Arolda M<sup>a</sup> Figuerêdo, Nelcida Cearon, Helânia Porto, Maria Mavanier A. Siquara. A Valdir, à Mavanier e à Helânia, especialmente, sou grato pelo incentivo. Sem o apoio e a amizade de vocês essa dissertação seria apenas uma ideia-projeto.

À Beta, pela acolhida em Vitória da Conquista.

Aos colegas de Mestrado, pelo companheirismo e pela partilha intelectual ao longo do curso. A amizade, as contribuições de vocês foram imprescindíveis ao meu crescimento pessoal e acadêmico. Tainá Almeida, Nilva Pereira, Alberto Bomfim, Denise Santos, Fernando Portela, Deivide Rodrigues e Alan Sardeiro, muito obrigado pela amizade e parceria nos momentos difíceis. À Talita Melo e Tamires Pereira pela amizade presente.

À Fapesb, pelo financiamento dessa pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a performance ritual da dança bate-barriga realizada no distrito de Helvécia, território remanescente de quilombo que integra o município de Nova Viçosa, situado na região extremo sul do estado da Bahia. Nele, buscamos compreender como se processa o ritual do bate-barriga, bem como os significados implicados na produção/recepção do rito, tendo em vista as suas funções e transformações. Fundamentados em métodos qualitativos de pesquisa, descrevemos o ritual festivo do bate-barriga cotejando os relatos dos participantes e as fontes escritas sobre a performance da dança com a observação participante em campo, no intuito de interpretar os sentidos sócio-historicamente atribuídos a esta manifestação, sob a perspectiva dos foliões que tomam parte nela. Nesse prisma, o exame dos enunciados consuetudinários atinentes ao rito do bate-barriga, vistos pelos foliões como fonte transmissora da tradição local, são contrastados com as mudanças advindas do processo de urbanização enfrentado pela comunidade. Para tanto, verificamos através das mediações de sentidos efetuadas entre as diferentes gerações de Helvécia, em que medida o ritual do bate-barriga, ao ocorrer *pari passu* com a inserção da comunidade na realidade nacional capitalista, tem os seus significados transformados, perdendo e incorporando, assim, novos elementos. A análise dos dados foi realizada a partir das teorias sobre o ritual propostas pela interface entre os estudos da performance e da antropologia (Schechner, Geertz, Turner, Van Gennep e Peirano), dos estudos sobre danças negras brasileiras (Santos, Tinhorão, Bastide e Carneiro), e das reflexões que enfocam as culturas populares na modernidade (Canclini, Burke e Ortiz). Os resultados da pesquisa apontam que a performance ritual da dança bate-barriga, em Helvécia, constitui o lugar de produção/atualização de elementos de (re)afirmação da identidade do grupo remanescente de quilombo, comunidade negra que, em face do risco iminente da massificação das culturas, vivencia transformações simbólicas, econômicas e sociopolíticas mobilizadoras de rupturas com a tradição.

**Palavras-chave:** Helvécia, Nova Viçosa/BA. Dança bate-barriga. Performance ritual. Tradição e ruptura.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the ritual performance of the dance “bate-barriga” held in Helvécia, *quilombo* territory which integrates the municipality of Nova Viçosa, in the extreme southern area of Bahia. We attempt to understand not only how this ritual works, but also its significances, taking into account its functions and changes. Based on qualitative research methods, we describe the festive ritual “bate-barriga”, comparing the participants’ narratives and the written sources about the performance of the dance through participant observation within the field, in order to interpret the socio-historically senses associated with this event from the perspective of performers who take part in it. In this perspective, the examination of the narratives related to the customary rite of “bate-barriga”, seen by performers as a means of transmitting the local tradition, are contrasted with the changes resulting from the urbanization process that affects the community. Therefore, we verified through the mediation of meanings between the different generations of residents/performers from Helvécia, to what extent the ritual of “bate-barriga”, when occurring *pari passu* with the community integration into the capitalist national reality, has transformed its meanings by missing and incorporating new elements. The data analysis was taken based on ritual theories proposed by the interface between the studies of performance and Anthropology (Schechner, Geertz, Turner, Van Gennep and Peirano), black Brazilian dances (Santos, Tinhorão, Bastide and Carneiro), in addition to reflections which focus on popular culture in modernity (Canclini, Burke and Ortiz). The results showed that this particular performance is the production and update site of elements of (re)affirmation of the community’s identity, community that, in touch with the imminent risk of massification of cultures, experiences, symbolic, economic and sociopolitical transformations that mobilize a rupture within tradition.

**KEYWORDS:** Helvécia, Nova Viçosa/BA. “Bate-barriga” dance. Performance ritual. Tradition and rupture.

## SUMÁRIO

<b>1 .</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1.1</b>	À procura de um ponto de interlocução	10
<b>1.2</b>	Chegando a Helvécia: impressões iniciais	13
<b>1.3</b>	Sujeitos, métodos e instrumentos da pesquisa	15
<b>1.3.1</b>	Objetivos da pesquisa	19
<b>1.3.2</b>	Questões norteadoras do estudo	19
<b>1.3.3</b>	Estrutura da dissertação	20
<b>1.3.4</b>	Perfil dos depoentes	23
<b>2.</b>	<b>PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</b>	29
<b>3.0</b>	<b>A COMUNIDADE NEGRA DE HELVÉCIA NO EXTREMO SUL DA BAHIA: APONTAMENTOS HISTÓRICOS</b>	50
<b>3.1</b>	Situando Helvécia	50
<b>3.2</b>	A constituição da Colônia Leopoldina	51
<b>3.3</b>	O extremo sul da Bahia: culturas e práticas	55
<b>4.</b>	<b>ENTRE O DIZER E O FAZER: PERCURSOS</b>	59
<b>4.1</b>	Quando a voz cala, o corpo fala: relatos iniciais da experiência de campo	59
<b>4.2</b>	A dança bate-barriga, suas fases e feições	73
<b>4.2.1</b>	Das fases	73
<b>4.2.2</b>	Das feições	75
<b>5 .</b>	<b>MO(VI)MENTOS RITUAIS EM PERFORMANCE: SIGNIFICADOS QUE ACENAM</b>	81
<b>5.1</b>	O bater-a-barriga como rito de agregação	96
<b>5.2</b>	Adeus, ano velho! - festas e reinvenções	118
<b>5.3</b>	A dança bate-barriga: sociedade, tradição e (des)continuidades	123
<b>5.4</b>	A “ritualização” do conflito em Helvécia: disputas por significados	128
<b>6.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	136
	Referências bibliográficas	
	Apêndices	139
	Anexos	144
		162

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 Em busca de um ponto de interlocução

A primeira vez que presenciamos a dança bate-barriga foi em setembro de 2009, no pátio da escola municipal de Helvécia, onde, numa roda, vimos dançar um grupo de mulheres negras trajando saias longas e sacudindo seus corpos em volteios, ao passo que entoavam, em coro, diferentes cantos embalados ao ritmo do tambor. O ato produzido ali era cercado por um grupo de espectadores, que, formando outro círculo maior, punha-se de pé a prestigiar a cena com calorosas palmas, enquanto o retumbar do tambor se espalhava por todos os cantos a contagiar os presentes, conduzindo os corpos em movimento ao ápice da dança: o choque dos ventres femininos - ação que coroa a performance do bate-barriga. (ver figura 1.)



**Figura 1.** Mulheres dançando o bate-barriga, em Helvécia.

**Fonte:** Projeto de Extensão, 2008.

Esta experiência marcou profundamente o nosso primeiro contato com a comunidade negra de Helvécia e com a dança bate-barriga, de modo tal, que contribuiu para que definíssemos nossos interesses científicos ao longo da graduação, nos levando a investigar o bate-barriga a partir da compreensão das performances culturais sob a ótica de Richard Schechner. Tal experiência de estudo inicial culminaria, assim, com a ampliação e o aprofundando do tema, posteriormente, na pesquisa ao nível de mestrado. O encontro preliminar com a dança concretizou-se a partir da nossa atuação como monitor de um projeto

de extensão<sup>1</sup>, durante o ano de 2009, que além de pesquisar a prática do bate-barriga também implementava atividades sociais, culturais e educativas no distrito, por meio de um trabalho conjunto com a Associação Quilombola de Helvécia. Tais atividades contaram com a participação de grupos de cultura, de universitários e de professores de diferentes instituições básicas e superiores de ensino da região extremo sul da Bahia. Nossa atuação como monitor contribuiu, de modo significativo, para o estreitamento dos laços mantidos com os habitantes do lugar, vindo a favorecer, conseqüentemente, a nossa estadia na comunidade durante os estudos de pós-graduação. Nesse processo, desde o primeiro contato, o bate barriga tornou-se o vetor de agregação e consolidação de vínculos humanos.

Nas rodas de dança do bate-barriga, nas conversas sobre esta, tivemos a oportunidades de conhecer Dona Faustina, Dona Alice Rita, Dona Toninha (dançantes do bate-barriga); Roseli Constantino Ricardo, Regina Constantino Ricardo e Gilsinete Joaquim Santos Silva (professoras da escola do distrito). Esses contatos revelaram-se fundamentais para o nosso trânsito como pesquisador na comunidade.

Durante as vezes que assistimos ao bate-barriga, em diferentes ocasiões, pudemos perceber a entrega dos foliões ao praticar a dança e a inteireza com que investiam nela doando os seus corpos à performance. O bate-barriga caracteriza-se para os dançantes como um ato de devoção à memória dos mais velhos configurando-se como um evento público crucial na vida dos moradores da comunidade. Ele está vinculado, especialmente, segundo informam os participantes, ao cumprimento de promessas feitas nas festividades natalinas, acontecimento que reúne tradicionalmente a vizinhança da comunidade de Helvécia em práticas de devoção. Apesar de aberto à participação de diferentes espectadores, a roda de dança possui, no entanto, pontos, marcas e toadas (regras específicas) sob domínio do grupo guardião de sua performance. O acontecimento da dança revela ainda, no seu curso, posturas éticas a serem respeitadas por todos os envolvidos.

Chamava a nossa atenção o poder agregador que aquela roda tinha ao reunir os habitantes à sua volta para re-encenar uma ação repetida há gerações. Ter acompanhado a rotina da comunidade permitiu-nos entender melhor a presença das narrativas sobre a performance da dança bate-barriga no circuito da memória coletiva dos foliões dançantes, ficando evidente que aquela dança, cuja a evolução era acompanhada por nós desde os estudos iniciais, não se tratava da mera repetição aleatória de um evento do passado, mas ao

---

<sup>1</sup> Tratava-se do projeto *As manifestações culturais em Helvécia no Extremo Sul da Bahia: a dança bate-barriga como “fabricante” de performances afrodescendentes* vinculado ao Núcleo de Pesquisa e Extensão da Universidade do Estado da Bahia, coordenado pelo professor Valdir Nunes dos Santos, no campus de Teixeira de Freitas.

contrário, consistia em uma prática ressignificadora para cada um dos sujeitos que tomavam parte nela.

O contexto criado pela prática da dança, os atores envolvidos na sua composição (dançantes, “tambozeiros”, espectadores), os elementos repetidos da sua estrutura, levam-nos a perceber, com maior clareza, o seu caráter ritual. Interessava-nos tentar compreender como se processava o rito instituído ali, e qual mito sustentava (e sustenta) a permanência do bate-barriga por tantos anos. Contudo, somente *a posteriori*, no exercício da prática etnográfica compondo a pesquisa dessa dissertação é que, de forma pontual e sistemática, pudemos consubstanciar nossas ideias preliminarmente levantadas sobre a prática da performance ritual do bate-barriga.

O presente trabalho foi motivado pelas experiências que vivenciamos no projeto citado do Núcleo de Pesquisa e Extensão da Universidade do Estado da Bahia e pelos nossos estudos de Trabalho de Conclusão de Curso em Letras. Fundamenta-se no trabalho de campo realizado em períodos de 2013 e 2014, a partir do qual desenvolvemos entrevistas, diálogos e um processo cuidadoso de observação no contexto do distrito de Helvécia, no extremo sul da Bahia, reconhecido como território remanescente de quilombo, mediante a homologação do Diário Oficial da União – Seção I, Fundação Cultural Palmares - Portaria nº 7, de 6 de Abril de 2005.

Nessas atividades, pudemos empreender proveitosos diálogos com homens e mulheres da comunidade, especialmente com os praticantes do bate-barriga. Embora a nossa observação tenha abarcado os eventos festivos e religiosos, a ênfase da pesquisa está centrada na performance ritual da dança bate-barriga. Trata-se, mais pontualmente, de uma pesquisa sobre a performance cultural, na qual buscamos compreender o processo de produção e recepção da performance, ao passo que pretendemos interpretar os significados sócio-historicamente atribuídos a esta prática cultural, por parte dos moradores foliões, nos múltiplos contextos do distrito.

Nesse período em que retornamos a Helvécia, com a finalidade de realizar a coleta dos dados para a pesquisa de mestrado, pudemos retomar a relação que já havia sido estabelecida com algumas pessoas do lugar, o que contribuiu para a efetivação do trabalho de campo.

O contato ocorreu, num primeiro momento, principalmente com aqueles que dispunham mais facilmente de acesso ao sinal de telefone e/ou internet no local, mecanismos que serviram de suporte para viabilizar a comunicação com pessoas conhecidas reforçado *a posteriori* pelo *vis-à-vis* da nossa chegada.

Ficou antecipadamente combinado que dividiríamos nossos dias de pouso, no período da atividade de campo, entre a casa de Gilsinete Silva, popularmente conhecida como Netinha, e a pensão de Dona Toninha. A primeira é uma professora graduada em Pedagogia e História, que leciona na creche Emília Sulz e coordena a Escola Municipal João Martins Peixoto, as únicas instituições de ensino do distrito. A segunda é uma dançante reconhecida dos foliões do bate-barriga e da comunidade, organizadora da dança, festeira e guardiã dos tambores utilizados no bate-barriga.

Ficar alojado, alternadamente, na casa dessas moradoras contribuiu para que o nosso processo de investigação ocorresse ali de modo mais seguro e mais próximo dos informantes. É inegável que o fato de já termos estado na comunidade em outros momentos propiciados por outra universidade, com vínculos anteriormente constituídos com os nativos, certamente contribuiu para que pudéssemos desenvolver a coleta dos dados sem maiores transtornos. Nesse processo, cabe ressaltar ainda a posição ocupada pelo professor Valdir Nunes que, ao sustentar um lugar de confiança na estrutura social de Helvécia em função de ter desenvolvido sua pesquisa<sup>2</sup> sobre o bate-barriga e atuado como professor de muitos membros da comunidade no Programa Rede Uneb 2000, desfruta de uma relação afetuosa com eles. Isso, de forma direta ou indireta, incidiu sobre a imagem que os moradores foram construindo ao nosso respeito como estudiosos de suas práticas.

## **1.2 A chegada a Helvécia: impressões iniciais**

O caminho escolhido para chegar a Helvécia<sup>3</sup> foi o trecho de terra batida. A estrada, em quase toda a sua extensão, é ladeada por plantações de eucaliptos que, difundidos em quase toda a região extremo sul pelas indústrias de papel e celulose, disputam espaços com as poucas propriedades de moradores que resistem com suas pequenas casas, roças e criações.

Apesar de nossa chegada ter se constituído em um reencontro com os moradores do lugar, estar ali novamente consistiu numa experiência completamente nova, marcada por nuances

---

<sup>2</sup> Referimo-nos à dissertação defendida pelo professor Valdir Nunes em 2007, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, homônima ao projeto extensionista do qual participamos.

<sup>3</sup> O distrito de Helvécia situa-se a cerca de 958 quilômetros da capital baiana Salvador; a cerca de 65 Km de Teixeira de Freitas, cidade considerada pólo comercial do extremo sul do estado. O acesso terrestre ao vilarejo, atualmente, é possível por dois trajetos principais: o primeiro por uma estrada de terra batida às margens da BR 101, na altura do Km 879,4 em Teixeira de Freitas; o segundo segue-se via BR 101, em direção ao norte do Espírito Santo até o trevo do município de Posto da Mata, de onde se avista a BR 418 que liga Posto da Mata a Caravelas, onde permite acesso ao trecho de entrada para a vila de Helvécia no quilometro 67 dessa rodovia.

perceptivas completamente distintas de outrora. Este sentimento justificava-se pela responsabilidade de estar ali institucionalizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens/Uesb para realizar a coleta dos dados para a dissertação.

O reencontro foi mediado por nossa anfitriã dos primeiros dias, a professora Gilsinete Joaquim (Netinha). As primeiras palavras foram trocadas ali mesmo no seu local de trabalho, durante os períodos de intervalo na rotina dos alunos da creche Municipal Emília Sulz. Conversamos sobre a vida e os últimos acontecimentos do distrito. Nessa oportunidade, as condições precárias da creche não deixaram de fazer parte da conversa. A deficiência de sua infraestrutura, o aparelhamento das classes, a falta de material didático que comprometiam, sem dúvida, o êxito do processo educacional dos habitantes, desde a tenra idade, foram pauta de nosso diálogo.

O distrito conta com um comércio local. Nas imediações do centro comercial, em torno da praça central, encontram-se a Estação desativada da Estrada de Ferro Bahia-Minas, inaugurada em 1897, a Igreja Católica do distrito, duas mercearias, um pequeno empório, um açougue, uma padaria, uma pensão e alguns bares. Nota-se que as edificações da avenida, onde se localiza a praça, apresentam uma estrutura de melhor acabamento se comparadas àquelas construções dispostas à margem do perímetro considerado urbano da comunidade, estrutura e aparência que ressaltam a estratificação socioeconômica do lugar.

É possível encontrar ainda algumas casas de adobe que imitam o padrão de edificações suíças e alemãs, resquícios da presença de colonos europeus no distrito na primeira metade do século XIX. De modo geral, as casas atuais são feitas em alvenaria e vão, gradativamente, substituindo as construções antigas feitas de taipa, adobe ou tijolo. Nas imagens capturadas e nas observações feitas, percebemos a ausência de espaços para lazer em Helvécia, uma vez que é comum encontrar jovens agrupados na praça central com a finalidade de interagir uns com os outros ou de acessar o sinal de telefone celular que, com muita dificuldade, quando funciona, permite-lhes a comunicação com pessoas fora do distrito.

À noite, ao retornar a casa onde estávamos hospedados, encontramos Netinha e pusemo-nos a conversar um pouco mais sobre os acontecimentos corriqueiros do distrito, bem como a respeito das realizações do bate-barriga. No dia seguinte, munido dos instrumentos necessários para registro, procuramos empreender algumas conversas. A princípio, seguimos o fio da trama tecida – registros e planos previstos na agenda de campo – com algumas alterações a partir dos encontros. Quanto mais estreitávamos nossa relação com as pessoas, os diálogos forneciam elementos mais ampliados e significativos a cada dia, e, do ponto de vista dos moradores, a compreensão que tinham sobre a dança e seus costumes ia sendo desveladas.

As falas dos moradores, mesmo nas conversas rápidas, deixavam entrever certezas, desconfianças, suspeitas, receio, persuasão, conveniência e crenças manifestas por palavras, gestos e silêncios, através de cada uma das narrativas que teciam sobre o lugar, a respeito de si mesmos e de seus pares. No cotejo da observação dos comportamentos daqueles sujeitos, os quais procuramos ouvir com cuidado, emanavam vestígios valiosos ao trabalho etnográfico que ora se construía. Como salienta Clifford Geertz (1989, p.4) “praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante”.

### **1.3 Sujeitos, métodos e instrumentos da pesquisa**

A eleição de um método no empreendimento da pesquisa, bem como dos procedimentos adequados às características de um objeto de estudo constitui um relevante momento da investigação, uma vez que representa os meios pelos quais se pretende alcançar de forma mais fiel possível os resultados revelados ao longo do processo de estudo. Ao eleger como objeto de estudo a interpretação do rito, do comportamento, ou simplesmente o movimento em performance, que possui a fluidez e a dinâmica como características de maior relevo, os cuidados nesse sentido necessitam de maior atenção, frente às ambiguidades inerentes ao próprio objeto.

Tendo em vista essas preocupações, o presente trabalho trata do processo de produção e recepção da performance da dança bate-barriga, no território remanescente de quilombo de Helvécia, Nova Viçosa – Bahia, e teve seu desenvolvimento no âmbito da experiência etnográfica que realizamos em períodos de 2013 e 2014. Acreditamos que a abordagem de cunho etnográfico, que se enquadra no âmbito daquilo que é compreendido no discurso das ciências como pesquisa qualitativa, consistiu no tipo de pesquisa mais adequado aos interesses do estudo em questão, uma vez que esse se debruça sobre as especificidades e sutilezas dos comportamentos humanos impossíveis de serem mensuradas. Para Maria Cecília de Souza Minayo (2009, p.21):

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se ocupa, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela aborda o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes.

De maneira mais específica, esse trabalho se consubstanciou a partir da observação participante que empreendemos durante diferentes eventos considerados marcantes no contexto da vida social e cultural do distrito mencionado, especialmente naqueles ensejos em que se colocam em xeque a prática da dança bate-barriga.

Os principais eventos que acompanhamos foram as festas de Nossa Senhora da Piedade e São Sebastião – padroeiros do distrito – realizadas, respectivamente, nos meses de setembro e janeiro; além da celebração dos Mouros e Cristãos, praticada também em janeiro. Somam-se a eles, a ocorrência intermitente do samba de viola e a prática da dança bate-barriga, atualmente efetivada, de modo mais pontual, na véspera do Natal e na semana Zumbi dos Palmares, que culmina no dia 20 de novembro, bem como em outras ocasiões nas quais se costuma apresentar o bate-barriga no distrito. Embora as festas do distrito não constituam o foco central dessa pesquisa, acredita-se que essas práticas revelam aspectos importantes da cosmogonia de Helvécia, além de trazer à tona nuances relevantes manifestas à interpretação do rito da dança nos espaços articulados com a dança bate-barriga. Considerados os ventos locais, concentramos nossa atenção no ciclo festivo que tem lugar nos meses de dezembro e janeiro. Cabe salientar que a nossa permanência em Helvécia teve duração de dois meses ocorrendo em dias intermitentes (durante a realização de entrevistas) e consecutivos (por ocasião da observação das festas).

Esse trabalho está estruturado com base nos pressupostos da pesquisa de campo e orientado de acordo com os padrões de uma etnografia pautada na observação participante. Minayo define a observação participante

como um processo pelo qual um pesquisador se coloca como observador de uma situação social, com a finalidade de realizar uma investigação científica. O observador, no caso, fica em relação direta com seus interlocutores no espaço social da pesquisa, na medida do possível, participando da vida social deles, no seu cenário cultural, mas com a finalidade de colher dados e compreender o contexto da pesquisa. Por isso, o observador faz parte do contexto sob sua observação, e sem dúvida, modifica esse contexto, pois interfere nele, assim como é modificado pessoalmente (MINAYO, 2009, p.79).

A escolha desse método se deu em virtude de o procedimento favorecer, através de seus princípios, as orientações necessárias para se adentrar de maneira mais eficiente no contexto sociocultural dos indivíduos estudados, permitindo-nos compreender melhor os aspectos de suas crenças, seus símbolos e ritos em contato direto com os sujeitos produtores, pois, como nos lembra Roberto Cardoso de Oliveira (2006, p. 34), apesar da observação participante “ter alcançado sua forma mais consolidada na investigação etnológica, junto a

populações ágrafas e de pequena escala, isso não significa que ela não ocorra no exercício da pesquisa com segmentos urbanos ou rurais da sociedade”.

Acompanhando esse raciocínio, acreditamos que a opção por esse método constituiu a alternativa metodológica apropriada à investigação realizada, especialmente em uma comunidade com as características de Helvécia, considerada um sítio histórico extremo sul da Bahia. Apesar da existência de alguns estudos<sup>4</sup> sobre Helvécia, verifica-se que o interesse pelo ritual da dança bate-barriga nunca foi grande entre os pesquisadores. Dos poucos trabalhos acadêmicos existentes sobre Helvécia, são raros os que se concentram na análise sistemática das práticas culturais ali sustentadas pelos habitantes, encontrando-se a maioria deles inclinados a vertentes descritivas econômicas. A incipiência de estudos voltados para a diversidade cultural local vivenciada nos comportamentos dos membros dessa comunidade, pela visão de mundo expressa através das práticas socioculturais ratifica a relevância do nosso estudo acerca da prática ritual do bate-barriga.

Nesse sentido, buscamos responder como é a dança, quem a compõe, como compõe, em que circunstâncias se dança, em que medida dançar reafirma a pertença negra, a quais agremiações religiosas a dança e/ou seus participantes estão filiados. No trabalho de campo, lançamos mão de algumas entrevistas gravadas com os dançantes do bate-barriga, em que procuramos focalizar os aspectos relacionados às fases e feições da performance ritual dança bate-barriga. A respeito da entrevista, Minayo (2009) ressalta:

*A entrevista como fonte de informação pode nos fornecer dados secundários e primários de duas naturezas: (a) os primeiros dizem respeito a fatores que o pesquisador poderia conseguir por meio de outras fontes como censos, estatísticas, registros civis, documentos, atestados de óbito e outros; (b) os segundos – que são objetivos principais da investigação qualitativa – referem-se a informações diretamente construídas no diálogo com o indivíduo entrevistado e tratam da reflexão do próprio sujeito sobre a realidade que vivencia (MINAYO, 2009, p. 65).*

No processo do trabalho de campo, realizamos ainda algumas visitas a membros da Associação Quilombola de Helvécia. Dentre estes, destacamos Regina Constantino, Gilsinete Silva e Roseli Constantino, com quem pudemos dialogar no sentido de entender melhor os aspectos da luta coletiva encampada pela comunidade com vistas à titulação de reconhecimento como remanescente de território de quilombo, conquistada pela comunidade em 2005. Essa interlocução com os representantes locais revelou aspectos importantes da

---

<sup>4</sup> Ver: Santos (2007); Santana (2008); Lucchesi; Baxter; Ribeiro (2009); Gomes (2009); Carmo (2010).

conjuntura do distrito frente aos poderes públicos e privados, fornecendo-nos elementos profícuos das relações econômicas, sociais e políticas empreendidas interna e externamente ao distrito.

Integram-se ainda à metodologia uma série de depoimentos gravados, entrevistas livres, registradas e não registradas e fotografias, como parte principal do acervo da pesquisa. Os instrumentos utilizados consistiram em um gravador, uma filmadora, uma máquina fotográfica e o caderno de campo. Procedemos ainda à transcrição dos dados filmados e gravados.

Lançando mão desses elementos, empreendemos múltiplos diálogos com diversos sujeitos da comunidade. Como a pesquisa concentra seu foco na prática da dança bate-barriga e sua performance, as entrevistas com os foliões dessa dança compõem a parte mais importante do material levantado. A escolha dos nossos interlocutores, nesse sentido, obedeceu a alguns critérios, tais como: maior tempo de residência no lugar, idade mais elevada e, especialmente, a participação nas rodas do bate-barriga.

É importante ressaltar que na escrita etnográfica procuramos cuidar para que a nossa reflexão sobre o ritual do bate-barriga fosse feita da maneira mais próxima da visão expressa do ponto de vista dos sujeitos participantes do contexto investigado. Como Oliveira (2006), entendemos que o pesquisador, uma vez estando em campo, não pode negar que a conjuntura examinada é composta por sujeitos históricos concretos que no face a face do trabalho de campo encontram outro sujeito histórico (pesquisador) com o qual confrontam suas visões de mundo. “A realidade observada não deixa de sofrer um processo de refração provocado pela domesticação teórica do olhar do pesquisador” (OLIVEIRA, 2006, p.19). Nesse sentido, ter essa consciência torna-se fator decisivo na produção da síntese dialética concretizada na escrita etnográfica, em que se deve fazer prevalecer o equilíbrio coerente entre o observado e o dito pelos informantes.

Cientes disso, nós expomos a seguir as questões que nortearam o presente estudo, os seus objetivos. Na sequência final, apresentamos a estrutura da pesquisa.

### 1.3.1 Objetivos da pesquisa

#### Geral

- Compreender o processo de produção e recepção da performance ritual da dança bate-barriga, através dos usos praticados pelos moradores-foliões da comunidade de Helvécia, Nova Viçosa-Bahia, tendo em vista as suas funções e transformações.

#### Específicos

- Descrever a composição da performance ritual do bate-barriga, buscando interpretar os significados sócio-historicamente atribuídos a esta manifestação cultural por parte dos foliões-moradores com base nos relatos dos participantes, na(s) fonte(s) escrita(s) e na observação participante em campo;
- Analisar a performance ritual do bate-barriga como elemento instituidor de enunciados dotados de uma função ética e estética para os seus produtores;
- Investigar, por meio a prática ritual do bate-barriga, os vínculos entre identidade, memória, oralidade na trajetória histórica dos moradores de Helvécia;
- Estudar o processo de transmissão de saberes relacionados ao ritual, verificando as mediações de sentido(s) efetuadas entre as diferentes gerações da comunidade remanescente de quilombo.

### 1.3.2 Questões norteadoras do estudo

- i) Em que medida o ato de produzir performances rituais, por meio da dança bate-barriga, em Helvécia, Nova Viçosa/Bahia, pode revelar as experiências e a visão de mundo dos moradores-dançantes?
- ii) As performances rituais da dança bate-barriga transmitem saberes acumulados pelos moradores da comunidade de Helvécia?
- iii) Quais elementos sustentam os atos dessa comunicação/transmissão nas situações de produção e recepção da performance ritual do bate-barriga?
- iv) De que maneira os novos modelos de organização social da comunidade contribuíram para a transformação da dança bate-barriga e de outras práticas culturais correlacionadas?.

### 1.3.3 A estrutura da dissertação

A presente dissertação está estruturada em seis seções. A esta altura, o leitor já estará familiarizado com a primeira delas, na qual o introduzimos ao universo de investigação do bate-barriga fornecendo-lhe um quadro preliminar de informações referentes ao trajeto, ao contexto, aos sujeitos e ao objeto da pesquisa. Na segunda seção, denominada *Pressupostos teóricos*, propomos uma discussão nuclear acerca das principais teorias que serviram de sustentação para este estudo. Nela, abordamos os principais conceitos que iluminam a nossa interpretação da performance ritual da dança bate-barriga, sem perder de vista sua dimensão sociocultural e política. Para tanto, procuramos demonstrar como cultura, performance, ritual, linguagem e os sujeitos que as praticam estão entrelaçados. Nesse sentido, consistindo o bate-barriga em uma prática costumeiramente categorizada como manifestação da “cultura popular” fez-se necessário esboçar uma reflexão a respeito do corolário que confere à prática realizada em Helvécia tal rubrica.

Quanto às teorizações acerca da “cultura popular”, reconhecemos que os textos produzidos sobre o tema são muitos, e que seria impossível analisar a todos. Tendo clareza disso, o nosso propósito foi o de situar o leitor na problemática direcionando-o à perspectiva cultural adotada neste trabalho. Cabe ressaltar ainda que não nos ocupamos da análise sobre a luta política encampada pelos sujeitos de Helvécia junto às esferas oficiais, tais como: a luta da associação de moradores para conquistar o reconhecimento que lhes garantiu o título de comunidade remanescente de quilombo, mas concentramos nossos esforços na interpretação dos comportamentos dos sujeitos no que se refere à esfera comum das relações empreendidas pelos mesmos, tomando, nesse sentido, as interações mobilizadoras de disputas por significados através das técnicas demonstradas no “saber-fazer” das práticas não institucionalizadas, em meio as quais destacamos a performance ritual do bate-barriga.

Nosso principal objetivo na terceira parte do trabalho, conforme a designação *A comunidade negra Helvécia no extremo sul da Bahia: perspectivas históricas* indica, é apresentar sumariamente os antecedentes históricos de Helvécia. O trabalho não foi, portanto, escrito por um historiador. Sendo assim, não nos preocupamos em apresentar uma periodização, tarefa que certamente seria realizada com maior sucesso por historiadores profissionais. Delineamos, brevemente, apenas a constituição da Colônia Leopoldina, apontando os atores responsáveis pela sua fundação, em 1818, e seus desdobramentos no sentido de favorecer uma visão global da constituição de seu contexto para que o leitor possa

melhor compreender as relações sociais dos moradores na atualidade. A partir desse marco, inspirados pelas ideias de Canclini (2000), compreendemos que sem condições materiais não existe produção de sentido, demos alguns saltos no tempo, traçamos algumas reflexões a respeito das principais culturas e frentes de trabalho realizados em Helvécia e que favoreceram o desenvolvimento sociocultural da região do extremo sul da Bahia.

Na quarta parte, intitulada *Entre o dizer e o fazer: encontrando performances* apresentamos ao leitor descrições do contato direto com as performances e esboçamos um quadro das ocasiões mais decisivas das manifestações no contexto da comunidade negra.

Na quinta seção: *Mo(vi)mentos rituais em performance: significados que acenam* debruçamo-nos sobre os processo de gestação da performance ritual do bate-barriga. Penetramos o universo dos símbolos ritualizados na manifestação da dança com a intenção de interpretar os significados acionados no jogo da performance ritual, buscando identificar que mito referencial lhe serve de sustentação. Interessa-nos saber em que medida, o contato com padrões de comportamento urbanos propiciados pelo modelo desenvolvimentista da empresa do capital tem sido assimilado pelo grupo guardião da performance do bate-barriga, e como essa experiência tem alterado a prática ritual, a compreensão que os foliões têm deste e que “táticas” utilizam para preservá-lo. De modo mais pontual, tratamos das etapas constitutivas do ritual do bate-barriga, destacando entre elas, aquela que constitui o ápice deste rito através do gesto hiperbólico do baixo corporal dos dançantes. Conseqüentemente, esboçamos uma reflexão acerca da recepção do fenômeno ritual sob a ótica dos sujeitos empenhados na realização da dança em condições de dançante e espectador; ao mesmo tempo, examinamos a ritualização dos festejos de dezembro (bate-barriga) e janeiro (São Sebastião) como espaços de sustentação de práticas culturais locais.

No curso das ideias apresentadas, vislumbramos discutir a (des)continuidade do rito apontada pelos foliões frente às implicações socioculturais reveladas pela reformulação dos costumes provocados pelo modelos culturais, sociais econômicos advindos do processo de modernização da comunidade.

Na análise, procuramos valorizar, ao máximo, o protagonismo dos interlocutores apoiado-nos em falas literalmente transcritas, mantendo as marcas do discurso coloquial no sentido de garantir maior autenticidade do conteúdo daquilo que Clifford Geertz (1989, p.11) denomina “interpretação em primeira mão”. Acrescentamos aos depoimentos transcritos, quando necessário, rubricas (indicadas por parênteses) e pequenos adendos [entre colchetes] com a finalidade de desfazer ambigüidades e contextualizar as falas. Em contrapartida, reservamo-nos o direito de parafrasear os pronunciamentos acerca de temas considerados tabu

entre os participantes do bate-barriga. São eles: as experiências declaradas do envolvimento de pessoas do grupo (minorias) em práticas do candomblé, falas sobre os vínculos da dança com a sexualidade e relatos congêneres, que, no contexto da comunidade, são motivo de vergonha ou constrangimento para os participantes se revelada a autoria, embora essas falas constituam uma ínfima parte do material levantado. No trabalho optamos pelas formas de tratamento familiares correntemente em uso pelos sujeitos pesquisados, nas suas relações pessoais e interpessoais na comunidade. No intuito de facilitar o trânsito do leitor pelos depoimentos que compõem o corpo desta dissertação, um quadro de identificação dos depoentes foi elaborado no sentido de favorecer um melhor conhecimento acerca dos sujeitos da pesquisa.

### 1.3. 4 - PERFIL DOS DEPOENTES



**Dona Dajuda (Maria Dajuda dos Santos)**  
Idade não informada, casada, dançante, dona de casa, agricultora, católica. Moradora da comunidade de Rio do Sul.



**Seu Arnaldo (Arnaldo Serafim)**  
Idade não informada, casado, dançante, tesoureiro da Associação de moradores, católico. Morador da comunidade de Rio do Sul. (Falecido em novembro de 2014).



**Dona Cheia (Jucelina Florentina dos Santos)**  
66 anos, casada, dançante, dona de casa, agricultora, católica. Moradora de Rio do Sul.



Seu Belisco (**Benedito Constantino Santos**)  
 Idade não informada, casado, tambozeiro do bate-barriga,  
 agricultor, católico. Morador da comunidade de Rio do Sul.



Dona Cocota (**Maria da Conceição**)  
 97 anos, viúva, dançante do bate-barriga, dona de casa,  
 parteira, católica. Moradora da comunidade de Helvécia.



Dona Faustina (**Faustina Zacarias Carvalho**)  
 60 anos, viúva, dançante do bate-barriga, funcionária pública  
 municipal (serviços gerais), católica. Moradora da comunidade  
 de Helvécia.



**Seu Servinho (Sérvulo Constantino Filho)**

85 anos, casado, dançante do bate-barriga, lavrador inativo, católico. Mora na comunidade de Helvécia.



**Dona Amelina (Amelina dos Santos Constantino)**

91 anos, casada, ex-dançante do bate-barriga, dona de casa, protestante. Moradora da comunidade de Helvécia.



**Seu Balango (Manoel Sérvulo Constantino)**

96 anos, casado, dançante e tambozeiro do bate-barriga, católico. Morador da comunidade de Helvécia.



**Toninha (Antonia Francisca)**

68 anos, viúva, dançante do bate-barriga, dona de casa, católica. Moradora da comunidade de Helvécia.



**Dona Fidelina (Fidelina Florentina dos Santos)**

Idade não informada, casada, dançante, dona de casa, agricultora, parteira, católica. Moradora da comunidade de Rio do Sul.



**Seu Anildo (Anildo Faustino dos Santos)**

Idade não informada, casado, cantador e tambozeiro do bate-barriga, trabalhador rural, católico. Morador da comunidade de Rio do Sul.



**Dajudão (Maria Dajuda Tercília)**

Idade não informada, casada, dançante, dona de casa, católica.  
Moradora da comunidade de Helvécia.



**Seu Tito (Benício Ricardo)**

Idade não informada, casado, tambozeiro do bate-barriga,  
trabalhador rural, católico. Morador da comunidade de  
Helvécia.



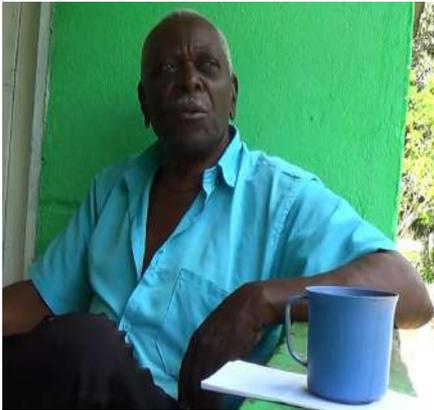
**(Seu Tande) Constantino Sérvulo**

80 anos, casado, participante do bate-barriga, ex-artífice  
mecânico, católico. Morador da comunidade de Helvécia.



**Dona Alice (Alice Rita)**

74 anos, viúva, dançante, dona de casa, agricultora, católica.  
Moradora da comunidade de Helvécia.



**Seu Dedêu (Reginaldo Cipriano)**

82 anos, casado, ex-tambozeiro do bate-barriga, agricultor,  
protestante. Morador de Helvécia.

## 2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

*“todo rito é uma espécie de linguagem”.*

Marcel Mauss (2003. p. 97).

O presente trabalho constitui uma investigação que articula práticas sociais e linguagens, enfatizando os processos de afirmação de identidade acionados por sujeitos no contexto das relações e produções simbólicas, no âmbito da diversidade cultural, econômica, social e política da comunidade de Helvécia. Mais precisamente, apresenta uma análise sobre a performance ritual da dança bate-barriga realizada no distrito de Helvécia, localizado no extremo sul da Bahia. Trata-se de uma manifestação cultural engendrada nas interações produzidas em diferentes períodos da trajetória sócio-histórica do grupo, que se estabeleceu no território na foz do rio Peruípe, em Nova Viçosa, dando origem ao grupo de moradores reconhecido, hoje, como “remanescente de quilombo”.

O estudo, portanto, sustenta-se na esteira das discussões envolvendo a produção e interpretação dos significados, à medida que traz à tona os símbolos partilhados entre os sujeitos de Helvécia, mobilizados no processo de ritualização da dança bate-barriga. Põem-se em xeque, ainda, algumas reflexões em torno das heranças simbólicas africanas no Brasil, entre as quais se evidencia o bate-barriga como uma manifestação cultural sustentada pelos foliões através dos diálogos mantidos com as práticas hegemônicas provenientes da modernidade ou das “promessas de modernidade”, conforme assinala Néstor Garcia Canclini (2000). A pesquisa insere-se no campo das teorizações sobre linguagens performativas, das identidades e dos comportamentos humanos, abarcadas pela vertente de investigação acadêmica denominada estudos da performance, área do conhecimento cujos pressupostos epistemológicos alinham-se a uma perspectiva interdisciplinar de estudo, sustentando-se, principalmente, no arcabouço teórico do Teatro e da Antropologia, disciplinas em que interesses se cruzam na busca comum pela interpretação dos significados das ações humanas materializadas em práticas sociais e culturais.

Adentrar na esfera dos comportamentos humanos implica, necessariamente, em aceitar que as práticas culturais não são produtos neutros e, por isso mesmo, comportam em si elementos inteligíveis passíveis de compreensão apenas contextualmente. É nesse sentido que Clifford Geertz (1989) postula seu conceito de cultura, ao propor que ela corresponde a um “sistema entrelaçado de signos”, concebendo a “cultura como contexto”. Para ele, os significados estão diluídos na confluência dos símbolos culturais e são resultantes das ações e

interações dos sujeitos. Ressalta Geertz (1989, p.10): “a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto”. Para o autor, as ações humanas engendram-se em símbolos dados a ler, requerendo, portanto, uma “descrição densa” e uma interpretação contextual.

Em outras palavras, Geertz enfoca a “cultura-enquanto-texto”, pois, para este autor, ela compreende o tecido social ao qual nos entrelaçamos sem poder nos desvencilhar, indiscriminadamente, agindo nessa articulação, como produtores e produtos da “cultura-enquanto-texto”. A cultura, portanto, ao possuir condições históricas e sociais de produção, engendra significados que se tornam objeto de contradições, trocas, negações e apropriações, no fluxo das ações empreendidas por diferentes agentes sociais em busca da legitimação de suas visões de mundo.

A despeito do conceito semiótico Geertz (1989) define a cultura como:

um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (GEERTZ, 1989, p.66).

Desse ponto de vista, fica claro que os processos de comunicação humana desenvolvem-se numa dinâmica articulada não apenas por meio de palavras, mas evolui a partir de uma rede de linguagens e expressões intrincadas no investimento concreto feito pelos sujeitos nas situações culturais. Por esse prisma, linguagem e cultura constituem partes complementares dos significados partilhados socialmente entre os homens.

Nesse viés, partimos de uma perspectiva sócio-antropológica compreensiva de pensamento, corrente para a qual a linguagem não pode ser entendida de forma desarticulada das relações sócio-históricas concretas que as sustentam, acreditamos, com Geertz (1989), que significados que orientam os sujeitos na vida social são resultado das ações e dos comportamentos efetuados nas trocas diárias, fornecidas pelos símbolos culturais. É, pois, através da cultura, na e pela linguagem que os sujeitos se inserem no mundo. A partir das performances cotidianas eles assumem posições, expressando, de múltiplas maneiras, suas preferências ideológicas, políticas e estéticas ao integrarem o jogo de poder instituído pelas práticas sociais. “O mundo da vida cotidiana, sem dúvida em si mesmo um produto cultural (sic.), uma vez que é enquadrado em termos das concepções simbólicas do “fato obstinado” passado de geração a geração, é a cena estabelecida e o objeto dado de nossas ações” (GEERTZ, 1989, p.81).

Desse ponto de vista, consideramos a performance da dança bate-barriga como uma prática cultural construída e reformulada pelos dançantes de Helvécia no curso de seu trajeto social e histórico. Contudo, tomar as performances negras brasileiras como objeto de estudo, significa penetrar um território de manifestações ainda negadas pela cultura hegemônica e que estão, portanto, avessas aos modelos adotados pelas práticas institucionais. Soma-se a isso, o fato de as performances negras possuírem suas fontes originárias de comportamentos de grupos estigmatizados socialmente, cujo trajeto de vida esteve, por um longo período, posto à margem do desenvolvimento civilizatório idealizado pelas sociedades ocidentais. É certo que as políticas culturais contribuíram para o florescimento e para a revelação dessas manifestações que se mantiveram no seu *locus*, e contribuíram, decisivamente, para que temas como esse se tornasse objeto de investigação acadêmica.

Tendo, pois, o bate-barriga como objeto de investigação, orientamo-nos a partir das contribuições teóricas de Richard Schechner (2003; 2011; 2012) e o seu conceito de performance cultural; de Victor Turner (1974), Van Gennep (2013) e Peirano (2003) as noções de ritual; de Clifford Geertz (1989), entre outros, a acepção semiótica de cultura como um “sistema entrelaçado de signos”. Nesse sentido, decidimos compreender a dança bate-barriga e sua performance como uma prática ritual que evidencia os aspectos significativos da cultura do grupo guardião de Helvécia.

Os estudos da performance surgiram no universo acadêmico em alguns países da Europa e nos Estados Unidos na década de 1960. Inicialmente, tais estudos tinham maior inclinação às Artes visuais e ao Teatro, dado que se modificaria logo com a aproximação cada vez mais acentuada desse campo a diferentes disciplinas, no decorrer das décadas subsequentes. Segundo Herculano Lopes (2003):

Nos Estados Unidos, tais aproximações culminaram com o surgimento em universidades de departamentos de *performance studies*, como área interdisciplinar de estudos, com perspectivas teóricas diversas (marxismo, feminismo, pós-estruturalismo, néo-historicismo), dialogando de perto com outras cadeiras de espírito semelhante (estudos culturais), além das áreas mais tradicionais ( história e crítica das artes, lingüística, psicanálise, semiologia). A voga acadêmica do multiculturalismo encontrou os estudos de performance já avançados no processo de estudos comparativos de diversas práticas sociais (LOPES, 2003, p. 8-9).

Em virtude dessa flexibilidade, hoje, os estudos da performance (*performance studies*) constituem um terreno sem fronteiras, marcado pela contribuição de diferentes disciplinas e áreas do conhecimento. Por essa razão, os *performance studies* que, preliminarmente,

mostravam-se tributários às artes visuais e ao teatro ampliam-se, passando a abranger um conjunto diversificado de setores da vida humana. A partir do alcance das perspectivas que alçou, ao lado das práticas dos artistas visuais e cênicos, os *performance studies* passaram a encarar as ações do homem comum, no desenvolvimento da vida ordinária, como fontes expressivas e criadoras de performance.

Essa abordagem foi viabilizada, sobretudo, a partir do encontro do teatrólogo Richard Schechner, interessado em rituais, com Victor Turner, antropólogo que via nas estruturas dramáticas importantes fontes de explicação dos comportamentos humanos. De modo especial, a fusão entre elementos da Antropologia e os estudos da performance foram determinantes na elaboração epistemológica do segundo campo.

Devido o seu caráter interdisciplinar, visto por muitos autores como uma “antidisciplina” (DAWSEY; MOLLER; MONTEIRO, 2013), os estudos da performance possuem como marca instituinte os territórios contestados, nutrindo-se de articulações teóricas de diferentes âmbitos sem, entretanto, filiar-se a nenhuma delas decisivamente. O próprio conceito de performance apresenta uma definição imprecisa, visto que se revela uma construção ambígua. A performance compõe-se de elementos transitórios e ocupa os espaços intersticiais da vida, da arte e da ciência, ganhando corpo a partir das ações humanas. Segundo Herculano Lopes a fluidez é a característica essencial da performance, este estudioso a concebe “como idéia-força capaz de saltar o fosso entre arte e vida. Idéia de difícil conceptualização, escorregadia, movendo-se nos interstícios das diversas áreas, o termo foi se definindo mediante certas práticas e ocupando terrenos inesperados” (LOPES, 2003, p. 6).

A aceção de performance carrega em seu bojo uma imprecisão a ser reparada pelos pesquisadores de seu campo de estudos, requerendo uma melhor reelaboração dos pressupostos epistemológicos, tendo em vista os seus domínios e a sua abrangência. De acordo com Diana Taylor (2013), a problemática que o conceito de performance carrega está relacionada à própria dificuldade no trabalho de tradução da palavra performance que, segundo a autora, excede a dimensão dos termos linguísticos empregados no Ocidente. Taylor, nesse sentido, chega a aventar a possibilidade de se recorrer a termos correspondentes à performance a partir das referencialidades de categorias construídas contextualmente pelas próprias comunidades estudadas. A pesquisadora disserta sobre tal aporia, apresentando exemplos de comunidades indígenas, e resume tal problematização nos alertando sobre a impossibilidade de se negar todas as implicações sociais, políticas e culturais inerentes à teorização acerca da performance, fato que torna a resolução desse impasse conceitual inviável.

Após desenvolver uma pesquisa sobre o termo performance Herculano Lopes (2003) argumenta que a palavra inglesa *performance* tem um sentido geral de ação (ou processo de agir). O verbo *to perform* significa “realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão”. De acordo com ele, o vocábulo *performance* tem origem etimológica do francês, antigo *parfournir* (“realizar, consumir”), combinando o prefixo latino *per* – (indicativo de intensidade) e *fornir*, de provável origem germânica. No entanto, as definições conforme aparecem nos dicionários encerram a palavra em uma visão referencialista que não dá conta da dimensão conceitual proposta pelos *performance studies*. Ao se tornar moeda corrente no dicionário Aurélio, por exemplo, a palavra *performance* passou a ser designada como *atuação* ou *desempenho*, com significados estritos e associados ao mundo esportivo ou tecnológico.

Richard Schechner (2003, p.25), ao adentrar o terreno impreciso da performance, buscando teorizar os campos semânticos de sua abrangência, expõe uma definição a respeito do que consiste o ato de performar. Ele afirma: “performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem”. Essa definição preliminar apontada por Schechner, embora ressalte a questão da audiência como aspecto central da realização da performance, não permite estabelecer precisamente o que ela é. Desse ponto de vista, qualquer ação humana feita na presença de um público poderia ser categorizada como performance. Porém, o próprio Schechner (2003) reconhece a fragilidade dessa definição e em segundo passo de seu argumento, assevera:

Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia-a-dia são performances porque convenções, contexto, uso e tradição dizem que são. Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas (2003, p.37).

Por esse viés de definição da performance, podemos dizer que tal acepção está vinculada às condições a partir das quais as práticas culturais são produzidas como atributo de seu contexto histórico. Richard Schechner (2003, p. 45) encontrou sete funções primordiais para as performances, às quais listou em ordem de importância. São elas:

entreter;  
fazer alguma coisa que é bela;  
marcar ou mudar a identidade;  
fazer ou estimular uma continuidade;  
curar;  
ensinar, persuadir ou convencer;  
lidar com o sagrado e com o demoníaco.

Para o autor, essa hierarquia apresentada pode mudar de acordo com o contexto de realização da performance. Entendendo assim, os estudos deste autor auxiliam-nos em nossa tarefa de pesquisar a performance ritual do bate-barriga, realizada na comunidade de Helvécia, pois, percebemos que neste lugar, o ritual desta dança caracteriza-se como uma manifestação cultural através da qual os dançantes procuram marcar a identidade do grupo ao se mobilizarem no esforço de dar continuidade aos costumes de seu grupo.

Nos interstícios dos comportamentos exercidos nos diferentes lugares em que os membros da comunidade de Helvécia se encontram para realizar seus festejos, sambas, danças e ofícios, eles desvelam, através da exibição pública de suas ações, os matizes simbólicos das culturas ali praticadas. E, nesse processo, ao interagirem, exibindo-se uns para os outros, ao recuperar suas memórias, os moradores de Helvécia produzem as suas performances. Como salienta Richard Schechner (2003, p. 27), a performance se configura como uma “ação construída a partir de pedaços de comportamentos, rearranjados e modelados”.

Para Schechner o aspecto cultural relevante da performance é que ela é algo aprendido, treinado e manifesto através da ação dos sujeitos, nas relações sociais que empreendem cotidianamente, ainda que os mesmos não se dêem conta de que exercem “comportamentos restaurados”. “Comportamento restaurado inclui uma vasta gama de ações. Todo comportamento é comportamento restaurado. Consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos” (SCHECHNER, 2003, p. 34). Nesse sentido, Schechner concebe a performance como uma “ideia-força”. Todavia, faz-se necessário esclarecer que na perspectiva de Schechner a performance como “ideia-força” não pressupõe uma essência, nem algo puramente produzido no e pelo intelecto. Ao contrário, a performance é engendrada das injunções sociais que marcam os sujeitos, atravessados pela cultura, e se manifesta concretamente através dos comportamentos humanos.

Mariza Peirano (2003, p.8) afirma que os rituais podem ser “religiosos, profanos, festivos, formais, informais, simples ou elaborados”. No que se refere ao conceito de ritual, Peirano propõe uma “definição operativa”. A autora argumenta que a aceção de rito não deve ser dada *a priori*, mas construída, portanto, no desenvolvimento da prática etnográfica, no sentido de se evitar qualquer formulação rígida e distante da realidade investigada. Quanto à definição, “ela precisa ser *etnográfica*, isto é, apreendida pelo pesquisador em campo junto ao grupo que ele observa” (op.cit. p.8). Segundo a compreensão de Peirano, cada grupo social possui eventos e acontecimentos marcados, considerados decisivos, especiais e únicos pelos indivíduos que o praticam. Tais eventos possuem forma específica e obedecem a certo grau de convencionalidade e repetição. De acordo com a autora, esses atributos conferem aos

acontecimentos potencialidades rituais, não interessando, entretanto, qual seja a sua natureza. “Consideramos o ritual um fenômeno especial da sociedade, que nos aponta e revela expressões e valores de uma sociedade, mas o ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo”, afiança-nos Peirano, (2003, p.8).

A “definição operativa” formulada por Mariza Peirano ancora-se nos estudos que o antropólogo Stanley Tambiah faz sobre os rituais contemporâneos. Para este estudioso,

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo] (TAMBIAH *apud* PEIRANO, 2003, p.9).

Nesse raciocínio, as ideias apresentadas estabelecem os critérios para se caracterizar o que seja ritual. Tal definição permite-nos vislumbrar a presença constante das múltiplas práticas ritualizadas na vida ordinária, quando interagimos com nossos pares nas relações sociais que empreendemos. Eventos como as procissões religiosas, as comemorações da Independência do Brasil ou uma dança sagrada, são exemplos de rituais. Neles, as performances exercidas pelos atores sociais constituem elementos fundamentais dos processos ritualizados.

Em consonância com o exposto tem-se a noção de ritual proposta por Victor Turner (1974). Vale ressaltar que este antropólogo desenvolve seus argumentos na esteira da leitura feita da obra *Os ritos de passagem* (2013), de Van Gennep. Assim, a ideia de ritual para Turner está fundamentada naquilo que o autor compreende por *liminaridade* (fronteira intermediária) com base na leitura que faz da noção de *margem* de Van Gennep. Para Gennep (2013), a rotinização da vida social resulta de processos de ritualização, e nela os indivíduos necessitam passar por um momento liminar (à margem) para progredir na estrutura social em que vivem, adquirindo após esta etapa, um novo *status* social. De acordo com Gennep, o nascimento, o casamento e a morte, para citar alguns exemplos, constituem o que ele entende como ritos de passagem. A visão geral de ritual, proposta por esse autor, recobra a relevância de se considerar todas as fases do rito, uma vez que elas se encontram imbricadas. Conforme

lembra-nos Van Genneep (2013): “para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer” (VAN GENNEP, op. cit., p. 157). A dinâmica que marca a passagem de uma fase para a outra é preponderante, conduzindo a alteração de *status* dos sujeitos implicados no processo ritual. As fases transitórias instituídas pelo ritual exercem um movimento capaz de conferir aos indivíduos um novo *status* social, fortalecendo a manutenção de seu grupo, garantindo, assim, sua coesão social.

Roberto DaMatta (2013) salienta:

A grande descoberta de Van Genneep é que os ritos, como o teatro, têm fases invariáveis, que mudam de acordo com o tipo de transição que o grupo pretende realizar. Se o rito é um funeral, a tendência das seqüências formais será na direção de marcar ou simbolizar separações. Mas se o sujeito está mudando de grupo (ou de clã, família ou aldeia) pelo casamento, então as seqüências tenderiam a dramatizar a agregação dele no novo grupo. Finalmente, se as pessoas ou grupos passam por períodos marginais (gravidez, noivado, iniciação, etc.), a seqüência ritual investe nas margens ou na liminaridade do objeto em estado de ritualização (DAMATTA, 2013, p. 18).

Turner se baseia, nesse sentido, nos pressupostos dos *Ritos de passagem* para produzir sua análise sobre o ritual africano *Ndembo*, na qual estabelece a relação entre ritual e conflito. Para ele, os conflitos sociais confirmam a existência dos rituais. Segundo Turner (1974), o ritual consistiria em uma manifestação com certo grau de sacralização, através do qual as representações simbólicas, criadas pelo estado liminar produziram a suspensão relativa da noção de tempo e espaço, provocando nesse processo, uma reelaboração da hierarquia social nas realidades culturais. A condição liminar imputada aos indivíduos propicia-lhes a experiência de um momento de ruptura com o *status* social vigente, à medida que eles são simbolicamente postos à margem das amarras sociais que os prendem.

A situação liminar, portanto, tenderia a estimular um vigoroso sentimento de união de grupo, pois, os indivíduos, ao assumirem uma condição provisória de neutralidade, seriam, conseqüentemente, impelidos a perceber os vínculos que os unem, fazendo com que seja despertado neles um forte sentimento de solidariedade e integração. O sentimento de integração entre os indivíduos foi definido por Victor Turner através da expressão latina “*communitas*”, à qual este pesquisador afirma ter maior predileção, por comportar, mais adequadamente, o sentido cunhado por ele. Turner esclarece: “Prefiro a palavra latina *communitas* à comunidade, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma ‘área de vida em comum’” (TURNER, 1974, p.119).

Em outras palavras, o ritual, para Turner, constitui um fenômeno construído pela ruptura com o mundo profano, realizado por meio de um afastamento simbólico do indivíduo da ordem cotidiana, materializado através de ações performativas. Os rituais, vistos por esse viés, constituem momentos instaurados pelos efeitos que produz no desenvolvimento da *liminaridade* e da *communitas*. Embora as relações entre ambas não sejam explicitadas, do que se apreende de Turner (1974), pode-se afirmar que a *liminaridade* e a *communitas* possuem interdependência, uma vez que são responsáveis por produzir as ocasiões compreendidas por Turner como “Antiestrutura social”. Seria, portanto, a “Antiestrutura”, de acordo com as definições dele, os momentos de subversão da ordem social vigente, em que estão presentes os elementos responsáveis por reorganizar a “Estrutura Social”. Nesse sentido, segundo a compreensão de Turner, os rituais estão diretamente ligados às representações dos indivíduos, ou, dito de outra maneira, relacionam-se às performances que marcam a dinâmica entre “Antiestrutura” e “Estrutura”.

Valdir Nunes dos Santos (2007) afirma que a performance ritual da dança bate-barriga, praticada pelos dançantes de Helvécia, compreende uma “idéia-força que alimentou e alimenta os seus movimentos, gestos, ações e comportamentos, dá-lhes o sentido de manifestação que tem na origem, de história, das tradições orais e costumes” (SANTOS, 2007, p. 80) . Segundo o autor, a comunidade de Helvécia é composta por um coletivo de aproximadamente seis mil habitantes (Ibid., p. 13), remanescentes de negros, que viveram naquela região, submetidos ao regime escravocrata nos idos do século XIX. Trata-se de um lugar cujo contexto cultural é marcado por um passado histórico construído a partir de embates políticos, econômicos e culturais, realizados por sujeitos em busca da (re) afirmação de sua identidade.

Para Stuart Hall (1996 p. 70): “As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história. Não uma essência, mas um posicionamento”. Nesse sentido, as identidades são articuladas na construção dos comportamentos dos sujeitos, nos seus modos de agir e interagir com os outros e com o mundo. Portanto, as culturas que emanam do tecido social de Helvécia constituem, assim, um patrimônio simbólico sustentado através da danças, sambas, rezas e ofícios de um povo que reelabora suas práticas por meio da “memória em ação”, engendrada na rede das relações e dos comportamentos individuais e coletivos.

Entendendo Helvécia como um espaço de interseção de culturas em negociações contínuas, concentramos nossa atenção em entender de que maneira os usos da performance ritual da dança bate-barriga, praticados pelos foliões, colaboram para fortalecer o sentimento

de pertencerem a uma “comunidade”; ou mais precisamente, a uma “comunidade quilombola”.

Apesar de a análise dos processos de luta e conquista da certificação remanescente de quilombo da população de Helvécia, bem como seus respectivos desdobramentos históricos e políticos não estarem circunscritos como objetivos dessa pesquisa, nós entendemos, que a categoria “remanescente de quilombo” necessita de uma reflexão, ainda que sumária, no corpo dessa dissertação. Pois, de um lado, enquanto categoria, ela representa um importante avanço alcançado pelos povos negros (e indígenas) no contexto da política de reconhecimento brasileira, na esteira da qual os “militantes procuram ver o conceito de quilombo como um elemento aglutinador, capaz de expressar, de nortear aquelas pautas consideradas cruciais à mudança, de dar sustentação à afirmação da identidade negra” (LEITE, 2000, p. 341). De outro lado, nota-se que essa categoria está frequentemente associada a conotações equivocadas, oriundas de referências oficiais obsoletas, presas a visão de quilombo como unidade estática e isolada.

A compreensão mais recorrente de quilombo é a definição instituída, oficialmente, pelo Conselho Ultramarino, em 1740, quando este, ao reportar-se ao Rei de Portugal, caracterizou *Quilombo* como: “toda habitação de negros fugidos, que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados e nem se achem pilões nele”. Desde então a acepção clássica de *Quilombo*, disseminadora do estereótipo do isolacionismo geográfico, ao ser reproduzida pelo senso comum ressoa até os dias de hoje.

Mesmo uma geração de estudiosos da temática quilombola até a década de 1970 - Arthur Ramos (1953) e Edison Carneiro (1957) - não conseguiu se desvencilhar da clássica semântica *Quilombo*, fundamentada em noções a partir das quais grupos negros tornaram-se objetos de um entendimento de direito repressivo durante os períodos colonial e imperial. Na esfera acadêmico, pelos menos, apenas a partir da década de 1980, com os estudos sobre “etnicidade” inaugurados por Frederik Barth (1976), é que a perspectiva “estática de tradição e história”, que enxergava de maneira idealizada as comunidades negras e indígenas como grupos fechados em si mesmos, foi sendo abandonada ensejando discussões significativas capazes de impulsionar, de modo pontual, a reformulação de modelos teóricos considerados ultrapassados (LEITE, 2000).

As críticas à semântica oficial de *Quilombo* são muitas e apresentadas em dimensões diversas, sendo, entretanto, em função da delimitação dessa pesquisa impossível discuti-las em sua totalidade. Contudo, uma das críticas mais contundentes, alçadas sobre o conceito ultramarino *Quilombo*, justifica-se pelo fato de a acepção clássica desconsiderar a

diversidade social e cultural dos grupos negros que buscavam escapar do sistema escravista, ao conceber que eles lançariam mão das mesmas estratégias e fariam uso das mesmas bases produtivas; o que “seria inconcebível, do ponto de vista da criatividade social, supor que os diferentes grupos tenham oferecido uma única resposta, um único modelo de resistência frente à sociedade escravocrata” (CHAGAS, 2001, p.217).

Ainda segundo a Chagas (2001):

é imprescindível que sejam afastados os inúmeros entendimentos associados ao termo *Quilombo*, que foram cunhados eminentemente por leituras inadequadas, que tomaram o fenômeno a partir de conteúdos atribuídos pela própria política de repressão oficial, isto é, sem contextualizá-lo. A definição clássica de *Quilombo* é aquela definição formal que remonta ao século XVIII. Na época, esse entendimento jurídico estava impregnado de uma visão intervencionista, calcada na idéia de fuga ou negros fugitivos. Essa visão distorcida figuraria, até hoje, como imagem do Quilombo (CHAGAS, 2001, p.215).

Como visto, o sentido estrito de *Quilombo* pode gerar impressões equivocadas sobre os povos negros, e sobre como as relações entre eles e os demais grupos sociais foram (e estão sendo) articuladas no âmbito das esferas sociais, políticas e jurídicas no contexto nacional. Entender o *Quilombo* pelo enfoque que o situa de modo desarticulado da realidade atual torna-se algo inoperante, visto que nega a evolução histórica e social dos grupos que enfrentaram ativamente um longo processo de expropriações de toda ordem, e que apesar de ter participado do processo de construção da sociedade brasileira, apenas recentemente conquistaram, entre outros direitos, o de autorreconhecer-se. O texto legal, previsto na Constituição de 1988, através do artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT) afirma: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos”. Dado a saber, na sequência, o decreto presidencial 4.887/2003 regulamenta o procedimento ao instituir: “Identificação, Reconhecimento, Delimitação, Demarcação e Titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades de quilombos” como meios para materializar do direito das respectivas comunidades.

É válido lembrar que o ingresso dessa categoria no texto da nova constituinte não foi um presente, mas algo que se consolidou como fruto de uma árdua conquista, reflexo da apropriação de “instrumentos político-organizativos” por parte dos sujeitos do direito denominados quilombolas (MARQUES; GOMES, 2013, p.143). Tem-se, então, que a categoria “*Remanescente de quilombo*” difere decisivamente do que representava no período escravocrata, posicionada cada vez mais distante do estigma do passado revelando-se como

uma reconceituação dinâmica e de acordo com a perspectiva antropológica atualizada. Afirma-nos Leite (2000):

o quilombo passa, então, a significar, um tipo particular de referência, cujo alvo recai sobre a valorização das inúmeras formas de recuperação da identidade positiva, a busca por tornar-se um cidadão de direitos, não apenas de deveres. Enquanto uma forma de organização, o quilombo viabiliza novas políticas e estratégias de reconhecimento. Primeiramente, através da responsabilidade do grupo em definir pleitos com legitimidade e poder de aglutinação, de exercer pressão e produzir visibilidade na arena política onde os outros grupos já se encontram. Em segundo lugar, através do questionamento, mesmo que indireto, da função paternalista do estado, da utilização que fazem os políticos das bandeiras dos movimentos sociais em milionárias campanhas políticas. E, em terceiro lugar, propondo a revisão das prioridades sociais, através, principalmente, da implementação de políticas sociais voltadas para pleitos considerados mais importantes e representativos dos interesses destas comunidades (LEITE, 2000, 345).

Nesse sentido, a atribuição do título “remanescente de quilombo” de Helvécia, como ocorre em todas as comunidades homologadas, representa um importante passo dado pelo grupo rumo à consolidação de seus direitos. Ao repercutir no distrito, através de um “nós” jurídico, o título “remanescente de quilombo” contribui para a reafirmação positiva de uma parcela da população, propositadamente esquecida por um longo período pelas instituições nacionais, que passa a ser considerada como parte do processo civilizatório brasileiro à medida que a comunidade se apropria de uma identidade então “legalizada”.

Como isso, a política reparadora de reconhecimento, enquanto regulamenta o processo de titulação quilombola, ao considerar múltiplos fatores dos grupos interessados, tais como os ligados aos modos produtivos, rituais, laços de parentesco, relações com escravidão e especialmente vínculo longo com o seu território, mobiliza a redistribuição simbólica e também material ao valorizar o “patrimônio cultural” das comunidades, visto que “a ideia de “patrimônio cultural” que está relacionada com elementos da cultura material e imaterial” não torna possível “reduzir a ideia de reconhecimento dessa identidade e desses direitos a apenas uma dessas dimensões” (MARQUES; GOMES, 2013, 140).

A visão de comunidade construída e sustentada pelas relações territoriais e de parentesco, assim como a percepção que os habitantes têm de si, constitui algo que imaginaram ao seu modo e, por meio da qual, expressam a ideia de pertencerem a um mesmo espaço constituído imaterial e simbolicamente denominado por Hassan Zaoaul (2003) como

sendo um “sítio simbólico de pertencimento”<sup>5</sup>, espaço oportuno para a proliferação de costumes e rituais.

A respeito dos rituais, Schechner (2012) afirma:

rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. [...]. Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma ‘segunda realidade’, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados ‘ritos de passagem’ e alguns exemplos são: casamentos, iniciações, funerais. (SCHECHNER, 2012, p. 49-50).

A definição de ritual de Schechner como “memória em ação” implica aceitar diretamente os comportamentos humanos como fontes expressivas concretas de saberes acumulados pelo corpo no permanente jogo dos símbolos e códigos, efetivados nas práticas vividas em cerimônias familiares, em eventos públicos. Essa proposição articula-se à ideia de uma memória sensorial (re)constituída nos diálogos empreendidos pelos grupos sociais necessária à recomposição dos seus comportamentos performativos. Segundo a compreensão de Schechner (2003, p. 27):

Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são feitas de comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. [...] a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias.

---

<sup>5</sup> “O sítio [compreende] uma cosmovisão do mundo. Enquanto “pátria imaginária”, um sítio é, antes de tudo, uma entidade imaterial, logo, invisível. Impregna de modo subjacente os comportamentos individuais e coletivos e todas as manifestações materiais de um dado lugar (paisagem, habitat, arquitetura, saber fazer, técnicas, ferramentas etc.). Desse ponto de vista, o sítio é um espaço, um patrimônio coletivo que estabelece sua consistência no espaço vivido dos atores. Sua “caixa preta” contém os mitos fundadores, as crenças, os sofrimentos, as provações duras, as revelações, as revoluções atravessadas, as influências recebidas ou adotadas por um grupo humano. Tudo isso se concentra na identidade do sítio transmitida pela socialização entre gerações” (ZAQUAL, 2003, p. 112). Para o autor os “sítios simbólicos de pertencimento” funcionam, portanto, como lugar necessário de “encontro e ancoragem” para os membros de um grupo. Articulam-se a partir do vínculo existente entre aquilo que o autor denominou como três caixas pela combinação destas. Portanto, além da “caixa preta” já citada, há, ainda, a “caixa conceitual” referente ao saberes sociais dos indivíduos, seus modelos culturais etc; a “caixa de ferramentas” na qual os sujeitos encontram os elementos necessários à (re)elaboração de suas práticas e comportamentos agenciadas no seu campo de atuação nas relações com seus pares.

Essa noção de “comportamento restaurado” (twice behaved) proposta por Shechner é fundamental à análise do objeto eleito por nós: a performance ritual da dança bate-barriga. Nas relações dos moradores da comunidade de Helvécia, nas suas ações em face das contradições subjacentes aos modelos capitalistas de produção, evidencia-se o esforço coletivo do grupo “remanescente de quilombo”, no sentido de ressignificar os conteúdos, herdados de antepassados da matriz banto (SANTOS, 2007, pp.88-89), de suas práticas sociais por meio de sua memória coletiva.

Nesse sentido, Canclini (2000, p. 350) afirma:

As práticas culturais são, mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação. Isso acontece não apenas nas atividades culturais expressamente organizadas e reconhecidas como tais; também os comportamentos ordinários, agrupados ou não em instituições, empregam a ação simulada, a atuação simbólica.

Desse modo, a performance ritual da dança bate-barriga, eleita por parte dos foliões como fonte de atuação simbólica, constitui-se um vetor capaz de revelar aspectos profícuos da cultura local. Sua manifestação expressa os conteúdos de força comunicativa e simbólica inerentes às histórias que ligam os foliões aos processos de adaptação às novas condições de sociabilidade (trabalho, convivência, comunicação), ao passo que procuram fazer perdurar suas tradições em contato com as demandas da Modernidade. Concordamos, nesse sentido, com a afirmação de Canclini (2000, p.239) de que: “Nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade”.

Uma vez não estando fechados nas relações de diálogo que mantém com o passado, os foliões da performance da dança bate-barriga conformam suas práticas, portanto, a todas as alterações imputadas pelos demandas contemporâneas. Nesse processo, a dança bate-barriga resulta das tentativas dos foliões recriarem um lugar para superação da negação histórica dos símbolos de sua cultura engendrados na sua relação com o território e nas condições próprias de existência. Nesse sentido, os dançantes ao realizarem o bate-barriga operam um duplo movimento que lhes permite projetar uma visão para o passado com olhos do presente, pois, reavivam com ela uma série de conflitos decorrentes dessa vontade de pertencer a dois tempos equacionados: o “da tradição”, latente na memória coletiva e o da contemporaneidade, atravessado por contradições e disputas pelo significado.

Fruto dessa perfusão, a manifestação da dança bate-barriga, em Helvécia, ao materializar-se na confluência de interesses antagônicos, no jogo da disputa simbólica circunscreve-se como uma prática à qual se convencionou chamar de “cultura popular”,

categoria de difícil conceituação, no âmbito dos estudos da cultura, que exige alguns esclarecimentos, no sentido de tornar explícito o sentido de cultura popular em uso nessa pesquisa.

Ao estudar o advento da cultura popular no período inicial da Europa moderna, Peter Burke (1989) caracteriza a cultura das camadas populares como uma “presa esquiua”. O autor destaca principalmente o trabalho do historiador, tradicionalmente pautado no exame de manuscritos, e pontua as dificuldades enfrentadas por estes pesquisadores frente a um novo objeto impreciso, nos alertando sobre o terreno movediço chamado cultura popular, em função de se tratar de um objeto que se permite acessar somente através de “atitudes e valores”, expressos em “artefatos e apresentações”.

O conceito de cultura popular, segundo Burke (1989), surgiu no final do século XVIII e início do XIX, período em que as manifestações culturais, tradicionalmente produzidas pelos camponeses, passam a despertar o interesse dos intelectuais europeus. Entre os quais, os trabalhos de J. G. Herder, acerca da “canção popular” (*Volksleid*), e dos irmãos Grimm, sobre a “poesia da natureza” (*Naturepoesie*) carregados de ideias com inclinação romântica, atingiu e influenciou um grupo considerável de pesquisadores.

Burke (1989) busca, portanto, demonstrar como o conceito “cultura popular” surge da “descoberta do povo”, como movimento impulsionado, principalmente, pelo advento da formação dos Estados nacionais na Europa. A partir da perspectiva da História Cultural, o autor delinea um panorama das relações socioculturais do período em que uma nova configuração sócio-política instituída pelo processo de nacional da modernização europeia acontece. Examinando a cultura, enquanto fenômeno que ocorre em diferentes níveis sociais, ele vai demonstrar que a visão binária que separa arbitrariamente as práticas produzidas por atores sociais de classes inferiores e superiores revela-se enganosamente insatisfatória para explicar a complexidade das culturas na sociedade investigada.

Para Burke (1989), ainda que o processo de interação entre as classes não pudesse, naquele período, ser considerado simétrico, as fronteiras culturais existentes entre elas não eram tão nítidas. Segundo ele, a elite tomava parte na pequena tradição das camadas populares, embora a recíproca não fosse igualmente verdadeira quanto à participação do “povo” na grande tradição. O autor procura demonstrar, nesse sentido, como essa nova configuração incide diretamente sobre os comportamentos das classes europeias, cujos impactos recaem sobre as manifestações culturais, promovendo profundas mudanças no modo que classes as sociais enxergam suas práticas culturais vigentes.

Por sua vez, Mikhail Bakhtin (2010) também realiza um minucioso estudo sobre a cultura popular. Em sua tese *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicada pela primeira vez em 1965, o autor investiga os processos de interações culturais entre as classes, no período de transição entre a Idade Média e o Renascimento, com intuito de adentrar o universo multifacetado das manifestações não oficiais da cultura. Dessa maneira, Bakhtin (2010) põe em xeque o riso popular e a efervescência cultural das praças repletas de bufões e tolos, monstros e palhaços, anões e gigantes como vetor de rupturas nas normas estabelecidas a endossar o corpo da multidão que participava dos festejos, ritos e cultos cômicos. De acordo com o autor, nesses momentos:

Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais legalizados e consagrados e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular (BAKHTIN, 2010, p.77).

Essas ocasiões festivas revelam aspectos significativos a partir dos quais Bakhtin interpretará a consciência cultural da sociedade medievo-renascentista, uma vez que elas se compunham de uma gama múltipla de interações vivenciadas por meio da cultura cômica popular orientada por uma visão de mundo distinta da oficial, alimentada por um forte senso coletivo de liberdade, que se construía à revelia do controle centralizador da Igreja e do Estado. Dessa experiência efêmera de ruptura com a cultura oficial emergia, assim, o mundo carnalizado insurgido como uma espécie de *segundo mundo*, instaurando espaços nos quais era possível se experienciar uma *segunda vida*. É importante ressaltar, entretanto, que para Mikhail Bakhtin “o mundo carnalizado” não está circunscrito à festa que antecede à Quaresma, mas se perfaz em todos os momentos nos quais os elementos festivos se disseminam e ganham corpo na sociedade da época.

Havia, nesses dois mundos descritos por Bakhtin, a existência daquilo que Burke (1989) chama de interação bi-cultural, em que a elite transitava com naturalidade, participando das crenças religiosas, dos jogos e das superstições populares ou comunicando-se no dialeto local tido como segunda língua, por exemplo, ainda que dominassem perfeitamente a fala e a escrita do latim.

Com efeito, o projeto de nacionalização dos Estados europeus, que, contraditoriamente, partia do pressuposto da unificação nacional, com a intenção de abarcar todos os estratos culturais seria, posteriormente, responsável por provocar uma cisão mais profunda nessas mesmas culturas, ao demarcar politicamente os limites entre a cultura erudita

e popular. Nessa direção, a separação se fez mais sentida, sobretudo, a partir da repressão sistematizada por parte do Estado, que surge no cenário moderno, como entidade jurídico-administrativa centralizadora. Renato Ortiz (1985) esclarece:

O processo de repressão sistematizada se inicia com o distanciamento entre cultura de elite e cultura popular; são várias as causas que contribuem para o seu desenvolvimento. A Igreja, tanto católica como protestante, implementa uma política de submissão das almas que procura tornar hegemônica a doutrina oficial, tal como era definida pelos teólogos. O objetivo proposto podia ser atingido tanto pela catequese, distribuição e leitura da Bíblia junto às classes populares, como através de iniciativas mais violentas; os tribunais de inquisição e a caça à feitiçaria são exemplos típicos do uso de uma alternativa de combate às heresias populares. Existem no entanto causas mais amplas, como a centralização do Estado, o que significa uma administração unificada dos impostos, da segurança e da língua. [...] A constituição dos estados nacionais implica também na mudança política em relação às classes subalternas, pois se o Estado aparece agora como instituição provedora, ele demanda, em contrapartida, os impostos, o serviço militar, enfim, reclama os deveres atribuídos ao estatuto de cidadania. [...] O século XVIII é também um período em que se elabora uma cultura de abrangência universal que se impõe a todos (ORTIZ, 1985, p.7-8).

Para Roger Chartier (1995) o termo “cultura popular” é uma construção realizada por intelectuais e, por isso mesmo, encobre em si um cunho arbitrário por se tratar de um conceito que procura delimitar, nomear e caracterizar “práticas nunca designadas pelos seus atores como pertencente à “cultura popular”” (CHARTIER, 1995, p.179). Segundo ele, o conceito de “cultura popular” consiste, portanto, numa categoria erudita destinada a abarcar produções e comportamentos localizados “fora da cultura erudita”, razão pela qual se revela inoperante e divergente dos pontos de vista dos grupos a que se destina. Em outras palavras, a acepção de cultura popular consiste, nesse viés, em uma “representação”. “As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Segundo o historiador, o conceito de cultura popular se assenta em dois modelos básicos de inteligibilidade que podem ser resumidos de duas formas. O primeiro deles seria aquele que se baseia no princípio da abolição de toda e qualquer forma de etnocentrismo, sendo responsável por produzir uma compreensão da cultura popular como sistema simbólico dotado de autonomia própria, articulado pela lógica do afastamento, da isenção e não dependência da cultura letrada, modelo este que evoca uma espécie de “idade do ouro” da cultura popular. O segundo modelo, ao concentrar sua atenção nas relações sociais de dominação, concebe a cultura popular como um terreno sempre ameaçado, marcado pela dependência indiscriminada das culturas dominantes. Referindo-se aos pesquisadores europeus, argumenta ainda Chartier (1995, p.180) que os dois modelos “atravessaram todas as disciplinas que pesquisam cultura popular, seja a história, a antropologia ou a sociologia”

constituindo-se enquanto formulações teóricas orientadoras de sua legitimidade como campo científico.

Ortiz (1985) ressalta que aquilo que se passou nos países centrais da Europa, tais como França, Inglaterra e Alemanha, cuja inclinação romântica incidiu sobre a maneira de conceituar as manifestações populares, ocorreu de modo análogo também na América Latina e seus respectivos intelectuais a partir do processo de cientifização das Ciências Sociais.

No caso particular do Brasil, Renato Ortiz (2006) afirma que a problemática da cultura popular também esteve relacionada à construção da identidade nacional brasileira, fruto do empreendimento elaborado pelo discurso científico de autores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, entre outros, considerados os precursores das Ciências Sociais brasileiras. Esses teóricos, “na virada do século se divorciaram de suas manifestações literárias, seja considerando as tradições africanas ou os movimentos messiânicos” (p. 14) e foram responsáveis por formular os discursos que impulsionaram mais tarde o desenvolvimento de escolas superiores no país, como a escola de antropologia brasileira.

Ao situar os teóricos supracitados, Renato Ortiz enfatiza as principais correntes de pensamento às quais eles se filiavam, ao pontuar como marco da *intelligentisia* brasileira o declínio da hegemonia do Romantismo de José de Alencar e Gonçalves Dias, evidenciando a influência que o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer (correntes europeias) tiveram sobre a produção teórica realizada no Brasil da época (ORTIZ, 2006).

Das teorias elaboradas na Europa, o autor destaca o evolucionismo como traço comum entre elas. No que concerne às bases da corrente de pensamento evolucionista, pode-se dizer que ela tinha como objetivo fundamental encontrar o traço comum na evolução histórica dos povos, ao conceber que os povos primitivos “simples” evoluiriam naturalmente para as sociedades ocidentais “complexas”. Foi esta frente de pensamento que favoreceu a disseminação a favor da elite europeia, propagando uma consciência capaz de reforçar sua posição hegemônica no mundo ocidental e de legitimar sua trajetória como padrão a ser seguido, sugerindo que a superioridade da civilização europeia resultaria das leis naturais da história dos povos.

Conforme Ortiz (2006), incutindo tais compreensões teóricas, os intelectuais brasileiros passam a se questionar sobre a possibilidade de atingirem por aqui a etapa civilizatória alcançada pelos europeus deparando-se com o “atraso” do Brasil em relação ao desenvolvimento da Europa. Os pesquisadores brasileiros, orientados pela lógica evolucionista, vão então concentrar seus esforços em explicar as razões do “atraso brasileiro”,

por acreditarem que o país só poderia ser considerado civilizado a partir do instante em que fosse possível superá-lo.

Nesse cenário, o conceito de cultura popular servirá de base para se forjar uma ideia de nacionalidade, uma vez que o modelo de sociedade no qual os intelectuais se pautam é o europeu, centrado na perspectiva idealizada do passado glorioso. Em se tratando do caso brasileiro, nesse sentido, os estudiosos encontraram algumas dificuldades ao tomarem por base o nosso passado. Os pesquisadores vão se deparar, assim, diretamente com a figura do índio, o não civilizado, fato que a princípio frustra os planos de implementação de seu projeto de nacionalidade. Por fim, vendo-se obrigados a partir dos elementos da cultura brasileira como o objetivo de inseri-la no rol das nações modernas, resta aos intelectuais da época a opção de investir nas culturas populares para resolver tal impasse. Dessa maneira, ao se apropriarem dos elementos considerados positivos das culturas populares, com o propósito formular uma ideia de brasilidade, eliminando os elementos julgados impróprios, os intelectuais criam uma “representação” de cultura distante de suas condições de produção concretas. Do exposto, vê-se que “Cultura popular” não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas [...] nem sequer os produtos artísticos e elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização” (ORTIZ, 2006, p.72).

Através desse panorama de como os intelectuais brasileiros se comportaram frente à questão da cultura popular, buscamos enfatizar como a construção da identidade nacional brasileira está atravessada pela noção de “cultura popular” como resultado de uma “representação” formulada num jogo articulado entre política e intelectualidade. Tendo ciência disso, concordamos com Canclini (2000) e sua afirmação de que para se compreender os fenômenos culturais: “É preciso desfazer as operações científicas e políticas que levaram o popular à cena” (CANCLINI, 2000, p. 206).

Uma vez elucidadas as contradições que encerram o conceito de “cultura popular” em um invólucro de dimensão a-histórica e universalista prejudicial ao estudo proposto, reconhecemos, em contrapartida, a utilidade da expressão “cultural popular”. Portanto, quando necessário, faremos uso do termo “cultura popular” ou “culturas populares”, pressupondo neles a abrangência de cultura oral, tradicional ou subalterna. A partir da leitura de Canclini (1982), pensamos tais designações não pela sua redução a um traço essencial, mas devido ao valor operatório que elas carregam. Nesse sentido, lançaremos mão ainda das expressões “tradicional”, quando pretendermos sublinhar uma oposição à “Modernidade” e de

igual modo, usaremos o termo “cultura subalterna” para marcar a intenção de diferenciá-la da cultura hegemônica.

Todas as reflexões apontadas aqui servem de sustentação para a nossa tentativa de interpretação das culturas de Helvécia e convergem, mais especificamente, para a análise da performance ritual da dança bate-barriga. No processo de vivência da cultura, os moradores de Helvécia em situações cotidianas ou rituais realizam ações por meio das quais socializam seus aprendizados diversificados no palco de negociações dos significados. Os seus saberes coexistem no mesmo tempo histórico em que ocorre o desenvolvimento econômico capitalista, contexto em que a comunidade remanescente de quilombo convive com a presença da massificação das culturas. As vivências cotidianas dos sujeitos de Helvécia são compostas de saberes re-aprendidos e re-formulados ao longo do percurso histórico pelo qual passaram e no qual ainda se encontram imersos, buscando alternativas para sustentar suas práticas.

Desse viés, pode-se afirmar que a cultura produzida nessa comunidade não consiste em práticas autônomas e originais do grupo, mas se configura através de ações manifestas através de um conjunto de “táticas”. Michel de Certeau (1998) esclarece que a definição de tática se instaura pela oposição que este termo expressa ao sentido de “estratégia”. Enquanto “estratégia” pressupõe um lugar capaz de ser circunscrito como *próprio* dos agentes dotados de querer e poder, a partir do qual eles elaboram os cálculos necessários às suas relações de força e definem seus campos de atuação, baseando suas relações com o que lhes é externo, nos lugares institucionais definidos, a “tática” define-se justamente pela oposição que mantém com a organização, pela impossibilidade de acesso a este lugar estratégico autorizado; lugar privilegiado e necessário à elaboração e à gestão das relações por meio de modelos particulares legítimos. Afirma Certeau (1998):

Denomino, ao contrário, “tática” um cálculo que não pode contar como próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ele ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido das forças que lhe são estranhas. Ele consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...], mas sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião” (CERTEAU, 1998, p. 47).

Nessa perspectiva, as classes populares, por não disporem de um lugar legítimo de atuação, orientam suas ações apenas tomando como referência os modos disponíveis no não lugar que ocupam perante os grupos hegemônicos, atuando, assim, com os elementos que suas práticas alcançam. Nesse processo, portanto, elas recorrem à apropriação dos códigos e lugares alheios que lhes são apresentados, tomando-os à sua maneira, subvertendo as regras precedentemente instituídas para re-compor formas inéditas. Tal processo se dá por meio de movimento emblemático por meio de uma linguagem que Certeau (1998) denomina “artes do fazer”.

Essas reflexões conceituais iluminam, nesse sentido, o nosso estudo sobre os comportamentos dos sujeitos de Helvécia, especialmente, dos foliões do bate-barriga. Estes, ao se apoderarem do que lhes é acessível, nas trocas simbólicas que empreendem na comunidade, misturam as fronteiras entre o conhecimento instituído e os saberes populares que subsistem apenas performativamente em suas práticas.

Aprendemos com Canclini (1982, p. 43) que “as culturas populares são o resultado de uma *apropriação desigual* do capital cultural [e] realizam uma *elaboração* específica das suas condições de vida através de uma interação *conflitiva* com os setores hegemônicos”. Sendo assim, ela se constitui de reajustamentos e clivagens oriundas dessas interações. Os sujeitos comuns de Helvécia, através de suas formas de compreender o mundo, por meio de suas rezas, sambas, danças rituais e ofícios, contaminam-se com as práticas oficiais da cultura, ao mesmo tempo em que fendem o discurso autorizado para criar condições novas de comunicar o conteúdo de suas performances, numa linguagem também nova, a partir dos desvios, reutilizações e deslocamentos que produzem.

### 3. A COMUNIDADE NEGRA DE HELVÉCIA NO SUL DA BAHIA: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

#### 3.1 Situando o distrito de Helvécia

Helvécia é um distrito brasileiro pertencente ao município de Nova Viçosa, situado a  $17^{\circ} 48' 27''$  S de latitude e  $39^{\circ} 39' 51''$  W de longitude, que integra a microrregião de Porto Seguro, na mesorregião do extremo sul da Bahia<sup>6</sup>, compreendendo vinte e um municípios. (Ver Figura 2).<sup>7</sup>



**Figura 2.** Mapa de localização do distrito de Helvécia

FONTE: Territórios de Identidade – SEPLAN, 2012;

Divisão Político-administrativa – SEI, 2013;

Folhas Tipográficas 1:100.000 IBGE, DSG, SUDENE e CODEVASF, 1965-2007.

Mapa do Sistema de Transportes – Estado da Bahia. DERBA, 2007;

Mapa de Divisão Político-Administrativa – Estado da Bahia. SEI, 2013.

<sup>6</sup> A região é composta por Belmonte, Itabela, Itagimirim, Eunápolis, Porto Seguro, Santa Cruz de Cabrália, Guaratinga, Itapebi, Itamaraju, Prado, Jucuruçu, Vereda, Alcobaça, Caravelas, Teixeira de Freitas, Medeiros, Itanhém, Lajedão, Ibirapuã, Mucuri e Nova Viçosa e integra o território denominado “Costa do descobrimento”. O termo “região extremo sul” vem sendo gradualmente substituído pela expressão “território de identidade”. Segundo a SEPLAN (2013), por consistir numa terminologia mais adequada aos desdobramentos sócio-históricos que as divisões geopolíticas baianas locais vêm sofrendo a partir da implementação de políticas públicas estaduais, em desenvolvimento em cada região.

<sup>7</sup> Base Cartográfica compilada pela SEI, 2013. Base cartográfica e arte final elaborada pela Coordenação de Cartografia e Geoprocessamento da Diretoria de Informações Geoambientais.

Esse distrito configura-se como um território habitado por um grupo social cujo trajeto de vida e relações culturais revelam as marcas de um passado histórico que reporta ao período colonial do Brasil. Foi nesta região, às margens do rio Peruípe, que nos idos do século XIX, os primeiros colonizadores se estabeleceram para desenvolver, com maior predominância o plantio de lavouras de café. Nas atividades exercidas nessas plantações muitos negros africanos e brasileiros, dos quais descendem diretamente os moradores de Helvécia, viveram sob o jugo do trabalho escravo, razão pela qual legaram resquícios de sua memória, seus costumes e suas práticas às gerações futuras.

Recentemente, em virtude de suas características étnicas e culturais, os membros da comunidade, mobilizaram-se, por meio da associação de moradores, promovendo uma série de debates em torno dos direitos civis garantidos pelas políticas culturais estatais, no intuito de solicitar, junto às entidades responsáveis, o reconhecimento da população de Helvécia como remanescente de quilombo. Como é sabido, esse direito no Brasil indica caminhos possíveis no sentido de reparar material e simbolicamente tais comunidades negras e foi inaugurado, sobretudo, com a Constituição de 1988 que o garantiu após intensos debates promovidos em todo o país pelos movimentos sociais negros, entre outros. Nesse sentido, após os trâmites legais, os moradores do distrito obtiveram a certificação de seu território concedida pela Fundação Cultural Palmares, em 2005, em cumprimento ao Decreto 4.887, de 20 de novembro de 2003, (Art. 2º), que identificou na comunidade os “critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida” (BRASIL, 2003), como vimos na seção anterior.

Essa certificação, em certa medida, traz à tona reflexões sobre a espoliação de um grupo que conviveu e ainda convive com as imposições de ordem política, econômica e cultural dos grupos dominantes vivenciadas, historicamente, as suas práticas culturais a partir das experiências elaboradas coletivamente. Helvécia, portanto, constitui-se em um palco de conflituosas intersecções sociais, cujo desenvolvimento histórico e econômico se confunde com a formação do Brasil Colônia.

### **3.2 A constituição da Colônia Leopoldina**

Para (Fraga 2008, p.116): “Apesar do crescimento de pesquisas relevantes sobre a escravidão em outras regiões da Bahia que não Salvador e o Recôncavo, pouco se conhece

sobre o extremo sul baiano”. Portanto, ao adentrarmos nesse ponto, não temos a pretensão de apresentar uma discussão aprofundada dos aspectos históricos da Colônia – tarefa do historiador –, mas apenas fornecer, de forma abreviada, alguns elementos que consideramos relevantes para se compreender sob quais condições materiais de produção, bem como a partir de quais relações sociais, as práticas culturais (com ênfase a dança bate-barriga), os saberes locais e as identidades dos sujeitos vinculados ao território em questão foram sendo forjadas na evolução dos tempos. Nesse raciocínio, concordamos com as afirmações de DaMatta (1987, p.150) sobre o trabalho de campo: “Se existem dados históricos, eles são usados; se existem fatos econômicos, isso também entra na reflexão; se há material político, eles não ficam de fora. Nada deve ser excluído do processo de uma forma de vida social diferente.

Partindo-se dessa perspectiva, os relatos existentes sobre o processo de criação da comunidade de Helvécia, contidos nos poucos documentos existentes, em alguns trabalhos acadêmicos, e também presentes nas narrativas orais dos moradores, afirmam que este distrito teve a sua origem com a criação da Colônia Leopoldina. Tratava-se de uma das colônias agrícolas da América Portuguesa à época, criada sob decreto Lei de 1808, expedido por D. João VI que teve por finalidade a expansão de frentes de trabalhos agrícolas pelo interior do Brasil, em especial o plantio de café, a fim de atrair investimentos de imigrantes europeus.

A medida legal, segundo Carmo (2010), que se dedica ao estudo da fundação da trajetória histórica e dos objetivos da Colônia Leopoldina, previa a doação de terras (sesmarias) para os imigrantes estrangeiros produzirem gêneros alimentícios, e tinha também, entre outras, a intenção de branquear a população.<sup>8</sup> A Colônia Leopoldina foi então fundada em 1818 e tornou-se o primeiro empreendimento agrícola a obter considerável prosperidade, devido à cultura do café ter sido ali desenvolvida por colonos alemães e suíços. De acordo com Carmo:

A Colônia Leopoldina ficava situada no município de Vila Viçosa, atual Nova Viçosa, pertencente à comarca de Caravelas, no extremo sul da Bahia. A freguesia de Nova Viçosa foi criada em 1720, na foz do rio Peruípe, com o nome de Arraial de Campinho do Peruípe, para abrigar portugueses e índios catequizados. Foi elevada à categoria de Vila em 1768, com o nome de Vila Viçosa, e mais tarde, em 1775, ao nível de município, em território desmembrado de Caravelas (CARMO, 2010, p.15).

Segundo os estudos dessa historiadora, a Colônia Leopoldina era composta por um conjunto de fazendas relativamente vizinhas, sendo duas mais expressivas. A primeira

---

<sup>8</sup> Esta questão do branqueamento da população brasileira é tratada de forma mais ampla por Wilson Nascimento Barbosa em seu livro *Cultura Negra e Dominação*, no qual ele discute acerca da expansão populacional e econômica do Brasil em função do receio da africanização das elites locais. Ver BARBOSA (2006).

denominada fazenda Monte Christo, era de origem incerta e pertencia, em 1859, ao suíço Henrique Borel. Após a sua morte as terras foram herdadas por seu filho João Martinho Flach que passou a administrá-las. A segunda propriedade chamava-se Jacarandá e pertenceu ao alemão Georg Anton von Schaeffer, um médico próximo à imperatriz Leopoldina que, depois de manifestar seu interesse de permanecer nos trópicos, recebeu de D. João VI uma sesmaria na região extremo sul da Bahia.

Esse médico, que também prestava serviços ao governo imperial, fundou uma colônia de alemães denominada Frankental, às margens do rio Jacarandá, em 1821, estabelecendo-se nas proximidades do rio Peruípe e da Colônia Leopoldina.<sup>9</sup> Anos depois, com a extinção da Colônia Frankental, em 1838, toda a extensão de terras que abrangia as duas propriedades foi aglutinada à Leopoldina que, provavelmente, teria recebido esse nome em referência e/ou homenagem à Imperatriz Leopoldina.

A Colônia Leopoldina provaria o insucesso do projeto do governo imperial da Província da Bahia, apesar de ter se configurado, por muito tempo, como uma experiência colonial respeitosa aos regulamentos então acordados que proibiam a não utilização de mão de obra escrava e previam que a manutenção de terras fosse feita apenas com os braços dos próprios colonos, após a integração.

As implicações da cisão das colônias foram diversas. A partir da morte dos antigos administradores, em 1825, a chegada de colonos estrangeiros, interessados apenas na oportunidade de enriquecer, por meio da exploração das terras brasileiras, especialmente a partir da produção de café, veio, conseqüentemente, a ser a causa da introdução de mão de obra de trabalhadores africanos para atender às demandas de produção e exportação do café. Tais impasses fizeram com que Leopoldina perdesse sua característica de colônia, em torno de 1850. Através dos tempos, o Distrito de Leopoldina recebeu o nome de Helvétia ou Helvéthia, em função da origem suíça das famílias fundadoras, e mais tarde, com os desdobramentos fonológicos e lexicais, o nome desse distrito foi aportuguesado, chegando a Helvécia, como se conhece hoje. Esse breve panorama deixa claro a significativa contribuição de Helvécia legada ao pólo econômico da Costa do Descobrimento. Além do café, outras atividades também eram desenvolvidas no local, como o cultivo de algodão, estimulado pela Vila Viçosa, acompanhado da produção de cachaça e de plantações de milho e mandioca.

Na época, a vertiginosa ascensão do distrito da Colônia Leopoldina fez com que a vida social e econômica da Comarca de Caravelas fosse desestabilizada, em função do número

---

<sup>9</sup> Cf. Carmo (2010, pp. 29-30).

cada vez mais crescente de habitantes e camponeses que se dirigiam a Leopoldina. “O destaque da região de Caravelas se dava principalmente por causa da Colônia Leopoldina que se destacava como centro produtor e exportador de café. Seus cafezais exportaram em 1839 o total de 36.277 arrobas de café.”, afirma Carmo (2010, p.37). Nesse processo, o Brasil que já comercializava o café desde o século XVIII, a partir de 1810, ingressou efetivamente como exportador internacional do fruto. Para concretizar os novos encaminhamentos que haviam idealizado, os colonos, recém-chegados à região, recorreram à adoção de braços africanos e brasileiros, incorporando-os, por meio do trabalho compulsório, de forma maciça na manutenção das lavouras de café.

A riqueza gerada por esse artigo foi fonte de inúmeros desentendimentos entre as autoridades brasileiras e os colonos europeus, pois estes últimos, já insatisfeitos com o sistema meeiro de produção, passaram a desobedecer aos acordos firmados com as elites econômicas da época. Nesse ínterim, os negros, sob o regime escravista da região, tinham que aceitar uma rotina extenuante e rígida de trabalho. As condições impostas pelo sistema escravocrata refletiam, conseqüentemente, em todos os setores da vida dos trabalhadores escravizados. Geralmente, os senhores utilizavam algumas estratégias no intuito fornecer o mínimo possível aos negros com a intenção de evitar gastos julgados desnecessários. Em muitos casos, até mesmo a alimentação era fornecida em proporções nutricionais insuficientes, por parte dos colonos, quando não era negada. Aos escravos era imputada a responsabilidade pelo próprio alimento, sendo, para isso, obrigados a se dedicar às atividades nas lavouras mesmo nos finais de semana para manter o próprio sustento. A esse respeito, Carmo (2010, p. 67) ressalta:

Os gastos com os escravos não trazem nenhuma surpresa a não ser quanto ao tamanho de algumas porções, como a de carne, por exemplo, que poderia ser distribuída por famílias escravas. Dois quilos e meio de carne por semana era algo raro em qualquer propriedade escravista, por mais generoso que fosse o senhor. Na maioria delas a carne era um item raro, assim como na região de Caravelas, que contava com poucos rebanhos. A maioria dos escravos da região não contava com uma alimentação tão generosa, e precisavam complementá-la por meio do produto das roças que cultivavam nos domingos de folga. [...] No final das contas saía mais barato ao senhor permitir que os escravos cultivassem “suas roças”, que negar-lhes esse “direito”. Um “direito” pelo qual o escravo lutava, pois lhe possibilitava administrar a produção segundo seus desejos.

Os ínfimos documentos existentes que versam sobre a história da Colônia Leopoldina não trazem dados específicos relacionados às práticas culturais de seus grupos sociais.

Há de se considerar, nesse sentido, que os registros do cotidiano da Colônia que abrigava a comunidade negra oprimida, presentes nos documentos oficiais, serviam apenas

para atender aos interesses políticos e econômicos das elites da época, razão pela qual as manifestações das culturas dos povos negros que ali viviam foram negligenciadas.

Apesar disso, a afirmação da autora fornece-nos elementos importantes para compreendermos a realização do ritual da dança bate-barriga, bem como das demais culturas desenvolvidas no local. O argumento exposto vai de encontro à visão comum que professa que os escravos dessa região eram impedidos de praticar suas danças, brincadeiras e cantos, em função da carga extenuante de trabalho. Embora não houvesse lugar autorizado para os negros realizarem suas práticas culturais, é bem provável que a produção das roças tenha favorecido alguns momentos de realização das manifestações culturais africanas e afro-brasileiras, tais como as encontradas ainda nos dias de hoje em Helvécia, a exemplo das rodas de bate-barriga, de maculelê, de capoeira e de samba de viola. Como lembra José Ramos Tinhorão, “raros momentos de livre exercício de seus costumes originais, ia garantir a esses encontros uma riqueza de expressões de que os colonizadores [...] jamais poderiam imaginar a extensão (TINHORÃO, 1988, p.45).

Ainda conforme se apreende das palavras de Carmo (2010), está claro que esses espaços, relativamente autônomos, vivenciados pelos escravos não foram alcançados gratuitamente, mas, provavelmente, constituíram uma conquista que desencadeou conflitos e desentendimentos entre servos e senhores, corroborados pelo fato de muitos colonos serem protestantes.

As afirmações de Tinhorão lançam luzes sobre a evolução das danças afro-brasileiras que ganharam os mais diferentes formatos com a chegada dos negros no Brasil, ao assimilar as características específicas inerentes aos seus contextos. Carneiro (1978, p.32) reitera que: “As culturas da cana-de-açúcar, do tabaco, do algodão e do café e em boa parte os trabalhos da mineração estiveram entregues, durante séculos, a esses negros [...] e legaram aos seus descendentes formas de batuque ainda reconhecíveis.”

### **3.3 O extremo sul da Bahia: culturas e práticas**

A partir dos estudos de Santos (2007), é possível afirmar que as populações negras trazidas para o território da Colônia que deu origem ao coletivo de habitantes de Helvécia eram compostas por bantos. Conforme Bastide (1974), devido à resistência desses povos a doenças, força física e a sua qualidade na agricultura, os bantos eram destinados ao trabalho nos campos. Assim, a agricultura campesina constituiu a base de sustentação das

manifestações das culturas produzidas na região devido à íntima relação que práticas como as danças e os cantos mantêm com a lida na cultura do campo.

Para Alfredo Bosi (1992, p.11), “[...] as palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*”, que por extensão recebe o significado de morar, ocupar, cultivar e trabalhar a terra. Assim, seguindo o étimo do termo, acrescido ao seu desdobramento semântico, podemos afirmar que essa visão de cultura articula-se com a relação estabelecida entre o homem e a terra, e, por conseguinte, ao cultivo dela como referencial de trabalho exercido coletivamente em uma sociedade sócio-culturalmente estratificada. Dessa forma, o conceito de cultura apontado por esse autor inscreve o homem como um sujeito histórico que age sobre a terra para produzir cultura. Em Helvécia, muitos trabalhadores ainda vivem da agricultura<sup>10</sup>. Essa prática se dá através da ocupação de pequenas extensões de terra de onde eles retiram a sua renda e sustento na realização de tarefas distintas de trabalho que aprenderam com seus antepassados.

As experiências postas em prática através do trabalho contribuem para o fomento de símbolos culturais passados de geração a geração. Santos (2007, p. 40) adverte que “comunidades negras ou tradicionais [...] majoritariamente vivem da agricultura camponesa, em áreas de terra, além de garantir sustento e trabalho diversificado”. Nessa direção, as ações dos homens em seu meio, as interações empreendidas por eles para transformar o mundo imediato da natureza, aliadas às suas capacidades de criar e re-criar, através das relações entre o lugar-terra, o trabalho-ação e a criatividade-reflexão, engendram aquilo que Geertz (1989) denomina como “contextos cultural”, na tessitura do qual ocorre o entrecruzamento dos valores, dos comportamentos e das produções humanas.

Sendo assim, compreendemos que os comportamentos produzidos ao longo do trajeto histórico e cultural dos sujeitos de Helvécia estão repletos de simbologias em que as ações constituem signos instaurados dialogicamente nas tramas de experiências passadas, atualizadas pelas performances a conferir-lhes lugar no presente.

---

<sup>10</sup> Além cultura do café e da agricultura camponesa (SANTOS, 2007), a região de Helvécia foi marcada pela extração da madeira de reservas de mata nativa (KOOPMANS, 1997). Fato este motivado pelas frentes de trabalho que colocaram em curso a construção da BR 101, em 1972 (GOMES, 2008). Esse empreendimento permitiu o acesso do extremo sul baiano à comunidade de Helvécia, e foi, ainda, responsável por ligar o sul da Bahia a outras regiões do país, possibilitando o fluxo de produtos e pessoas que, entre idas e vindas, foram povoando a região extremo sul da Bahia. Faz parte das frentes de trabalho dessa região, ainda, diversas monoculturas frutíferas, produzidas no lugar por descendentes de orientais, bem como a monocultura do eucalipto ainda cultivado e em expansão na mesma região. Para Santos (2007), as décadas de 1970 e 1980 compreendem o período de maiores mudanças estruturais no extremo sul da Bahia. Segundo ele, as empresas de produção de papel e celulose, instaladas no extremo sul da Bahia, a partir dos anos de 1980 contribuíram, decisivamente, para dirimir a produção da agricultura camponesa no local, fragmentando, dessa maneira, as manifestações culturais ali praticadas.

Nessa perspectiva, os moradores da comunidade de Helvécia ao realizarem suas atividades de trabalho, ao cuidarem de suas famílias, ao vivenciarem as suas demandas, conflitos, produzirem e preservarem as suas simbologias, acabam por se qualificarem como produtores e intérpretes de sua própria cultura. Pois, ao estabelecerem permanentes diálogos com os tempos, os sujeitos, em suas relações históricas, atualizam e revitalizam a cultura, certificando a permanência de suas práticas culturais. Ao tomarmos uma concepção “semiótica de cultura”, defendemos que as produções simbólicas humanas não existem de forma isolada da conjuntura que as fomentam. Neste sentido, as marcas deixadas pela herança histórica do distrito de Helvécia influenciam profundamente a visão que os moradores e dançantes têm de si, da comunidade e, conseqüentemente, de suas práticas culturais. Ao falar sobre a possível origem da dança bate-barriga, Dona Faustina, se pronuncia da seguinte maneira:

*Começou na senzala. Começou na senzala assim...Que foi do tempo dos escravo...Porque eles vivia preso nas senzala, torturado, massacrado e não tinha liberdade nenhuma.Era trabalho, trabalho, trabalho. As mãe que tinha os seus bebê era obrigada a trabalhar com o bebê nas costa. Amarrava e trabalhava com esse bebê nas costa...Quando era colocado em algum lugar, se o bebê chorava, seus senhores ainda pegava o bebê colocava mais longe ou então em cima de um monte de formiga, pra que chorasse mais ainda...não aceitava. E, às vezes, esses bebê era dos seus senhores. Ele usava as mulheres pra prostituir pra render mais gente cum seus cativo, né!? Então era todo massacrado. E...elas num tinha liberdade. Foi ino...foi ino...teve a princesa Isabel [que] ditou a liberdade. Quando a princesa Isabel ditou a liberdade, foi uma alegria..uma alegria sem fim. Elas começô a pulá de alegria. E nesse pulo, eles inventô a dança [bate-barriga]. Uma chegava, batia em outra. Homi cum homi jogava...capuêra, por isso que existe capuêra hoje. Tem capuêra, maculelê, né?! Então, os homem cumeçava a lutá...jogano a capuêra, pulano salto mortal...E as mulé batia uma na outra (refere-se ao choque entre os ventres femininos) (ENTREVISTA 02/04/2014).*

Segundo Mariza Peirano (2002, p. 29), “falas e ritos – esses fenômenos que podem ser recortados na sequência dos atos sociais – são bons para revelar processos também existentes no dia-a-dia e, até mesmo para se examinar, detectar e confrontar as estruturas elementares da vida social”. Ao reconstituir a história do bate-barriga, a dançante o faz em um duplo movimento: o primeiro consiste na retomada de uma experiência de sofrimento, caracterizada pela falta de autonomia e liberdade, à qual mesmo ela não tendo chegado a viver, pelo fato de se tratar de algo experienciado por sujeitos de seu grupo étnico, ao trazer à tona, toma também para si, como parte da própria história. O segundo movimento, produzido através da reiteração do relato, cria uma perspectiva antagônica à condição exposta primeiramente. Nele, evoca-se o bate-barriga como algo posterior a qualquer tipo de espoliação sofrida; a dança tem, assim, sua realização associada à celebração de uma vida nova, conduzida segundo a

própria vontade. Para tanto, a dançante evoca o nome da Princesa Isabel como responsável por proporcionar tal libertação. Contudo, a questão da coerência entre o dito e os registros da história oficial não é o mais importante aqui. O mito de origem sobre a dança bate-barriga nos revela, em certa medida, como os foliões interpretam a história da prática ritual do bate-barriga. Sem dúvida, ele revela a alegria e o agradecimento como fonte motivadora da continuidade desta prática tradicional para seus próprios sujeitos. Por outro viés, o mito revela como as relações entre brancos e negros, apesar de assimétricas, se complementam no fluxo das interações sociais produzindo mudanças nas práticas de ambos os grupos sociais, bem como no modo de cada um percebê-las. O fundamental do exposto sobre esse mito de origem expresso pela dançante, e repetido de forma unânime pelos demais foliões, é perceber também “a identidade como uma construção que se narra” (CANCLINI, 1997, p.140).

Podemos afirmar que os sujeitos, na travessia dos tempos, carregam consigo as marcas deixadas pelo trajeto histórico que fizeram. No que concerne ao processo de adaptação dos povos negros no Brasil, Roger Bastide (1974) argumenta que os contextos de produção tiveram importante influência sobre os sujeitos, contribuindo inclusive para moldar seus comportamentos. Para Bastide (1974, p.85), o “regime de produção moldava os corpos segundo outros hábitos motores, enquanto as relações entre os senhores e criados negros levavam à criação de novos comportamentos”.

À luz de uma perspectiva interpretativa de análise, é possível afirmar que os significados inscritos nos corpos e expressos nos gestos dos atores sociais são forjados através das relações culturais que produzem, aliadas às influências socioeconômicas. Desse modo, ao produzirem suas performances como representação simbólica que fundam os alicerces de sua identidade, os sujeitos de Helvécia empreendem comportamentos culturais que não são apenas contados, mas são também mostrados através dos gestos expressos pelos voleios do corpo em performance. É neste sentido, as performances “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p.27).

Durante a nossa permanência em Helvécia, ao dialogar com os praticantes do bate-barriga, uma nuance da observação chamou, de modo particular, a nossa atenção. Intrigava-nos a necessidade que todos os interlocutores demonstraram ao recorrer constantemente às retóricas corporais para trazer à tona suas experiências, mesmo quando se encontravam fora de contexto de realização do bate-barriga.

## 4. ENTRE O DIZER E O FAZER: ENCONTRANDO PERFORMANCES

### 4.1 Quando a voz cala, o corpo fala: primeiros relatos da experiência de campo

A articulação da trajetória de vida dos moradores-dançantes de Helvécia parecia lhes impor uma íntima articulação entre corpo e narrativa de um modo particular, sem a qual lhes parecia impróprio separá-los. A dança bate-barriga representa, para eles, um de seus saberes elaborados diariamente a partir das representações que constroem de si, de seu grupo social e do mundo. A performance lhes assaltava o corpo, de tal maneira, que lhes era difícil narrar algo sobre a dança de modo abstrato, sem estabelecer uma referência direta com os movimentos inerentes a mesma. As relações intrínsecas àquele comportamento da comunidade, levava-nos a admiti-las, portanto, como “*técnicas corporais*” específicas da cultura daquele grupo. Marcel Mauss (2003), assim define técnica:

Chamo técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral (MAUSS, 2003, p.407).

Em cada movimento dos dançantes com quem falamos havia uma parcela de conhecimento latente da qual não parecia possível os sujeitos verem-se desprovidos. A performance repercutia-se constantemente, e tinha presença recorrente em todos os diálogos que empreendemos com cada um folião que encontrávamos onde quer que fosse: na rua, dentro de suas casas, na roça, no comércio, no caminho da igreja, entre outros.

Recordamo-nos da primeira conversa que tivemos com Dona Cocota, participante assídua dos “batuques” do bate-barriga e devota de Nossa Senhora. Era manhã e ela se encontrava sentada na pequena área em frente à sua casa. Quando chegamos, ao nos apresentar, dissemo-lhe que estava ali para conversar um pouco sobre o bate-barriga e ela de imediato abriu um sorriso, convidando-nos para “chegar mais”. Não houve nenhuma resistência por parte dela ao nos receber. Cabe salientar, entretanto, que, no meio das palavras trocadas, havíamos informado que estávamos ali desenvolvendo uma pesquisa sobre a dança e como nós ainda não a conhecíamos, o fato de ter mencionado o nome de Dona Toninha (pessoa que desfruta de uma condição respeitosa na comunidade) provavelmente tenha contribuído para que o nosso encontro fluísse com naturalidade e com aparência de que se tratava de uma conversa entre velhos amigos. De modo geral, se o pesquisador demonstra um

interesse respeitoso para com os costumes do povo de Helvécia, praticamente todos os informantes do vilarejo agem receptivamente.

A entrevista ocorreu na área da sua casa. Conversamos ali mesmo, disputando atenção com o som alto do vizinho que estava ligado. Apesar de ter dificuldade de locomoção e um pouco de problema na visão, devido à idade avançada, Dona Cocota dispõe de uma boa dicção e foi possível mantermos um diálogo inteligível e proveitoso, apesar do barulho.

“*O sinhô veio na quadra boa de bate-barriga, né!?*” disse-nos ela se referindo àquele dia que era primeiro de maio. Dona Cocota iniciou sua narrativa sobre a dança bate-barriga destacando a importância desse dia que durante muitos anos se configurou como um dia de efetiva celebração da dança, habitualmente realizada na casa próxima de um antigo vizinho. Ela contou sua experiência com a dança, demonstrando certa paixão, ao rememorar as ocasiões que havia vivenciado. Sua narrativa tinha um quê saudoso, pois trazia à tona pessoas falecidas há muito tempo, mas que ainda pareciam exercer forte influência sobre a vida de seus descendentes, dentre eles, Dona Cocota. Ao recuperar as suas memórias sobre a dança bate-barriga, tornava-se perceptível a constante referência feita aos seus antepassados, como se de algum modo a sua lembrança não tivesse valor se não recorresse ao aval de personagens que julgava aptos a ancorar o que era dito sobre as ocasiões da dança. No diálogo fremente ali empreendido, como quem tivesse estudado sobre performance em Schechner, ela procurou recuperar nas experiências vividas a performance do bate-barriga, através dos comportamentos que repetidamente havia praticado nas rodas de dança na comunidade, em seus rituais. Ressalta Richard Schechner (2003, p 27) que “Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são feitas de comportamentos restaurados”.

E ao se esforçar na recuperação de comportamentos vivenciados, muitas vezes, a articulação da palavra parecia não dar conta de expressar um conhecimento cujas parcelas haviam sido acumuladas no corpo a partir das experiências. O comportamento de Dona Cocota desnudava a visão de uma comunidade na qual os processos de socialização calcados nas experiências permanentemente mantidas com os antepassados têm força determinante na produção das narrativas e saberes sustentados pelo grupo. E sob nosso ponto de vista, um desses saberes é o saber do corpo. “Aprendemos pelo corpo. A ordem social se inscreve nos corpos”, afiança-nos Pierre Bourdieu, (2001, p. 172). Concordamos que o aprendizado também ocorre no corpo na medida em que nos introjetamos, através de nossos comportamentos diários, no jogo dos contextos culturais assimilando e transmitindo nuances sociais específicas de nosso grupo social.

No diálogo decorrente da entrevista com Dona Cocota, isso se tornou evidente quando ela, ao tentar explicar a dança, mesmo com certa dificuldade pra ficar de pé, recorria inúmeras vezes aos movimentos corporais para ilustrar ora suas palavras, ora seu silêncio expressivo. A dançante agia como se não soubesse tratar daquela experiência apenas descrevendo o que era ou como era a dança à qual se referia. Os movimentos que resultavam desse fato performativo de linguagem tratavam-se da soma de aprendizados cotidianamente inscritos no corpo.

Em virtude disso, naquele esforço empreendido, todavia, no ato de mostrar, sobrepondo-se ao dizer, realizado ali, não tinha sua fonte de explicação apenas no fato de se tratar de uma “senhora com pouca leitura”, que teve quase nenhum acesso à educação formal, como ela mesmo se definia, mas se consubstanciava ali pela necessidade de recorrer a uma experiência sentida com o peso do corpo, que assaltava o dizer e instituíam o saber do corpo, o lugar do fazer, da experiência de vida, na qual a performance mostrava-se mais eficaz do que uma sequência infinita de palavras ditas. Em outras palavras, presenciávamos ali a urgência do fazer-dizer do corpo. Impressionava-nos ver a vivacidade e o vigor que Dona Cocota ganhou ao narrar a performance do bate-barriga, especialmente, por ela ser, no período da atividade de campo, especificamente (maio de 2014) a mulher com mais idade do distrito, no auge dos seus 97 anos. Em seu relato, essa informante, ao rememorar sua experiência na dança quando mais jovem, na qual ela explicita o formato da performance, evidencia a dinâmica do dizer-mostrar observado:

*Quando eu nasci...eu já achei bate-barriga já, de piquena idade. Que o pessuá cantava, festejava, mas a bate-barriga já tinha ficado pra trás [...] a dança ia ficano veia, né? [...] tava ensinano era os menino que tava nasceno. Óh, meu fi, pra mim era a brincadêra mais linda que eu tive. (sorri) Era uma festa mais linda que eu achava. O homi e mulé assim...Só o homi num batia saca cum mulé, nem mulé batia saca com homi, fazia a curtisia, né!? Aí, né?!...Agora vem uma mulé de lá pra cá...balança lá e balança cá...balança..Bate aqui (espalma as mãos sobre as coxas, levantando-se). Agora homi não. Vai bater no homi no quê? (gargalha) Homi festejava só assim pra gente, óh! (agora de pé, movimenta os ombros e o quadril) E saía. Igual as mulé..os homi...festejava lá, festejava cá: batia a dês. (Risos) Batia a perna um no outro, né?, mais mulé num batia não (sorri); (ENTREVISTA, 01/05/2014).*

De determinado prisma, a relação que procuramos sustentar a respeito do conhecimento sobre o corpo no entrelaçamento proposto pelo dizer-fazer, observado nas narrativas acerca de um fenômeno como a dança, pode não apresentar nenhuma novidade, como de fato não ocorre. Mesmo essa nuance perceptiva, tendo, a princípio, nos parecido, um tanto quanto evidente, ainda assim, decidimos seguir esse vestígio, considerando a possibilidade de haver nele importante fonte interpretativa. Pois, como lembra Clifford Geertz

(1989, p.18), o estudo etnográfico “parte de tateio desajeitado pela compreensão mais elementar”.

É necessário esclarecer, que não se trata de contra argumentar o fato de que a ordem do discurso dispõe de recursos insuficientes para dar conta de expressar as dimensões de uma linguagem como a dança. Interessa-nos, sobretudo, para além dessa evidência, demonstrar que: “Todos esses modos de agir eram técnicas, são técnicas do corpo” (MAUSS, 2003, p.407). O fato dos movimentos corporais constituírem-se num traço particular dos comportamentos dos moradores da comunidade de Helvécia, bem como a possibilidade destes terem sido engendrados pelos hábitos sociais do grupo de dançantes, salvaguardando através da performance da dança os elementos operadores significativos de sua vida cultural.

No caso particular do estudo em questão, compreendemos que a vida ordinária em que se desenvolvem as ações dos atores sociais constitui um palco de intersecção das subjetividades expressas pelos costumes, valores e comportamentos dos moradores estando profundamente orientada pelas relações objetivas que asseguram suas práticas. Conforme já nos advertia Bourdieu (2001):

[...] é preciso deixar de subestimar a pressão ou a opressão, contínuas e por vezes dasapercebidas, da ordem ordinária das coisas, os condicionamentos impostos pelas condições materiais de existência, pelas surdas injunções [...] das estruturas econômicas e sociais e dos mecanismos por meio dos quais elas se reproduzem. As injunções sociais mais sérias se dirigem ao corpo e não ao intelecto (BOURDIEU, 2001, p.177).

De igual modo, os elementos simbólicos da cultura local, uma vez fazendo parte dessa conjuntura, encontram-se implicados nesse movimento, e, portanto, a dança bate-barriga não se encontra fora desta. Partindo desse pressuposto, uma análise sobre a performance da dança, na qual são operados caracteres importantes dos comportamentos dos foliões, no que tange aos seus movimentos, revela-se importante para a compreensão da maneira como o processo de socialização do grupo e suas operações se dão, engendrando suas ações e visões de mundo.

Em tal processo, as trocas culturais passam a ser constantemente negociadas, ocupando um espaço transitório no contexto da comunidade de Helvécia. Nesse contexto, os comportamentos dos indivíduos sofrem influências constantes mobilizadas pela ordem social que incide sobre eles. Nesse sentido, a nossa observação a respeito da recorrência do uso do corpo como recurso, por mais simples que pareça, pode revelar muito mais sobre a cultura local, por se tratar, de um importante traço dos hábitos sociais adquiridos pelos foliões do

bate-barriga, ao longo de um trajeto histórico, cujo convívio com os moradores-informantes revelou-se nos detalhes dos comportamentos.

Essa atitude de fazer uso permanente do corpo como objeto cênico repetiu-se também, constantemente entre outros praticantes quando provocados a falar sobre a dança. Por vezes, era bastante comum se levantarem, de repente, no meio da conversa e pondo-se a caminhar, a inclinar o corpo em distintas direções e posições, a espalmar o dorso de uma mão sobre a outra, ou sobre as coxas - quando falavam sobre a ação de bater a barriga na outra, na ausência da parceira - buscando sempre completar o pensamento com gestos que julgavam mais próximos do que constituiria concretamente o acontecimento, finalizando essas demonstrações sempre com muitas gargalhadas.

A suspeita de que a prática ritual da dança funda uma rede de saberes foi se confirmando à medida que íamos penetrando o cotidiano dos moradores de Helvécia. Na nossa incursão, notamos que os laços com os dançantes iam se estreitando uma vez que nossos diálogos sobre a dança ocorriam com mais frequência. Após ter entrevistado diversos foliões, em um desses encontros, fomos surpreendidos por uma dançante que nos convidou a comparecer à sua casa para “comer uma farofa” em um sábado à noite, em que se comemorava o seu aniversário. Tratava-se de D. Alice Rita, pessoa carismática e popular em todo distrito.

Comparecemos no horário combinado, e, nessa oportunidade, pudemos conhecer outras dançantes. Dona Alice movimentava-se dinamicamente, distribuindo atenção a cada convidado. Sua interação com todos era bem alegre. Estava na festa também seu Tito, mestre no ofício de tocador de tambor. Aproximamo-nos dele e conversamos um pouco sobre a dança. Tratamos, especialmente, da função exercida por ele como tocador do instrumento indispensável à realização do bate-barriga. Seu Tito demonstrou ter um conhecimento admirável sobre a musicalidade percussiva, trazendo em seu discurso detalhes da execução do instrumento. Ele nos disse que o tambor do bate-barriga era fabricado a partir de troncos de árvore e pele de animais (veado ou bezerro) por tocadores do local. Explicou-nos quais materiais e quais eram os procedimentos adotados para que o instrumento tivesse maior qualidade no som, ressaltando, além disso, as características necessárias para um homem ser considerado um bom “tambozeiro” na comunidade. O tocador se pronunciou da seguinte forma:

Porque... o bate-barriga, é o seguinte, tem que tê o batedô certo, né!? Se tiver a pessoa...um batê de um jeito, outro batê de outro aí num...num registra bem. Se tiver

os dois parceiro certo, que bate bem aí fica bom e bonito (DIÁRIO DE CAMPO, 03/05/2014).

Essa afirmação feita pelo senhor Tito reforçou a nossa hipótese de que a dança bate-barriga constitui um ritual instaurador de saberes da comunidade, exigindo na sua realização conhecimentos específicos resultantes das experiências ali partilhadas. A fala de Seu Tito deixava antever certa carência de tocadores, indicativo de que a prática sofria profundas mudanças na maneira de vêm sendo praticada atualmente, fugindo ao modelo tradicional praticado pelos dançantes mais antigos, fato constantemente questionado pelos mesmos.

Os primeiros dias de nossa permanência em Helvécia ensejaram muitos contatos, quando em um deles nos informaram que haveria um *samba de viola* durante o final de semana. Como já tínhamos conhecimento acerca dessa dança, sabíamos claramente que ela consistia numa prática relevante na diversidade de culturas locais e, desse modo, acompanhá-la significava entender um pouco mais sobre a cosmogonia daquele lugar. Além disso, a ocasião desse samba atraía um *quantum* significativo de moradores foliões de diferentes práticas, na dinâmica das culturas ali produzidas, muitas delas realizadas justapostas às outras.

No dia da festa, antecipamos nossa ida ao local, no intuito de acompanhar o evento desde o seu prelúdio. Essa experiência foi bastante enriquecedora, uma vez que aconteceu no interior de um terreiro de candomblé (chamado pelos moradores de Centro<sup>11</sup>) que ficava situado a cerca de 3 km da parte central do distrito, aquela ocasião marcava a nossa primeira experiência, como pesquisador observador, em um espaço tão emblemático. Percebemos que aquele espaço místico, tomado como habitual à convivência com o sagrado pelos seus frequentadores, embora se encontrasse acessível a todos da comunidade, ainda era objeto de receios, medos e preconceitos para alguns moradores.

Segundo Paulo Dias (2001):

Os batuques de terreiro<sup>12</sup>, que hoje se espalham pelo Brasil sob diferentes formas e estilos, mantêm em certa medida muitas das funções sociais que assumiam no passado, destacando-se a da crônica *do negro para o negro*, manifestada pela via de uma poética metafórica. Na longa duração da História inscreve-se igualmente a marginalização dessas manifestações afro-descendentes de terreiro, nutrida de um lado pelo preconceito de setores hegemônicos da sociedade branca e suas instituições, e, de outro, pelo resguardo que as próprias comunidades impõem a suas práticas, visando a manutenção de códigos de compreensão interna ao grupo e a preservação de segredos de ordem religiosa. (DIAS, 2001, p.1)

<sup>11</sup> Doravante o termo “Centro” será empregado como substituto a terreiro por ser o vocábulo usado em Helvécia.

<sup>12</sup> Carneiro (1961), Dias; Monteiro (2010) enfatizam sua preferência pela designação “batuques de terreiro, à de sambas de umbigada” devido o termo samba constituir-se, nos dias de hoje, em um vocábulo fortemente associado ao gênero da música popular urbana e, conseqüentemente, por ter sido semanticamente fixado à tradição carnavalesca das escolas de samba.

Nesse sentido, os sambas realizados em Helvécia (o bate-barriga e o samba de viola) não fogem a essa regra e também comportam contradições inerentes às suas lógicas de produção, visto que se inserem em um contexto cultural e político diversificado, conforme veremos, mais pontualmente, nas seções subsequentes.

Após recebermos as coordenadas de como chegar ao Centro, e para tanto, atravessando as fronteiras geográficas e religiosas que dividem a comunidade, chegamos, enfim, ao local de realização do samba de viola. O início da cerimônia estava previsto para ocorrer às 20 horas, no Centro de Mãe Maria. Assim que chegamos à frente do portão já aberto deparamo-nos com um grupo numeroso de foliões( devotos e dançantes), composto por adultos (mulheres e homens), jovens e crianças que conversavam por toda parte enquanto aguardavam o samba de viola. Embora dispersos, todos se encontravam em estado de alerta. Aquele ambiente estava preenchido por uma expectativa generalizada. Havia ali uma atmosfera mesclada de fascinação e mistério reiterada pela pouca luminosidade.

A penumbra prevalecia e somente conforme íamos entrando no recinto, o espaço e aquelas pessoas iam sendo reveladas a nós. Apesar de não nos conhecerem, quase todos se mostravam receptivos e amigáveis. Após alguns minutos procurando por algum rosto familiar sem obter êxito, fomos, aleatoriamente, fazer o reconhecimento do terreiro mais de perto, assumindo a postura de um convidado curioso e extremamente interessado em compreender a significação daquele acontecimento. Estávamos em uma espécie de sítio. Havia nele duas edificações dispostas lado a lado, sendo uma delas a casa de Mãe Maria e a outra o Centro, (uma espécie salão) onde se concentrava a maior parte dos presentes. Depois de trocar algumas palavras com dois senhores, buscando aproximação ainda do lado de fora, explicamos-lhes que estávamos ali para prestigiar o samba daquela noite e que tínhamos interesse de falar com a responsável pelo Centro. Após nos ouvir prontamente, os senhores, empolgados com o nosso interesse pelo samba descreveram Mãe Maria e deram-nos as coordenadas de como poderíamos encontrá-la.

O Centro tinha as dimensões de um imenso salão retangular, cuja estrutura se compunha por quatro paredes em alvenaria relativamente altas, com colunas de madeira depositadas em pontos específicos a sustentar o telhado simples de palha com declive angular em forma de triângulo. Duas portas davam acesso à parte interna do local, dispostas no formato de “L” do perímetro, que possuía ainda uma abertura longitudinal semelhante a uma grade improvisada construída com troncos finos de árvore. A entrada principal, situada no

ponto médio da primeira parede menor, ficava alinhada com o altar rente à segunda paralela onde víamos depositadas algumas imagens de *santos católicos*. Apesar de a edificação possuir uma forma retangular, o recinto estava preenchido por uma dinâmica que elegia a circularidade como forma de orquestrar os movimentos ali produzidos. Nesse sentido, a organização do espaço e a distribuição dos comportamentos evocavam a imagem de um teatro lotado cujo palco encontra-se pronto para o início do primeiro ato. Devidamente organizado com esmero, com paredes e teto ornamentados com cortinas multicoloridas, bandeirolas e fitas a lhe conferir colorido e beleza, o Centro transforma-se no palco festivo da crônica encenada pelos moradores distribuídos nos papéis de intérpretes e espectadores.

Os foliões, sentados em bancos colocados próximos às paredes a fim de deixar a parte central livre, aguardavam ansiosos o início do samba. Instantes depois, fomos informados de que Mãe Maria se encontrava na casa ao lado do Centro. Atravessamos, então, o salão e fomos falar com ela. Apresentamo-nos e trocamos as palavras iniciais. Após esclarecer-lhe os motivos que nos levavam até o Centro, ela nos concedeu sua benção e autorização para acompanhar o evento e fazer alguns registros.

O entusiasmo havia se instalado no ambiente. No interior do Centro, os tocadores, acomodados ao lado do altar, aqueciam os instrumentos e ensaiavam alguns cânticos, enquanto se multiplicava o número de pessoas que depois de se persignarem, na porta de entrada, adentravam o local e se acomodavam.

A animação festiva daquela noite contagiava os presentes e intensificava-se conforme o tempo passava. Próximo à porta de entrada, dois senhores rememoravam uma das músicas do samba de viola, cantando alegre e veementemente um para o outro, enquanto apreciavam cigarro ou alguma bebida. Passados alguns minutos de alvoroço, repentinamente, todos partiram na direção do portão de entrada há poucos metros do salão. No quintal, envoltos pela escuridão, homens, mulheres, jovens e crianças ganhavam a noite, caminhando animadamente apressados, anunciando uns para outros que o santo havia chegado.

Seguimos o grupo que se reunia em volta de um automóvel vazio, com os faróis ligados, iluminando precariamente o caminho até o salão. Em romaria, caminhamos na direção da fraca luz elétrica vinda do salão, alimentada por um gerador, que apesar de emitir um forte barulho, parecia não incomodar as pessoas, nem interferir na festividade. Vultos andantes que éramos, fomos encontrados no meio do caminho pelos tocadores com seus instrumentos. Com sua chegada, deu-se início à cantoria ao sinal dos tiros de fogos que queimavam o céu e acordavam os santos, quando regressamos, em romaria, na direção do Centro. À nossa frente, Maria, que encabeçava o cortejo, carregava a imagem de um santo seguida dos cantadores e

tocadores acompanhados pelos devotos. Para a nossa surpresa, quando estávamos prestes a chegar ao salão do Centro, a cerca de cinco metros dele, ao invés de seguirmos direto para lá, fizemos uma entrada inesperada (por nós), na casa de Mãe Maria. No imóvel, agora sob a iluminação interna da casa, era possível identificar o santo; tratava-se da imagem de Nossa Senhora da Conceição. Nesse instante, a música dissonante dos instrumentos (pandeiros, acordeom e tambores) e endossada pelos cânticos entoados, agitava os presentes que, cedendo ao ritmo, iniciavam remelexos com o corpo. Na entrada da casa, tomada pelo alarido, Mãe Maria, após receber uma vela acesa de outra senhora, depositou então a imagem de N. Senhora da Conceição no pequeno altar da sala, colocando-a, cuidadosamente, ao lado das imagens de outros santos católicos.

Absorvidas pelo som dos cânticos e dos instrumentos, seis mulheres, entre elas Mãe Maria, perfiladas em frente às imagens dos santos, puseram-se a dançar para eles, mirando-os sob a audiência dos presentes. A dança, feita em devoção aos santos, caracterizava-se pelos movimentos semicirculares, gíngados para frente e para trás. Ela evoluía com passadas curtas e voltas alternadas, ora para direita, ora para a esquerda, seguidas de giros de 360 graus no eixo do corpo das próprias dançantes. Claramente, naquela cena, presenciávamos o sincretismo religioso invadir a casa e ganhar corpo no ritual de devoção que se concretizava. Víamos naquela noite o jogo simbólico efetuado em cada movimento dos foliões adensar-se em um tangenciar de saberes desvencilhados de seus significados de origem. Como prelúdio ao samba de viola, o dançar evocava miríades culturais mobilizadoras de um processo ressemantizador dos símbolos que ali desfilavam e iam sendo reajustados conforme os interesses dos foliões.

Para Michel de Certeau (1998) a reconfiguração de códigos assimilados é uma característica própria das práticas culturais populares. Realizada de maneira criativa, a “sabedoria” popular produz um permanente jogo estratégico de reapropriação dos códigos nos espaços intersticiais das práticas empreendidas pelos grupos em adaptação. Assim

se manifesta a opacidade da cultura “popular”- *a pedra negra* que se opõe à assimilação. O que aí se chama sabedoria, define-se como *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas. Nesses estratégias de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras de espaço opressor (CERTEAU, 1998, p.79).

Ao serem reinterpretados pelos foliões da comunidade, os elementos tomados de empréstimo do Catolicismo, por exemplo, sofriam na execução do rito uma refração de sentido favorável à apropriação realizada pelos moradores. Mescladas no processo do rito, referências cristãs iam sendo recombinaadas e imbricadas a outras matrizes africanas (candomblé, neste caso) tornando-se, ao sabor de outra lógica cultural dos praticantes, seu pertence, em um diálogo profícuo manifesto através da linguagem da dança. Do ponto de vista dos devotos, a honra aos santos se expressava de maneira mais eficaz pelo engajamento do corpo que dança, canta, toca, se agita, vibra e festeja. No rito de devoção efetivado, nos empréstimos feitos de culturas distintas, rompia-se com as codificações oficiais ou vigentes a favor da devoção sacro-profana.

A cerimônia festiva daquela noite foi se compondo a partir de etapas. Depois de dançar e cantar para N. Senhora da Conceição, o grupo deixou a casa e seguiu em direção ao Centro. No salão, participantes de todas as idades já aguardavam nos assentos, enquanto os cantadores se organizavam próximos ao altar dos santos. Alguns chegavam com sacolas, de onde tiravam, de vez em quando, uma garrafa de bebida servida aos tocadores a fim de animar-lhes. A festa ia se configurando como um momento significativo de se fazer cumprir o sagrado, ao mesmo passo que o profano perpassava aquele momento tomado como espaço de socialização. Cada traço de comportamento exprimia a alegria e o prazer de se viver aquele reencontro de celebração, demonstrado no revezamento dos instrumentos tocados, no caso dos tocadores ou na alternância de parceiros de dança, para os que se dedicavam ao *samba de viola*, curiosamente executado sem uma viola naquela noite. Para os demais, que não dançavam nem tocavam, assumir o papel de espectador parecia ter valor semelhante a compor a roda de samba.

A partir do ensaio feito ali na hora, podia-se inferir que aquele acontecimento não ocorria há algum tempo, fato que reforçava o entender o quanto aquele evento revelava-se primordial para quem tomava parte nele. O esforço em recuperar as cantigas, as memórias e as cenas de momentos passados, nos quais haviam vivenciado o samba, trazia um brilho novo para a vida daqueles foliões. Certamente, naquela noite, eles tiveram suas energias renovadas ao afirmarem suas crenças e valores através dos laços empreendidos na prática do samba de viola.

A realização do samba conferia um caráter cênico peculiar à dança. Os homens assumiam o papel de galanteadores, de “cavaleros” (cavalheiros); ao passo que as mulheres

apresentam-se de maneira submissas, assumindo o papel passivo de “cavaleras”<sup>13</sup> (damas). A brincadeira começou tímida e poucos casais se apresentavam no salão para dançar. Os homens tomando então a iniciativa exibiam-se dançando sozinhos no salão por um tempo, para chamar atenção das mulheres, enquanto elas mantinham distância. As “cavaleras” então, cedendo gradativamente aos convites masculinos, foram, de maneira branda, aproximando-se a ocupar o salão “sambando viola”. Mesmo as damas que não dispunham de um par masculino para dançar participavam da brincadeira sambando com uma parceira. Depois de horas de rodopio, por volta da meia noite, Mãe Maria anunciava que era hora de rezar. O anúncio feito cessou, de imediato, com a agitação local fazendo com que homens e mulheres recolhessem seus gestos dançantes encaminhando-se com suas roupas encharcadas de suor na direção do altar.

A materialização do samba de viola, sua evolução caracterizada pelos movimentos de rigidez, agitação e pausas consecutivas, reporta-se às pressões de ordem cultural hegemônica que orientam o grupo, com a qual dialogam e refutam mutuamente. O ritual do samba de viola evoca o ponto de entremeio em que os foliões se situam. Os movimentos dos corpos que dançam e vibram mesclam-se com a inércia das suspensões para rezar. No rito em que prevalece a festa ao corpo, as rezas surgem como etapas transitórias de descanso do corpo e elevação do espírito. A musicalidade reitera o espaço de transição cultural ali criada. As rezas prosseguem. Dois senhores, que integram o conjunto de tocadores, alternam-se no canto dos versos dos benditos respondidos em coro pelos presentes. Intercalam-se a letra dos versos balbucios de expressões incompreensíveis; uma imitação do latim ouvido nas missas. A reza é conduzida com o mesmo afínco com que dançam segue-se prolongadas horas de devoção. Quando são finalizadas as rezas, retomam-se o samba de viola que dura até clarear o dia posterior.

As interpretações feitas pelos foliões-moradores, acerca da performance da dança bate-barriga, tendem a circular na órbita do mundo do trabalho diversificado realizado na comunidade, aludindo um tempo mítico no qual se vivenciava uma perspectiva comunal de trabalho e socialização, quando não evoca a memória de sofrimento dos antepassados escravizados. Essa dupla perspectiva ressalta o aspecto telúrico do rito que quase sempre surge na memória dos informantes associada às práticas religiosas que atravessam esta manifestação, sendo que a maioria delas está ligada aos símbolos<sup>14</sup> do Catolicismo, conforme

<sup>13</sup> Termo usado pelos foliões para se referir às mulheres participantes da dança.

<sup>14</sup> A opção pelo termo religiosidade expressa melhor as amarras e a formação cultural às quais se prendem os moradores-foliões do distrito de Helvécia. Ainda que existam práticas oficiais da religião católica na igreja da

os foliões. Contraditoriamente, na observação direta feita em campo, percebemos a coexistência desses mesmos elementos do catolicismo com outros do candomblé, religião de matriz africana, desenvolvendo-se em um processo de ressemantização das religiões de origem, além de práticas pentecostais praticadas por um pequeno número de moradores não dançantes.

Todavia, as religiões existentes em Helvécia não constituem o foco desta investigação. Dar conta da complexidade religiosa desse distrito exigiria um aprofundamento nesse âmbito de maneira tal que, conseqüentemente, resultaria numa outra pesquisa. Entretanto, entendemos que a performance ritual da dança bate-barriga é atravessada por religiosidades, sem as quais não se pode compreender o sentido do rito. Sendo assim, torna-se impraticável discutir essa manifestação sem mencionar as vertentes religiosas nela imiscuídas. Portanto, quando necessário, faremos menção a elas, no intuito de acessar os empréstimos feitos por parte dos foliões, como forma de contributo à produção do rito.

É ainda importante dizer que, em Helvécia, na prática, não há uma delimitação rigorosa que separa as diferentes manifestações religiosas, se é que é possível afirmar que essa delimitação ocorra em outros grupos. Com base na experiência de campo, tomando como exemplo os dançantes do bate-barriga, podemos dizer que, ainda que a maioria deles se declarem católicos, as diferenças entre essa religião e as outras ali existentes não são claras para os praticantes da dança que tomam parte em mais de uma delas. É mister lembrar, no entanto, que há uma resistência dos moradores protestantes à roda, e, de igual modo, a presença desses não é vista como promissor pelos foliões-dançantes. Esse emaranhado de agremiações dos participantes dissolve a possibilidade de classificar a dança bate-barriga como parte de uma crença específica. Não se pode olvidar que a associação da dança ao Catolicismo, feita pelos seus praticantes, é efeito de um processo de aculturação secular que subjuguou as “culturas populares” produzidas por negros e índios desde as primeiras investidas dos colonizadores europeus no território brasileiro. Soma-se a isso, o fato de o catolicismo ter sido transformado na religião oficial e, atualmente, gozar uma posição privilegiada socialmente, o que, possivelmente, explica a identificação demonstrada no relato das dançantes.

---

comunidade, das quais participam um número majoritário de moradores, há circunstâncias em que a liturgia é modificada pela inclusão de novos elementos por parte dos devotos, a exemplo do que ocorre nos Centros (terreiros) e nas casas dos moradores do distrito. Mesmo na prática instituída pela igreja, os fiéis, que não são devotos exclusivos do catolicismo, encontram maneiras de romper o protocolo oficial, associando-o a símbolos outros, como nas ocasiões em que foliões do bate-barriga, ao final de um culto realizado no interior da igreja, dançam ao som do tambor. Manifestações como estas são motivo de constantes desentendimentos entre moradores e as autoridades religiosas do extremo sul baiano, bem como entre moradores dançantes e não dançantes.

Santos (2007), ao discorrer sobre a visão dos foliões a respeito da dança bate-barriga, apontando algumas mudanças subjacentes aos contextos de realização da dança, no desenrolar dos tempos, afirma o seguinte:

Na visão dos informantes, essa dança, nos idos da escravidão (tempo do cativo), acontecia sempre nos finais de semana no interior das senzalas, onde os negros sobreviviam em situação de cativo, passando posteriormente para as casas, sendo realizada após as jornadas coletivas de trabalho - mutirão - após o dia individual de trabalho, ou em dias santos e feriados. Era denominada de tambor de nagô. Com o tempo, em Helvécia [a dança bate-barriga] passou a ser realizada gradativamente durante todo o ano: em especial no dia 25 de dezembro em homenagem ao menino Jesus, nome que sugere a interpretação de que a dança sofre com a mudança de nome o processo de “embranquecimento” e de crença obrigatória no cristianismo, ou para ser mais enfático, um preconceito etnocentista. E também em maio, em função da data em que se comemora a “libertação” dos escravos, e nas festas que acontecem na comunidade, como mensagem e conteúdo de todas as festas de origem afrodescendente (SANTOS, 2007, p.93).

Esse breve panorama exposto por Santos acerca do processo de evolução da dança na comunidade de Helvécia permite-nos fazer algumas ponderações. Partindo da perspectiva das mudanças sócio-históricas sofridas pelo bate-barriga ao longo dos séculos, o pesquisador, apesar de reconhecer as relações conflituosas entre as culturas locais oficiais e não-oficiais tende a inclinar-se a uma perspectiva que apresenta o grupo dominado de Helvécia como assimilador passivo de imposições ideológicas e culturais dos grupos hegemônicos ali existentes. Essa forma de entender o grupo dominado revela-se perigosa na medida em que pressupõe que as pessoas comuns não têm consciência do que fazem.

Se por um lado, é verdade que as práticas hegemônicas exercem forte influência sobre o grupo guardião da performance do bate-barriga na comunidade negra, por outro, podemos afirmar com a mesma segurança que a relação os foliões empreendem com os grupos hegemônicos não ocorre sem reação dos foliões do bate barriga, assim como os elementos das culturas hegemônicas não são absorvidas por completo por eles. O intercâmbio de culturas é sempre uma via de mão dupla, para cada grupo que se engaja no jogo das trocas simbólicas, “a enorme separação social entre brancos, negros e índios não significou que suas tradições culturais se mantivessem impermeáveis umas às outras” (SILVA 2005, p. 42).

Enfatizamos que não pretendemos dizer que as manifestações culturais dos povos negros (como também ocorreu com os indígenas) tenham deixado de ser encaradas com preconceito, por parte das elites, desde o período colonial do Brasil, até os dias de hoje; nem muito menos que, em consequência disso, tais grupos étnicos tenham deixado de sofrer retaliações e violências, tanto simbólicas quanto físicas, por parte dos grupos hegemônicos. Basta lembrar os testemunhos da história quanto à execução de práticas metódicas de

repressão, por parte da Igreja, que contando com a condescendência da aristocracia e do governo à época, através das “Visitações” do Tribunal do Santo Ofício, por exemplo, condenou muitos desses povos “por ver seus encontros (com cantos e danças frenéticas) como invocação do demônio” (SILVA, 2005, p.35). Longe de negar tais fatos, pretendemos apenas afirmar que essas medidas repressivas não tiveram força suficiente para extinguir as culturas desses grupos dominados sobreviventes, uma vez que, mesmo submetidos ao processo de cristianização, eles encontraram meios de dialogar suas práticas culturais, suas concepções de fé com as práticas oficiais, lançando mão de “táticas” (CERTEAU, 1998) para subverter a lógica de dominação à qual ainda encontram-se submetidos.

Em certa medida, esses movimentos sutis de deslocamento das forças dominantes são claramente identificados na dança bate-barriga, realizada em Helvécia, caso contrário, a manifestação desse grupo considerado mais fraco no palco de disputas simbólicas não teria sobrevivido a partir das reformulações acionadas pelos dançantes. Sob o nosso ponto de vista, as mudanças decorrentes da evolução histórica colaboraram para o reajustamento do quadro de ocasiões em que o bate-barriga tem sido praticado nessa comunidade negra. O remanejamento dos períodos de realização do ritual, que obedecem à dinâmica das relações sócio-culturais vivenciadas pelo grupo de foliões, pode ser visto como uma operação “tática” utilizada pelos dançantes no sentido de permitir que suas representações, ou pelo menos parte delas, fossem mantidas vivas.

A referência feita por Santos (2007), à substituição do nome do bate-barriga, antes denominado pelos foliões como “tambor de nagô”, passando, posteriormente a “tambor de natal”, denota, certamente, o processo de “embraquecimento” ao qual o grupo encontra-se submetido, mas não expressa uma submissão total à religião dos brancos e tampouco se trata de uma ação irrefletida por parte dos dançantes. Tal associação, feita ao calendário cristão e às práticas da igreja católica, revelam-se, dessa perspectiva, como um empreendimento astuto por parte do grupo dominado para conjugar as leis de seu repertório cultural com as referências da cultura dominante, prática comum entre diferentes grupos étnicos espalhados pelo território nacional.

A respeito da religiosidade dos negros em contato com a religião católica, Silva (2005) pontua:

Se a fé dos negros nos deuses de sua religião original esteve primeiramente disfarçada nas danças e cantos que eles faziam em louvor aos santos católicos, num segundo momento sua fé se dirigiu tanto a uns quanto a outros. Ou seja, o negro, assim como o índio, continuou acreditando nos seus deuses mesmo considerando-se cristão (SILVA, 2005, p. 42).

No caso específico da comunidade negra de Helvécia, através da observação direta que realizamos, encontramos evidências suficientes desse sincretismo. É certo que, entre os dançantes do bate-barriga, a ligação entre a dança e os elementos da religiosidade de tronco africano é vista pela maioria dos foliões, com certo embaraço, ficando tais ligações que se sabem existentes na comunidade, ora no plano da negação, ora no do subentendido, predominando-se o silenciamento entre a maioria dos participantes. Não obstante, em grande parte dos casos, é possível ver os foliões fazerem uso de “táticas” como forma de adaptação decorrente das mudanças histórico-culturais em curso. O relato proferido por duas dançantes deixam entrever, nas entrelinhas, a dinâmica de tais operações no contexto das relações comunitárias de Helvécia. A respeito disso, as dançantes assim se pronunciam:

*Cheia – Aqui é [n]o anivesário de Jesus, que faz o bate-barriga...vinte e quato pra amanhecê vinte cinco. É assim...num tem nada de ninguém tá pegando cabôco não. Antigamente, [no] tempo de cativo diz que num existia...a macumba. Diz que existia era jogadô. Assim minha vô falava..É.. que existia era jogadô. Agora diz se tinha uma pessoa..qué ir vê um remédio saía, ia lá onde tava esse dono, quase escondido...Agora esse negócio de pá prucutú, de pá prucutú..de terrêro, de centro...é que [a]pareceu de certo tempo. [...] É que foi formano terrêro. Pra fazer esse prucutú, prucutú, pra a gente sambá. Assim minha vô falava. Agora de primêro...tinha jogadô. Chamava jogadô. Chamava jogadô. Cê quisesse um remédio..[se]queria..um bizimento...*

*Fidelina – ...tudo [era]escondido.*

*Cheia – É..escundidinho, cê ia lá, óh!...Esse dono passa[va] remédio procê, ocê, óh! (desliza a mão direita sobre a esquerda indicando fuga). Num era assim à vontade como tem agora...que nego...o pau quebra (ENTREVISTA, 03/04/2014).*

A narração das participantes do bate-barriga aponta na direção das interseções religiosas presentes nas práticas dos sujeitos da comunidade negra, além de sugerir uma negação dessas que, do ponto de vista prático, revelam-se algo controverso, pois tais manifestações ocorrem de maneira velada mesmo nos dias de hoje, conforme elas indicam.

## **4.2 - A dança, suas fases e feições**

### **4.2.1 - Das fases**

A dança bate-barriga é uma prática ritual realizada no distrito de Helvécia, descrita pelos foliões como uma brincadeira festiva feita em celebração aos santos católicos, muito embora também esteja associada a práticas veladas de religiões de tronco africano. Santos

(2007) estima que essa tradição ocorra entre os moradores da comunidade há mais de duzentos anos, desde os tempos em que a localidade era denominada de Colônia Leopoldina, sob os domínios de colonos suíços e alemães, senhores do café. A partir de desdobramentos históricos, constituiu-se o distrito de Helvécia com a concentração populacional de maioria afro-brasileira.

O calendário anual das festas de Helvécia é relativamente compacto, apesar de existir uma variedade de práticas culturais festivas, celebrações ritualizadas, ao longo de todo o ano na comunidade. No âmbito dos festejos que englobam a realização da dança, pode-se destacar o culto a Nossa Senhora da Piedade e a São Sebastião, sendo a primeira a padroeira do distrito, cuja festa é realizada na última semana do mês de setembro e o segundo, é um santo homenageado na região do extremo sul baiano. Em Helvécia, a festa em homenagem a São Sebastião é realizada no mês de janeiro. No mês de maio, os moradores realizam atividades culturais em memória ao dia 13 de maio. E em novembro, na semana de comemoração do dia da consciência negra, geralmente, são organizados encontros, reflexões em torno de atividades que se convencionou chamar no distrito de semana “Zumbi dos Palmares”, na qual é comemorada a abolição da escravatura. Reportando aos festejos em Helvécia, Dona Cocota diz:

*Agora bate-barriga era a festa do tempo. Bate- barriga era festa pu tempo, né!? O pessoal tava na...n'alguma quadra de S.Sebastião, festa de...teve uma festa dum santo..fazia uma festa, né!? Quando era uma quadra dessa.. mês de maio, treze de maio, era festa de três, quatro dia. Mas era festa porque no..dia do ano, né!? Do ano de sofredor. E aí ficô seno uma brincadêra..ficô próprio pra nós (ENTREVISTA, 03/04/2014).*

Cabe ressaltar, entretanto, a respeito das festas realizadas na comunidade, que pretendemos apenas fazer uma referência a elas uma vez que o interesse dessa pesquisa concentra-se, especificamente, no estudo da dança bate-barriga, bem como de sua performance.

A dança funciona, portanto, como vetor fortalecedor do espírito coletivo dos habitantes da Helvécia, à medida que ela ganha os vários espaços cotidianos de socialização da comunidade: largos, praças e quintais transformam-se num palco de interseção de manifestações sagradas, cotidianas ou rituais. “A dança bate-barriga é, em si, um espaço e movimento de performances” (SANTOS, 2007, p, 32). Nela, presencia-se o esforço coletivo

efetuado na reconstrução de comportamentos fundamentais à pertença étnica e religiosa dos foliões praticantes.

Capturada nos comportamentos dos moradores de Helvécia, a performance da dança promove a atualização e a revitalização do movimento memorativo que enreda os foliões aos conteúdos de suas práticas cotidianas ao passo que se fortalecem os vínculos de seus praticantes com as dimensões entrecruzadas - sagrado e profano - em diálogo entre o passado e o presente. A dança bate-barriga compreende, assim, uma atividade ritual comunitária que envolve o coletivo de moradores e que é, notadamente, composta por símbolos marcantes da cultura local.

Desde os momentos em que antecedem os festejos do bate-barriga, nos preparativos feitos na cozinha até o ápice da dança, expresso no bater de uma barriga na outra, se nota a mobilização de cada folião na composição do contexto festivo criado. O ato de dançar em Helvécia é envolto por uma atmosfera de alegria constituindo-se como um encontro de celebração entre os dançantes. Como prática cultural e histórica a dança vem passando por um processo profundo de mudanças acirrado, nos últimos anos, com o advento da urbanização da comunidade.

Em meio a isso, a prática da dança sustentada pelos foliões, como manifestação, ainda ocorre nas cerimônias festivas da comunidade fundando-se, em muitas delas, eventos extraordinários na vida de seus praticantes. A significância do evento é tamanha que a expectativa criada pelo seu aguardo parece constituir um estágio preparatório que encaminha os dançantes à ruptura como o cotidiano da comunidade. A realização do bate-barriga funde aspectos lúdicos de lazer conectados ao cumprimento das obrigações religiosas.

#### **4.2.2 - Das feições**

Quando é chegada a hora de festejar o bate-barriga uma agitação incomum contagia a comunidade. Os foliões têm pressa. Seus movimentos habituais passam, gradativamente, a ganhar diferentes contornos. No trajeto feito do trabalho de volta para casa, debilmente, tentam esconder os semblantes de excitação e contentamento. A ocasião festiva parece exigir deles um novo caráter e, quanto mais se aproximam de seus lares, mais se enchem de alegria. Um novo *ethos*<sup>15</sup> se instala e, nele, não há espaço para a fadiga. O caminhar revela-se através

---

<sup>15</sup> Para Geertz (1989): O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu

de uma maneira outra de andar, outros jeitos também são notados nos olhares e falares entusiasmados. Aos poucos os foliões vão se despidendo dos modos costumeiros de agir. A noite que preenche o céu dos quintais de Helvécia anuncia o momento do encontro. Os foliões que surgem das diversas direções e distâncias vão dando corpo ao momento festivo do ritual ali concretizado.

Todas as ocasiões contam com o investimento material e humano dos atores sociais envolvidos na feitura da dança. Os encontros de realização ocorrem, com maior frequência, nos quintais das casas dos moradores, mas podem ocupar outros espaços da comunidade. A feitura da dança obedece à seguinte dinâmica: primeiro é feito o convite oral aos habitantes do distrito, informando-os onde será realizado o próximo bate-barriga. É costume comunicar o convite para o encontro futuro ainda no local onde a festa atual está sendo realizada. Nela, é habitual sempre surgir um morador interessado em assumir o posto de anfitrião da próxima festa. Este, após manifestar seu interesse em particular para o dono da festa corrente, ou declará-lo publicamente compromete-se como o anfitrião do futuro bate-barriga, anunciando a data e o horário de seu início. Por fim, a maioria dos presentes já sai dali sabendo onde será dançado o próximo bate-barriga e encarregam-se de comunicar os demais interessados da comunidade. Duas dançantes, *Cheia* e *Fidelina*, explicitam a dinâmica da qual tratamos, ao contarem como procedem:

*Fidelina* – *Quando dá naquele dia tá todo mundo alegre...*

*Cheia* – *Reune com 's' amigo, né? [A gente se] sente feliz, assim, de tá participano cum amigo.*

*Fidelina* – *É!*

*Cheia* – *É..[um momento]alegre. Cé vai, fulano? Cé vai? Cé vai, cê vai? Me espera... "eu tamém vô". Cé vai que hora?, "ôtra hora." Então espera pra nós ir junto. É alegria!*

*Fidelina* – *É assim! (CADERNO DE CAMPO 03/03/2014).*

O motivo de os dançantes articularem a próxima dança com certa antecedência obedece às questões relacionadas à dinâmica da estrutura social da comunidade, pois, em se tratando de um distrito com características de comunidade rural, a comunicação entre os foliões ocorre até os dias de hoje, com raras exceções, via encontro face a face, uma vez que as casas dispõem-se geograficamente distantes uma das outras. Muitos habitantes, para chegar até o lugar da festa, costumam percorrer distâncias a pé de cerca de quatro a cinco quilômetros. Nesses casos, a companhia dos vizinhos e a vontade dos dançantes de

---

conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. Esse quadro contém suas ideias mais abrangentes sobre a ordem. A crença religiosa e o ritual confrontam e confirmam-se mutuamente (GEERTZ, 1989, p.94).

reencontrar velhos amigos fornecem-lhes a energia necessária para as caminhadas, atitudes de solidariedade reafirmadas pela dança. Com a aproximação da data firmada com o grupo para realização da festa, o anfitrião dá início à organização dos preparativos.

Há comensalidade no ritual de celebração do bate-barriga. O morador da casa-destino da festa fica responsável pela preparação das comidas e bebidas ofertadas no dia do evento. No caso de algum membro da comunidade, que assumiu a recepção da festa, não ter condições financeiras para fazê-lo, é habitual haver uma contribuição coletiva com a doação de víveres feita pelos convidados. E nesse sentido, na semana do evento, para organizar todos os preparativos como manda o costume, mantém-se um grupo mais ou menos fixo que se dedica ao preparo das refeições na residência sede da dança. Cabe ressaltar, que a comunidade é tradicionalmente conhecida pelas grandes cozinheiras que possui, *status* este construído ainda nos tempos coloniais, segundo informam os dançantes que fazem questão de destacar, em seus relatos, a posição dessas mulheres na cozinha. O cardápio da festa é composto, quase sempre, por carnes de porco assadas ou a típica carne de panela, acompanhadas de feijão, arroz e farofa. E, esporadicamente, em função de costumes particularidades da cultura local, inclui-se carne de gado, preparada em grandes porções em tachos de alumínio. Além da alimentação, animam a festa tragos de cachaça, canelinha, vinho, entre outras bebidas.

A dança bate-barriga acontece, geralmente, no quintal das casas, ao ar livre, debaixo de árvores frondosas que garantem aos foliões proteção do sereno à noite. Habitualmente, a festa se inicia no período noturno, quando o *quorum* de foliões atinge o número esperado pelo dono da casa, com duração até o dia subsequente. Para sustentar a continuidade da dança por horas a fio, é praxe que os foliões formem pequenos grupos que alternam sua entrada na roda para dançar. O mesmo acontece com os tocadores e cantadores, que vão, de tempo em tempo, sendo substituídos por outros. O fato de a dança se prolongar desde a noite até a madrugada ou manhã do dia seguinte exige que os foliões façam pequenas pausas, nas quais estes, ora param com intuito de fazer seus agradecimentos ao encontro realizado com rezas, ora param com a finalidade de se alimentar. Nesse sentido, Richard Schechner (2011, p.225) é contundente ao afirmar: “Em muitas culturas, ingerir alimentos e bebidas, compartilhar memórias do que aconteceu, é ou a conclusão da performance ou parte de cerimônias depois-da-performance”.

A performance ritual do bate-barriga repete igualmente o seu padrão em todas as circunstâncias. A dança consiste na formação de uma roda cercada por espectadores, na qual os dançantes - homens e mulheres - começam a manejar os corpos, movimentando vagarosamente os ombros e a cabeça, seguidos de passos curtos com os pés. Os movimentos

são orientados de acordo com o ritmo das batidas de dois tambores tocados, costumeiramente, por homens dispostos em torno do círculo de dançantes. Os primeiros movimentos são mais brandos e embalados pelo tambor menor, chamados pelos foliões de *engoma*<sup>16</sup> ou *caboré*. (Ver figura 3).



**Figura 3** - Tambores do bate-barriga.  
**Fonte:** Acervo pessoal do pesquisador.

As músicas obedecem à dinâmica das tradições orais do nordeste, onde os versos cantados (em Helvécia recebem o nome de toadas) assumem estruturas simples, interpoladas de rima ou quadra. Após algum tempo nesses movimentos iniciais, eis que dois cantadores ou cantadoras, próximos aos tambozeiros (assim são denominados os homens que se dedicam à percussão), põem-se a cantar toadas que logo são repetidas em coro pelas mulheres no meio da roda e pelos demais participantes e espectadores. As toadas são, geralmente, decoradas pelos cantadores, ou feitas de improviso no calor da celebração. Os versos de cunho chistoso são cantados em estribilhos, seu conteúdo, quase sempre, baseia-se na vida cotidiana dos foliões e (i) ora envolvem a exposição pública de situações corriqueiras da vida dos participantes no presente, (ii) ora fazem referência às condições de sofrimento vividas pelos seus ancestrais subjugados ao regime escravocrata no passado. Além disso, as toadas possuem função de resolver conflitos entre os membros do grupo, como se nota, respectivamente, nos versos a seguir:

*(i) Minha sogra ta aí e não tem mais dente,  
hoje eu vô cume mocotó de boi com cavalo, êêh!*

<sup>16</sup> Possivelmente o uso dessas palavras faz alusão ao termo *angoma*. Segundo Edison Carneiro (1978), *goma* e *angoma* são palavras de origem angolana para designar tambor.

*(i) Maná foi fazer tiumba, o mar afunda,  
ôh, Rosa caiu na cacimba! 4x*

*(ii) Não mexe com povo de Angola,  
Maria quem pega com Deus só tem vitóriêêê!*

*(ii) Ôh bota fogo no engenho, aonde os nêgo apanhó, aqui a vida é boa demais, meu Deus do céu, aqui quem manda é os nagô. Eu já plantei café de meia, eu já plantei canavial, café de meia não deu lucro, Deus do céu, canavial agora dá.*

*(iii) Eu vou falar procê uma coisa, “Maria”, cê toma cuidado com seu vizinho, êh!*

Na sequência, a dança se caracteriza pela entrada do tambor maior, de som sincopado mais grave, e com ele, os meneios dos corpos vão se acelerando conforme a evolução da música. Como que tomados de assalto pelo som percussivo, os movimentos dos quadris das dançantes ganham contornos lascivos. A dança prossegue e as mulheres se exibem fazendo giros por alguns instantes e no momento marcado pelo som do tambor e, das toadas cantadas, batem as barrigas, umas nas outras, sublinhando a performance da dança. Nesse processo, quando encontra algum homem pelo caminho, geralmente as mulheres se posicionam por um pequeno instante na frente dele, volteando o corpo, sacudindo a saia a fim de receber a “cortesia”, que consiste na ação de acompanhar os movimentos femininos com gingados do corpo ora para a direita feita pelo homem, ora para a esquerda sem manter, portanto, nenhum contato físico entre si, até o momento em que ela insinua ir ao encontro do dançante, para executar com ele o choque das barrigas, quando, subitamente, gira para outro ponto da roda de dança, saindo à procura de uma parceira com quem, desta vez, executa, com ela, o encontro dos ventres.

A ação de bater as barrigas se repete inúmeras vezes, obedecendo um movimento padrão da mesma maneira, ao longo de toda a dança. O gesto se desenvolve com a manifestação de alegria expressa por gargalhadas e pelo som de palmas a preencher todo o ambiente. Cabe destacar que é vedada a participação de crianças na roda. A estas, durante a realização do bate-barriga, é permitido fazer uma pequena roda à parte, na qual os mesmos observando atentamente os comportamentos dos adultos põem-se a imitar seus movimentos.

A entrada dos participantes na roda não é exclusiva de apenas um par de dançantes e, portanto, o bater a barriga não constitui uma vênua ao parceiro ou parceira. Além disso, a roda é ocupada por um número razoável de pessoas que formam pares, apenas, temporariamente, quando promovem o encontro do “baixo ventre”, mantendo-se a maior parte do tempo uma exibição solo.

O ritual do bate-barriga prossegue animado com tragos de cachaça servidos por alguns dos foliões aos dançantes, tocadores e cantadores. De modo geral, a aguardente é mais apreciada por foliões do sexo masculino, embora não seja raro ver também algumas mulheres bebendo. Em virtude do festejo adentra a madrugada, os foliões costumam acender uma fogueira relativamente próxima à roda de dança com a finalidade de aquecer a todos. Além disso, os tocadores afirmam que o fogo aquece também a pele do tambor deixando-o com o som melhor. Além das festas de oragos<sup>17</sup>, o bate-barriga costuma ser realizado também nas seguintes ocasiões: aniversário de um mês, ou ano de morte de um folião a pedido dos familiares; nos mutirões coletivos para construir casas ou derrubar matas para o roçado; nos festejos de natal; nos plantios e colheitas desenvolvidos na prática de agricultura de subsistência, circunscrevendo-se às atividades que sempre envolvem o coletivo de moradores.

É importante lembrar que o formato da dança bate-barriga realizada em Helvécia ganha contornos específicos, diferindo do padrão de sambas de umbigada existentes em outras regiões dos pais; trataremos dessas diferenças na próxima seção.

---

<sup>17</sup> Fazemos referência aos santos católicos: São Sebastião e Nossa Senhora da Piedade, padroeiros da comunidade de Helvécia.

## 5. MO(VI)MENTOS DA PERFORMANCE RITUAL DO BATE-BARRIGA: SIGNIFICADOS QUE ACENAM

Alguns estudiosos de danças africanas apontam que danças rituais de origem banto, das quais derivaram boa parte das que sobrevivem no Brasil e que têm o baixo ventre como ponto de articulação, apresentam símbolos ligados à fertilidade, à natalidade e à sexualidade (SANTOS, 2007); (BASTIDE, 1973). Por seu turno, José Ramos Tinhorão (1988), em sua pesquisa histórica sobre as culturas produzidas por negros brasileiros, nos indica em seu livro *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens* alguns registros que possibilitam compreender melhor a dança bate-barriga. Partindo das reflexões fornecidas pelos apontamentos de viagem, presentes no livro *Os sertões d'África* (1880), de autoria do português Alfredo de Sarmiento, cotejando tais reflexões com o trabalho de Édison Carneiro intitulado *Samba de Umbigada* (1961), Tinhorão admite a identificação comum do lundu ou baiano, do bambelô, do coco, do tambor de crioula, do caxambu, do jongo, do bate-baú, e de modalidades de samba de roda baiano e carioca.

Segundo Tinhorão (1988):

não apenas essas danças, mas outras que [Carneiro] omitiu – como a fofa e o fado –, derivam todas da existência, dentro dos batuques de negros dos três primeiros séculos da colonização, de uma sobrevivência africana: a umbigada, simbólica das danças rituais e do lambamento. De fato, como todas as danças rituais constituem, na realidade, representações alegóricas, as que compunha, na África, a espécie de suíte de cenas da vida dos casados, dançadas durante a cerimônia culminante do casamento (“Lambamento ou lemba é o nome que se dá à cerimônia de casamento entre os negros”[...]) teriam que incluir, necessariamente, referências explícitas aos jogos amorosos e atos sexuais (TINHORÃO, 1988, p.46-47).

Assumindo um ponto de partida comum para as danças supracitadas, a exemplo da umbigada e do tambor de crioula, Tinhorão (1988) nos fornece pistas para refletirmos sobre o ritual do bate-barriga praticado em Helvécia, cujas prescrições reportam-se à provável influência de elementos oriundos das cerimônias de “lambamento” ou “lemba”. O autor narra que o ritual do lambamento precedia as cerimônias de casamento no Congo-Angola e tinha duração aproximada de uma semana. Conforme as exigências do ritual, a noiva necessitava ficar reclusa por oito dias na “casa de uso” (lugar comunitário de fabricação de tintas) e após ser untada com resina feita de espécimes de plantas locais, era recomendado aos cuidados de uma entidade denominada “ídolo”, responsável pela fertilidade e felicidade dos casais.

Depois do período de oito dias, segundo descreve Tinhorão (1988), baseado nos relatos de viagem de Alfredo Sarmiento, a noiva passava por um processo de ornamento com panos e braceletes feitos de vidro e cobre, cobertos por miçangas multicoloridas a enfeitar seus braços e pernas. Em seguida, a nubente era conduzida a um estrado no qual, ao ser exibida perante os parentes e convidados, todos começavam entoar “as cantigas obscenas e as danças desonestas, nas quais lhe pintam as cenas que a esperam, terminando a cerimônia por aclamarem-na quicumbe, que quer dizer rainha” (SARMENTO *apud* TINHORÃO, *op.cit.*, p. 47).

Essas danças apontadas pelos viajantes, a exemplo de Alfredo de Sarmiento, aconteciam de maneira recorrente no sertão africano, tendo seu lugar, principalmente, nos quintais do interior de São Paulo de Assunção de Luanda, em Angola e em São Salvador, no Congo. Conforme a descrição de José Ramos Tinhorão deixa antever, tais danças rituais eram enxergadas com certo etnocentrismo por parte dos viajantes europeus, responsáveis pela autoria dos poucos registros encontrados sobre tais práticas. Na maioria dos casos, os missionários escandalizados com o cunho libidinoso das danças costumavam chamá-las de quizomba, postura esta também adotada por outros portugueses, posteriormente, no Brasil ao designarem genericamente como “batuques” as manifestações adaptadas reproduzidas por descendentes de africanos no final do século XVIII. Com efeito, essas danças que, provavelmente, já passavam por um processo de transformação na África, em função das influências do colonizador, ao se inserirem em um novo território, conseqüentemente, sofreriam inúmeras modificações decorrentes dos novos contatos empreendidos num contexto novo, marcado por diferenças sociais, geográficas e culturais. Como nos informa Burke (1977, p. 3): “A idéia de uma cultura “pura”, não contaminada por influências externas, é um mito”.

Para Tinhorão (1988), no Brasil:

essas danças do sertão africano passaram a integrar, a partir dos fins do século XVIII, já com caráter de simples folguedo, as animadas rodas de negros que os portugueses chamavam de batuques – e que incluíam outros retalhos de antigas cerimônias rituais –, a realista quizomba vinda das solenidades do alembamento iria constituir apenas uma, entre tantas outras danças trazidas da África. E, entre estas, estaria a dança dos batuques da região mais ao sul de Angola, cuja característica maior seria a peculiaridade coreográfica da vênica chamada samba, ou umbigada (TINHORÃO, 1988, p.48).

Sendo impossível precisar em que medida as danças de origem africana tiveram o seu formato modificado, direta ou indiretamente, através das trocas e empréstimos ocorridos entre

diferentes culturas no decorrer da trajetória histórica dos grupos praticantes tem-se, em contrapartida, o encontro dos umbigos como indicador de uma semelhança, de uma proximidade entre as danças resultantes das influências de grupos remanescentes dos povos bantos, das quais é possível encontrar variações até nossos dias com nomes e elementos de formalização distintos. Apesar dessas modificações, Tinhorão (1988, p. 50) assevera que em face das mudanças latentes na estrutura das danças, “os brancos e mulatos brasileiros não encontravam qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e cantos logo tornado nacionais”.<sup>18</sup>

Roger Bastide (1974), por sua vez, em seus estudos afro-brasileiros, aliás, título de um dos trabalhos do autor, a respeito das danças rituais reitera:

No Brasil são essas mesmas influências bantas que colorem o folclore dos negros. Sob nomes diferentes segundo as regiões, Babelô (que pertence ao vocabulário quimbundo), *Jongo*, *Batuque* ou Samba, (Semba designa em Angola o encontro dos umbigos, ou *umbigada* em brasileiro), e no fundo, a mesma dança (seja em fila, homens diante das mulheres, seja em roda, com o casal que se destaca para dançar no centro), que mima as preferências dos parceiros sexuais (BASTIDE, 1974, p.163; ênfases do autor).

Conforme se apreende das afirmações, os dois autores endossam o argumento de que as danças brasileiras em que se encontra presente o “semba ou samba” (ação demarcada pelo choque dos ventres ou umbigos) possuem uma origem comum. Acreditamos, inclusive, que Bastide ao empregar a frase de realce “e no fundo, a mesma dança”, conforme se lê acima, sublinha também a mesma ideia da procedência comum<sup>19</sup> ao invés de sugerir a existência de uma formatação idêntica, rigidamente seguida em contextos diversificados de realização das danças. De fato, o encontro dos umbigos, assim como no bate-barriga, surge como símbolo frequentemente evidenciado nas danças praticadas em diferentes regiões do país. É importante salientar que Bastide (1974), ao desenvolver sua pesquisa acerca das danças negras não

---

<sup>18</sup> Os exemplos mais perceptíveis dessa posse, por parte de grupos de “brancos e mulatos”, pertencentes às distintas classes sociais seria o fado, que segundo o autor, tendo nascido no Brasil após cair nas graças das camadas populares de Lisboa sofreria um processo profundo de adaptação executado pelas pessoas de elite, depois de uma remodelação que separou a dança da música, tornando-se o ritmo tomado como nacional pelos portugueses. Através de um processo semelhante, o samba se institui como gênero musical nacional no Brasil. Cf. (TINHORÃO, 1988, p. 51-52).

<sup>19</sup> Nossa interpretação se apóia nos argumentos que o próprio Roger Bastide desenvolve nas páginas subsequentes do mesmo trabalho, especialmente, na passagem em que o autor trata do processo de adaptação vivenciados pelos grupos negros, por meio dos processos de aculturação. Diz ele: “A aculturação é um dos processos desta adaptação, mas não é o único nem o mais importante. A adaptação traduziu-se também pela procura de respostas adequadas às situações novas, pela criação de instituições originais, pela formação de novos modelos de conduta” (BASTIDE, 1974 p.179).

circunscreve sua investigação apenas ao contexto brasileiro, mas a amplia para o contexto da América Latina, ressaltando a recorrência das “*ombligadas*” (umbigadas), provenientes das heranças banto em países como México, Venezuela, Peru, Argentina e Uruguai. As manifestações desses territórios não serão tratadas aqui, visto que na trama da cultura brasileira essas danças já se apresentam imiscuídas numa realidade cultural complexa e multifacetada.

Considerados os contextos de produção seria difícil afirmar que se trata da mesma dança. Pois, uma vez disseminadas pelo território brasileiro, tais danças oriundas das influências dos bantos, sofreram inúmeras variações de acordo com as características locais, passando, assim, por significativos processos de reinterpretação (DIAS, 2001), motivo que justifica os distintos nomes que receberam em cada região (jongo, samba de umbigada, tambor de crioula, bate-barriga, entre outros).

Edison Carneiro (1961) foi o primeiro autor a reconhecer os traços de união entre as diferentes danças provenientes da matriz congo-angolesa. Ao se debruçar sobre a diversidade brasileira, o estudioso que garimpou danças nas regiões Sudeste, Nordeste e Norte do Brasil, veio a classificar o conjunto de manifestações garimpadas como “sambas de umbigada”. A prerrogativa da gênese, contudo, tende a nos conduzir para o lugar comum de classificação dessas danças como sendo a mesma coisa, o que pode gerar equívocos em sua interpretação.

Embora vindas da mesma matriz, conforme os autores citados acima nos autorizam afirmar, não se pode dizer que se tratam da mesma dança, posto que enquanto produção simbólica, tais práticas ao terem seu campo de produção modificado, conseqüentemente, passam a mobilizar também propriedades pertinentes aos novos contextos de sua concretização.

Como Victor Turner (1974) destaca:

Os símbolos possuem as propriedades de condensação, unificação de referentes díspares, e polarização de significado. Um único símbolo de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo, é multívoco, não unívoco. Seus referentes não são todos da mesma ordem lógica, e sim tirados de muitos campos da experiência social e da avaliação ética (TURNER, 1974, p. 71).

Portanto, nesse sentido, o processo de estudo das danças rituais e suas performances requer o cuidado de se levar em consideração as negociações semânticas efetuadas através dos jogos específicos de produção simbólica das mesmas. Nesse processo, as peculiaridades envolvendo a estrutura formal de cada dança observada em campo necessitam estar conjugadas aos elementos identificadores da prática ritual, conforme indicada pelas experiências efetuadas na transmissão feita pelos nativos que detêm referências calcadas no

seu campo social de atuação. Em outras palavras, conforme nos sugere Peirano (1995, p. 16), a classificação dessas danças rituais implica “contrastar os nossos conceitos com outros conceitos nativos”, permitindo que prevaleçam os pontos de vista deles que são de natureza diversificada.

A dança bate-barriga, praticada no extremo sul da Bahia, provém das influências dos bantos (Santos, 2007) e reproduz, repetidamente, o encontro dos umbigos (o bater a barriga) como parte destacada do rito. Embora o conhecido ato de unir os umbigos aproxime o bate-barriga de outras danças espalhadas por outros estados brasileiros, alguns elementos presentes na estruturação da dança realizada em Helvécia conferem a ela certa particularidade e autonomia. Entre os habitantes da comunidade negra esta manifestação recebe algumas nomenclaturas: “tambor”, “festa de tambor”, “batuque”, “bate-coxa”, “bate-saca”, “tambor de natal”, sendo, entretanto, corrente nos dias de hoje o uso do termo “bate-barriga”, prevalecendo a menção ao baixo corporal.

O bate-barriga ali produzido estrutura-se em roda, na qual se inserem dançantes, homens e mulheres (adultos) posicionados sem formar par, de modo a desenhar o contorno de um círculo ainda não preenchido. Integram a dança, fechando círculo, dois “tambozeiros” (tocadores de tambor) que executam a sincronia rítmica dos dois únicos instrumentos usados para embalar a performance da dança. Após permanecer um tempo significativo produzindo movimentos curtos com os pés, numa espécie de aquecimento que acompanha o “penerar<sup>20</sup>” do tambor menor (angoma), conforme a música evolui, os dançantes vão preenchendo (ainda individualmente) a roda, através de movimentos circulares no sentido horário, feitos com gingados do corpo para um lado e para o outro, alternados com o plantar dos dois pés fixados no chão, acompanhando a cadência sonora do tambor maior no evoluir da performance.

A música torna-se então mais acelerada e, com ela, os passos também ganham mais volume e firmeza. Eis que a divisão entre o som dos tambores e os movimentos dos corpos se dissipa e a harmonia se instaura. Dessa harmonia entre som e o movimento nasce colado a ela o canto responsorial, tradicionalmente entoado pelos homens, sendo repetido pelas mulheres e demais participantes. Tudo isso feito, chega o instante em que as foliãs dançando, resolutamente, após atingirem o estado de frenesi, partem em direção às parceiras, com quem executam, discriminadamente, o bater da barriga na outra (feita com dançantes do mesmo sexo) ou realizam a “cortesia” (permitida entre dançantes de sexo oposto). Atualmente, há uma predominância do “bater da barriga” entre as mulheres, mas esta ação nem sempre foi

---

<sup>20</sup> “Penerar”, “pinicar” e “repicar” são termos empregados constantemente pelos tambozeiros de Helvécia para descrever ato de tocar tambor.

praticada exclusivamente por mulheres, segundo a versão dos praticantes mais velhos<sup>21</sup>. A “cortesia”, entretanto, apesar de não ser um pré-requisito é muito apreciada, sendo permitida aos homens e realizada somente por eles. O que os foliões entendem por “cortesia” consiste no acompanhamento do bailado feminino realizado pelos homens. Nesse acompanhamento cortês, em nenhum instante se admite contato físico entre o batuqueiro e a batuqueira.

Dona Faustina, moradora e dançante da comunidade, a respeito da cortesia diz: *“antigamente eles falava “cortenência” [continência], mas hoje a gente sabe como cortesia. Então..essa cortesia é...dançar...igual a eles de lá, vamos supô ingual tá dançando uma lambada...homi de lá e as muléres de cá.* (DIÁRIO DE CAMPO, 02/05/2014). Os foliões entendem a cortesia com uma espécie de reverência, galanteio cuja função é a de adornar os volteios dos corpos femininos. Esse ato, que desvela parte da conduta moral e ética que orienta o grupo, aparece nos discursos do grupo guardião da performance como objeto de desejo, sendo visto como expressão dotada de um grau elevado de beleza para os dançantes.

As características da dança praticada pelos foliões de Helvécia, aqui delineadas, fornecem informações fundamentais para colocar em relevo os pontos em que o bate-barriga se assemelha ou se diferencia das demais manifestações que têm o baixo ventre como elemento central do rito. Propomos adiante uma breve comparação entre alguns “batuques”, para usar a expressão de Dias e Monteiro (2010), a fim de compreender possíveis pontos de contato entre eles. A propósito das danças investigadas por Dias (2001), realizadas em Capivari, Piracicaba, Campinas e Tietê tem-se as seguintes informações:

O Batuque é uma dança em que os participantes se defrontam em duas linhas, uma de homens, outra de mulheres. *O ponto culminante da coreografia é a umbigada trocada entre o batuqueiro e a batuqueira*, segundo alguns autores um gesto de mímica sexual [...]. Seus instrumentos são o tambú (solista), enorme tambor de tronco sobre o qual se senta o executante, que tira dele uma grande variedade de timbres, e o quinjengue (acompanhamento), tambor em forma de cálice semelhante aos instrumentos do candombe. As modas, melodias do batuque, falam do cotidiano da comunidade, de temas amorosos ou picantes, ou associados à resistência e ao protesto social e político (DIAS, 2001, p. 12; grifos nossos).

No que concerne à formatação dos batuques realizados no interior de São Paulo, algumas diferenças em relação ao bate-barriga de Helvécia podem ser pontuadas. Enquanto o bate-barriga tem a roda como princípio ordenador da dinâmica da dança, o “batuque de terreiro” estrutura-se através de filas confrontantes compostas por homens e mulheres. As divergências se acentuam quando outros elementos constitutivos de cada dança são comparados. A distribuição das funções desempenhadas na dança com base na distinção de

---

<sup>21</sup> Discutiremos esse aspecto da dança nas seções seguintes.

sexo dos participantes é um ponto que merece ser mencionado. Segundo informa Dias (2001), não há no batuque paulista um tabu fundamentado no sexo dos participantes como orientador da configuração da dança.

No bate-barriga, ao contrário, hoje em dia existe uma interdição socialmente aceita nesse sentido, que estabelece como regra da dança a proibição do choque de umbigos (bater a barriga) entre homens e mulheres. Além dessas distinções, percebe-se a utilização de instrumentos diferentes dos utilizados pelos moradores-foliões de Helvécia. Na dança do extremo sul da Bahia as toadas, cantadas tradicionalmente por homens que animam a roda, não fazem alusão a temas “amorosos e picantes”, ficando, portanto, subentendida na mímica sexual executada entre o bater-da-barriga, ação envolta pelo tabu normatizador da conduta dos foliões. As dessemelhanças entre o batuque de São Paulo e o bate-barriga do extremo sul da Bahia já haviam sido notadas por Santos (2007, p. 102) que também percebeu distinções significativas “no tipo, no jeito, na quantidade e variedade de uso dos instrumentos. Na região de São Paulo, eles utilizam além dos tambores – tambu e quinjengue – [...] a matraca – dois paus – e guaiás – chocalhos, empunhados por cantadores e dançadores”.

Se a comparação entre a dança bate-barriga e outras manifestações é válida para elucidar as características formais da manifestação de Helvécia, talvez fosse mais interessante colocar em paralelo o bate-barriga, do extremo sul da Bahia, com outras danças negras desse mesmo estado. Partindo desta linha de pensamento, tomando o samba de roda do Recôncavo baiano, encontramos a seguinte descrição da dança: “A umbigada é muitas vezes quase imperceptível, e pode também ser trocada por outro gesto indicativo da escolha, como erguer os braços na frente do outro, ou simplesmente lançar um olhar” (IPHAN, 2007, p. 24).

E ainda:

O princípio da alternância relaciona-se também com um dos gestos coreográficos mais típicos do samba de roda, a famosa umbigada, ou choque de umbigos [...] um sinal por meio do qual a pessoa que está sambando designa quem irá substituí-la na roda. IPHAN, 2007, p. 24).

Aqui, mais uma vez, é possível perceber traços que, evidentemente, aproximam e afastam as danças baianas confrontadas. A roda como princípio norteador é um elemento que avizinha tais manifestações, porém, mesmo prevalecendo no samba do Recôncavo a umbigada como coreografia comum entre elas, o mesmo movimento (bater a barriga) é produzido a partir de outra conduta lógica que respeita os princípios da ética partilhada entre o grupo da respectiva região.

A maneira alternada dos dançantes entrarem na roda obedece a uma dinâmica diferenciada da praticada em Helvécia, onde o bater da barriga não é um sinal de ceder a vez a quem dança, mas o ponto culminante da dança do extremo sul. Na dinâmica da dança bate-barriga, a vez de dançar na roda não é suspensa pela entrada de outro folião. O tempo de permanência é livre e, geralmente, os dançantes só se afastam do círculo quando são tomados pela fadiga, momento em que são substituídos por outros que já recuperaram o fôlego. No bate-barriga, é o vigor do corpo dançante que ordena a rotatividade de participantes e a circularidade da dança. Nesse sentido, outro aspecto importante a ser destacado na maneira como se dança o bate-barriga diz respeito a intensidade do choque entre os ventres, ação que em Helvécia exige um bom preparo físico expresso no *savoir-faire* daqueles que entram na roda. A dançante Faustina Zacarias conta como o movimento ocorre:

*na verdade, tem o nome de bate-barriga, mas, porém, não é um bate-barriga. É saca (choque entre umbigos) mesmo, coxa com coxa. Se eu vou batê na mulhé que tá na minha frente, ela tem que me receber com as perna fechada..E eu cum a perna mais aberta. (demonstra o movimento com as pernas). E não tem esse negócio de...segurar a mão pra batê [a barriga].Acontece deu sigurá a mão de alguém pra batê porque aquela pessoa não sabe ainda..e se eu batê nela, ela cai. Já aconteceu de muito cai de costa...(sorri) porque não sabe. E a pessoa chega bate, ela num resiste e cai (DIÁRIO DE CAMPO, 04/05 2014).*

Enquanto no samba do Recôncavo baiano “a umbigada é quase imperceptível”, no atrito promovido pelo bater das barrigas na dança do extremo sul imprime-se robustez e dureza suficientes para lançar ao chão os mais despreparados, o que é motivo de muito riso quando ocorre.

Vale salientar que o propósito deste trabalho não é o de trazer à baila todos os elementos imiscuídos na gama de danças até aqui apontadas, mesmo porque essa tarefa, se possível, revelar-se-ia numa estratégia rudimentar incapaz de explicar a razão de ser dessas práticas cujo significado só pode ser compreendido de modo contextualizado. “Nossa dupla tarefa é descobrir as estruturas conceptuais que informam os atos dos nossos sujeitos, o "dito" no discurso social”, como já nos advertiu Geertz, (1989, p. 19). Se a chave para a interpretação encontra-se com cada grupo praticante específico, nada mais acertado do que ouvi-lo. Seu Dedêu, ex-tambozeiro, narra como eram os festejos do bate-barriga de sua época. E assim descreve a dinâmica da dança:

*Nu dia da brincadêra, o dono de casa falava: gente, vamu cumeçá!..botava o tambô lá...e cumeçava a batê tambô e a gente ia juntano..fazen' um círcu[lo]...fazia esse círcu [lo]grande...Aí quando cumeçava batê coro..que*

*o cantadô ia cantano, aí cada um ia saíno. É...era tudo rodano, tudo misturado...um passava pra lá, outro passava pra cá.. passava pra lá, outro passava pra cá. Aí, cê avinha de lá, eu avinha de cá; eu fazia curtisia pra você, você fazia curtisia pra mim. Nós que é homi, né? Aí cê trevessava. Se cê num quíria batê saca...aí eu topava ôto homi lá..eu fazia curtisia..o homi de lá fazia curtisia, batia saca: Pah! (estala a palma da mão direita sobre o dorso da outra) E ia embora..É igual mulê..mulê rodava pra lá...uma rodava pra lá, outra rodava pra cá..aí: Êh, pah! Êh, pah! Aí chega lá..topava ôtra lá..num era ni uma só não (ENTREVISTA, 04/05/2014).*

A narração feita por Seu Dedêu toca em dois pontos decisivos à compreensão do bate-barriga que complementam a linha de discussão aqui proposta. O primeiro deles diz respeito aos elementos formais presentes na composição da estrutura da dança, a saber, a roda apontada como fundamento da marcação do bate-barriga, a utilização dos tambores como únicos instrumentos requeridos e a necessidade de entoar cânticos. O segundo envolve a questão ética imbricada na execução do ritual. Refere-se ao como, induzindo uma reflexão sobre o porquê. Uma vez que não basta para o êxito do rito que se saiba tocar, mas em que tempo cada um dos instrumentos deve sobressair em relação ao outro; não basta saber cantar, mas é necessário saber quais são as músicas adequadas à etapa e à circunstância, assim como não basta saber bater a barriga, mas é preciso fazê-lo dentro de uma formalidade instituída pelo grupo que diz quando e com quem se deve bater. Dito de outro modo, ainda que em outras regiões existam danças com características semelhantes ao bate-barriga praticado em Helvécia, sob o ponto de vista formal, o conteúdo que compõe a orientação da conduta ética de cada grupo na configuração do rito é circunstancial e particular.

Segundo podemos notar no relato do folião, dançar o bate-barriga exige o respeito de uma hierarquia compartilhada entre os foliões de Helvécia, pautada num tabu sexual. Às mulheres é permitido o contato da barriga apenas com mulheres. De acordo com a lógica estabelecida pela roda de dança as mulheres não devem bater-barriga com os dançantes do sexo masculino. Apesar de existir notícias que dão conta de eventuais atitudes de desobediência por parte de foliões de ambos os sexo que, tomados pela empolgação do momento em razão do exagero dos tragos de aguardente, comuns nos festejos do bate-barriga, teriam infringido tal norma. Estes, pelos seus atos, colhem indiferença ou a desconsideração até os dias de hoje como sanção social pelo desrespeito à regra estabelecida. Portanto, de acordo com a ética prescrita nas rodas do bate-barriga o contato físico entre mulheres e homens é proibido, cabendo aos cavalheiros proceder a “cortesia” no encontro com a dançante, galantemente, sendo facultado a eles bater a barriga com outro parceiro de dança. Afirma Dona Faustina: *“é falta de respeito mulhé cum homi batê a saca. Então, mulhé cum*

*mulhé...homi cum homi pode batê também. E mulhé cum mulhé tudo bem. E homem cum mulhé fazê cortesia* (DIÁRIO DE CAMPO, 05/05/2014).

A questão do bater a barriga entre homens, apesar de ter aparecido recorrentemente nos relatos dos membros da comunidade, como se percebe no pronunciamento da informante acima, é relatada como uma prática mais comum do passado que há anos não ocorre mais nas rodas do bate barriga de hoje, como de fato, nós não presenciamos homens batendo barriga entre si na observação feita durante a pesquisa de campo. Quando interrogamos um tambozeiro remanescente da geração de tocadores mais velhos consagrados pela comunidade, acerca da ausência de homens batendo barriga na rodas, Seu Tito, preferindo o termo “bate saca”, respondeu-nos o seguinte: “*é porque, às veiz, não tinha homi que brincasse, que batia, porque né tudo homi que bate saca, né?! Mais tem um cado que sabe batê saca*” (DIÁRIO DE CAMPO, 02/05/2014). O relato do tambozeiro indica, portanto, a inoperância do “bate saca” masculino nos dançantes de hoje. Não se pode afirmar quando a participação de homens batendo barriga com outros homens no bate-barriga deixou de ocorrer na comunidade negra. Segundo informam os moradores-dançantes, eram os homens de mais idade que costumavam praticá-la, e atualmente as dificuldades impostas pela idade os impedem de participar das rodas, como também tem ocorrido naturalmente com as mulheres que atingem a fase madura de vida.

Ao narrar sua experiência, na roda do bate-barriga, Seu Balango assim se pronuncia:

*Eu tocava tambô quando ês me chamava..agora eu num gostava muito de dá saca não (gargalha). Batê eu batia...batia o tambô...o caburete (tambor menor) tudo eu batia, mas saca eu dava pôco. No tempo de cativêro, eles fazia só uma curtisia, né!? Depois, de certo tempo pra cá, ês dava saca forte, que chegava rebentá [o] ôtro (estala o dorso da mão direita sobre a palma da esquerda) Saía até sangue. (conclui sorrindo). Porque batia forte demais, exprementano a força, né!? Desd' o tempo de cativêro. Agora tá acabano, né? Ah, tem mai de cem ano...tem quais duzentos ano. Porque eu to cum noventa e sete ano, né!? Eu achei..Agora cê imagina...cativêro já topo dano saca no ôtro. Aí que é.Tem quais duzentos ano* (ENTREVISTA, 05/05/2014).

Ao que indica o relato do informante, a evolução do gesto, ao ganhar contornos de luta, provavelmente, deve ter colaborado para que a ação não se popularizasse entre os homens das gerações subsequentes. Cabe salientar que apesar dos sentidos que a conotação da nomenclatura “bate-saca” possa permitir, de acordo com os participantes, o combate corpóreo masculino se dava através do choque entre as coxas confrontadas na disputa, por meio de uma espécie de pernada, através da qual se experimentava a força do parceiro-adversário. Talvez por compelir os participantes à disputa, essa ação tornou-se no curso do tempo objeto de

receio, mesmo de preconceito, não prevalecendo entre as gerações mais novas, sendo abandonada.

Santos (2007), em sua pesquisa sobre a dança bate-barriga, ao que parece também não identificou o “bater de barriga” praticado por homens. Por esta razão, o autor classificou a performance da dança praticada em Helvécia como feminina, para quem é “seguro afirmar que se trata de uma performance essencialmente feminina” (Santos, 2007, p.79). Esta perspectiva, o autor, com o objetivo de esclarecer seu ponto de vista, estabelece uma aproximação entre o bate-barriga, produzido no extremo sul da Bahia, e o tambor de crioula, dança realizada no Maranhão, que mantém algumas semelhanças com a manifestação de Helvécia. De acordo com o autor, assim como no bate-barriga onde também é permitido a participação masculina, o tambor de crioula desenvolve-se tendo maior participação feminina e é caracterizado pela execução da “punga” (gesto ancestral de choque dos umbigos) realizada entre as “coreiras” (dançantes do sexo feminino).

Nessa linha, Santos (2007) se pauta na participação demarcada de mulheres na roda do bate-barriga e no uso do baixo corporal feminino para fazer tal afirmação. Como se lê na sequência de seu argumento: “São as mulheres que conduzem os passos, o ritmo, as toadas e as performances entre elas, sem a participação masculina, numa espécie de agradecimento individual pela maternidade e fertilidade.” (SANTOS, 2007, p.79). Quanto à presença dos homens na dança, o autor continua: “eles fazem simplesmente a cortesia, uma espécie de galanteio às mulheres sem ao menos tocá-las” (op. cit. p. 79).

De certo, a classificação feita por Santos do bate-barriga como uma dança “essencialmente feminina” procede, pois, segundo Bastide (1973), não há quem negue a relação dessas danças como a fertilidade. Contudo, se nossa interpretação está certa, essa inclinação ao universo feminino não caminha na direção de um apagamento do elemento masculino. Ao invés de opor masculinidade e feminilidade, a dança encontra em ambos sua própria condição. Ou seja, a ideia de fertilidade reforça os traços distintivos entre masculinidade e feminilidade na performance ritual do bate-barriga. A nosso ver a dança bate-barriga carrega em si essa ambivalência. Retomando a trilha do raciocínio que comparara o bate-barriga ao tambor de crioula, a respeito dessa questão, vejamos o que Ramassote (2006) pontua sobre a dança maranhense:

Dança sensual e envolvente, não é difícil perceber sugestivas referências e conotações sensuais insinuadas na disposição de seus elementos cênicos. De um lado, o tambor grande é fixado em riste entre as pernas do tocador, aludindo decerto à virilidade e fecundidade masculina. De outro, o insinuante bailado das coreiras, o requebro diante da parilha de tambores e o movimento sugestivo da punga - gesto ancestral que

remonta á fecundidade e ao universo feminino - revelam que esta dimensão consiste num aspecto fundamental da linguagem da brincadeira (RAMASSOTE, 2006, p.16).

Como se vê, desconsiderar a participação masculina consistiria em se correr o risco de subverter a lógica implícita na estrutura da dança. Atribuir menor a relevância à figura masculina nessas danças, mesmo que os homens se prestassem apenas ao papel de espectadores, sem tocar os tambores ou contar as toadas repetidas em coro pelos demais participantes, anular seu papel reduziria os limites de interpretação da dança. Seria como atravessar uma via dupla e movimentada examinando apenas um de seus lados. A nosso ver, na performance ritual da dança bate-barriga traços masculinos e femininos não anulam um ao outro, nem se sobrepõem, mas se expressam em um nível contíguo através da representação simbólica que produz no ritual da dança. Embora nas relações interpessoais empreendidas entre os sexos distintos na mesma comunidade prevaleça uma visão patriarcal e cristã como orientadora dos comportamentos, motivo da interdição sexual aplicada à dança bate-barriga.

Por vezes, ao longo da pesquisa de campo, testemunhamos o malogro dos ensaios do bate-barriga (comuns nos dias de hoje) pela ausência de uma figura masculina para executar os tambores. A propósito disso, o mitigar dos momentos de realização do bate-barriga, atualmente, dentre outros fatores que serão discutidos posteriormente nesse trabalho, está relacionado à carência de tambozeiros, função tradicionalmente desempenhada por homens na comunidade Helvécia.

Com isso, não pretendemos contestar o papel relevante, inclusive político, que as mulheres assumem não apenas na configuração da dança, mas também na estrutura social do distrito de Helvécia como um todo. Pretendemos, apenas, argumentar contra algumas generalizações feitas nesse sentido. Santos (2007) tinha clareza quanto a esta questão, embora, talvez o recorte feito por ele não tenha favorecido essa perspectiva de análise sobre a dança bate-barriga, o que não significa dizer que esse autor compreendia as relações locais de um ponto de vista unilateral.

Segundo Leite (2000):

Alguns militantes ainda se apegam a uma visão ora romântica, ora vitimada dos negros, chegando a vê-los ou projetados numa imagem negativa da exclusão ou através de uma visão folclorizada, construída de fora e reforçada por eles próprios. Com isto contribuem para aquela versão que foi muitas vezes idealizada em alguns estudos de comunidade e em diversas etnografias, quando, ao reconstituir processos políticos de reafirmação étnica, enaltecem a solidariedade e a resistência, menosprezando os níveis de conflito presentes no interior do próprio grupo como um importante agente de transformação e mudança (LEITE, 2000, p. 352).

Em geral, percebe-se na bibliografia sobre Helvécia uma tendência dos pesquisadores a superestimar a participação social das mulheres da comunidade. Em certa medida, é possível falar do pioneirismo de algumas mulheres da comunidade, mas do nosso ponto de vista, ele não se configura como uma espécie de insurreição feminista, como parecem crer alguns. As posições assumidas por homens e mulheres, nas relações empreendidas familiar e comunitariamente, em Helvécia, precisam ser investigadas com mais cautela, principalmente aquelas relações que os sujeitos de ambos os sexos dessa comunidade mantêm no âmbito externo, com diferentes agentes e perante os poderes públicos e privados (locais, estaduais e nacionais).

Em relação à dança bate-barriga, um fato que não se pode negar é que ela, assim como as demais citadas acima, ao eleger o baixo corporal como seu símbolo mais representativo, possui um forte apelo à sexualidade, que nos permite compreendê-la como uma manifestação do grotesco. É importante, porém, explicitar de antemão o sentido por nós aqui atribuído à palavra grotesco para que não ocorra conflito de entendimento. Na visão do senso comum, o vocábulo grotesco está geralmente associado a sinônimos como ridículo ou desprezível, referindo-se a ações, situações e características classificadas negativamente como impróprias, mal elaboradas, não dignas de admiração ou respeito. Não se trata disso. Todavia, o sentido que usamos de grotesco não se encerra nesta visão maniqueísta de mundo, mas reflete qualitativamente a abundância de significados convergidos da experiência material, estética, moral e intelectual proporcionada pelos símbolos ritualizados na dança bate-barriga eleita como objeto de nossa análise.

Para Bakhtin (2013):

No realismo grotesco, o elemento material é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.* O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo (BAKHTIN, 2013, p. 17; grifos do autor).

O conceito apresentado provém do realismo grotesco e pode ser encontrado num duplo movimento empreendido pelo crítico russo entre o clássico ao popular. Preocupado em elaborar uma teoria atinente ao âmbito da estética da arte e da literatura, Bakhtin (2013), num primeiro passo da construção de seu argumento retoma as acepções postuladas pela tradição realista e chega à conclusão de que “o grotesco não foi compreendido nem apreciado com o

seu valor, nem encontrou lugar no sistema estético” (BAKHTIN, 2013, p.39). Este autor, portanto, em sua análise, toma o mundo carnalizado como palco privilegiado da cultura não oficial, no qual é posto em evidência a subversão da ordem, do status e dos padrões de comportamentos como um todo.

Seguindo esse raciocínio, o crítico russo apresenta o grotesco ao lado do riso, ressaltando-o como característica dominante essencial às expressões culturais populares cômicas ritualizadas. Em sua análise Bakhtin afirma que embora características tais como “deformidade” e “exagero” constituam-se em aspectos essenciais do grotesco, traços estes amplamente evidenciados pela tradição literária, há de se considerar que o grotesco possui uma autonomia marcada por uma ambivalência que não foi corretamente percebida pelos estudiosos da tradição clássica. Segundo ele, na relação ambivalente instituída pelo grotesco, existe um “meio de contraste para a exaltação do sublime” na qual “o sublime e o grotesco se completam mutuamente” (BAKHTIN, 2013, p.38).

Partindo do pressuposto da multiplicidade inerente ao grotesco, o estudioso amplia o conceito nesse sentido entendido por ele como um sistema de imagens da cultura cômica popular. Para Bakhtin (2013), esse sistema encontra nos valores e expressões populares sua principal via de fruição, posto que a cultura popular constitui-se em um fértil corpo social capaz de produzir rupturas na estrutura clássica através dos comportamentos que mobilizam elementos e figuras insurgentes. O sistema revelar-se-ia pela expressão da vida material e corporal acentuada por meio do uso proeminente das partes inferiores do corpo, tais como órgãos genitais e o ventre, por exemplo, postos numa dimensão ambivalente, reforçada pelo tom festivo e alegre inerente às manifestações populares.

O grotesco constitui-se, então, através do fluxo virtual estabelecido entre baixo e alto, sendo o rebaixamento seu traço mais marcante. É no rebaixamento que o grotesco encontra articulação. Nele, e por meio dele, tudo o que é elevado, abstrato e espiritual converge para o plano material e corporal expresso em todas as imagens que as partes inferiores do corpo evoca: cópula, fertilidade, gravidez, parto e nascimento. Segundo o autor, no realismo grotesco, o baixo principia tudo; é produtor, faz nascer, morrer e renascer num só tempo. Há, portanto, uma celebração do baixo corporal, instaurado como símbolo ambivalente, que rebaixa, degrada ao mesmo tempo em que enaltece.

Dessa perspectiva, o ritual da dança bate-barriga ao sublinhar as partes baixas dos corpos dançantes (barriga, região pélvica, coxas, umbigos, genitália) como ápice da performance assume dessa maneira o corpo grotesco como maior fonte de sua expressão, pois,

segundo assinala Bakhtin (2013, p. 126), “Os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao “baixo” corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais”.

Nesse sentido, a forma ritual do bate-barriga, em Helvécia, se desenvolve através da confluência de símbolos indicativos da organização social dessa comunidade negra e a interpretação que o grupo produtor faz de sua própria cultura. Os símbolos evidenciados no rito da dança bate-barriga têm como referência principal o trabalho com a terra, materializado na transformação da natureza em cultura por parte dos foliões-dançantes. Há na configuração do processo ritual a alusão implícita de uma correspondência entre os ciclos produtivos da terra (especialmente as colheitas nas lavouras e plantações) com os ciclos reprodutivos das mulheres do grupo que se manifesta através da ação do bater a barriga (com maior relevo ao uso do ventre feminino) como insígnia maior do rito. Essa dimensão ritual das danças como vetores auxiliares nos contextos de trabalho foi sinalizada por Raul Lody (1995, p. 104). Para ele:

As danças apóiam os indivíduos nas suas atividades básicas, contribuem também para representar sintetizar momentos de trabalho como o do plantio, da colheita da pesca, da caça, da preparação para as lutas. Assim, danças são momentos integradores e tradutores de fatos culturais marcantes na vida dos grupos sociais.

O afastamento do distrito de Helvécia em relação aos centros urbanos, onde se situam os pólos comerciais do extremo sul da Bahia, certamente favoreceu a elaboração de símbolos ligados às fontes alternativas de trabalho disponíveis na comunidade negra, visto que no distrito boa parte dos moradores mantém vínculos com agricultura de subsistência praticada em pequenas terras e roças. Com efeito, os processos de urbanização e industrialização têm colaborado, paulatinamente, para a modificação desse quadro, mas certamente ele ainda não atingiu a comunidade como um todo. Principalmente nas zonas mais rurais do distrito, é possível encontrar, nos dias de hoje, um grande número de famílias que se dedica à agricultura campesina. Especialmente nesses lugares, onde a dança bate-barriga é praticada quase exclusivamente por camponeses, cuja ligação com labor na terra é mais recorrente, percebe-se que o ritual do bate-barriga conserva sua função integradora, sendo praticado como evento marcante para o grupo guardião da performance.

Na dinâmica das relações comunitárias, a dança bate-barriga instituída como ritual assume múltiplas funções na estrutura social do grupo praticante. A performance ritual, compreendida pelos dançantes como festejo do encontro dos foliões, revela na ação hiperbólica do bater a barriga muito mais do que um simples contato físico individual, ela aponta na direção de um encontro com os semelhantes no sentido de um entendimento,

sugerindo uma concórdia ou harmonia que se pretendem coletivas. A restauração desse comportamento performático abriga, dessa maneira, conteúdos que expressam não apenas uma experiência estética para dançantes e espectadores que vivenciam os rebaixamentos grotescos dos corpos que dançam, mas institui-se como uma ação destinada também a fins pragmáticos da reafirmação dos laços de lealdade e dos valores do grupo.

Conforme Mariza Peirano (2003, p.48) destaca: “o ritual é uma forma de ação, sobretudo maleável e criativa que, com conteúdos diversos, é utilizada para várias finalidades”. Por esse viés de interpretação, acreditamos, que o ritual da dança bate-barriga processado no interior das relações comunitárias de Helvécia tem a função de reafirmar identidades, colaborando com a coesão da vida social em comunidade articulado no encontro coletivo a partir da performance ritual da dança que atua como elemento festivo e agregador.

### **5.1 O bate-barriga como rito de agregação**

Mikhail Bakhtin (2013), ao enfatizar a cultura popular tomando por base a “cultura cômica carnavalesca”, reconhece que nas formas das expressões populares reside apenas um elemento central capaz de materializá-la: a festa. A festividade é enxergada pelo autor como primordial via de acesso aos significados mais profundos da cultura de um grupo, visto que nela os envolvidos são introduzidos numa experiência de possibilidades marcadas pela ruptura com as amarras do mundo cotidiano, por comportarem-se à revelia da ordem estabelecida dando lugar ao riso, ao esbanjamento, ao insólito, contrapostos a tudo que é sério, oficial e utilitário. A festa, sob esse prisma, constitui-se na forma primordial de civilização humana. Pelo seu caráter alegre, utópico, carnavalesco reforça o senso de unidade e liberdade sugerindo ares de universalidade.

Convém lembrar que do ponto de vista bakhtiniano o ato de festejar adquire sua melhor expressão na dinâmica da vida coletiva e concreta. Ele coincide com a ação do corpo grotesco cujas características são ambivalentes e proporcionam uma experiência desenvolvida no plano material em que se aponta para uma dimensão cósmica e universal. Porém, essa experiência jamais ocorre na dimensão do individual e sempre se desenvolve coletivamente.

No caso da dança bate-barriga, a performance só atinge sua dimensão ritual em eventos festivos nos quais a vida material emerge numa atmosfera de celebração e proliferação do baixo material e corporal. Em ocasiões que o grupo de foliões consegue fender, provisoriamente, a noção corrente de tempo e de si enquanto indivíduos isolados. Quando mobilizam seu senso comunitário através dos corpos que se encontram, exibem-se,

festejam, sorriem, comem, exaurem-se e revigoram-se na dança e através dela. Quando o bater de barrigas deixa de ser visto com uma ação individualista surgindo como metáfora do encontro coletivo, do estar presente nutrindo-se de um fértil encontro festivo, no qual se estabelecem múltiplas trocas, experiências significativas a ponto de proporcionar um retrospecto e uma renovação da vida. “Não se pode esquecer que essa imagem, assim como todas as do “baixo” material e corporal, é ambivalente, e que se sente viver aí o motivo da virilidade, do nascimento e da renovação” (BAKHTIN, 2013, p.151).

Em toda a configuração do ritual da dança bate-barriga está implícita a ideia de renovação humana. Se por um lado, a dança bate-barriga começa pela união das barrigas, tendo-as como símbolo mais importante, cuja cênica do exhibir de umbigos, nádegas, quadris, órgãos genitais explícita tanto no choque dos ventres das mulheres, quanto nas implícitas ações masculinas de sentar-se sobre os tambores (de formato fático) que executam posicionados em direção à roda composta pela maioria de mulheres, acrescidas ainda da “cortesia” que fazem diante das dançantes, pode-se dizer que a soma disso tudo evoca sinais de copulação ao nos introduzir ao campo semântico-visual da sexualidade, da fecundidade, da gravidez, do parto e do nascimento. Por outro, as figuras do comer e do beber agenciadas na configuração festiva do rito tem como campo de referência a ideia de renovação da natureza: trabalhar a terra, fertilizar, plantar, germinar, brotar, colher, comer, nutrir, abastecer e consumir. Na verdade, esta divisão entre renovação humana e renovação natural inexistente na prática, podendo ser pensada apenas de uma perspectiva abstrata e pretensa de sistematização, uma vez que o natural e o humano se fundem na execução do rito da dança.

Dessa maneira, o rito se instaura no espaço intersticial entre natureza e cultura se beneficiando dessa ambivalência aglutinante produzida através do rito agregador, “na sua base reside a idéia de um mundo em estado de perpétuo inacabamento, que morre e nasce simultaneamente, um mundo bicorporal” (BAKHTIN, 2013, p.143). No ritual da dança bate-barriga comer e dançar assumem o sentido comum de absorver o mundo imediato transformado em símbolo. Segundo van Gennep afirma, “A comensalidade, ou rito de comer e beber em conjunto [...] é claramente um rito de agregação, de união propriamente material” (2013, p. 43). Não por acaso os foliões, durante todo o período, mencionaram o ritual do bate-barriga, sempre fazendo questão de ressaltar as refeições coletivas com seus pares nas ocasiões de roda do bate-barriga como etapa essencial do ritual. O comer e, por extensão, o beber são apresentados pelos foliões quase como sinônimo da dança. Acentuados da maneira como são, por parte dos dançantes, os atos de comer e beber nas celebrações do bate-barriga

são vistos como claramente distintos do comer e beber cotidianos. Na ênfase dada por eles, a comensalidade parece ter a mesma equivalência de dançar no ritual.

A narração de uma dançante deixa claro como a comensalidade constituía-se em uma parte essencial do ritual da dança. Ao descrever como acontecia o bate-barriga, Dona Faustina afirma:

[Acontecia] em vários lugares...antigamente eles falava tambô de natal. vai tê tambô de natal. Era todo sociado. Se esse ano, era na minha casa..você, você, você...tudo ia me ajudar fazê essa festa lá na minha casa...o comes e bebe, né!? Bem...aí já deixava combinado. Ano que vem tambô de natal vai sê na casa de quem? Na sua. Aí, a comunidade tudo já reunia pra ajudá você fazê essa festa. Era uma festão. A noite intera...manhecia o dia o povo sambando. O tambô era a noite toda. Comida...quando não matava gado, porque era mais porco, quase ninguém criava muito [gado]...mais era carne de porco. Matava dois, treis, quatro capado pra fazê essa festa. Era vinho...aí depois foi pintando gengibre...é...esses tipo de vinho, né?! Mas todo mundo bebia...cachaça...essas bebida assim.Só num bebia aquele que num bebia mesmo. Fazia **aquela reunião**, fazia **aquele convite**...lá matava porco...Criava muito porco e fazia **aquela comida** e dava pra todo mundo, almoçava...quando à noite que ia ter festa...acabava o almoço, as cuzinhêra já botava outro panelão no fogo, fazia a janta..pra dá os pessoal que vinha pra festa (ENTREVISTA, 03/05/2014; ênfases nossas).

Conforme se observa na descrição, o comer e o beber sempre tiveram lugar de destaque no festejo do bate-barriga. Ao se referir à comensalidade realizada na performance ritual do bate-barriga, a dançante faz questão de marcar esta etapa do rito. Pois, como notamos também nos relatos de outros interlocutores, o emprego da palavra “aquela” como intensificador lexical é usado para descrever esta etapa do ritual. Pressupõe-se com isso não somente que as refeições coletivas na dança eram bastante conhecidas e apreciadas na comunidade, mas que sua preparação estava envolvida na trama estrutural do ritual, obedecendo as suas etapas constitutivas. Segundo Da Matta (2013, p.17) é importante de “não deixar de estudar o momento anterior ao rito (as fases preparatórias), o momento mesmo do rito e as suas seqüências finais”. A dançante, nesse sentido, aponta como organização dos festejos do bate-barriga o seguinte ciclo: a) Reunir para festejar; b) festejar para convidar; c) convidar para comer; d) comer para dançar; e) dançar para festejar; f) festejar para re-unir e assim sucessivamente, retomando-se sempre o encontro como ponto inicial. Tem-se nessa dinâmica a festa sempre como ponto de partida e chegada, tendo como suporte a refeição coletiva como atributo de renovação constante do rito.

É interessante notar que não se trata de uma refeição qualquer, assim como não significa que as pessoas vão participar dela pela comida em si, conforme dissemos anteriormente, trata-se do ato de vivenciar socialmente o comer junto, “aquela comida” cujo

gosto traz uma intensa carga afetiva por ter sido preparada de modo especial e partilhada entre todos no invólucro mítico, místico e festivo do rito. Nele, e através dele, o alimento sofre um processo de transformação, de transubstanciação do alimento em signo. “Nestas ocasiões a intenção é consumir o signo, é integrá-lo ao ventre, ao ser que se é, é digeri-lo em uma exaltação comum, muitas vezes alegre, certamente animada” (DUVIGNAUD, 1983, p.62).

A dança bate-barriga, nesse sentido, possui essa função agregadora devido o caráter aglutinador e socializador que tem para a comunidade de Helvécia. Por meio do ritual da dança os fragmentos das lembranças dos moradores, de suas histórias orais, são efetivados como forma de recuperar os comportamentos de seus contemporâneos e ancestrais através da produção de suas performances. Nas suas práticas culturais (seus festejos, rezas, especialmente pela dança bate-barriga), os vínculos dos foliões com o sagrado e com seus companheiros de dança são fortalecidos na medida em que procuram demarcar lugar de afirmação da pertença negra.

Na medida em que o comer e o beber atingem essa dimensão, integrando as formalizações do ritual e atuando como princípio organizador do ritual, sendo enxergados como uma experiência transcendental da vida comum, essas ações lhes atribui o estatuto de banquete, através do qual todos os participantes se entregam ao deleite da boa mesa.

Existem antecedentes da concepção de banquete a propósito da acepção presente na obra *O Banquete*, de Platão, por exemplo. Mas o que nos interessa aqui é entender o banquete como “uma peça necessária a todo regozijo popular”, conforme já nos advertiu Mikhail Bakhtin (2013, p. 243). Segundo ele:

No sistema das imagens da Antiguidade, o comer era inseparável do trabalho. Era o coroamento do trabalho e da luta. O trabalho triunfava no comer. O encontro do homem com o mundo no trabalho, sua luta com ele terminava com a absorção de alimento, isto é, de uma parte do mundo a ele arrancada. *Como última etapa vitoriosa do trabalho*, o comer substitui freqüentemente nos sistemas das imagens o processo do trabalho no seu conjunto. Nos sistemas de imagens mais antigos, não podia, de maneira geral, haver fronteiras nítidas entre o comer e o trabalho, pois tratava-se das duas faces de um mesmo fenômeno: a luta do homem com o mundo que terminava com a vitória do primeiro. Convém sublinhar que o trabalho e o comer eram coletivos; que toda a sociedade participava em igualdade de condições. Esse comer coletivo, coroamento de um trabalho coletivo, não é um ato biológico e animal, mas um acontecimento social” (op.cit, p.246; grifos do autor).

De fato, as refeições em comum presentes, na realização do bate-barriga, são atravessadas por todas as experiência de trabalho desenvolvida pelos moradores na comunidade. Nas reuniões festivas esta ligação é fortemente evidenciada nas etapas que

precedem o banquete como acontecimento social. O ajuntar-se para comer é, portanto, o ponto culminante de uma cadeia produtiva que se desenrola desde o trabalhar a terra, passando pela sementeira, até a colheita e sua partilha. A preparação do alimento marca, portanto, o fechamento desse ciclo conquistado, efetivado na relação imbricada entre dançantes, o cultivo da terra. Uma vez retirado da terra, o alimento ganha uma significância que altera sua percepção primária de vê-lo apenas como substância ingerida para saciar a fome individual. Ele passa a representar o êxito de uma investida sobre o mundo que necessita ser celebrado. “A “cultura” expressa uma resposta à agressão natural, uma tentativa impotente e, por conseguinte, simbólica, de conquistar o espaço, organizando-o em torno dos homens” (DUVIGNAUD, 1983, p.37).

Não por acaso, nos dias que antecedem o evento de realização do ritual do bate-barriga, ocorre a partilha de víveres entre os envolvidos. Está subentendido aí, nesta ação de compartilhar o alimento, a ideia de solidariedade, que sustenta as relações e a concepção comunitária de sociedade dos dançantes. Através da dança se coletiviza um sentimento de vitória sobre a hostilidade da natureza transformada em cultura. Indica que o esforço “as fronteiras entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo, sobre o inimigo, que celebra a vitória, que cresce às suas expensas” (BAKHTIN, 2013, p. 247). Nesse sentido, a performance ritual da dança expressa mais nitidamente essa ideia no movimento hiperbólico promovido pelo encontro das barrigas em todas as conotações que expressa: copulação, fertilidade, nascimento, germinação, renovação etc.

O ritual da dança bate-barriga se destaca pela marcação da passagem de etapas postas em causa originárias dos múltiplos aspectos orientadores das experiências que os participantes mantêm com seus pares, com os mundos natural e mágico, com as dimensões místicas do sagrado e do profano. Como etapa inerente ao rito da dança, o banquete estabelece uma relação de equivalência com a dança, ele engendra o encontro das barrigas como símbolo máximo do rito, enquanto é engendrado por ele. A ambivalência posta pelo dançar e comer dão suporte ao rito reforçando seus princípios fundamentais de degradar e regenerar. Toda a topografia cênica do ritual aponta nessa direção. Na realização da performance do bate-barriga, o banquete preenche as etapas transicionais do ritual em processo.

O batuque tem início geralmente no crepúsculo das tardes, quando os foliões se reúnem esgotados após um dia estafante de trabalho para festejar. O primeiro ato do ritual é aberto com um banquete servido para o deleite e abastecimento dos dançantes que ingerem o alimento como se cumprisse uma fase preparatória. Nessa refeição coletiva comer, beber e

sorrir confunde-se e complementa-se mutuamente. O banquete é, portanto, motivo de graça e de dar graça. As preces, rezas e ofícios de agradecimentos pelo alimento, pelo encontro, devotados a algum santo católico, compõem o banquete. Ao se lembrarem da última ocasião do bate-barriga de que participaram, as dançantes Cheia, Maria, Toninha e Fidelina produzem um diálogo por ocasião do Natal:

*Maria – [A janta]era seis hora da tarde...*

*Cheia – Pra cumeçá o bate- barriga.*

*Maria - Pra cumeçá o bate- barriga...depois mea noite, todo mundo já jantô...*

*Cheia – No nascimento de Jesus...*

*Maria – Jesus. Ia todo mundo rezá ofício. E depois de manhã cedo [rezava novamente].*

*Cheia – De manhã cedo [rezava pra] N. Senhora da Conceição, porque já tá de resguardo.*

*Maria – É.*

*Cheia – Nossa Senhora tá de resguardo que o menino Jesus já nasceu. Aí rezava pra ela..É.*

*Maria – É.*

*Cheia – Era assim que era.*

*Toninha – O bate- barriga ia cum sol quente...*

*Cheia – Cum sol quente, até oito hora.*

*Fidelina – O café da manhã era a farofa..*

*Cheia – E o que sobrava dividia.*

As falas empenhadas em dar conta das etapas que constituem o ritual da dança expressam claramente em que medida o comer, o agradecer e dançar se imbricam no processo do rito. Reforçando as imagens de fertilidade, parto, regeneração e re-nascimento, explícitas na vinculação que estabelecem com o nascimento de Cristo, tem-se o período paralelo de resguardo que a mímica do baixo corporal efetivada na ação de bater as barrigas agenciada no rito. Depreende-se das afirmações das dançantes que a elevação das preces aos santos não se dá de forma desvinculada da corporeidade da vida, antes, porém, é operada no plano da materialidade estabelecida no diálogo prodigioso entre o elevado e o baixo. Como Bakhtin ressalta: “todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal [...] a ênfase, contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso (BAKHTIN, 2013, p.325). É, pois, na topografia do baixo corporal que se proliferam as significações da dança. Sua realização revela um modo de ver o mundo que não se desenvolve no plano da moral abstrata, mas antes encontra seu lugar concretamente através de uma experiência sensível inscrita no corpos que dançam, comem, desgastam e regeneram.

O caráter telúrico da dança evidencia esse aspecto. Na roda dança-se, preferencialmente, com os pés descalços plantados na terra. Quem dá a barrigada ganha

distância dando um passo para trás, içando os dois braços com os cotovelos arqueados para o alto, enquanto quem recebe mantém os pés fincados no chão com as pernas rígidas e os braços colados ao corpo projetados para o chão.



**Figura 4** – À direita D. Cheia ganhando distância para bater a barriga com D. Toninha (à esquerda).

Se, por um lado, é implícita a imagem de cansaço que acomete os corpos dançantes recém chegados do trabalho a se nutrir no banquete com a finalidade de alcançar revigoração para entrar na roda de dança, por outro nota-se, esses mesmos corpos festejantes, recém regenerados, tendo suas forças esvaídas quando são absorvidos pelo bailado constante e irresistível ao qual os foliões se entregam transcendendo seus próprios limites.

Parece que uma performance realizada de todo o coração literalmente “esvazia” os performers, e um modo de eles se restabelecerem (ou ser restabelecidos) à vida ordinária acontece quando são reabastecidos de comida e bebida, sagrada e profana. Ou, ao contrário, a performance preenche tanto os performers com energia excitação que eles precisam de tempo para extravasar através de uma socialidade exuberante” (SHECHNER, 2011, p. 225).

Tal qual o alimento decomposto, os dançantes vivenciam um processo semelhante de degregação, ao serem dominados pelo império do corpo grotesco, manifesto no reinar do

ventre a partir do bater das barrigas copiosamente efetuado horas a fio. Dona Toninha ao falar do festejo lembra o empenho exigido nas rodas falando do costume de “o povo tudo [que] ia dançá bate-barriga [mesmo] tendo trabalhado o dia todo e ficava até clariá” (DIÁRIO DE CAMPO, 18/09/2013).

Por ser inacabado, o corpo grotesco excede a si próprio, encontrando seu regalo apenas no banquete imediatamente destruído pelas bocas e dentes que no ato de devorar libertam o estômago e o ventre da morte (DUVIGNAUD, 1983). No banquete o corpo grotesco revela seu lado mais cintilante ao se esbaldar em festa. Segundo Mikhail Bakhtin (2013):

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fã-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O *encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si (BAKHTIN, 2013, p.245).

Desmesurado, o grotesco desconhece fim ou utilidade. As longas durações da performance ritual do bate-barriga ratificam essa perspectiva, posto que o rito privilegia as demandas e prazeres do corpo: dançar, festejar, sorrir e comer. Para os foliões, estar ali entregue às volúpias da dança é algo tão intenso que nada que é externo parece penetrar a roda revestida de um riso alegre exibido como absoluto.

O caráter festivo certamente constitui a marca instituinte do ritual do bate-barriga, à medida que os seus aspectos cômicos são sublinhados pelo banquete como uma de suas etapas fundadoras. Com intuito de elucidar esse aspecto do rito tão importante a configuração do ciclo da performance do bate-barriga, dois fatos marcantes destacados da observação-participante apresentaram-se, no contexto investigado, como uma evidência de que a dança certamente se trata de uma manifestação de celebração à vida.

O episódio a que nos referimos é o falecimento de Seu Arnaldo, por ocasião da proximidade do final do ano, período definido pelos foliões como momento propício a realização do festejo do bate-barriga abruptamente interrompido em função desse fato trágico. A respeito desse acontecimento, Dona Cheia, tocando em questões relacionadas aos problemas de saúde em sua família nos concedeu o seguinte depoimento:

*Ele [Seu Arnaldo] tinha falecido próximo. Num tinha 30 dia. E a minha [filha] tava no hospital. Ruim, ruim, ruim, ruim que nem a fala [tinha]. Ai num tinha como a gente festejá, né!? Porque ele também era o fiscal de finança da Associação[ de moradores]. (fala consternadamente). Ai, Rio do Sul ficô muito triste, né? Ai num tinha como a gente mexê cum brincadêra, cum alegria.. Mermo que é Deus, né? (Ergue a cabeça, olhando para o céu) Que é Deus que mandô. (fala com tom enfático) E o que nós também ia lová também, é coisa da cultura, é coisa de Deus. Porque bate-barriga é desde tempo de Natal, né?...que meu pai inventô isso. Mas, antigamente, no tempo dos cativo também, sei lá...era tempo de minha avó pra lá, né? (esboça um sorriso) Ai nós ficô cum aquilo, né? Mas a gente num podia não, meu sinhô...que a gente tava muito fora de si. (Fala sem entusiasmo) E eu também cum esse negócio de minha filha no hospital, eu também não tava alimentano direito. Num tava durmino direito. Eu fiquei muito fraca. Eu num podia tá no meio do povo, pulano e saltano não. Eu tava muito triste. Tinha dia que eu sentava na cama assim, oh!, via o dia amanhecê. Os pais dele participava do bate-barriga. Os pai dele era festêro também..Tudo batucava, cantava, ficava na roda. Tanto cantava como batucava. Isso foi uma tristeza muito grande pra nós...(a voz define) que foi uma coisa muito rápida. A gente ficô muito chocado, muito sentido. Balançô muito Rio do Sul e né?...Só Rio do sul não, é todo mundo. Tudo...que dava bem cum ele.(Interroga o horizonte com o olhar aturdido) Era homi que né de briga. Ele vivia bem cum todo mundo..então num dava não...pra festejá não. Porque [pra] nós num tem tempo ruim não, é bate-barriga, é samba de viola...nóis tá dessa idade aí, mais nós num fica pra traiz não (esboça novo sorriso). Falô, tano cum saúde, Deus dano licença, nois tá ali dentro (gargalha aliviada).*

A dançante descreve duas situações cujo enfrentamento revela-se em algo extremamente caro aos sujeitos humanos: a doença e a morte. Lidar com a morte, principalmente, é algo difícil, visto que ela, como acontecimento psicossocial, ao ser vivenciada pelos sujeitos, mobiliza neles uma forte descarga emocional, trazendo à tona um teor elevado de subjetividades, captadas nas maneiras individuais e coletivas de agir e re-agir o que experenciam. Essa carga sentimental revela-se através de uma tentativa de expressar o indizível que atravessa as palavras ditas pela informante, marcando, assim, o conteúdo de tom triste e sério de sua narrativa.

O momento trágico instaurado em função da morte é diametralmente oposto a tudo que é sinônimo de alegria: cantar, dançar, brincar, sorrir, comer e festejar. Por isso, o ritual da performance bate-barriga é interrompido nesse período, sendo retomado apenas depois de um tempo significativo (seis meses a um ano definido pela família) quando a vivacidade recupera seu eixo e volta a revigorar-se após o processo de luto que absorveu o ânimo e o vigor dos sujeitos de Helvécia. Se o ente falecido participava das rodas de dança bate-barriga, nas ocasiões que sucedem à sua morte são, geralmente, feitas rodas sucessivas dessa dança no quintal de sua casa, tendo em vista a sua memória. Esta prática, instituída na comunidade, estabelece o contraponto ao luto, servindo de suporte para familiares e amigos que outrora tiveram suas vidas desbotadas pela perda. Dá-se, assim, nos chamados “aniversários de morte”, cerimônias produzidas por meio dos ofícios e missas de um ano em recordação ao

falecimento de um membro da comunidade, como forma de encomendar o nome e a alma do morto aos santos.

Recuperando o relato da dançante, percebemos, nele, uma vontade de escape da condição de sofrimento (morte e enfermidade) imposta pelos acontecimentos ordinários da vida comunitária apontada pelos moradores como sendo a dança e o banquete coletivo, imagens essenciais da festa popular. “Enfim, penetra-as a idéia do tempo alegre, que se encaminha para um futuro melhor, que mudará e renovará tudo à sua passagem” (BAKHTIN, 2013, p. 264) Conforme se apreende das palavras da informante, os encontros festivos nas danças e sambas sugerem uma ruptura parcial com a vida imediata, atuando com uma espécie de “anti-estrutura” (TURNER, 1974), necessária ao ajustamento da estrutura social da comunidade. Segundo o que informa a dançante, participar efetivamente da performance da dança conduz os sujeitos, que tomam parte nela ao afastamento das demandas ordinárias, despertando neles o sentimento de estarem salvos das adversidades da vida comum, a exemplo do seu maior infortúnio: a morte. Obviamente, esta experiência se dá no plano simbólico quando é sublinhada pela performance ritual da dança como espaço de comunhão e celebração. Tal experiência de comunhão transcendente foi definida por Turner como *communitas*. Na esteira das teorizações deste, Schechner (2012, p. 68-9) entende que os

rituais são mais que estruturas e funções: eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si. Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de ‘antiestrutura’ e a experiência de camaradagem ritual de *communitas*. [...]. A *communitas* espontânea é gerada através de certos procedimentos. Através de um limen ritual, dentro de um espaço/tempo sagrado. [...]. Esses no ritual, são todos tratados igualmente, reforçando um senso de ‘nós estamos todos juntos’.

Esse modo de enxergar a dança repercute ainda no pronunciamento de outros foliões. Recordamos com clareza de uma afirmação feita por Seu Dedêu numa conversa em que o interrogamos sobre os sentidos e funções da performance ritual da dança bate-barriga, à qual informa o seguinte “O bate-barriga não serve pra ensinar nada não...[o bate-barriga] é bom pra a gente tá desenvolvendo a vida, entendeu?!” (ENTREVISTA, 02/04/2014). Dizendo de outra maneira o ritual do bate-barriga é bom para pensar e agir. Adverte Peirano (2002):

Como sistemas culturalmente construídos de comunicação simbólica, os ritos deixam de ser apenas a ação que corresponde a (ou deriva de) um sistema de idéias, resultando que eles se tornam bons para pensar e bons para agir - além de serem socialmente eficazes (PEIRANO, 2002, p.27).

Dessa perspectiva, poderíamos dizer que o pensar-agir dos moradores-foliões de Helvécia atinge seu grau maior de complexidade e eficácia nos encontros de articulação da performance ritual da dança bate-barriga, no qual o banquete se insere, primordialmente, no ciclo ritual da dança como elemento articulador de sua função agregadora, e, por isso mesmo, oposta à morte. De acordo com Bakhtin (2013, p.247), “o banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica de sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte”, ele equivale à concepção de nascimento e renovação. A ocasião da morte tende a mobilizar outros ritos de passagens, tais como funeral, rito de natureza desagregadora e, indubitavelmente, antagônicos ao caráter festivo da dança. Ainda segundo Bakhtin (2013), outro aspecto que separa o rito de morte de um rito festivo como banquete diz respeito ao tempo verbal empregado nos diálogos à mesa. Como se percebe na narração feita por Dona Cheia, a ocasião do falecimento de um ente tem como prerrogativa sempre o tempo pretérito, havendo a tendência dos diálogos estarem voltados sempre para o tempo passado, enquanto “durante a festa, a voz do tempo fala principalmente do futuro” ( op. cit, p. 250).

A festa, nesse sentido, configura-se com um evento alegre ao revelar como característica básica a utopia expressa nos diálogos marcados por projeções futuras. Como espaço privilegiado das conversas a ações de comer e beber coletivamente instauram na organização social, ritual e cosmológica da performance da dança bate-barriga o tempo do riso livre, requerendo dos que tomam parte nela um desprendimento com a seriedade da rotina comum. Para Mikhail Bakhtin (2013): “As conversações à mesa são conversas livres e brincalhonas: o direito de rir e de entregar-se a palhaçadas, de liberdade e de franqueza, concedido à ocasião da festa popular, estendia-se a elas (BAKHTIN, 2013, p.249).

Por esta razão o banquete, por ocasião do bate-barriga, é comentado com entusiasmo pelos moradores-foliões, uma vez que surge na performance ritual como o lugar do encontro com os amigos, criado num contexto franco e alegre de comunicação, avesso às normas e amarras institucionais ou oficiais. Nesse sentido, o banquete, na trama do ritual, promove o encontro, a partilha do pão e das experiências e dos saberes através do riso. “Misturam-se organicamente também à idéia de *verdade*, livre e lúcida que não conhece nem o medo, nem a piedade” (BAKHTIN, 2013, p. 264).

As toadas (chamadas também de “pontos”) que embalam a performance da dança bate-barriga trazem as marcas dessa liberdade e franqueza do encontro face a face. Muitos dos versos improvisados na realização da ritual da dança revelam, em certa medida, as formas de pensar e se relacionar dos moradores-foliões da comunidade. Na observação direta,

identificamos toadas de dois<sup>22</sup> tipos: i) as *toadas cômico-satíricas* que falam de temas variados tendo por referente as pessoas (ressaltando características físicas ou comportamentais), ou fatos corriqueiros sempre pintados nos versos a partir de uma perspectiva burlesca; e ii) as *toadas de protesto* nas quais prevalecem temas relacionados à resistência dos povo negros; enfocam, principalmente, as condições de sofrimento dos ancestrais submetidos ao trabalho escravo. Ambas as toadas trazem à baila as dissimetrias provenientes das relações cotidianamente vivenciadas pelos foliões e, sob nosso ponto de vista, assumem, no contexto da performance ritual da dança, a função de dissolver conflitos comunitários.

Como já mencionamos, o ritual da dança institui, por meio das conversações à mesa, uma atmosfera de felicidade e franqueza e é dele que os dançantes se beneficiam para “mandar seus recados” através dos versos das toadas. Isso é facilmente percebido no conteúdo de uma toada recorrentemente cantada nas rodas do bate-barriga, em que se costuma usar um nome genérico, “Maria”, por exemplo, no lugar do nome da pessoa a quem se pretende “mandar um recado” na hora de cantar e dançar, conforme se identifica nos versos: “*Eu vou falar procê uma coisa, “Maria” cê toma cuidado com seu vizinhoêêê.*”

Dona Faustina, explicou-nos o motivo das toadas, esclarecendo sua dinâmica:

*É o seguinte, as increnca, ignorância num é agora que tá existindo, é desde tempo... Só que o povo era sempre mais unido, mas existia. Inveja, ódio existia. Então, por isso, eles..quando...ia tê..tava chegando perto do tambô...vamo supô, se meu pai mais alguém teve uma diferença...Meu pai já ia estudano...sem sabê lê mais..ia estuano palavra por palavra...o ponto que ele ia cantá lá no tambô..pra cai em cima de você pra você entendê que esse ponto foi pra você..que você que ofendeu o meu pai (ENTREVISTA, 03/04/2014).*

Como se vê, as toadas, nesse sentido, surgem com procedimento reparador de diferenças e desentendimentos existentes entre os foliões. Na atmosfera de liberdade instaurada pelo rito, espaço em que a noção do tempo é relativamente suspensa e os foliões vivem uma condição de afastamento em relação à vida comum, os versos injuriosamente cantados produzem uma tensão que mobilizade um jogo empático as energias necessárias à resolução dos conflitos comunitários. A fragilidade das relações é posta diante do grupo que age como inquiridor e réu de si mesmo ao produzir a sanções engendradas pelo riso coletivo. O ritual da dança bate-barriga cria uma condição favorável à comunicação complacente de ressentimentos de uma maneira pouco provável de ocorrer no contexto da vida comum. Nele,

---

<sup>22</sup> A classificação apresentada é fruto das interpretações do autor desse trabalho, sendo os dançantes indiferentes a ela.

os foliões vivenciam uma condição à margem (ainda que provisória), favorável à proliferação da veracidade risonha com a qual dissolvem suas diferenças e desentendimentos.

Os diálogos que tecemos com os dançantes estavam repletos de anedotas envolvendo o cotidiano da vida cultural da comunidade negra, muitas das quais, posteriormente, ganhavam os versos dos pontos cantados durante a performance ritual do bate-barriga. Devido o afastamento do distrito de Helvécia dos centros comerciais do extremo sul baiano, por um longo período, muitas famílias da comunidade mantiveram (alguns ainda mantêm) pequenas criações e plantações nas terras da família. Em função da proximidade dessas roças, era comum que os animais (principalmente porcos e galinhas) circulassem livremente pelos quintais dos moradores, o que motivava, esporadicamente, o desaparecimento de alguns deles, causando o descontentamento de seus donos. Muitos encontravam nas toadas do bate-barriga uma via para desaguar seu aborrecimento perante o coletivo de moradores, no intuito comunicar o seu recado ao espertalhão que lhe subtraiu a criação, se fosse o caso, visto que este entenderia, na ocasião da dança. Dona Amelina lembra com detalhes dos pontos cantados nesses momentos:

*i) Você tá me venu num me cunhece,  
ôh gente, eu faço meu ponto sem agulh'êu!*

*ii) Pra riba do morro um cadinho,  
tem uma velha que come galinha de vizinh'êh.*

As toadas são sempre ouvidas e repetidas atentamente pelos foliões, sendo razão de algazarra e gargalhadas, visto que há sempre alguém presente que, tendo conhecimento dos sujeitos referenciados nos pontos, faz questão de compartilhar a informação com aqueles que rapidamente ligam “os nomes às pessoas” e engrossam o riso abundante. Inclusive, as pessoas que solicitam as toadas aos cantadores riem juntas.

Os versos das toadas, nesse sentido, podem ser interpretadas à luz de Bakhtin (2013) como “vocabulário grotesco da praça pública”. Para ele, o “vocabulário da praça pública” configura-se como dispositivo operado pela ausência de regras, expressas pela linguagem familiar encontrada nas conversas e cantigas festivas, ocasiões que reiteram a ideia de liberdade comunicativa. Por linguagem familiar pode-se compreender o ato de comunicar através dos louvores e das injúrias que lhe integram e comportam a ambivalência como característica maior. Segundo Bakhtin (2013):

Os louvores [...] são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando. Por isso, na linguagem familiar (e especialmente nas obscenidades), as injúrias têm tão freqüentemente um sentido afetuoso e elogioso (BAKHTIN, 2013, p. 142).

É importante ter em mente, nesse sentido, a ambivalência das toadas. O caráter injurioso dos “pontos” cantados não constitui um ataque ao destinatário da mensagem ou uma exortação feita a um indivíduo apenas, mas assumem, no ritual, a função de rebaixar e enaltecer aqueles que tomam parte nela. Trata-se, evidentemente, de um riso ingênuo e, por isso mesmo, regenerador, conforme se nota nas toadas abaixo:

*Minha sogra tá aí e não tem mais dente,  
Hoje eu vô cumê mocotó de boi com cavaloêêh!*

*Mana foi fazer tiumba, o mar afunda,  
Ôh, Rosa caiu na cacimba! 4x*

No ciclo ritual da dança bate-barriga essa ambivalência não produz um espaço de constrangimento, pois seu caráter dramático em tom de brincadeira está claramente tácito entre os participantes. O tempo-espaço da performance dissolve o embaraço que certamente se criaria em situações não festivas. Além disso, as toadas são cantadas instantes após os foliões terem se deleitado no banquete, etapa que serve de aquecimento para a performance e requer dos participantes um engajamento alegre como condição à entrada na roda, pois, como foi dito, na evolução da performance as prefigurações não demoram no campo das ideias e da abstração, mas evoluem numa dinâmica que converge para o plano do baixo material e corporal, sendo coroada pelo bater das barrigas. Seu Balango reitera: “Ês tirava uma tuada, Ês cantava duas, três vez..cantadô..duas pessoas..cantava duas, três vez. No de três, as mulé respondia. Aí, respondia..daí a pouco começava dá a saca”(ENTREVISTA, 01/04/2014).

Um episódio destacado da dança, lembrado por um número significativo de foliões em seus depoimentos, traz à tona um momento de bastidor da festa, e recupera um pouco da dinâmica alegre que envolvia a performance ritual do bate-barriga, sublinhando a ambivalência das toadas injuriosas. A versão de Dona Amelina é esta:

*Pra fazê negócio de..de bate barriga, matava porco. Aí tudo vinha, tinha cantadô .  
Tinha cantadô que tirava tuada, né?...Aí, tudo vinha oiá panela. Penela, tacho*

*de...carne de porco, carne de boi..na ocasião de Natal..Aí, tudo vem... tá [a] cumida, a primeira cumida o sinhô ou ôto que chega , que tai tá cumeno...Aí vai...esse pessoal. as cuzinhêra falava: – “Óh, gente! A comida cozida que nós cuzinhô, num tem [mais] cumida pra cantadô não”. Agora tem quarto de porco, de boi tudo pendurado ali...Vamo cortá um pedaço de carne, pra fazê cumida pra ês. Aí..quando foi chamá o cantadô que tâ cantano a toada do bate-barriga..Aí, uma mulézinha, a cuzinhêra,: “ - Óh, gente! A cumida cozida, primeira cumida [o] pessoal já cumeu”. [Por exemplo] vocês que tai sentado já cumeu cumida boa..Aí quando foi chamar ês pra cumê..Aí o cantadô [ já inteirado da situação]...quando ês saiu pra cantá de novo, ês foi e tirô esse ponto, chegô e cantô assim: - “E teve cuzido e teve assado, mulhézinha, você foi me dá eu ferventado, êêêh”. (Finaliza o relato com uma gargalhada) (ENTREVISTA, 01/04/2014).*

Outra etapa essencial à constituição da performance ritual da dança é certamente a fase do banquete. A descrição acima reflete o entendimento de que os bastidores do ritual expresso pelo espaço da cozinha, não são uma esfera separada dele. O relato da moradora é um exemplo claro disso, pois, apresenta o quadro das ações imbricadas à realização da performance como algo que requer o engajamento de todos o envolvidos, ao assumirem a posição de dançantes, tocadores, catadores ou cozinheiros. Nesse sentido, torna-se salutar “entender essa performance [ritual] como uma força que se estabelece num espaço da compenetração – convencimento - por meio do movimento da dança” (SANTOS, 2007, p.29-30). Por exigir dos indivíduos que dançam, tocam e cantam um engajamento alegre no que aponta para a direção da ruptura com a vida ordinária, a performance ritual da dança, nesse sentido, paradoxalmente, contrapõe e reforça o cotidiano ao fundar-se no tempo circunscrito ao ritual “liminóide”. Para Richard Schechner (2012), os

*rituais liminares mudam permanentemente o que as pessoas são. Rituais liminóides efetuam uma mudança temporária – algumas vezes, nada mais do que uma breve experiência de communitas espontânea ou uma performance com várias horas de duração em um único papel. Ocorrem transportes (SCHECHNER, 2012, p.70).*

Dessa perspectiva, podemos afirmar tratar-se a performance da dança bate-barriga um ritual “liminóide”, visto que ela produz mudanças temporárias nos indivíduos que participam ativa e efetivamente. Os “rituais liminares”, por sua vez, produzem mudanças definitivas. Podemos citar, por exemplo, o casamento. Neste rito os nubentes após dizerem sim durante a cerimônia são transformados definitivamente em casados. Os rituais “liminóides”, ao contrário, têm duração mais curta, definindo-se como procedimentos de transporte dos indivíduos da vida cotidiana para o espaço-tempo liminar criado por meio da intensidade da *performance* vivida. (SCHECHNER, 2012). Conduto, não se trata de uma máscara a ser colocada pelos dançantes no momento de dançar o bate-barriga. Estes não deixam de ser

quem são ao serem transportados para o lugar da performance. Uma dançante que convive com seu marido também folião todos os dias, ao participar da performance, não deixará de reconhecê-lo enquanto tal e vice e versa. Ocorre, porém, que no momento de dançar ambos sabem que não podem manter contato físico no ritual em que o “baixo vente” assume a função de símbolo da performance através “de um *limen* [limiar] dentro de um espaço/tempo sagrado” (SCHECHNER, 2012, p.69).

Criadora de um espaço de convencimento, a performance da dança constitui o *húmus* que fertiliza o chão risonho sobre o qual se movimentam os dançantes através de um jogo alegre em que “o tempo é definido pela experiência mútua” do encontro marcando pelo esbanjamento (SCHECHNER, 2012, p.70). Seu Balango, um dos participantes mais experientes nas rodas da dança-barriga, resumiu o porquê sua participação na dança dizendo: “Nada. [É] só comer e batucar”. As palavras ditas pelo folião num tom espontâneo, se observadas pela superfície, parecem não dizer muito, mas, na verdade, elas sintetizam alguns aspectos relevantes do ritual.

Ao caracterizar a realização do rito na dimensão do “nada”, do não utilitário, o folião toca em pontos cruciais das funções do bate-barriga. O primeiro consiste no reconhecimento da diferença existente entre o tempo do ritual e o tempo cotidiano. Ao trazer à tona a dança, como sinônimo de rompimento com demandas obrigatórias impostas pela ordem ordinária das relações, o folião aponta na direção de um acontecimento destacado da ordem comum instituída, sugerindo o afastamento imaginariamente construído pelos foliões entre a dança dos fatos corriqueiros.

Pronunciando-se dessa forma, Seu Balango demarca a noção de tempo fundada pelo ritual assumindo seu estatuto de festa, ao revelar compreender nela uma fissura no tempo-espaço capaz de proporcionando-lhes uma experiência extra-ordinária. É nesse sentido que Duvignaud (1983) formula a sua compreensão de festa. O autor entende a festa como algo instaurado através de cerimônias ritualizadas, consistindo em períodos transitórios produtores de rupturas na ordem estabelecida. Para ele, a festa “coloca o homem frente a um mundo sem estrutura e sem código – o mundo da natureza, onde têm exercício apenas as forças do ‘Eu’, grandes estímulos para a subversão” (DUVIGNAUD, 1983, p.68).

Duvignaud (1983) ao definir festa elabora tal conceito partindo do princípio da participação do público. O autor então divide as festas em duas categorias: “festas de participação” e “festas de representação”. Segundo ele, as primeiras compõem-se de cerimônias públicas nas quais a comunidade participa ativamente, tomando parte nela de maneira integral, tendo consciência dos mitos nela representados e dos símbolos empregados.

As segundas são aquelas em que se diferenciam “atores” e “espectadores”. Ao tempo em que os atores ocupam um número restrito, participando diretamente, os espectadores são mais numerosos e assumem uma participação indireta na festa, atribuindo a ela uma interpretação diferente da elaborada pelos “atores” ativos e guardiões de seus significados. Nesta última, apesar de todos os envolvidos (atores e espectadores) conhecerem os mitos, ritos e símbolos representados, ambos compreendem a cerimônia diferentemente, segundo o papel que desempenham (DUVIGNAUD, 1983).

Partindo desse pressuposto para entender as festas comunitárias realizadas atualmente em Helvécia, podemos dizer que elas constituem-se em operações oscilantes, sendo ora executadas no interior da comunidade, a partir de motivações internas e com a participação dos foliões feita por eles e para eles, respeitando suas etapas constitutivas, criando alguns espaços de ruptura com o cotidiano; ora são absorvidas como apresentação ao serem encomendadas por agentes externos, destinadas a eles como mero entretenimento.

O mesmo ocorre com o ritual festivo da dança bate-barriga que há anos também tem sofrido o processo de apropriação praticado por agentes externos à comunidade. Nesse viés, partimos do pressuposto de que, em função dos contatos com outras culturas e códigos, a tendência não apenas do bate-barriga, mas também de outras festas, mesmo aquelas que indiretamente são controladas por instituições como a Igreja Católica local tendem a se transformar em festas de representação.

Nas ocasiões em que são cumpridas as etapas rituais mobilizadas por iniciativa dos foliões-moradores, como uma cerimônia realizada por eles e para eles, quando conduzida como um encontro agregador da partilha de experiências recíprocas como forma de agradecimento (através de promessas e rezas feitas aos santos) em que o dançar, o comer e o beber se unificam no ato alegre de celebração à vida, como partes necessárias à execução do bate-barriga, institui-se nessas ocasiões a festa de agregação.

O corpo grotesco assume a diretriz e a mobilidade da dança bate-barriga. Mas em Helvécia, o banquete não está presente apenas nessa performance ritual, perpassa outras práticas culturais da comunidade que tenham ligação com o baixo topográfico corporal ou natural. É verdade que as mudanças provocadas pelos processos de modernização da comunidade, em certa medida, abalaram essa relação que os moradores têm com a terra e os demais os meios de produção da própria subsistência, o que não quer dizer que tais processos tiveram força para extingui-la. Parte dessa vida alegre e festiva ainda respira e encontra articulação na comunidade de Helvécia, no bate-barriga e em outras práticas que se mesclam a

ela evidenciando também o “baixo corporal” como a principal característica do riso nas festas da comunidade.

Acreditamos que esses momentos festivos de participação e agregação encontram lugar na vida cultural da comunidade quando são recuperados através da performance da dança bate-barriga realizada em espaços francos de interação e reciprocidade entre os moradores. Mas é preciso considerar que a comunidade de Helvécia insere-se num contexto mais amplo, estando aberto a processos de mudanças decorrentes das condições materiais e históricas de produção e de trajetória de vida.

A lida no campo foi (e continua sendo para alguns) uma das fontes mais importantes e de onde muitos moradores de Helvécia retiraram o próprio sustento. O trabalho na terra, certamente, tornou-se um fator preponderante na elaboração dos símbolos construídos e reconstruídos por esta comunidade negra no decorrer de sua trajetória social e histórica. O trabalho realizado pelos moradores, em suas roças e plantações, garantiu-lhes não apenas o sustento familiar, como teve a função de estimular um forte espírito de coletividade ainda existente na memória e nas práticas de muitos trabalhadores capaz de atuar na manutenção da coesão da estrutura social desse grupo. A moradora Antônia Francisca, dona de uma dessas terras e praticante do bate-barriga, explica como e onde o trabalho no campo era desenvolvido:

*Tinha a roça. Cada um tinha...cada um tem sua terra, né?. E aí essa roça...tinha aquela sociedade...Pur ixemplo, aqui é uma área de terra minha, lá é [de] ôtra pessoa; lá é [de] ôtra. Hoje a gente fazia uma reunião [e] fazia primeiro o serviço todo...aí vinha doze, dez pessoa e fazia o meu. Daí, passava uns quinze dias...dez, doze fazia o do ôtro e ia fazeno assim [por]que num tinha tratô, nem nada, né?. Aí, ia fazeno em sociedade, num precisava nem pagá...E tudo tinha roça. Tudo era à vontade (DIÁRIO DE CAMPO, 17/09/2013).*

Esse senso comunitário, fruto da relação mantida pelos moradores de Helvécia com a terra, constituiu-se um elemento fundante da proximidade que os habitantes têm com o lugar a partir da transformação de sua natureza em cultura. Ele demonstra como o trabalho no campo exerceu (e ainda exerce) uma forte influência sobre o modo como os foliões de Helvécia enxergam a si próprios e como orientam suas relações diante do processo de adaptação em face das mudanças socioculturais e econômicas contemporâneas. A dança bate-barriga certamente é um símbolo expressivo desse processo ao se associar diretamente ao “baixo topográfico”, referência emblemática ao território dos dançantes e às relações de lealdade e

reciprocidade que mantém com o seu lugar e com seus pares; acreditamos que temos conseguido provar isso até aqui.

Outros eventos e práticas culturais também dão conta dessa relação ainda identificável na comunidade. À luz de Van Gennep (2013) podemos afirmar que os ritos produzidos em Helvécia são exemplos reveladores da visão de mundo local, sendo identificados na materialização das múltiplas práticas rituais e ritualizadas ali percebidas, especialmente naquelas caracterizados pela sua formalidade “mágico-religiosa” (MAUSS, 2003).

Um bom exemplo é o rito da bandeira, presente na cerimônia dos *embarreios*<sup>23</sup>. O evento é, nesse sentido, assim descrito por Dona Faustina Zacarias:

*Quando fazia um embarreiro...Aquele...naquele embarreiro era usado o tambô [...]pra embarrero eles cantava: “O limoero, eu vou colhê limão”. Aí quando o barro já estava bom aí eles cantava pra...pra sabê que o barro tava bom. Aí eles falava: “Ôh virá!” o povo respondia: “viradô. Este barro tá bom, viradô. Manel Curindiba, viradô, joga barro pra riba, viradô! Êh, virá, viradô!” As mulhé também respondeno esse “virado”, né? ...Aí, como não tinha foguete, num existia, era espingarda mesmo cum porva. Aí pra saber que terminô, atirava. Aquele tiro de espiganda: bei! Aí quando terminava..aí ia cantá bandera...Aí fazia duas bandêra, às veze uma branca e uma vermelha; ou uma azul e uma vermelha. Aí cruzava essas bandêra e..pegava image..aí saía, rodava o barrero...Aí começava...cantano: “Oh bandêra/ Oh bandêra/ oh bandêra de Iaiá/ Oh bandera. Aí rudiava aquela casa todinha cantano (DIÁRIO DE CAMPO, 20/01/2014).*

Do que podemos apreender do relato acima, o rito das bandeiras pode ser circunscrito como aquilo que Van Gennep (2013, p.39) chama de ritos de “suspensão de tabu”. Geralmente esse rito marca a identificação dos futuros moradores com o ambiente novo ao qual tomarão parte, por meio de preações com as bandeiras circuladas pelas partes interna e externa da nova casa transformada em lar a partir do rito. Certamente, a realização do rito das bandeiras tem motivação devido à insegurança que estas construções de estrutura duvidosa, feitas de barro, deixavam nos moradores quanto a sua resistência frente aos contratemplos naturais vindouros, tais como ventanias e tempestades. Tomadas como uma espécie de *transitio in sacra*, semelhante ao conjunto de ritos de agregação executados nos novos ambientes (VAN GENNEP, 2013), ao assumir a função de purificar as casas “embarreadas” recém-construídas em Helvécia, o rito das bandeiras além de assegurar o êxito da nova edificação, resultado de todo esforço coletivo, tinha a função “mágico-religiosa” de espantar

<sup>23</sup> Em Helvécia *embarreio* designa o trabalho realizado em mutirão organizado na construção das antigas casas feitas de taipa na comunidade. A palavra, como se nota, deriva da palavra barro, principal matéria prima utilizada nas edificações mais antigas.

gênios ruins e atrair a atenção e a benção de entidades sagradas. O tiro de espingarda a anunciar o início do rito sintetiza essa dupla finalidade.

Aposto ao rito de separação, os ritos de agregação tem a função de fortalecer o senso de coletividade dos grupos, os vínculos afetivos, criando espaços de harmonização dentro da estrutura social. Por fim, esse rito marcava a transição feita pelos recém casados à nova vida, colaborando a agregação da família simbolizada pela entrada na nova casa. A utilização mágica da bandeira em nada se difere dos elementos empregados em alguns ritos comuns a nós. No casamento celebrado na Igreja Católica, por exemplo, percebem-se com frequência o emprego de elementos mágicos. Quando o padre lança a estola sobre as alianças dos recém casados, como forma de abençoá-las produz efeito semelhante ao emprego da bandeira que é o de abençoar e marcar a mudança do *status* dos noivos solteiros transformados em casados no ato do rito. Assim como o bate-barriga, os embarreios também eram encerrados com uma refeição coletiva. Dona Faustina comenta:

*...antigamente era muita mata virge. A mata virge, eles fazia roçage primeiro...então fazia o mutirão também. Era todo bem compartilhado [e] sociado. Num era igual..hoje. Hoje [você] qué sua casa, você que se vire. Era tudo compartilhado...roça tamém...a mata virge..aí combinava...fazia aquela...reunião. E aquela...aquele multidão de homi cum facão outros cum foice fazendo a roçage..quando ele via aquele quarteirão já dava pra fazer uma boa roça...aí ela...aí dexava aquele mato muchar e tornava fazer outro mutirão.Aí as mulé ia cunzinhá, e os homi ia derrubá. Derrubá cada um com seu machado. Às vezes madera muito grossa, era dois machadêro...uma de lá outro de cá. E eles trabalhava cantando..ali no mei da mata[...].Esse mutirão quando terminava ia todo mundo pra aquela casa que era [do] dono da roça..jantava, tomava seus banho...jantava aí fazia a festa pela derrubada que fizéro. (DIÁRIO DE CAMPO, 02 /05/2014)*

A dançante rememora um tempo que não pode ser demarcado cronologicamente no em que as relações sociais eram norteadas pelo forte senso de coletividade e onde se vivenciava profundamente a reciprocidade e a lealdade. Na experiência relatada, o trabalho coletivo desempenhava importante papel ao estimular a convivência mútua, o encontro e a partilha das produções materiais e simbólicas do grupo, indicando a festa como espaço do desaguar desses elementos. Em outros termos, como dito anteriormente, podemos considerar que a alteração das estruturas materiais contribuem, conseqüentemente, para a transformação das práticas simbólicas. A partir do que a moradora-dançante expõe, nesse sentido, compreende-se que a divisão do trabalho instaurada pelo modelo capitalista de produção provoca uma transição entre maneiras antigas de se produzir a subsistência, em diálogo com a comunidade e as manifestações culturais do local. Seus efeitos são sentidos, em maior ou

menor grau, dependendo da região da comunidade e da condição socioeconômica dos habitantes. Algo interessante a se observar é que o relato da moradora refere-se a atividades compartilhadas desenvolvidas em terras<sup>24</sup> privadas de posse dos moradores. O trabalho que antes era realizado coletivamente ao ser gradativamente cindido pela divisão racional do trabalho faz com que a comunidade passe a incorporar valores também individualistas e contribuiu para que o sentido das práticas realizadas em Helvécia também se modificasse. Estes processos, certamente impactaram nos modos do grupo se relacionar com o próprio lugar dando a ele novos significados. Como afirma Canclini (1982, p.29), “não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais” sendo assim, toda alteração das estruturas materiais, conseqüentemente, ressignifica também a produção dos sentidos. De certo, a divisão do trabalho não aboliu totalmente o senso de comunidade percebido nos “comportamentos restaurados” e nos ritos festivos que o acompanham, especialmente notado em alguns usos da dança bate-barriga.

Visto isso, é possível notar que as influências urbanas ao atingirem a comunidade emprestam a ela novos estilos de vida que passam a coexistir com os modelos próprios de viver já enraizados pela comunidade. Além disso, a obtenção do reconhecimento de Helvécia como “comunidade remanescente de quilombo” inaugurou novas demandas bem diferentes das locais ao colocar os moradores, através de seus representantes, perante outras lógicas de convivência e relações interpessoais, fazendo com que mudanças que já vinham ocorrendo nos modos de trabalhar (agricultura familiar, por exemplo) e de se relacionar externa e internamente à comunidade, fossem naturalmente ressignificados. A respeito dessa nova realidade Chagas (2001) afirma:

As bases em que a comunidade usa a terra ou mesmo como este uso poderia estar ligado à organização familiar do trabalho. Na verdade, as comunidades podem estar se equilibrando em base a um intenso sistema de trocas, baseado num uso social dos recursos em detrimento da lógica monetária, freqüentemente atrelada a financiamentos bancários. A entrada significativa dessas outras fontes de recursos, principalmente aquelas ligadas a lógica financeira, de fato, em vez de favorecer uma perspectiva de superação das relações de dependência, seguidamente, já estabelecidas nas comunidades, ao contrário, podem vir a restabelecê-las, agora com outros agentes. Assim, os envolvidos, mesmo tomando cuidado para não acirrar ou fortalecer assimetricamente posições e papéis podem estabelecer uma prática que também introduz novos elementos de diferenciação na dinâmica local. Mas fica em aberto a possibilidade de contribuir na construção de relações sustentadas na comunidade que não impossibilitem a continuidade dos vínculos e relações sociais que ali se produzem (CHAGAS, 2001, 228-29).

---

<sup>24</sup> Para uma análise mais detalhada sobre as relações entre os atores sociais estabelecidos às margens do rio Perúipe e a apropriação das terras em Helvécia. ver: Gomes (2009).

Com efeito, a assimilação de modelos citadinos, atrelados ao desenvolvimento da região extremo sul da Bahia, colaborou para o surgimento de casas de alvenaria na comunidade, fato este que, decisivamente, contribuiu para que os chamados “embarreiros” fossem, gradativamente, deixados de lado pelos moradores do distrito, como de fato ocorreu.

Os avanços das regiões circunvizinhas não só reconfiguraram a paisagem geográfica do distrito, mas fizeram com que agentes externos se aproximassem, com interesses estritamente econômicos, desestimulando, desse modo, a organização do trabalho solidário da terra e a percepção dos grupos enquanto membros de uma comunidade, impelindo uns à pobreza e à marginalidade social àqueles “que passaram a residir em grandes centros urbanos do Estado, como também do País, em busca de outros meios de sobrevivência” SANTOS, 2007, p. 35).

Nesse processo de reorganização de Helvécia, o acesso a meios de comunicação de massa assumem importante participação nas novas configurações que a comunidade ganha. Nos dias de hoje, praticamente todas as famílias de Helvécia possuem aparelho de tv e de rádio em suas casas, meios de comunicação e de transporte (automóveis próprios ou pagos) através dos quais os moradores mantém contato com o mundo externo à comunidade. Outra pequena parcela de moradores conta ainda com acesso à internet e dispõe de rede telefônica através de antenas rurais, favorecendo, assim, o seu contato com sujeitos de todos os lugares em tempo real. A respeito disso, Atonio Albino Canelas Rubim (2007) salienta:

O aprimoramento dos meios de transporte, unido ao incremento das mídias, em especial aquelas que funcionam em rede, contribuiu para a intensificação, no mundo contemporâneo, da circulação de pessoas, objetos, idéias, sensibilidades e valores, alterando profundamente os modos e estilos de vida e suas dimensões culturais. As culturas urbanas se afirmaram por contraste às culturas rurais. A mudança de valores sociais, dado essencial da cultura, tornou-se pronunciado componente da cultura contemporânea. Novos mundos, estilos de vida, valores: nova cultura (RUBIM (2007, p. 38; grifos do autor).

Desconsiderar os efeitos provocados pela presença desses dispositivos de comunicação massiva, em uso pelos moradores de Helvécia, nos impediria de entender com clareza a dinâmica das transformações sociais e estruturais ocorridas na comunidade negra, uma vez que eles estão intrinsecamente ligados à produção dos significados e associados aos meios e modos de viver em re-construção na comunidade.

## 5.2 - Adeus, ano velho! - festas e reinvenções

As festas populares de Helvécia têm lugar no calendário dos festejos comunitários marcadamente nos meses de janeiro e setembro. Porém, na prática, pode-se afirmar, com segurança, que as datas definidas como balizas das festividades possuem um caráter estritamente didático (panfletário e mesmo comercial) cuja função principal é a de publicizar os momentos tomados pelos moradores com ápice das comemorações, uma vez que o circuito festivo, do ponto de vista pragmático, extrapola as limitações datadas. A festa de São Sebastião, comemorada durante o mês janeiro ocupa, entre os demais festejos, um espaço mais significativo dentro da comunidade, quando comparada aos festejos de setembro que atraem um número pormenorizado de pessoas, sendo, portanto, apresentada pelos foliões com destacado orgulho. Celebrada aos vinte dias de janeiro a festa de São Sebastião abarca outras manifestações culturais, tais como a *queima do Judas* e a *puxada do mastro*, em homenagem ao santo que dá nome à festividade e são realizadas, respectivamente, nos dias 31 de dezembro e 1º de janeiro, período de transição podendo ser interpretado como momento de passagem pela sua repercussão nas relações comunitárias,

Segundo van Genneep (2013):

Também no universo há etapas e momentos de passagem, marchas para adiante e estágios de relativa parada, de suspensão. Por isso, devemos associar as cerimônias de passagens humanas às que se relacionam com as passagens cósmicas, a saber, de um mês a outro (cerimônia de lua cheia, por exemplo), de uma estação a outra (solstícios, equinócios), de um ano a outro (Dia do Ano-Novo, etc.) (GENNEP, 2013, pp.24-25).

Realizadas após o ritual bate-barriga, geralmente festejado no Natal, as demais brincadeiras festivas citadas marcam o período de transição entre o ano antigo e o ano novo na comunidade, configurando-se na trama das culturas de Helvécia como manifestações constantemente re-elaboradas de acordo com cada etapa que seus participantes procuram sublinhar. No último dia de cada ano, os foliões, após confeccionarem, com materiais doados pelos moradores, um boneco de pano (ao qual alcunham sarcasticamente de “vovô”) colocam-no em um caixão feito de tábuas de madeira reaproveitada e marcham pelas ruas e vielas do distrito, em procissão, simulando seu funeral com lamentos-zombeteiros, danças, cantorias e muita algazarra. Apesar da conotação jocosa do evento, trata-se de uma brincadeira levada a sério por parte dos foliões envolvidos, realizada com afinco por eles, sendo um dos momentos mais aguardados pelas pessoas da comunidade e de fora que vêm participar da festa de janeiro

(a maioria formada por parentes e amigos dos moradores) que deixam de viajar para o litoral para assumir nesta noite a condição de espectadores atentos.

Durante o cortejo, é de comum acordo da multidão que acompanha “o morto” a realização de paradas pontuais nas casas, botecos e bares da comunidade onde, alguns deles, adentram nos recintos com seus instrumentos (tambores, violas, reco-recos, agogôs e pandeiros) pondo-se a dançar e a cantar os versos, nos quais tecem alusões à personagem “morta” em troca de tragos de aguardente. Os versos, entoados em forma de cantigas, narram versões ligadas a situações cotidianas vivencias supostamente pelo “vovô” exibido no caixão como metáfora do ano que se encerra.

Na ocasião observada, os conteúdos das músicas gravadas e transcritas tinham como referência principal, além de fatos da suposta vida do personagem citado, (i) a *causa mortis*; (ii) as características físicas (aparência) ou morais do vovô (judas malhado), representando alegoricamente diretamente o “ano velho”. As cantigas possuem estrutura simples e são cantadas ao calor do momento, de modo que os foliões, ao incluírem no final das frases o nome de habitantes proprietários das casas e bares em que fazem as paradas, trabalham o improvisado de modo a rimar seus nomes com a ação, estado ou característica cantada na palavra final das frases, dando sequência ao cortejo. Os versos seguintes inúmeras vezes repetidos durante a cerimônia ajudam a ilustrar o contexto descrito: (i) “*Vovô morreu de erréia [diarreia], passa no bar de Dona Linéia* (ii) “*Vovô morreu sem camisa, passa na casa de Dona Ediza*”.

Nota-se também na manifestação do “vovô” criada pelos moradores da comunidade uma menção ao corpo grotesco, desta vez personificada na figura do Judas, personagem a qual os elementos escatológicos são empregados para marcar as etapas de transição entre o ano que se encerra e o que se inicia. “O caráter ambivalente dos excrementos, sua ligação com a ressurreição e a renovação e o seu papel particular na vitória sobre o medo aparece aqui muito claramente. É *a matéria alegre*. (BAKHTIN, 2012, p. 151). A cerimônia do funeral sustenta-se pelo tom jocoso das injúrias direcionadas publicamente à personagem do boneco, evocando o riso de todos ao trazer a baila elementos da topografia do baixo corporal como forma de sublimação desfilada pelos espaços públicos da comunidade (ruas, largos e praças). Integrando-se a encenação, os usos das cantigas, que evocam as figura do excremento surgem como peça necessária à comicidade encenada, sugerindo uma oposição às reações possíveis que a noção de futuro e desconhecimento provocada pelo período de transição e passagem do ano possam despertar no imaginário popular, em que “os excrementos tem o valor de alguma coisa a meio caminho” (op. cit.p.151).

No espaço a céu aberto, os foliões experimentam uma sensação de liberdade jamais fornecida pelos espaços oficiais, proporcionada pelo contexto de festa constantemente estimulada pelo riso coletivo, através do contato direto com os outros indivíduos, bem como por meio das figuras alegres do baixo grotesco que marcam as manifestações populares da “praça pública”. Bakhtin (2013) entende a “praça pública” como espaço privilegiado de convergência do não oficial cuja função garante ao povo o direito aquilo que chama de “extraterritorialidade” no mundo da ordem ideológica oficial, fornece-lhe a vez e a última palavra, ao menos nos dias de festa.

O acompanhamento do cortejo, nesse sentido, se revela numa experiência catártica para os envolvidos no ato festivo na medida em que através da encenação do Judas os presentes evocam suas próprias experiências e projetam suas esperanças no ano novo próximo. Depois de visitar alguns vizinhos, exibindo o “vovô” no caixão, representação do ano que se encerra, os foliões após terem (des)(h)onrado e malhado o Judas publicamente, dirigem-se com ele à praça central do distrito, onde aguardam chegar a meia-noite para, enfim, se despedirem dele, ateando-lhe fogo.

Segundo Mendes (2007, p. 14), a malhação do Judas configura-se como um ritual católico realizado durante a Semana Santa, período no qual são produzidas, marcadamente, as celebrações dos símbolos ligados à morte e à ressurreição de Cristo. No entanto, na trama das relações socioculturais, as manifestações em Helvécia, sob as influências do contexto das quais fazem parte, acabam por sofrer processos de ressignificação, à medida que os grupos de foliões, com trajetórias históricas e culturais diferentes, tomam parte nelas ressemantizadas a partir de “táticas” (CERTEAU, 1998). Do que pudemos apreender da observação em campo, verifica-se que a malhação do Judas em Helvécia constitui uma “tradição inventada”<sup>25</sup> que toma por empréstimo muitos elementos das celebrações da Paixão de Cristo realizadas durante a Páscoa, reelaborada a partir da ótica dos foliões do distrito. Segundo os relatos dos moradores do local, o evento de malhação do Judas pascoal tinha seu lugar garantido no Dia do Sábado de Aleluia, mas com o passar dos anos foi perdendo espaço para o “Vovô”, o novo Judas celebrado no dia 31 de dezembro. Sendo assim, hoje, praticamente inexistente a malhação do Judas durante o sábado de Aleluia, em Helvécia.

---

<sup>25</sup> Para Hobsbawm e Ranger (2008) o conceito de “tradição inventada” abrange tanto as tradições realmente inventadas quanto aquelas mais difíceis de precisar dentro de um período limitado e determinado de tempo. Nessa linha de raciocínio os autores afirmam: “Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado apropriado” (HOBSBAWM ; RANGER, 2008, p.9).

A invenção dessa manifestação do “vovô”, recentemente criada na comunidade de Helvécia, abre precedentes para refletirmos também sobre a re-invenção de outras práticas culturais consideradas originais e perenes na trajetória histórica e social da comunidade. Nas seções subsequentes procuraremos analisar em que medida mesmo práticas mais antigas a exemplo da dança bate-barriga, que surge no contexto estudado como um ritual secular, acaba incorporando elementos novos, através de seus agentes de maneira refletida ou irrefletida a partir do relacionamento cada vez mais aproximado entre as produções culturais locais dos moradores, a indústria cultural e a cultura de massa, agenciadas pelas forças da sociedade capitalista da qual fazem parte.

O festejo do Judas “vovô”, de 31 de dezembro, precede à “Puxada do Mastro”, realizada no primeiro dia do ano novo, evento este que atrai um público numeroso de devotos e abre o ciclo dos festejos de janeiro. Trata-se de uma homenagem ao mártir católico (São Sebastião), santo muito homenageado no sul e extremo sul da Bahia. A Puxada do Mastro, praticada em Helvécia, é anunciada pelo tocar do sino da Igreja matriz da comunidade e segue em um ciclo de peregrinação até um pedaço de terra, situado entre quatro e cinco quilômetros aproximados da comunidade, de onde se extrai um tronco de árvore de grande porte. Os moradores relatam que durante muito tempo se fez uso da madeira da mirindiba (árvore nativa, segundo moradores) para servir de mastro; em função do desmatamento na região e da disseminação das empresas de celulose, atualmente, se utilizada, nos festejos, o tronco de eucalipto<sup>26</sup>. Após ser ornamentado com plantas e folhas diversas, colhidas pelos devotos, depois das rezas, o mastro de São Sebastião<sup>27</sup> transforma-se no emblema do sofrimento e sacrifício do santo, momento em que os foliões iniciam a peregrinação de volta à comunidade.

A Puxada do Mastro se insere na comunidade como uma ação que se reporta aos suplícios vividos pelo santo católico, enxergado pelos devotos como arauto da fé. De acordo com os relatos existentes São Sebastião depois de ter enfrentado os inimigos da fé cristã, teria sobrevivido após ser amarrado numa árvore e alvejado por flechas. Celebrado na comunidade, o santo milagreiro é tomado pelos fiéis como exemplo de coragem, fidelidade e perseverança, atitude motivadora capaz de estimular os devotos com o tronco de aproximadamente seis metros de comprimento, levando-os a percorrer distâncias consideráveis pelas principais ruas

---

<sup>26</sup> Sobre o desmatamento no extremo sul, bem como a respeito da massificação das indústrias de papel e celulose gerada pela produção de eucaliptos, ver Koopmans (1997). Uma análise mais pontual sobre o desenvolvimento da monocultura de eucaliptos e seu impacto nas manifestações culturais de Helvécia pode ser encontrada em Santos (2007).

<sup>27</sup> De acordo com Silva (2007, p.72), por ser caracterizado como santo guerreiro, “São Sebastião foi sincretizado no Rio de Janeiro com Oxóssi, o orixá caçador das matas e combatente dos inimigos, prevalecendo na Bahia, portanto, a associação de Oxóssi com São Jorge, “caçador de dragões”

da comunidade. A Puxada do Mastro executada pelos moradores de Helvécia evolui em um trajeto de, aproximadamente, cinco quilômetros seguidos com passos marcados por um ritmo acelerado com brevíssimas pausas para os chamados “vivas” (saudações) ao santo e para realizar alternância de carregadores. Desde o início até o fim do caminho ouve-se a toada “*Ôh, chama os mouro, ôh chama os cristão; vamos levar o mastro de São Sebastião*” copiosamente repetida pela multidão. A peregrinação dos devotos, com o mastro sobre os ombros prossegue, logo atrás da imagem do santo carregada por fieis que, ao assumirem a dianteira da multidão, marcham diametralmente ao lado de dois porta-estandartes com as bandeiras (uma azul, outra vermelha) símbolo dos mouros e cristãos em punho. A imagem do santo, levada pelo pelotão da frente, instaura uma linha imaginária que não deve ser ultrapassada e é diligentemente protegida pelos “espingardeiros”<sup>28</sup> que performam ações de guarda até o instante em que ouve-se novamente o sinal do sino da Igreja N. Senhora da Piedade, indicando que o mastro está entregue com segurança e já se pode ser depositado no local onde substituirá o mastro antigo na semana do dia 20 de janeiro, tendo fixado no topo dele o estandarte de São Sebastião. Terminada esta etapa da puxada, a imagem é então entregue à igreja na qual os devotos rezam brevemente em agradecimento ao santo e, por fim, retornam para as suas casas. (ver figura 5).



**Figura 5** - Puxada do Mastro de S. Sebastião pelas ruas de Helvécia. 01/01/2015.

**Fonte:** Arquivo pessoal do pesquisador.

<sup>28</sup> São assim chamados os homens que portam espingarda e assumem a função de guardiões da imagem de São Sebastião, geralmente, em Helvécia, atuam nessa posição durante a *puxada do mastro* os brincantes que dramatizam os mouros e cristãos.

Assim, a devoção é demonstrada no esforço coletivo feito no percurso com o mastro carregado nos ombros por homens e mulheres. Um fato curioso é o desta manifestação ter recebido o nome de “Puxada do mastro” e não “Levante do mastro” ou “Levada do mastro”, como ocorre em outros estados. O motivo de ter recebido esse nome em Helvécia, assim como em outros lugares do sul e do extremo sul da Bahia, talvez esteja relacionada a uma diferença na estruturação do ritual, já que a concentração das atenções e energias coletivas dos praticantes observados em Helvécia, com maior intensidade, no momento de levar o mastro sobre os ombros. Quanto ao termo “puxada” utilizado em Helvécia em vez de “levada”, talvez decorra do intercâmbio cultural dos moradores do distrito com grupos indígenas das regiões sul da Bahia, visto que estes povos<sup>29</sup> (Tupinambá de Olivença/Ilhéus) ao praticarem tal manifestação empregam a mesma nomenclatura em homenagem a São Sebastião e costumam “puxar”, literalmente, o mastro de São Sebastião, através de cordas e galhos presos a ele, pelas praias do litoral sul.

### **5.3 A dança bate-barriga: sociedade, tradição e (des)continuidades**

Não apenas as práticas citadas que integram a festa de janeiro são ano a ano reinventadas pelos moradores de Helvécia. Aprendemos com Hobsbawm e Ranger (2008) que toda prática cultural é uma elaboração histórica e social aberta a reformulações constantes sentidas com maior ou menor clareza pelos sujeitos que a praticam ou interagem com elas. Helvécia é uma comunidade que devido a história e a cultura vem atraindo cada vez mais agentes externos que lançam distintos olhares sobre a comunidade e sobre as manifestações culturais dos moradores.

Para os foliões de Helvécia, o bate-barriga é uma brincadeira festiva do encontro com seus pares, assim como um meio de celebrar o sagrado e à vida. Ela ajuda a “tá desenvolvendo a vida”, como nos certificou um informante, e contribui para fortalecer o sentimento de coletividade entre os foliões. Da perspectiva da municipalidade, a dança além de ser compreendida como elemento de reforço da identidade local, constitui um meio de divulgação do município para fora de suas fronteiras e quando inserida na agenda do município é “vendida” através de peças publicitárias como atrativo turístico. Paralelamente, as empresas

---

<sup>29</sup> Informa Ramos (2008, p.103): “nos dois domingos em que ocorreram a Puxada do Mastro de São Sebastião, o tumulto era grande em Olivença. Muitos turistas acompanhavam a puxada das cordas, fotografando com máquinas digitais e celulares, especialmente o Porancim realizado na Praça Cláudio Magalhães, na Puxada dos índios”.

locais veem na dança uma oportunidade de melhorar sua imagem, por meio das apropriações feitas dela, a partir de estratégias de *marketing*, sob a prerrogativa de incentivar a cultura e promover a inclusão social.

Esses contatos, contudo, não deixam de produzir seus efeitos, visto que estabelecem múltiplas trocas em que todos os sujeitos envolvidos saem transformados pelo contato. Além do mais, como é de se esperar como sujeitos de contato que são os moradores da comunidade estabelecem laços de que os ligam seja por afeto, seja por interesse. Em uma das entrevistas concedidas por Dona Cocota, dançante do bate-barriga, fala da passagem de um desses agentes externos pela comunidade e conta-nos como foi a conversa que teve com ele em sua casa:

*..vêi um sinhô aqui que eu nem cumpriendia o que ele falava. Ele ficô aqui em Helvécia dois dia, mas eu num...ele falava cumigo, eu pricisava procurar duas vez pra mim intendê o que ele falava. [Ele teve aqui] procurano essa brincadêra [do bate-barriga] E ele já foi lá, ficô um bando de tempo...mandou uma blusa...(sorri ao se lembrar) mandou uma blusa pra mim...diz que tava cum muita saudade de mim...Eu disse: fica cum sua saudade pra lá!..o vêi num cunversa direito (ENTREVISTA, 02/05/2014).*

Na maioria dos relatos, os moradores não se lembram com clareza desses agentes que passaram pela comunidade. A maior parte composta por pesquisadores de diferentes áreas, professores, estudantes universitários e antropólogos de diferentes estados da federação ou mesmo do exterior, como nos sugere o caso narrado por D. Cocota sobre “um sinhô que num cunversa direito”. Por meio dessa fala vemos como ocorre intercâmbio cultural entre a comunidade e sua exterioridade nos dias de hoje. Com isso, não é nossa afirmar que tais intercâmbios não ocorriam antes, pois, em se tratando da comunidade negra em questão, pode-se afirmar que os processos de mudança na cultura local decorrem desde período em que o território de Helvécia e suas imediações, no século XIX, a Colônia Leopoldina habitada por negros escravizados trazidos de Portugal (SANTOS, 2007) e brasileiros que conviviam com colonos alemães e suíços. Nesse período, as pequenas embarcações utilizadas para escoar a produção de café para Caravelas, suplantadas com a posterior instalação da estrada de ferro Bahia-Minas, inaugurada na Colônia em 1897, desempenharam o importante papel de possibilitar a mercantilização não apenas de produtos cultivados ali como o café, mas também o de fomentar, nesse processo, o intercâmbio de costumes, usos e ideias. Certamente, com advento dos meios de comunicação de massa e o acesso a diferentes tipos de transporte tornou as relações e trocas entre as pessoas muito mais intensas. Todas as mudanças, nesse sentido,

repercutem direta ou indiretamente nos comportamentos dos moradores, contribuindo para que suas práticas sejam modificadas.

Assim que iniciamos a pesquisa de campo na comunidade, inquietava-nos o fato de vestes padronizadas (saias azuis e blusas brancas) serem frequentemente usadas pelo grupo de dançantes de Helvécia. Recaía sobre a nossa inquietação a suspeita de que as cores das vestimentas tivessem associadas a alguma entidade religiosa tais com orixá, santos, etc. Como resposta, descobrimos que não existe nenhum fundamento para a escolha das blusas brancas e saias azuis, mesmo porque sua incorporação à dança não havia ocorrido pela iniciativa do grupos guardião da performance do bate-barriga. Tratava-se de um presente de alguém externo à comunidade. As dançantes relataram, sem chegar num consenso a qual teria sido o donatário das vestes, roupas que traziam-lhes alegria ao entrarem na roda do bate-barriga vestidas daquela forma sentindo-se mais bonitas com todas as dançantes portando o conjunto azul e branco. Conversamos, em outro momento, com uma dançante que habita Rio do Sul, uma zona mais ruralizada da comunidade, e perguntamos se havia a necessidade do uso de alguma indumentária específica na dança bate-barriga. Na ocasião, D. Cheia nos respondeu o seguinte:

[a dança] bate-barriga, a gente faz é cum qualquer roupa. Num tem esse negócio de conjunto...agora se tem uma pessoa que qué dá pra fazê roupa tudo igual, tá bom. Mas se num pudé também, o que manda é sabê, tá endeno, como é que é?! O que manda é sabê batucá...brincá, manejá [e] fazê a similhaça . Não precisa tá cum esse vistuário tudo de roupa [igual] não. [De que vale] você visti roupa e cê num sabê? (DIÁRIO DE CAMPO, 15/12/2013).

A dançante toca em pontos que nos leva a dois raciocínios. O primeiro deles confirma importação de vestes usadas por algumas das mulheres que, conseqüentemente, nos leva a admitir a presença constante de pessoas alheias à comunidade nas ocasiões da dança com quem as dançantes mantêm contato. O segundo nos leva a concluir que mulheres praticantes da dança moradoras da região rural vêm o bate-barriga de maneira diferente das mulheres habitantes da região mais central, onde a circulação de agentes externos parece ser bem maior. Além disso, o relato da dançante de Rio do Sul indica uma alteração no modo de dançar o bate-barriga.

Ainda poderíamos interpretar nas entrelinhas do dito, que dançantes da parte central da comunidade, devido a sua proximidade e seu acesso facilitado a municípios vizinhos, estão mais sujeitos ao assédio de agentes externos (pessoas físicas; representantes das secretarias de cultura e de turismo das prefeituras locais e estaduais; representantes de empresas privadas,

entre outros) que com objetivos, estritamente econômicos e políticos, procuram desenvolver ações diversas nas “comunidades tradicionais”. Segundo Rubim (2007, p.41):

Nesse cenário, simultaneamente palpitante e arriscado, uma pluralidade de agentes passam a se inserir na configuração da esfera da cultura, que por sua vez ganha dimensões dilatadas. Ao lado de atores clássicos como os Estados nacionais, como foi dito emergem novos agentes para-estatais que empreendem ações e projetos sistemáticos voltados para o campo da cultura. Dentre eles, os organismos supranacionais, os estados subnacionais (as províncias e os municípios), tendo no protagonismo de algumas cidades a exemplaridade desse processo de descentralização (RUBIM, 2007, p.41).

No caso específico de Helvécia, há muitos anos, as ações gerenciadas por diversos agentes tem se sido desenvolvidas na comunidade, através da apropriação das práticas culturais dos moradores da comunidade, entre elas a dança bate-barriga, sob a justificativa da valorização da cultura local. Prefeituras, empresas, universidades, centros de cultura desejam incluir a dança em suas agendas e, a partir de diferentes interesses, vêm assediando constantemente o grupo de dançantes que como retorno recebe algum trocado para exibirem a performance da dança em diferentes cidades, ambientes e contextos. A captação da performance da dança, bem como de alguns dos dançantes (atualmente a maioria) é interpretada diferentemente pelos foliões-dançantes da comunidade. Uma vez absorvida pela lógica capitalista e transformada em mercadoria, a dança ao circular na esfera do mercado passa a ser controlada pela regra da mais-valia. Por essa razão, nas relações estabelecidas entre quem produz há sempre dissimetrias desfavoráveis, na maioria das vezes, a quem não domina o jogo do capital, no caso os dançantes.

Dona Faustina nos contou um caso em que a presença de um desses agentes externos à comunidade passou um período na comunidade de Helvécia. Trata-se do ator e coreógrafo Ciro Barcelos, que após ter sido contratado como consultor de uma multinacional do ramo de produção de papel e celulose (Fibria) na região extremo sul da Bahia, esteve em Helvécia desenvolvendo o que na pauta da empresa aparece sob o nome de “projetos sociais”. Durante sua passagem por Helvécia, segundo informam os moradores da comunidade, assim como *sites* da região<sup>30</sup>, Ciro Barcelos ministrou oficinas de teatro e dança para os moradores, tendo como mote do trabalho o auto de São Benedito, trabalho que resultou em apresentações realizadas na Bahia e no Espírito Santo.

A despeito dos desdobramentos desses fatos Dona Faustina narra sua versão:

<sup>30</sup> Ver: <<http://sulbahianews.com.br/cidadania/auto-de-sao-benedito-emociona-em-salvador>>

<<http://www.novavivosa.ba.gov.br/modules/news/article.php?storyid=50>>

<[http://www.fibria.com.br/web/pt/midia/noticias/noticia\\_2010out27.htm](http://www.fibria.com.br/web/pt/midia/noticias/noticia_2010out27.htm)> Acesso em 13 janeiro de 2015.

*Pra mim foi dez. Foi [em] 2010 que ele chegou aqui. Foi muito bom! A firma...teve um negócio de uma votação. Eu sei que foi votado pra ele ficá. Mais no fim, o homi foi embora e ele tá bem, porque de vez em quando eu vejo ele na Globo. As coisa tá tudo aqui. Acabô com teatro. Éh!..as ropá, as bateria. Tá tudo aqui à toa. Eu acho que com o que nós aprendemos dava pra a gente contuná, mas cê sabe...aquela falta de vontade...que muito não qué, muito tá...quereno muito, se tudo faiz uma coisa só. Se recebe, um que acha que tem que recebê mais que o ôtro. Num faiz as coisa por amô não, sabe!?Falava que Ciro tava ganhano dinheiro demais. Quando nois fomos ni São Mateus, a gente teve um cachê. Quando foi ni Vitória, teve também. Ni Salvadô, teve também. Mas cê sabe, tem gente que acha ...que qué muito. Mais pra cumeçá de uma coisa, cê tem que cumeçá de baxo, né!? [Nas ocasiões] apresentava o Auto de São Benedito o qual Ciro ensinô...quando a gente saía pra a apresentar, era o auto. Agora em Salvadô, pra finalizá, eu entrei com o bate-barriga. E o povo ficô muito animado quando eu entrei cum bate-barriga...gostaram muito.Aí, nós brincamo...até os índio entrô pra brincá em salvadô. [Tinha] muito índio lá, [sorri] ês gostô demais. E ês entrava e pegava no braço...Com as muié nós batia. E elas cum aquela saiona de capim (sorri novamente). Foi lá perto do Pelorin<sup>31</sup>, num salão que tem lá. Foi tipo um tonêi, vamu sopô. Tinha várias apresentação. Mas no final, o que bateu o recorde foi a nossa.(DIÁRIO DE CAMPO, 30/12/2014)*

O pronunciamento da dançante constitui um novelo de muitas pontas, das quais desataremos alguns fios. No seu relato fica evidente a dissimetria das posições assumidas pelos produtores e aqueles que se apropriaram de suas manifestações a partir do seu consentimento. É preciso considerar que os sujeitos submetidos a condições de pauperização vislumbram nessas investidas feitas por agentes externos à cultura local uma oportunidade de obter alguma renda e reconhecimento, ao passo que pensam ter suas manifestações culturais valorizadas. Cedendo as investidas desses agentes, segundo o que se pode apreender do relato, tem-se que as promessas feitas por eles revelam-se na prática ilusórias motivo pelo qual fez o grupo recuar, uma vez que tais experiências não correspondem sua visão das práticas

---

<sup>31</sup> De acordo com página na internet mantida pela Fíbria: “a apresentação da peça teatral Auto de São Benedito encenada pela comunidade de Helvécia (Nova Viçosa, BA) [ocorreu] no Encontro com as Culturas Populares e Identitárias, realizado no Pelourinho, em Salvador, no último domingo (24/10/10)”. [...] O Auto de São Benedito é uma peça estrelada por 60 pessoas da comunidade de Helvécia, sendo 30 atores e 30 figurantes. Os participantes do espetáculo foram selecionados a partir de oficinas de teatro, dança, música e criação, que avaliaram o potencial artístico de cada um. A produção do figurino ficou a cargo das costureiras, artesãs e bordadeiras locais. Também participam da montagem os grupos de capoeira Art-Bahia, Bate Barriga e Quebra Aí e um coral de jovens com idade entre 12 e 17 anos.A peça também já foi sinônimo de sucesso em suas apresentações durante o ano de 2009 na Bahia e no Espírito Santo. O espetáculo tem direção do ator e coreógrafo Ciro Barcelos, cujo trabalho é reconhecido inclusive fora do Brasil, e conta com o apoio da Fíbria e do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). O coordenador de Sustentabilidade da Fíbria que acompanhou o grupo no Encontro, Eloi Catani Junior, enfatizou a alegria da empresa em contribuir para a melhoria da qualidade de vida da comunidade de Helvécia. “Estamos felizes pelos frutos que colhemos no processo de engajamento com a comunidade. Conseguimos gerar inclusão social e melhoria da qualidade de vida das pessoas”, realçou.” Ver: <[http://www.fibria.com.br/web/pt/midia/noticias/noticia\\_2010out27.htm](http://www.fibria.com.br/web/pt/midia/noticias/noticia_2010out27.htm)> Acesso em 13 janeiro de 2015.

culturais, que tangenciadas pelo crivo do outro lhe tornam estranhas, nem tampouco atende suas demandas sociais e econômicas.

#### 5.4 - A “ritualização” do conflito em Helvécia: disputas por significados

Conforme foi possível perceber até aqui, a comunidade negra de Helvécia abriga uma gama de práticas culturais cuja grande maioria delas elege a festa como lugar privilegiado de sua manifestação. A festa, na maioria das vezes, é tomada como algo homogêneo, quando, na verdade, constitui-se em um fenômeno heterogêneo que nem sempre produz vozes concordantes, posto que, os sujeitos que lhe dão corpo, compreendem e integram este fenômeno diferentemente. Antes, porém, de analisamos os conflitos, propriamente ditos, envolvendo as ações dos sujeitos durante a festa de São Sebastião, é importante esclarecer ao leitor como se configuram os ciclos dos festejos de janeiro que levam o nome do santo padroeiro da comunidade seguindo o calendário das celebrações da igreja entre os dias 16 e 25. A festa de São Sebastião dá sequência às seguintes festividades: i) a performance ritual da dança bate-barria, (dia 24 de dezembro); ii) a queima do “vovô” (Judas de 31 de dezembro) e iii) a Puxada do Mastro do dia 1º de janeiro.

A respeito da festa de São Sebastião, Roseli Constantino, moradora de Helvécia, professora da escola municipal e pertencente a uma das famílias que organizam anualmente a festa da comunidade afirma:

*as apresentações [mouros e cristãos e da capoeira, corrida da bandeira] que é o foco principal da festa...Começa na sexta a corrida da bandeira, as pessoas saem nas ruas, você coloca, por exemplo, aquela casa (aponta aleatoriamente), ela quer que o grupo passa e faça uma oração..aí ela coloca uma vela [acesa] em frente à casa, aí o grupo [de fiéis] passa [e] faz uma oração, canta e segue pra casa seguinte. E, assim...antigamente era a multidão que acompanhava...hoje não é mais essa quantidade de pessoas. Teve uma época que num era assim, né?! Agora a puxada do mastro, eu vejo que tá melhorando (ENTREVISTA 10/01/2015).*

Observando inicialmente o que indica o relato inicial da moradora, poderíamos chegar à conclusão de que a festa de São Sebastião pode ser de imediato classificada apenas como uma festa católica, na medida em que tem sua organização articulada majoritariamente pela Igreja, através de seus fiéis. Mas, na prática, o que se vê, é que a maioria dos seus elementos constitutivos ligam-se a muitas religiosidades existentes em Helvécia. Nas palavras da informante, as manifestações culturais que compõem a festa de janeiro são: i) a puxada do mastro, ii) a corrida da bandeira, iii) as apresentações de capoeira e iv) as representações dos mouros e cristãos. É importante compreender que estas manifestações (exceto a capoeira que

não obedece à uma sequência preestabelecida e pode ocorrer a qualquer momento) no contexto da festa se desenvolvem de maneira interdependente, intercaladas umas as outras, completando um ciclo ritual. Por exemplo, a corrida da bandeira acontece na noite da última sexta-feira do mês de janeiro, antecede à encenação do combate dos mouros e cristãos que ocorre no sábado pela manhã, depois da missa na igreja. Trata-se da bandeira com a imagem de São Sebastião ainda não fixada no topo do mastro.

Dessas manifestações citadas, talvez esta seja a que mais suscite a curiosidade do leitor devido à complexidade estrutural e dramática que lhe é inerente. Além disso, as demais práticas já foram descritas nessa dissertação, sendo que a capoeira de Helvécia, única manifestação não descrita, não apresenta dinâmica, estrutura e significados divergentes das conhecidas pelo grande público. A respeito da encenação do mouros e cristãos, Dona Faustina faz um relato que merece destaque aqui, em função de seu desfecho curioso.

*...começa a lutá no sábado...Na corrida da bandeira tem uma poesia que fala: 'Amanhã depois da reza/ Todo mundo deve se achar lá no largo da matriz para o mastro se levantar, as moça pra infruí /E os homi pra trabalhá <sup>32</sup>[...]'. Então vem essa poesia no dia de sexta-feira. Ai..no sábado, depois da missa 7 horas...eles vão buscá a bandêra na sexta [e] já dexô na casa do festêro..ai sai eles todo é..arrumado, direntinho cum uniforme e vai busca essa bandêra na casa do festêro. E [vai] tocano aquela caxa e bateno aquela espada...lutando. E aí...quando chega até a igreja aí entra lá dentro, pra ser abençoado..o mastro..ai sai cá fora e coloca naquele mastro que cê viu lá, né?! E levanta naquele pique mesmo...todo mundo cantano...lovanodo e..atirando e...Aí...quando depois que coloca o mastro aí para..ai todo mundo vai jantá... e começa a luta de novo no domingo de manhã.Antes da missa tem um a dois combate, aí, ês luta cum a espada [até] quando dá deiz hora que é a missa.Ai eles vão todo mundo pra igreja.Ai lá na frente a gente já dexa dois bancos orgazados de cada lado pros mouro e cristão. Um senta de um lado, outro sentado ôtro. Depois dá missa ês sai e na frente da igreja fai ôto combate...Desde o começo o mouro sempre tá querendo vencer cristão, mas no final da luta quem vence é o cristão (ENTREVISTA 05/01/2015).*

A aglutinação de todos esses ritos já apreço como indício de a festa não se tratar exclusivamente de um acontecimento católico. A festa de São Sebastião, nesse sentido, constitui-se, portanto, através de múltiplas teias entrelaçadas a manifestações e práticas originárias do catolicismo, do tronco africano, do catolicismo popular, entre outras. Nesse

---

<sup>32</sup> Continuação da reza-poesia: “Soldado fiel de Cristo lutava na fé de Deus/ Concertei-os Mouros brabos, ensinou a lei de Deus/ Pela glória de Deus um/ Teu nobre sangue nos deu/ Hoje no mundo é honrado por sua causa vencida/ No peito é lembrado/ A honra lhe deu a vida/ No pico do ar o mastro vê-se a imagem querida./Óh filho da cristandade que tem Deus no coração/ Olhai pela eternidade tem ele o sepulcro na mão/ No peito a voz da saudade, viva São Sebastião!

sentido, tem-se que nesse espaço de interação chamado festa, os sujeitos assumem papéis diversificados que revelam intenções divergentes e mesmo contraditórias a partir das posições sociais que ocupam, motivando, assim, alguns ruídos de comunicação e conflitos de ordem ideológica, política, cultural e também financeira.

Da forma como a questão é posta, o simples acesso à multiplicidade de elementos étnico-religiosos dos sujeitos integrantes da festa também são cruciais à sua interpretação, mas isoladas do contexto em que são produzidas, não nos permite compreender a globalidade da festa. É nesse sentido que as culturas populares devem ser estudadas como processos, considerando as condições de produção das manifestações que abrangem uma diversidade grande. Canclini (1982, p. 53) afirma: “Só o podemos fazer a partir do sistema que engendra a todos eles, que lhes atribui lugares distintos, reformula-os e os combina, para que cumpram as funções econômicas, políticas e psicossociais necessárias”. Roseli Constantino faz seguinte comentário sobre a festa de São Sebastião ocorrida em janeiro de 2015:

Então...a festa pra nós, eu vejo que um pouco daquilo que ela tinha, pelo que a gente percebe, se perdeu um pouco [com] a questão da festa de rua, infelizmente...Antes, há uns dez anos atrás, não era assim...essa questão da movimentação do número de pessoas que vinham [de fora]...era muito grande. Mas com essa chegada dos palcos [e] do trio, acabou perdendo essa essência mesmo, né!?!..porque, às vezes, não dão, não...nem todo mundo dá valor às questões culturais, assim, que são apresentadas na festa. Não vem pra festa da cidade [de Helvécia]. Às vezes, o que hoje, o que mais tem atraído é a questão das bandas que eles trazem. Às vezes, nem todo mundo vem para pra ver a apresentação dos mouros e os cristãos...eles ficam nos bares. (ENTREVISTA, 10/01/2015)

Decorre disso ainda que o acontecimento da festa requer a utilização de vários espaços para o seu desenvolvimento. Visto que se compõe de espaços distintos de realização que formam cada momento da festa, a saber: a procissão com o mastro nos ombros pelas ruas, a missa no interior da igreja, a luta entre mouros e cristãos na praça, etc. Para Duvignaud (1983):

A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada. Então, a empatia ou a proximidade constituem os suportes de uma experiência que acentua intensamente as relações emocionais e dos contatos afetivos, que multiplica ao infinito as comunicações, e efetua, repentinamente, uma abertura recíproca entre as consciências na medida que a festa não mais necessita de símbolos e inventa as suas figurações que desaparecem, muitas vezes, em seguida perecível. (DUVIGNAUD, 1983, p.68)

Concordamos em parte com o autor. Apesar da festa abarcar todos esses espaços, no caso específico de Helvécia, a festa de janeiro não se constitui em uma “coletividade organizada”. A festa comunal ao qual se refere Duvignaud ocorre no contexto da comunidade apenas em momentos muito particulares através de encontros em que a maioria dos integrantes é constituída de moradores-foliões e compreende a partilha de refeições coletivas, de experiências favorecidas pelo riso. Quando à festa de São Sebastião, esta aglutina muitos elementos divergentes, não constituindo uma experiência estimuladora de reciprocidade para todos os que tomam parte nela.

Em Helvécia, as festas populares se configuram como o palco em que são conjugados interesses dessemelhantes (devoção, diversão e consumo) em nome da tradição. Ao tomarmos as festas como artefato cultural tendo em vista que “a produção de cultura surge das necessidades globais de um sistema social que está determinado por ele” (CANCLINI, 1982, p. 32). O manto da alegria que reveste a festa conferindo-lhe a sensação ilusória de unidade encobre o burburinho surdo das verdadeiras contradições que as motivam como acontecimento.

Acreditamos que, na atual conjuntura, as festas produzidas em Helvécia estão propensas a cada vez mais se tornarem “festas de representação” em face da apropriação dos símbolos locais frequentemente absorvidos por parte da empresa capitalista.

Na festa,

Ambos os espaços, o da cultura hegemônica e o da cultura popular são interpenetrados, de modo que a linguagem particular dos operários ou dos camponeses é em parte uma construção própria e em parte uma ressemantização da linguagem dos veículos de comunicação de massa e do poder político (CANCLINI, 1982, p. 43).

Mesmo uma das festas que parece estar circunscrita à instituição que a organiza, como no caso da festa de São Sebastião em Helvécia, na qual a Igreja católica do distrito assume a dianteira das celebrações, percebe-se esse acontecimento permeado por uma série de disparidades entre o interesse dos atores que participam dela. O relato de Roseli evidencia as relações conflituosas que emergem da festa. Segundo ela:

Hoje há uma discussão muito grande da igreja [católica] pra separar, né!? [Em] Helvécia tem sido difícil fazer isso, porque o povo aqui é...(risos) você conhece um pouco o povo aqui, né!? Em outras comunidades, em outras cidades, né?!, A diocese

já conseguiu fazer essa separação, né!? Tirar um pouco essa...que a pessoa fala assim: “Eu vou pra festa de São Sebastião”...E aí, às vezes, as brigas, aquele excesso de bebida...A pessoa acaba prejudicando um pouco a imagem da Igreja. As pessoas começam a ver isso, e aí eles tão pensando em mudar realmente a data..até separar a festa religiosa da festa de rua. O povo aqui não concorda não, não aceita não. Mas eu acredito que não vai demorar. Todo ano ele...o bispo fala que ele não quer fazer isso. Ele quer primeiro, todos os anos quando ele vem, ele fala...que quer que a própria comunidade perceba isso. Tá errado, entendeu?! Tá errado. Mas aí a comunidade, ela num...aí cê vê, coloca um palco enorme ali [na praça da igreja]. A pessoa que chega mesmo, ela, às vezes, nem vê a igreja que, às vezes, essa questão do palco acaba tampando, né?...a igreja, fica na frente. Fica na frente da igreja. Aí essa discussão é tanto que difícil. Nem todo mundo para assim, igual antigamente quando não tinha o trio, o palco, as pessoas parava...ficava ali horas assistindo as apresentações [ dos mouros e cristãos e da capoeira, corrida da bandeira] (ENTREVISTA, 10/01/2015).

Vê-se no relato claramente um conflito de interesses ao se tomar a festa de janeiro como espaço de produção de significados. Enquanto dos sujeitos comuns parecem lidar com os conflitos de interesse mais facilmente, percebe-se, em contrapartida, um posicionamento da Igreja no sentido de tentar fazer valer os códigos e as regulações que sustentam sua posição como instituição religiosa que tem um lugar legitimado nas relações locais.

No entanto, é possível verificar que as “estratégias” são calculadas com cuidado necessário à sua eficácia perante o grupo dominado. Concordamos com Canclini (1982, p. 72) quando ele afirma que “Nenhuma classe hegemônica pode exercer o seu poder e a sua ideologia através de uma arbitrariedade total, unicamente de cima para baixo”. Agindo em um contexto social em que não pode exercer atitudes violentas, os membros da igreja se deparam com a necessidade de negociar o significado, já que uma parte significativa do grupo que apresentam uma visão dissidente da sua é composta, contraditoriamente, por frequentadores da igreja. Quanto aos demais foliões, percebe-se a mobilização de “táticas” no instante em que é possível aproveitar das oportunidades para reelaborar suas práticas pondo-as também em jogo. Como se vê no exemplo dos grupos de dança citados que aproveitam para se manifestar nos espaços não vigiados pela cultura hegemônica.

Nesse sentido, as festas surgem em Helvécia como eventos que instauram um contexto marcado por contradições inerentes à realidade capitalista da qual a comunidade não está isolada. Em razão da pesquisa, durante a nossa permanência, no decorrer do mês de janeiro na comunidade, não foi difícil presenciar momentos claros de como os moradores precisam conviver com as dissonâncias dos tempos modernos, através da produção dos meios de vida materializados através da manifestação da fé (honrando a tradição, como nos diriam os moradores de Helvécia), das maneiras de se divertir, consumindo os produtos da festa, quer

sejam eles simbólicos ou materiais. Seria mais elucidativo trazer como exemplo uma dessas circunstâncias. Em uma tarde, enquanto caminhávamos pela comunidade para confirmar algumas informações fornecidas pelos participantes desta pesquisa, chegamos à casa de um deles, que nos recebeu solícita e hospitaleiramente, como de costume. Nesse encontro, retomamos alguns temas recorrentes nos nossos diálogos, entre eles a dança bate-barriga sempre surgia como assunto central. Meu interlocutor, também nessa ocasião, retomou o tom costumeiramente usado em seus relatos, nos quais se mostrava descontente e preocupado com as mudanças na comunidade em razão das quais mencionava, principalmente, o não interesse dos jovens na tradição, na participação das “coisas da Igreja”.

Segundo ele, os jovens de Helvécia, atualmente, estariam interessados apenas nas músicas da vez, ouvida nos sons tocados nos poucos bares e carros da comunidade. E assim nosso interlocutor continuava suas reflexões até o instante em que tivemos nosso diálogo interrompido com a chegada de um funcionário do setor de bebidas que trazia cerveja e refrigerante de Posto da Mata<sup>33</sup> para entregá-lo. Ele havia encomendado os produtos para comercializar na festa de São Sebastião. Ao nos despedirmos dele para não atrapalhar o seu trabalho, percebemos que a cena se repetia em outros pontos da comunidade (bares, pequenos comércios e na pensão) situados no entorno da praça central do distrito, onde avistávamos a instalação de toldos, barracas e parte da estrutura armada do palco reservados para a apresentação de bandas contratadas pela prefeitura do município.

A professora Roseli conclui:

Financeiramente é muito bom! Porque vem muita gente, né!? E as pessoas acabam vendo uma oportunidade pra ganhar um dinheirinho a mais. O comércio lucra com isso. Os mercados, né!? Que aqui não tem um supermercado..os mercados vendem mais. As poucas lojas de roupa que têm, acabam vendendo. Os bares, todo mudo ganha. Essa questão econômica é muito bom. Todo mundo ganha...a igreja. A prefeitura acaba deixando as barracas que vêm, dando a contribuição. Que a contribuição fica também pra comunidade..entendeu!? Já fica pra igreja. Então, é... gera um..tem um retorno financeiro sim, nesse período. As pessoas alugam casas...às vezes, as pessoas vêm..muita gente sai da sua casa, aluga; igual acontece nas praias. (ENTREVISTA, 10/01/2015)

---

<sup>33</sup> O município de Posto da Mata localiza-se a cerca de 25 km do distrito de Helvécia e é geralmente a cidade escolhida pelos moradores para comprar gêneros alimentícios destinados ao uso próprio ou à venda no comércio local, além desse município, a cidade de Teixeira de Freitas é visitada com frequência pelos habitantes de Helvécia para esse fim, entre outros.

Conforme se vê, os moradores da comunidade se beneficiam de muitas maneiras das festas sediadas em sua comunidade. Trata-se de um acontecimento no qual são mobilizados interesses contraditoriamente complementares. Isso significa dizer que a comunidade não está isolada dos estilos de vida contemporâneos estimulados pelos centros urbanos. A participação da comunidade na vida nacional capitalista acaba, assim, redefinindo seus comportamentos e suas práticas. A abertura da cultura local para o mundo globalizado gerou seus impactos: tecnologia, educação formal, cultura de massa, modelos capitalistas de organização do trabalho, institucionalização, fatores que criaram condições para que membros da comunidade vissem a necessidade concreta de reajustar seus comportamentos conforme as novas demandas foram surgindo. Portanto: “Uma vez que todas as manifestações da cultura popular ocorrem no interior de um sistema capitalista, deve-se encontrar uma maneira de compreendê-los juntos” (CANCLINI, 1982, p. 12).

A respeito do bate-barriga, atualmente, só é possível falar da realização do ritual do bate-barriga de uma perspectiva dos seus usos, a partir da qual passado e presente se conectam em diferentes pontos, de modo a complementarem-se, reafirmarem-se ou mesmo negar seus aspectos no contexto da tradição. Ao discorrer sobre o processo de recuperação de comportamentos empreendidos na elaboração da performance cultural no seio das sociedades, Richard Schechner (2003, p. 33) afirma que “a verdade ou fonte que originou o comportamento pode ser desconhecida, perdida, ignorada ou contradita – mesmo quando essa verdade, ou fonte, esteja sendo honrada e reconhecida”. No caso específico do ritual do bate-barriga em Helvécia, comunidade que vem sofrendo nos últimos anos o impacto do processo de urbanização não seria diferente, percebe-se que essa prática, a partir da qual os moradores do local encontravam uma relativa segurança, mantida por séculos e sobre a qual os dançantes se afirmavam, vem sofrendo com a dinâmica das constantes reformulações encetadas pela assimilação de novos elementos culturais, conforme se confirma no relato desta dançante:

Olha, eu pra mim... a festa do bate-barriga era a festa dos antigo, né?! A gente que foi chegano d'agora pra trás..no que pegô a brincadêra, tem a lembrança. E quem num pego, num tem. Porque o negócio era antiga, né!? Mas eu acho que ela tem valor..tem valor, que até hoje tem gente procurando ela. E adonde tem...tive ao meno quato pessoa qu'inda marca bem na idea, ainda dá alguma coisa...ainda vale alguma coisa (01/05/2014).

O saber a dança e sobre ela surgia das memórias de D. Cocota como um legado herdado dos antigos honrado por um longo período, o qual a dançante lamentava estar se perdendo com as gerações posteriores à sua. Para esta dançante o bate-barriga realizado

atualmente não é o mesmo que ela conheceu quando era nova. Em outras palavras, de acordo com ela houve mudanças no formato da dança assimilada pelos mais moços. O jeito de cantar, bater o tambor, de acordo com sua perspectiva sofreu sérias modificações. A afirmação de que vem ocorrendo muitas mudanças na feitura da dança é quase unanimidade no discurso dos foliões mais velhos. As novas gerações, que já nasceram dentro de um momento de ruptura com os costumes tradicionais, têm uma forte tendência em estreitar cada vez mais os seus laços com grupos externos à comunidade, principalmente, com sujeitos marcados pela cultura urbana, o que em certa medida tem feito com que outros valores disputem espaço no circuito da cultura local que até então estava reificada sob as bases dos modelos mais localizados.

Tais mudanças comportamentais que orientam a visão de mundo dos sujeitos da comunidade vêm sendo frequentemente percebidos por parte dos anciãos da comunidade em relação aos jovens e crianças do distrito, notados especialmente pelo distanciamento cada vez mais acentuado das práticas tradicionais sustentadas por pais e avós durante tantos anos. A reivindicação constante, por parte dos moradores mais velhos, direcionada às novas gerações requerendo sua participação revela, nesse sentido, a dupla função de se tentar manter os vínculos com um passado permanentemente referenciado e atualizado por meio da dança bate-barriga como forma de se tentar manter valores legitimados pelas gerações mais precedentes.

Sendo assim, a dança bate-barriga constitui um esforço de fazer lembrar símbolos e padrões de comportamentos legados pelas gerações antepassadas, por meio da qual os foliões-moradores de hoje tentam restaurar comportamentos necessários à manutenção da estrutura social vigente, em processo de reformulação dos costumes provocado pelos modelos culturais, sociais econômicos alavancados pelos processos de modernização da comunidade.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final do presente estudo sobre a performance ritual do bate-barriga, esperamos ter contribuído, de alguma maneira, com os debates (ainda incipientes) sobre as manifestações culturais do extremo sul da Bahia, a fim de ampliar as discussões acerca das culturas e identidades negras brasileiras.

Na trajetória trilhada nessa dissertação, procuramos evitar ao máximo as visões românticas sobre o objeto analisado. Partimos do pressuposto de que a comunidade de Helvécia não é a-histórica e não possui práticas culturais isentas de alterações no tempo-espaço. Assim, rejeitamos a circunscrição da comunidade ao passado, embora, em alguns momentos da pesquisa, o tenhamos evocado como forma de elucidar a evolução do fenômeno da dança bate-barriga e sua atualização. Segundo assinala Canclini (1982), muitos estudiosos parecem ter mais dificuldade para entrar na Modernidade do que as próprias comunidades pesquisadas. Tendo os ensinamentos desse autor em mente, evitamos reducionismos e simplificações, postura que, apesar de ter tornado a tarefa investigativa mais árdua, forneceu-nos resultados mais adequados ao entendimento da performance ritual da dança bate-barriga.

Nesse sentido, a adoção do método etnográfico tornou-se imprescindível por fornecer a chave de leitura a respeito da continuidade cultural e sócio-histórica da performance ritual da dança bate-barriga e do grupo que a sustenta. O que ouvimos sobre a performance foi, cuidadosamente, contrastado com as suas formas concretas de produção a fim de que prevalecesse uma interpretação mais acurada do rito. Foi, portanto, a observação participante que nos permitiu acessar a realidade diversificada do contexto de Helvécia, comparando aquilo que os foliões disseram que fizeram, em termos de ritual, com o que realmente fizeram.

Buscamos, ao longo dessa trajetória de estudo, tecer de maneira adequada, os enredamentos específicos do objeto estudado. Compreendemos, nesse processo, a importância da pesquisa qualitativa como diretriz oportuna para que as devidas amarras fossem construídas a fim de que obtivéssemos, ao término dessa pesquisa, um tecido consistente formado pelo entrelaçamento dos fios das teorias eleitas, do método escolhido, dos depoimentos das fontes possibilitando a concretização de interpretações atinentes às exigências postas pela sistematização do conhecimento acadêmico.

Nessa perspectiva, procuramos demonstrar como o grupo de dançantes do bate-barriga interage no âmbito das trocas simbólicas locais à procura de espaços de legitimação de suas práticas diante de agentes internos e externos, ressaltando, ainda, o modo pelo qual diferentes sujeitos se beneficiam dos diversos usos feitos da dança bate-barriga. Como resultado do

estudo, ficou evidente que a prática da performance da dança bate-barriga em Helvécia, atualmente, é realizada tendo em vista múltiplas finalidades, sendo reconstruída a partir de pontos de vista cuja abrangência vai da estética à ludicidade, do transcendental ao entretenimento, do senso de reciprocidade e lealdade à lucratividade. Paralelamente, mostramos como as relações simbólicas, sócio-culturais, econômicas e políticas não estão dissociadas, e encontram-se entrelaçadas, no contexto de Helvécia, através de uma “política do significado” (GEERTZ, 1989) que dá forma às ações dos agentes.

À medida que os grupos descobrem-se como “o outro” do nacional, detentores de direitos políticos institucionalizados, eles passam a participar mais efetivamente do acirramento das lutas pela legitimidade de seus direitos e práticas, a partir de conflitos que operam diferenciações e posicionamentos que são, ao mesmo tempo, culturais e políticos. Demonstramos também que o advento da Constituição de 1988, fundamentador do princípio da universalidade dos direitos, ao lado do desenvolvimento econômico abriram espaço para a intensificação dessas relações conflituosas acontecesse, posto que todos são vistos como iguais perante os dispositivos legais e batalham para garantir seus espaços e consolidar seus direitos, processo o qual as “comunidades tradicionais” também tomam parte.

Nesse trajeto, buscamos esclarecer que a performance ritual da dança bate-barriga é fruto de uma longa trajetória constantemente reconstruída pelo grupo que a sustenta. E nesse sentido, ela encontra-se atravessada por temporalidades que reverberam no presente a partir da “restauração de comportamentos” acionados pelos dançantes em práticas de devoção que são materializadas nos sambas, ofícios, rezas e nas performances. O ritual da dança bate-barriga, pela perspectiva dos dançantes, constitui um vetor de partilha de seus saberes (noção de trabalho, dignidade e igualdade; respeito e lealdade aos pares; honra aos ancestrais e às entidades sagradas) acumulados pelo grupo como meio de transmissão dos valores éticos considerados necessários à orientação da vida em comunidade.

Em suma, a performance ritual da dança bate-barriga foi analisada como uma manifestação marcante da identidade do grupo de Helvécia, ao surgir no contexto observado, como um símbolo distintivo e representativo da comunidade tanto no local em que os seus praticantes vivem, como fora dele. Por um lado, a performance da dança revelou-se uma prática ritual agregadora de elementos que reverberam na comunidade de Helvécia a sua memória coletiva, inscrita sobre seu território e intimamente ligada às estruturas narrativas que atuam como vias de acesso aos símbolos fundamentais de sua pertença negra, possibilitando a seus produtores imaginar o futuro a partir das próprias condições de existência, quando realizam a dança na dimensão do ritual como “festa de participação”. Por

outro, o bate-barriga tem também desempenhado papel decisivo no processo de inclusão da comunidade na realidade nacional, permitindo a este grupo confrontar suas visões de mundo com outras lógicas apresentadas por agentes externos à comunidade, através da prática da dança, como “festa de representação”, ao lançarem mão de “táticas” que viabilizam processos de ressemantização indispensáveis à sua adaptação no contexto da vida moderna. Nessa direção, a performance ritual da dança bate-barriga, que tende a se transfigurar, cada vez mais, em uma prática “festiva de representação”, inaugura os novos contextos de produção que advoga, espaços oportunos de diálogo que fazem ressoar os novos pleitos de seus produtores, fornecendo-lhes “onde capitalizar os seus proveitos [...] em face das circunstâncias” (CERTEAU, 1998, p.47).

Vale a ressalva de que as reflexões apresentadas nessa dissertação são fruto de interpretações, posto que a análise cultural consiste em um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjecturas orientadoras de uma “adivinhação dos significados” (Geertz, 1989). É extremamente oportuno trazer à baila o pensamento de Clifford Geertz (1989) em sua afirmação de que “a força de nossas interpretações não pode repousar, como acontece hoje em dia com tanta frequência, na rigidez com que elas se mantêm ou na segurança com que são argumentadas”. (op.cit. p.11). Sendo assim, reiteramos que o estudo, ora apresentado, não teve a pretensão de abarcar todos os aspectos da performance ritual da dança bate-barriga, ou das demais manifestações culturais citadas aqui. Outras fendas continuam entreabertas, assim como outras maneiras de interpretá-las são possíveis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTH, Fredrik. “Os grupos étnicos e suas fronteiras”. In: P. Poutignat e J. Streiff-Fenart (orgs.), *Teorias da identidade*, São Paulo, Editora da Unesp, 1998, pp. 185-227.

BASTIDE, Roger. *As Américas negras: as civilizações africanas no novo mundo*. Rio de Janeiro: Difel, 1974.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. *Meditações pascalianas*. 2.ed. Trad. Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. Os usos do povo. In: *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense, 2004.

BRASIL. Lei nº 7.668, de 22 de agosto de 1988. *Diário Oficial da União – seção 1 – Brasília*, portaria nº 7, de 6 de abril de 2005.

BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. “Inevitáveis empréstimos culturais”. In: \_\_\_\_\_ *Folha de S. Paulo*, Cad.5, p.3, 27 jun., 1977.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: 1961.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1982.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia; DIAS, Maurício Santana. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CHAGAS, Miriam de Fátima. A política do reconhecimento das comunidades remanescentes dos quilombos. In: \_\_\_\_\_ *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 7, ano. 15, jul./ 2001.

CHARTIER, Rorger. *A história cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1988.

\_\_\_\_\_. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: \_\_\_\_\_. *Estudos Históricos*, n.16, p. 179-192, 1995.

CARMO, Alane Fraga. *Colonização e escravidão na Bahia: a Colônia Leopoldina, 1850-1888*, 2010. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós – graduação em História social, Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2010.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. [S.l.] FUNARTE/INF, 1978.

CARVALHO, José Jorge. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: \_\_\_\_\_. *O percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru, Edusc, 2012.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

DAMATTA, Roberto. Apresentação. In: GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DAWSEY, John; MOLLER, Regina; MONTEIRO, Mariana [orgs.] [et.al]. *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo, Terceiro nome, 2013.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: \_\_\_\_\_. *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, Hucitec, 2001.

DIAS, Paulo. MONTEIRO, Mariana. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. In \_\_\_\_\_. *Estudos Avançados*, 2010, vol. 24, nº 69. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200022&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200022&script=sci_arttext)> Acesso em 25 novembro de 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

\_\_\_\_\_. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 2. ed. Petrópolis, RJ Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *O saber local*. 4a ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2013.

GOFFMAN, Ervin. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro, Vozes, 1985.

GOMES, Liliâne Maria Fernandes Cordeiro. *Helvécia – homens, mulheres e eucaliptos 1980 – 2005*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Regional e Local, Universidade do Estado da Bahia – UNEB, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Identidade cultural e diáspora. In: \_\_\_\_\_. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

IPHAN. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Dossiê IPHAN 4: Ministério da Cultura, 2007.

KOOPMANS, Pe. José. *Além do eucalipto: o Papel do Extremo Sul*. Salvador: BDA, 1997.

LEITE, Ilka. Boaventura. *Os quilombos no Brasil: Questões Conceituais e Normativas*. In: \_\_\_\_\_. *Etnografia*. V. 12(2), 2000.

LOPES, Antônio Herculano. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história) In: \_\_\_\_\_. *O Percevejo* ano 11, nº 12: 25 a 20, 2003.

LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan; RIBEIRO, Ilza (orgs). *O português afro-brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2009.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LODY, Raul. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MARQUES, Carlos Eduardo; GOMES, Lilian. *A constituição de 1988 e a ressignificação dos quilombos contemporâneos: limites e potencialidades*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, p. 137-153, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. 3. ed. Brasília, DF: Editora UNESP, 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo. Editora brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cultura popular e os Românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC–SP, 1985.

PEIRANO, Mariza. (org) *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RAMASSOTE, Rodrigo (Org.). *Os Tambores da Ilha*. São Luís: Iphan, 2006.

RAMOS, Karen Vieira. *A construção do espaço turístico: trocas simbólicas entre turistas e comunidade Tupinambá em Olivença (Ilhéus - BA) Ilhéus – BA, 2008*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Cultura & Turismo, Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC e Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2008.

RUMBIM. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In \_\_\_\_: *O público e o privado*, 2007, nº.9. Disponível em:

<<http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=158&path%5B%5D=232>> Acesso em 18 dez 2014.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. *Entre o dito e o não dito: Conflitos e tensões na refundação territorial quilombola*. Dissertação de mestrado. UNEB/2008.

SANTOS, Valdir Nunes. *As manifestações culturais em Helvécia no Extremo Sul da Bahia: a dança bate-barriga como “fabricante” de performances afro-descendentes, 2007*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2007.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *O Percevejo* ano 11, 2003, nº 12: 25 a 20.

SCHECHNER, Richard. Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral. In *Cadernos de Campo*, no. 20, pgs. 213-236. 2011.

\_\_\_\_\_. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizados por Zeca Ligiéro, Rio de Janeiro, Mauad, 2012.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens*. Rio de Janeiro: Art, 1988.

\_\_\_\_\_. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo, Ed. 34, 2001.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZAOUAL, Hassan. *Globalização e Diversidade Cultural*. São Paulo: Cortez, 2003.

## Apêndices

## TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Marua Dajuda dos Santos.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Marua Dajuda dos Santos</u>	<u>Marua Dajuda dos Santos</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Carlo Coelho Silva</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

### TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Arnaldo Serozin.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Arnaldo Serozin</u> Nome	<u>Arnaldo Serozin</u> Assinatura do (a) Participante	<u>03/05/2014</u> Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u> Nome	<u>[Assinatura]</u> Assinatura do Pesquisador	<u>03/05/2014</u> Data
<u>Carlo Coelho Silva</u> Nome	<u>[Assinatura]</u> Assinatura da Testemunha	<u>03/05/2014</u> Data

### TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Jucelina Florentina dos Santos fui informado (a) dos objetivos da pesquisa "Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia" de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Jucelina Florentina dos Santos</u>		<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>Diego</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Carlo Celso Filho</u>	<u>Carlo</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

### TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Benedito Constantino Santos.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Benedito Constantino Santos</u>	<u>Benedito Constantino Santos</u>	
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Carlo Coelho Silva</u>	<u>Carlo Coelho Silva</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Maria da Conceição.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.



Maria da Conceição 01/05/2014  
 Nome Assinatura do (a) Participante Data

Diego Pereira Aguiar [Assinatura] 01/05/2014  
 Nome Assinatura do Pesquisador Data

Jovelina Sebastiana dos Santos Jovelina Sebastiana dos Santos   
 Nome Assinatura da Testemunha Data

### TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu,  Faustino Zacarias Corvalho .....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u> Faustino Zacarias Corvalho </u>	<u> Faustino Zacarias Corvalho </u>	
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u> Diego Pereira Aguiar </u>	<u> Diego Pereira Aguiar </u>	<u> 02/05/2014 </u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u> Carlo Belho Silva </u>		<u> 02/05/2014 </u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Sérvulo Constantino Filho.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Sérvulo Constantino Filho</u>	<u>Sérvulo Constantino Filho</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Ricardo Constantino Ricardo</u>	<u>Ricardo Constantino Ricardo</u>	<u>02/05/14</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Amelina dos Santos Constantino fui informado (a) dos objetivos da pesquisa "Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia" de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.



Amelina dos Santos Constantino 02/05/2014  
 Nome Assinatura do (a) Participante Data

Diego Pereira Aguiar [Assinatura] 02/05/2014  
 Nome Assinatura do Pesquisador Data

Selma dos Santos Constantino Amelina dos Santos Constantino 02/05/2014  
 Nome Assinatura da Testemunha Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Manoel Servulo Constantino.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

Nome	<u>Manoel Servulo Constantino</u>	Assinatura do (a) Participante	<u>02/05/2014</u>
Nome	<u>Diego Pereira Aguiar</u>	Assinatura do Pesquisador	<u>02/05/2014</u>
Nome	<u>Helma Santos Constantino</u>	Assinatura da Testemunha	

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Antonia Francisco.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Antonia Francisco</u>	<u>Antonia Francisco</u>	
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Carlo Celso Silva</u>	<u>Carlo Celso Silva</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Fidelina Florentina dos Santos fui informado (a) dos objetivos da pesquisa "Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia" de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Fidelina Florentina dos Santos</u>	<u>Fidelina Florentina dos Santos</u>	
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Carlos Coelho Silva</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Anildo Faustino dos Santos fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Anildo Faustino dos Santos</u>	<u>Anildo Faustino dos Santos</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Carlo Coelho Silva</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

### TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Marina Dafuda Terúlia fui informado (a) dos objetivos da pesquisa "Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia" de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.



<u>Marina Dafuda Terúlia</u>		<u>02/04/2014</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/04/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Carlo Coelho Silva</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/04/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

## TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Benício Ricardo.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Benício Ricardo</u> Nome	 Assinatura do (a) Participante	<u>03/05/2014</u> Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u> Nome	 Assinatura do Pesquisador	<u>03/05/2014</u> Data
<u>Carlo Belho Silva</u> Nome	 Assinatura da Testemunha	<u>03/05/2014</u> Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Reginaldo Cipriano.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.



<u>Reginaldo Cipriano</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Adelson Ricardo</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Alice Rita..... fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Alice Rita</u>	<u>Alice Rita</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Nome: Alice Rita</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>03/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

### TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Reginaldo Cipriano.....fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia” de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.



<u>Reginaldo Cipriano</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Adelson Ricardo</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/05/2014</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Roseli Constantino Ricardo fui informado (a) dos objetivos da pesquisa "Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga em Helvécia, Nova Viçosa – Bahia" de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. O pesquisador DIEGO PEREIRA AGUIAR certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma cópia deste termo de consentimento.

<u>Roseli Constantino Ricardo</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/01/2015</u>
Nome	Assinatura do (a) Participante	Data
<u>Diego Pereira Aguiar</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/01/2015</u>
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data
<u>Carlo Celho Filho</u>	<u>[Assinatura]</u>	<u>02/01/2015</u>
Nome	Assinatura da Testemunha	Data

## Anexos



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
 MINISTÉRIO DA CULTURA  
 FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES  
 Criada pela Lei n. 7.668 de 22 de agosto de 1988

Diretoria de Proteção ao Patrimônio Afro-Brasileiro

CERTIDÃO DE AUTO-RECONHECIMENTO

O Presidente da **Fundação Cultural Palmares**, no uso de suas atribuições legais conferidas pelo art. 1º da Lei n.º 7.668 de 22 de Agosto de 1988, art. 2º, §§ 1º e 2º, art. 3º, § 4º do Decreto n.º 4.887 de 20 de novembro de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e artigo 216, I a V, §§ 1º e 5º da Constituição Federal de 1988, **CERTIFICA** que a **Comunidade de Helvécia**, localizada no município de Nova Viçosa, Estado da Bahia, registrada no Livro de Cadastro Geral n.º 002, Registro n. 129, fl. 34, nos termos do Decreto supramencionado e da Portaria Interna da FCP n.º 06, de 01 de março de 2004, publicada no Diário Oficial da União n.º 43, de 04 de março de 2004, Seção 1, f. 07, **É REMANESCENTE DAS COMUNIDADES DOS QUILOMBOS.**

Declarante(s): Associação e Comunidade Afro (A. C. A.)  
 CNPJ/MF n.º 04.547.263/0001-76

Maria da Conceição – CPF/MF n.º 341.346.625-91  
 Benício Ricardo – CPF/MF n.º 636.936.746-04  
 Manoel Norberto – CPF/MF n.º 161.482.825-34  
 Amâncio dos Santos – CPF/MF n.º 081.340.655-20  
 Sérvulo Constantino Filho – CPF/MF n.º 244.951.665-49

Eu, **Maria Bernadete Lopes da Silva** (Ass.)....., Diretora da  
 Diretoria de Proteção do Patrimônio Afro-Brasileiro, a lavrei e a extraí. Brasília, DF, 02 de  
 março de 2005.

O referido é verdade e dou fé

**UBIRATAN CASTRO DE ARAÚJO**  
 Presidente da Fundação Cultural Palmares

SBN Quadra 02 – Ed. Central Brasília – CEP: 70040-904 – Brasília – DF – Brasil  
 Fone: (0 XX 61) 424-0106(0 XX 61) 424-0137 – Fax: (0 XX 61) 326-0242  
 E-mail: chefiadegabinete@palmares.gov.br http://www.palmares.gov.br

“A Felicidade do negro é uma felicidade guerraira” (Wally Salomão)

### Pedido de Reconhecimento como Comunidade Remanescente de Quilombo.

Nós, comunidade de Helvécia, nos auto-definimos remanescentes de quilombo, portanto, pedimos e requeremos o registro no livro de cadastro geral, expedição de certidão pela Fundação Cultural Palmares.

Esta carta é, portanto, uma declaração comunitária, feita através da Associação e Comunidade Afro do Município de Nova Viçosa, Bahia, visando o reconhecimento da comunidade negra e do distrito de Helvécia, deste mesmo município, e as comunidades e terras negras adjacentes, como Comunidades Remanescentes de Quilombo, perante o artigo 68 da Constituição Brasileira de 1988, e diante o decreto No 4887, feito pelo Presidente da República no dia 20 de novembro de 2003.

A declaração e o pedido abrangem a comunidade negra de Helvécia, e o distrito com o mesmo nome, localizado no Município de Nova Viçosa, Bahia, incluindo, portanto, a comunidade do Rio do Sul e a zona rural do distrito. Além destas, o pedido inclui a comunidade de Candido Mariano, no Município de Nova Viçosa, a comunidade de Volta Miúda, no município de Caravelas, e as áreas e roças que beiram o Rio Peruípe, como Naiá e Mutum, entre outras, também no Município de Caravelas, áreas estas que fazem fronteira municipal com Nova Viçosa, e, portanto com o distrito de Helvécia, e onde uma grande quantidade dos moradores de Helvécia tem roças e seus parentes.

A área acima mencionada constituía, entre, mais o menos, os anos 1820 e 1900 a Colônia Leopoldina, grande empreendimento cafeeiro, movido por mão de obra escrava, formada por acerca 13 fazendas, e cujos proprietários eram alemãs, suíços, franceses, holandeses, e alguns portugueses. A partir da abolição a área se tornou uma comunidade quase exclusivamente negra. Atualmente o distrito de Helvécia conta com acerca de 4000 habitantes, composta por mais ou menos 700 famílias, fora as famílias que residem nas outras áreas mencionadas acima. As nossas manifestações culturais dominantes são: a capoeira, as danças como bate-barriga e samba de viola, as festas dos nossos padroeiros, Nossa Senhora da Piedade e São Sebastião, e a festa de Cosme e Damião. Na nossa

comunidade existem três terreiros de candomblé, a igreja católica, e várias igrejas evangélicas.

Atualmente estamos perdendo a nossa liberdade de ir e vir em busca do nosso próprio sustento devido o grande plantio de eucalipto ao nosso redor e nas nossas terras. O eucalipto tem destruído o resto da Mata Atlântica da nossa terra, e empobrece as nossas roças. Somos impedidos, através de forças policiais, e das empresas (Aracruz e BahiaSul), de caçar, pescar e tirar lenha nas nossas próprias terras.

Portanto reiteramos pedido de certificação como remanescente de quilombos, reconhecendo, delimitação, demarcação e titulação de nossas terras pelo órgão competente.

Helvécia, Município de Nova Viçosa, 23 de outubro de 2004.

Assinam:

Associação e Comunidade Afro (A.C.A), CNPJ: 04 547 263/0001-76.

Maria da Conceição, RG: M-7.396.410, CPF: 341.346.625-91, data de nascimento: 23/07-1918  
(86 anos).

Benício Ricardo, RG: 5.630.211, CPF: 636.936.746-04, data de nascimento: 19/11/1931.

Manoel Norberto, RG: 5.623.111, CPF: 161.482.825-34, data de nascimento: 31/10/1923.

Amâncio dos Santos, RG: 0.802.4536-60, CPF: 081.340.655-20, data de nascimento: 19/07/1930.

*Amâncio dos Santos*

Sérvulo Constantino Filho, RG: 5.907-186, CPF: 244.951.665-49, data de nascimento:  
05/11/1930.

*Sérvulo Constantino Filho*

Telefones de contato:

Associação e Comunidade Afro (A.C.A)

(73) 209-3729

Maria Aparecida dos Santos

(73) 205-1124

E-mail de contato:

Roseli Constantino Ricardo

roseli.ricardo@hotmail.com