



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

**ELISABETE TÂMARA GALVÃO DOS SANTOS**

**POLÍTICAS, PERFORMANCE E IDENTIDADES EM EXPRESSÃO MUSICAL  
DO DVD DA BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS**

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA  
2021

**ELISABETE TÂMARA GALVÃO DOS SANTOS**

**POLÍTICAS, PERFORMANCE E IDENTIDADES EM EXPRESSÃO MUSICAL  
DO DVD DA BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS**

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

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dra. Rita de Cássia Mendes Pereira

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA  
2021

**ELISABETE TÂMARA GALVÃO DOS SANTOS**

**POLÍTICAS, PERFORMANCE E IDENTIDADES EM EXPRESSÃO MUSICAL  
DO DVD DA BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS**

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

Data de Aprovação: 13 de maio de 2021

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita de Cássia Mendes Pereira (Orientadora)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marília Flores Seixas de Oliveira (PPGCEL-UESB)

Prof. Dr. José Jorge de Carvalho (UnB)

*Aos meus filhos, Nina, Maria e  
Arthu; e ao meu companheiro  
Alan, por todo amor.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por estar nitidamente presente em minha caminhada, guiando, protegendo e me encorajando diante dos desafios. Aos meus guias, anjos da guarda, que me inspiram e abrem os caminhos para que eu siga com lucidez, amor pela vida e vontade de vencer.

Aos meus pais por terem me oferecido Educação Básica de qualidade. Às minhas avós, Anita (*In Memoriam*) e Lourdes, por terem preenchido todas as lacunas de afeto, amor, cuidado e carinho. Por terem me ensinado sobre gratidão, respeito, bondade, humildade e, principalmente, sobre o amor e a vontade de amar as pessoas e tudo que me emociona.

Aos meus filhos pelo amor infinito, pelos olhares que emanam paixão, respeito e admiração; companhia diária e estímulo nos momentos de cansaço e desânimo. Sem eles não haveria razão para ir tão longe e continuar acreditando que é necessário seguir, persistir e acreditar que é possível vencer.

Sou imensamente grata ao meu esposo, Alan Galvão, por participar de minhas empreitadas, compartilhando minhas dores e angústias, guardando minhas crias enquanto permaneci em Vitória da Conquista, sempre me tranquilizando de que tudo ficaria bem até que eu retornasse ao nosso lar.

Agradeço à minha Orientadora, Rita de Cássia, pela generosidade, humanidade e genialidade com que constrói reflexões e, assim, me estimula a pensar, colocando-me diante dos mais sábios percursos e compreendendo, com sensibilidade, minhas limitações.

Agradeço aos professores do Programa de PPGCEL da UESB, em especial a Marília Seixas, Ester Figueiredo, Marcos Lima e Luiz Otávio, pela grandiosidade dos conhecimentos compartilhados na ocasião das aulas e fora delas e pela oportunidade de conviver e aprender cada vez mais com eles.

Aos colegas de curso, com os quais vivi momentos de alegria, boas conversas e trocas de experiências, na leveza de quem entende que todo empenho é o prenúncio de vitórias.

Ao Quilombo do Rio das Rãs e a toda comunidade negra do município de Bom Jesus da Lapa, por terem ampliado minha visão de mundo, sobretudo no que tange à existência negra no mundo atual, na medida em que me possibilitaram vivenciar experiências transformadoras, reflexivas e engajadas para tentar superar – de algum modo – o racismo presente na sociedade local e além dela. A partir da observação dos conflitos que envolvem

homens e mulheres negras pude buscar alternativas para ressignificar conceitos e criar estratégias epistemológicas que, ao menos, possam minimizar os efeitos da exclusão e do desprezo à diversidade étnico-racial.

Agradeço à música, por estar sempre presente em minha vida, que, na amplitude de suas possibilidades, me aponta caminhos, acolhe-me e abraça-me para alegrar, ensinar, orientar e confortar nos diversos momentos da vida. Como amiga, me ensinou a direcionou meu olhar de forma poética e mágica. Será sempre minha companheira.

SANTOS, Elisabete T. Galvão dos. **POLÍTICAS, PERFORMANCE E IDENTIDADES EM EXPRESSÃO MUSICAL DO DVD DA BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2021.

A dissertação tem como foco e escopo a análise de elementos musicais e performativos afirmativos da identidade étnica quilombola no DVD da banda Quilombo do Rio das Rãs. Por meio desses elementos foi possível estabelecer um diálogo com as memórias sociais mobilizadas no contexto de produção e difusão do espetáculo musical, nomeadamente aquelas memórias relacionadas ao processo histórico de luta pela conquista e posse da terra, por reconhecimento e liberdade. O trabalho da banda Quilombo do Rio das Rãs, documentado e divulgado por meio de recurso tecnológico digital, é elucidativo das condições de existência do quilombo, como das práticas sociais e culturais ali presentes, e direciona o olhar para um cenário de diversidade, exclusão e racismo que afeta os seus habitantes. Fundamentada em princípios da etnomusicologia brasileira, a análise de sentido e formas da expressão musical da banda Quilombo do Rio das Rãs foi realizada levando-se em consideração as informações e trabalhos acadêmicos sobre a comunidade rural na qual a banda se originou, bem como os dados concernentes aos processos de produção e difusão da mídia digital, em um contexto de apropriação de formas culturais de base étnica pelo mercado e de promoção de políticas culturais de fomento a produções artísticas calcadas em noções diversidade, território e identidades.

**Palavras-chave:** Rio das Rãs. Música. Identidade. Etnomusicologia.

SANTOS, Elisabete T. Galvão dos. **POLICIES, PERFORMANCE AND IDENTITIES IN MUSICAL EXPRESSION OF THE QUILOMBO BAND OF RIO DAS RÃS DVD.** 2021, 70 p. Dissertation (Masters in Arts: Culture, Education and Languages) – State University of Southwest Bahia, Vitória da Conquista, 2021.

The dissertation has as its focus and scope the analysis of affirmative musical and performative elements of the quilombola ethnic identity in the DVD of the band Quilombo do Rio das Rãs. Through these elements it was possible to establish a dialogue with the social memories mobilized in the context of production and dissemination of the musical show, namely those memories related to the historical process of struggle for the conquest and possession of land, for recognition and freedom. The work of band Quilombo do Rio das Rãs, documented and disseminated through a digital technological resource, illustrates the conditions of existence of the quilombo, the social and cultural practices present there, and directs the gaze to a scenario of diversity, exclusion and racism that affects its inhabitants. Based on principles of Brazilian Ethnomusicology, the analysis of the meaning and forms of musical expression of the band Quilombo do Rio das Rãs was carried out taking into account information and academic work on the rural community in which the band originated, as well as data concerning the processes of production and diffusion of digital media, in a context of appropriation of ethnic identities by the market and the promotion of cultural policies to foster artistic production based on notions of diversity, territory and identities.

**Keywords:** Rio das Rãs. Music. Identity. Ethnomusicology

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 PERCURSO METODOLÓGICO</b> .....	29
1.1 A pesquisa científica e a criação de mundos .....	29
1.2 Expressão musical e conhecimento .....	32
1.3 O Rio das Rãs sob a perspectiva antropológica e histórica .....	37
1.4 interação social dos sujeitos das Rãs à luz da Etnomusicologia .....	42
<b>2 INDÚSTRIA CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS</b> .....	56
2.1 Arte e políticas públicas: métodos de investigação .....	56
2.2 Indústria cultural e dinamicidade das informações .....	57
2.3 A banda Quilombo do Rio das Rãs no mundo das telas e no mercado cultural .....	61
2.4 Globalização e diversidade na hipermodernidade .....	64
2.5 As identidades étnicas entre o local e o global .....	68
2.6 Inclusão e engajamento na trajetória da banda Quilombo do Rio das Rãs .....	73
2.7 Espetacularização das artes populares, mercado do entretenimento e políticas públicas de fomento à cultura .....	84
2.8 Conflitos sociais, identidade étnica e políticas públicas no Brasil contemporâneo .....	86
2.9 Políticas públicas, inovação social e diversidade .....	91
2.10 O Calendário das Artes e as políticas de fomento à cultura no Estado da Bahia .....	98
<b>3 PERFORMACE E SENTIDO NO DVD DA BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS</b> .....	105
3.1 Identidade quilombola no contexto de hipercultura .....	105
3.2 Espaço e elementos performativos no material áudio visual da Banda Quilombo do Rio das Rãs .....	107
3.3 O corpo negro em performatividade .....	112
3.4 Voz, performance e subversão .....	117
3.5 Percepção e reconstrução de sentidos .....	122
<b>4 MÚSICA COMO LINGUAGEM E PRÁTICA SOCIAL: O EXEMPLO DA BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS</b> .....	127
4.1 Delimitações teórico-conceituais .....	127
4.2 Multiplicidade de sentidos nas canções da banda Quilombo do Rio das Rãs .....	134
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	151
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	156

## INTRODUÇÃO

Desde 2013, questões relacionadas à banda Quilombo do Rio das Rãs me causam inquietações. O gatilho que provocou o súbito interesse pelo grupo foi o fato de ter encontrado e assistido um DVD da banda que integrava o acervo da biblioteca da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *campus* de Bom Jesus da Lapa, Bahia. Logo obtive informações de que se tratava de uma banda percussiva de música afro com nascida em uma comunidade quilombola da zona rural do município sede do *campus* e que o vídeo do espetáculo da banda havia sido gravado em um evento em praça pública de Bom Jesus da Lapa. A minha experiência indicava que não eram recorrentes, nas práticas sociais e culturais da cidade, a projeção de expressões musicais de matrizes africanas. As músicas percussivas associadas ao conceito de afro, como as bandas de samba-reggae, marcantes nas ruas e festas da capital da Bahia, Salvador, eram incomuns nos eventos e festejos públicos que ali ocorriam. A gravação do espetáculo e a posterior prensagem em mídia digital, com adições de entrevistas com o idealizador da banda, revestia-se, no meu entendimento, de excepcional importância. O registro documental de uma experiência cultural que, a princípio, não parecia fazer parte da vida dos habitantes da cidade aparecia com tema relevante. Mas, com o aprofundamento da investigação, outras perguntas se impuseram, associadas à questão que, no momento inicial, orientava a pesquisa: qual a configuração étnico-social da comunidade quilombola de origem da banda e quais as relações dos membros dessa comunidade com os habitantes da cidade? Como música e performance, elementos centrais do espetáculo consignado no vídeo, expressavam essa configuração e essas relações? Como as mensagens e as formas de expressão artísticas dos membros da banda se articulavam com as memórias e histórias de resistência e luta da comunidade quilombola, dos membros da banda em particular, e, em última instância, com a história dos movimentos de resistência negra no Brasil?

O contato com o DVD suscitou, também, o desenvolvimento de experiências pedagógicas por meio das quais essas questões foram postas em debate. Em 2016, como parte das atividades desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação *lato sensu* em Educação e Diversidade Étnico-racial, ofertado pela UNEB, no *campus* de Caetité, Ba, apresentei e desenvolvi proposta de intervenção educativa por meio de oficinas pedagógicas nas quais as canções da Banda Quilombo do Rio das Rãs foram apresentadas a turmas de alunos da Educação Básica do município de Bom Jesus da Lapa. As oficinas tinham como temática

central os conflitos étnico-raciais presentes no ambiente escolar e tinham por objetivo mobilizar os alunos, nos planos individual e coletivos, para o enfrentamento do debate sobre a realidade de exclusão e preconceito que afetava a população afrodescendente. As ações pedagógicas foram precedidas de uma sondagem inicial, com alunos e professores das turmas selecionadas. O resultado da sondagem indicava que episódios de racismo estavam na base do fenômeno da evasão escolar e da auto rejeição de alunos e alunas, despreparados para lidar com traços estéticos e referências culturais dos seus ancestrais.

Desde 2003, por iniciativa do Poder Público, em esfera federal, tinham sido aprovadas modificações na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional com vistas à inserção obrigatória, nos componentes curriculares da Educação Básica, de conteúdos relativos à história e cultura africana e afro-brasileira. O ponto de partida foi a aprovação da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003) e disposições normativas posteriores foram estabelecidas com o objetivo de adaptação das diretrizes curriculares e de materiais didáticos à nova lei.<sup>1</sup> Entretanto, 13 anos passados de discussões e de tentativas de regulamentação relativos ao tema, na prática escolar os espaços de debate sobre racismo e diversidade se revelavam insuficientes para tornar efetiva a intervenção no processo de produção de sentidos e na modificação da práxis educacional de professores e alunos quando se tratava de enfrentar o silenciamento e os estereótipos sobre a História e a cultura africana e afro-brasileira.

Historicamente, a educação escolar é e, de certo modo, ainda continua a ser orientada por princípios excludentes em relação a histórias, saberes e culturas de grupos sociais e étnicos distintos da cultura branca, urbana, de base eurocêntrica, tida como superior. A diversidade entre indivíduos, inerente à condição humana, deveria estar presente nas abordagens pedagógicas, como propõem Silva e Souza (2008), mas, na prática escolar cotidiana, orientações curriculares e ações individuais de professores não garantem a valorização salutar da diferença e do diferente. Nos currículos e livros didáticos de História, em particular, povos indígenas e populações de ascendência africana foram e são ainda tratados como coadjuvantes nas narrativas concernentes ao que se compreende como a História do Brasil. Complementarmente, em matérias que tratam dos elementos constitutivos da cultura nacional, as experiências culturais desses povos estiveram e permanecem, na maior parte do tempo, relegadas à condição de folclore.

---

<sup>1</sup> A Lei 10.639/2003 foi modificada em 2008 pela Lei 11.465/2008, que incluiu a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Indígenas

Especialmente a partir da década de 1970, movimentos de resistência e luta por inclusão foram responsáveis pelo engajamento e mobilização crescente de pessoas auto identificadas como negras em torno de pautas orientadas pelos princípios do direito à diversidade e do respeito às diferenças. As conquistas no plano legal alcançadas, no início do século XXI, devem ser entendidas como respostas às demandas e debates provocados por esses movimentos, em suas diferentes vertentes, e refletem a força e organização crescente dos negros e negras no Brasil.

Uma das demandas mais importantes apresentadas pelo movimento negro se define como a inclusão de pessoas negras em escolas e universidades, mediante a implementação de políticas públicas capazes de garantir acesso e permanência dos estudantes. Ancorada no conceito de reparação histórica dos males da escravidão, que, ainda hoje, afeta a população afrodescendente, a inclusão tem como pressuposto a intervenção no processo de produção de sentidos sobre a história e memória dos grupos étnicos que deveriam ser contemplados com os programas e as políticas estatais pleiteadas. Fazia-se urgente, portanto, a redefinição de currículos e conteúdos programáticos; a intervenção no processo de produção de materiais didáticos; a requalificação de agentes ligados a instâncias públicas e privadas responsáveis pela escolha desses materiais; a capacitação do corpo técnico-pedagógico das escolas e dos professores, que, em suas práticas cotidianas, reproduziam valores socialmente referenciados, muitas vezes contrários ao princípio da diversidade e do respeito à diferença. Enfim, a inclusão demanda a reflexão sobre novos métodos de ensino-aprendizagem que conduza à desnaturalização do racismo presente nas vivências sociais da maioria dos estudantes. Em um país estruturado sob a sombra da escravidão e do racismo, prevalecem, ainda, no imaginário sociodiscursivo dominante, a ignorância, os preconceitos e os estereótipos em relação à história da população afro-brasileira e às suas expressões culturais. Tanto pior no atual contexto, de avanço do neoconservadorismo, de abertura à livre-expressão de toda forma de violência física e simbólica contra os negros, e também de índios, como de pessoas pertencentes a outras minorias étnicas.

Entre as ideias que, historicamente, integram o imaginário sociodiscursivo dominante sobre os africanos e os seus descendentes destaca-se a imagem de passividade das pessoas escravizadas frente à exploração e os maus-tratos impostos pelos senhores. Munanga e Gomes (2016, p. 67) indicam que a difusão dessa imagem leva à negação da história dos africanos e de seus descendentes no enfrentamento aos horrores da escravidão. Para esses autores, a definição do negro como um ser passivo deve ser combatida mediante

a discussão sobre a História da África e, principalmente, sobre os mecanismos de reprodução da dominação nas estruturas e instâncias de poder. As imagens e os discursos depreciativos de negros e negros, que se disseminam, inclusive entre os próprios negros, devem ser abordadas tendo como referências as múltiplas relações sociais e de poder nas quais, desde o período da colonização até o presente, encontra-se inserida a população brasileira afrodescendente.

No campo mais estrito da cultura política, as bases da dominação escravista foram postas em discussão, no Brasil, a partir do final do século XIX. Datam dessa época os grandes debates, que na imprensa como no interior das instâncias do poder imperial, sobre o regime de escravidão. A militância abolicionista, entretanto, vem apenas somar-se às várias formas de luta que, há tempos, vinham sendo protagonizadas pelos próprios negros, como a formação de quilombos, as guerrilhas e as insurreições urbanas, a exemplo da Revolta dos Malês (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 101).<sup>2</sup> Por meio de diferentes ações de contestação ao regime escravocrata, o negro materializava seu desejo de liberdade. O corpo negro é o mais importante recurso do qual dispunham os negros e negras para a fuga ou o enfrentamento, individual ou coletivo, à opressão dos escravocratas. Como ressaltam Munanga e Gomes (2016, p. 101) castigos corporais, comumente utilizados pelos escravagistas e seus prepostos em resposta às ações de resistência, visam reforçar o domínio sobre o corpo negro e servir de exemplo aos demais. Além disso, no campo político-institucional, as forças mantenedoras do sistema de exploração do trabalho escravo procuravam manter-se no controle das instâncias estatais. Mesmo com a abolição formal da escravidão, elas buscaram preservar e renovar mecanismos de dominação sobre os corpos negros, no plano material e simbólico. O ato de 13 de maio de 1888, que, legalmente, suprimiu a escravidão no Brasil, não garantiu aos libertos direitos e oportunidades de sobrevivência, como ressaltam Munanga e Gomes (2016, p. 107). Pelo contrário, muitos que foram subtraídos da autoridade senhorial permaneceram oprimidos e excluídos dos caminhos que pudessem resultar em ascensão social. Para a população negra, em geral, era

---

<sup>2</sup> A Cidade da Bahia serviu de palco para um dos mais significativos movimentos de resistência negra à escravidão: a Revolta dos Malês, movimento emancipatório, político e antirracista. A sedição ocorreu depois de um longo período de preparo e discussão que envolveu escravizados e libertos com habilidade na prática da escrita. Na noite do dia 24 para 25 de janeiro de 1835, os africanos em revolta ocuparam as ruas da cidade, enfrentando, por mais de três horas, soldados e civis armados. As bandeiras do movimento apontavam para a construção de uma vida social digna, igualitária e democrática, além do direito à liberdade religiosa. Ressaltam Munanga e Gomes (2016, p. 94): “A revolta dos Malês teve resultados e repercussão importantes que serviram para questionar e abalar a estrutura do regime escravista, no plano nacional e internacional”.

preciso manter viva a luta pelo efetivo fim da dominação escravista, por inclusão social, contra a desigualdade social e o racismo.

Desse modo, a abolição, longe de se constituir em um termo, marca o início de um longo e árduo processo de luta por igualdade e acesso à cidadania. As três últimas décadas do século XX foi um período importante no processo de recrudescimentos da luta e redefinição pautas e estratégias de ação da população afrodescendente brasileira. Data dessa época o surgimento do Movimento Negro, assim definido por Gomes (2017, p. 24): “importante ator político que constrói, sistematiza, articula saberes emancipatórios produzidos pela população negra ao longo da história social, política, cultural e educacional brasileira.” O combate à escravidão e ao racismo, protagonizadas pelos negros nos séculos anteriores serviram de inspiração ao Movimento Negro (no singular). Gomes (2017, p. 71) entende como conquistas do Movimento Negro a politização e expansão do debate sobre raça e identidade negra para lugares nos quais esses conceitos antes não eram considerados ou eram invisibilizados.

Hoje, os movimentos de resistência negra no Brasil abrangem múltiplas formas e orientações. A luta por inclusão, reparação e cidadania, no presente, pressupõe, sobretudo, a desestabilização dos modelos epistemológicos dominantes que sustentam, por meio da negação, o racismo estrutural. A indignação, o inconformismo, a crítica contundente ao passado e ao presente são, para a pluralidade de movimentos identificados com a luta antirracista, no Brasil contemporâneo, base para a construção de novos discursos e de novas imagens e para a edificação de novas relações entre saberes, pessoas e grupos sociais.

O reconhecimento da desigualdade e do racismo estrutural é a chave para a mobilização de indivíduos e grupos descendentes de pessoas escravizadas e que, até os nossos dias, são submetidos à pobreza, à exclusão e à violência estatal. A luta antirracista ganha novos contornos com a difusão midiática de imagens de corpos negros nas ruas, em passeatas, fazendo barricadas ou em atos performativos, ocupando os espaços públicos e materializando suas dores diante de uma audiência da qual não se consegue precisar a dimensão. O levante negro contemporâneo – que ganhou novos contornos a partir de 2013, com o *Black lives matter*<sup>3</sup> – é, agora, capturado pelas câmeras de celulares, penetra em cada casa por meio das telas de TVs e computadores. A expressão *Black Lives Matter* ganhou

---

<sup>3</sup> A expressão *Black Lives Matter* ganhou projeção, nos Estados Unidos, após o assassinato de um cidadão afroamericano, em agosto de 2020. Desde então, o movimento antirracista, em várias partes do mundo, tem evidenciado as violentas abordagens policiais a civis negros.

projeção, nos Estados Unidos, após o assassinato de um cidadão afroamericano, em agosto de 2020. Desde então, o movimento antirracista, em várias partes do mundo, tem evidenciado as violentas abordagens policiais a civis negros.

Transposto para a tela, o movimento dos negros afro-americanos viabilizou a reconstrução de saberes sobre a população negra, ao projetar os negros como protagonistas de suas próprias histórias e atribuir-se valores positivos, como sujeitos ativos, críticos, capazes de organizar-se em torno de objetivos comuns. Também no Brasil, o novo contexto informacional de base digital é o pano de fundo para a projeção de formas de apreensão e difusão de movimentos que projetam os corpos negros como exemplo de resistência e luta: “o corpo negro ganha visibilidade social na tensão entre adaptar-se, revoltar-se ou superar o pensamento racista que o toma por erótico, exótico e violento” (GOMES, 2017, p. 94).

A projeção, em espaços midiáticos, de histórias protagonizadas por pessoas negras contribui para desconstruir as imagens de conformismo e inação diante da escravidão. Ao mesmo tempo, essa projeção confronta as representações sociais que tomam os negros como pessoas preguiçosas e indolentes. A difusão de imagens e discursos reforçadores do protagonismo de negros e negras reforçam a autoestima de crianças, jovens e adultos e, no plano coletivo, mobilizam essas pessoas em torno de processos identitários ancorados na perspectiva de pertencimento ao universo afro-brasileiro.

O avanço dos processos de autoidentificação de negros, no Brasil contemporâneo, abarcou a difusão de referências positivas, impulsionadas por pesquisas acadêmicas e por ação dos movimentos negros, aos quilombos, apreendidos como modelos de organização social alternativos à sociedade escravista. Como argumenta Carvalho (1996, p. 67), as histórias de negros aquilombados, mais do que contrariar a “expectativa da passividade” em relação aos africanos e seus descendentes, demonstram que negros e negras, no Brasil, alcançaram uma dignidade alternativa – comparada à dos saramacás, do Suriname, à dos marrons, da Jamaica, ou à dos palenques da Colômbia. Essa dignidade foi fortemente sustentada, de acordo com o autor, pela conservação da tradição do culto da Jurema, a qual não propugnava nenhuma retórica de exclusão radical do homem branco.

Munanga e Gomes (2016, p. 68), debruçados sobre a tarefa de identificar as várias estratégias e formas de organização e luta dos negros em território brasileiro, em diversos momentos históricos, chegam à conclusão de que a experiência de “ser” negro no Brasil adquiriu distintos significados ao longo da história. Para os autores, a situação e a autopercepção dos escravizados e dos libertos modificou-se do mesmo modo como, em cada

contexto, foram modificadas as possibilidades de integração e fraternidade dos negros entre si e de inserção social desses sujeitos na sociedade dos homens livres e brancos.

Gomes (2017, p. 43) salienta que as ações das comunidades negras organizadas, desde o período da escravidão, passando pelos anos subsequentes à abolição, e em todo o período republicano, envolveram múltiplos projetos e propostas. Para um povo que, tradicionalmente, teve o seu passado – sua história e cultura – definido pelo outro, em contextos de pressão e dominação, é essencial pensar em uma perspectiva distinta a colonização e a escravidão, bases do racismo e da desigualdade social e étnica.

Para os negros “em movimento”, com todas as contradições, tensões, desafios e formas abrigadas nas suas ações de resistência, a história oficial deve ser desconstruída e dar lugar a outras narrativas. As pesquisas de Munanga e Gomes (2016, p. 69), como de outros investigadores negros, têm o mérito de pôr em relevo algumas formas históricas de resistência que remontam à época da escravidão. Para os movimentos negros, é essencial valorizar, como exemplo para os jovens, os relatos, coletados nas fontes documentais, de insubmissão às regras do trabalho nas roças ou plantações, de movimentos espontâneos de ocupação de terras, de revoltas, fugas, abandono das fazendas, formação de quilombos, reforço de crenças e práticas religiosas ancestrais. Do mesmo modo, é fundamental ressaltar que o ato que formalizou o fim da escravidão no Brasil não apagou as experiências de organização e luta da população afrodescendente. Pelo contrário, elas foram enovadas, ressignificadas, tomaram contornos específicos, consoantes os contextos histórico-geográficos nos quais estavam inseridos os indivíduos e as comunidades negras. Os limites impostos aos escravizados e aos seus descendentes, libertos ou não, exigiam a continuidade da luta por liberdade e dignidade. Contemporaneamente, a indignação e a coragem que mobilizaram essas pessoas são valoradas positivamente, como marca ancestral. Esses são os valores fundamentais que orientam a produção artística da Banda Quilombo do Rio das Rãs.

O projeto da banda se consolidou no início do século XXI, em um cenário nacional de discussão do conceito de diversidade e de elaboração de novas estratégias para o enfrentamento aos fenômenos da exclusão e do racismo. O efeito visado pelo seu principal agente, o Professor Zezinho, era envolver os jovens da sua comunidade em uma narrativa histórica capaz de despertar indignação e autoconfiança em um mundo de adversidades. Inicialmente nos limites da própria comunidade, o idealizador do projeto e os jovens arregimentados para atuar na banda se organizaram para produzir e difundir um conjunto de

imagens e discursos que almejava, a princípio, fazer o registro da existência do quilombo e da sua história de luta.

Nos documentos oficiais, a história do Quilombo do Rio das Rãs tem como referência o ano de 1989, mas um minucioso trabalho de pesquisa realizado por Dória e Carvalho, indica que a trajetória do grupo que reivindica o pertencimento a essa comunidade, definida como quilombola, tem registros desde 1972. Neste ano, conforme relato coletado por Dória e Carvalho (1996, p. 75), o fazendeiro Celso Teixeira, que se autoproclamava dono das terras no entorno do Rio das Rãs, proibiu a abertura de novas roças pelas famílias que viviam às margens do rio. Em 1974, Fernando Teixeira, primo de Celso, proibiu a pesca nas lagoas e mandou cortar as cercas de proteção das roças, o que ocasionou a entrada de animais na área de plantio dos pequenos agricultores e a destruição dos roçados. As ações dos Teixeira não se limitavam a expulsões e proibições. Deles partiu a ordem de, ainda em 1974, destruir algumas casas da comunidade e derrubar a igreja que abrigava membros da Assembleia de Deus.

Anos depois, em 1985, informam Doria e Carvalho (1996, p. 77), foram destruídas 127 residências, no Joá e no Rio das Rãs. As roças foram transformadas em pastagens e cercas de arame farpado foram levantadas para evitar o retorno das famílias. Os episódios de violência e as constantes expulsões estão presentes na memória social dos moradores do Rio das Rãs e se integram aos saberes, às práticas cotidianas e às manifestações culturais que unificam a comunidade e lhes fornece identidade.

Em 1989, a comunidade do Rio das Rãs, representada por setenta famílias, requereu judicialmente o reconhecimento da posse do território (DÓRIA; CARVALHO, 1996a, p. 77). Duas liminares foram expedidas, contrárias aos interesses do grupo. A comunidade demandou o afastamento do juiz, acusando-o de parcialidade. Em 1993, representantes dos direitos dos negros, acompanhados de parlamentares, solicitaram ao Ministério da Justiça a intervenção na área do conflito para fazer face à omissão do então Governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães. Diante de cobrança e das pressões, a Justiça Federal, na Bahia, expediu, em caráter liminar, a ordem de concessão de posse aos moradores.

Por força de liminares, o direito de acesso a terras para plantio nas áreas de vazante do Rio São Francisco estava garantido, o que, minimamente, deveria impedir que os indivíduos morressem de fome. Mas, como ressaltam Doria e Carvalho (1996, p. 78), as famílias da comunidade do Rio das Rãs viviam sob a pressão constante de fazendeiros da região, que vigiavam as áreas cultiváveis e isolavam as residências e os terrenos contíguos a

elas. As famílias receberam o apoio de instituições que defendiam os direitos dos trabalhadores do campo, como o Sindicato de Trabalhadores Rurais de Bom Jesus da Lapa e a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e organizaram a resistência (DÓRIA; CARVALHO, 1996, p. 78).

Além das constantes ameaças ao direito de posse da terra, o povo do Rio das Rãs, comunidade de negros, vivenciava e até hoje vivencia a experiência cotidiana do racismo, que afirma, como condição atávica, a associação entre negro e criminalidade, negro e pobreza, negro e sujeira. Por essas razões, a comunidade, permanece em luta por dignidade e direitos, assim como outras comunidades negras do Brasil. A produção musical da banda, assim como as ações destinadas a dar visibilidade a essa produção e ao povo que lhe deu origem, pode ser inserida nas formas contemporâneas de resistência negra. As músicas são instrumentos de mobilização na luta por reconhecimento e projeção de valores identitários. Devem ser interpretadas, portanto, à luz dos processos de transformação social e cultural que, na contemporaneidade, ressignificam o sentido de libertação do ser humano – especialmente do sujeito negro que, embora liberto, encontra-se recluso em espaços determinados pela sociedade, que o segrega e o impede de ser visto como sujeito do mundo.

Historicamente, a música ocupa um lugar importante na luta dos negros por reconhecimento e pela igualdade na ocupação dos espaços, sobretudo urbanos, e contribuiu para a afirmação de uma arte afro-brasileira orientada por outras finalidades que não apenas estética. De acordo com Costa (2013, p. 16), a arte africana e, também, aquela produzida na diáspora destinam-se a exprimir uma mensagem e conceitos vinculados a experiências históricas, culturais e religiosas. Os cantos e outras manifestações musicais estão associados a práticas sociais vivenciadas pelos negros no passado. No presente, eles servem para demarcar fronteiras étnicas e fornecem sentido para a continuidade e renovação daquelas práticas ao longo de anos de negociações interétnicas.

Partindo dessas premissas, e tomando por base a história e situação sociopolítica da comunidade rural quilombola do Rio das Rãs, a análise da experiência musical da banda Quilombo do Rio das Rãs constitui o objeto da presente dissertação. As músicas, abordadas a partir de contributos da etnomusicologia, estão no centro das reflexões, mas foram considerados, também, os processos de produção e difusão do vídeo, desde a gravação em praça pública até a prensagem e distribuição, sob a forma de DVD, com recursos de políticas estatais de fomento à cultura. Em um contexto de ampla discussão sobre diversidade, inclusão e reparação, e, também, de apropriação pelo mercado de símbolos e valores étnicos,

ações estatais amparadas nos conceitos de território e identidade acabaram por favorecer a divulgação do trabalho da banda, como de outras produções culturais de comunidades tradicionalmente alijadas do acesso aos recursos estatais destinados à cultura.

A questão essencial que orientou a investigação foi: como as múltiplas linguagens utilizadas no DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs, referendadas por políticas públicas de incentivo à produção e à diversidade cultural, inserem-se no processo de afirmação de sentidos de pertencimento entre jovens de uma comunidade rural quilombola? A problemática, assim definida, aponta para a possibilidade de articulação dos estudos sobre música a outros campos de estudos que se interessam por e respeitam a diversidade sociocultural e política de pessoas e grupos submetidos a constantes e diversos processos de expropriação. Nesse sentido, o presente estudo lançou mão de tradições acadêmicas centradas na criação musical que concedem relevância à diversidade cultural e, em particular, à produção cultural que revela a contribuição dos africanos e seus descendentes na formação da cultura brasileira. A articulação entre esses estudos, oriundos de vários campos de saber, a exemplo da História, da Sociologia, da Pedagogia, foi realizada, de acordo com a proposição de Lima (2016, p. 33), buscando-se preservar o equilíbrio entre modos distintos de produção de conhecimento.

O DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs, tomado como fonte principal da pesquisa, foi apreendido para além dos aspectos estéticos das músicas e das formas consignadas no objeto físico. Além das letras das canções, foram analisados os depoimentos do criador da banda, por meio dos quais se buscou desvelar os objetivos e as fontes de inspiração para as músicas e o espetáculo, e também, outros elementos que, no vídeo, se revelam em sons e imagens: ritmo, danças e outros movimentos corporais, instrumentos musicais, cores, desenhos etc.

O projeto de produção do DVD foi submetido ao Edital de 2014 do Calendário das Artes, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão ligado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. No texto que fundamentou a apresentação do projeto estavam presentes alusões às tradições ancestrais expressas na produção cultural do grupo. A argumentação principal foi a de que a música dos quilombolas do Rio das Rãs estava ancorada na memória social da comunidade e tinha forte ligação com referenciais históricos e culturais. Pela natureza do edital, deduzimos que este argumento foi crucial para a aprovação do projeto e o conseqüente financiamento da prensagem e divulgação do DVD.

O Calendário das Artes, iniciado em 2012, na segunda gestão de Jacques Wagner à frente do Governo do Estado da Bahia, foi concebido como um programa de estímulo ao desenvolvimento das artes. Tinha por objetivo a valorização de projetos artísticos e culturais de pequeno porte e a simplificação dos mecanismos de repasse de recursos a esses projetos, distribuídos nos 27 Territórios de Identidade do Estado da Bahia.<sup>4</sup> Foram realizadas seis chamadas entre 2012 e 2014, duas por ano, e disponibilizados 3.653 milhões de reais para a execução de 282 (duzentos e oitenta e dois) projetos, selecionados entre 4.920 (quatro mil, novecentos e vinte) propostas inscritas, oriundas de 109 (cento e nove) municípios.

Os projetos, com valores previamente limitados nos editais, poderiam estar associados a várias linguagens, como Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Literatura, Música, Teatro e Artes Integradas. Durante a vigência do Calendário das artes, foram contemplados vários projetos artístico-culturais oriundos de organizações do movimento negro. Em especial, os prêmios advindos dos editais beneficiaram experiências culturais de reconhecimento e projeção de saberes tradicionais de comunidades rurais quilombolas, levadas ao conhecimento mais amplo do público por meio de recursos governamentais. A ação estatal de valorização da produção cultural de comunidades tradicionais insere-se em uma perspectiva inclusiva, defendida por Gomes (2017, p. 36), de promoção das experiências sociais à condição de produtoras de conhecimentos válidos. A autora destaca a importância do Estado brasileiro no reconhecimento da imbricação entre desigualdades e diversidades e na promoção de ações políticas capazes de incorporar as proposições do movimento negro para a educação e a arte.

Os recursos estatais destinados aos projetos premiados nos editais do Calendário das Artes constituíam, muitas vezes, o único caminho para a projeção de um grupo ou de uma comunidade e de seus projetos culturais. A avaliação dos projetos era realizada de forma territorializada e as equipes responsáveis pelo julgamento eram instruídas a considerar

---

<sup>4</sup>O conceito de Território de Identidade advém da proposta, elaborada no âmbito do Ministério do Desenvolvimento Agrário, em 2003, de definição de territórios rurais. O objetivo primeiro era identificar prioridades temáticas definidas a partir de realidades locais, com vistas ao desenvolvimento equilibrado e sustentável das regiões. Os Territórios de Identidade da Bahia foram reconhecidos como divisão territorial oficial de planejamento das políticas públicas do Estado da Bahia em 2010. Constituídos a partir da especificidade de cada região, os Territórios de Identidade foram definidos, de acordo com a Secretaria de Planejamento do Estado, de acordo com o “sentimento de pertencimento” das comunidades. Além da existência de um espaço geograficamente definido, geralmente contínuo, o Território de Identidade é definido por critérios multidimensionais (como características ambientais, economia, instituições etc) e abriga uma população com grupos sociais distintos que se relacionam interna e externamente por meio de processos específicos. São esses processos que viabilizam distinguir nos territórios os elementos que indicam identidade, coesão social, cultural e territorial (Cf. <http://www.seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>)

critérios de produtividade, mas, também, de representatividade em relação ao contexto sociocultural.

O município de Bom Jesus da Lapa, onde se localiza o quilombo do Rio das Rãs, estava incluído no Território Velho Chico. O projeto aprovado envolvia a prensagem do DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs, tendo por base o vídeo, produzido anteriormente, de uma apresentação do grupo, gravado em praça pública da sede do município. A contrapartida oferecida pelos proponentes era a distribuição das mídias em escolas, universidades e outras instituições ligadas à cultura. A divulgação do DVD tornou mais conhecido o trabalho da banda e viabilizou a realização de leituras, para além do tempo de produção, das canções, das expressões performáticas, das mensagens e da resposta do público presente à apresentação. Cópias dos vídeos foram encontradas em escolas públicas do município e nas bibliotecas da Universidade do Estado da Bahia, nos *campi* localizados nas cidades de Caetité e Bom Jesus da Lapa. Entretanto, a velocidade da renovação dos recursos técnicos de reprodução midiática tende a tornar obsoletas as cópias em mídia digital, elas próprias já reveladas perecíveis, assim como os equipamentos destinados à reprodução do conteúdo.

Do ponto de vista técnico, o produto em mídia digital expressava as possibilidades tecnológicas disponíveis em meados da segunda década do século XX. Nogueira (2016, p. 26) lembra que há pouco mais de 100 anos a sociedade assistiu a uma profunda mudança nas condições de apresentação e realização das obras musicais, como de outras modalidades artísticas. A indústria fonografia, emergente no final do século XVIII, possibilitou a difusão das músicas na condição de textos sonoros. A união entre o texto sonoro e as imagens dos executantes veio posteriormente. As fitas VHS e as mídias digitais foram largamente utilizadas, no final do século XX e início do século XXI, quando ainda não se vislumbrava a possibilidade de armazenamento em plataformas virtuais, para a difusão de vídeos. À época da produção do DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs, as mídias digitais eram, ainda, consideradas eficazes para a “estocagem” e difusão de produções audiovisuais. Essa compreensão estava consolidada nos próprios editais de fomento à arte e a gravação de mídias digitais estava incorporada às práticas de artistas e comunidades que buscavam, em políticas públicas de apoio cultural, formas de registro, conservação e divulgação de suas expressões culturais.

O vídeo da Banda Quilombo do Rio das Rãs havia sido gravado no dia 27 de janeiro de 2009, na praça do Mercado Municipal Olavo Ribeiro da Cruz, na cidade de Bom Jesus

da Lapa. No registro final, em DVD, foram contempladas quatorze canções: “Nossa história é exótica pra vocês”, “Um pedaço do Egito bem pertinho daqui”, “Sou filho de índio, sou filho de Negro”, “Flash (faça a pose)”, “Gerado da terra”, “Que país é esse que não se assume”, “Cor com marcas de dores”, “Zumira (amor por que você se levantou)”, “Eu sou Negro”, “Zum, zum, zum”, “Olha o negro, olha o negro, meu senhor”, “Jogo aberto filho de oxalá”, “Em noite de lua cheia vou a beira d’água” e “Identidade física (sou da roça sim sinhô)”. Todas as músicas são de autoria do Professor Zezinho, como é conhecido Moisés Cândido da Silva.

Embora seja apresentado como uma mídia de música, o produto tem o formato de um videodocumentário. Cada uma das canções é precedida de depoimentos do autor e esses depoimentos são fontes basilares para a análise das canções, pois permitem adentrar na intenção que impulsionou a produção do vídeo e a sua reprodução. Os depoimentos ocupam lugar de destaque na edição final do vídeo. No painel de opções disponível na abertura, ao clicar em *show*, logo após um recorte da apresentação da banda, a imagem do autor das canções aparece. Sentado, sozinho, ao lado de uma mesa, tendo ao fundo uma parede azul, no interior de uma sala, Professor Zezinho fala sobre si e sobre suas músicas. Resumidamente, ele narra partes de sua história e trajetória, desde o nascimento no Rio das Rãs, fala da migração para São Paulo e do retorno para a comunidade, onde fundou e organizou a banda.

Um procedimento padrão é adotado para a apresentação de todas as 14 canções: o autor apresenta o tema e expõe o mote que o levou à composição de cada uma das músicas. O primeiro depoimento, que antecede à execução de “Nossa história é exótica pra vocês”, é o mais longo, com duração de 6’56” (seis minutos e cinquenta e seis segundos). Os depoimentos subsequentes têm duração média de 1,5’ (um minuto e meio) cada.

Os depoimentos do autor são essenciais à elucidação dos propósitos envolvidos na consecução e execução do projeto que culmina na produção do DVD. Mas outros personagens se revelam no vídeo, com suas contribuições específicas para a obtenção do resultado. Não se pode desprezar as ações de todos aqueles que, na condição de músicos e dançarinos, executam suas performances, do público presente ao espetáculo, que contribui, de forma peculiar, com o resultado, e enfim, daqueles que, responsáveis pela captura de imagens e sons, dão uma conformação específica ao trabalho da banda, em um momento especial.

A análise dos elementos propriamente musicais (letras, sons, instrumentos) presentes no vídeo só ganham sentido se associados aos componentes performáticos que o registro em meio audiovisual permite vislumbrar. Paul Zumthor (2014, p. 51) aborda a performance como ato de comunicação que permite a elucidação das condições de expressão e da percepção. A palavra remete a um momento concebido como presente, pois indica a presença concreta e imediata de participantes implicados no ato performático. Entretanto, ainda conforme Zumthor (2014), não é falso entender a performance como uma expressão que existe fora da duração, na medida em que ela utiliza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Essa existência virtual faz com que a performance ultrapasse o ato, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso, continua o autor, a performance é a única que realiza a “concretização”.

Realizados em um ambiente distinto daquele da comunidade de origem, os atos de realização do espetáculo e produção do vídeo da banda Quilombo do Rio das Rãs atualiza, em meio urbano, informações sobre as heranças ancestrais aludidas nas letras das canções e reforçadas por meio de outros elementos sógnicos, presentes no vestuário, nas pinturas corporais, nos instrumentos musicais. O espetáculo afirma a existência de saberes próprios dos corpos negros, que comunicam e representam, por meio de movimentos, a sua presença no mundo. Presença negra e concretude performativa perduram para além do próprio espetáculo e da existência e eficácia da mídia utilizada para documentação das imagens. Os efeitos performativos da apresentação – as reações, as transformações cognitivas e as desconstruções de estereótipos – abrangem os diversos atores do espetáculo, os espectadores e, muito além, os ouvintes e apreciadores do trabalho da banda.

No processo de difusão, música e performance tornam-se atemporais, mas podem, de forma recorrente, de acordo com os propósitos do pesquisador, ser evocadas em suas relações com as camadas históricas, com os diferentes contextos sobre os quais elas foram construídas. Desse modo, as metodologias adotadas no desenvolvimento do presente trabalho abarcam, além dos aspectos musicais, a performance dos sujeitos, considerando que todos esses elementos estão assentados na condição histórica, cultural e identitária da banda e da comunidade. As marcas históricas, preservadas pela memória social, encontram-se integradas às formas subjetivas de expressão cultural, cujos sentidos almeja-se decifrar. A interação com as diversas expressões da arte suscita a busca por experiências estéticas e, ao mesmo tempo, a busca de sentidos. Mas, como destaca Marcos Nogueira (2016, p. 28-29),

ao se referir à semântica cognitiva das experiências musicais, o sentido tem origem em nossa experiência de modo incorporado, não conceitual e, na maior parte das vezes, inconsciente.

Pautados nessa experiência pessoal, do ponto de vista teórico, o presente projeto encontra-se amparado em uma concepção ampliada, interdisciplinar, de música, explicitada na primeira sessão do presente texto dissertativo. Essa concepção serve de base para a construção de sentidos que, muito além da perspectiva estética, são resultantes da nossa interação com o DVD da banda Quilombo do Rio das Rãs. São fundamentais a essa construção de sentidos as referências no campo da etnomusicologia, que concebem a experiência musical de grupos historicamente silenciados, marginalizados e perseguidos como espaço-tempo de resistência e participação social. A essas referências somam-se os estudos sócio-históricos sobre as comunidades quilombolas, em especial sobre a comunidade do Rio das Rãs, com foco nos modos de expressão artística dessas comunidades. Encontra-se consolidada, na produção acadêmica relativa ao tema, que as expressões musicais, em particular, tiveram e têm papel relevante na mobilização e organização social dos grupos quilombolas; no resgate e valorização de práticas sociais a elas concernentes; no fortalecimento da memória coletiva em torno de símbolos místicos presentes em histórias que remontam aos ancestrais; na compreensão e valorização de traços corpóreos e na redefinição de princípios estéticos; na associação entre o território e o continente africano. No palco, no momento da execução do espetáculo da banda Quilombo do Rio das Rãs, todas essas funções foram mobilizadas. Os recursos expressivos utilizados pelo grupo – a dança, o canto, o figurino, os recursos de iluminação, os efeitos cênicos, os instrumentos musicais – serviram ao propósito de dar a conhecer formas peculiares de conhecimento do mundo.

A segunda seção do texto destina-se a refletir sobre a expressão musical da banda Quilombo Rio das Rãs no contexto da arte contemporânea, as suas relações com a indústria cultural e com as políticas públicas de incentivo à cultura vigentes à época de produção do vídeo e do DVD. A produção e difusão da mídia digital implicam em uma série de ações que extrapolam os limites do fazer artístico. Pressupõe, da parte dos produtores, experiências com edição de material impresso e audiovisual e controle sobre os processos de distribuição do produto. Tais atividades não podem ser desvinculadas do propósito inicial, de inserção dos sujeitos negros na esfera artística, sem desconectá-los da história do seu grupo e da realidade atual, marcada pela exclusão e pela desigualdade.

A produção musical da banda que envolve os sujeitos da comunidade do Rio das Rãs insere-se em um contexto sócio-histórico desigual e excludente, que se pretende confrontar

mediante o reforço a práticas de solidariedade e a fixação de obrigações que regulam as relações sociais entre parentes e vizinhos. O fluxo contínuo de bens e pessoas entre as residências é relevante para a consolidação do sentimento de unidade entre as pessoas e das pessoas com o território. As fronteiras das Rãs, como explica Oliveira Jr. (1996, p. 210-211) mudam no decorrer do tempo, assim como a responsabilidade sobre a condução dos assuntos coletivos, repassada aos descendentes dos primeiros moradores e, eventualmente, a pessoas “de fora”, admitidas em decorrência de proximidade ou afinidade com antigos membros da comunidade.

Os discursos dos agentes sociais envolvidos na produção da banda, assim como os recursos técnicos e os mecanismos de divulgação utilizados, estão coerentes com o efeito visado: suscitar o sentimento de pertença entre as pessoas da comunidade, sobretudo os jovens. Os elementos performativos fortalecem o enlace com a origem africana, evidenciam os processos de dominação e exclusão enfrentados pelo povo das Rãs desde tempos remotos e afirmam a necessidade de luta e de preservação de tradições que conferem sentido de unicidade ao grupo. Ao mesmo tempo, coerente com a proposta de projeção do grupo e de ocupação de espaços sociais tradicionalmente vedados aos membros da comunidade, o idealizador do projeto não se esquivava de utilizar recursos tecnológicos ofertados pela sociedade contemporânea, nem de recorrer a políticas estatais de financiamento.

A importância da música na manutenção das tradições culturais próprias ao quilombo do Rio das Rãs e as formas de integração das expressões musicais às práticas cotidianas da comunidade constituem matéria da terceira seção da dissertação. Neste momento, foram destacados os elementos comunicativos não verbais utilizados pelos componentes da banda que, no momento de gravação do vídeo, dão materialidade às referências históricas e às tradições culturais do povo do Rio das Rãs. Em especial, foi observado como os elementos performativos aparecem como indicativos de competência. O saber-ser comanda a presença e a conduta dos sujeitos. Elas estão inscritas em coordenadas espaços-temporais e fisiopsíquicas concretas, numa ordem de valores encarnada em um corpo vivo. A presença dos corpos vivos dos sujeitos que integram a banda, mas também das bailarinas que se encontram à frente do palco, no chão, junto ao público, deve ser entendida na perspectiva de ressignificação do corpo negro. Conforme Gomes (2014, p. 79), são as marcas ancestrais que levam esses corpos a assumir, em sua performance, competências resultantes de sua história de luta e resistência. Essas competências ganham visibilidade social na tensão entre a necessidade de adaptar-se e a de superar o pensamento racista, que toma o corpo negro por

exótico, erótico ou violento. A performance da Banda Quilombo Rio das Rãs é organizada, coreografada, com o propósito de pôr em evidência valores culturais e sociais transmitidos por gerações e que se encontram inscritos, ao mesmo tempo, nos versos das canções, no ritmo, nas roupas, nas danças, nos instrumentos musicais e nos movimentos corporais.

A quarta e última sessão é dedicada à análise das canções, tendo sempre como referência os depoimentos do autor relativos à inspiração e à motivação. O conceito de materialidade discursiva é evocado, nesse momento, para explicitar a importância da música enquanto linguagem e ferramenta de criação e representação de mundos. Ao mesmo tempo, as letras das músicas serão associadas aos elementos simbólicos performativos tratados na seção anterior.

Apresentados, inicialmente, como experiências de lazer e entretenimento, os espetáculos artístico-musicais aproximam os indivíduos que deles participam, mas, ao mesmo tempo, auxiliam na percepção das diferenças. No caso de espetáculos que envolvem temas e performances associados a tradições concebidas pelo conceito de afro, eles podem viabilizar e reforçar noções de pertencimento e processos identitários de base étnico-racial porque veiculam percepções sobre si mesmo e sobre o outro. Além disso, elementos acústicos associados ao ritmo, à dança, como a cores e gestos, provocam reações diversas nos centros nervosos, na consciência e, portanto, nas estruturas cognitivas dos indivíduos, permitindo o deslocamento das palavras do campo metafórico para o campo da materialidade.

A execução e apreciação, por distintos públicos, do trabalho da Banda Quilombo do Rio das Rãs, deve promover a valoração positiva de corpos negros, concebidos como expressão da cultura e identidade de um povo. Esse modo de percepção pode ser ativado tanto durante a apresentação em praça pública como entre aqueles que se dispõem a assistir o vídeo, embora esses reflexos semânticos sejam de difícil apreensão pelo pesquisador.

As expressões musicais quilombolas e as práticas sociais a ela associadas foram tratadas na presente pesquisa como instrumentos para o autorreconhecimento e a construção identitária do Quilombo do Rio das Rãs. Por essa razão, os procedimentos de análise estiveram sempre associados aos dados etnográficos sobre a comunidade, às reflexões no campo da etnomusicologia e aos debates sobre a importância das políticas públicas de fomento a projetos de reconhecimento e projeção de saberes tradicionais.

O registro em mídia digital tinha por propósito a projeção e a continuidade do projeto social, étnico e musical da banda Quilombo do Rio das Rãs. Embora as transformações técnicas no campo da produção e reprodução musical apontem para a fragilidade dessa ação, não se pode desprezar o fato de que, desde o momento da gravação do vídeo, as múltiplas experiências com a música do povo das Rãs tenderam a se perenizar, nos planos cognitivo, afetivo e na vida social de todos os que a elas tiveram acesso. Como destaca Nogueira (2016, p. 24), “o texto musical não é apenas parte da experiência consciente de seu autor e de seus ouvintes-atualizadores, pois continua a existir quando o compositor deixa de existir ou quando cessa cada ato de escuta”.

No DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs, a linguagem musical é projetada como ferramenta de afirmação identitária e de reforço da noção de pertencimento entre os sujeitos que integram a comunidade de origem. Por outro lado, potencializada por elementos performáticos consignados no produto audiovisual, e fomentadas por políticas públicas de apoio a grupos de expressão étnica e regional, a música afro de expressão quilombola representada pelo trabalho da banda, viabiliza a apropriação de valores e significados por parte de indivíduos que não fazem parte do contexto inicial de produção, que atribuem novos significados aos enunciados discursivos e que são geradores de novas práticas sociais.

## 1 PERCURSO METODOLÓGICO

### 1.1 A pesquisa científica e a criação de mundos

Os parâmetros da pesquisa científica, concebida como fruto da era moderna, com suas premissas e processos pautados na construção de problemas, na escolha de métodos e construção de resultados, orientaram o desenvolvimento do projeto do qual a presente dissertação é o resultado. O discurso do trabalho científico, estruturado sob as formas da narrativa e da descrição, envolve, como propõe Severino (1989, p. 215), escolhas e competências próprias do pesquisador. Deste modo, se o rigor da pesquisa demanda o exercício da lógica na construção discursiva, de caráter dissertativo, por outro lado, os argumentos revelam o posicionamento do pesquisador que, ao mergulhar no universo do objeto investigado, identifica uma cadeia de aspectos aos quais ele atribui organicidade, em acordo com o problema e o tema da pesquisa.

Não se pode ignorar a capacidade de alinhamento lógico dos materiais ofertados pela fonte e pelo objeto, mas as escolhas e os procedimentos adotados pelo cientista interferem nesse alinhamento e contribuem para a revelação e projeção de mundos próprios ao universo investigado. Lima (2016, p. 38) propõe que a imersão do pesquisador neste universo interfere no processo de interpretação dos sentidos, suscita a elaboração de novas questões e, no final da linha, se reflete nas elaborações semânticas derivadas do processo de pesquisa. No presente trabalho, a invenção de mundos se refere aos processos de criação musical e de difusão de formas e conteúdo. Os elementos constitutivos desses mundos ganharam organicidade no processo de pesquisa e acabaram por reverberar no presente texto dissertativo.

O objetivo central definido no projeto de dissertação era analisar a importância da música no processo de reconhecimento e afirmação identitária de comunidades quilombolas, tendo como fonte o DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs. Para a consecução desse objetivo, além dos elementos propriamente musicais – como letras, sons, instrumentos –, foram levados em conta: a performance dos diferentes sujeitos que participaram da produção do vídeo; os elementos gráficos presentes na capa e no encarte do DVD; os depoimentos do compositor e idealizador da banda, organizador do processo de gravação do espetáculo em praça pública e do projeto de reprodução em mídia digital; e as políticas públicas de

incentivo à cultura sustentadas pelo Governo do Estado da Bahia em um contexto nacional de discussão sobre diversidade, reparação e inclusão.

Música, performance e ações voltadas à difusão do trabalho da banda foram considerados em conjunto e como resultados do esforço, capitaneado pelo Professor Zezinho, de partilha de experiências históricas, sociais, pedagógicas e culturais de uma comunidade rural quilombola. A finalidade precípua de todo o processo, que se inicia com a produção das músicas e se consolida na distribuição das mídias, era promover o sentido de pertença entre os jovens da comunidade e, por extensão, entre negros e negras da região.

A contextualização histórica, política e social de grupos quilombolas, e, portanto, a imersão no mundo destas populações, deve contemplar os registros escritos e orais de ações de resistência e de organização socioespacial. No caso específico do Quilombo do Rio das Rãs, localizado na zona rural do município de Bom Jesus da Lapa, na Bahia, essas ações foram fundamentais para a construção do sentido de unidade e para a configuração das relações com a comunidade regional. Além disso, o que nos interessa mais diretamente, essas ações foram determinantes na elaboração e execução das canções da banda, na definição da performance utilizadas pelo grupo e na escolha de estratégias de divulgação do trabalho da banda, desde a gravação do vídeo até a produção e distribuição do DVD.

Nas experiências cotidianas e práticas sociais vivenciadas pelas comunidades rurais quilombolas ainda prevalece a necessidade de enfrentamento de mazelas oriundas da escravidão, que afetam, de forma particular, os corpos negros. Entre os sujeitos oriundos dessas comunidades predomina a precariedade de acesso à educação formal e as restrições ao exercício do pleno direito à cidadania, condições às quais vêm somar-se os efeitos de uma permanente tensão sociorracial. De forma individual ou coletiva, essas pessoas tentam, de muitas maneiras, vislumbrar e construir plataformas e campos de luta que possam resultar em melhores condições de vida para os membros do grupo.

Desde as duas últimas décadas do século XX, as demandas específicas das comunidades rurais quilombolas encontraram algum amparo no amplo espectro de organizações associadas à ideia de “movimento negro”, cujas bandeiras não podem ser destacadas da luta mais geral pela redemocratização do país. No alvorecer do século XXI, os movimentos de resistência dos negros lograram conquistar o reconhecimento de pautas específicas por parte do Estado Brasileiro. Consolidadas sob a forma de políticas afirmativas, de cunho reparatório, as conquistas contemplaram algumas demandas específicas das comunidades quilombolas. Mas, em cada contexto particular, as discussões sobre a condição

de existência dessas comunidades e suas reivindicações assumem contornos peculiares, de acordo com as experiências dos próprios grupos, mas também dos grupos de reflexão e ação que dão sustentação a essas discussões nos espaços acadêmicos e no campo mais restrito da política.

Essas informações, de caráter mais geral, são absolutamente pertinentes ao processo de produção do vídeo e difusão do DVD que constitui a fonte documental da presente pesquisa. Em conformidade com a proposta de Lima (2016, p. 40), a formulação e consciência do problema de pesquisa impôs uma redução de foco, de modo a viabilizar o controle instrumental dos elementos que compõem o universo pesquisado. Mas os elementos tomados como objetos privilegiados de análise – em especial, os discursos enunciados por meio de canções, performance e imagens – estiveram associados aos debates sobre os movimentos de luta e resistência negra, cujas ideias fundamentais orientaram a produção e execução do projeto musical. Do mesmo modo, foram contempladas na análise as informações sobre os espaços-tempos que abrigaram essas ideias e que lhes fornecem sentidos.

A canção, em sua materialidade discursiva, é o elemento que primeiro aparece quando o pesquisador se propõe a pensar as relações entre a música e o mundo real. Mas, além das letras das canções, a música se realiza por meio de instrumentos, performances e imagens, e esses componentes não podem ser destacadas do cenário da execução e do suporte material sobre o qual se assenta o processo de difusão do trabalho artístico. Por outro lado, o mundo real compreende tanto os processos sociais dos quais se origina o fenômeno musical, como as construções discursivas críticas, valorativas, emancipatórias, que descrevem e interpretam esses processos. No caso da banda Quilombo do Rio das Rãs, são determinantes na definição dos enunciados discursivos as tensões étnico-sociais e a situação de vulnerabilidade social vivenciadas pelo povo negro. Essa é a realidade concreta sobre a qual são elaborados os discursos identitários, de resistência e luta, e que suscita a invenção de mundos apropriados à consecução das finalidades dos discursos.

A prática cultural de “inventar mundos”, segundo Nogueira (2016, p. 18-19), foi incorporada às modalidades expressivas artísticas da modernidade e se desdobrou em expressões particularizadas e especializadas. As artes da figuração – como a literatura, a pintura, o desenho, a gravura e a escultura – são reconhecidas como modalidades de invenção de mundos, mas não dependem, no processo de constituição do objeto estético, do corpo e da performance do criador. Nessas linguagens, o texto ou o objeto prescinde do corpo e de

sua condição performática para se constituir como objeto estético palpável. Prevalece a atuação criativa e privada de quem, no ato de fruição, interage com o objeto e sua realidade para torná-lo obra. Já na execução musical – assim como no teatro –, o engajamento do corpo é essencial à inscrição do objeto estético no espaço. Essas formas de expressão artística revelam relações do artista consigo mesmo e com os outros.

A música compreende letra, som, ritmo e performance. Os produtores musicais, dedicados a pensar na recepção pelo público, de acordo com finalidades específicas, orientam a integração dos artistas aos espaços sociais, basicamente por meio da eloquência sonora e performática. No caso da Banda Quilombo do Rio das Rãs, como em outros grupos associados à ideia de música afro, essa integração visa, sobretudo, enfatizar as lutas históricas por emancipação do corpo negro e promover o sentido de pertencimento identitário, necessário à continuidade dessas lutas.

Gomes (2017, p. 112) destaca como, na luta por emancipação e igualdade, os movimentos negros, estrategicamente, organizaram espaços de expressão artística com o intuito de ampliar o debate público sobre os símbolos étnicos e sobre o corpo negro, mas, também, para discutir e denunciar a desigualdade étnico-racial que inviabiliza o acesso de negros e negras à educação formal, ao emprego, à cidadania e, mesmo, ao mercado consumidor. A experiência da Banda Quilombo do Rio das Rãs, desde a produção das letras das canções, passando pela performance no espaço público da cidade de Bom Jesus da Lapa, durante a gravação do vídeo, até a posterior prensagem e distribuição do DVD, pode ser tomada como exemplo dessa estratégia de fomento ao debate e à reflexão sobre as condições de existência dos negros no Brasil.

## **1.2 Expressão musical e conhecimento**

Embora a experiência humana com as expressões artísticas esteja associada à ideia de entretenimento, Ruiz (1979, p. 90) defende que as experiências sensoriais de captação de imagens, sons, ritmos e de observação de performances, podem ser apreendidas, também, como experiências de aquisição de conhecimento. A relação com a arte fomenta o desenvolvimento intelectual. Conhecimento sensorial e intelectual estão perfeitamente integrados nos atos de observação dos fenômenos sociais e no despertar da curiosidade que leva a tentativas de desvendamento das causas e de explicação das coisas.

Elementos discursivos, rítmicos, performativos e culturais abrangidos pela produção musical remetem a um universo de informações, muitas vezes metaforizadas, cujos sentidos podem ser desvendados por meio de procedimentos tidos como científicos. Mas a experiência de produção de conhecimento não pode ser reduzida à interpretação dos textos e das formas sonoras. Outros dados podem e devem ser considerados por aqueles que se dedicam à análise de fenômenos musicais. É necessário concentrar a atenção nos agentes individuais e coletivos envolvidos no processo de produção; nos múltiplos contextos que abrangem essa produção, desde a construção discursiva até a recepção da obra pelo público; as experiências performáticas, consideradas no tempo e espaço de execução; os mecanismos de captação de recursos e o suporte material que viabiliza a difusão da produção; as motivações que mobilizam artistas, produtores e financiadores, múltiplos sujeitos que atuam nas etapas de produção e divulgação; as formas de comunicação verbais, escritas e imagéticas, não necessariamente sob a forma de música, enunciados pelos agentes culturais; os instrumentos musicais utilizados; os elementos de cenografia, figurino e iluminação, que, tanto quanto as letras e sons, podem favorecer a interpretação de expressões, circunstâncias e contingências próprias à experiência musical.

Como destaca Marcos Nogueira (2016, p. 22), “palavras e imagens visuais de, como, para, acerca de mundos determinam sensivelmente a interpretação-execução desses textos”. O autor aponta para a ubiquidade da experiência auditiva, que contribui profundamente com o sentido de estar vivo (NOGUEIRA, 2016, p. 23). Efetivamente, a experiência do som é densa e conectada, mais subjetiva que a visão. Ouvir é como ser tocado pelo mundo, pois os objetos da audição temporizam e vivificam a inércia do mundo inaudível. Deste modo, a música é instrumento de acesso privilegiado à invenção de mundos. O mundo representado visualmente como figura e substantivo é experimentado, auditivamente, como movimento e verbo.

Nogueira (2016, p. 28) argumenta, ainda, que, na música os recursos de produção de sentidos são explorados de maneira singular, de modo a ofertar um tipo de entendimento – e, portanto, de construção de conhecimento – sobre o sentido das coisas diferente daquele que resulta das experiências cotidianas. Conclui-se, portanto, que a música viabiliza entretenimento, mas também promove reflexões, possibilita a construção de conhecimentos e interpretações do mundo de modo único e arrebatador.

Para o pesquisador da música, os sentidos esboçados pela experiência corporal dos artistas são tão importantes quanto os aspectos acústicos. Eles aguçam a percepção sobre as

particularidades do objeto de pesquisa e fazem aflorar a sensibilidade do cientista, compreendido como sujeito social sensível, emotivo e carregado de experiências pessoais que justificam interesses ou desprezos. Como salienta Ruiz (1979, p. 89), o conhecimento sensorial inerente aos seres humanos (e, em parte, aos outros animais) permite a apreensão do fato, da coisa, do indivíduo, em sua singularidade concreta, enquanto o conhecimento intelectual, auxiliado pelas imagens sensoriais, revelar o fenômeno sob as formas de conceitos abstratos, definições universais, relações ideais.

O conhecimento sensorial não é suficiente para a elaboração e sistematização de explicações sobre a realidade, para a revelação de causas e da constituição das coisas. A ciência é fruto da tendência humana de procurar explicações válidas, de questionar e exigir respostas, ou de reafirmar – cientificamente – a importância de determinados eventos ou práticas sociais a partir dos quais as pessoas definem modos de interação com os espaços e a sociedade. Nesta perspectiva, o trabalho de investigação acerca da banda Quilombo do Rio das Rãs e, mais especificamente, do conteúdo da mídia utilizada para a difusão da produção musical do grupo esteve assentado sobre as premissas do conhecimento intelectual. Visava, fundamentalmente, fornecer explicações para as experiências – social e estética – vivenciadas pelo grupo e ofertadas ao público. O ponto de partida para essa abordagem foi considerar os enunciados discursivos afirmativos da ancestralidade africana, como da identidade negra e quilombola, dirigidos, a princípio, aos jovens da comunidade, mas difundidos para um público mais amplo durante o espetáculo em praça pública e, depois, por meio do DVD. Tais enunciados se inserem em um conjunto performático que projeta o vocalista, que mobiliza os demais componentes da banda e que suscita respostas peculiares do público, respostas estas flagradas, parcialmente, no processo de gravação do vídeo. Por outro lado, considerando o campo mais amplo das relações nas quais se insere o processo de difusão do trabalho da banda, é preciso refletir sobre a inclusão do projeto de prensagem e distribuição do DVD no programa de fomento à cultura, nomeado Calendário das Artes, de iniciativa do governo do Estado da Bahia. O aporte de recursos para a prensagem do DVD resultou na ampliação e diversificação do público e pressupõe-se que, com isso, ocorreram modificações no modo de recepção das músicas e do espetáculo. Por outro lado, é preciso considerar os desdobramentos políticos e culturais relacionados à documentação e difusão do trabalho da banda em mídia digital.

Na memória coletiva do povo quilombola das Rãs, as referências étnicas e históricas são passadas de geração a geração, sobretudo, por relatos orais, aos quais vêm somar-se

poucos documentos escritos, como os registros oficiais do processo de ocupação e posse das terras. Estes documentos, assinados por pesquisadores e autoridades governamentais, concedem legitimidade à existência do grupo e corroboram a tese sobre a importância do território para a sobrevivência de comunidades quilombolas.

As composições que integram o vídeo da banda reforçam as referências ancestrais, das quais os mais velhos têm o privilégio da guarda e difusão. Múltiplas formas de linguagem e de registro são utilizadas nos momentos de composição e execução. Dirigidas, principalmente, aos jovens, as músicas se constituem em ferramentas pedagógicas voltadas ao questionamento sobre relações étnico-sociais e à difusão de referenciais estéticos de base identitária mais ou menos integrados às tradições culturais da comunidade. Ao mesmo tempo, presume-se a participação na banda pode representar, para aqueles jovens, uma possibilidade de ingresso em espaços sociais dos quais eles eram tradicionalmente excluídos.

O discurso é produzido por um locutor qualificado para apresentar e responder a questões definidas de acordo com o efeito visado, mas, em se tratando de discurso musical, o executante lê e (re)constrói a peça musical de forma mais ou menos livre, de acordo com as suas próprias interpretações e intenções. O texto da canção é submetido à visão de mundo e à vivência do intérprete, que, por meio de uma execução sensível, vive uma realidade sônica e visiva. Na contemporaneidade, concorrem para a produção dessa realidade os recursos ofertados pelas tecnologias digitais, incorporadas no processo de produção, assim como na divulgação e documentação de produtos musicais. A produção do vídeo da banda Quilombo do Rio das Rãs, desde o processo de composição até a execução musical contempla, desse ponto de vista, múltiplas experiências e visões de mundo, mas entende-se que os diversos agentes envolvidos na execução estão engajados no mesmo propósito, de contribuir para o reforço da noção de pertencimento. A mobilização de novos sujeitos em torno desse propósito é viabilizado pela incorporação da história da comunidade em uma narrativa da História do Brasil que contempla o orgulho da experiência de luta dos negros e, especialmente, dos quilombolas.

A associação entre as lutas presentes e as ações de resistência dos antepassados está presente nas letras, mas também nos ritmos, sons e nas performances da banda. No espetáculo cristalizado em documento sonoro e visual, corpos negros, projetados como protagonistas, atualizam os espaços e tempos de luta e resistência, reeditando o passado no presente. O vídeo, e, mais especificamente, a mídia digital que lhe serve de suporte, é um produto cultural típico da contemporaneidade, mas, no caso específico do DVD da banda

Quilombo do Rio das Rãs, o conteúdo que ele veicula abrange referenciais históricos, culturais e estéticos de um povo e de seus ancestrais.

São múltiplas as possibilidades de abordagem que permitem não apenas contemplar, mas, sobretudo, dialogar com a produção musical e com as realidades sócio-históricas postas em evidência no DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs. A música é objeto da ciência da informação, da sociologia, da antropologia, das teorias culturais e está na base de inúmeras experiências de pesquisa e ação pedagógica. Os esforços de apreensão do sentido da produção musical, como da interpretação-execução de textos musicais, demandam a escolha de metodologias que ultrapassa os limites de qualquer um desses campos do saber. A escolha de uma outra disciplina está estreitamente relacionada aos objetivos definidos para a pesquisa. Por exemplo, o processo de produção musical pode ser analisado a partir de conceitos relacionados à arte; pode ser estudado levando-se em consideração o fenômeno da performance ou a sua associação com estilos e padrões; pode ser utilizado com o intuito de explicar as políticas públicas que dão sustentação a determinadas práticas e que excluem outras; enfim pode ser evocado para esmiuçar o uso de integração de recursos tecnológicos. Para qualquer dessas alternativas, é preciso ter cautela com a escolha de procedimentos capazes de viabilizar o acesso aos mundos que, por meio da música, se revelam

A música é expressão artística, da qual é necessário destacar o caráter subjetivo. Em todo o processo de produção e execução musical, os agentes culturais, assim como o público, empregam estratégias cognitivas por meio das quais inventam seus próprios mundos e interagem com múltiplos saberes. Na experiência da banda Quilombo do Rio das Rãs, os mundos e os saberes projetados pelos sujeitos carregam as marcas do racismo e da exploração, mas também das lutas e resistências do povo negro que os produtores e artistas se propõem a evidenciar. A produção de sentidos, nos vários tempos de produção, execução e consumo do trabalho da banda, portanto, não pode ser dissociada do propósito que mobiliza os seus idealizadores: favorecer os processos identitários (e o reconhecimento externo) dos membros da comunidade quilombola em um contexto social mais amplo que o próprio território de origem. O pano de fundo para a consecução desse objetivo é desenhado sobre as histórias e experiências culturais da comunidade, ao mesmo tempo rural e quilombola, que não podem ser separadas da história dos africanos da diáspora ou dos seus descendentes, nascidos no Brasil.

É fundamental ao pesquisador apreender o sentido desse conjunto e estabelecer com ele uma relação que não pode ser apenas de natureza epistemológica, metodológica e

processual. Uma vez tocado pela fonte e pelo objeto de pesquisa ele deve ser fazer mais do que um desbravador, curioso, e integrar-se em uma experiência de identificação que pode levar à definição de novas questões e novas formas de abordagem. No caso específico da pesquisa aqui desenvolvida, as questões e formas de abordagem foram estabelecidas pelo aprofundamento da análise do DVD da banda Quilombo do Rio da Rãs, projeto capitaneado pelo Professor Zezinho e executado com o concurso de outros atores sociais envolvidos no processo de produção, financiamento, divulgação e recepção do conteúdo.

A prensagem e distribuição do DVD potencializou a possibilidade de sobrevivência e renovação da obra musical em cada momento de reprodução, audição, contemplação das músicas nele contempladas. O objeto cultural consignado em mídia digital ganha autonomia diversifica-se no processo de apropriação pelos intérpretes-executantes. Sem controle por parte dos seus idealizadores ou produtores, a interação com o conteúdo do DVD pode se realizar de modo contemplativo ou ativo. As condições nas quais o vídeo é visto e vivenciado são distintas, de tal modo que os produtores do espetáculo já não são capazes de controlar. Os atos de recepção tornam-se tão mais diversos quanto maiores a eficácia e o alcance das ações de financiamento e distribuição do produto.

Dada a impossibilidade de aferir os resultados do processo de apropriação pelo público depois da distribuição das mídias, a pesquisa esteve restrita à análise das ações dos agentes individuais e coletivos envolvidos nas etapas de produção e difusão do vídeo, incluindo o público presente à praça, de acordo com o que pode ser visualizado do vídeo. A investigação sobre as linguagens mobilizadas no momento da realização do espetáculo não pode ser destacada das intenções desses diferentes sujeitos, considerados individualmente, mas, principalmente, das experiências antropológicas e históricas do ente social, coletivo, que nomeia a banda e o objeto cultural tratados na presente dissertação.

### **1.3 O Rio das Rãs sob a perspectiva antropológica e histórica**

Três trabalhos técnicos e acadêmicos serviram de base ao reconhecimento e à delimitação do espaço histórico-geográfico que dá nome ao projeto cultural da banda. Esse espaço é ocupado pelo ente social aqui nomeado como o povo do Rio das Rãs ou, simplesmente, o povo das Rãs. O primeiro desses trabalhos foi o laudo pericial antropológico realizado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), sob a coordenação de José Jorge de Carvalho. A pesquisa destinava-se a verificar a procedência

da argumentação quanto ao direito do grupo sobre as terras na região do Rio das Rãs, bem como o reconhecimento da condição de quilombola pleiteada pela comunidade. Apresentado em 1993 à Procuradoria Geral da República, o resultado da investigação foi, posteriormente, publicado no livro intitulado *O quilombo do Rio das Rãs: Histórias, tradições, lutas* (CARVALHO *et al*, 1996).

O laudo é uma peça etnohistórica e antropológica que possibilito a sistematização, a partir de instrumentos e materiais diversos, de dados sobre organização da comunidade e que potencializou o processo de afirmação da identidade social, jungida à comunidade histórica de assentamento local. A estrutura expositiva do laudo foi preservada na publicação de 1996, na expectativa de que fosse interessar aos pesquisadores de outras comunidades negras tradicionais.

O estudo conduzido por Carvalho teve por mérito esclarecer que as comunidades remanescentes de quilombos têm uma distinção radical em relação aos tradicionais objetos do interesse da Antropologia acadêmica, no Brasil. Os autores destacam que os estudos antropológicos que têm por objeto as comunidades remanescentes de quilombo e as suas reivindicações de direito sobre o território devem, necessariamente, reportar à origem do grupo. Pois, diferente de outras comunidades rurais, a disposição constitucional que regula a titulação das terras ocupadas remete à origem distintiva dos grupos quilombolas. No caso do povo do Rio das Rãs, a investigação concluiu não apenas que a comunidade é, efetivamente, originária de um grupamento de escravos fugidos, constituído em oposição à ordem escravocrata, mas apontou para o fato de que ela é a atualização histórica daquele agrupamento.

O segundo trabalho relativo ao território do Rio das Rãs que forneceu importantes informações para o desenvolvimento da presente pesquisa foi a dissertação de mestrado de Nivaldo Osvaldo Dutra, defendida em 2007 junto à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Intitulado *Liberdade é reconhecer que estamos no que é nosso: comunidades negras do Rio das Rãs e da Brasileira – BA (1982-2004)*, o trabalho trata das trajetórias de resistências e lutas enfrentadas por negros remanescentes da localidade denominada Brasileira, pertencente ao quilombo do Rio das Rãs. A dissertação analisa dados sobre conflitos pela posse da terra e evidencia as formas de enfrentamento das comunidades em luta pela permanência em seus territórios. O autor destaca as relações que os membros da comunidade estabeleciam entre si e com entidades e instituições, assim como trata de múltiplos aspectos relativos aos modos de vida dos membros da comunidade. Dutra (2007)

põe em relevo as tradições, os modos de morar e de trabalhar, as relações dentro dos núcleos familiares e com os demais integrantes da comunidade e, ainda, os festejos. Sobre esses últimos, o autor concluiu que eles abrigam traços de memórias por meio dos quais podem ser identificadas as transformações ocorridas ao longo do tempo, decorrentes, principalmente, da abertura para a vivência de novas relações por parte dos integrantes da comunidade, dentro e fora dela.

Na pesquisa desenvolvida por Dutra (2007), as informações sobre o passado do povo do Rio das Rãs foram levantadas mediante o uso da metodologia da história oral, a qual possibilita dar voz aos sujeitos da comunidade, evidenciar suas particularidades e o sentido atribuído, por cada um, às transformações que afetaram a comunidade. Para o pesquisador, a identidade étnica do grupo é resultado de uma confluência de fatos relacionados à ancestralidade, às formas de organização política e social e aos elementos linguísticos e religiosos presentes no cotidiano. O autor conclui que território e identidade estão fortemente relacionados e essa relação se reflete no modo de vida, como nas formas de ver, fazer e sentir o mundo.

A terceira pesquisa cujas contribuições foram relevantes para o desenvolvimento da presente dissertação está centrada no universo da feitiçaria, apreendida como um componente discursivo que orienta o sentido da ação dos sujeitos nas relações sociais. O trabalho intitulado *Rio das Rãs e Mangal: feitiçaria e poder em territórios quilombolas do Médio São Francisco*, foi defendido em 2010, na Universidade Federal da Bahia, como tese de doutorado de Valdélino Santos Silva. Para o autor, o discurso da feitiçaria produz conhecimentos e especializa saberes, ao passo que engendra um espaço de relações no âmbito das sociedades quilombolas. O “universo da feitiçaria” é constituído por regras e uma ética específica. Nesse universo circulam informações, conhecimentos, produtos, objetos de troca. Ele tem uma economia própria e os detentores dos capitais simbólicos acumulam poder. Também neste estudo restou consolidada a tese de que os quilombolas de Rio das Rãs e Mangal recontam suas histórias a partir de referentes culturais legados por seus antepassados. Os relatos remontam às trajetórias de indivíduos, grupos étnicos e famílias trazidos como escravos para o Brasil. Os africanos e seus descendentes reconstituíram parte dos modos de vida tradicionais dos seus antepassados, mas foram compelidos a inventar novas formas de sociabilidades, fundamentais para a sobrevivência na diáspora. Esse processo de reconstituição e invenção foi empregado na pesquisa de Silva (2010) no sentido de evidenciar como as narrativas sobre o passado podem ser selecionadas e atualizadas de

acordo com as perspectivas e interesses dos narradores no presente, resultando na concepção de uma cultura negra diaspórica adaptada às circunstâncias.

O trabalho desenvolvido pelos pesquisadores supracitados, com o intuito de desvendar a trajetória histórica de comunidades do território do Rio das Rãs, suscitou a reflexão sobre elementos, relacionados, direta ou indiretamente, aos seus objetos de pesquisa. A partir da leitura dos resultados de suas pesquisas, várias outras questões se ofertaram à investigação: Como e quando os primeiros moradores chegaram à região? O que os atraiu para a localidade? Quais as crenças e práticas religiosas vivenciadas pelos grupos? Com base em quais práticas sociais se efetivou o processo de ocupação do território? Como se estabeleciam os relacionamentos familiares e afetivos no seio das comunidades e com pessoas de fora? Qual o papel ocupado pelas mulheres no cotidiano quilombola? Quais as principais marcas identitárias utilizadas no processo de autodefinição do povo das Rãs e de autorreconhecimento como quilombola? De que modo suas tradições culturais abordavam a experiência da escravidão? Como os membros das comunidades lidavam com a condição de negro e com os processos de exclusão e dominação aos quais estavam sujeitos? Quais as mudanças ocorridas, nas comunidades, após o reconhecimento do direito à posse da terra? Nas suas memórias e narrativas, quem os negros e negras das Rãs identificavam como seus antepassados? Eram múltiplas as questões e demandavam metodologias específicas de análise. Necessário pois, individualizar, nos trabalhos consultados, uma categoria de análise que favorecesse a abordagem do nosso objeto de análise. Foi possível constatar, então que, invariavelmente, as referências a expressões musicais, associadas a cânticos e ritmos, estiveram presentes na apresentação dos resultados das pesquisas.

Às vezes a presença da música aparecia, na forma de descrição de determinado fato ou evento social destacado pelo pesquisador; às vezes como componente de celebrações e ritos de cunho religioso ou festivo observado pelo pesquisador; às vezes como referência ao depoimento de pessoas mais velhas, que lamentavam a difusão, na comunidade, de tipos de música alheias à tradição. Efetivamente, entre os jovens, principalmente, o acesso a equipamentos digitais de informação e comunicação, como o celular e o computador, modificou as preferências rítmicas. Os mais velhos lamentavam o de expressões musicais que eram base da memória social e coletiva, cujos registros eram pedaços perdidos da história de ocupação das terras e dos conflitos. Assim, ainda que não estivessem no foco dos estudos assinalados, as expressões musicais eram de suma importância para os pesquisadores porque permitiam amplificar conhecimentos sobre a cultura local e sobre outros universos

culturais, precedentes ou coevos. É o que se depreende das observações presentes nos três trabalhos citados sobre temas concernentes às experiências culturais vivenciadas pelo povo do Rio das Rãs:

Colocando o texto cultural do Rio das Rãs num contexto maior, é possível afirmar que a sua jurema congrega vários elementos estilísticos das tradições sertanejas brasileiras: o estilo de incorporação das entidades é característico do candomblé de caboclo baiano e, ainda mais perto, similar ao do jarê da Chapada Diamantina; o estilo musical dos cantos guarda relações claras com os benditos, incelenças, com as toadas de capina e, até mesmo, com as toadas de reisado e congadas. Nessa sua combinação, portanto, de culto afro-brasileiro de possessão com as tradições das irmandades de Congos, ela lembra de perto a estrutura do pempa, forma de culto afro-brasileiro bastante remota, vigente ainda nas pequenas localidades da região limítrofe de Minas Gerais com o Espírito Santos (DORIA; CARVALHO, 1996b, p. 174-175).

Essa questão é uma preocupação presente entre as entidades e instituições comprometidas com os remanescentes de quilombo das comunidades do Rio das Rãs e da Brasileira bem como entre os próprios moradores, pois a cultura do lugar, que foi significativa para o reconhecimento dos moradores como remanescentes, vêm aos poucos, nos últimos anos, sendo ocupada por novos costumes introduzidos a partir dos meios de comunicação, escola, novas formas de dança, novas músicas, principalmente entre os moradores mais jovens da comunidade (DUTRA, 2007, p. 58).

Quando os quilombolas de Rio das Rãs recebiam convidados, era de praxe escolher pessoas do quilombo para entoar cânticos da religiosidade católica popular. Mais recentemente, após o processo de afirmação étnica quilombola, os cânticos católicos foram substituídos pelas cantigas alusivas a “Zumbi” e à “força dos negros”. Em uma dessas, realizadas em 2007, após a jovem liderança Eva Pereira Batista cantar a música de sua autoria, Nação Zumbi, uma seguidora da Igreja Deus é Amor – ao que parece para mostrar os seus referentes culturais distintos – não deixou por menos e, logo a seguir, cantou, de maneira vibrante, uma reza em louvor a Jesus Cristo (SILVA, 2010, p. 211).

Nas três pesquisas citadas, amparadas, principalmente, sobre fontes orais, foram aqui tomadas como referências para a abordagem da história e da cultura do povo das Rãs, como fonte de informações sobre os modos de vida e as formas de interpretação da realidade vivenciada dentro e fora do quilombo e, nomeadamente, para refletir sobre a inserção da música na memória e nas práticas sociais das comunidades como elementos de resistência e reafirmação da luta dos quilombolas.

Os dados e os resultados aferidos pelo contato com essas pesquisas foram entrelaçados com estudos, de caráter mais geral, sobre as diversas formas de expressão do movimento de resistência negra e de defesa de uma educação antirracista. Foram

importantes, nessa perspectiva, as reflexões de Gomes (2017, p. 38) sobre o papel do Movimento Negro enquanto agente social que organiza a luta política dos negros e negras no Brasil. As informações da autora sobre as formas de luta protagonizada pelo Movimento Negro induzem à percepção de que as bandeiras levantadas e as formas de ação sustentadas pelos povos das Rãs, desde tempos remotos, indicavam uma antecipação do que viria a ser abraçado pelos movimentos sociais organizados, nas últimas décadas do século XX, em luta por igualdade e contra o racismo. Mais recentemente, o projeto de criação e difusão da banda Quilombo do Rio das Rãs esteve integrado ao compromisso, abraçado pelas diversas vertentes do movimento de resistência negra, de ampliação do campo de debate, de adensamento da análise em torno de questões relacionadas à trajetória da sociedade brasileira, com foco sobre a população afrodescendente, e de abertura para novas formas de expressão da luta identitária e antirracista.

Em um momento ímpar da trajetória do movimento negro no Brasil, na segunda década do século XXI, o projeto de divulgação do vídeo da apresentação público da banda foi submetido a um edital público de financiamento. Com o resultado favorável, o vídeo foi reproduzido em mídias digitais e distribuído nas escolas e outras instituições educacionais e culturais. Esse conjunto de ações permitiu ampliar o diálogo, ao menos em âmbito regional, sobre a presença quilombola em processos de produção de saberes no campo da arte e da educação.

O projeto do grupo musical idealizado pelo Professor Zezinho está em conformidade com a corrente de pensamento que propugna a criação, construção, sistematização e articulação de saberes emancipatórios produzidos por negros e negras. Os elementos propriamente musicais, postos em destaque no DVD, só podem ser compreendidos em articulação com as experiências sociais, políticos e étnico-raciais dos movimentos de resistência negra no Brasil, na Bahia, em particular. A análise conjunta desses elementos e dessas experiências, que constitui o escopo do projeto de dissertação, foi realizada com o contributo da etnomusicologia brasileira.

#### **1.4 interação social dos sujeitos das Rãs à luz da Etnomusicologia**

A etnomusicologia, em proximidade conceitual e metodológica com a antropologia, possibilitou o aparecimento de uma visão diferente da música, como salientou Lühning (2014, p. 14). A trajetória disciplinar da etnomusicologia teve início, no Brasil, em 1990, na

Universidade Federal da Bahia, motivada pelo interesse em relação a pessoas e grupos que se encontravam em posição minoritária frente às hegemonias geopolíticas e que vivenciavam processos contínuos de expropriação territorial, patrimonial e simbólica, de iniciativa estatal ou privada. As pesquisas etnomusicológicas tenderam a incorporar desde o princípio, em seus procedimentos, o respeito à diversidade, a vinculação a movimentos sociais, a defesa de políticas públicas afirmativas, a efetivação de ações com vistas à proteção de territórios e saberes, a preocupação com a violência urbana cotidiana e com a violência simbólica, a urgência de interação e solidariedade na luta pela sobrevivência de povos que constituíam seus objetos de pesquisa.

Em harmonia com os pressupostos epistemológicos da etnomusicologia, o presente trabalho afina-se com a ideia de que qualquer pesquisa relacionada aos quilombos e seus habitantes deve promover a visibilidade dos processos de resistência negra à exclusão e à violência, que fizeram e ainda fazem parte de suas histórias. A ciência, nesse sentido, deve exercer o papel de preservar a força simbólica do grupo e estimular a criação e projeção de mundos representativos do seu viver. Isso envolve, por um lado, ações de investigação que valorizem a memória social como estratégia de manutenção de saberes populares e tradicionais. Por outro lado, demanda a análise crítica de políticas públicas voltadas ao reconhecimento das especificidades das identidades culturais quilombolas e pressupõe a reflexão sobre a importância da presença física ou simbólica da produção cultural do sujeito quilombola em espaços dos quais eles se encontram frequentemente alijados.

Carvalho *et al* (2016, p. 205) salientaram a importância histórica, antropológica e cultural das expressões musicais na formação e permanência de comunidades de base étnica. A experiência do povo do Rio das Rãs indica que essas expressões musicais são preservadas como saberes, transmitidas e atualizadas nas práticas sociais cotidianas. Ao longo da história do grupo, elas se encontram imbricadas nas experiências sociais, econômicas, políticas e culturais, na maior parte do tempo vivenciadas em condições de isolamento. Daí a importância do fenômeno midiático de produção e distribuição do vídeo da banda. Contemplado com recursos públicos, o projeto do DVD permitiu a difusão das formas de expressão cultural da banda, e, em última instância, da própria comunidade rural quilombola, em escolas públicas, universidades e outros espaços culturais do município. Assistido por professores e alunos e outras pessoas, em um contexto regional mais amplo, o vídeo contribui para a ruptura com o quadro de isolamento social e cultural do povo das Rãs e pode

servir de base à promoção de metodologias educacionais e projetos culturais não eurocêntricas, voltados à valorização da história dos negros e negras.

Gomes (2017, p. 69), que postulou a inclusão dos saberes negros nos currículos escolares da educação formal, propõe que, na constelação de saberes produzidos no Brasil devem ser considerados, principalmente, aqueles relacionados às questões identitárias, políticas e estético-corpóreas que acompanham a trajetória histórica dos negros desde os tempos coloniais. Essas questões ganharam maior visibilidade, na sociedade brasileira, a partir dos anos de 2000, quando o movimento negro organizado promoveu encontros e reflexões que tinham por foco a participação do povo negro na política, na mídia, na educação, no sistema jurídico, na indústria da moda. apresentou demandas relacionadas à estética e, sobretudo, defendeu a implantação de políticas de ação afirmativa.

De acordo com Gomes (2017, p. 65), o reconhecimento da interdependência entre saber e conhecimento, a superação de princípios de distinção e adjetivação que, normalmente, recaem sobre esses dois elementos e a inversão dos procedimentos de construção do conhecimento são atitudes indispensáveis a qualquer projeto que vise a valorização e consolidação da presença dos saberes dos grupos tradicionais em âmbitos educacionais. Ou seja, é necessário trazer os saberes tradicionais para as escolas e universidades, não como coadjuvantes, mas como protagonistas e parceiros na elaboração de conhecimentos. No caso específico de saberes associados a práticas musicais e artísticas dos povos tradicionais, eles podem ser, também, transpostos para o ambiente escolar de forma lúdica. Além de contribuir para o enriquecimento intelectual de alunos e professores, a presença de saberes tradicionais no processo formativo de crianças e jovens pode ser a base para a formação de cidadãos comprometidos com o projeto de construção de uma sociedade pautada pelo respeito à diversidade e ao diferente.

Bacelar (2009, p. 42) destaca a importância da ludicidade no processo de desenvolvimento da criança. No estado lúdico, destaca a autora, o ser humano está inteiro. O ato de brincar é experiência que integra sentimentos, pensamentos e ações de forma plena. Não há separação entre esses elementos. A vivência ocorre nos níveis corporal, emocional, mental e social, de forma integral e integrada e, em cada indivíduo, se processa de forma peculiar. Uma determinada brincadeira pode ser lúdica para uma pessoa e não ser para outra; afinal, como propõe Granja (2010, p. 53), a percepção humana é dirigida pelo sujeito, orientada segundo um projeto, uma intencionalidade”, o que a torna absolutamente particular, subjetiva.

A recepção musical é um fenômeno corporal que abriga, ao mesmo tempo, as funções educativa e lúdica (JEANDOT, 1997, p. 19). Ela ocorre pelo menos desde o nascimento, quando a criança entra em contato com o universo sonoro que a cerca: sons produzidos pelos seres vivos e pelos objetos. Sua relação com a música é imediata e se consolida, ainda muito cedo, por meio das vozes do acalanto ou dos aparelhos sonoros. Jeandot (1997, p. 21) propõe, entretanto, distinguir os atos de ouvir e escutar. Para o autor, o rico patrimônio musical da humanidade torna complexa a formação de ouvintes. Embora, desde os meses iniciais de vida, a criança seja submetida a sons, há uma grande diferença entre a escuta sensível e a escuta ativa. Para ouvir, basta que o indivíduo, em gozo das faculdades auditivas, esteja exposto ao mundo sonoro. O escutar, por outro lado, pressupõe interesse, motivação, atenção. A escuta é mais ativa que o ouvir, pois implica em selecionar, no mundo sonoro, aquilo que interessa. O exercício da escuta permite perceber elementos musicais, como tonalidade, timbres, andamento, ritmo. A escuta envolve, também, o entender, isto é, a tomada de consciência daquilo que se captou pelos ouvidos.

Assim como Jeandot, Granja (2010, p. 65) também discute a diferença entre ouvir e escutar. Para o autor, ouvir é, tão somente, captar a presença do som e, portanto, é uma ação muito mais próxima da dimensão sensorial da percepção. Já o escutar implica em atribuir significado ao que se ouve. O ato de escutar estaria, nessa perspectiva, mais próximo da dimensão interpretativa da percepção. O ouvir refere-se ao conforto do previsível, enquanto o escutar demanda uma predisposição para a acuidade sonora.

Dentre os elementos que constituem a música, o ritmo indica uma espécie de ordenação, ainda que aleatória, do universo. Para Jeandot (1997, p. 26), o ritmo determina o movimento e a palpitação e representa o contraste entre o som e o silêncio. O ritmo é inerente à natureza humana, está presente no dia a dia, na movimentação e no ritmo fisiológico dos indivíduos. A noção rítmica instintiva envolve elementos sensoriais e afetivos e constitui o senso de equilíbrio e harmonia, essenciais para que as pessoas se situem no mundo e percebam seus limites e contornos.

Granja (2010, p. 69) argumenta que a linguagem musical fala diretamente aos sentidos e, por essa razão, está diretamente ligada à percepção. A criança desenvolve a percepção do mundo estimulada por ruídos, inicialmente desritmados, com os quais tem contato desde o nascimento. A noção instintiva de ritmo está presente na criança, ainda que ela não tenha, a princípio, controle sobre ele. A frágil maturação de seu sistema nervoso a impede de estabelecer as coordenações neuromusculares necessárias a esse controle. Esta

limitação inicial da criança justifica os numerosos exercícios aos quais ela é submetida, em casa e na escola, para ajudá-la a apurar a coordenação motora e, por conseguinte, o ritmo. Submetida a exercícios cadenciados e acompanhados por sons de instrumentos musicais, objetos e jogos, a criança cria fantasias e sente necessidade de extravasar pensamentos e sentimentos por meio de formas concretas.

A inserção da música, bem como de atividades manuais, na Educação Infantil favorece o desenvolvimento da percepção e a aquisição de conhecimentos e habilidades necessários ao desenvolvimento do indivíduo. Jeandot defende que as atividades educativas são mais prazerosas se consideradas e respeitadas às emoções, os sentimentos, as necessidades e as experiências prévias das crianças:

Consideramos da maior importância estimular a criança a fazer suas próprias pesquisas. Ao educador caberá enriquecer seu repertório musical com discos e materiais para serem explorados, observar o trabalho de cada criança e planejar atividades que envolvam músicas de diferentes povos, de diferentes épocas, de diferentes formas, de diferentes compositores etc. Seu trabalho deverá ser criativo, despertando a motivação da criança, imaginando novas possibilidades de aprendizado e facilitando as atividades dos alunos, quando solicitado. (JEANDOT, 1997, p. 20-21)

Granja (2010) destaca a eficácia da utilização da música para o desenvolvimento humano e social da criança. Para o autor, a música pode favorecer o convívio social, as trocas de experiências, o conhecimento e o reconhecimento do outro. O cantar ou tocar em conjunto depende da articulação entre as pessoas, uma vez que é preciso ouvir e apoiar o som do outro. O autor destaca, ainda, que a natureza “democrática” da prática musical em ambiente educacional possibilita ao educador introduzir temas espinhosos, como diversidade étnico-racial e racismo. E defende a realização de oficinas pedagógicas como a metodologia mais eficaz para o envolvimento dos alunos nas atividades e discussões em torno dessas temáticas.

A valorização, inserção e preservação de manifestações musicais brasileiras que envolvem gêneros populares e tradicionais no ambiente escolar tanto podem ser realizadas por meio do ensino de música como de outras disciplinas que possam favorecer o debate, a discussão e, portanto, a construção epistemológica dessas manifestações (CARVALHO *et al.*, 2016, p. 205). A associação entre pesquisas acadêmicas e experiências educacionais orientadas por esses propósitos podem viabilizar a formação de um *corpus* documental, com reflexões teóricas e relatos de práticas que podem ser utilizados por estudantes universitários e professores de música e de outras matérias voltadas à abordagem de questões relativas à cultura, às linguagens, ao discurso e à história.

Carvalho *et al* (2016, p. 202) argumentam que os saberes populares e tradicionais foram excluídos dos currículos formais supostamente pelo fato de não comportarem possibilidade de verificação científica no sentido positivista, ainda hegemônico, do termo. E defendem que as universidades brasileiras – que, historicamente, reificaram a colonização do pensamento, dos procedimentos metodológicos, dos saberes, do imaginário, dos valores e da cultura no Brasil – podem e devem assumir a tarefa de articular saberes sobre música com outros, relativos a aspectos sociais e históricos dos grupos tradicionalmente excluídos. As universidades podem e devem promover, ao lugar de autoridade epistêmica, atores antes silenciados, marginalizados, e, ainda hoje, ameaçados e excluídos das condições de vida cidadã.

As ações de distribuição do DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs em escolas, universidades e outros espaços culturais, conforme previsto no projeto contemplado com recursos do Edital do Calendário das Artes, poderiam ser apreendidas a partir dessa perspectiva, de inserção e valorização da produção cultural quilombola em ambientes educacionais. Entretanto, é preciso considerar os limites e o alcance dos processos de produção e difusão do espetáculo, que ocorrem em tempos distintos e com o recurso a diferentes padrões de linguagem e tecnologia. A criação da banda e a consolidação de conteúdos e formas têm início na comunidade rural quilombola. A realização do espetáculo e a gravação do vídeo ocorre no núcleo urbano do município em um contexto único e particular, do qual voltaremos a tratar mais adiante. Já a distribuição e divulgação do espetáculo em mídia digital, com recursos estatais de fomento à cultura, se efetiva em momentos posterior, após um intervalo de pelo menos 5 anos desde a captura das imagens do espetáculo.

Presume-se que, nas escolas e universidades, o público que tem acesso ao DVD o recebe como algo que está aquém de conceitos normativos e científicos. Entretanto, é preciso considerar a facilidade que tem a música de tocar o ouvinte. O som (compreendendo melodia, arranjo, entoação, cadência) é capaz de acessar o íntimo dos sujeitos e as experiências de audição e pensamento ocorrem de forma concomitante. Salienta Nogueira (2016, p. 23): “a experiência do som é fundamental para o desenvolvimento humano, porque nos livra das amarras do mundo material, tornando possível o surgimento dos modos de pensar, expressar e comunicar especificamente humanos”. Ou seja, pelo simples ato de ouvir os sons, neste caso reforçados pelas imagens contidas no vídeo, os espectadores são convidados a pensar a prática musical como forma de expressão de pensamento.

Deste modo, a difusão do acesso ao trabalho produzido pela banda Quilombo do Rio das Rãs amplia o (re)conhecimento da existência da comunidade rural quilombola e propicia a associação entre simbologia, expressão musical e informações sobre contexto de produção. Os signos compartilhados socialmente, que remetem ao processo de afirmação identitária do povo das Rãs, oferecem elementos para a difusão de saberes associados à história de luta pela terra, à ancestralidade, à organização social, aos mitos e aos rituais vivenciados pela comunidade. Enfim, como propõem Carvalho *et al* (2016, p. 216), a discussão em torno de temas sociais e históricos inerentes às expressões musicais permite uma ampliação do conceito de música, leva à superação do padrão eurocêntrico, hegemônico, de análise e provoca a quebra de paradigmas.

O valor histórico e social da expressão musical de um grupo que tem origem em uma comunidade rural quilombola advém do fato de que a música é resultado de saberes e expressa formas peculiares de apreensão do mundo. Entre os quilombolas, a música é produto de uma racionalidade marcada pela vivência da raça numa sociedade racializada, desde o início da sua conformação social, como afirma Gomes (2017, p. 67). Os saberes construídos e vivenciados a partir dessa racionalidade não podem ser considerados inferiores. Gomes, em suas reflexões sobre os saberes que acompanham a trajetória histórica dos negros desde os tempos coloniais, propõe: “a comunidade negra e o Movimento Negro produzem saberes, os quais se diferem do conhecimento científico, mas em hipótese alguma podem ser considerados menos “saber” ou “saberes residuais” (GOMES, 2017, p. 167).

A análise das relações entre música, cultura e sociedade, tendo por referência os conteúdos e os mecanismos de transmissão de saberes, permitem elucidar características dos grupos de base étnica, a exemplo dos quilombolas. No caso do Quilombo do Rio das Rãs e do projeto musical da banda que leva o seu nome, a abordagem dessas relações foi realizada levando em consideração: a transmissão oral do conhecimento musical; o caráter familiar e comunitário da tradição musical; a adaptação das práticas musicais ao modelo de gestão cultural do Estado; as experiências de preconceito e racismo que as músicas evidenciam; os critérios particulares de escolha e preparação dos personagens encarregados de transmissão dos enunciados; o processo de criação musical, marcado pela afluência de gêneros musicais diversos; as questões de responsabilidade social e ambiental presentes nas tradições e habilidades coletivas; a maneira como as práticas sociais dos negros e das negras reverberam em suas produções artísticas e suas práticas pedagógicas.

Os saberes que circulam nas comunidades quilombolas não põem ser descolados dos processos históricos de constituição dos quilombos como comunidades alternativas à sociedade dominada pelos brancos, que escravizavam os africanos da diáspora e, ainda hoje, impõem aos seus descendentes os mecanismos mais cruéis de silenciamento, exclusão e preconceito.

O processo de aquilombamento existiu, de acordo com Gomes e Munanga (2016, p. 72), onde houve escravidão.<sup>5</sup> Na origem, os quilombos brasileiros, foram inspirados pelo ideal de retorno à África, presentificado nas terras da diáspora, pelos escravizados, para se opor à estrutura escravocrata, hostil, que intentava roubar a humanidade dos negros e os impedir de serem (re)produtores de sua própria cultura. Os quilombos representavam a possibilidade de implantação de outra forma de vida, utopia para a qual convergiam os grupos oprimidos em diversos momentos da história do Brasil, sendo impossível delimitar marcos temporais para a formação e o reconhecimento de experiências de aquilombamento. Foi essa a utopia que mobilizou um grupo de negros que, ao ocupar o território do Rio das Rãs, assumiram o protagonismo de suas vidas, romperam barreiras, confrontaram adversidades. Como salientam Carvalho e Doria (1996b, p 117), a ocupação do território, ainda que inóspito, se constituiu na oportunidade de viver coletiva e organizadamente. Nas terras, de uso comum, as famílias que constituíram o quilombo demarcaram os locais de roça e se atribuíram o direito de circulação pelas áreas de pesca, caça e coleta de mel e produtos vegetais.

Antes mesmo do deslocamento até as terras dos rios, ainda na caatinga, de onde se originaram, aquelas pessoas desenvolviam atividades produtivas driblando as adversidades climáticas e construindo formas de organização voltadas principalmente para o trabalho (DORIA; CARVALHO, 1996b, p. 118). Após terem se estabelecido às margens do Rio São Francisco, o grupo passou a se movimentar em conformidade com o ritmo das vazantes e cheias (DORIA; CARVALHO, 1996b, p. 125). Os saberes acumulados sobre o fluxo das águas possibilitaram a fixação das famílias nas proximidades das margens dos rios, onde construíram suas residências.

---

<sup>5</sup>A organização rural quilombola que se conhece no Brasil, se assemelha a outros grupos, presentes em todas as Américas, com nomes distintos conforme a região de origem, como, por exemplo, os cimarrões (em muitos países de colonização espanhola), os palenques (em Cuba e Colômbia), cumbes (na Venezuela) e marrons (na Jamaica, nas Guianas e nos Estados Unidos). As organizações quilombolas da África Central, entendidas como instituições militares, foram, também, experiências coletivas dos africanos e seus descendentes, em reação à escravidão, mas agregaram outros segmentos étnicos, como os indígenas.

Em 1985, a comunidade contava com setenta e uma casas. Dez anos depois, eram oitenta e sete. As áreas mais próximas ao Rio São Francisco eram as preferidas, pois ofereciam condições de produção, pesca e navegação. Mas o território onde está localizada a comunidade do Rio das Rãs sofre com longos períodos de seca e, mesmo nas áreas alagadiças, o longo período de estiagem compromete a disponibilidade de água e o seu uso para consumo humano e animal.

Carvalho e Doria relatam algumas dificuldades enfrentadas pelo grupo no período que antecedeu ao reconhecimento do direito à terra:

O Sr. Carlos Bonfim deu continuidade à expropriação, que passou a assumir uma feição arbitrária e violenta e que culminou, em 1988, na expulsão de 60 famílias das localidades de Rio das Rãs Abirá, Enchu e Retiro, mantendo, todavia, as famílias que ocupavam a Brasileira e exortando as demais para ali se dirigirem, confinadas aos limites dos hectares doados. No decurso desse período, Carlos Bonfim construiu a sede da propriedade no interior da área que passou a ocupar como um “proprietário ausenteísta”, pois residente em Guanambi, cercou-se de homens armados, iniciou o cercamento dos campos de pastagens com arame farpado, constituindo as “mangas”, e começou a ameaçar de morte, segundo informantes da região, os moradores residentes à expulsão e as lideranças locais ligadas ao Sindicato de Trabalhadores Rurais de Bom Jesus da Lapa (CARVALHO; DÓRIA, 1996<sup>a</sup>, p. 76).

Sob constantes ameaças e ações de perseguição advindas de fazendeiros, os quilombolas do Rio das Rãs construíram um complexo sistema de organização social que, através de gerações, se revelou eficaz para garantir a produção de alimentos e moradias, viabilizou a criação de mecanismos pedagógicos de preservação e (re)construção dos saberes relacionados à ancestralidade, estabeleceu parâmetros para a intervenção social, cultural e política dos membros da comunidade, apoiou projetos de produção artísticas, ancorados nos saberes tradicionais. A arte e os saberes quilombolas, destinados a explicar o mundo, são frutos de uma racionalidade marcada pela vivência da raça em uma sociedade hierarquizada do ponto de vista social e étnico.

No quilombo do Rio das Rãs, como em outras comunidades quilombolas, a difusão de informações sobre as lutas, as formas de organização e as relações com os outros, ocorre em estreita dependência com os mecanismos de transmissão oral. A oralidade é, ainda, na maior parte dos grupos, o principal meio de transmissão de conhecimento e das memórias dos escravizados, dos aquilombados, dos libertos, dos livres que os compõem. Somente a partir da segunda metade do século XX, as ações dos movimentos de resistência negra

ocuparam espaço mais significativo em registros escritos, sob a forma de documentos oficiais e, inclusive, na produção acadêmica.

Os primeiros registros escritos sobre o povo das Rãs remontam ao processo legal de reconhecimento e concessão de titularidade das terras aos moradores da denominada Fazenda do Rio das Rãs, na década de 1980 (DORIA; CARVALHO, 1996a, p. 79). Todas as experiências anteriores de luta encontravam-se preservadas na memória coletiva que, juntamente com os poucos e recentes registros escritos, serviu de base às pesquisas históricas e antropológicas sobre a comunidade.

As músicas, as imagens e a performance da banda Quilombo do Rio das Rãs, estão largamente amparadas nas tradições orais transmitidas pelos mais velhos, mas dialogam, também, com processos recentes de criação de mundo, com as novas perspectivas identitárias trazidas à tona pelo movimento negro organizado e pelo processo de apropriação das tradições por parte de pesquisadores da história do grupo. Por exemplo, o postulado da raiz africana da comunidade, valorizado nas letras das canções da banda, encontra-se presente em documentos escritos, como do laudo pericial do INCRA, de 1993, construídos com base em depoimentos orais de membros da comunidade. Outros elementos referenciados nas músicas advêm, diretamente, das formas orais de transmissão de tradições. Incluem-se aí as narrativas de fatos, a descrição de práticas sociais, as alusões a saberes e crenças que não se encontram consignados em documentos escritos. A letra de uma das músicas, por exemplo, registra que, em episódios de resgate de negros nas senzalas, Ganga Zumba utilizava um sorriso como código de aviso para que o negro beneficiário da ação ficasse em alerta. Também em uma das canções da banda encontra-se a alusão à mãe d'água e à sua relação com as cheias dos rios. Há, ainda, referências a rezas e “benzimentos” utilizados como recursos para a purificação da alma e a busca de equilíbrio diante de erros cometidos por si ou por outrem. Essas práticas, evocadas em uma das músicas, foram associadas ao fenômeno da feitiçaria, exaustivamente estudado por Valdélino Santos Silva, em trabalho anteriormente citado.

As várias camadas do passado e as formas oral e escrita de registros se conjugam para a consecução do objetivo da banda: promover, entre os jovens quilombolas, o reconhecimento das histórias de luta da comunidade e a preservação de práticas socioculturais que fornecem unidade e identidade ao grupo. Neste sentido, o projeto estético, político e pedagógico encabeçado pelo Professor Zezinho se enquadram nas experiências contemporâneas estudadas por Gomes (2017, p. 97), para quem, na história presente da

população negra, são relevantes as marcas deixadas pelo passado, de tensão e exploração, mas também de resistência.

As marcas da escravidão afetam o corpo negro, submetido, durante séculos, à dominação e à exclusão do “mundo dos brancos”. As práticas de exclusão, calcadas em preconceitos e estereótipos, resultaram na valoração negativa dos negros e no cerceamento do acesso desses sujeitos a espaços e recursos materiais de toda ordem. No sentido contrário a esta realidade, orientadas pelo sentido de resistência e pelo desejo de superação dos entraves interpostos historicamente a negros e negras, as letras das canções da banda Quilombo do Rio das Rãs veiculam mensagens de estímulo à autoestima. Combinadas à execução sonora e à performance corporal, essas mensagens dão materialidade aos atos de contemplação, interpretação e experimentação dos mundos criados, ações que se realizam e atualizam desde o momento de concepção dos textos até a recepção do vídeo nas escolas e universidades.

No espetáculo gravado, textos, ritmos, sons, imagens, tudo se conjuga para exaltar experiências vivenciadas pelos negros no continente africano e tradições culturais que, apropriada pelos membros da comunidade, são definidas como heranças ancestrais. Sob a forma de texto sonoro e na expressividade dos corpos, são referenciadas, do mesmo modo, histórias cruzadas de indivíduos e coletividade, no tempo presente ou resgatada de diversas camadas do passado. Há um jogo de mútua determinação entre os objetos culturais e os inventores de mundos. As escolhas dos elementos que irão compor esses objetos estão relacionadas, por um lado, às propriedades dos meios pelos quais a música é produzida e ofertada e, por outro, às expectativas dos produtores culturais quanto aos comportamentos que podem ser gerados na audiência.

As ações compreendidas no ato de criação musical, assim como nas experiências de escuta, abrangem, de forma indissociável, práticas e reflexões teóricas (NOGUEIRA, 2016, p. 25). Por essa razão, a conexão entre música e contexto sociocultural, com base nos processos cognitivos do ser humano e em sua experiência social, é, como destacam Carvalho *et al* (2016, p. 229), o grande desafio para os estudos no campo da etnomusicologia.

Pesquisas voltadas para a elucidação de projetos e formas de expressão musical dos negros no Brasil contemporâneo devem estar respaldadas em informações e reflexões sobre a longa história de exclusão, de desigualdade de acesso à cidadania, de racismo e de dominação patriarcal que afetaram e ainda afetam os negros e negras. O advento da modernidade não levou à superação dessa realidade. Pelo contrário, o sistema capitalista, em

suas diferentes fases, contribuiu para a consolidação do racismo estrutural, para o aprofundamento das diferenças étnico-sociais, que atingiram de forma peculiar e mais complexa as mulheres negras. Além disso, o capitalismo, como destaca Gomes (2017, p. 123), criou mecanismos de regulação dos movimentos sociais emancipatórios, inclusive os movimentos negros, e esta realidade não pode ser ignorada pelos estudiosos da música negra no Brasil.

Lühning (2014, p. 16) ressalta que, inicialmente, os estudos da música negra tinham por foco expressões musicais tomadas como folclóricas ou “exóticas”. Além do mais, realizadas por pessoas estranhas às localidades, muitas vezes por viajantes ou pesquisadores estrangeiros, as investigações eram encerradas sem nenhum retorno do pesquisador para os sujeitos “pesquisados”. Mais recentemente, essas pesquisas foram objeto de questionamentos relacionados à autoridade e representatividade do pesquisador e, também, sobre as contribuições para as comunidades envolvidas. Em uma perspectiva renovada, estudos críticos apontaram para a necessidade de interlocução dos investigadores com as comunidades referenciadas e do desenvolvimento de ações efetivas tendo em vista a melhoria das condições de existência dos sujeitos e das coletividades.

Na primeira década do século XXI, em um contexto de ampla discussão sobre reparação e políticas afirmativas, o compromisso ético com a história e cultura dos grupos pesquisados tornou-se uma condição essencial ao desenvolvimento dos projetos de pesquisa. Esse compromisso passou a integrar o conjunto normativo sobre a ética em pesquisa, com dispositivos específicos voltados para a abordagem das populações afro-brasileira e indígena.

As pesquisas sobre as tradições musicais africanas e afro-brasileiras foram grandemente estimuladas pelo advento da Lei 10.639/2003, que modificou a Lei de Diretrizes e Base da Educação, tornando obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira na Educação Básica, e deu origem a uma série de disposições normativas visando a sua regulamentação. Complementarmente, essas investigações foram reforçadas pelo disposto na Lei 11.645/2008, que reconheceu a música enquanto linguagem dotada de saberes e possibilidades pedagógicas e que tornou obrigatória a sua presença nos currículos da Educação Básica (BRASIL, 2008).

A implantação desse conjunto normativo gerou inúmeras discussões que ultrapassaram os limites das escolas e atingiram diretamente as universidades como centros de produção de saberes. O reconhecimento da diversidade étnica e da legitimidade das

experiências culturais no Brasil serviu de base à construção de conhecimentos específicos e a reflexões sobre formas e instrumentos de inserção, na Educação Básica, de temas associados à cultura afro-brasileira. Estava claro, para os pesquisadores acadêmicos como para os agentes sociais de resistência negra, que as pesquisas deveriam servir de plataforma para ações pedagógicas de combate ao racismo em ambiente escolar e, em longo prazo, para a promoção de mudanças no desenho da cultura nacional.

No campo da etnomusicologia, consolida-se a percepção, como proposto por Lühning (2014, p. 14), de que os estudos com grupos étnicos historicamente excluídos não deveriam ser pensados ou realizados sem uma efetiva discussão com os sujeitos da pesquisa e sem um compromisso ético e social dos pesquisadores com a elaboração de propostas colaborativas para as comunidades tomadas como objeto de investigação. Além disso, a movimentação no interior das universidades deveria estar em conexão com as ações empreendidas pelos movimentos de resistência negra.

Diversos movimentos compreendidos dentro da expressão “movimento negro” estava à frente de ações de resistência e conquistas sociais, muitas vezes amparadas em estudos e pesquisas acadêmicas. No alvorecer do século XX, esses movimentos estiveram diretamente envolvidos na concepção e implantação de leis de acesso e de políticas de reparação histórica em favor da população afrodescendente. Os direitos conquistados se refletiram na condição de existência de muitos negros e negras do Brasil e afetaram diretamente a ideia de conhecimento. As universidades viram-se premidas a aceitar mudanças epistemológicas de modo a contemplar a inclusão de saberes tradicionais no corpo das disciplinas acadêmicas.

Nos música, apreendida como disciplina acadêmica e campo de pesquisa, a aproximação com as comunidades tradicionais levou à valorização da linguagem musical como meio de transmissão de informações, à consolidação de conhecimentos sobre a história dos grupos, à descoberta de modos peculiares de leitura e representação do mundo, aos quais associam-se, na maior parte das vezes, referências a tradições ancestrais.

A implantação das ações afirmativas foi essencial para o florescimento da produção acadêmica, do debate e do aprendizado sobre desigualdades étnico-sociais, sobre as lutas de resistência dos negros e suas formas de expressão cultural. As transformações no âmbito educacional foram acompanhadas pela implantação de políticas públicas de fomento à cultura que puseram em relevo projetos de pequeno porte indicativo da diversidade cultural. A democratização do acesso a recursos públicos e a quebra da hierarquia de prestígio entre

os projetos artísticos passou a orientar a elaboração de editais de fomento promovidos pelo Estado brasileiro em seus diferentes níveis.

A ideia da intervenção positiva do Estado em favor de tradições culturais ameaçadas não era nova. Carvalho *et al* (2016, p. 230) cita o famoso manifesto, intitulado *Um apelo para equidade cultural*, de 1972, no qual Alan Lomax enfatizou a luta pela garantia de acesso das músicas tradicionais aos meios massivos de comunicação, o que permitiria a sua recuperação e o seu fortalecimento. Um exemplo de sucesso desta iniciativa foi o projeto de valorização da música de flauta de Pan na Romênia, quando o regime socialista concedeu ao último mestre vivo dessa modalidade de flauta uma cátedra de música na Academia Romena de Ciências.

Na história recente do Brasil, a concessão de apoio financeiro para a produção e divulgação de projetos associados a culturas tradicionais projetou indivíduos e comunidades associadas ao conceito de cultura afro-brasileira. O projeto de produção do DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs insere-se nessa trajetória. Mas a inserção no ambiente acadêmico, de pessoas depositárias de saberes populares e tradicionais está ainda muito longe de tornar-se uma realidade. Este seria o caminho óbvio de ruptura com a concepção tradicional de ciência e com os critérios de notoriedade comumente utilizados nas universidades.

## 2 INDÚSTRIA CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS

### 2.1 Arte e políticas públicas: métodos de investigação

A análise sobre o projeto governamental do Estado da Bahia que possibilitou a produção do DVD do Quilombo Rio das Rãs foi realizada a partir de textos sobre políticas públicas de fomento à cultura publicados em 2018 pela Universidade Federal da Bahia. Estes textos estão em uma coletânea intitulada *Políticas para as artes*. Organizada por Anita Simis, professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista e pesquisadora do CNPq; por Gisele Nussbaumer, professora da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia e membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura; e por Kennedy Piau Ferreira, professor do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. Os artigos que integram a coletânea são dedicados à análise de ações públicas voltadas a estimular o potencial criativo dos cidadãos, assim como de propostas de ampliação e diversificação dos tradicionais mecanismos de fomento às artes.

A publicação é o terceiro volume de uma série de livros que integram a Coleção Cultura e Pensamento, na qual estão contempladas contribuições de estudiosos de diferentes ramos do saber. Entre os autores dos capítulos da coleção, há uma presença expressiva de estudantes de pós-graduação e professores pesquisadores, mas a coleção contempla, também, trabalhos não estritamente acadêmicos, de autores com reconhecida atuação profissional no campo cultural, a exemplo de artistas, produtores, gestores culturais, pesquisadores independentes, gestores públicos de cultura e representantes da sociedade civil no Conselho Nacional de Política Cultural. A ideia inicial da coleção, de envolver diferentes saberes e estimular a conexão entre a universidade e a sociedade, segue a lógica da etnomusicologia contemporânea brasileira.

A interação da academia com agentes sociais vinculados às diversas expressões da arte resulta da busca por experiências estéticas que intensifiquem a possibilidade de produzir sentido (NOGUEIRA, 2016, p. 28). Os estudos que tomam por objeto projetos estatais de orientação inclusiva e voltados à consolidação de políticas afirmativas são reveladores do papel do Estado na promoção de ações de mobilização e na constituição de espaços de participação social tendo por base as expressões artísticas de comunidades locais e regionais.

A contribuição para a organização e articulação política de segmentos artísticos vinculados a essas comunidades é temática recorrente nos artigos da coletânea *Políticas para as artes*.

Nessa mesma perspectiva, o presente projeto dedica-se a pensar o papel do Estado no fomento a iniciativas culturais de expressão regional, como o projeto de produção do DVD da banda Quilombo do Rio das Rãs. No alvorecer da terceira década do século XXI, em um contexto de retração das políticas culturais voltadas ao reconhecimento da diversidade e frente às investidas do Estado Brasileiro contra as políticas afirmativas e de reparação histórica, é urgente pensar estratégias de reconstrução, em médio prazo, de políticas culturais que garantam a democratização do acesso a recursos e às produções culturais dos povos, que em sua diversidade, integram a nação brasileira. Neste contexto, a Bahia, que foi pioneira na formação técnica em artes, com foco inicial em cursos de dança e música, pode se constituir em base para a oferta de aportes inovadores, mediante o reconhecimento da diversidade social e cultural do seu território e o apoio a projetos elucidativos dessa diversidade.

## **2.2 Indústria cultural e dinamicidade das informações**

A interface dos sujeitos negros com a esfera artística foi um dos pontos de reflexão que orientou o presente trabalho. É preciso, entretanto, considerar a produção artística nas condições históricas e frente aos fatos que, dentro e fora do seu território original, mobilizam os artistas negros. Um desses elementos relevantes para a análise é o formato escolhido para a produção do espetáculo e o suporte material (mídia digital) definido para a divulgação do trabalho da Banda Quilombo do Rio das Rãs. Ainda que estejam fora do foco da presente pesquisa as informações sobre preparação comercial e edição do vídeo, bem como os dados sobre mecanismo de distribuição do produto, é necessário considerar a mídia digital no seu tempo de produção.

Diante das possibilidades ofertadas pelas tecnologias de informação e comunicação, na contemporaneidade, é salutar refletir sobre o recurso à forma digital para a fixação e difusão do trabalho e, por conseguinte, para estimular sentidos de pertencimento entre os sujeitos das Rãs e a projetar a sua arte para um público mais amplo que a própria coletividade de origem.

Oliveira Jr. (1996, p. 201) propõe que o sentimento de coletividade inscrito na comunidade negra do Rio das Rãs decorre do fato de que seus habitantes mantêm obrigações recíprocas, permeadas por laços de parentesco e pelo convívio entre vizinhos. Estas

obrigações implicam em um fluxo contínuo de bens e pessoas entre as residências dispersas nas várias localidades que formam o quilombo e fortalecem a ideia de unidade entre as pessoas, bem como entre as pessoas e o território. A experiência com a arte, fomentada pelo idealizador da banda e executada pelos participantes, projeta, para além desse conjunto (pessoas e território), a informação sobre a existência do grupo e promove o sentido de identidade entre sujeitos negros alheios à coletividade.

O tempo que comporta a consolidação da banda, a produção do vídeo e a sua divulgação em mídia pode ser abordado a partir do conceito de cultura-mundo, proposto por Lipovetsky e Serroy (2011). Para esses autores, no contexto do que eles entendem como hipermodernidade, o cultural penetrou o universo comercial e a arte foi apropriada, de maneira reciclada e reformatada, pelo mercado (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 69). A cultura, nessa perspectiva, tende a tornar-se um mundo de marcas e de consumo, enquanto o mundo mercantil torna-se, mais ou menos, cultural. Ao mesmo tempo, a cultura-mundo significa a recusa de todas as tradições de ofício e de todos os estilos existentes. Em todos os domínios culturais, proclama-se a autonomia da arte, que desobediente em relação às suas próprias leis, afirma-se revolucionária, rejeita a herança do passado e a autoridade dos mestres e pretende-se cada vez mais radical, a ponto de questionar o estatuto do belo e o conceito de obra de arte.

Mesmo no campo das indústrias culturais, como ressaltam Lipovetsky e Serroy (2011, p. 71), as formas projetadas para o mercado, embora distantes das transgressões vanguardistas, não são menos revolucionárias. A principal mudança decorre do fato de que o acesso à cultura deixa de ser privilégio de uma elite social e intelectual e passa a integrar a vida de todos, sem fronteiras de país nem de classe.

No período da Renascença, no início da Era Moderna, o livro foi o primeiro e verdadeiro representante de uma globalização do pensamento, embora sua expansão fosse reduzida, primeiro em razão do reduzido grupo letrado ao qual se dirigia, prioritariamente; em seguida pelos próprios limites de sua difusão, ligados às particularidades de países e de línguas. Na chamada era industrial, no século XIX, o surgimento de novas técnicas de produção impactou diretamente o sentido de cultura. Novas formas de aprendizagem, expressão, comunicação e diversão foram sendo incorporadas à vida dos países centrais e, a partir deles, às áreas de dominação colonial (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 72-73).

Mas foi sobretudo no século XX que, sob a égide do capital, a renovação das forças produtivas resultou em transformações na noção de espaço e em mudanças nos sistemas de

informação e da comunicação que pudessem atender à nova configuração do capitalismo globalizado. Os produtos compreendidos pelo conceito de cultura, subordinados à lógica mercantil e à globalização, foram premidos a agregar, pouco a pouco, os princípios da diversificação e da renovação. A ideia de obsolescência comanda a dinâmica da indústria cultural e novos produtos são ofertados à maioria, ao todo, ao planeta inteiro. A difusão cultural está centrada, inicialmente, na distribuição mundial de filmes, discos e outras formas associadas ao conceito de audiovisual, destinados a todas as classes, etnias, gêneros e idades.

Como observaram Ramos e Bueno (2001, p. 11), o desenvolvimento dos sistemas de comunicação e a multiplicação dos campos de produção, em diferentes regiões do planeta, são fenômenos interligados e foram responsáveis pela construção de novas bases materiais para a difusão dos produtos culturais. Todo o planeta encontra-se conectada por um sistema de fluxos que impõe uma nova dinâmica à realidade. Configurações culturais diversas reveladas por esse sistema se entrelaçam no novo sistema de comunicação. No espaço cultural globalizado, os componentes tecnológicos e as novas formas de comunicação midiática se misturam aleatoriamente e viabilizam o aparecimento de novas realidades.

Nenhum aparato tecnológico impactou tanto a sociedade contemporânea quanto a tela. Para Ramos e Bueno (2001, p. 11), a produção audiovisual, o cinema, a televisão e, mais tarde, o DVD contribuíram para solidificar a nova economia da cultura. As telas, artefatos da cultura próprios da pós-modernidade, associam experiências de naturezas distintas: sonora e visual. Mais do que isso, elas aproximam os indivíduos, visual e sonoramente, em concordância com as demandas da globalização, como a compressão de distâncias e de escalas temporais (HALL, 2011, p. 28).

Com a proliferação das telas, como afirmam Lipovetsky e Serroy (2011, p. 76), o mundo tornou-se hiper mundo. Essa tendência foi consolidada com a difusão do uso a tela do computador e com o aparecimento da internet. O desenvolvimento de tecnologias computacionais e da comunicação cibernética foram decisivas para a consolidação da cultura-mundo. A comunicação digital envolveu os pontos mais extremos do planeta em uma teia de ramificações. A ampliação da oferta de produtos associados à esfera da cultura, como reconhecem Ramos e Bueno (2001, p. 11), é viabilizada pela constituição do sistema de comunicação mundial assentado sobre a ideia de um mundo sem fronteiras, sobre o qual se estruturou o conceito de cyberspaço.

Nesse contexto, a cultura consolida-se como um campo da economia globalizada, mas, por outro lado, demanda a definição de políticas públicas capazes de dar sustentação à

multiplicidade de formas compreendidas na ideia de arte. Em diferentes partes do planeta, políticas estatais de fomento à cultura viabilizaram a aplicação de um volume considerável de recursos públicos, alterações importantes nos sistemas legais e a criação de mecanismos fiscais para favorecer a expressão de povos abarcados no limite de cada Estado/nação. As políticas estatais levaram ao reconhecimento da diversidade de tradições e invenções que, em cada espaço histórico-geográficos, apontavam para a diversidade de experiências de vida, em permanente e crescente conexão.

No Brasil, o alvorecer do século XX foi marcado pela implementação de políticas públicas de fomento à arte, constituídas sobre o conceito de diversidade e no sentido contrário às formas de regulação social de caráter excludente. Editais e chamadas públicas foram largamente utilizadas por movimentos sociais e agrupamentos de base étnica, que almejavam, por meio de formas de expressão cultural, construir ou ampliar espaços de participação, resistência e luta por direitos. Os projetos culturais apresentados por esses movimentos e agrupamentos, com o objetivo de obter financiamento público, foram responsáveis pela organização e articulação de ações afinadas com as demandas históricas de sujeitos e comunidades tradicionalmente alijados das esferas de poder, a exemplo da comunidade rural quilombola do Rio das Rãs.

Em particular, indivíduos e grupos associados aos movimentos de resistência negra investiram energia e captaram recursos para a execução de projetos artísticos e educacionais de valorização da história e dos saberes das populações afrodescendentes. Em rota de colisão com os processos hegemônicos e com as normatizações advindas de concepções políticas excludentes, esses sujeitos e movimentos fazem da arte, em suas múltiplas formas de expressão, instrumento para desinstituir o instituído e para ampliar os espaços de liberdade, mediante o estímulo à criatividade e à imaginação.

Inserem-se nessa lógica o projeto de criação da banda Quilombo do Rio das Rãs; a realização e gravação do espetáculo, em 2009; e a prensagem e distribuição do DVD, com recursos do Calendário das Artes do Estado da Bahia, de 2014. Em todos esses momentos, os membros da banda efetuaram escolhas – artísticas, técnicas e ideológicas – resultantes da interação com valores e símbolos da tradição e da hipermodernidade.

É necessário reconhecer que as comunidades tradicionais não se mantiveram alheias às transformações urdidas no centro do capitalismo mundial. O computador e a internet chegam no interior desses grupos e são, muitas vezes, os únicos meios de acesso a informações sobre editais e os instrumentos necessários ao preenchimento de formulários

que podem viabilizar o aporte de recursos para os projetos nascidos nessas comunidades ou a elas associados.

Especificamente os agentes culturais que atuam no campo da música são afetados, também, pelas transformações na indústria do som e pelas ferramentas de armazenamento e reprodução. Primeiramente o vídeo em VHS, depois o DVD, foram tomados como suportes ideais para a divulgação, em escala mundial, de músicas e performances. Os registros audiovisuais favorecem a troca de informações, as contaminações entre estilos e o aparecimento de formas novas, provenientes de cruzamentos e adaptações. Sons e ritmos produzidos em um universo restrito podem tornar-se familiares aos ouvidos, em qualquer lugar do planeta

As comunidades tradicionais passaram a contar com ferramentas e técnicas por meio das quais podem performatizar suas histórias e afirmar seu pertencimento identitário. Mais recentemente, os suportes materiais de difusão (a fita e o DVD) tornaram-se, também obsoletos e a internet tornou-se o caminho mais eficaz para a divulgação, comunicação e amplificação da produção cultural. Na “aldeia global” constituída pelas redes de comunicação, a produção cultural de base identitária integra-se à lógica do consumo. No grande “supermercado cultural”, as diferenças e as distinções definidoras das identidades podem ser subordinadas à mão invisível do mercado e ter o seu sentido e propósito modificados no processo de apropriação pelo público,

### **2.3 A banda Quilombo do Rio das Rãs no mundo das telas e no mercado cultural**

A produção do vídeo da Banda Quilombo do Rio das Rãs, em 2009, foi realizada durante uma apresentação, em palco aberto, em praça pública, no perímetro urbano de Bom Jesus da Lapa. O local de realização do espetáculo, no qual os sujeitos performatizaram suas expressões musicais, está situado a 70 Km, aproximadamente, do território de origem do grupo musical. Não é demais imaginar que, diferente das apresentações ocorridas dentro do quilombo, aquele momento específico, de exposição para um público novo e mais abrangente, afetou as formas como os componentes da banda passaram a representar o mundo e a si próprios.

Idealmente, a arte dos quilombolas deveria se pôr à mostra, partilhar suas formas e saberes com pessoas que, durante o espetáculo, poderiam refletir sobre eles ou, simplesmente, divertir-se com eles. Dada a natureza do evento que abrigou a apresentação,

não havia nenhuma exigência de subordinação ou enquadramento em relação a normas ou padrões estéticos, mas é necessário considerar as transformações de natureza técnica e estética quando o grupo se desloca do seu território de referência para apresentar-se em praça pública. Cabe questionar se essas mudanças levaram ao afastamento em relação às marcas identitárias que orientavam o trabalho da banda, desde sua concepção.

O espetáculo inscreve-se no universo “sem lugar” da imagem e da simulação. Os deslocamentos e a desterritorialização, que afetam os protagonistas da ação, são marcas do mundo contemporâneo e apontam para novas possibilidades relacionais, construídas no uso e no compartilhamento de experiências e informações. Produções culturais de base identitária, uma vez subordinadas à lógica do mercado, passam a partilhar valores, ideias e crenças, muitas vezes estranhas e mesmo em contradição com os seus próprios fundamentos. Os indivíduos se modificam e passam a ser definidos de acordo com as relações que estabelecem com os outros que, como eles, encontram-se integrados a um mesmo sistema de cultura. A expectativa de participação da cultura global mediante a difusão de sua produção cultural, inclusive com ganhos do ponto de vista econômico, mobiliza alguns desses indivíduos a fazer escolhas materiais, estéticas e ideológicas. Todas as janelas podem ser abertas, inclusive, ao mesmo tempo, sem necessidade de pedir permissão. No universo comunicacional pautado pelo advento das telas e da internet a relação com as mídias e com a informação torna-se cada vez mais individualizada e personalizada. Ao mesmo tempo, no sistema de rede global, navega-se ao infinito, livre das coerções de espaço-tempo (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 78).

O espaço-tempo da cultura resulta desregulada, deslocalizada e dessincronizada. Tudo o que é produzido, apresentado, exibido, documentado no universo plural das telas é norteado por demandas do mercado, pelas condições específicas de circulação de formas e, também, por pressões de natureza política. A desregulação da produção cultural ocorre, principalmente, quando as telas passam a se constituir em espaços de difusão de grupos alternativos, que oferecem informações desordenadas e não hierarquizadas. Esses grupos se projetam no paradoxo contexto contemporâneo da cultura de massas, cujo alcance e influência globais supostamente apontam para a homogeneização, mas que, na prática, se abre à pluralidade de estilos, recursos midiáticos e referências identitárias de base étnica (NUSSBAUMER, 2000, p. 62).

A inserção do novo e do inusitado no plano da indústria cultural leva à diversificação do cenário artístico e impulsiona a definição de políticas públicas voltadas à valorização (e

instrumentalização) de produções artísticas até então situadas à margem das culturas nacionais, conforme definidas pelos grupos hegemônicos. Políticas públicas delineadas sob essa perspectiva favorecem a ruptura com a linearidade e a homogeneidade cultural, viabilizam a liberdade de criação e a exposição do novo, mas o fazem de forma concomitante com outras agendas, associadas ao domínio do lucro, da economia, do estrelato, da produção em grande escala, da concorrência, do hiperconsumo. De qualquer modo, ao viabilizar a exibição das culturas de grupos minoritárias ou francamente alternativas para um maior número de pessoas, as instâncias estatais responsáveis pelas políticas públicas possibilitam a reconstrução dos sentidos e a redefinição de valores que, a princípio, orientaram a concepção e execução das formas de expressão artística e cultural beneficiadas.

Na era hipermoderna, o inchaço da esfera informacional leva à multiplicação, ao infinito, da noção de cultura. Mas a globalização não elimina as desigualdades regionais e, em cada região, entre os estratos sociais e etnias. Sobretudo para grupos sociais e comunidades hipossuficientes do ponto de vista econômico ou isolados territorialmente são múltiplos os entraves ao pleno usufruto dos benefícios proporcionados pelas tecnologias digitais. As barreiras que se interpõem ao usufruto pleno das novas tecnologias agem, da mesma forma, como impeditivos ao pleno exercício da cidadania pelos cidadãos que compõem esses grupos e essas comunidades. Por outro lado, o sistema de mercado reforça a fascinação pela diferença visando obter lucros com a mercantilização da etnia e da alteridade.

A globalização, por mais que pareça contraditório, leva a um novo interesse pelo “local” e à articulação entre “global” e “local”. Hall (2011, p. 45) ressalta que o conceito de “local” não deve ser confundido com as “velhas” identidades, firmemente enraizadas em localidades bem determinadas, com as quais não é possível intercambiar saberes e influências. Na lógica da globalização, o interesse pelo específico, particular, “local”, assim como a própria noção de alteridade, é estimulado. A globalização não destrói as diferenças, mas busca associá-las a identificações “locais” de modo a alimentar a lógica de permanente uso e exploração. Deste modo, o ciclo que se inicia pela identificação da diferença acaba por se consolidar com as permanentes trocas e interferências que levam ao surgimento de novas identificações “globais” e “locais”.

Neste contexto, a Banda Quilombo do Rio das Rãs, como expressão do local, tem como principais referências a condição de comunidade rural quilombola e a ancestralidade africana e afro-brasileira. Mas é preciso questionar em que medida essas referências são

evocadas ou modificadas durante os processos de produção e divulgação do espetáculo. Presume-se que o desejo de afirmação de marcas identitárias construídas em uma história de luta pela conquista do território é a força motriz que orienta a captura, o armazenamento e reprodução de imagens e sons; a produção do vídeo, com a inserção de outros elementos (como entrevistas, capa, encarte); a definição de estratégias de distribuição do DVD, conforme o horizonte de expectativas sobre o público que a ele teria acesso.

O poder simbólico do povo das Rãs, expresso em costumes, valores e em formas de expressão artística, foi construído em estreita correlação com as lutas pelo território e pela necessidade de enfrentamento aos desafios da natureza. Esses costumes, os valores e as formas da arte não se mantiveram inertes. Pelo contrário, foram modificadas consoante a dinâmica interna do grupo e o processo de integração de seus agentes aos processos comunicacionais contemporâneos. As transformações no sentido da arte não podem ser dissociadas dos processos de desterritorialização e mundialização da cultura, que estimulam, sobretudo os mais jovens, a vivenciar os fenômenos da experimentação, da ruptura e da transgressão. No mundo globalizado, diversificam-se os padrões disciplinares, morais e jurídicos, todo esforço de definição do que é arte esbarra-se na fluidez dos critérios e as referências frequentemente utilizadas para definir o que é local já não nos serve mais.

## **2.4 Globalização e diversidade na hipermodernidade**

No contexto da hipermodernidade, a diversificação da ideia de cultura leva ao crescimento exponencial das formas e experiências associadas ao conceito de arte. Especialmente no campo musical, são investidos recursos materiais e humanos nos processos de produção e divulgação de projetos que favorecem variados estilos. A ampliação do consumo é favorecida pelo aparecimento de novas ferramentas e canais de divulgação, que viabilizam a posse individual e/ou o acesso público ao que é produzido em distintas partes do planeta. Há um aumento extraordinário da oferta, que leva, por um lado, à segmentação dos mercados, e, por outro lado, à renovação dos produtos (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 121).

Como destaca Nussbaumer (2000, p. 67), configura-se um novo perfil de público consumidor da cultura alimenta e influencia as produções artísticas por meio de demandas e comportamentos específicos. A mídia e os financiadores já não têm no horizonte uma noção precisa de quem irá constituir o público-consumidor de cada projeto. Até porque ocorre a

formação de um público-influenciador e, portanto, um público-produtor, dissimulado, espontâneo e ativo que, que contribui para mesclar identidades, que se apropria e ressignifica causas e cores e que faz pressão no processo de definição de políticas públicas. Os espaços de exposição e reconhecimento da alteridade e de valorização das identidades ganham concretude com a amplificação do uso das tecnologias de informação e comunicação disponíveis em favor da cultura. O desejo de conhecer e se aproximar do diferente e de estabelecer conexão com experiências ancestrais é inerente a esse fenômeno e pressiona em favor do aporte de recursos estatais e do envolvimento dos meios acadêmico e político.

A cultura transnacional, maciçamente consumida em todo o planeta, é diversa, não uniforme. O público encontra-se fracionado e, livre em sua capacidade de criar, atua no sentido de embaralhar e descompartimentar as identidades que se encontram integradas aos espaços sociais. Heterogeneidade, diversidade e individualização são marcas da cultura-mundo, como argumentam Lipovetsky e Serroy (2011, p. 121). Com o recurso a diferentes mídias, as pessoas têm acesso a informações sobre diferentes modos de vida e são estimuladas a pensar a sua própria existência sob novos ângulos. A identidade coletiva, associada necessariamente a um grupo, uma nação ou tradição, passa a ser questionada pela identidade do indivíduo, que pode submeter-se àquela, pode reproduzi-la ou, mesmo, negá-la.

O uso da mídia digital para a divulgação do trabalho da banda Quilombo do Rio das Rãs foi pensado como estratégia para favorecer o reforço do sentimento de pertença entre os sujeitos individuais e coletivos representados no espetáculo e, ao mesmo tempo, promover o reconhecimento do grupo em um universo distinto daquele demarcado pelo território da comunidade. Durante anos, o povo do Rio das Rãs viveu relativamente isolado e suas tradições, assim com as suas múltiplas formas de expressão artísticas, encontravam-se, de certa forma, encerradas nos limites do quilombo. A apresentação em praça pública, em 2009, significou um primeiro movimento no sentido de quebra das muralhas sociais que estavam na origem de medos e preconceitos em relações à comunidade. A estratégia se aprofunda com a gravação, distribuição, exibição e discussão do conteúdo da mídia digital nas escolas e em outros espaços culturais da cidade e da região. É previsível, ainda, a ampliação da difusão e recepção do trabalho da banda, via rede mundial de computadores, para um público que não se pode quantificar ou definir. Por fim, não se pode excluir a possibilidade de ressignificação do espetáculo a partir da apropriação pelos próprios membros da banda e da comunidade.

Os sujeitos sociais representados pelo Quilombo do Rio das Rãs se reconhecem como protagonistas de uma trajetória histórica marcada por lutas, resistência e exclusão. Mas, em suas experiências contemporâneas com base nas tecnologias da informação e comunicação disponíveis, eles estabelecem novas demandas sociais, dão forma a novas formas de ver e estar no mundo e promovem novas práticas sociais de intervenção na realidade.

Como propõe Hall (2011, p. 12-13), nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados dentro e fora das comunidades porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. Mas a tradição, concebida como meio para lidar com o tempo e o espaço, insere as atividades e experiências particulares na continuidade do passado, do presente e do futuro, os quais são estruturados por práticas sociais. Desse modo, na contemporaneidade, comumente concebida com tempo de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, as práticas sociais são constantemente reexaminadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre práticas anteriores, que podem alterar o caráter e perfil estético das novas. Esse processo está associado à multiplicação de sistemas de significação e representação cultural.

Há uma quantidade inquietante e cambiante de identidades possíveis, com as quais cada sujeito pode se identificar ou não. Os sujeitos das Rãs são atravessados por essa dinâmica e, sobretudo os mais jovens, se deslocam, de forma contínua, no sentido de afastamento em relação a uma ordem social assentada nas tradições. Dutra (2007, p. 59) chamou a atenção para algumas mudanças, constantemente aludidas por pessoas mais velhas, que afetaram a comunidade. Um dos pontos de conflito entre velhos e jovens diz respeito à entrada de “novos” estilos e ritmos musicais, sobretudo em decorrência da presença ostensiva de frequências de rádios da zona urbana de Bom Jesus da Lapa. Mais recentemente, os indivíduos mais jovens ampliaram o contato com outras formas de expressão artística pelo uso de equipamentos tecnológicos de informação e comunicação de base digital. Como exemplos de resistência a essas tendências, Dutra (2007) destaca algumas ações de moradores e instituições comprometidos com a preservação de uma suposta “cultura genuína” do Rio das Rãs e da Brasileira. Para essas pessoas e entidades, a cultura do lugar abriga uma simbologia que foi determinante para o reconhecimento da comunidade como remanescente de quilombo e para a manutenção da unidade do grupo.

Referindo-se às culturas e modos de vida e trabalho de populações negro-brasileiras, Carvalho e Carvalho (1996, p. 177) salientam que esses elementos não podem ser reduzidos às expressões culturais identificadas à tradição africana. Muito menos pode-se subsumi-los

à ideia de uma “cultura negra”, pensada genericamente. Toda lembrança pertence, ao mesmo tempo, ao passado e ao presente, e nela mistura-se a totalidade do fluxo da consciência no qual é modificada. Por outro lado, jamais são reavivadas, ao mesmo tempo, todas as imagens que podem fornecer aos indivíduos as tradições dos grupos familiares, religiosos ou políticos aos quais pertencem. São reavivadas somente as imagens que estão de acordo com o presente – ou, mais exatamente, com a práxis dos indivíduos engajados no presente. Ou seja, é a frequência e a continuidade das práticas sociais que possibilita o fortalecimento e reforço das tradições. De fato, o presente não configura as lembranças, já que estas se encontram no tesouro da memória coletiva, mas exerce o papel de comporta e não deixa passar senão aquilo que, das tradições antigas, pode se adaptar às circunstâncias novas. Esses princípios aplicados às tradições e valores históricos e identitários das comunidades rurais quilombolas permitem compreender como os sujeitos das Rãs vivenciam, em diálogo com o presente, as tradições e práticas que integram a memória coletiva. E, principalmente, fornecem elementos para esclarecer como o entendimento da condição de quilombola, na atualidade, redefine as estratégias de luta e resistência sustentadas pelos sujeitos individuais e coletivos que se autodefinem como “o povo das Rãs”.

A cultura-mundo é determinante na configuração do universo complexo das indústrias culturais e a rede comunicacional alimenta o fluxo de informações e torna cada vez mais dinâmica a circulação de produtos, de acordo com os interesses do mercado. Essa situação parece apontar para a afirmação de um novo estatuto da arte construído sobre a derrocada de culturas específicas e de suas trajetórias históricas. A suposta pureza criadora dos grupos tradicionais, especialmente aqueles marcados pela pobreza e pela exclusão, é confrontada pela integração dos seus membros aos sistemas midiático-mercantis. Mas, na experiência artística, além das determinações do mercado e da indústria cultural e da publicidade, se entrelaçam outros determinantes, de natureza política, pedagógica etc.

Ser artista implica em comunicar uma imagem, uma linguagem, um discurso. Na era hipermoderna, essa comunicação se realiza de acordo com a lógica (contraditória) da indústria cultural que, ao tempo em que deseja o novo, concede voz a grupos tradicionais e permite a inclusão dos seus agentes culturais e sociais em um mundo que se pretende global, destituindo-lhe toda pretensão de apresentar-se como porta-voz de apenas uma parcela da sociedade, concebida como local.

## 2.5 As identidades étnicas entre o local e o global

O paradoxo da marginalidade e da centralidade decorre da intensificação da dualidade da cultura popular contemporânea, conforme uma lógica oposicional que não permite a combinação dessas duas categorias, mas, sim, a predominância de um universo de múltiplas diferenças (NUSSBAUMER, 2000, p. 63-64). A atuação e projeção de grupos sociais marginalizados, tribos urbanas ou comunidades tradicionais resultam na comoção e mobilização de pelo menos parte da sociedade em relação a suas histórias de luta e, até mesmo, no engajamento de movimentos sociais com o propósito de promover ações políticas de inclusão e em favor de igualdade de oportunidades.

São inúmeros os grupos culturais ou movimentos pós-contraculturais que lutam pelo reconhecimento de identidades próprias, mas também pelo reconhecimento do outro. Isso, talvez, possa ser uma resposta ao negativismo frankfurtiano, que apontava para o isolamento e a atomização do homem no mundo contemporâneo. A formação do “eu”, tendo em vista o olhar sobre o “outro”, está na origem da construção de sistemas simbólicos que contribuem com a entrada nos vários sistemas de representação enraizados na língua, na cultura e nas identidades sexuais e de gênero, por exemplo.

As comunidades remanescentes de quilombos são grupos sociais cuja identidade étnica e cultural os diferencia do restante da sociedade (DUTRA, 2007, p. 46). Essa identidade é, também, a base das relações que as comunidades quilombolas mantêm com os outros grupos. No território do Rio das Rãs o processo de identificação dos negros, construído na luta pelo direito à terra, permitiu a afirmação da diferença em relação ao outro e a sua posterior definição como membros de uma comunidade rural remanescente de quilombo.

Doria e Carvalho (1996b, p. 138-139) ressaltam a importância dos traços simbólicos e políticos dos negros do território das Rãs na definição da identidade étnica. A afirmação da autonomia do grupo ocorre desde o deslocamento desde a caatinga até o rio. A ocupação das novas terras sedimentou a rede de relações comunitárias e de parentesco, fortemente tecida no decorrer dos dois últimos séculos. Esta organização comunitária, do mesmo modo como as formas coletivas de trabalho, não foi abalada pelo “contato” com aqueles que se diziam proprietários da terra.

A definição da identidade de um grupo étnico envolve o reconhecimento de traços comuns entre os indivíduos, sobretudo aqueles ligados à ancestralidade, de elementos linguísticos e religiosos presentes no cotidiano e de formas de organização política e social

comuns. Os costumes são passados de geração a geração, principalmente por meio de testemunhos e relatos orais. A memória é um elemento da cultura que permite que membros do grupo se fortaleçam como sujeitos. No território do Rio das Rãs, a identidade étnica quilombola, que abrange os sujeitos negros das várias localidades, está assentada na tradição de uso coletivo da terra, nas práticas de solidariedade entre os membros do grupo, no respeito aos mais velhos e em manifestações culturais particulares, a exemplo do samba de roda e da capoeira.

Narrativas orais focadas em episódios indicativos de vitória nas lutas pela sobrevivência e em personagens ressaltados pela esperteza são essenciais à afirmação da memória coletiva. O passado é evocado como referência para as ações no presente e a oralidade é o principal meio de transmissão de histórias de vida de negros e negras historicamente submetidos à exclusão do sistema de leitura e escrita. A voz é instrumento para contar, relatar, descrever as experiências vividas e imaginadas pelos próprios contadores ou pelos que os antecederam. Essas experiências continuamente revividas e valorizadas por meio de atividades que podem ser nomeadas como artísticas. A música, a dança, as representações teatrais, largamente utilizadas para reforçar as narrativas e as representações de si e do mundo, encontram-se integradas às atividades cotidianas ou são postas em destaque em momentos especiais da vida da comunidade.

Entre os temas recorrentes nas representações culturais dos povos quilombolas estão os horrores da escravidão, mas, principalmente, as lutas contra a desigualdade e a exclusão, que se prolongam mesmo com a desestruturação da sociedade escravista. Como dito anteriormente, a ausência de políticas de inclusão dos libertos, após a abolição formal, resultou na permanência da mentalidade escravagista, excludente, fonte de preconceitos em relação a negras e negros. Entregues à própria sorte, libertos e seus descendentes permaneceram submetidos a condições de vida e trabalho análogas às da escravidão (GOMES, 2017, p. 102). Mas nas narrativas dos quilombolas, as imagens e discursos sobre os negros invisibilizados, fugitivos, sem território reconhecido, cedem espaço a relatos que põem em destaque e valoram positivamente os negros alçados à condição de protagonistas.

A construção da identidade étnica quilombola se processa mediante a união da história com a permanente avaliação das lutas do presente. Um traço singular das comunidades remanescentes de quilombos, atualmente, decorre da projeção de negros como símbolos da luta pela igualdade de direitos e de cidadania, cuja negação afeta milhões de pobres, trabalhadores sem-terra e desempregados de todo o país.

Carvalho (1997, p.151) destaca a fragmentação geográfica dos remanescentes de quilombos e das comunidades negras tradicionais brasileiras, que se encontram espelhados pelos estados da federação, na totalidade das regiões do país. A Constituição de 1988 reconhece a existência de comunidades quilombolas, mas esses grupos não estão contemplados nas representações que a nação faz de si mesma. A contribuição dos negros dos quilombos para a formação do Estado-nação não é considerada nas representações canônicas. Frente a essa realidade, coube aos próprios quilombolas definir as raízes histórica e social de sua existência. Ainda que dispersos geograficamente e diversos quanto às práticas sociais e culturais, eles se unificam no reconhecimento da ascendência africana e no valor cultural atribuído à luta pelo território.

A incorporação, pelas populações negras da região do médio São Francisco, incluindo o povo do Rio das Rãs, da identidade política de “remanescentes quilombolas” foi uma precondição para o seu reconhecimento institucional pelo Estado brasileiro e para garantir o seu direito a pleitear recursos e benefícios estatais. No início, o autoreconhecimento e o reforço identitário decorria da mobilização em torno das tradições culturais locais, como práticas religiosas, festejos, canto, dança etc. Com o tempo, os modos de expressão próprios a cada grupo foram modificados pela presença do Estado, que garantiu o acesso à educação escolar e, especialmente, pela introdução, no interior das comunidades, de meios de comunicação e informação próprios à hipermodernidade.

A chegada de novidades tecnológicas, como os recursos digitais e a rede mundial de computadores, gerou expectativas de integração a outros espaços. As primeiras formas de interação estavam ainda limitadas aos espaços contíguos, habitados por outras comunidades quilombolas ou pequenos povoados negros, especialmente aqueles que comungavam de referências históricas, religiosas, étnicas e experiências políticas. No caso do povo das Rãs, o avanço em direção ao espaço urbano, limitado a alguns indivíduos, ganhou nova expressão com a possibilidade de realização de um espetáculo da banda da comunidade em praça pública do município de Bom Jesus da Lapa. A posterior reprodução do vídeo e distribuição, em formato de mídia digital, amplia a perspectiva de conexão com o mundo, de dar visibilidade ao grupo, de reforçar a noção de pertencimento entre os seus membros, e, ao mesmo tempo, de promover o seu reconhecimento público.

A trajetória da Banda Quilombo do Rio das Rãs não pode ser destacada da tendência, abraçada pela indústria cultural, de afirmação de uma nova cultura de massa, caracterizada pela diversificação e renovação constante. A oferta de produtos heterogêneos e singulares,

com o propósito de atender às demandas individuais dos consumidores, levou à ruptura com padrões culturais. A valorização de projetos locais, e a sua integração a uma nova concepção do global, foi absorvida pelo Estado Brasileiro, especialmente na primeira década do século XXI. A publicação de leis e editais amparados na ideia de diversidade e reparação histórica resultou na construção e aprovação de projetos de base identitária dedicados a mobilizar pessoas e grupos no processo de luta por igualdade de acesso à cidadania.

A valorização (pensadas como resgate ou recuperação) de expressões culturais de minorias étnicas encontra respaldo no conjunto de estratégias associadas ao conceito de ações afirmativas, implementadas pelo governo brasileiro, especialmente a partir de 2003, como resposta às demandas dos movimentos de resistência negra. Reproduzidas em vários estados da federação, a exemplo da Bahia, as iniciativas de financiamento e difusão de projetos de base étnica foram o caminho para a projeção de agentes culturais negros, que alavancaram o debate sobre raça e se empenharam em levá-los aos espaços de poder e conhecimento nos quais a branquitude hegemônica tinha o privilégio de edificar conceitos e coordenar ações políticas e culturais de acordo com seus interesses e tradições.

Nessa nova realidade, os sujeitos sociais são confrontados pela existência e livre expressão das identidades, frente às quais parece possível fazer escolhas. Por outro lado, identidades passam ser partilhadas, graças aos fluxos culturais e ao consumismo global, que aproximam pessoas distantes no espaço e no tempo. Pessoas diferentes tornam-se “consumidores” dos mesmos bens, “clientes” dos mesmos serviços, e “públicos” para as mesmas mensagens e imagens. Esse novo tipo de enquadramento afeta, de maneira particular, o patrimônio cultural imaterial de comunidades rurais quilombolas.

No caso da Banda Quilombo do Rio das Rãs, a perspectiva de partilha de suas experiências com um público diferente daquele para o qual costumava se apresentar, no interior da própria comunidade, impacta profundamente a performance dos membros do grupo. As imagens reproduzidas no vídeo mostram a tentativa de assimilação a padrões mercadológicos que pudessem favorecer o ingresso da banda no mercado de apresentações musicais.

Inúmeras questões relacionadas à inclusão, à participação, à integração ou à utilização das culturas tradicionais podem ser aventadas a partir dessa experiência. É preciso estar atento para a legitimidade das pessoas e entidades que se apresentam como representantes dos grupos minoritários e questionar os interesses envolvidos na utilização de informações e saberes próprios às comunidades. Mas é necessário levantar questionamentos,

também, sobre a nossa própria ação como pesquisadores. É preciso refletir se as ações demandadas pela pesquisa não são práticas de intervenção na comunidade, com propósitos meramente acadêmicos, sem qualquer perspectiva de retorno para os sujeitos pesquisados. Pois, como salienta Moura (2012, p. 51), toda pesquisa deve partir do levantamento sistemático de dados sobre as comunidades e sobre os problemas jurídicos e sociais enfrentados por elas e resultar na proposição de políticas públicas que respondam às suas reais necessidades.

Embora, no passado, a autoexclusão tenha sido o caminho para a sobrevivência e para a consolidação de práticas sociais que serviram de reforço à identidade de grupo, na atualidade, as comunidades negras não podem permanecer imunes às interferências externas. Os pesquisadores, respaldados por princípios científicos de respeito à riqueza histórica e cultural dos grupos quilombolas, conferem legitimidade e promovem a valoração positiva de suas culturas. Mas as marcas ali deixadas nem sempre são revertidas em favor da melhoria das condições do grupo. Por exemplo, é preciso prever, como propõe Carvalho (2004, p. 68), que o simples discurso, no meio acadêmico, sobre determinada tradição cultural, já aponta indiretamente para o potencial uso desta tradição como fonte de entretenimento. Além disso, o pesquisador, ainda que preservando a sua condição privilegiada, muitas vezes, atua como mediador entre a comunidade e as instâncias de poder.

Especialmente a partir da década de 1990, sob os efeitos do desenvolvimento da indústria cultural, pesquisadores assumem novos papéis. Mobilizados pela perspectiva da inclusão e do engajamento das comunidades pesquisadas, alguns assumem explicitamente a tarefa de mediação com o mundo da indústria cultural. Eles se arvoram à condição de escudo e lança, prontos a denunciar contratos e ações lesivas aos interesses dos grupos. Consolidase, aí, a tendência de preocupação com o presente, como salientou Nussbaumer (2000, p. 62). O conservadorismo, as normas, o rigor científico cedem espaço à integração com as novidades ofertadas pela indústria do entretenimento. Decorre daí que, muitas vezes, as experiências culturais dos quilombolas, forjadas na luta pela inclusão e contra a subalternidade, integram-se, com a intervenção de pesquisadores, ao cardápio de produtos ofertados no camaleônico mercado cultural.

## 2.6 Inclusão e engajamento na trajetória da banda Quilombo do Rio das Rãs

A globalização define horizontes de espaço-tempo inscritos em um mundo de instantaneidade e superficialidade. O espaço global é território de fluxos, nos quais as informações circulam, constroem e desconstroem os elementos contextuais muito rapidamente. Recursos tecnológicos podem ser usados indiscriminadamente para promover a padronização estética das expressões artísticas. Por outro lado, tudo isso ocorre em uma geografia do “sem lugar”, uma nova arena global na qual as diferenças e as distinções culturais são expostas e aproximadas. As ações culturais e mercantis se encontram imbricadas, e isso afeta, de modo particular, a produção artística associada a minorias étnicas. Por isso é essencial refletir sobre a maneira como fórmulas impostas ou sugeridas pela indústria cultural refletem nos processos de inclusão ou engajamento das comunidades tradicionais.

A apresentação e a gravação do vídeo da Banda Quilombo do Rio das Rãs em uma praça pública de Bom Jesus da Lapa constituem ações de informação e formação. Embora realizadas em cenário distinto daquele na qual a banda teve origem, essas ações comportam discursos, performances e releituras voltadas à afirmação identitária e à desconstrução do racismo. A afirmação das raízes africanas e da importância cultural e histórica do povo das Rãs no processo de formação da cidade de Bom Jesus da Lapa e das comunidades do entorno são o mote para a mobilização do público, no decorrer do espetáculo ou, posteriormente, pelo contato com o conteúdo da mídia digital.

A projeção do grupo em um palco, em condição de destaque em relação ao público, o uso de efeitos cênicos, a escolha do figurino e a presença de dançarinas a executar coreografias ensaiadas são, certamente, práticas distintas em relação ao padrão estético comumente utilizado nas apresentações no interior da comunidade. Embora indiquem a tentativa de adequação a padrões definidos pelas demandas mercadológicas, elas não distanciam o grupo da proposta inicial, de fortalecimento das identidades locais, regionais e comunitárias em torno das condições de negro e quilombola.

Hall (2011, p. 42-43), ao discorrer sobre os efeitos dos processos globais na vida social de sujeitos que, em outrora, não encontravam uma diversidade de espaços legitimados pela sociedade e pelo Estado para performatizar e expor suas habilidades artísticas, chama a atenção para o fato de que esses sujeitos passam a utilizar a agenda de políticas públicas,

assim como recursos tecnológicos contemporâneos, para garantir a projeção de suas expressões culturais em múltiplos territórios.

O “hipermercado cultural”, constituído por múltiplas linguagens tecnológicas e estéticas, passa a abranger as posições discursivas que, definidas a partir espaços de identificação, movimentam causas coletivas. No caso dos quilombolas, os discursos comportam a defesa de princípios e saberes que dão sustentação às garantias de subsistência e reconhecimento das comunidades. Esses discursos ganham materialidade no mercado cultural e, mais especificamente, no campo educacional. Ofertadas ao público sob a forma de objetos ou performances, as expressões artísticas de base étnica são fortalecidas e exaltadas em projetos que visam integrar os sujeitos e seus saberes aos ambientes educacionais, em diferentes níveis.

A academia, como a indústria de entretenimento, abre-se às culturas alternativas e atua no sentido da promoção, espetacularização e exploração midiática das formas artísticas tradicionais. Expedientes de reprodução e exposição em sistemas de comunicação globalmente interligados viabilizam a projeção de múltiplas formações culturais. As identidades reveladas por meio de recursos de exposição midiática são, entretanto, desvinculadas, desalojadas de lugares, tempos, histórias e das tradições que lhes conferem sentido.

Essa situação difere, radicalmente, da realidade que, em meados do século XX impulsionou as gravações realizadas por pesquisadores em suas pesquisas de campo sobre tradições culturais. Por exemplo, a coleta e o registro da música “exótica” de regiões remotas do planeta. Como salienta Carvalho (2004, p. 68), durante muito tempo, os discos etnográficos resultantes dessas pesquisas estiveram imunes à voracidade dos consumidores. Eles circulavam em círculos sociais e intelectuais restritos e os efeitos sobre as comunidades eram pouco significativos. Nos anos 70 do mesmo século, a captura e reprodução de materiais audiovisuais identificados em comunidades tradicionais foram incorporadas às metodologias de pesquisa no campo da etnomusicologia, sobre as quais foram pautados os procedimentos de investigação sobre o registro audiovisual da Banda Quilombo do Rio das Rãs.

Na perspectiva da etnomusicologia, além do conteúdo propriamente musical, a pesquisa abrangeu a análise de fontes documentais e bibliográficas e os depoimentos do compositor das músicas e idealizador da banda. Dos textos acadêmicos e documentos legais foram extraídos relatos e informações que julgamos essenciais à reflexão sobre as expressões

musicais da comunidade e, em última instância, da banda. De um modo geral, os relatos orais resgatados pelos pesquisadores anteriores já apontavam para a importância da música na preservação de práticas sociais inerentes à vida do grupo. Há, nos textos consultados, inúmeros registros sobre a importância da música na memória e nas práticas sociais que reforçam a vida em coletividade. Cantigas, versos ritmados e ladainhas associados à vida do quilombo, no passado e no presente, são reveladores não apenas de permanências, mas também de interconexões culturais e se mesclam a outras tradições que entram na comunidade mediante a abertura, sobretudo pelos jovens, para o uso de novos recursos tecnológicos de informação e comunicação.

A música, como obra de arte, permite o compartilhamento de ideias e a aproximação das pessoas em uma rede de interações e referências, tanto interiores quanto exteriores à peça executada. Ela pode ser utilizada como fonte para a recuperação da história e afirmação de referências identitárias dos grupos nos quais se origina e se difunde. A música está presente, por exemplo, em tradições religiosas afro-brasileiras, como o culto da Jurema, como ressaltam Doria e Carvalho (1996, p. 172). No culto da Jurema, o rito de incorporação das entidades é semelhante à do candomblé de caboclo baiano, como também ao do Jarê da Chapada Diamantina, mas ali estão presentes características estilísticas das tradições sertanejas brasileiras, como os cantos benditos, incelenças, as toadas de capina e as toadas de reisado e congadas (DORIA; CARVALHO, 1996a, p. 174).

Outras expressões musicais associadas a práticas religiosas de comunidades rurais quilombolas são reveladoras desse hibridismo cultural. Por exemplo, a Roda de São Gonçalo, apontada por Silva (2010, p. 139) como uma das tradições presentes no Rio das Rãs, como também no Mangal, outra comunidade da região do Médio São Francisco. De origem Ibérica, a Roda de São Gonçalo é um ritual encenado exclusivamente por mulheres com o propósito de apaziguar os espíritos dos quilombolas falecidos que atormentam os parentes vivos. Prevaecem, na encenação ritual, cânticos religiosos e súplicas, aos quais se seguem os festejos, com roda de samba, bebidas e comidas. Essas expressões musicais associadas a cultos são reveladoras das interconexões culturais que afetaram a vida das comunidades rurais quilombolas.

As referências a entidades nagôs uniam o texto religioso tradicional do povo das Rãs, em forma de cânticos, a várias formas de culto africano e afro-brasileiro. Alguns objetos são ressaltados nas letras das músicas e incorporados aos rituais como símbolos da ligação com heranças de matrizes africanas. O pilão, por exemplo, usado cotidianamente como utensílio

doméstico nas casas da comunidade, atualiza, no rito, a imagem de força e agilidade atribuída a entidades e esperada dos membros do grupo.

Fragmentos da memória social recuperados por pesquisadores permitiram apontar para interferências e aproximações culturais, religiosas ou históricas com povos quilombolas de outras localidades, mas também com referências mais amplas, veiculada pelos meios de comunicação e informação. Carvalho (1996, p. 32) cita, como exemplos, a influência de artistas como Bob Marley e Jimmy Cliff, as referências a movimentos associados ao conceito de música afrobaiana, e a presença, no material visual da Banda Quilombo do Rio das Rãs, das cores da bandeira da Jamaica, já incorporadas ao patrimônio estético dos blocos afro da capital baiana.

As expressões musicais, associadas ou não a celebrações e tradições religiosas, são fundamentais à preservação de práticas sociais e à transmissão de memórias e referências ancestrais presentes nas letras de canções, cuja execução pode ser acompanhada ou não por instrumentos musicais percussivos, produzidos, de forma artesanal, no interior das comunidades. A similaridade dos instrumentos encontrados em várias comunidades é indicativa de que esses grupos compartilham uma experiência ancestral, de base étnica, mas deve ser reportada, também, à disponibilidade de matéria-prima e aos saberes, transmitidos entre gerações, que fundamentam a preservação e transmissão do ofício de produtor de instrumentos musicais.

Como destaca Dutra (2007, p. 39), a preservação das tradições religiosas e de outros festejos que contribuem para o reforço da identidade entre os povos do Rio das Rãs vem se configurando como atividade de velhos. Os jovens, seduzidos por valores e formas veiculados nas mídias locais e nas redes de informação e comunicação, abraçam novos modos de celebrar. Também os processos migratórios contribuem para o esvaziamento das tradições. Dutra salienta, em sua pesquisa, como moradores do quilombo que se deslocam aos grandes centros em busca de oportunidades de trabalho e estudo, retornam, após algum tempo, com novos hábitos culturais.

As rimas, versos e melodias, transmitidos oralmente, foram, durante muito tempo, recursos eficazes para marcar a memória de quem os produz e de quem os aprecia. Dutra (2007, p. 59) reforça a importância da oralidade para a transmissão de conhecimentos em comunidades nas quais uma parcela considerável das pessoas não tinha acesso ao sistema de leitura e escrita e a recursos tecnológicos de informação e comunicação. A musicalização era, para essas pessoas, um recurso de ativação de memórias e de mobilização frente à

necessidade de luta permanente pela posse da terra e pela conquista de direitos fundamentais, como educação básica e saúde.

Entre sons, batuques e versos, os quilombolas construíram suas vidas nas comunidades negras rurais, intercaladas ora por sons dos instrumentos de trabalho no campo, ora pelas batidas dos tambores nas festas, auxiliados por percussões que contam história, lutas, alegrias e tristezas dos povos negros, como afirma Moura (2012, p. 69). Na pesquisa de Dutra (2007, p. 59), é possível encontrar depoimentos de moradores do Rio das Rãs, como Chico de Helena, que falam de suas músicas e manifestam o desejo de gravá-las em disco.

A música é, para essas pessoas, uma forma particular de apreensão e representação do mundo. Em torno dessas pessoas organizam-se sistemas de comunicação, mais ou menos autônomos, que valorizam determinadas harmonias e formas de interpretação, que atualizam o significado da música nascida no espaço intertextual. Há uma rede de interação que conecta os indivíduos à arte como a outros aspectos da vida social.

De acordo com Moura (2012, p. 69), a música estimula as comunidades à busca do saber sobre quem verdadeiramente são. Para cada evento, há determinado tipo de música. No Rio das Rãs, o tipo e a cadência das músicas abrigam particularidades, como explicita o Professor Zezinho em entrevista concedida a Dutra (2007, p. 59). O compositor das canções da Banda Quilombo do Rio das Rãs afirma que as músicas tocadas nas festividades têm a energia dos negros, o que personifica a música, colocando-a numa esfera de simbologia e representatividade pertinente à força constitutiva da essência negra quilombola.

A linguagem musical está inserida em sistemas simbólicos de comunicação. O compartilhamento do material sonoro encontra-se associado a processos de significação próprios às artes, aos mitos, aos ritos, às práticas sociais. A música, como sistema articulado que aproxima conceitos a imagens acústicas, é uma linguagem presente nos distintos modos de relações humanas. Por meio dela, os homens trocam significados e valores.

A música configura-se como uma das mais pujantes expressões socioculturais dos povos, capaz de cruzar fronteiras, aproximar indivíduos e grupos sociais. Como destaca Vanoy (2007, p. 237), som e linguagem sempre andaram juntos, nos cantos ligados a preces ou a práticas mágicas, nas narrativas, em cantigas populares, a exprimir sentimentos religiosos ou acompanhar experiências da vida cotidiana. Como linguagem universal, destaca Jeandot (1997, p. 12), a música pode ser expressa em línguas e dialetos que variam de cultura para cultura. Também são variadas as maneiras de tocar, cantar, organizar os sons,

definir intervalos sonoros. A música é linguagem privilegiada e por meio dela os seres humanos se comunicam e pretendem dialogar com o imaterial ou o desconhecido.

Como sistema de signos, a linguagem musical é um conjunto que comporta elementos em inter-relações. Neste conjunto nada significa por si, tudo significa em função dos outros elementos. O sentido de cada um desses elementos só pode ser explicado tendo por base o contexto no qual se difundem. Em suas reflexões sobre as experiências com a linguagem musical, ressalta Jeandot (1997, p. 15):

A música não nasceu das reflexões de Pitágoras, nem do estudo das cordas ou das lâminas que vibram. Ela é resultado de longas e incontáveis vivências individuais com a [própria] música e de civilizações diversas. Não podemos, portanto, nos espantar ao depararmos com novas experiências que nos revelam as várias facetas – concretas e abstratas – de que a música é constituída.

Outro aspecto a ser considerado, na abordagem da música dos quilombos, é a importância da música em contextos educacionais, especialmente no processo de formação escolar das crianças e jovens, em consonância com as normativas nacionais relativas ao ensino de música.<sup>6</sup>

Segundo Granja (2010, p. 14), a música ganhou destaque no projeto educacional do governo de Getúlio Vargas. A ponta da lança dessa proposta foi a implementação do canto orfeônico, idealizado pelo compositor e maestro Heitor Villa-Lobos, que ambicionava educar musicalmente a população por meio de uma prática educacional sistemática, a qual contemplava um método de canto coral, amparado na leitura de partitura e solfejo de músicas folclóricas, em todas as escolas do país.

Na década de 1970, o projeto de reforma educacional proposto pelos governos militares previu a inclusão e valorização da música no âmbito educacional, mas, ao mesmo tempo, retirou do componente arte o *status* de disciplina, substituindo-o pela educação artística, compreendida como “atividade educativa”. Na prática, os conteúdos específicos das linguagens artísticas (música, teatro e artes plásticas) foram diluídos nas demais disciplinas, o que acabou por impactar nos componentes curriculares dos cursos de formação de professores. Os conteúdos associados às artes plásticas acabaram predominando sobre outras linguagens e a música foi paulatinamente excluída do universo escolar.

---

<sup>6</sup>Na história das civilizações ocidentais, desde a Grécia Antiga, a música sempre ocupou papel de destaque no processo de formação escolar. Na Idade Média, em particular, ela foi incorporada ao processo de formação dos monges e ao currículo das universidades como parte essencial da formação clerical. A música integrava o *Quadrivium*, conjunto de disciplinas escolares que incluíam, ainda, a aritmética, a geometria e a astronomia.

A música voltou a ser reconhecida como disciplina na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), de 1996, após um hiato de quase 30 anos em que esteve alijada dos processos formativos dos professores (BRASIL, 1996). Ainda assim, somente no ano de 2008, com a Lei nº 11.769, que alterou o artigo 26 da LDB, o ensino da música veio a tornar-se obrigatório na Educação Básica (BRASIL, 2008). Desde então, as escolas deveriam, em um prazo máximo de três anos, fazer as adaptações necessárias em seus projetos pedagógicos para a implementação da nova Lei. Em pesquisa apresentada no ano de 2017, Ferreira (2017, p. 33) enfatizou a importância de verificar a relação entre as dimensões normativas, as quais asseguram a obrigatoriedade da música como componente curricular, e o que ocorre nas escolas:

As leis são criadas com o intuito de corrigir ou regulamentar vivências e práticas difundidas no cotidiano. Elas estão em correlação dialógica com as experiências sociais, políticas e econômicas das sociedades, que suscitam a sua concepção e aplicação. Tais devem ser as premissas básicas para se pensar a legislação que rege a educação musical no país. Neste sentido, a trajetória do ensino de música nas escolas da Educação Básica no Brasil tomou como marcos balizadores projetos nacionais consolidados em leis educacionais (FERREIRA, 2017, p. 54).

Granja (2010, p. 37-38) destaca o enorme fosso que se estabeleceu entre os propósitos dos legisladores, consignados nos documentos oficiais, e a realidade escolar. Na letra da lei de 2008, destaca o autor, a música deveria contribuir para a formação de pessoas, para o desenvolvimento cognitivo dos alunos, para favorecer uma melhor compreensão do mundo e para o desenvolvimento de relações representativas a partir de múltiplas linguagens.

Jeandot opina que a realização desses objetivos só seria possível se o ensino de música comportasse as experiências e a capacidade criativa dos educandos:

Música é linguagem. Assim, devemos seguir, em relação à música, o mesmo processo de desenvolvimento que adotamos quanto à linguagem falada, ou seja, devemos expor a criança à linguagem musical e dialogar com ela sobre e por meio da música. Como acontece com a linguagem, cada civilização, cada grupo social, tem sua expressão musical própria. O educador, antes de transmitir sua própria cultura musical, deve pesquisar o universo musical a que a criança pertence, e encorajar atividades relacionadas com a descoberta e com a criação de novas formas de expressão através da música (JEANDOT, 1997, p. 20).

O mesmo contexto político-cultural que suscitou a retomada do debate sobre a obrigatoriedade do ensino de música mostrou-se favorável à disseminação de debates sobre

o processo de formação da sociedade brasileira, com destaque para a importância da história e culturas das populações indígenas, africanas e afro-brasileiras.

Valente (2003) pontua a existência de distintas vertentes antropológicas e educacionais que sustentaram o diálogo sobre as questões raciais no Brasil. A presença dos conceitos de cultura, raça e etnia nos novos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) e em outros documentos normativos do final do século XX e, sobretudo, da primeira década do século XXI são o resultado mais evidente desses debates. Especialmente a partir de 2003, o Brasil vivencia uma série de políticas públicas votadas ao reconhecimento de identidades e de formas peculiares de representação do mundo. Respaladas em conhecimentos jurídicos, históricos, sociológicos e geográficos, essas políticas públicas apontavam para a pluralidade cultural e étnica no processo de formação do Brasil.

No plano educacional, pensados a partir de uma perspectiva multidisciplinar, os Planos Curriculares Nacionais e outros aparatos normativos de iniciativa do Governo Federal apontavam para a necessidade de articulação entre as múltiplas linguagens, como condição indispensável para a apreensão e construção dos saberes por parte dos educandos. Nessa perspectiva, a articulação entre o ensino de música e os conteúdos curriculares associados às questões étnico-raciais impôs-se como um desafio para educadores e pesquisadores da Educação Básica. Muito mais do que pensar e executar diretrizes e disseminar conteúdos, professores e dirigentes educacionais viram-se premidos pela necessidade de propor e executar metodologias capazes de favorecer o envolvimento dos estudantes de diversos níveis de ensino na discussão dos temas transversais que se apresentavam como essenciais à formação dos estudantes de diferentes níveis de ensino. Neste sentido, o recurso à ludicidade apresentou-se como estratégia fundamental tanto ao processo de implementação do ensino de música, como para o tratamento dos processos identitários de base étnico-racial.

Assim como as músicas do Professor Zezinho explicitam o desejo de representação da identidade negra quilombola, a produção de um vídeo como recurso digital de difusão midiática responde ao propósito inicial do seu idealizador e à ação dos componentes da banda: dar materialidade ao efeito visado, de autorreconhecimento e projeção do projeto musical de base identitária negra e quilombola. Mas, em contato com o público, os movimentos sociais e culturais assumem novas posturas, inclusive em relação a questões sobre etnia e religiosidade. Segundo Nussbaumer (2000, p. 60), a configuração do mercado da cultura contempla diversos movimentos, contraculturas e inovações tecnológicas. O público consumidor de produtos artístico-culturais está longe de ser passivo. Pelo contrário,

configura-se como público-produtor, caracterizado pela personalização, criticidade e resistência.

Este era, certamente, o perfil do público que estava no horizonte de expectativas dos envolvidos na promoção do espetáculo e que orientou a escolha dos discursos e dos padrões performáticos exibidos pela Banda Quilombo do Rio das Rãs, em 27 de janeiro de 2009 na praça de Bom Jesus da Lapa. O espetáculo estava inserido na programação da Feira das Trocas Culturais, no 3º Congresso Nacional da Pastoral da Juventude e do Meio Popular, evento organizado e produzido, entre 26 e 30 de janeiro de 2009, pelo Movimento Cultural Velho Chico Beat. Subordinado ao tema “30 anos de fé e vida no Meio Popular”, o congresso tinha por lema “Em nossas mãos um sonho em mutirão”. O registro documental fonográfico e visual do evento foi realizado com o apoio cultural de empresas e fundações locais, como a Arte Vale, a Fundação Cultural do Vale do São Francisco, a Viação Quilombo Rio das Rãs, a Viação Quilombolas Tur e Nenzinho Bar.

Para esse evento, articulado por movimentos sociais ligados à Igreja Católica<sup>7</sup>, esperava-se a presença maciça de jovens, muitos dos quais certamente desconheciam a história da banda e de sua comunidade de origem. Aos sujeitos das Rãs caberia, naquele contexto, levantar bandeiras e direcionar os holofotes para a luta por inclusão social e cultural. Os recursos técnicos disponibilizados para amplificar o som, ressaltar a performance e envolver o público em um espetáculo realizado em espaço aberto, ao tempo em que concedem visibilidade aos temas suscitados pelo congresso, suscitam respostas específicas do público ali presente, respostas essas que são, em alguma medida, capturadas pelas lentes das câmeras de vídeo.

O resultado da gravação é um material repleto de significação histórica e cultural sobre a banda e sua experiência de interação com o público urbano. As formas posteriores de recepção de conteúdos e formas veiculadas pelo vídeo nos espaços escolares, em universidades e outros espaços culturais certamente são distintos do que se pode visualizar no vídeo. Para a nova parcela de público conquistado após a distribuição do DVD, produzido com recursos públicos, o vídeo se assemelha a uma janela de acesso à cultura do povo das Rãs.

---

<sup>7</sup>As organizações denominadas pastorais, ligadas à Igreja Católica, têm como motivação primeira evangelização da juventude, especialmente o público juvenil das classes subalternizadas, mediante o exercício do pastoreio entre os jovens e com eles. A Pastoral da Juventude e do Meio Popular tem por foco os jovens empobrecidos da cidade e do campo. A ideia é, além de atraí-los para a ação pastoral, convidá-los ao engajamento em debates e lutas sociais, à luz dos valores cristãos, e motivá-los a assumir o compromisso de construir uma sociedade mais justa.

A princípio, a banda atua de forma autônoma na decisão do que será exposto, adequando-se ao tempo disponível e à natureza do evento que comporta o espetáculo ao vivo; mas perde o controle sobre o conteúdo quando ele é dado a conhecer, investigar, desnudar e analisar por outros públicos. Os valores estéticos e sociais projetados por meio do objeto midiático possibilita a reflexão sobre o mundo dos quilombolas e, mais do que isso, sobre a diversidade abrangida pela ideia de cultura nacional.

A presença do DVD no interior de bibliotecas públicas, escolares ou não, espaços de fortalecimento da cultura letrada, organizadas em consonância com políticas educacionais, coloca a banda e a comunidade do Rio das Rãs em um patamar de prestígio. Do mesmo modo, a sua presença em universidades tem o potencial de mobilização de pesquisadores, estudantes, professores em torno da história e memória do grupo e de suas pautas contemporâneas, ainda que se considere as limitações das universidades em garantir o acesso e permanência de uma maior parcela da população.<sup>8</sup>

Outro conjunto de reflexões deve ser contemplado quando se considera os processos de produção e divulgação do espetáculo da Banda Quilombo do Rio das Rãs. É importante considerar os limites e conexões do Estado e do mercado de entretenimento na espetacularização do patrimônio cultural imaterial das comunidades tradicionais.

Walter Benjamin (2012, p. 23) aponta para o abalo da tradição pela reprodução. A mutabilidade e a permanência vital retiram a arte de sua existência parasitária, restrita ao “aqui agora” dos rituais e da tradição. O resultado do fenômeno da reprodutibilidade técnica de obras de arte é, nesta perspectiva, a sua emancipação, pois demove a preocupação com o ritual e a conduz para a práxis política. A emancipação das práticas artísticas, individuais ou coletivas, viabiliza-se pela exposição de ideias, desejos e conflitos que, muitas vezes, parecem distantes do convívio interpessoal.

As limitações de registro e reprodução foram superadas, em um dado momento, pelo advento das tecnologias digitais de informação e comunicação, que impuseram às obras de arte transfigurações de natureza estética e funções totalmente novas. As mudanças nas formas de difusão da produção artística são exemplificadas por Benjamin (2012, p. 21): “A

---

<sup>8</sup>Deve-se considerar, também, que o percentual de brasileiros que ingressam, concluem e desenvolvem atividades acadêmicas de pesquisa, vinculadas a projetos de extensão ou programas de Pós-graduação, nas Universidades ainda é reduzido. Na esfera acadêmica, os processos seletivos que abrem espaço para estas atividades têm vagas reduzidas, quando comparado ao número de estudantes matriculados nos cursos de Ensino Superior e, em uma conjuntura bem recente, os projetos vinculados à História e à Cultura têm sido objeto de desconstrução sistemática por parte dos atuais ocupantes do poder.

catedral abandona seu lugar para encontrar sua recepção no estúdio de um amante das artes; o coral que foi executado em uma sala ou a céu aberto se deixa ouvir em um quarto”.

Novos paradigmas afetam o começo, o meio e o fim da produção artística. Aspectos pertinentes à criação ganham destaque, sobretudo aqueles ligados ao contexto, mas a produção artística é colocada diante de uma multiplicidade de condições de recepção. Em cada novo espaço de difusão, a arte assume um papel social distinto e pode se constituir em porta e ferramenta de transformação e representação.

Os criadores e o público exercem, em conjunto, papel crucial na definição do universo artístico. A partir de seus lugares específicos de produção e recepção, de seus anseios e dos caminhos escolhidos, os sujeitos deixam marcas de seu desempenho diante do objeto ou manifestação artística e potencializam a sua exponibilidade. Na era da comunicação digital, as estratégias e técnicas de reprodução das obras de arte, favorecem a participação de um contingente populacional cada vez maior e, como destaca Benjamin (2012, p. 109), processo de recepção da produção artística envolve um público não exatamente especialista em arte. De acordo como autor, a massa torna-se matriz de um dado comportamento familiar diante de obras de arte, a tal ponto que as possibilidades de recepção são renovadas.

O aumento quantitativo de participantes e apreciadores da arte resulta em distintas maneiras de contemplação dos objetos e das manifestações artísticas. Ainda segundo Benjamin (2012), a massa manifesta de forma peculiar o prazer de ver e vivenciar a obra de arte: uma contemplação espontânea e distraída, que, inicialmente, aos olhos dos especialistas, foi interpretada como uma forma defeituosa de apreciar a arte. O comportamento das massas foi posteriormente valorizado como forma de apropriação da obra de arte para dominar tarefas difíceis no contexto social.

Em tempos de mudança nas formas de reprodutibilidade técnica, o Estado tem um papel crucial no sentido de garantir às massas o acesso à arte e, complementarmente, em produzir políticas públicas voltadas à discussão sobre a natureza e função dos objetos e manifestações artísticas e culturais que devem ser contemplados nesse esforço de divulgação.

## **2.7 Espetacularização das artes populares, mercado do entretenimento e políticas públicas de fomento à cultura**

A análise das artes produzidas em comunidades tradicionais demanda, de acordo com Carvalho (2004, p. 65), considerar a desigualdade e a discriminação crônicas que afetam os artistas e guardiães dessas formas de expressão cultural. Na sociedade atual, todo esforço de registro dessas manifestações está condicionado pela lógica do mercado do entretenimento, a qual opera como filtro social e político de experiências estético-simbólicas. A pesquisa, o arquivamento e a exposição de produtos culturais de povos distantes do mundo ocidental moderno e globalizado tendem a reforçar as comparações e estão na base de grandes hipóteses sobre as artes performáticas da humanidade, especialmente no tocante à música.

Reflexões semelhantes devem orientar a apreciação crítica das políticas estatais de apoio às expressões culturais de povos tradicionais. Também o Estado, em seus diferentes níveis, estabelece filtros e critérios para a definição de parâmetros para a escolha, produção e circulação dos produtos e os padrões comerciais estão presentes, de alguma forma, nos concursos e editais. Até pelo menos a segunda metade do segundo decênio do século XX, quando os equipamentos físicos de reprodução midiática (a exemplo do DVD) ainda se impunham como meios de divulgação, as políticas públicas tendiam a valorizar iniciativas de produção de objetos que resultassem em visibilidade para o projeto e, em última instância, para a própria ação do ente público.

No caso específico da banda Quilombo do Rio das Rãs, o Estado esteve ausente do processo de produção e execução do espetáculo. Não houve investimento em ferramentas, instrumentos e mesmo na preparação e orientação dos recursos humanos envolvidos na concepção e concretização do projeto artístico. A gravação do vídeo, como a posterior prensagem da mídia, foi impulsionada pelo desejo de produção de uma arte original e autônoma, ancorada na história e memória da comunidade e engajada na perspectiva de reconhecimento e inclusão, numa atitude condizente com a história de resistência e formação dos territórios quilombolas no Brasil.

De um modo geral, pelo menos até os anos 1980, o apoio público às práticas culturais populares esteve marcado pelo afastamento entre a prática cultural das categorias populares e aquelas expressivas das visões de mundo das camadas mais abastadas da população. Lipovetsky e Serroy (2011, p. 178) lembram que, até então, programas ambiciosos de apoio à arte contemporânea haviam sido sustentados pelos países centrais do capitalismo. Os investimentos privilegiaram grandes centros de criação e resultaram na aquisição de obras

de artistas mundialmente conhecidos, destinadas ao usufruto de um público limitado, pensado com uma elite. A cidade, espaço multicultural, coletivo, que sediava as vernissages e apresentações, pouco ou nada se beneficiava desse tipo de política cultural. A arte, com algumas exceções com valor de álibi, era mantida à margem da coletividade urbana. Os fundos públicos beneficiavam, portanto, uma classe artística específica, seus intermediários e um público limitado.

Na transição para o novo século, novas concepções sobre políticas públicas para as artes começaram a tomar corpo, em consonância com os debates acadêmicos sobre diversidade e com a ação dos movimentos sociais, que apontavam para a necessidade de direcionamento dos fundos públicos para projetos que favorecessem a criatividade e o envolvimento das coletividades. Como destaca Carvalho (2004, p. 76), fica demonstrado a necessidade de garantir que objetos e ações artísticas expostos em centros de arte chegassem, numa mesma proporção e com a mesma qualidade, a espaços públicos, como praças, ruas, jardins. Por outro lado, no caso da produção artística oriunda de experiências em comunidades, eventualmente contempladas com recursos para difusão pública, seria essencial que os sujeitos pertencentes ao grupo de origem pudessem opinar sobre a simbologia-estética de suas tradições artísticas. Demandava-se o apoio a produções autênticas, sem mediação de terceiros, de modo a afastar os riscos de apropriação inadequada pelo “outro”.

Neste novo contexto, a intervenção de pesquisadores e de outros agentes mediadores de cultura contribui para a criação de uma condição de ambivalência. Por vezes, essa intervenção tem como resultado a valorização das expressões artísticas e sua inclusão em novos espaços sociais. Mas ocorrerem situações nas quais a autenticidade foi afetada por mudanças drásticas no plano estético e, sobretudo, no campo simbólico. É o que ocorre, por exemplo, quando instrumentos musicais acústicos são substituídos por instrumentos elétricos; quando são feitas intervenções nos arranjos, nas formas estróficas; ou mesmo quando há interferência na sequência de apresentação das músicas ou danças.

Se o objetivo das políticas estatais é colocar as riquezas nacionais à disposição do conjunto da sociedade e, com isso, promover o bem-estar social de todos, a riqueza cultural da nação deve estar incluída nessa perspectiva. A arte é capaz de promover novas relações entre as pessoas, mediadas pelo som, pela imagem, pelo corpo. Em espaços nos quais essas relações são construídas e disseminadas, limites são rompidos e os indivíduos vivenciam novas identificações, motivados por percepções das condições sociais, étnicas, de gênero

etc. Os processos identitários subjazem aos movimentos de produção e elaboração dos produtos e manifestações artísticas e são diretamente afetados por ações do Estado, de caráter inclusivo, voltadas à difusão cultural de projetos de base territorial e identitária, como o Calendário das Artes.

## **2.8 Conflitos sociais, identidade étnica e políticas públicas no Brasil contemporâneo**

As ações que mobilizaram uma parte do povo das Rãs à produção e reprodução do espetáculo, no centro urbano de Bom Jesus da Lapa, estão inseridas em um contexto político, cultural, mercadológico, global, etnomusicológico e performático peculiar. Essas ações, articuladas com outras práticas e intervenções coletivas de promoção da (re)educação e do encontro de vozes e corpos negros anônimos, acarretaram mudanças dentro e fora do espaço quilombola.

Projetados para fora do seu espaço social de origem, as vozes e os corpos dos jovens membros da banda tiveram sua atuação marcada pela perspectiva de afirmação identitária e de luta contra o racismo que afeta a comunidade e, em última instância, toda a população negra. A banda Quilombo do Rio das Rãs atua politicamente, por meio da música, ao desvelar visões negativas e preconceitos, ao desnaturalizar estereótipos, ao projetar histórias de luta, práticas e conhecimentos, e ao propagar a ideia de raça como construção social. A mobilização política, como destaca Gomes (2017, p. 22), é capaz de confrontar as relações de poder ao politizar a raça. Mais do que isso, a banda Quilombo do Rio das Rãs realiza aquilo que se compreende como próprio à natureza da arte: desinstituir o instituído, ampliar os espaços de liberdade, criatividade e imaginação.

Beneficiado por políticas públicas inclusivas de apoio à cultura, o projeto vitorioso de prensagem e distribuição das mídias passou a abranger, além dos idealizadores e artistas envolvidos, gestores, estudiosos, produtores culturais e um público sobre o qual se torna cada vez mais difícil precisar os contornos. O mercado cultural também se fez presente, especialmente no tocante à oferta de tecnologia de captação e armazenamento da produção musical disponível à época. É necessário considerar, ainda, a importância, no processo de produção, dos interesses de grupos políticos e movimentos sociais, em particular aqueles que, afinados com a defesa de políticas afirmativas, favoreceram o reconhecimento público da banda e da comunidade e ampliaram o campo de debate e a troca de experiências.

As ações de elaboração e a implantação de políticas públicas resultantes das demandas do povo negro brasileiro, e, em especial, dos quilombolas, ganharam corpo em um contexto específico da história nacional. Essas políticas são respostas aos movimentos sociais, políticos, artísticos, literários e religiosos, fundados e promovidos pelos negros no Brasil como forma de protesto e enfrentamento ao racismo.

Gomes (2017, p. 26) propõe que as iniciativas de participação dos negros na elaboração de políticas públicas remontam ao final dos anos 1970, quando o Movimento Negro, juntamente com alguns intelectuais, negros e não negros, alertaram para o fato de que a desigualdade racial não era somente resquício de um passado escravista, mas produto de um fenômeno mais complexo e multicausal, uma trama complexa que envolve os campos econômico, político e cultural e cujo enfrentamento exige a criação de políticas inovadoras. Os movimentos de resistência negra se impuseram como protagonistas nos processos de elaboração e execução dessas políticas, visando a inclusão democrática dos negros, inclusive no campo da cultura e das artes.

Oliveira (2018, p. 36) lembra como os paradigmas políticos que orientaram as políticas públicas de cultura até os anos 1960 foram problematizados, principalmente porque tendiam a restringir o conceito de cultura a um conjunto de práticas e objetos associados às artes consagradas pela grande crítica, como as “Belas Artes” e o patrimônio clássico. Os saberes das comunidades negras e suas performances artísticas mantinham-se restritos a determinados espaços sociais e os seus agentes eram “esquecidos” pelas esferas públicas. No entanto, é possível demonstrar que, ao longo da História do Brasil, as manifestações culturais de populações negras, sem qualquer apoio do Estado, ganharam expressão em vários pontos do território nacional. Na Bahia, especificamente, inúmeras comunidades rurais e urbanas criaram espaços de realização performática de suas lutas e consolidaram mecanismos de transmissão de conhecimentos particulares.

No caso das comunidades rurais quilombolas, os saberes tradicionais e os modos como elas representam a si mesmas, renovam, entre os sujeitos que a elas pertencem, as demandas sociais de reconhecimento e inclusão. O autoconhecimento é a base da organização e de autogestão. É com base nos saberes e no processo de autodefinição que se estabelece a mediação de cada comunidade com o Estado e com outros grupos constitutivos da sociedade. No âmbito das ações estatais voltadas a essas comunidades, a Educação Básica, mas também o Ensino Superior, é uma das portas de conexão entre a vida e a cultura quilombola e os conhecimentos que se pretende ofertar por meio de projetos educacionais.

Os agentes públicos, que atuam em nome do Estado, e que são responsáveis pela elaboração e execução das políticas públicas, frequentemente arvoram-se ao papel de definir quais são os problemas e as respostas necessárias a cada território. Muitas vezes orientam-se por conhecimentos genéricos sobre os quilombolas e focam na possibilidade de oferecer recursos e projetos de intervenção que minimizem parte dos problemas enfrentados pelas comunidades, ainda que as próprias comunidades acumulem conhecimentos e práticas para lidar com demandas de organização interna e enfrentar emergências que afetam o seu universo.

Durante muito tempo, as ações estatais voltadas para as comunidades quilombolas foram marcadas pela descontinuidade e pelo desprezo aos saberes e talentos próprios a cada grupo. Advoga-se que os projetos de ação governamental são essenciais ao enfrentamento de problemas comuns às comunidades, mas esses projetos devem estar alicerçados no reconhecimento da identidade e da diferença e calcados sobre a avaliação do impacto das ações sobre as condições de existência de cada grupo. Especialmente no que diz respeito às políticas culturais, as intervenções governamentais devem reconhecer os saberes e as estratégias de organização de cada comunidade e, como defende Oliveira (2018, p. 36-37), garantir autonomia aos movimentos artísticos para que eles funcionem de acordo com a lógica interna de funcionamento do grupo. Os produtores locais de cultura estão, mais do que quaisquer outros, capacitados para avaliar a possibilidade de formação de novos agentes. Além disso, é necessário considerar a existência de subsetores ou cenas específicas em cada comunidade, reconhecer a existência de organizações representativas do grupo e de outros fatores sugestivos de avanço nos processos de autonomização. Somente com esse conjunto de informações os gestores públicos poderão compreender as experiências culturais em seu contexto específico e as particularidades inerentes ao fazer artístico que se pretende estimular mediante a implantação de políticas públicas de incentivo.

As ações estatais de apoio às formas de expressão artística dos quilombolas não podem ignorar as demandas mais gerais de garantia de melhores condições de existência das comunidades e devem considerar as especificidades da vida em coletividade. O povo das Rãs, por exemplo, como ressalta Oliveira Jr. (1996, p. 200-201), o sentido de unidade que mobiliza o grupo resulta do reforço permanente dos laços de parentesco e do sentido de vizinhança. O autor observa que, em momentos específicos, esses laços e esse sentido são ativados em mutirões, rezas, celebrações ou festas. Outro fator fundamental à consolidação da vida em coletividade é o reconhecimento da base territorial, da terra à qual os moradores

têm consciência de pertencer. É esse pertencimento que faz com que um grupo se reconheça na diferença em relação aos outros. A apropriação da terra não é regida pelo princípio do mercado, mas pela lógica da produção e distribuição de acordo com as necessidades das famílias. Esta lógica contamina a captação e o uso de recursos públicos.

Oliveira (2018, p. 37) ressalta a atualidade das discussões sobre investimentos públicos no campo da arte. O debate sobre o lugar da arte na sociedade, que acaba por atingir as esferas públicas responsáveis pelo financiamento e pelo apoio aos projetos artístico-culturais, incorpora outros temas postos em relevo pelos movimentos sociais. Por exemplo, as insuficiências e contradições na oferta de serviços essenciais, que acabam por gerar privações e sofrimentos a parcelas consideráveis da população. As necessidades cotidianas tornam emblemáticos certos programas estatais e exigem a sua permanência (por exemplo, aqueles vinculados ao Sistema Único de Saúde). Já os programas no campo da cultura são elaborados e implementados, de forma intermitente, a reboque das propostas governamentais vitoriosas a cada pleito eleitoral.

A visibilidade nacional e política conquistada pelos movimentos de resistência negra, no alvorecer no terceiro milênio, implicou em mudanças na relação desses movimentos como o Estado e a sociedade. Na interpretação de Gomes (2017, p. 50), a denúncia deu lugar à cobrança e a intervenções efetivas nas estruturas estatais, visando a construção de políticas públicas de igualdade racial. Desde o primeiro quadriênio do Governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006), o Estado brasileiro passou por uma mudança sistêmica, destinada a garantir o comprometimento de todas as instâncias, desde os ministérios até os poderes locais, com os novos paradigmas da inclusão e da reparação. A cultura não poderia ficar de fora dessa mudança. O direito ao acesso a recursos estatais voltados para as artes insere-se no campo mais amplo das lutas dos movimentos de resistência negra e, em particular, dos quilombolas

As comunidades rurais quilombolas, afetadas por problemas graves na oferta de serviços básicos de saúde, educação, saneamento, e caracterizadas pelo baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), permanecem limitadas nas condições de acesso aos projetos e editais de financiamento, como, por exemplo, o Calendário das Artes, promovido pelo Governo do Estado da Bahia, com o qual a Banda Quilombo Rio das Rãs foi contemplada no ano de 2014.

São raros os agentes culturais e sociais vinculados às comunidades rurais quilombolas que dispõem de tempo e meios para elaborar, executar e prestar contas de

projetos culturais com potencial para captar recursos estatais. Além da necessidade de se manter atentos ao lançamento dos editais, em uma situação de absoluta falta de regularidade de abertura por parte das instâncias estatais, esses indivíduos estão normalmente encarregados de múltiplas tarefas voltadas à subsistência ou inerentes ao fazer artístico, como a compra de instrumentos, a condução dos ensaios, a confecção de figurino, a garantia de equipamentos etc. Enfim, o direcionamento dado por cada governo, em cada nível da organização do Estado Brasileiro, à agenda e ao objetivo das políticas públicas para a cultura, exige do agente social e cultural local um esforço adicional para compreender como ocorrem os processos básicos de captação de recursos e como esses processos se articulam com as relações sociais e de poder.

A experiência da Banda Quilombo do Rio das Rãs deve servir de reflexão sobre o processo de organização e aperfeiçoamento de políticas públicas voltadas a contextos multiculturais, especialmente na atual conjuntura, quando as conquistas dos movimentos de resistência negra, na esfera jurídica e política, e as oportunidades de acesso à educação, sustentadas pelas políticas afirmativas, de acesso e permanência, são confrontados pelos vencedores do processo de ruptura institucional que levou à destituição da Presidenta Dilma Roussef, em 2016.

O Brasil do início do século XXI foi marcado pela implantação, nos diferentes níveis de gestão do Estado, de políticas de fomento à cultura, voltadas para o incentivo à produção e reprodução de objetos, práticas e técnicas associados ao conceito de arte e de outras manifestações culturais. Essas políticas de investimento público lograram tornar mais dinâmico e democrático o acesso aos recursos, mas essas conquistas caíram por terra frente às mudanças dos projetos de gestão estatal da cultura, sobretudo no plano nacional.

Em texto publicado em 2018, quando se renunciavam os retrocessos democráticos e as tentativas de cerceamento à liberdade de criação, Ferreira, Nussbaumer e Simis (2018, p. 28) salientaram a importância da articulação entre artistas, estudiosos, gestores e produtores culturais no sentido da reelaboração e implantação de políticas para o campo das artes. Efetivamente, no contexto que se seguiu ao Golpe de 2016 e às eleições presidenciais de 2018, que levaram ao poder o projeto de extrema-direita representado por Jair Bolsonaro, a desestruturação do Estado Brasileiro e a negação de direitos fundamentais à existência humana afetaram diretamente o setor da cultura, agora tratada a partir do paradigma competitivo, hierarquizado e setorializado, do qual, aliás, jamais havia se desvinculado totalmente.

## 2.9 Políticas públicas, inovação social e diversidade

Em todos os campos da ação humana, a arte se faz presente. Embora, na sociedade contemporânea, as atividades artísticas sejam, em grande parte, reguladas pelas leis do mercado e pelo sistema midiático (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 88), elas lograram consolidar-se, também, como ações de resistência e de inclusão social e como espaços de cultivo (e renovação) de ideais estéticos, da beleza, da criatividade e da imaginação.

No Brasil, historicamente, o apoio dos órgãos governamentais foi requerido e solicitado por artistas, interessados na promoção e divulgação de suas produções e organizações e tiveram, em momentos específicos, a inclusão de demandas em planos nacionais de desenvolvimento. Em uma perspectiva crítica, Nussbaumer (2000, p.40-41) defende que a ação política deve subordinar-se à arte e não o contrário, pois é na arte que se encontra o definitivo poder de criação humana, ainda que se reconheça a importância da política como um dos vetores de transformação social. Efetivamente, em determinados períodos da história nacional, intelectuais e artistas, tiveram papel relevante no cenário político social e cultural. Na segunda metade da década de 1960, por exemplo, artistas protagonizaram a resistência simbólica ao Golpe Militar e ao endurecimento do regime ditatorial, e muitos tiveram como paga a repressão estatal, a censura, a prisão, o exílio ou a morte.

O processo de redemocratização do país, especialmente a partir da década de 1980, suscitou a abertura de novos debates sobre o papel do Estado diante dos projetos compreendidos como culturais. Artistas e produtores se mobilizaram em favor de investimentos e suportes ao desenvolvimento de suas atividades. Pelo menos desde o final do século XX, o reconhecimento da diversidade cultural, territorial, étnica e das desigualdades sociais que afetam a população brasileira foi essencial à definição de políticas públicas ligadas à cultura. Essas políticas foram orientadas pela perspectiva de resolução de problemas, mediante expedientes de integração e inovação. De acordo com Capella (2018, p. 30), a agenda estatal envolve a definição de problemas e suscita a investigação das causas, dos símbolos e a busca de soluções para esses problemas, tratados como prioridades para as ações governamentais.

Os problemas, portanto, constituem o ponto de partida para a elaboração de políticas públicas e as agendas governamentais envolvem tanto uma dimensão difusa das crenças e entendimentos sobre esses problemas, quanto ações concretas, materializadas em

documentos, como leis e outros instrumentos. Os vários níveis de governo – federal, estadual e municipal – definem agendas próprias, nas quais os entendimentos estão expostos e as estratégias de atuação estão ordenadas. Tradicionalmente, os agentes públicos optam por desmembrar os problemas e resolver cada uma das partes separadamente, estratégia ineficaz na resolução de problemas complexos. Separando os problemas em unidades estanques, perde-se não somente a visão do todo, como a perspectiva dinâmica da interação. Problemas complexos exigem uma visão sistêmica ou holística, base para uma abordagem multissetorial. As chamadas questões sociais devem ser o ponto de partida para a geração das políticas públicas, na medida em que compreendem sujeitos em interação, em interação com o ambiente e em constante mutação no tempo e no espaço. No sistema social, densamente interconectado, decisões e ações locais podem ter impacto global e vice-versa, o que exige uma compreensão sistêmica da realidade por parte dos agentes governamentais.

Nos múltiplos espaços sociais, as expressões artísticas afirmam-se em sua diversidade e materialidade e contemplam exercícios, aprendizados e transformações. Por meio dessas experiências sujeitos pertencentes às camadas mais vulneráveis da sociedade podem conquistar oportunidades comumente negados pelo Estado. Em determinadas conjunturas, as agendas estatais abrem-se às demandas artísticas de agentes cuja subsistência depende da aprovação e do apoio público, seja para sustentar os processos de criação, seja para difundir o que já foi produzido ou, ainda, para potencializar a sua própria formação e de seu grupo.

Oliveira (2018, p. 56) destaca a necessidade de ampliar os benefícios dos programas de fomento às artes para realizadores menos legitimados, menos formalizados, com menos tempo de atuação, menos diplomados, ou simplesmente para aqueles que ocupam outro lugar de fala, distantes das produções estéticas dominantes. Esses agentes sociais podem ser contemplados, por exemplo, por agendas de políticas públicas de viés agregador, como foi o programa Calendário das Artes, por meio do qual pessoas e grupos representativos das múltiplas territorialidades do Estado da Bahia obtiveram financiamento e ganharam alguma visibilidade. Pautado pelo princípio da inovação social, o projeto do Calendário das Artes, como outras políticas públicas sustentadas pelos Governo da Bahia, nas primeiras décadas dos anos 2000, tinha como pressuposto a necessidade de engajamento de indivíduos, grupos

e comunidades em processos que poderiam significar a melhoria das condições sociais e da qualidade de vida das populações.<sup>9</sup>

A ideia de inovação social, pressuposto do projeto do Calendário das Artes, se vincula com a perspectiva de integração de populações com os padrões técnicos do mercado cultural e da sociedade globalizada. A inovação tecnológica pode abranger produtos e processos capazes de garantir o aprimoramento do trabalho dos agentes culturais e maior visibilidade aos seus produtos. Em se tratando de política inclusiva, como se apresenta o projeto governamental do Estado da Bahia, a adoção de novos procedimentos de produção e difusão foi mediada pela reflexão sobre problemas sociais, estruturais e econômicos, cuja solução estava no cerne da atividade governamental. Ou seja, de acordo com as proposições de Capella (2018, p. 200), o programa foi orientado pela identificação prévia de problemas que envolviam as comunidades em cada território de identidade e a proposta de ação no campo da cultura, resultou do debate entre gestores ou pelos movimentos sociais sobre propostas de intervenção possíveis, que poderiam ser efetivadas por meio de agentes sociais e culturais das próprias comunidades.

Em contextos em que os cenários de produção cultural são maiores e mais diversificados, as questões e demandas relacionadas a essa produção também tendem à complexidade e à diferenciação. Esse é o caso do Estado da Bahia, cujo território comporta comunidades com problemas sociais e experiências históricas distintas e, particularmente, um número significativo de comunidades negras e quilombolas estruturadas na luta contra a escravidão e o racismo, como o Quilombo do Rio das Rãs.

A importância de políticas públicas para a comunidade do Rio das Rãs foi evidenciada pelos estudos de Silva (2010, p. 108). De acordo com o autor, os programas federais de transferência de renda implantadas no primeiro governo Lula (2003-2006) – sobretudo o Bolsa Família e o Programa de Erradicação do Trabalho Infantil – levaram a mudanças visíveis, principalmente no âmbito da educação. Nesse mesmo período e no decênio seguinte, outras ações governamentais nas áreas da saúde, previdência e infraestrutura impactaram o modo de vida daquela população. As políticas de governo garantiram o acesso de crianças à escola, viabilizaram a permanência das pessoas na

---

<sup>9</sup>A ideia de inovação social se disseminou na Europa e nos Estados Unidos a partir da década de 1990 e se intensificou nos anos 2000, com base nos debates relacionadas a temas como desenvolvimento territorial, mudança institucional e potencial para mudanças na sociedade. A inovação social, pensada a partir de uma ótica multidisciplinar, trata de elementos presentes nas políticas de apoio às artes, entendidas como campos de disputas simbólicas que envolvem sociedade, produtores artísticos e governos (OLIVEIRA, 2018, p. 38).

comunidade e consolidaram ocupações centenárias que garantiam o sustento e a interconexão com outros territórios, com os quais os povos das Rãs realizavam trocas comerciais ou nos quais poderiam usufruir de serviços.

Para as comunidades reconhecidas como quilombolas, a permanência na terra foi fundamental ao fortalecimento do sentido de pertença e das lutas sociais por novas políticas públicas que pudessem minimizar as sequelas do passado escravagista. Deste modo, a implantação de políticas públicas voltadas à solução de problemas associados à posse da terra teve também um papel simbólico que não se pode desconsiderar na abordagem sobre as demandas culturais das comunidades. O reconhecimento da posse do território por parte dos poderes estatais é uma vitória, pois lhes permite ser “vistos”, “reconhecidos” e, de certa forma, “valorizados” pelo Estado. Além disso, coloca os quilombolas em condições de pleitear o acesso a programas e projetos estatais, o que acaba por estimular o desenvolvimento da produção cultural calcada em princípios de autorreconhecimento e movidos pela perspectiva da inclusão.

Gomes (2017, p. 18) atribui ao Movimento Negro brasileiro o protagonismo na luta pela implementação de políticas de ações afirmativas que passaram a tratar, de forma articulada, as demandas sociais, políticas, acadêmicas e jurídicas dos negros. Efetivamente, é possível identificar uma enorme diversidade dos movimentos de resistência negra e a luta pela supressão das desigualdades, abraçada por esses movimentos, ganhou contornos específicos pela valorização de uma arte de inspiração afro-brasileira, da corporeidade de negros e negras, do cabelo crespo e das cores da África. Todos esses elementos, incorporados em uma nova estética, romperam com padrões de beleza definidas pelo ideal de branquitude, enquanto parcela dos povos afrodescendentes foi mobilizada por bandeiras identitárias e questionamento sobre representatividade. As comunidades quilombolas não ficaram imunes a essa movimentação. Os sujeitos dos quilombos se viram fortalecidos e confiantes e alguns deles se engajaram em projetos e práticas artísticas que passaram a ser contemplados em agendas governamentais.

Para abranger as experiências e perspectivas de partilha e o desejo de representatividade apresentadas pelas comunidades tradicionais, as agendas de políticas públicas para as artes demandavam, como destaca Oliveira (2018, p. 45), a abertura ao diálogo com um universo diferenciado de relações sociais e modos de vida. Diante da multiplicidade de problemas apresentados pelas comunidades, as expressões artísticas

deveriam funcionar como instrumentos para transformações significativas na vida de produtores, dos seus grupos de origem e do público.

Oliveira destaca a presença, nos discursos de alguns gestores da área da cultura, o argumento recorrente e equivocado de que indivíduos e grupos estavam sempre em busca de “mais dinheiro”. Este argumento está amparado em dois pressupostos, igualmente falaciosos. Em primeiro lugar, a ideia de que a produção artística se resume à criação sucessiva de novas obras: espetáculos, filmes, discos, entre outras, que requerem a renovação contínua do financiamento. Essa leitura reducionista ignora os processos sociais envolvidos no fenômeno da criação artística. Em segundo lugar, a ideia de que o Estado, por benevolência ou apreço de seus agentes, está a “fazer caridade ou favor” quando concede financiamento aos produtores. Com base nesse conjunto de ideias, os agentes públicos apostam no princípio da contrapartida: os artistas beneficiados devem ser cobrados para que devolvam à sociedade os recursos investidos, como se eles próprios não fizessem parte também dessa sociedade. São ignorados os potenciais benefícios da produção artística sobre a coletividade, bem como os problemas reais que afetam os artistas em sua luta cotidiana pela sobrevivência. Vigora a representação romântica do artista, concebido como um gênio, com “poderes” especiais que lhe permitem dedicar-se à arte, sem qualquer apoio ou recurso governamental. As agendas de financiamento seriam, nessa perspectiva, tão somente, demonstração de sensibilidade ou erudição por parte dos ocupantes do poder. Diferentes são as agendas públicas de apoio a cultural pautadas sobre os princípios da inclusão, da inovação social e da diversidade, a partir dos quais serão aqui analisados as orientações e os trâmites concernentes ao Calendário das Artes.

O programa, lançado em 2012, conheceu seis edições do decurso de dois anos. Nas listas de aprovados foram contemplados dezenas de grupos culturais espalhados pelos Territórios de Identidade do Estado da Bahia. Vários proponentes beneficiados com o financiamento sequer dispunham de espaço físico para a atuação dos artistas e a execução dos projetos. A maioria deles não dispunha do apoio de instâncias midiáticas, mesmo locais, que garantissem a visibilidade de seus projetos e a integração em rede, marca da contemporaneidade, era também precária, face às limitações de ordem técnica e econômica.

Os projetos artístico-culturais contemplados nos editais dão materialidade ao esforço individual ou coletivo de planejamento e submissão à apreciação do Estado, por meio de seus representantes. Esses projetos refletem experiências cotidianas e inquietações transpostas para o plano simbólico. Ainda que se trate de criação individual, como as

composições do Professor Zezinho, o resultado deve ser visto como uma realização coletiva, expressão dos vários sujeitos e entidades envolvidos na produção e na apresentação pública. Neste sentido, cada obra ou performance abriga uma diversidade de intenções e ações que deve ser considerada. No conjunto, os projetos premiados pelo Calendário das Artes, assim como outros projetos e programas de responsabilidade da Fundação Cultural do Estado da Bahia, estão de acordo com a regulamentação das políticas culturais vigentes no Brasil, à época. O Plano Nacional de Cultura, de 2010, advoga o respeito à diversidade e afirma uma concepção ampliada de cultura, compreendida como fenômeno humano e social de múltiplos sentidos.

A Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010 (BRASIL, 2010), que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC), estabeleceu as bases do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), no qual estavam definidas as atribuições do poder público, como financiamento, sistema de monitoramento e avaliação, além de diretrizes, estratégias e ações destinadas a gerar condições de atualização, desenvolvimento e preservação das artes e das expressões culturais.

As bases conceituais do PNC 2010 foram definidas durante a gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, entre janeiro de 2003 e julho de 2008. As políticas públicas de fomento à cultura passaram a abranger não somente as manifestações artísticas, no sentido restrito. A cultura foi definida como elo fundamental das relações entre os sujeitos sociais e a política, a sociedade e suas próprias vidas, conforme destaca Britto (2018, p. 112). A gestão de Gilberto Gil transfigurou as políticas culturais, ao atrelar a essas políticas a perspectiva de construção de uma cultura cidadã. A cultura foi tomada como chave para deslocamentos sociais baseados no desenvolvimento humano, material, econômico e educacional, ainda que suas linhas de atuação planem sobre terrenos heterogêneos, nos quais contextos, estratégias, formas de consciência política e social, estética e de identidades são operadas por diferentes agentes e sob pressão de diferentes demandas. Esses agentes e essas demandas não estão necessariamente ou exclusivamente centrados na criação de objetos específicos, como destaca Cruzeiro (2010, p. 364), mas também na construção de um sistema relacional e, muitas vezes, interseccional. As políticas para a cultura, sob essa ótica, devem ter por propósito criar estratégias de trabalho com a sociedade, e não para ela.

Nos documentos oficiais do Estado brasileiro, a cultura passou a ser considerada em sua extensão antropológica, social, produtiva, econômica, simbólica e estética. Tais considerações expressam o desejo de dar projeção, por meio de ações e metas, às expressões

culturais antes desconsideradas pela ação do Estado. Com indicação de implantação imediata, o PNC 2010, em seus doze princípios, comprometia o Estado brasileiro com as obrigações de resguardar a liberdade de expressão, criação e fruição; prover direito de todos à arte e à cultura; respeitar a diversidade cultural; assegurar o direito à memória e às tradições; democratizar as instâncias de formulação das políticas culturais. Tais propósitos apontavam para a necessidade de contemplar, nas políticas governamentais de incentivo à cultura, as expressões culturais locais com pequena visibilidade (dada a escassez de recursos que atingia as comunidades produtoras), além de ações pedagógicas que deveriam ser desenvolvidas com vistas à sua difusão. Foram beneficiados por essas políticas, por exemplo, grupos situados em áreas rurais quilombolas, cuja dificuldade de acesso a recursos era uma condição historicamente constituída.

Sobre a eficácia das políticas de fortalecimento da cultura construídas sobre um programa sistemático de diálogo entre as instâncias e de reconhecimento da diversidade cultural do país, esclarece Brito (2018, p. 112):

O grande feito deste movimento de ampliação do alcance dos mecanismos de fortalecimento da cultura, para além dos resultados diretos relacionados às áreas, foi o de se tentar criar instâncias de escuta – da sociedade, dos artistas e produtores – que fornecessem as informações necessárias para que qualquer ação institucional do governo pudesse, minimamente, ser eficaz no atendimento a uma demanda real. Foi percebido por parte dos governos Lula e Dilma Rousseff que encarar a diversidade de um país continental como o Brasil é o primeiro dos desafios a serem enfrentados para se desenhar uma política que alcance todo o território nacional.

Um país marcado pela dimensão continental, pela diversidade, por misturas e sincretismos, mas também por tensões e conflitos de toda ordem, exige a definição de ações políticas capazes de contemplar esses múltiplos fenômenos, como previsto no PNC de 2010:

A formação sociocultural do Brasil é marcada por encontros étnicos, sincretismos e mestiçagens. É dominante, na experiência histórica, a negociação entre suas diversas formações humanas e matrizes culturais no jogo entre identidade e alteridade, resultando no reconhecimento progressivo dos valores simbólicos presentes em nosso território. Não se pode ignorar, no entanto, as tensões, dominações e discriminações que permearam e permeiam a trajetória do país, registradas inclusive nas diferentes interpretações desses fenômenos e nos termos adotados para expressar as identidades (BRASIL, 2010).

O relatório de 2014 do Ministério da Cultura, elaborado pela Secretaria de Políticas Culturais, documentou e avaliou as 53 metas do Plano Nacional de Cultura e apresentou os primeiros resultados do programa “Modernizando a Gestão Pública”, do Ministério da

Cultura. Implementado em 2013, esse programa viabilizou a elaboração de um “Mapa Estratégico”, que deveria orientar o planejamento do ministério. No relatório de 2014, foi reafirmada a missão do Ministério da Cultura, assim definida: “garantir o pleno exercício dos direitos culturais, buscando como visão de futuro alçar a cultura a uma posição relevante na política de desenvolvimento sustentável e de inclusão social”. O Mapa Estratégico definiu 27 objetivos, aos quais se agregam metas específicas e associadas com as metas gerais do PNC.

Na Bahia, as mudanças nos marcos legais relativos à definição e ao financiamento das atividades culturais corridas a partir do final da primeira década do século XX estão em consonância com os debates nacionais em torno do Plano Nacional de Cultura. Do mesmo modo, os modelos de gerenciamento da pasta da cultura guardam proximidade com os objetivos e estratégias que consignados no programa de modernização da gestão pública proposto pelo Ministério da Cultura.

## **2.10 O Calendário das Artes e as políticas de fomento à cultura no Estado da Bahia**

Na Bahia, a formação superior de profissionais para o campo das artes insere-se em uma ampla tradição de investimentos públicos nos domínios da cultura e da educação. Essa história teve como marco temporal a data de 17 de dezembro de 1877, com a fundação da Academia de Belas Artes da Bahia, renomeada, em 1891, como Escola de Belas Artes da Bahia.

Em dezembro de 1948, a Escola de Belas Artes foi integrada à Universidade Federal da Bahia e, em 2003, foi reconhecida como Patrimônio Cultural da Bahia, após ser tombada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. A integração à Universidade Federal da Bahia ocorreu, de acordo com Nussbaumer (2000, p. 27), em um período bastante produtivo quanto à implementação de projetos que viriam a se tornar fundamentais para a história da cultura nacional. Datam dessa época, por exemplo, a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1948.

A fundação da Academia de Belas Artes da Bahia, no século XIX, refletiu a existência de demandas sociais relacionadas ao desenvolvimento profissional de artistas plásticos e à formação de professores de arte. Mas a Escola de Belas Artes teve uma trajetória marcada pelo diálogo com múltiplas linguagens artísticas e com a diversidade étnica que caracteriza o Estado da Bahia. A partir da universidade, as experiências artísticas de

estudantes, profissionais e pesquisadores, ocuparam galerias, mas também espaços públicos urbanos e comunidades tradicionais, para além dos limites territoriais do estado. Essas experiências, bem como as concepções e os modelos nascidos da atuação de estudantes e profissionais, foram fundamentais à definição de políticas públicas por parte de gestores, movidos pela perspectiva de criação de espaços de entretenimento, trabalho e de inclusão social para a população.

A emergência de políticas governamentais de fomento à arte, na Bahia, tem como marco, como relatam Faria e Kauark (2018, p. 159), a criação, em meados da década de 1940, do Departamento de Cultura, vinculado à Secretaria de Educação e Saúde, sob a gestão de Anísio Teixeira. Outro passo importante no sentido da consolidação das ações estatais de apoio às atividades artísticas e culturais foi a criação da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), em 1974, vinculada à Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia. Em suas atuais diretrizes, a Funceb tem como propósitos promover a diversidade de expressões e múltiplas linguagens nas quais as obras podem materializar-se, mas também dar suporte aos criadores e públicos dos bens artístico-culturais, através de recursos e promoção de suas obras, voltados para a descentralização e valorização da territorialização das possibilidades artísticas, das ações e da distribuição de premiações.

Entre 2007 e 2015, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, promoveu mudanças tanto nos dispositivos legais relativos ao financiamento à cultura, como em seu modelo de gerenciamento (FARIA; KAUARK, 2018, p. 162-163). Desde 2011, a gestão da Funceb está alinhada à Lei Orgânica da Cultura da Bahia (Lei nº 12.365, de 30 de novembro de 2011), que instituiu a Política e o Sistema Estadual de Cultura, bem como as referências normativas e instrumentos que garantem a organização e o planejamento das políticas públicas para as artes no estado, a identificação de problemas, conflitos e a criação de agendas para planejamento de ações.

A produção desse conjunto normativo insere-se em um período de intensas transformações na política cultural do Estado da Bahia, que teve início em 2007, e reflete os debates e ações centralizadas pelo Ministério da Cultura, durante a gestão de Gilberto Gil. Em decorrência destas alterações, os projetos culturais apoiados pelo estado passaram a ser selecionados por meio de editais, com o argumento de que essa fórmula possibilita a democratização do acesso aos recursos e o estímulo às possibilidades de criação artística em todo o estado.

A definição e reconhecimento de 27 Territórios de Identidade foi uma das mudanças propostas pela Funceb com vistas à democratização de acesso aos recursos estatais. Vislumbrava-se, com essa estratégia, permitir aos proponentes concorrer em condições mais próximas da equidade. A distribuição de recursos por base territorial permitiria a comparação entre projetos aproximados pelos problemas e dificuldades comuns. Muitas comunidades isoladas se apresentaram, pela primeira vez, com propostas destinadas a popularizar suas manifestações de artísticas.

A prática gestora assentada sobre a definição de Territórios de Identidade corrobora a percepção de que uma circunscrição político-geográfica, como uma unidade da federação, comporta diferenças étnicas, sociais, culturais e econômicas. A superação do histórico silenciamento das minorias étnicas e de grupos sociais e humanos só pode ser realizada mediante a execução de políticas públicas que reconheçam a diversidade e afrontem a desigualdade. Os debates realizados no contexto de elaboração do Plano Nacional de Cultura apontam para a complexidade e as disparidades de acesso e difusão de bens e valores culturais e sociais.

A ampliação dos mecanismos de acesso, financiamento e fortalecimento das produções artísticas teve como resposta a mobilização popular ou comunitária em torno de projetos de produção e difusão cultural calcados em um viés crítico e em defesa da cidadania. Agentes sociais e culturais de expressão local assumiram a tarefa de elaboração de projetos que colocavam em destaque experiências culturais de suas comunidades. Comunidades rurais quilombolas tiveram uma participação significativa com a apresentação de projetos de difusão cultural e entretenimento, de caráter educativo, de preservação de práticas sociais. Esses projetos implicaram em ações de resgate e redefinição de elementos próprios à memória dos grupos e reforçaram processos identitários entre os membros das comunidades.

A formulação e implementação de políticas públicas descentralizadas, democráticas, participativas, como se observa nas ações promovidas pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, no período em foco, decorrem da aceitação, por parte dos gestores, de uma noção ampliada de cultura, isenta da necessidade de vinculação com o desenvolvimento econômico ou com a economia do turismo. É nessa perspectiva que o Calendário das Artes se afirmou como um importante programa de acesso aos recursos públicos para grupos e produtores culturais de toda a Bahia, considerada em sua dimensão e diversidade. A ideia era que, em cada território, fossem priorizadas propostas que beneficiassem populações com menor acesso a produtos culturais e projetos que privilegiassem a diversidade cultural.

Ao premiar projetos de expressão local, os editais do Calendário das Artes se constituíram em oportunidade de escuta e trocas de informações entre sociedade, artistas e produtores. Complementarmente, forneceram elementos para a definição de novas ações institucionais por parte do Governo do Estado, especialmente o mapeamento de demandas de comunidades tradicionalmente alijadas do acesso aos recursos públicos.

Estavam habilitadas a participar da seleção do Calendário das Artes pessoas físicas, brasileiros natos ou naturalizados, ou estrangeiros com permanência legalizada, residentes na Bahia, com idade igual ou superior a 18 anos. Também poderiam concorrer pessoas jurídicas estabelecidas na Bahia com ações artístico-culturais definidas em seu estatuto e/ou contrato social. Não poderiam participar proponentes e/ou projetos premiados no ano imediatamente anterior; integrantes das comissões de seleção, bem como seus parentes em até 2º grau; e servidores públicos da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e de suas entidades vinculadas: Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), Fundação Pedro Calmon (FPC) e Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural Bahia (IPAC). De acordo com o edital, a Funceb poderia divulgar o projeto premiado em seus veículos de comunicação institucional, site, informativos, agenda Cultural Bahia e perfis em redes sociais.

Contemplado no edital de 2014 do Calendário das Artes, o projeto de criação do DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs, previa a aplicação de recursos na reprodução, em mídia digital, do vídeo do espetáculo realizado em 2009 e, também, a realização de ações de divulgação. O texto de apresentação do projeto evidenciava o desejo de promover, entre os membros da comunidade, o sentido de(auto)reconhecimento, mediante o fortalecimento de símbolos presentes na memória social do grupo. Elementos concernentes à história local, associada à ancestralidade africana são evocados, no texto, como instrumentos de enfrentamento ao preconceito e às atitudes de discriminação que afetavam os sujeitos da comunidade.

O objetivo expresso no projeto do DVD, de ampliação do acesso público à produção da banda para além dos espaços limítrofes da própria comunidade, era já considerado em 27 de janeiro de 2009, quando foi gravado o vídeo. Por meio do DVD, prensado e distribuído com recursos públicos, a Banda Quilombo do Rio das Rãs fez ecoar imagens e discursos de pertencimento étnico e de valoração positiva da ancestralidade africana e afro-brasileira. A mídia deve ser compreendida como documento sociocultural, no sentido proposto por Laraia

(2009, p. 35), construído a partir de investigações históricas sobre história e cultura africanas e sobre o processo de constituição da comunidade quilombola do Rio das Rãs.

Cruzeiro (2010, p. 367) destaca como práticas artísticas vivenciadas nos espaços de conflito e dissenso – reais ou simbólicos – relacionados à política foram capazes de produzir alterações nas dinâmicas das estruturas hegemônicas da sociedade. Do ponto de vista histórico e sociológico, como destaca Florestan Fernandes (2007, p. 118), “o preconceito e a discriminação surgiram na sociedade brasileira como uma contingência inelutável da escravidão”.

No intuito de confrontar e modificar o racismo solidificado na sociedade brasileira, as comunidades quilombolas produziram e continuam a produzir arte, seja porque a arte se constituiu em porta de entrada para espaços antes inacessíveis, seja porque os grupos culturais que atuam nessas comunidades abraçam uma dimensão crítica e ativista em suas formas de expressão artísticas. Os idealizadores e produtores da Banda Quilombo do Rio das Rãs agem com essa perspectiva, no sentido da mobilização de forças sociais para o confronto com as relações de poder. A música produzida e apresentada pela banda constitui mecanismo de resistência ao sistema econômico-social dominante, ao racismo, às injustiças e ao silenciamento.

A ampliação do público da Banda Quilombo do Rio das Rãs é um exemplo da eficácia do alcance de editais como o Calendário das Artes, apresentados como instrumentos de fortalecimento de culturas locais. A mídia produzida com o prêmio comportava, além do registro da apresentação da banda e de depoimentos do seu idealizador, capa e encarte com imagens que remetiam ao conteúdo político e ideológico das músicas. Por meio de tecnologias de fixação e reprodução de sons e imagens, a produção cultural do quilombo ganhou condições de reprodutibilidade na zona urbana do município de Bom Jesus da Lapa, no público universitário da região e, mais além, em espaços aos quais não teria chegado sem o apoio do poder público.

A capa e contracapa da mídia digital projetam símbolos e combinação de cores comumente associadas à cultura africana e afro-brasileira, elementos que reforçam os discursos identitários enunciados nas letras das músicas. Imagens de instrumentos percussivos, a exemplo do timbal, comumente associados à ideia de música afro, aparecem ornamentados em vermelho, preto, amarelo e verde. Essas cores são evocadas como representações do sangue da luta e do sofrimento dos povos africanos; do luto e da ameaça

permanente de invasão e aprisionamento; do ouro e das riquezas minerais pelos quais os negros foram submetidos à escravidão; e da exuberância da natureza da África ancestral.

O conteúdo do DVD está organizado em três partes: Iniciar (reprodução do espetáculo gravado em praça pública), Músicas e Fotos. As imagens veiculadas na primeira parte mostram a apresentação da banda e o público entregue à diversão. A plateia, de aparência multiétnica, reproduz coreografias executadas por integrantes da banda, que, com suas indumentárias, seus penteados, suas expressões corporais, afirmam noções de pertencimento e identidade. Mas é sobretudo por meio dos discursos, cantados e falados, enunciados pelo vocalista ou pelo compositor/depoente que, nesta parte, se afirma o desejo de elevação da autoestima do grupo musical, como da comunidade que ele representa.

Se o espetáculo em praça pública, em 2009, já havia concedido alguma visibilidade ao trabalho artístico da banda, as cópias do DVD possibilitaram o (re)conhecimento da comunidade quilombola por parte de setores da sociedade que desconheciam as suas experiências socioculturais. Os recursos estatais contribuíram, assim, de alguma maneira, para a superação do distanciamento social e do desconhecimento, fenômenos que estão na origem dos “medos” e dos preconceitos em relação ao outro.

A mídia digital comporta, além das imagens e sons capturados durante espetáculo ao vivo, entrevistas com o Professor Zezinho. Esses elementos, em conjunto com as imagens e letras contidas na capa, atualizam a mensagem do grupo para aqueles que assistem, leem ou simplesmente manuseiam o DVD, compreendido aqui como um objeto cultural.

Os atos distintos de apropriação das mensagens difundidas pela banda são potencializados, em algumas escolas do município de Bom Jesus da Lapa, pela realização de projetos pedagógicos que envolvem professores e estudantes. Vários projetos, que contemplaram a exibição do vídeo, foram executados com o intuito de favorecer a reflexão sobre aspectos históricos e culturais da comunidade quilombola do Rio das Rãs e promover discussões sobre o racismo e a exclusão que afetam a população afrodescendente em espaços que extrapolam o contexto original de produção das músicas.

A Banda Quilombo do Rio das Rãs pode figurar como símbolo de investimento público em políticas de democratização do interesse coletivo. Nas estratégias performáticas do grupo, os negros provenientes de uma determinada comunidade rural quilombola colocam em cena elementos alusivos às origens africanas que os aproxima de outras comunidades negras do Brasil e que tornam indissolúvel a imbricação entre a clivagem de classe e a clivagem racial. Por outro lado, a encenação comporta influências dos processos

de globalização e modernidade, impressos nos efeitos cênicos, por exemplo, ou nas estratégias de produção e captação de imagens. Enfim, o investimento público no processo de divulgação da banda e do espetáculo contribui para a diversidade de oferta de produtos culturais em um contexto mercadológico em que o global se modifica pela diversificação de repertórios. O mercado cultural está ali representado por cada cidadão que aceitou o convite para ver o espetáculo e que, dessa forma, permitiu que sua imagem fosse integrada ao registro como símbolo da negritude.

O Estado brasileiro e os diversos setores da sociedade brasileira não se mantiveram alheios às transformações nas formas de reprodutibilidade técnica que, desde as três últimas décadas do século XX, afetaram as diversas partes do globo. Em particular, as lutas de resistência negra ganharam se integraram a essas mudanças e ganharam espaço no território da comunicação, com base nas tecnologias digitais. Complementarmente, de acordo com os novos paradigmas, que definem a arte, em seus diversos modos de produção, como expressão mediadora de uma nova percepção do mundo, os movimentos de resistência negra reforçaram o papel da arte como estratégia e campo de luta. Por seu valor expositivo e seu potencial de modificar as pessoas no ato de recepção, a arte, em suas múltiplas linguagens, permite conjugar crítica e prazer.

### **3 PERFORMANCE E SENTIDO NO DVD DA BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS**

#### **3.1 Identidade quilombola no contexto de hipercultura**

A ampliação do universo da comunicação e informação na era da cultura-mundo ocorreu em estreita associação com o desenvolvimento e popularização dos recursos digitais de registro e arquivamento de informações (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 10). As tecnologias digitais viabilizam a circulação de imagens e a multiplicação de canais de trocas. O ciber mundo tem como uma de suas marcas o fenômeno da hipercultura. As atividades e os objetos compreendidas na ideia de cultura saem do enquadramento do supérfluo, do opcional ou do setor periférico da vida social para tornar-se essencial à formulação de conhecimentos.

No contexto da comunicação-mundo, os artefatos midiáticos são a base para fluxos ininterruptos de objetos e manifestações culturais. Mas tomemos aqui, em especial, as expressões de caráter performáticos para refletir sobre a capacidade da arte de produzir transformações sociais e políticas que envolvem, em um mesmo contexto, os realizadores e o público. Enquanto a globalização e os interesses de mercado a ela subjacentes apontam para a uniformização e pasteurização das formas, a performance permite a ruptura de muros sociais, a afirmação das identidades o reconhecimento de culturas antes excluídas do circuito das artes.

As relações entre arte e tecnologia, entre progresso tecnológico e comunicação, assim como a ideia da morte da arte pela morte da aura, têm norteado estudos contemporâneos sobre as condições de produção da cultura no contexto das experiências sociais (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 72). As novas práticas culturais e as dinâmicas convergentes das novas aspirações da massa, associadas às novas tecnologias de reprodução, colocam as performances artísticas no centro das transformações sociais. A constituição de novos sentidos para o mundo torna possível “outro tipo de existência das coisas e outro modo de acesso a elas” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 74).

De algum modo, essas reflexões orientaram as presentes reflexões sobre a performance das pessoas presentes à gravação do vídeo que deu origem ao DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs. As regras da performance, conforme foram definidas por Zumthor

(2014, p. 34), permitem analisar o tempo, o lugar, a finalidade da gravação, a ação do locutor e dos demais integrantes da Banda e, em ampla medida, a resposta do público.

O homem de massa – nesse caso particular, o homem quilombola – antes e, ainda, agora mantido à margem das oportunidades faz da arte musical o meio para colocar-se em posição diferente da condição habitual. Apreende-se, pela análise do vídeo da banda Quilombo do Rio das Rãs, em consonância com o que propõe Zumthor, que “algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassou o curso comum dos acontecimentos” (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

Por meio da performance, o sujeito quilombola coloca-se diante do mundo e da sociedade em situação de pleno gozo do direito de vivenciar ritmos, danças, cores e discursos. A performance, conforme Zumthor (2014, p. 35), modifica o conhecimento e impõe modificações na percepção do mundo por parte do público. Em se tratando da banda Quilombo do Rio das Rãs, é necessário analisar o contexto que tornou possível a presença do grupo em um espaço no qual os negros, no passado, viveram a negação do direito à liberdade e, no presente, permanecem excluídos. Isso tornou-se possível pelo advento de um novo sistema de valores que não pode ser destacado das mudanças no sistema de informação e comunicação. Conforme destacam Lipovetsky e Serroy (2011, p. 10), o próprio mundo mercantil e midiático permite a incorporação, no universo da indústria cultural, de marcas anteriormente estranhas ao conceito de cultura. Agora, essas marcas ganham materialidade, como ações ou objetos de consumo calcados em experiências identitárias que trazem ao mundo globalizado novos sentidos e estilos.

Na apresentação em praça pública ou materializado em recurso digital sonoro, o espetáculo da banda Quilombo do Rio das Rãs aponta para a possibilidade de outro tipo de existência para a cultura quilombola, de base territorial. Pela performance, os membros da banda expressam um ideal estético e um conjunto discursivo que valorizam a história e memória não apenas de sua comunidade, mas de todos os negros e negras do Brasil. Eles tão somente buscam mobilizar aquilo que já é conhecido pelo público. Com esse intuito, definem modelos de conduta e assumem, aberta e publicamente, a responsabilidade sobre as escolhas de temas e formas. Embora subordinado a determinadas normas socioculturais, o espetáculo se orienta pela perspectiva de mudança, de conquista da cidadania, de reconhecimento e valorização da comunidade e de sua arte, intenções que podem ser por outros grupos e, geral, pelos negros e negras do Brasil.

A arte possibilita a aproximação entre os homens e as coisas e a superação de muros sociais. Permite ao sujeito que a vivencia sentir-se próximo até das coisas mais longínquas e sagradas. É, portanto, como afirma Martin-Barbero (1997, p. 74), uma experiência repleta de conteúdo igualitário. A produção artística, como se depreende da experiência da banda Quilombo do Rio das Rãs, pode ser tomada como a expressão material de força e da resistência de um povo. Ela pode servir de estímulo ao processo identitário de um contingente populacional e à mobilização de suas capacidades criativas e ações políticas em favor da ampliação do acesso à educação, à profissionalização, à saúde e ao lazer.

A música é linguagem universal que transcende línguas e fronteiras e os músicos, sujeitos da performance, têm o seu poder de comunicação potencializado pelos meios de reprodução e de difusão sonoras, que garantem a continuidade da exposição, da apropriação e da renovação de conteúdo, formas e sentidos.

### **3.2 Espaço e elementos performativos no material áudio visual da banda Quilombo do Rio das Rãs**

Como grupo musical performativo, a Banda Quilombo do Rio das Rãs organizou espetáculo em consonância com as condições técnicas ofertadas, com a natureza do evento que garantiu a sua presença em praça pública e com o horizonte de expectativa que se construiu em relação ao público.

Durante a apresentação, os instrumentistas e o autor ocuparam um palco retangular de estrutura metálica, medindo 7 X 4 metros e posicionada a dois metros de altura em relação ao chão. Permaneceram em posições fixas durante toda a apresentação, o que sugere a existência de marcadores de palco e pelo menos um ensaio no local da apresentação. O cenário foi montado com adereços artesanais, feitos com galhos retorcidos, com formato semelhante ao de mandalas. Eram cinco objetos, presos no alto do palco, distribuídos por toda a extensão da estrutura metálica superior. Na parte frontal superior do palco, havia, ainda, uma faixa comemorativa em homenagem aos 30 (trinta) anos da Pastoral da Juventude e do Meio Popular (PMJP).

A PJMP nasceu em julho de 1978, em Recife, Estado de Pernambuco, e abrigou jovens do meio popular e alguns remanescentes da antiga Juventude Operária Católica (JOC), entidade que havia sido objeto de perseguição pelo governo ditatorial militar após o Golpe de 1964. Oliveira e Paiva situam o nascimento da PJMP no contexto de retomada das

lutas sociais e políticas pela democratização do país, no final da década de 70 e início da década de 80, do século XX:

Assim, o contexto inspirador para o nascimento da PJMP foi, por um lado, a realidade concreta dos jovens e o ressurgimento das lutas sociais e políticas que acontecia no Brasil, e, por outro, o contexto eclesial da Igreja Latino-Americana e do Regional NE II, que sob a orientação e o pastoreio de Dom Hélder Câmara, construía um modelo de organização pastoral no qual o pobre era sujeito histórico de libertação. A PJMP nasceu bebendo no seio desta Igreja e assumiu a visão de que a transformação da realidade é obra dos oprimidos e de todas as pessoas de boa vontade que se comprometem com as lutas de libertação (OLIVEIRA; PAIVA)

Além da faixa alusiva à PJMP, na parte frontal inferior do palco foram colocadas faixas de tecido em cores: do lado esquerdo, faixas nas cores amarela, preta e verde; do lado direito, faixas amarelas, vermelhas e azuis. A superfície sobre a qual transitavam os músicos encontrava-se coberta por uma lona plástica branca, semelhante à que recobria a estrutura metálica do fundo do palco. O branco ao fundo dava visibilidade aos elementos cênicos. A banda pôde contar, durante a realização do espetáculo, com recursos de iluminação e sonorização. Dos lados direito e esquerdo, grandes caixas de som estavam empilhadas próximas a pequenos canhões de luz. Além disso, existiam duas saídas de gás-fumaça, cuja utilização potencializava os efeitos de luz e som. À frente do palco, ao nível do chão, dançarinas, com suas indumentárias cuidadosamente escolhidas, complementavam a imagem visível ao público.

O grupo contava com nove instrumentos de percussão: timbales, repiques e tambores, tocados por jovens músicos da comunidade. Os músicos tateavam as baquetas e marcavam o ritmo nos tambores, com as mãos. Pintados de verde, amarelo e vermelho, os instrumentos, além de marcar o ritmo, contribuem para a sua vinculação a particularismos étnico-culturais. Há que se destacar, também, a presença de um instrumento de corda, o violão, tocado pelo vocalista e compositor das canções, o Professor Zezinho.

A estrutura ofertada pela organização do evento era, seguramente, distinta das condições de produção vivenciadas na realidade socioespacial do quilombo. Lipovetsky e Serroy (2011, p. 17), chamam a atenção para o fato de que, em tempos de cultura-mundo, as experiências socioculturais de grupos tradicionais submetem-se aos irresistíveis avanços tecnológicos e às exigências de bom desempenho e eficiência próprios à cultura de mercado. Isso é verdade, mas, como vimos anteriormente, qualquer perspectiva de homogeneização, nesse contexto, é confrontada pela problemática das identidades coletivas, das “raízes”, do

patrimônio, das línguas nacionais, do religioso e dos sentidos que alimentam o mundo da hipercultura. É, assim, nesse mundo complexo e contraditório, que o espetáculo da banda Quilombo do Rio das Rãs concede materialidade às demandas comunitárias locais e às experiências mais amplas do universo afro-brasileiro, quilombola em particular.

Como salienta Zumthor (2014, p. 34), performance indica competência, um saber-ser que implica e comanda certa presença e conduta inscritas em coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, numa ordem de valores encarnada em um corpo vivo.

Na apresentação da Banda Quilombo do Rio das Rãs, os elementos comunicativos não verbais dispostos na organização do palco, assim como a performance e o figurino dos músicos e dançarinas, codificam referências e aspectos culturais próprias ao grupo e à sua comunidade de origem. Os corpos vivos ali presentes apontam para a perspectiva de ressignificação dos corpos negros, cujas marcas ancestrais, conforme afirma Gomes (2014, p. 79), os direcionam a assumir, por meio da performance, competências adquiridas em uma história de luta e resistência. Essa história ganha visibilidade na tensão vivenciada, cotidianamente, pelos negros e negras, entre as exigências de adaptar-se e a necessidade de superar o pensamento racista, que toma seus corpos por exóticos, eróticos ou violentos.

No embate com o racismo e a exclusão, a banda organiza-se, exhibe coreografias destinadas a enaltecer valores culturais e sociais de base identitária. A performance engloba um modo próprio de entoar os versos das canções, o ritmo, as roupas, os instrumentos musicais, as danças e outros movimentos corporais. Discurso e performance se conjugam para divertir, mas também para apresentar corpos negros, não como força de trabalho e peças (objetificados). Eles são, agora, corpos políticos marcados por processos identitários e saberes emancipatórios, no sentido proposto por Gomes (2017, p. 98). As simbologias negras estão ali presentes nos cabelos trançados, nas batas estampadas, nas cores das roupas usadas por músicos e dançarinas. Para os membros do grupo, todos esses elementos são referências ancestrais. O espetáculo atualiza essas referências diante do público, ao negar os estereótipos racistas e confrontar, por meio de uma história viva, o cotidiano marcado pela exclusão.

Embora o material impresso que condiciona e acompanha a mídia digital da banda Quilombo do Rio das Rãs não comporte uma definição acerca do estilo musical, é possível apontar para a similaridade de ritmo com o que se convencionou chamar de samba-reggae. Os instrumentos musicais, a temática das canções e o ritmo da batida dos tambores estão em convergência com as observações apresentadas por Schaeber (1997, p. 146-147) ao tratar dos fatores estruturais relativos à música negra baiana, em especial àquela produzida pelos

blocos afro, nomeado como samba-reggae, caracterizado por síncofes típicas do reggae e pela presença de tambores de som mais grave, tocados lentamente. Os blocos afro foram fundamentais à construção da autoestima de negros e negras, em contextos marcados por preconceitos e exclusão, e à gênese de novas formas de resistência negra na Bahia.<sup>10</sup>

A assimilação de ritmos do samba-reggae garante à banda Quilombo do Rio das Rãs o papel de mediadora entre a expressão artística do grupo e um movimento cultural mais amplo, ancorado em ritmos, símbolos e outros aspectos culturais associados às experiências dos africanos da diáspora.

Como avalia Zumthor (2014, p.41-42), o ritmo de uma canção implica, juntamente com sua melodia, com a linguagem e com os gestos que acompanham a sua execução, pulsações comuns entre quem produz, quem aprecia e, abarca, até mesmo, os que apenas transitam em volta do espetáculo. O ritmo dilui a divisão entre plateia e palco porque produz uma experiência única. É o que se observa nas imagens do vídeo da banda: há uma sintonia. O som dos tambores dita a cadência dos movimentos corporais de músicos, dançarinas e do público.

Conforme Schaeber (1997, 146), “música e dança refletem uma realidade social e oferecem os instrumentos com que os indivíduos estão continuamente negociando e renegociando hierarquias e espaços entre eles”. No ritmo definido pela banda, define-se, naquele tempo e espaço, uma escala hierárquica, na qual os músicos ocupam o patamar mais alto. Em seguida, no segundo patamar estão as cinco dançarinas, que atuam como condutoras dos espectadores, orientando movimentos corporais. Essa hierarquia contraria a ordem social que, fora da performance, coloca os negros quilombolas em condições de subalternidade e exclusão.

Realizada em um determinado contexto cultural e situacional, conforme avalia Zumthor (2014, p. 35), a performance emerge do modo de ser e ver o mundo e esse modo de ser e ver está atrelado a tradições culturais cuja essencialidade se mostra em cada detalhe do espetáculo. A apresentação da banda Quilombo do Rio das Rãs foi inserida na programação do 3º Congresso Nacional da Pastoral da Juventude e do Meio Popular como

---

<sup>10</sup>Referindo-se à importância da música negra no enfrentamento a problemáticas que atingem o sujeito social negro no Brasil, Schaeber (1997, p. 151) ressalta o trabalho da banda Olodum, que se tornou referência na luta política contra o racismo; Os caminhos trilhados pelo Olodum, os projetos sociais de cunho educativo, os discursos, materializados em canções, despertam em uma parcela dos jovens de Salvador o interesse pela história dos povos africanos e dos negros no Brasil. Arte e educação são a base do autorreconhecimento, da identidade, da socialização e da melhoria das condições sociais desses jovens.

atividade cultural de entretenimento, mas, ao mesmo tempo, foi projetada como expediente de integração dos jovens quilombolas à proposta do evento.

A Igreja Católica esteve presente em diversos momentos da história do povo das Rãs. Por exemplo, quando concedeu suporte às famílias durante os conflitos pela posse da terra, na década de 90 do século XX. Em 2009, ela concedeu, aos jovens do grupo cultural representativo daquela comunidade, a oportunidade de falar dessa história por meio da arte. A iniciativa indica uma percepção particular, sustentada pelo movimento pastoral, sobre o papel da juventude nas transformações sociais e se insere na lógica dos movimentos sociais contemporâneos, que passam a contemplar plataformas identitárias, o princípio da diversidade e a demanda por universalização dos Direitos Humanos.

Durante a realização do espetáculo, os jovens quilombolas das Rãs assumem o protagonismo na luta de resistência e por direitos, espelhados na história e memória da sua comunidade e nas referências aos ancestrais. A corporeidade da negra e do negro reflete uma trajetória marcada por solidariedades e desejos de liberdade.

Assim, no ano de 2009, depois de décadas de exclusão e preconceito, a cidade de Bom Jesus da Lapa foi aberta à ocupação do seu território pelos quilombolas. Havia expectativas e o público, majoritariamente composto por jovens, lotou a praça para recebê-los. Como destaca Zumthor (2014, p. 42), a performance não somente se liga ao corpo, mas, também, ao espaço por ele ocupado. No momento da apresentação da banda Quilombo do Rio das Rãs, esse espaço de prolonga mediante o uso de um telão, situado ao lado do palco, que amplia a condição de visualização da performance e estimula o envolvimento do público.

A performance da Banda Quilombo do Rio das Rãs não se limita ao palco. Abrange todo o espaço da praça. É simbólico o movimento das dançarinas no espaço que a elas é designado: ora elas estão perfiladas à frente do palco, de costas para a banda e de frente para a plateia; ora estão misturadas ao público, de frente para o palco. Esse trânsito e a mistura de corpos sugerem integração, reconhecimento, aceitação, valorização do outro e renovam as esperanças consignadas no lema do congresso que abrigou a apresentação: “Em nossas mãos um sonho em mutirão”.

O espaço é entendido por Zumthor (2014, p. 44) como lugar cênico e próprio da manifestação das intenções do autor. Na apresentação da banda Quilombo do Rio das Rãs, múltiplos espaços devem ser considerados, como o estado, a região, a cidade, a praça e o palco. É nesses múltiplos espaços que a enunciação e recepção dos discursos políticos e das

formas culturais e, principalmente, a interação com o público deve ser considerada. A configuração do público e a maneira como ele responde aos discursos e formas retorna para os ocupantes do palco, mobiliza seus conhecimentos e suscita decisões imediatas que interferem na performance. Na situação performancial, a operação cognitiva aproxima aquele que contempla àquele que desempenha o ato performativo.

### **3.3 O corpo negro e performatividade**

Para Zumthor (2014, p. 41), na performance há sempre um elemento irreduzível, materializado pela presença de um corpo. Na apresentação da banda Quilombo do Rio das Rãs esse elemento é materializado no corpo negro. A corporeidade negra é reafirmada e ganha lugar de destaque não só pela dança e pela execução musical. Ela é o símbolo vivo da luta e da resistência com as quais ficou marcada a história de negros e negras no Brasil.

Munanga e Gomes (2016, p. 152) observam que aos africanos escravizados e seus descendentes brasileiros nascidos sob o regime da escravidão era negado o domínio sobre o próprio corpo. Eles eram obrigados a trabalhar sem cessar, no ritmo ditado pelos senhores, na produção rural, na mineração, na manutenção e cuidados na casa senhorial, como em outras atividades determinadas pelas necessidades da classe dominante. Além de submetidos ao trabalho braçal, homens e mulheres escravizadas tinham seus corpos violentados, eram obrigados a alimentar os filhos da casa grande e a atender desejos e fantasias sexuais dos brancos. Para Gomes (2017, p. 79), essas condições conduzem à negação do corpo negro, à sua invisibilidade e à negação de saberes e valores positivos a eles associados.

Mesmo com a suposta universalização da educação, os negros e seus corpos permaneceram associados a temas relacionados ao folclore e tratados como exóticos. Por contraposição, como afirmam Munanga e Gomes (2016, p. 152) o corpo negro adquiriu importância como instrumento de afirmação de valores socioculturais e como agente emancipador, desde o tempo em que africanos e afrodescendentes estavam submetidos à escravidão.

A performance corporal está presente nas ações de combate, como nos ritos religiosos e em outras expressões indicativas de sociabilidade e construção da identidade coletiva. A abolição formal da escravatura não significou, para a maioria dos negros do Brasil, como vimos, a chegada de um tempo de paz e conquista de melhores condições de vida. Pelo contrário, em muitos aspectos, significou o aprofundamento das desigualdades sociais e

raciais e a necessidade de renovação das lutas de resistência, por inclusão e terra de trabalho. É para os negros, portanto, fortemente marcado pelas memórias de sofrimento e luta de seus ancestrais, que falam os corpos negros dos integrantes da banda Quilombo do Rio das Rãs.

As imagens do vídeo revelam a predominância de jovens negros tanto na banda quanto na plateia. Alguns, inclusive, parecem nem ter atingido a maioridade. Gomes (2017, p. 75) afirma que o olhar dos jovens negros, na atualidade, é muito mais firme e afirmativo do que o olhar da geração que os antecedeu. Muitos encaram o “outro”, discutem questões fundamentais para o bem-viver de suas coletividades e posicionam-se sobre questões raciais. Além disso, ainda de acordo com Gomes (2017, p. 75), a partir dos anos 2000 ocorreu uma politização da estética negra. O corpo negro, valorado positivamente, torna-se foco de estratégias de mercado, ocupa espaços na mídia e em espaços acadêmicos, inclusive à frente de núcleos e associação de pesquisadores negros, e passa a exercer funções importantes em ministérios e secretarias de governos.

A resignificação dos corpos negros abriga nuances, de acordo com a região, com a configuração das forças políticas e econômicas nos vários níveis de gestão estatal e com a própria capacidade organizativa dos movimentos de resistência negra em cada momento. As políticas de ações afirmativas, implantadas e potencializadas na era Lula-Dilma, entre 2003 e 2016, interferem nas relações de negros e as negras com os seus próprios corpos, como demandam um novo olhar da sociedade brasileira sobre os corpos negros. Como destaca Gomes (2017, p. 75-76), essas políticas contribuíram para a configuração de um novo perfil de juventude negra, ciosa de ocupar lugares sociais que antes lhes eram negados. É esse o contexto que permite a atuação performática das jovens moças quilombolas durante a apresentação da Banda Quilombo do Rio das Rãs, além da moça que integra o trio vocal de apoio, juntamente com dois rapazes.

As dançarinas encenam, por meio de coreografias, a projeção, em primeiro plano, de mulheres negras, cuja atuação nas organizações e nos movimentos de resistência negra foram ressaltadas por Munanga e Gomes (2016, p. 133). Para estes estudiosos, as mulheres negras conquistam autonomia e independência ao se projetarem no espaço público, como protagonistas de suas próprias lutas, com ou em apoio de políticas públicas. Os seus avanços conduzem à interconexão com paradigmas e plataformas de luta dos movimentos feministas e impulsionam à definição do feminismo negro como um novo campo da práxis social transformadora na contemporaneidade.

Embora tenha havido transformações nas condições de vida e a ampliação do papel social das mulheres em todo o mundo, em especial a partir dos anos 60 do século XX, Munanga e Gomes (2016, p. 133) observam que a mulher negra continua vivendo uma situação marcada pela dupla discriminação, gerada pelo machismo e pelo racismo. Em sua maioria, as mulheres são responsáveis por cuidar da casa, dos próprios filhos e dos filhos de outras mulheres para que estas possam cumprir uma jornada de trabalho fora de casa.

Gomes (2017, p. 73) destaca a atuação de ativistas negras na difusão de novos saberes e discursos políticos, identitários e estético-corpóreos. Essas ativistas interagem com o Movimento Negro, questionando o machismo, desafiando os homens a mudar suas atitudes em relação às mulheres, seja no plano do público, seja no plano das relações pessoais. Elas denunciam a violência cotidiana contra as mulheres nos diversos espaços sociais, dentro dos lares, no emprego, nos sindicatos e nos partidos. Suas práticas visam a construção de um novo modelo de sociedade, orientado pelo desejo de igualdade de homens e mulheres negros e capaz de abarcar pessoas de diferentes condições sociais e étnicas.

Em seus estudos sobre a organização social inicial das famílias dos negros das Rãs, Oliveira Jr. (1996, p. 214) destaca a idade precoce com que as mulheres se casavam e o padrão no número de filhos por residência, ainda no período de realização da pesquisa. Enquanto os homens se casavam em torno de 25 anos de idade, as mulheres contraíam casamento por volta de 19 anos. Quando os homens atingiam 43-48 anos e as mulheres 39-44 anos, o núcleo doméstico contava, em média, com oito filhos. Quando os filhos alcançavam a idade de casamento e as mães do núcleo original deixavam de conceber novos filhos, começava a diminuir o número de indivíduos no interior do lar. Este retrato social deixa evidente um dos papéis exercidos pela grande maioria das mulheres do Rio das Rãs. Além do trabalho doméstico, as mulheres se faziam presentes na organização e realização de práticas religiosas e na consecução de trabalhos manuais, especialmente aqueles voltados para a produção de vestuário. Na história mais recente da comunidade, sem desvincilhar-se das obrigações com o cuidado da casa e dos filhos, algumas mulheres passaram a atuar como educadoras em escolas municipais da localidade.

Dutra (2007, p. 68) destaca a forte predominância das relações patriarcais na comunidade, mas evidencia o crescimento da participação feminina nas discussões coletivas e na direção da Cooperativa Agropastoril do Quilombo do Rio das Rãs. Ali elas atuam, sobretudo, na organização de grupos de mulheres dedicadas aos trabalhos artesanais, ao cultivo de hortaliças e ao trabalho com corte e costura.

Durante a apresentação da banda Quilombo do Rio das Rãs, a performance das mulheres negras lança luzes sobre outras facetas da experiência feminina na comunidade e fora dela. A princípio, as danças executadas à frente do palco parecem apontar para uma memória corporal acumulada no curso de vida de cada uma daquelas jovens em sua relação com outras mulheres.

Para Zumthor (2014, p. 79), as lembranças corporais se acumulam ao longo da vida e produzem um conhecimento virtual que interfere na percepção do real. Nessa perspectiva, a performance corporal das bailarinas, integradas ao tempo, ao lugar, orientadas por uma finalidade e ressaltada pelo figurino, ao tempo em que revelam marcas ancestrais, modificam a percepção pessoal e do outro sobre as violências enfrentadas pelas mulheres negras e sobre as lutas e conquistas de seus antepassados.

Munanga e Gomes (2016, p. 107) lembram como a desigualdade étnico-social, reafirmada no pós-abolição é ainda mais cruel com as mulheres, submetidas às opressões patriarcais. Por isso, o papel desempenhado pelas mulheres do Rio das Rãs, no processo de reconhecimento do direito à terra implicou em mudanças na percepção do próprio corpo e de sua força na comunidade. Como destaca Gomes (2017, p. 97), corpos negros emancipados se distinguem e se afirmam no espaço público como expressão da liberdade. Partindo desse ponto de vista, a performance das mulheres que atuam na banda Quilombo do Rio das Rãs, longe de reforçar a exotização e a folclorização dos corpos negros, expressam a vitória dessas mulheres na luta pela emancipação e o reforço da autoconfiança.

A presença de mulheres na formação da banda, ainda que em papéis secundários, aponta para uma racionalidade estético-expressiva. O canto e a dança não se situam no campo específico da estética da arte, mas enunciam saberes, formas de sentir o mundo e formas de viver o corpo no mundo. As habilidades demonstradas pelas mulheres ao dançar e cantar indicam a incorporação desses saberes à identidade negra feminina. A linguagem musical e corporal permite a essas mulheres abarcar questões sociais múltiplas. Ritmo, letra e sons servem ao entretenimento e à ludicidade, mas são, também, indicativos de representatividade e engajamento.

A juventude negra, em sua maioria periférica, ostenta o orgulho de suas raízes ancestrais por meio de ritmos, cantos e danças. As dançarinas que acompanham a Banda Quilombo do Rio das Rãs manifestam esse sentimento por meio de corpo, que balança ao ritmo da voz e da percussão. Os seus corpos, manifestamente livres, colocam em cena um novo olhar sobre o mundo e uma nova forma de participação. Os movimentos são

sincronizados. Os passos remetem ao samba de roda e ao samba-reggae, evocados como símbolos da identidade negra.<sup>11</sup>

Os corpos negros se colocam à mostra e repercutem uma estética carregada de elementos simbólicos e identitários. Em outros tempos, a invisibilidade, espontânea ou involuntária, estava incorporada às estratégias de resistência e sobrevivência. Carvalho (1995, p. 46-47) avalia que a sobrevivência de comunidades negras no Brasil passava, muitas vezes, pela ausência total de comunicação e trocas com a sociedade dos brancos. Tornar-se invisível, simbólica e socialmente, sair do foco, demandava, entretanto, criar formas de organização e subsistência amparadas em tradições.

Gomes (2017, p.79) argumenta que os saberes produzidos pelo corpo negro foram, de alguma maneira, sistematizados, organizados e socializados pelo Movimento Negro. Mas, independentemente das estratégias mais visíveis de organização política, as negras e os negros agiram, sempre, de forma criativa para transformar sua invisibilidade em presença. A experiência coletiva de autoregulação e emancipação da comunidade negra, enquanto corpo social, orienta a experiência individual do autorreconhecimento identitário, como explica Gomes em texto escrito em primeira pessoa, endereçado a outras pessoas negras:

O corpo negro não se separa do sujeito. A discussão sobre regulação e emancipação do corpo negro diz respeito a processos, vivências e saberes produzidos coletivamente. Isso não significa que estamos descartando o negro enquanto identidade pessoal, subjetividade e individualidade. Há aqui o entendimento de que assim como “somos um corpo no mundo”, somos sujeitos históricos e corpóreos no mundo. A identidade se constrói de forma coletiva, por mais que se anuncie individual. (GOMES, 2017, p. 94)

Daí a importância das performances coletivas que mobilizam corpos negros, que renovam e materializam saberes, tradições, símbolos. As sensações sensoriais incitadas por essas performances criam conexões entre o mundo e o universo íntimo dos indivíduos. Zumthor (2014, p. 84) salienta a importância da audição, que oportuniza uma presença não somente espacial, mas interior, peculiar. É por meio da audição que o corpo promove uma autocomunicação, na medida em que revela o sujeito para si mesmo e, de uma maneira diferente, para o outro.

---

<sup>11</sup> Há que se ressaltar a diferença entre os movimentos das dançarinas do Rio das Rãs e as danças executadas nos blocos afro de Salvador, onde a forte influência das religiões afro-brasileiras, a exemplo do candomblé, se faz presente na linguagem corporal, nas roupas e penteados.

Na apresentação da banda Quilombo do Rio das Rãs, plateia e integrantes da Banda reconstruem, por meio das músicas que cantam e ouvem, saberes sobre a história do povo negro. Esses saberes são mobilizados pela união, promovida durante o espetáculo, entre discurso, música e movimento.

Assim como a audição, a visão é importante na realização da performance porque permite captar os limites e os elementos constituintes do espaço partilhado, ainda que momentaneamente. Uma vez capturado pelas câmaras e armazenado em mídia, esse espaço é reapropriado por uma nova audiência, em uma experiência real e tardia, que pode ou não ser conquistada para o projeto de transformação suscitada pela banda, por meio de letras, sons e movimentos corporais. Assim, passado, presente e futuro se entrecruzam a todo momento, desde a idealização até a difusão do DVD em meio a uma plateia cada vez mais difícil de precisar.

### **3.4 Voz, performance e subversão**

A banda Quilombo do Rio das Rãs não pode ser, nem no aspecto performativo, nem tampouco no discursivo, dissociada da história do africano escravizado no Brasil e da história e memória dos negros e negras que, desde o período colonial até o presente, se mantém em luta contra as desigualdades, por inclusão e por direito à cidadania plena.

. Zumthor (2014, p. 81-82) destaca a importância da ação vocal para que as palavras ganhem força e sejam verdadeiramente expressivas, fundamentais na formação dos efeitos de sentido. Na enunciação, as vozes extrapolam os limites do corpo ao serem escutadas pelo outro, mas os corpos que as vocalizam são transportados pelos versos das canções, por exemplo.

Na apresentação da banda Quilombo do Rio das Rãs, as vozes encarregadas de enunciar histórias e renovar o sentido da luta são a do vocalista principal, Professor Zezinho, e do trio vocal de apoio. Acompanhadas por movimentos corporais, essas vozes enunciam ideias e suscitam sensações destinadas a promover, na plateia, o efeito visado de reflexão e mobilização em torno de pautas identitárias e transformadoras. Os componentes do trio vocal de apoio à voz principal da banda mantêm-se na lateral esquerda do palco. Vestidos com roupas parecidas, eles movimentam-se, a maior parte do tempo em passos sincronizados, e, por vezes, interagem com a plateia. Mas a atenção está voltada para aquele que ocupa a parte central da frente do palco.

A voz sempre foi uma aliada do povo das Rãs. Ela se constituiu, ao longo da história, em instrumento de transmissão da memória social, de práticas e saberes. No processo que antecedeu à posse da terra, na ausência de documentação formal que explicassem por que, como e em que momentos, diante de circunstâncias desagregadoras, a comunidade se estruturou como grupo social identificado e identificável, as vozes dos moradores foram responsáveis por reconstruir o panorama histórico de modo a justificar a presença e permanência na terra (DORIA; CARVALHO, 1995, p. 130).

Os relatos orais e a observação das práticas sociais permitiram aos pesquisadores à justiça se situar diante das demandas de reconhecimento e direito à terra. Com as explicações sobre como os primeiros moradores chegaram à localidade, sobre os primeiros movimentos de ocupação e organização e sobre os momentos em que se agudizaram os conflitos, as vozes dos moradores demarcavam o tempo dos acontecimentos e lhes concediam plausibilidade.

A confluência de informações sobre fatos, cronologia e personagens facultou aos que vinham de fora acessar elementos das memórias sociais que, uma vez transpostas para a forma do escrito e organizadas, embasaram o parecer e a decisão favorável à continuidade do povo das Rãs nas terras ocupadas.

Como propõe Zumthor (2014, p. 80), “todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado”. A voz, como recurso de recuperação e construção de tradições pode ser, também, instrumento de transgressão: “A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo” (ZUMTHOR 2014, p. 81). A voz desaloja o homem do seu corpo, sem perdê-lo como referência para seu pranto, graça e canto. Em se tratando da banda Quilombo do Rio das Rãs, em seu espetáculo performático, a voz que chega ao público em timbres e entonações do cantor e do trio é mais do que a expressão de sujeitos reduzidos à luta por desejos particulares. A performance vocal é o lugar do triunfo coletivo.

Em conjunto, vocalista e trio vocal de apoio fazem de suas vozes um canal discursivo que se abre à recepção coletiva, no sentido proposto por Zumthor (2014, p. 56): “Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos, musicais contribuem para esse efeito unânime”. Por vezes, a unanimidade referida por Zumthor não é atingida; afinal, a apresentação ocorre em espaço público, aberto a um público diverso e, portanto, a recepções divergentes. Não se deve desconsiderar, inclusive, no caso da apresentação da banda quilombola, a possibilidade de que parte da plateia esteja imbuída de preconceitos, julgamentos negativos e estereótipos

racistas e que possa reagir de forma distinta ao efeito visado pelo produtor/enunciador do discurso.

Naquele contexto específico, em um congresso da Pastoral da Juventude, diante daquela plateia específica que respondeu, com sua presença, ao chamado dos organizadores do evento, a apresentação da banda reafirmou o caráter educativo e transformador inicialmente proposto. A voz do vocalista, como do grupo de apoio vocal, secundada pelo movimento dos corpos emancipados, criativos e autônomos, apareceu ali como contraponto ao racismo, embora a própria enunciação discursiva dos que estiveram à frente do palco fosse afirmativa de que há, ainda, um longo caminho a percorrer na luta pelo reconhecimento e valorização dos negros na história da cultura brasileira.

Performances artísticas como a da banda Quilombo do Rio das Rãs são fundamentais à formação de novos conhecimentos sobre a história e os modos de vida dos povos quilombolas, especialmente se a eles é permitido falar em primeira pessoa e performatizar seus traços culturais. Essas formas de manifestação cultural vêm preencher lacunas deixadas pelos espaços educativos formais, nos quais a história desses povos é tratada de forma resumida e anacrônica. Especialmente os materiais didáticos de apoio aos professores e alunos tendem a desprezar o valor da história e cultura do povo negro. A maior parte desses materiais reforça no imaginário social conceitos equivocados, como o mito da democracia racial no Brasil, e reduz o corpo negro, fazendo-o representar por meio de imagens de homens e mulheres escravizados ou exercendo ofícios de baixa qualificação.

A educação escolar, salienta Gomes (2017, p. 95), é um dos principais meios de socialização de discursos reguladores sobre o corpo negro. Na escola, o corpo negro é confrontado com imagens e discursos que fortalecem ideais de beleza associados à branquitude. Todos os esforços de afirmação de uma estética negra são objeto de desconstrução sistemática, no mundo educacional como em práticas sociais cotidianas. No sentido contrário, intervenções artísticas, poéticas e políticas, como as da banda Quilombo do Rio das Rãs, são demonstrativas de que criatividade e engajamento político não são incompatíveis.

Os discursos contra o racismo, por mudanças e igualdade nas relações étnico-sociais se renovam no projeto de prensagem e distribuição do DVD. Nas imagens e sons veiculados pelas mídias digitais, depositadas em bibliotecas escolares e universitárias, a banda Quilombo do Rio das Rãs ecoa os desejos mais profundos dos moradores do seu território de origem, corpos marcados por uma trajetória de luta e sofrimento e que almejam o

reconhecimento de sua história, a qual não pode ser destacada da história do município de Bom Jesus da Lapa, da Bahia e do Brasil.

As canções e as imagens da banda produzem, nos novos públicos, uma percepção que os insere na luta simbólica entre as classes, que se realiza no microcosmo (BOURDIEU, 1989, p. 12). A expressão artística expressa contradições entre classes e frações de classes, que se esforçam para impor definições do mundo social conforme interesses específicos. Nas músicas da banda Quilombo do Rio das Rãs, as diferenças étnicas são abordadas em uma perspectiva política e afirmativa. Os quilombolas se projetam, durante o espetáculo e depois, por meio do vídeo, na cena pública, política, artística e acadêmica, para afirmar princípios assentados sobre a ideia de uma identidade negra, na perspectiva proposta por Munanga e Gomes (2016, p. 166): “Ao produzir, divulgar e cantar, os jovens tomam consciência de si mesmos, de sua condição e dos elementos integrantes de suas identidades”.

Nos vários momentos de recepção, a música é o elemento de mediação entre os quilombolas e outros sujeitos sociais. Como afirma Zumthor (2014, p. 81), escutar outro indivíduo é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Por vezes, as vozes dos múltiplos sujeitos se encontram em um único cantar, em uma atmosfera de compartilhamento de leituras do mundo e de desejo. Mas, por meio de seus representantes, que ocupam o palco em condição de centralidade, o povo das Rãs propõe o reconhecimento de seu lugar social, afirma a diferença entre este lugar e o lugar do outro, e reforça a consciência de desigualdade e da injustiça que, durante muito tempo, afetaram a vida dos quilombolas.

A banda Quilombo do Rio das Rãs figura, nos espaços e tempos de difusão do espetáculo, como porta-voz do povo quilombola que representa. Assemelha-se, desse ponto de vista, a outros grupos e movimentos musicais por meio dos quais os negros denunciam a opressão e o racismo.<sup>12</sup>Ao cantar as histórias e enunciar visões de mundo de seu povo, por meio das vozes e dos corpos em movimento, os membros do grupo se colocam no mesmo patamar que outros movimentos de resistência negra operacionalizados pela arte. O reconhecimento das tradições ancestrais africanas é o principal recurso de intervenção em processos educativos no interior do quilombo como fora dele.

---

<sup>12</sup>Munanga e Gomes (2016, p. 166) destacam o trabalho musical desenvolvido pelos grupos *derap*, movimentos de organização e intervenção social, que compreendem a articulação de várias linguagens artísticas e a realização de atividades comunitárias por jovens negros de periferia

A produção e reprodução do DVD do Quilombo do Rio das Rãs projeta, para além da comunidade, os múltiplos talentos que ela abriga. Há aqueles que cantam, tocam, dançam, escrevem músicas e aqueles que atuam nos bastidores, na produção do espetáculo. Todos esses sujeitos estão, de alguma maneira, envolvidos no debate proposto pelas letras das canções, pelo trabalho vocal e pela performance, sobre a história e cultura do seu povo. Os quilombolas estão ali cantando e dançando a cultura que lhes pertence, não outra. Por isso, não há intenção de copiar, imitar ou reproduzir características culturais distantes das suas. Trata-se de uma performance genuína que comporta, ainda, uma dimensão autoral e biográfica, reforçada no DVD pelos depoimentos do idealizador da banda e do espetáculo.

Os sujeitos performativos da banda Quilombo do Rio das Rãs conhecem o mundo do qual se originaram, se afirmam na condição de herdeiros daqueles que implantaram as primeiras formas de vida comunitária no território do Rio das Rãs e partilham os saberes adquiridos nas experiências cotidianas que os transformaram no que são.

Os processos educativos, vinculados, segundo Gomes (2017, p. 58), ao saber, ao sábio e à sapiência, renovam-se ali, no ato de comunicação oral que pretende apresentar a vida social quilombola como ela se realiza ou situá-la dentro do jogo simbólico de interesses. A voz é, conforme salienta Zumthor (2014, p. 83), “uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade”. O ato de vocalizar é indicativo de que não estamos sozinhos, que podemos ser ouvidos; do mesmo modo que, ao ouvir uma voz, temos a certeza de companhia.

A Banda Quilombo do Rio das Rãs canta sua cultura na expectativa de que suas vozes, carregadas de simbolismo e conhecimentos, vão chegar ao outro. Ao emergir no cenário artístico, cultural e político da Região Oeste do Estado da Bahia, as vozes do quilombo, contribuem para a edificação de uma nova interpretação da trajetória do povo negro quilombola, ao negar os estereótipos a ele imputados, de submissão, incapacidade, incompetência e inabilidade.

O conhecimento sobre os sujeitos quilombolas, corpos negros em permanente luta contra o racismo e a exclusão, avança por novos espaços físicos e sociais. A banda Quilombo do Rio das Rãs apresenta-se como janela de acesso a esse conhecimento. Espectadores da apresentação em praça pública e todos aqueles que têm acesso às mídias digitais incorporam-se a um processo de aprendizagem de uma história que tem negros como personagens centrais. O espetáculo ao vivo e o DVD são instrumentos de troca de saberes e contribuem para a desconstrução de estereótipos e imagens negativas sobre o negro brasileiro.

Ao longo de mais de 500 anos, como destacam Munanga e Gomes (2016, p. 139), homens e mulheres negros tiveram que forjar formas de sobrevivência, inventar maneiras de lidar com o corpo e lançar mão de variadas formas de expressão musical para resistir à opressão e à discriminação. Inicialmente em seus redutos, onde a maioria espectralora era constituída por sujeitos também negros, esses negros e negras encenaram suas performances, fizeram-se atores e atrizes em (re)apresentações da história coletiva e serviram de fonte de inspiração para outros que lhes sucederam.

Só muito tardiamente, esse processo de recuperação e ressignificação da história e cultura negra atingiu espaços sociais nos quais os sujeitos negros foram, historicamente, inferiorizados e enquadrados sob a ótica da marginalização e do medo. Essa conquista pode ser explicada, em parte, como querem Lipovetsky e Serroy (2011, p. 149), pelo fenômeno da cultura-mundo, que desencadeou o aparecimento de forças positivas capazes de reduzir ou mesmo anular os males que o mundo e a própria cultura produziram. Mas a ideia de cultura negra e quilombola não pode ser destacada da criatividade e do trabalho de sujeitos emancipados e em luta.

As vozes, os discursos, os gestos, os caracteres linguísticos e os elementos propriamente musicais da banda Quilombo do Rio das Rãs colocam os espectadores diante de saberes que tomam a voz e a corporeidade negra como veículos de mobilização. De acordo com o que propõe Gomes (2017, p. 92), o reconhecimento desses saberes possibilita o estabelecimento de novos tipos de relações, suscita o aparecimento de novas linguagens e está na origem de uma nova ética. Esse reconhecimento pode ajudar a sociedade a construir uma nova ecologia de saberes relacionados sobretudo ao corpo e à estética negra, fundamentais à autoaceitação do negro e à sua inclusão social.

### **3.5 Percepção e reconstrução de sentidos**

O contato com a banda Quilombo do Rio das Rãs durante a apresentação ao vivo ou, em momentos posteriores, por meio da mídia digital, permite que novos conhecimentos sejam ativados. Ao outro é ofertada a possibilidade de rever preconceitos e estereótipos sobre o corpo negro emancipado e sobre as condições de existência dos povos quilombolas. Novos sentidos, construídos por meio da visão e da audição, aproximam o público e os protagonistas do espetáculo. Ainda que não possam tocar os instrumentos, o público participa do espetáculo, ao reproduzir letras e danças aprendidas no momento da recepção.

Zumthor (2014, p. 79) afirma que os sentidos se alinham ao conhecimento e por ele são utilizados na cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo.

A emancipação do indivíduo negro – transformação social e cultural que decorre, conforme Gomes (2017, p. 49), de ações da comunidade negra organizada – abarca tensões e contradições que interferem na maneira como os grupos representam o mundo e elaboram os conhecimentos relativos a esse processo. Doria e Carvalho (1996, p. 138-139) afirmam que a definição dos traços simbólicos e políticos dos negros das Rãs ocorre desde o período da conquista da terra, no tempo de deslocamento da caatinga para os rios. Ali começaram a se estabelecer a rede de relações comunitárias e de parentesco com a qual os quilombolas puderam enfrentar as perseguições. O enfrentamento de fazendeiros, que se diziam donos da terra, dependia da organização comunitária, do desenvolvimento de formas coletivas de trabalho e uso da terra e do reconhecimento de traços culturais comuns. Música e performance da banda, no tempo presente, colocam em evidência essas histórias e a elas atribuem sentidos, de acordo com os propósitos de reforço aos processos identitários.

Schaeber (1997, p. 145), em suas considerações sobre a formação da identidade negra no Brasil, destaca a importância do movimento cultural protagonizado pelos blocos afro de Salvador. O perfil estético dos integrantes dos blocos, símbolos da identidade negra, tematiza a herança africana e as músicas, cantadas e tocadas no ritmo percussivo, reportam à capoeira angola e trazem referências aos movimentos políticos de libertação panafricana e ao movimento negro norte-americano. As ações dos blocos afro, para além das experiências performativas, envolvem também ações educativas, que conferem aos negros da periferia de Salvador a oportunidade de aprender e desenvolver novas competências. Além disso, tornam necessárias ações mais amplas, do ponto de vista organizativo, assumidas pelas lideranças dos blocos, para criar as condições de realização dos desfiles. A escolha e preparação de instrumentistas, cantores, apoio vocal, repertório, corpo de dança, figurino precediam os momentos de exibição pública, no carnaval, e duravam todo o ano. Também a produção do espetáculo da Banda Quilombo do Rio das Rãs exigiu uma logística de preparação, em dimensão muito menor do que a dos blocos soteropolitanos, mas que não pode ser desconsiderada.

Zumthor (2014, p. 45-46) afirma que os processos e as pulsões são elementos constitutivos dos atos performativos. Por isso a reflexão sobre os acontecimentos que antecedem a realização desses atos é fundamental à análise dos sentidos intrínsecos. Vista a partir uma perspectiva totalizante, a performance não pode ser distanciada das razões e das

ações que podem auxiliar o seu entendimento. Em uma situação específica de comunicação, essas motivações e ações modificam as percepções sobre as tradições e os conhecimentos veiculados.

A noção de performance remete à ontologia do perceptivo e designa o objeto da apreensão sensível inicial e totalizante do real, o qual está amparado pela diferenciação sensorial e pela posse cognitiva. A performance se emoldura no tempo do espetáculo, quando o enunciado é recebido e apropriado pelo público. Ainda que a recepção não ocorra no espaço e no instante da performance, como é o caso dos espectadores do DVD da banda Quilombo do Rio das Rãs, a percepção é garantida pela eficiência de transmissão de som e imagem, eficiência que está em estreita correlação com o trabalho de edição e com o aproveitamento dos recursos tecnológicos disponíveis. No vídeo, a produção de sentidos é potencializada e modificada pela associação das músicas com depoimentos que versam sobre a história das músicas, da banda e dos seus grupos de origem.

Schaeber (1997, p. 147) acredita que o desenvolvimento da mídia, da indústria de lazer, dos meios de comunicação e a globalização social urbana ocidental apontam para um processo de homogeneização das práticas culturais, de conteúdos e performances. Ao mesmo tempo, reconhece que esse processo favorece o surgimento de subculturas de base étnica e trocas simbólicas entre povos que comungam de referenciais comuns. É o que ocorre, por exemplo, com a juventude negra brasileira, que se abre a novas formulações identitárias e artísticas, de um e outro lado do Atlântico, motivada pelas possibilidades de construção de sentidos por meio de novos ritmos como o *funk* e o *hip-hop*, como ressaltam Munanga e Gomes (2016, p. 163). Deste modo, os meios de comunicação e as formas inovadoras de produção dos recursos midiáticos corroboram com a tendência ao surgimento de novos estilos de música e modificam a vida das novas gerações.

Toda a movimentação comunicacional permeada por discursos e questões étnico-raciais, organiza-se no espaço social por meio de práticas educativas, performativas e políticas. Gomes (2017, p. 47) atribui ao Movimento Negro contemporâneo a articulação entre a comunidade negra, o Estado, a sociedade, a escola básica e a universidade. Para a autora, ele atua como sujeito coletivo e político que, juntamente com outros movimentos sociais, contribui para a fixação de identidades. As ações protagonizadas pelo Movimento Negro, em suas diversas configurações, revelam interesses, interações e reconhecimento recíproco de grupos, e resultam em uma composição mutável e intercambiável.

Nos planos local ou regional, a difusão de manifestações artísticas, coletivas, de cunho identitário viabiliza a interação entre o grupo de origem dessas manifestações e outros grupos sociais e culturais. Discurso e performance aproximam os indivíduos e favorecem o (re)conhecimento mútuo de grupos que partilham significados por meio de ritmos, danças e palavras. Os discursos e a performance musical da banda Quilombo do Rio das Rãs, fixados em mídia digital, desempenham esse papel. Ainda que, hoje, o objeto DVD revele-se deficitário em relação ao que é oferecido pelas novas tecnologias da informação e comunicação, a sua presença nas escolas viabilizou a apropriação da arte dos quilombolas por outras pessoas e grupos, que puderam comparar e estabelecer diferenças.

A percepção sobre si mesmo e sobre o outro, como propõe Zumthor (2014, p. 55), facilita o entendimento do peso das palavras, descolando-as do campo metafórico para o campo da materialidade, beneficiada pelas estruturas acústicas associadas ao ritmo, à dança, a cores e gestos. Essas estruturas provocam reações nos centros nervosos, na consciência e, portanto, nas estruturas cognitivas dos indivíduos. Ou seja, o público se apropria e interpreta os elementos performativos de acordo com sentidos e sensores nervosos, que permitem (re)construir saberes acerca dos quilombolas e de toda a população negra.

As produções musicais performáticas colocam em evidência o lugar social dos jovens quilombolas e a forma como estes (re)elaboram suas vivências, em muitos aspectos próximas às condições de vida da maioria da população negra brasileira. Para Munanga e Gomes (2016, p. 172), é inegável o abismo racial existente no Brasil. Construído no processo histórico, político e social de definição da nação, ele afeta a população branca e a população negra e se consolida como ponto crucial das diferenças entre os projetos políticos nacionais. A polarização envolve os defensores dos projetos de inclusão, de um lado, e, do outro, aqueles que, visando a manutenção de seus próprios privilégios, proclamam seus projetos políticos que resultam na continuidade da exclusão, na distinção e no distanciamento dos negros em relação a empregos, escolaridade e cidadania.

É evidente, como salienta Gomes (2017, p. 94-95) que, no mundo contemporâneo, o corpo negro conquistou espaços sociais importantes. Essa conquista não pode ser separada de ações que deram visibilidade à chamada “questão racial”. A presença de negros em espaços políticos, atividades públicas, na mídia, nos cursos superiores, em lugares de poder e decisão, na moda e na arte consolida a percepção de que o lugar dos negros não pode ser restringido e restrito às comunidades nas quais predominam os afrodescendentes. A valorização da estética e da corporeidade negra oferece novas possibilidades de leitura da

condição do negro no Brasil, mas incita o engajamento político em projetos que contradizem essa tendência, como se observa no Brasil a partir do processo de ruptura que conduziu a extrema direita ao governo central, a partir do Golpe de 2016.

A realização do espetáculo da banda Quilombo do Rio das Rãs e a fase inicial da divulgação do trabalho da banda por meio do DVD, produzido com recursos públicos do Estado da Bahia, ocorreram em um contexto anterior, quando, no plano nacional, a história e a cultura da população africana e afro-brasileira ocuparam o centro dos debates sobre educação e cultura nacional. Naquela conjuntura, a exibição de corpos negros, em atitude performática, voltada à valorização da cultura negra e à afirmação da identidade negra e quilombola estava em perfeita consonância com os princípios da diversidade e do respeito à diferença.

A percepção do público, ativada nos vários tempos de exibição do espetáculo, não pode ser tomada como uniforme. Os efeitos visados pelo idealizador e pelos participantes da banda chegam ao público modificados pela experiência de cada um dos espectadores em relação às tensões e relações que envolvem as condições entre negros e brancos. É evidente que não há uma leitura única sobre a história do povo negro e sobre sua cultura; sobre os desejos e as possibilidades de emancipação social; sobre os estereótipos, a invisibilidade e as ausências com o qual os negros, individual e coletivamente, ficaram marcados.

As proposições dos realizadores da performance encontram obstáculos ligados a hábitos culturais ou censura (ZUMTHOR, 2014, p. 55). Esses obstáculos, institucionalizados ou erigidos no plano da existência individual, são confrontados, ainda que momentaneamente, no momento da realização performática quando são postas à mostra as competências de sujeitos negros – músicos, cantores e dançarinos – cujas histórias de sofrimento e exclusão não impediram a caminhada na direção de uma vida digna e justa.

O espetáculo é ação política afirmativa de combate ao racismo e, também, ação educativa. A música se projeta, portanto, para além do campo da arte. A performance enuncia a todo o público, mas, em especial, ao povo quilombola, que habilidades e competências específicas são recursos que permitem aos negros avançar para outros campos além daqueles que a sociedade lhes reserva.

## 4 MÚSICA COMO LINGUAGEM E PRÁTICA SOCIAL: O EXEMPLO DA BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS

### 4.1 Delimitações teórico-conceituais

A arte comporta diversas áreas e linguagens, por meio das quais o artista, enquanto ser que vive em sociedade, dá visibilidade às suas obras, nascidas de apropriações e (re)construção de intenções estéticas, representativas e enunciativas. A produção artística e as práticas sociais a ela associadas resultam de uma articulação dinâmica com a sociedade. Os artistas se fundem com os outros sujeitos sociais na configuração e reconstrução do espaço e das representações sociais, que englobam várias formas de expressão cultural. A arte é lugar da participação cívica e social, de modo que o político e o público são dispositivos intrínsecos à produção artística.

A vocação da arte para desinstituir o instituído e para ampliar os espaços de liberdade, mediante o exercício da criatividade e da imaginação, tende a torná-la instrumento de luta e de acesso a universos desconhecidos. As experiências quotidianas são práticas sociais moldadas pela cultura e comportam padrões simbólicos e estruturados pela ação humana. Na produção artística, esta ação é regulada por quadros de sentido ou padrões simbólicos, por representações sociais e comportamentos estéticos manifestados coletivamente e subordinados, de alguma forma, às relações de poder. Assim, as obras de arte são produções simbólicas que representam e expressam os valores culturais enraizados em determinadas comunidades. A “realidade concreta” é abarcada por símbolos e, em contextos democráticos, as políticas públicas tendem a criar condições ideais para que a produção artística de distintas comunidades seja valorizada e se constitua em meio de comunicação com os outros.

Ernst F. Schurmann (1989), em seus estudos sobre a história social da música como prática cotidiana, estabeleceu relações entre as manifestações musicais e as transformações pelas quais o homem passa, no processo de definição de campos de atuação, que não pode ser desvinculado dos mecanismos de sobrevivência. O autor chama a atenção para o estreito vínculo entre os modos de comunicação e as forças produtivas, em especial no que ele entende como “período preambular da cultura humana” (SCHURMANN, 1989, p. 18). No seu entendimento, só tardiamente a linguagem verbal – em conjunto com outros modos de comunicação – pôde ingressar nas diversas classes de manifestações culturais, como as obras literárias, musicais e plásticas, às quais se atribuiu o *status* de arte e a função social de

representar ou reproduzir a realidade.<sup>13</sup> Schurmann acrescenta que, em um certo nível de desenvolvimento das sociedades humanas (que ele nomeia pelo controverso e ultrapassado conceito de “barbárie”), a música foi auxiliar de modos de comunicação mais complexos (SCHURMANN, 1989, p. 28). Depois a música perdeu, ainda segundo o autor, sua vinculação imediata com o modo de organização da vida social e selou a conexão entre os indivíduos em torno de outros tipos de relações sociais, não necessariamente voltadas para o processo de produção e reprodução dos meios de subsistência. Nesse ponto, as manifestações musicais, frequentemente associadas à narração de histórias, ganharam outras funções reguladoras da vida social, como a exaltação de deuses, personagens e feitos heroicos.

Nos limites da ciência moderna (ocidental), os estudos e reflexões sobre linguagem, considerada como elemento fundamental às relações humanas, estiveram imbricados a outras áreas de conhecimento científico. Desde o século XVIII, Rousseau observou, referindo-se ao seu próprio tempo, que “era necessário mais do que vocabulário para subir na vida; mas a linguagem era essencial ao processo” (ROUSSEAU, 1993, p. 310). Nessa perspectiva, o controle sobre as diversas formas de expressão tinha especial relevância na redefinição dos papéis socioeconômicos e no controle do poder político.

Na época moderna, as classes sociais associadas ao conceito de nobreza, assim como a burguesia ascendente, buscavam, ainda, reforçar, por meio da linguagem, as diferenças entre os seus membros e o restante da sociedade. As demarcações estavam ancoradas em critérios étnicos, econômicos, históricos e culturais e se estendiam para as individualidades definidas a partir de aspectos físicos e linguísticos.

No decorrer do século XX estudiosos da linguagem como Peter Burke, Nigel Smith, Hugh Ormsby Lennon, Jo Gladstone, Patrick Joyce, Victor Kieman, Roy Poter e Daniel Rosenberg voltaram a atenção para outros aspectos concernentes à relação entre linguagem, indivíduo e sociedade. Os estudos por eles desenvolvidos levaram ao reconhecimento da abrangência da linguagem e da importância das práticas sociais como elementos-chave para a compreensão das línguas e das linguagens em situação de comunicação. Nesta perspectiva, os usos da linguagem – ferramenta de interação e, também, de diferenciação entre os

---

<sup>13</sup> A título de exemplo, Schurmann(1989) ressalta que é muito provável que a música tenha sido tão naturalista quanto a pintura, na medida em que, com uma determinada manifestação sonora, como a imitação do relinchar de um cavalo selvagem, o homem do período paleolítico julgasse apossar-se não apenas do relinchar, mas também do próprio cavalo. O autor conclui que essas práticas de magia representavam, provavelmente, se não as únicas, as mais importantes manifestações musicais do que ele nomeou como “estado selvagem da espécie humana”.

indivíduos – só podem ser compreendidos mediante a evocação de aspectos sociológicos, culturais, ideológicos e históricos. Mesmo quando se trata de linguagens associadas ao conceito de arte, é necessário reconhecer que elas fornecem sentido às ações dos indivíduos no cotidiano. Os estados emocionais e as intenções devem ser apreendidos como parte de um sistema interpretativo e, portanto, representativo. Por outro lado, as condições políticas e sociais que servem de cenário às práticas artísticas podem favorecer a partilha de valores e práticas.

No campo estrito dos estudos linguísticos, como destaca Pedroso (2013, p. 65), ainda no início do século XX, a linguagem era frequentemente abordada fora de qualquer perspectiva processual e tratada de modo estanque. Em estudos recentes, ganhou relevância a definição do seu caráter imprevisível e contextual. Um novo paradigma foi construído, centrado na compreensão da linguagem como sistema de comunicação, dentro do qual elementos não necessariamente linguísticos se articulam aos elementos propriamente linguísticos formando uma unidade significativa. Neste sistema são viabilizadas as trocas semânticas e valorativas entre indivíduos, os quais se encontram inseridos em contextos culturais, políticos e sociais determinantes na construção dos conceitos e mensagens.

Para Chagas (2013, p.467), a concepção da linguagem como um sistema de diferenças, delineado a partir das noções de conceito (língua) e imagem acústica (fala) e do reconhecimento de sua imersão em uma trama de interações externas, foi o ponto de partida para que a música fosse analisada como um sistema articulado. A música é eficiente enquanto sistema de comunicação apenas na medida em que determinadas regras tornam possível a articulação entre modelos ideológicos e tecnológicos determinantes do universo simbólico.

A música se faz presente na quase totalidade dos espaços sociais, mas, no Brasil, a popularização desta expressão artística e languageira esteve na dependência da universalização da Educação Básica. E, nos espaços escolares, de acordo com Lühning (2014, p. 13-14), foi priorizado o repertório da música erudita, europeia ou brasileira, quando poucos artistas nacionais ocupavam espaços de prestígio. O preconceito estendia-se a produções que dialogavam com a cultura tradicional, como músicas de Heitor Villa-Lobos, Lindemberg Cardoso, Camargo Guarnieri, Oswaldo Lacerda, Edino Krieger, dentre outros.

A partir da década de 1990, a etnomusicologia brasileira, em busca de conceitos próprios, propôs o diálogo com outras práticas musicais e o reconhecimento de expressões e tradições musicais diversas existentes no país. Até então, muitas dessas práticas, tradições

e expressões eram tratadas como folclore ou como música comercial, sem valor estético e inadequadas às reflexões acadêmicas. A inserção da etnomusicologia no cenário universitário brasileiro é tributária, segundo Sandroni (2008, p. 67), dos trabalhos de três brasileiros que concluíram o doutorado em etnomusicologia: Manuel Veiga, em 1981, na Universidade da Califórnia (Estados Unidos), e, em 1984, simultaneamente, José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato, em Belfast (Irlanda do Norte). Com a atuação de novos pesquisadores identificados com o campo da etnomusicologia em terras brasileiras, em meados dos anos de 1990, as pesquisas em etnomusicologia começaram a florescer

Conforme Lühning (2014, p. 13), a etnomusicologia instalou-se no Brasil, em nível de pós-graduação, em 1990, na Universidade Federal da Bahia. Desde então, foi fundamental à desconstrução da percepção limitada da música. Orientada pela perspectiva de visualizar e discutir a diversidade das tradições musicais brasileiras, sem amarras e conceitos prévios, a etnomusicologia brasileira aproximou-se, do ponto de vista conceitual e metodológico, da antropologia e avançou no sentido da investigação de práticas sociais transcritas e inscritas em cantigas e canções por meio das quais os povos tradicionais expressam anseios, memórias, representações de origens e trajetória material e cultural.

Todas essas mudanças no campo das pesquisas acadêmicas sobre música estão em sincronia com o aparecimento de obras e as produções musicais cujas temáticas devem ser abordadas em sua autonomia, nas suas relações com outras formas de expressão musical e com a cultura, apreendida de uma forma geral. Esse conjunto de transformações levou ao desenvolvimento de uma construção discursiva intencionalmente focada na representatividade e, sobretudo, nas práticas sociais.

Peter Burke (2005, p. 81) lança luzes sobre o processo pelo qual as histórias de práticas sociais cotidianas calcadas na experimentação, ganharam espaço e nitidez na história das ciências. A definição de “práticas” tornou-se um dos paradigmas da Nova História Cultural, a qual deu seus primeiros passos no final da década de 1980, como campo de estudos sobre a linguagem. Burke (2005, p. 79) ressalta a recente aproximação entre historiadores e sociolinguistas como resultado do desejo de dar uma dimensão histórica aos estudos da linguagem.

As mudanças de enfoque propostas pela Nova História Cultural tenderam a valorizar as produções antes exclusivas dos estudos de linguagem, inclusive a linguagem musical, agora associada, em novas pesquisas acadêmicas, às forças sociais que a engendram, que são constituintes de sua totalidade e que fazem da música um instrumento de expressão do

religioso, do político, do comunicacional e do sociocultural. As experiências sensoriais próprias às expressões musicais podem variar do lúdico ao ritualístico, se realizam nas relações interpessoais e conduzem à integração social (LÜHNING,2014, p. 22).

As transformações no campo paradigmático correspondem às novas possibilidades estéticas, técnicas e ideológicas de experiência artística, musical em particular, que tomaram corpo desde meados do século XX, como destaca Chagas (2013, p. 473-474):

Em meados do século XX, a questão da autonomia musical, nas estéticas da música serial, concreta e eletroacústica, insere-se num movimento de contestação política e social, representando anseios de buscar novos espaços de liberdade por meio de um distanciamento do indivíduo em relação às regras. Eles afirmam, ao mesmo tempo, a singularidade da transgressão, através da prática da arte, e a utopia estética da autonomia da arte.

Ainda de acordo com Chagas (2013, p. 468), a essência estética da música é constituída, em primeira instância, por estruturas de significação, as quais representam a liberdade de produzir significados através da obra musical; em segunda instância, por estruturas de comunicação, que possibilitam comunicar ideias musicais, por exemplo, por meio de estruturas estilísticas, as quais limitam escolhas e oferecem soluções para o a criação da obra musical pelo compositor. As práticas musicais estão, enfim, relacionadas a percepções que as inserem no jogo de sentidos e significados.

As canções executadas pela banda Quilombo do Rio das Rãs estão repletas de sentidos. Como fontes de imagens e discursos sobre a comunidade rural quilombola a partir da qual são construídas, elas pertencem ao campo das representações. A forma como representam ao mundo é repleta de simbolismos e exigem, do pesquisador, uma escuta vigilante.

A representação, como destaca Chartier (2002, p. 160), é uma mistura compósita. Ela pretende confrontar, através da demonstração, diferentes realidades, organizadas desigualmente e desproporcionalmente, consoante os fatos evocados e as formas de enunciação. A análise das representações artísticas deve contemplar todos os elementos que compõem o todo representado. As partes são essenciais à compreensão da composição e um sistema de percepção coerente concede força de realidade à obra.

Nas composições executadas pela banda Quilombo do Rio das Rãs, por exemplo, as indicações factuais estão presentes nas palavras e nos gestos dos músicos e das dançarinas e remetem para realidades vivenciadas dentro e fora do quilombo. Os sentidos resultam,

portanto, da plenitude das representações, na medida em que os elementos que integram o espetáculo são ativados em contextos multissensoriais. Materializadas em voz e performance, as músicas possibilitam aos músicos e ao público fazer reflexões sobre experiências sociais do presente e do passado. Mencionadas em discursos inseridos na performance musical, essas experiências sociais ativam novas percepções sobre o real e inserem os sujeitos em novas experiências.

Entre as experiências sociais postas em destaque nas músicas da banda Quilombo do Rio das Rãs estão aquelas relacionadas ao cotidiano dos sujeitos da comunidade, que tem o Rio São Francisco como principal recurso natural. É o rio que garante a execução de atividades agrárias e pecuárias, mediante a organização coletiva do trabalho da terra e da distribuição da produção, características que nortearam a ocupação do território, como afirmam Doria e Carvalho (1996a, p. 142).

As casas foram edificadas ao longo do sinuoso caminho percorrido pelos braços do São Francisco. As normas quanto ao uso dos espaços deveriam ser respeitadas e compartilhadas pelos moradores dos vários agrupamentos locais e essas normas eram reproduzidas a cada novo deslocamento. Durante o levantamento de dados para a regulamentação da posse do território, os moradores foram convocados a esclarecer aspectos da história da comunidade, da trajetória dos deslocamentos e a explicar como se estabeleceram as relações entre os vários grupamentos locais. Todos esses temas são recuperados pelo compositor da banda Quilombo do Rio das Rãs.

As canções de Professor Zezinho reportam, também, ao fato de que, naquela comunidade rural, a música estava presente durante os trabalhos coletivos realizados em benefício da comunidade e de seus habitantes e na prática de contar histórias, que se configurou como modo específico de veicular a linguagem verbal entre os indivíduos. Nas práticas de enunciação de narrativas, não é propriamente a música, mas o texto verbal, que se qualifica como fenômeno linguístico. Mas a música aparece sempre associada a práticas lúdicas e se insere no sistema de comunicação com a finalidade de proporcionar entretenimento e suscitar entusiasmo entre os integrantes do grupo ao qual se dirige a enunciação.

Na comunidade do Rio das Rãs, as expressões musicais aparecem, também, em registros das práticas religiosas e guardam, inclusive, informações relacionadas aos mitos de origem, como afirmam Doria e Carvalho (1996a, p. 162) ao citar cantos das tradições afro-

religiosas com os quais os indivíduos comunicavam suas intenções e resgatavam mitos ancestrais.

A memória social é o suporte para a composição de cantigas que fortalecem a identidade negra e quilombola e para as referências a personagens que, no pretérito, contribuíram no processo de luta, nas conquistas e para a permanência dos sujeitos das Rãs no território. Relatos de experiências do cotidiano conjugam-se com lendas e mitos ancestrais, que reforçam a noção de pertencimento em um processo de semantificação das ações diárias (DORIA; CARVALHO, 1996a, p. 162).

Os depoimentos inseridos no documento audiovisual para explicar as motivações e os temas de cada uma das músicas executadas indicam que o compositor goza de autonomia para se apropriar das estruturas de significação e produzir novas imagens e novos discursos sobre o contexto, a história da comunidade e a trajetória de sofrimento e lutas dos negros brasileiros. Como sujeito social, ele transita no sistema de comunicação, em conformidade com padrões de composição musical, para afirmar o valor semântico das histórias de luta e resistência dos sujeitos das Rãs.

Os discursos enunciados por meio de múltiplas linguagens implícitas na execução de formas musicais atendem aos propósitos de organizar e mobilizar pessoas para a ruptura com normas, para empunhar bandeiras de luta, para promover o reconhecimento de habilidades e competências próprias ao grupo. Tais propósitos estão em consonância com outros projetos políticos coevos, individuais e coletivos, assentados na ideia de inclusão e de superação de desigualdades.

A produção musical deve ser reconhecida como uma forma de ativismo cultural votado à construção de novas práticas sociais de base identitária. O fato de que essa perspectiva de *práxis* social, implícita no projeto artístico-cultural da Banda Quilombo do Rio das Rãs, tenha sido beneficiada por políticas estatais de fomento à cultura deve ser analisado como um dado fundamental à compreensão do contexto. Ainda mais quando essa análise é realizada no tempo presente, quando projetos políticos assentados em uma base teórico-conceitual excludente têm avançado no sentido da desconstrução ou apagamento de iniciativas culturais autônomas ou divergentes.

Nos elementos postos em destaque durante a análise da produção musical fixada no DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs fica claro que o grupo se encontrava mobilizado pelo desejo de preservação de tradições e conservação da memória dos antepassados. Para tanto, os integrantes da banda buscam inspiração em cantos tradicionais, ainda presentes no

cotidiano da comunidade, que são apropriadas em um processo que envolve a observação e a participação ativa de todos. Como resultado de pesquisas e experimentações, a música do quilombo é expressão artística singular, que tem como temas relevantes as histórias de sofrimento e as vitórias na luta pela posse da terra.

#### 4.2 Multiplicidade de sentidos nas canções da banda Quilombo do Rio das Rãs

A canção de abertura do DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs tem por título “Nossa história é exótica para vocês” e coloca o foco sobre elementos relacionados à memória ancestral dos povos quilombolas. Os fatos evocados remontam ao tempo em que as aldeias de Palmares formaram um Estado livre. Como relatam Munanga e Gomes (2016, p. 83), trinta mil negros ali viveram, governados por Ganga Zumba, que chegou a Palmares no tempo em que Pernambuco estava sob o domínio holandês, por volta de 1630. Um exército de negros garantia a segurança dos moradores do quilombo. Na música, a força, a sabedoria e a ginga dos negros estão no centro do discurso dirigido aos brancos:

Vocês não aceitam nossa cor  
Somos origem do negro banto, gege ou nagô  
A nossa história é exótica para vocês  
Angola, Iorubá e os ‘sudanês’

Nosso rei, Ganga Zumba, montado no seu cavalo  
Vendo o seu povo escravizado ele sorria  
Transmitindo a esperança e alegria

O negro é a ciência africana  
Sabedoria, conhecimento da baiana  
Nossos cabelos trançados rastafári  
A nossa ginga mostra nossa identidade  
Nosso batuque, nossa música, nossas danças  
Vocês querem nos imitar

Sei que vocês “pagam pau” pelas nossas tranças (três repetições)

Mesmo vocês sorrindo dos nossos cabelos  
Aumenta nossas esperanças  
Mesmo vocês sorrindo dos nossos sorrisos  
Aumenta nossas esperanças

Embora reconheça a rejeição sofrida pelos negros, a cantiga não é um lamento. Pelo contrário, ela propõe o reconhecimento da importância cultural e histórica dos negros. É um canto de denúncia contra o racismo, manifesto em piadas e sarcasmos. O riso da esperança

de Ganga Zumba há de se sobrepor ao riso de menosprezo aos corpos negros, às tranças e ao sorriso negro.

A luta pela emancipação do corpo negro, como destaca Gomes (2017, p. 102), foi uma constante na vida dos africanos escravizados e de seus descendentes. As rebeliões nas senzalas, as experiências dos quilombos, os abortos e envenenamentos estão entre as múltiplas respostas de homens e mulheres à regulação dos seus corpos no regime de escravidão, e mesmo depois da abolição. São os corpos rebeldes desses negros e negras que a canção se propõe a exaltar no intuito de mobilizar os jovens negros para a renovação das lutas de resistência.

Na segunda canção, “Um pedaço do Egito, bem pertinho daqui”, o Rio São Francisco é assimilado ao Rio Nilo, berço da civilização egípcia.

Bem pertinho daqui existe  
Um pedaço do Egito é visto  
O Quilombo Rio das Rãs escrito

Com um rio parecido com o Nilo  
Com vazantes deixando suas lamas  
Que faz o povo feliz

Bem pertinho daqui existe  
Um pedaço do Egito é visto

A associação tem por objetivo destacar a importância do Rio São Francisco para a comunidade do Rio das Rãs e, ao mesmo tempo, afirmar os laços fundamentais que unem os seus habitantes aos povos da beira do Nilo. As similaridades são evidenciadas nas referências ao fluxo dos dois rios, determinantes para as formas de ocupação e exploração das terras. Como os povos do Egito, os quilombolas tiram do rio, em períodos de vazantes, o que necessitam para viver.

A terceira canção, “Sou filho de índio, sou filho de negro” se inicia como uma nota autobiográfica. O enunciador se apresenta como descendente de negros e índios para, em seguida, lançar mão de diálogos por meio dos quais aborda os temas da exploração (e da rebeldia) dos negros e do amor:

Sou filho de índio  
Sou filho de negro  
Sou neto de nagô  
Vá embora, negro  
Não vou  
Vá trabalhar, negro

Já vou  
 Amor estou saindo agora  
 Vou voltar no anoitecer  
 Pra ficar com você

Na comunidade do Rio das Rãs a simbologia do índio estava incorporada ao mito de origem. Nas tradições religiosas, o índio aparece com poder de se transformar em animais ferozes, de lutar e vencer capatazes e capitães do mato, poder que o coloca em condições de superioridade sobre os brancos. No diálogo que se segue, um locutor dirige-se ao negro, no modo imperativo, e as respostas são carregadas de dubiedade: não vou/já vou são expressões indicativas de que a decisão final cabe ao interlocutor. No contexto de resistência à escravidão, os negros construíram uma percepção negativa sobre o branco, que acabou por se reproduzir entre os seus descendentes, mesmo entre aqueles que, nascidos no quilombo ou após a abolição, não vivenciaram experiências de medo e ressentimento decorrentes da escravização. A distância entre negros e brancos fez acirrar tensões raciais relacionadas ao preconceito e à exclusão. Para os quilombolas, em particular, “o homem branco passou a ser construído como alteridade perigosa através do distanciamento físico e não através do embate direto” (CARVALHO, 1995, p. 62).

A última parte da canção remete à experiência amorosa, marcada pela ausência e pelo desejo de estar junto, que muitas vezes levavam os negros escravizados a ludibriar os sistemas de vigilância senhoriais.

Na quarta canção, “Flash (Faça a pose)”, passado e presente se encontram para realizar o efeito visado, de valorização da autoestima dos negros. O locutor se apresenta como guardião de saberes e memórias, com os quais se habilita a propor a brincadeira de fazer pose para ser fotografado. A mensagem positiva endereçada ao interlocutor (“tá legal, saiu sensacional”) é corroborada pelo relato da experiência de já ter sido (e ainda ser) objeto de desejo e modelo de beleza:

Nasci em tempo  
 Que nem me lembro mais  
 Foram tempos bons  
 De amor, esperança e paz

Tá vendo meu rosto  
 Como a casca assada  
 Foram valores da vida  
 Da ciência que ficou guardada

Faça, faça, faça, faça a pose  
 Faça, faça, faça ta legal

Olha, olha, olha, olha o flash  
Essa saiu sensacional

Já fui jarro de flor  
Que alguém já ciudou  
Já fui capa de revista, menino  
Fui modelo e ainda sou  
Já fui capa de revista, menino  
Fui modelo e ainda sou

Faça, faça, faça, faça a pose  
Faça, faça, faça tá legal  
Olha, olha, olha, olha o flash  
Essa saiu sensacional

A letra coaduna com a proposição de Gomes (2017, p. 111) de que o corpo negro se expressa visualmente por meio do destaque, seja inconsciente ou consciente, e da valorização dos sinais diacríticos que possui. Na sociedade brasileira, a cor da pele e o tipo de cabelo são, ainda hoje, critérios definidores da beleza/feiura, o que está em perfeita consonância com o sistema de classificação racial forjada pela sociedade dos brancos. Os padrões estéticos de beleza e fealdade encontram-se modificados nos debates recentes sobre pertencimento étnico e preconceito. Os negros e negras brasileiros estão inseridos nesta zona de tensão que, ainda hoje, pretende se resolver com a ideia discutível de que o padrão ideal é branco, enquanto o real é negro e mestiço.

Doria e Carvalho (1996, p. 160) mencionam algumas expressões, como “nego veio bicudo como porco”, “bico de fauce”, que servem como descritores da raiz africana contrastada com a raiz brasileira. Para os pesquisadores, a “feiura” associada ao povo negro brasileiro é uma construção discursiva originada no ambiente branco; apropriado pelos negros esse discurso estabelece o distanciamento possível em relação a uma estética do senhor branco, além da excepcionalidade de origem e uma identificação do poder.

“Gerado da terra”, quinta música do DVD, é um canto de identificação e valorização de práticas sociais e expressões orais presentes na rotina dos sujeitos das Rãs:

Sou gerado da terra  
Sou gerado da água  
Sou gerado do fogo  
Sou gerado do ar

Sou o sal da terra  
Ciência das criaturas  
Cânticos, ruídos e falas  
O meio das suas alturas

Sou o seu alimento  
 O ao contrário das suas mentiras  
 Sou o seu silêncio  
 O repente da tua ira

Sou a cova da serpente  
 O inverso da faca  
 Sou o alívio da dor  
 Da doença que te ataca

Sou o que você não vê  
 O que você não pode alcançar  
 O mais alto pináculo  
 Sou o mais baixo do ar

Enunciado em primeira pessoa, o discurso propõe a assimilação entre o homem, gerado da terra, e a natureza. É da terra que os quilombolas retiram os alimentos e a cura para doenças e problemas espirituais. A música aponta, ainda, para os saberes ancestrais, conhecimentos sobre uso medicinal das ervas e sobre as plantas sagradas usadas em ritos religiosos de proteção e cura.

A sexta canção do vídeo tem por título “Que país é esse, que não se assume” e expõe a crítica à desigualdade entre as classes. Em especial, remete à condição dos camponeses, que amargam a falta de esperança em dias melhores:

Que país é esse, que não se assume  
 É o nosso Brasil  
 Que uma classe trabalha e morre de fome

Os camponeses estão sofrendo  
 Sem esperança um dia  
 Sem educação e sem terra e sem saúde  
 E com as panelas vazias

Eu também que contribui  
 Olha eu aqui  
 Olha ele ali  
 Olha nós aqui

A crítica está assentada na percepção de que o Brasil, incapaz de assumir suas próprias mazelas, despreza a contribuição dos trabalhadores. Em constante sofrimento, com fome, sem educação, sem terras e sem serviços de saúde, esses trabalhadores tornam-se invisíveis aos olhos do Estado. A referência é universal e aos camponeses do Brasil, mas a mensagem atualiza, entre os membros da banda e os seus interlocutores (o público), a memória de que o povo do Rio das Rãs vive dos frutos da terra, conquistada em uma extensa trajetória de luta. Como pontuam Doria e Carvalho (1996a, p. 119), os modos de organização

do trabalho na comunidade rural quilombola indicam o predomínio da produção agrícola, em torno da qual os sujeitos se organizam em base comunitária. Individualizadas no processo de produção, as famílias garantem o mínimo para a subsistência e ainda se dedicam ao cultivo de um pouco de algodão, mamona e mandioca que podem ser dedicadas à comercialização. A organização das roças e do manejo, assim como o destino da produção, pode variar, mas a realização de algumas tarefas pressupõe a colaboração de outros moradores, parentes ou não.

No último verso da canção, o locutor toma a palavra para chamar a atenção sobre si (eu), sobre o seu companheiro (ele) e sobre o coletivo (nós). Em sendo o compositor e os enunciadores todos negros e quilombolas, esse discurso remete para as desigualdades étnicas que se articulam e se confundem com as desigualdades sociais evocadas na canção. Como salientam Munanga e Gomes (2016, p. 172), a maioria da população negra brasileira encontra-se submetida a péssimas condições de vida, a tal ponto que é possível delinear grupos distintos: os ricos (muito poucos, brancos em maioria) e os pobres (maioria da população, majoritariamente negra). A desigualdade na distribuição de negros e brancos em cada um desses grupos revela a existência de uma profunda desigualdade racial, que caminha, concomitantemente, com a desigualdade de renda.

As estruturas da sociedade brasileira – com reflexos no plano da representação política e no acesso à educação – tornam maiores os desafios para a população negra, rural ou urbana. Os corpos negros são destituídos de acesso aos bens essenciais, empurrados para a periferia das cidades, e sobre eles incidem, com maior força, as limitações de acesso às escolas e universidades. É, portanto, sobre visibilidade e reconhecimento que fala a última estrofe da canção.

Questões relacionadas ao racismo e à corporeidade negra são o mote para a sétima canção, “Cor com marcas de dores”. Os cabelos enrolados e a cor negra são evocados como símbolos identitários que o autor pretende exaltar diante do seu próprio grupo e do outro, que se recusa a aceitar a premissa de que “igualdade não tem cor”:

Cor com marcas de dores  
Meus cabelos enrolados, sim  
Não querem aceitar

Cor com marcas de dores  
Meus cabelos enrolados, sim  
Não querem aceitar

Se enganou, pode me chamar de negro

Se a igualdade é um defeito me perdoa, por favor  
 Se enganou, o meu sangue é vermelho  
 O meu corpo carne a alma  
 O coração cheio de amor

Negra é a minha cor  
 A igualdade não tem cor não senhor

Gomes (2017, p. 78) alerta para o fato de que o discurso racista vem, muitas vezes, escamoteado por expressões indicativas de miscigenação racial, pelo elogio do tipo “híbrido”, mais aceitável social e racialmente: o “moreno”. Negar a condição de negro a si próprio ou a si mesmo serve para esvaziar o debate sobre as diferenças sociais entre negros e brancos e sobre as distinções no processo de ocupação dos lugares de poder. O mestiço é aquele se distancia do corpo “negro” e caminha em direção ao branqueamento, nunca o contrário. Os efeitos desse modelo de percepção e representação podem levar a pensamentos e ações violentas, suscitadas pela autorrejeição e pela impossibilidade de lidar com o racismo. É contra esse tipo de discurso, que analisa a corporeidade negra na lógica da inferioridade racial, que se insurge a canção. Enunciado em primeira pessoa, o canto é um convite à comunidade negra, que sente “na pele” as tensões raciais, a valorizar o corpo negro como espaço de expressão identitária, de transgressão e de emancipação.

Na oitava música, “Zumira” (“Amor, por que você se levantou”), estão expostas reflexões relacionadas à musicalidade dos quilombolas.

Amor, por que você levantou  
 Amor, por que você levantou  
 Não foi nada, não  
 É o som deste tambor  
 É a banda quilombo  
 Tocando com muito amor

E se for amor me leva, por favor  
 E se for amor me leva, por favor

E abre alas e deixa o quilombo passar  
 E abre alas e deixa a banda tocar  
 Digue, digue Tum TumTum  
 Digue, digue, digue, zum, zum, zum  
 Tacara, tara, ta, ta

Nas vozes postas em diálogo, na letra da canção, a referência à banda é explícita, assim como ao instrumento percussivo de matriz africana, o tambor, cujos sons são replicados em onomatopeias. A música remete à musicalidade presente na história dos

negros brasileiros, às expressões musicais por meio das quais eles puderam afirmar o seu lugar social, falar sobre suas vivências.

Munanga e Gomes (2016, p. 166) ressaltam que os músicos negros utilizam as expressões musicais como forma de denúncia das condições que viviam, da violência enfrentada nas ruas, das discriminações raciais que sofriam, das drogas, crimes, da falta de perspectiva gerada pela ineficiência das ações do Estado. No entanto, nem só de sofrimento e tristeza falavam as canções elaboradas pelos sujeitos negros. Não é raro encontrar canções, a exemplo de “Zumira” e “Sou filho de índio, sou filho de negro”, nas quais estão presentes a temática do amor e o entusiasmo pela vida.

A nona canção do DVD da banda tem por título “Eu sou negro”. Predomina o discurso, enunciado em primeira pessoa, de autoaceitação e conclama ao reconhecimento do papel dos povos vindos da África (“raça negra, índia, sela lá quem for”), na edificação da riqueza do Brasil:

Eu sou negro, Eu sou negro, Eu sou negro  
Eu não me escondo, tira a minha foto

Eu sou negro, minha pele é escura  
A semente genética fez essa mistura  
Eu sou negro porque também sou gente  
Eu sou negro pela minha cultura

Vindo da África dos meus pertences  
Raça negra, índia seja lá quem for  
O importante é que me valorizo  
E não tenho vergonha de ser o que sou (Repete)

A nossa história é bela de se ver  
E é bem facinho de se aprender  
É que na verdade muitos tenham medo  
Do que de repente venha acontecer

Pois a riqueza do nosso país Brasil  
Só Deus saiba a quem merecer  
A contribuição do nosso povo negro e índio  
Foi quem fez nosso Brasil crescer

Negra é a cor da pele, negra é a cor da gente, negra é a cultura exaltada pelo locutor, que conclama para que lhe façam a foto porque ele não tem vergonha de ser o que é. Bela é a história da sua gente e é preciso confrontar o medo que afeta muitos de sua raça com a consciência de que são eles os responsáveis pela construção do país. Gomes (2017, p. 105-106) ressalta, na história dos africanos e seus descendentes no Brasil, a luta pela libertação

e emancipação do corpo negro. Essas lutas são evocadas para lembrar que os negros são capazes de produzir riquezas, guardar saberes e lutar por seus semelhantes. A trajetória de conquista da cidadania demanda a consciência histórica e das especificidades da cultura dos negros, além do reconhecimento de que as demandas sociais não podem ser desconectadas da especificidade das experiências determinadas pela condição étnico-racial. Por essa razão, as lutas do povo negro por inserção no mercado de trabalho, na política, na universidade e na Educação Básica, bem como as reivindicações de direito à saúde, os protestos contra a violência estatal e as bandeiras da igualdade social devem estar associados às lutas contra o racismo.

“Eu sou negro” é a canção do quilombola, que não teme se autoafirmar como negro, que tem certeza do seu valor, que sabe de suas origens. O autorreconhecimento não é, apenas, assumir a cor da pele, mas também exaltar a história e a cultura dos antepassados. O medo decorre da escravização, dos processos de exclusão, do racismo. O orgulho remete ao legado de luta e sabedorias.

A décima canção, intitulada “Zum ZumZum”, é uma elaboração metalinguística na qual o locutor reflete sobre o processo catártico que envolve a produção e execução do espetáculo musical da Banda Quilombo do Rio das Rãs:

Que zum zumzum é esse?  
O que será  
Esse taratata onde é que está?

É a banda quilombo que está se preparando  
Hoje é fim de semana, minha nêga  
Eles estão ensaiando  
Olha meu amor  
Daqui é duro aguentar  
Vou repetir bem rápido  
Daqui a pouco estou lá

Não vai amor  
Eu vou, Eu vou, Eu vou  
Por que amor?  
Eu sou filho de índio  
Neto de nagô

Eu também vou, amor  
No som desse tambor  
Ele é da Jurema  
Eu também sou

Em depoimento que integra o vídeo, o Professor Zezinho pontua que a canção pretende homenagear uma antiga parteira do quilombo, conhecida como Batutinha, que gostava de acompanhar os ensaios da banda e que acabou por contagiar o seu companheiro, que passou a acompanhá-la nos ensaios. O diálogo do casal não apenas refere-se, em tom encomiástico, ao trabalho da banda, mas justifica o entusiasmo: ele porque é filho de índio, neto de nagô; ela por afinidade com o som do tambor – “Ele é da Jurema, eu também sou”;

De acordo com Doria e Carvalho (1996, p. 163), o culto à Jurema está presente na cosmologia de comunidades rurais do Brasil e afirma o poder das criaturas indomáveis e selvagens da floresta. Por um lado, situa-se no universo dos cultos afro-brasileiros; por outro lado, apresenta características peculiares de acordo com a experiência social de cada grupo que o reconhece ou pratica. A referência final da canção à Jurema indica, por parte da personagem, a afinidade do corpo negro (e índio) com o ritmo do tambor e a íntima relação entre expressão musical e sistemas rituais preservados nas comunidades rurais quilombolas.

A canção “Olha o negro, olha o negro, meu senhor” trata dos espaços sociais ocupados pelos negros e negras no Brasil.

Mas olha o negro, olha o negro, ô meu senhor  
 Mas olha o negro, olha o negro, ô meu senhor  
 Mas olha o negro, olha o negro, ô meu senhor  
 Mas olha o negro, olha o negro, ô meu senhor

A gente só vê o valor do negro como um jogador  
 A gente só vê o valor do negro como um cantor  
 Pouco se vê o valor do negro como um ator  
 Pouco se vê o valor do negro como um doutor

O negro não tem o direito de um trabalhador  
 Não tem o direito de subir no prédio  
 Pelo elevador que ele mesmo  
 Construiu com o seu suor

Mas olha o negro, olha o negro, ô meu senhor  
 Mas olha o negro, olha o negro, ô meu senhor  
 Mas olha o negro, olha o negro, ô meu senhor  
 Mas olha o negro, olha o negro, ô meu senhor

Eu sou um trabalhador, meu senhor (Repete 8 vezes)  
 E não me bata, não

A música evidencia as restrições de acesso dos negros ao mercado de trabalho. Embora alguns campos de atuação lhes sejam permitidos, como o futebol e a música, a música denuncia as barreiras a que o negro se torne doutor ou ator e a desigualdade de

tratamento em uma sociedade que mantém os trabalhadores, nomeadamente os negros, apartados de equipamentos e melhorias que eles próprios constroem com seu trabalho.

O verso se conclui com a conclamação repetida pelo direito à dignidade do corpo do trabalhador (negro): “Eu sou um trabalhador, não me bata não”. A afirmação, seguida do imperativo em negação afirmam que violência naturalizada contra o negro somente pode ser controlada mediante a afirmação da condição de trabalhador.

A exclusão social e a violência sempre fizeram parte da realidade dos quilombolas e não foi diferente com a comunidade do Rio das Rãs, que fez do isolamento a condição de sobrevivência e controle do território. Individualmente, os membros da comunidade que se aventuravam em outros espaços, sobretudo urbanos, ficaram limitados a determinados ofícios, excluídos de cargos de liderança, fadados a receber remunerações menores e segregados em bairros e subúrbios nos quais os agentes repressivos do Estado sempre atuaram movidos pela perspectiva racista que associa o negro ao bandido.

Quase uma década passada desde a escrita da música de Professor Zezinho, Gomes (2017, p. 116) afirma, ainda, a importância das políticas públicas para transformar a realidade dos negros no Brasil. Em sua avaliação, as políticas de ação afirmativa possibilitaram a aproximação entre jovens negros e a classe média. A ampliação das vagas e das condições de acesso às universidades, por exemplo, viabilizaram o estabelecimento de relações interpessoais e o redimensionamento das lutas de resistência negra, agora voltadas para a garantia de direitos.

Munanga e Gomes (2016, p. 186) defendem que ações afirmativas calcadas nas ideias de inclusão e reparação são também políticas de combate ao racismo e à discriminação racial porque realizam a promoção ativa de pessoas pertencentes a grupos étnicos historicamente discriminados. A produção e socialização do saber produzido por sujeitos negros, resultantes dessas políticas, implicaram na ressignificação de conceitos, no redimensionamento da luta emancipatória e em uma nova abordagem sobre a estética negra. Mas as conquistas se fizeram acompanhar, também, do surgimento de novos focos de tensão e conflito, especialmente por parte de setores das classes média e superior, inconformadas com a partilha dos espaços privilegiados de saber com os negros e pobres.

A décima segunda canção é nomeada “Jogo aberto, filho de Oxalá” e comporta referências a crenças e práticas religiosas, como também a atividades de socialização, como o jogo de capoeira e as rodas de samba, presentes no cotidiano dos sujeitos das Rãs:

E olha que eu sou filho de Oxalá  
 Ei jah, eu jah  
 E olha que eu joga flores para Yemanjá  
 Ei jah, ei jah

Olha, vou à igreja católica  
 Com respeito à doutrina  
 Vou me confessar  
 Sou um cara maneiro, sou capoeira

Sei me disfarçar  
 Faço um samba de giro  
 Conheço a mandinga sem usar patuá  
 Mas não vou discriminar

O meu samba é samba de roda, menino  
 Aqui você pode sambar  
 O meu samba é samba de roda, menino  
 Aqui você pode sambar

O meu samba é samba de roda, menino  
 Aqui você pode sambar

E olha que eu sou filho de Oxalá  
 Ei jah, eu jah  
 E olha que eu joga flores para Yemanjá  
 Ei jah, ei jah

Já visitei o Condá  
 Tomei benzimento prá me equilibrar  
 Pois sempre pinta sujeira fazendo besteira  
 Para me ofuscar

Deus é a luz que me guia  
 Essa luz nunca vai me faltar  
 O meu samba é samba limpo, menino (repete uma vez)  
 Aqui você pode sambar

A alusão a mandingas, benzimentos, assim como a ressalva em relação ao uso de patuás, remete às experiências que Silva tratou como pertencentes ao fenômeno da feitiçaria. De acordo com Silva (2010, p. 191), a maior parte dos quilombolas das Rãs, sobretudo os que integram os centros da Jurema, reconhece e acredita que existem indivíduos portadores de poderes especiais, capazes de se disfarçar para escapar aos inimigos. Há também aqueles que direcionam objetos ou energias para afetar a saúde física ou mental de outra pessoa e, inclusive, tirar-lhe a vida. Esses últimos podem, igualmente, atingir a plantação, o pescado ou a criação de animais do sujeito visado ou, simplesmente, interferir em relações pessoais, familiares e afetivas. Em busca de proteção contra as “sujeiras” que buscam lhes ofuscar, os

sujeitos buscam proteção em divindades de diversas matrizes, como Oxalá e Yemanjá, e, também, em crenças e práticas do catolicismo.

Jogar flores às águas de Yemanjá ou se confessar na Igreja católica são atitudes que atendem ao mesmo propósito: a busca de equilíbrio. O canto se conclui com a afirmação da crença no Deus cristão, anunciado como luz e guia do locutor e garantia de “limpeza” do seu samba. A canção está em consonância com o que propõem Munanga e Gomes (2016, p. 140) sobre a religiosidade de comunidades negras tradicionais, que comporta crenças e símbolos religiosos de matrizes africanas, mas que afirma, também, o elo com o Deus criador dos cristãos, entendido como guia e orientador. Esse sincretismo remonta ao contexto da diáspora e da escravidão. No Brasil, africanos e seus descendentes vivenciaram a resignificação mítico-religiosa das coisas, do mundo e das referências ancestrais.

A música “Jogo aberto, filho de Oxalá” reflete, também, em estreita correlação com as referências ao sistema mítico-ritual dos quilombolas, sobre as experiências lúdicas da comunidade, como a capoeira e o samba. A capoeira, como prática social, esteve presente no processo histórico secular de construção da identidade e da resistência negra no Brasil. Ora como brincadeira, ora como tática de luta, a capoeira expõe corpos em movimentos rítmicos, que simulam (ou efetivam) golpes certos em uma luta a dois. A capoeira, como o samba de giro, realiza a assertiva proposta por Gomes (2017, p. 95), de que o corpo negro é símbolo histórico de resistência, de denúncia, intervenção, revalorização e proposição. Corpos negros estiveram presentes nas lutas sociais no Brasil, especialmente quando estava em foco a desnaturalização da desigualdade racial e do racismo, mas, igualmente, em lutas mais abrangentes, como os atos e ações contra a ditadura, pela redemocratização e contra os avanços da agenda neoliberal.

Ao cantar, performatizar e discursar sobre cultura e religião, os integrantes da Banda Quilombo do Rio das Rãs atuam como agentes de educação não-formal. Expor as vinculações com as tradições afro-religiosas significa enfrentar preconceitos, desconstruir estereótipos e construir novos saberes a respeito das comunidades negras quilombolas. Esse parece ser o efeito visado do compositor na décima terceira canção que integra o DVD, intitulada “Em noite de lua cheia”. Além de chamar a atenção para a complexidade do sistema religioso, já aludida na análise da música anterior, a música se desenrola como uma construção metalinguística, na qual é ressaltado o trabalho da banda, e como exaltação da estética e da cultura negras:

Em noite de lua cheia  
 Vou à beira d'água  
 Vou ver a maré cheia  
 Jogar flores para mãe d'água  
 Voltando da beira d'água  
 Vou à igreja me purificar

Se a Banda tiver ensaiando, oxe  
 De repente eu estou lá  
 As negras quilombolas com seus cabelos trançados  
 Corrente de santinho na canela  
 Não tem quem não olhe para ela

Aqui tem vatapá, acarajé, abará  
 Pimenta e dendê  
 Cachaça e guaraná

Digue, Digue, Digue, Digue, Digue  
 Zum Zum

A referência às negras quilombolas, com seus cabelos trançados e as correntes de santinhos na canela é um expediente de reforço à identidade étnica. No vídeo, essa perspectiva é reforçada pela performance das dançarinas que, enlevadas pela sonoridade dos tambores, dançam, sacodem suas tranças, com sorrisos largos no rosto. A estética negra, representada aqui pelas tranças, insere-se no que Gomes (2017, p. 79) define por saberes estéticos-corpóreos, produzidos pela comunidade negra e organizados pelas negras e negros em movimento e pelo Movimento Negro Brasileiro. Esses saberes encontram lugar nas discussões relacionadas à racionalidade estético-expressiva, a qual concebe os saberes dos corpos negros em uma perspectiva que engloba não somente a estética da arte, mas também a estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo. Assim com as tranças, servem ao reforço da noção de pertencimento as alusões a elementos da culinária afro-brasileira como vatapá, acarajé, abará, pimenta e dendê. Esses elementos somados a citações da cachaça e do guaraná, podem ser tomados, entretanto, como representativos da cultura brasileira, não necessariamente negra e quilombola.

A canção que encerra o vídeo da Banda Quilombo do Rio das Rãs é nomeada “Identidade física” (“Sou da raça, sim, sinhô”). O compositor pretende reforçar o qualificativo rural usado para designar a comunidade e condição de camponês do seu povo. Com esse intuito, a música põe em evidência o valor simbólico do personagem Chico Tomé, por meio do qual o locutor afirma o seu pertencimento a uma terra:

Seu chapéu de palha  
 Braço empoeirado

Sou, sou da roça, sim, senhô  
 Sou, sou camponês, sim, senhô  
 Sou, sou você sabe como é  
 Sou, sou da terra de Chico Tomé

Sou, sou da roça, sim, senhô  
 Sou, sou camponês, sim, senhô  
 Sou, sou você sabe como é  
 Sou, sou da terra de Chico Tomé

Sou da roça, sou do cabo do machado  
 Anuirê, sou um homem respeitado  
 Sou do sol a pino, você sabe como é  
 Sou quilombola da terra de Chico Tomé

Não sei falar muito bem o português  
 A escola é difícil para todo sertanejo  
 Sei falar como homem do sertão  
 Como são os calos das minhas mãos

Logo de manhã eu tomo uma pinguinha  
 Gosto de ouvir uma modinha caipira  
 A minha dança é amarrada com “imbira obá”  
 Gosto de mulher e de dançar forró

Nesta canção a identidade dos sujeitos e do grupo está associada ao modo de organização da vida social, assentada na produção agrícola, realizada de sol a sol pelo homem do campo. A composição explicita a existência de um falar do homem do sertão, impregnado em sua existência como os calos das mãos; e, também, dá conta de outros componentes culturais que, de algum modo, se diferenciam do que havia sido dito nas canções anteriores. A moda caipira, o forró, a dança “amarrada em imbirá obá”, trazem ao espectador uma outra dimensão sobre vida em uma comunidade rural quilombola.

Como ressaltam Doria e Carvalho (1996a, p. 182), o modo de vida do povo do Rio das Rãs é prioritariamente definido pelos processos produtivos e pelo modo de organização social, elementos que possibilitam a experiência coletiva e a construção identitária em torno de uma origem comum, real ou imaginária. A coletividade se articula internamente segundo certos padrões regulares de comportamento, conforme concepções específicas relacionadas a valores éticos e princípios. A identidade, ressaltam Doria e Carvalho, se materializa enquanto projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam; ou seja, para a comunidade negra do Rio das Rãs, a construção do presente se estabelece a partir do processo contínuo de aprendizagem; da comunicação entre gerações estabelecidas na troca de saberes

e memórias; através da expressão de suas diferenças históricas; e, sobretudo, por meio do reconhecimento dos direitos de luta e direitos.

Nas músicas que integram o vídeo da banda Quilombo do Rio das Rãs, os discursos identitários, enunciados, na maior parte das vezes, em primeira pessoa do singular, visam promover entre os jovens da comunidade a autoaceitação da condição negra e quilombola, o respeito aos ancestrais e à história de luta da comunidade pela terra e pela subsistência.

O mundo social e cultural produz simbologias de identidade e diferença (SILVA, 2010, p. 43). A percepção da diferença antecede à identidade e a construção identitária deve ser compreendida como parte do processo de produção simbólica e discursiva. É por meio das representações sociais que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade, como destaca Hall (2015, p. 54):

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior"—entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.

Entretanto, assim como reforçam as hierarquias e as relações de poder, as manifestações de cultura têm papel crucial no cotidiano e na luta dos contingentes sociais desprivilegiados. Segundo Silva (2010, p. 52), a cultura dá sentido às experiências e às representações sociais próprias às minorias. Inversamente, se volta contra elas quando as experiências próprias a determinados grupos são deslocadas pela experiência da dúvida e da incerteza. A contestação da história e das memórias que sustentam os processos identitários de determinadas comunidades pode levar à produção de conflitos, que podem resultar na produção de novas identidades ou na reafirmação do sentido do pertencimento.

O DVD da banda Quilombo do Rio das Rãs foi aqui tomado como fonte documental para debater e analisar racismo e identidade a partir da expressão musical dos indivíduos da comunidade quilombola do Rio das Rãs, cujos integrantes são diretamente afetados pelo "dilema social negro". A inserção das expressões musicais quilombolas nos debates acadêmicos favorece a apropriação e ressignificação de conteúdos frequentemente desprezados ou incompreendidos pela parcela da sociedade que persiste em perpetuar a

violência da exclusão, iniciada na escravidão. Compreende-se a necessidade de dar continuidade ao trabalho, com o retorno à comunidade para falar e ouvir, discutir e agir a partir da escuta ativa dos participantes da banda e de outros sujeitos sociais e culturais cujas memórias e práticas foram fundamentais à realização dos sonhos que orientaram a produção do espetáculo, como a gravação, reprodução e distribuição do vídeo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização de um projeto artístico em campo de cultura local requer escolhas, importa na existência de concepções e intenções que são reveladoras de um projeto político e social. Especialmente os projetos de pesquisa e intervenção sobre tradições culturais enraizadas nas práticas cotidianas de uma comunidade acabam por impactar o grupo, particularmente no campo educacional. Isso porque as práticas culturais são geradoras de novos saberes que podem servir (ou não) ao reforço da noção de pertencimento e à construção identitária dos sujeitos.

São inúmeros os fenômenos de mobilização sociopolítica nascidos de projetos artísticos construídos coletivamente. A arte popular, fundada no princípio da cidadania, tem o poder de mover pessoas em demandas de democracia e participação. Essa mobilização tanto envolve as pessoas inseridas no ato performativo como os espectadores que, no processo de recepção, se apropriam de signos e formas da produção artística e os inserem em suas vidas pessoais, profissionais e em outras atividades relacionadas ao exercício da cidadania.

Processos artísticos podem estar na base de movimentos voltados a melhorias urbanas, geração de renda, desenvolvimento e formação de cooperativas ou associações comunitárias. Em ambiente de comunidades rurais quilombolas, são inúmeros os projetos culturais desenvolvidos com o objetivo de estimular a participação cidadã, promover a autoestima dos jovens, incentivar a participação em ações de organização e intervenção nos planos da economia, política, educação etc. Esses projetos culturais podem ajudar indivíduos e comunidade a definir trajetórias para a vida futura, com base em memórias e histórias ancestrais.

Em contexto quilombola, a arte possibilita a criação de cenários e a difusão de discursos de representatividade e resistência. Primeiro porque, na maior parte das vezes, a expressões artísticas dos artistas quilombolas estão centradas na construção de um sistema relacional e na definição de estratégias de trabalho com a sociedade e não para a sociedade. Nessa perspectiva, as linguagens artísticas, em contexto quilombola, comportam uma conduta política explícita, nascida da inquietação dos artistas, dos seus desejos de transmitir ideias e a elas dar materialidade sob a forma de textos, ritmos, sonoridade, movimentos corporais, cores etc.

O DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs não pode, portanto, ser reduzido e analisado apenas a partir das formas e dos aspectos estéticos. Os textos das canções são inseparáveis, naquele objeto cultural, dos depoimentos que explicitam os objetivos e as fontes de inspiração. Os enunciados discursivos, consolidados em falas e cantos, estão em perfeita associação com os sons de instrumentos, com ritmos, danças e outros movimentos corporais. O conjunto submetido à análise integral, ainda, as imagens de cenários, cores, formas, vestimentas, corpos, instrumentos, além dos recursos técnicos de produção.

As imagens e discursos veiculados no vídeo trazem alusões às tradições ancestrais, bem como às práticas sociais e culturais da comunidade, alusões que foram fundamentais ao sucesso do projeto na premiação do Calendário das Artes. Entretanto, cabe questionar em que medida esses elementos estão efetivamente ancorados na memória social da comunidade ou se, ao contrário, revelam a presença de outros referenciais históricos e culturais apropriados pelos agentes culturais envolvidos na idealização e realização do projeto.

A investigação sobre os processos de produção do espetáculo e divulgação do DVD soma-se à análise dos aspectos musicais e performáticos veiculados pelo vídeo. Essas duas ações definiram o objetivo e a metodologia da pesquisa que ora se encerra. Distintas e complementares, elas foram realizadas em conformidade com os princípios da etnomusicologia, norteadas pelo respeito à diversidade sociocultural e, em particular, pelo reconhecimento da importância das expressões musicais de uma parcela da população que, até a atualidade, encontra-se em condições de exclusão e enfrentamento em relação às hegemonias geopolíticas, submetido a processos contínuos de expropriação territorial, patrimonial e simbólica, de iniciativa estatal ou privada.

A performance e as composições aqui postas em relevo não podem ser destacadas dos movimentos sociais que, em plano local ou nacional, mantêm e atualizam as bandeiras de resistência negra. Em uma conjuntura particular, que se estende desde a produção do vídeo até a divulgação do DVD, estes movimentos lograram conquistar a implementação de políticas públicas afirmativas, inclusive no campo cultural, que resultaram, por exemplo, na publicação do programa Calendário das Artes, calcado no reconhecimento e autonomia dos Territórios de Identidades.

O projeto de difusão da Banda Quilombo do Rio das Rãs está aliado com a perspectiva de engajamento da comunidade, sobretudo dos jovens, na proteção de territórios e saberes; na luta contra a violência simbólica e real que afeta os seus membros; na preservação de práticas sociais que garantem a subsistência dos indivíduos e da coletividade.

Mais do que isso, esse projeto concede visibilidade aos processos de resistência negra, e especialmente dos quilombolas, à exclusão social e ao racismo.

A presente dissertação pretende, em primeiro lugar, constituir-se em registro e fonte de conhecimento sobre expressões musicais associadas à existência quilombola. Por outro lado, pretende contribuir para a construção de uma base epistemológica passível de ser utilizada na abordagem dessas expressões. As transcrições e descrições inseridas no presente texto podem servir de base a novas reflexões por parte de pesquisadores e estudantes de música e de outras áreas relacionadas à cultura, às linguagens, ao discurso e à história.

A pesquisa evidencia a existência de múltiplos saberes que, mobilizados no processo de produção musical e na articulação política que levou essa produção ao reconhecimento público, foram acumulados durante a trajetória histórica do povo do Rio das Rãs. O reconhecimento da interdependência entre saber e conhecimento e uma certa rebeldia em relação aos parâmetros da produção científica permitiu que, no decorrer da pesquisa, os saberes da comunidade fossem valorizados como caminhos para a construção do conhecimento. A universidade brasileira – que, historicamente, reificou a colonização do pensamento, os procedimentos metodológicos, os saberes, o imaginário, os valores e a cultura no Brasil a partir de uma perspectiva eurocêntrica – pode e deve trazer para o lugar de autoridade epistêmica atores antes silenciados, marginalizados, a exemplo das comunidades rurais quilombolas.

A presente investigação sobre performance e construção de sentidos no DVD da banda Quilombo do Rio das Rãs se conclui com a reflexão sobre os diversos tempos históricos de produção. Foi essencial destacar a importância da música na memória social dos sujeitos quilombolas e nas práticas sociais e culturais que, no cotidiano da comunidade, são reveladoras de permanências e vulnerabilidades dos saberes diante das inovações trazidas pelo mundo globalizado das telas. Para além da comunidade, considerando as condições materiais de realização do espetáculo e a consecução do projeto de prensagem e distribuição da mídia, foi possível inferir sobre os impactos da mensagem e das formas de expressão da banda sobre os espectadores, os que estiveram presentes à praça e que foram partícipes do processo de construção do vídeo, como aqueles que tiveram acesso ao vídeo com a mediação de equipamentos de reprodução de mídia digital.

Para artistas, promotores, produtores e público, o espetáculo da banda suscita reações afetivas e elaborações cognitivas. Os signos compartilhados socialmente por meio da performance musical possibilitam a reflexão sobre ser negro e quilombola no Brasil, sobre

os modos de vida dos negros e negras do Rio das Rãs, sobre identidade étnica e lutas de resistência. Os referentes extramusicais, como organização social, práticas religiosas e manifestações culturais, evidenciados pela música da banda, indica a necessidade de ampliação do conceito de música.

A performance, tal como as formas musicais de expressão, insere-se no ato de comunicação e presentifica o efeito visado desde o tempo de composição. No DVD da Banda Quilombo do Rio das Rãs, a atualidade e concretude do ato performativo perduram enquanto a mídia utilizada para prensagem e documentação das imagens existir, assim como os equipamentos necessários à sua reprodução. A transposição para outras formas de armazenamento e difusão podem ser um caminho para o prolongamento dos efeitos performativos visados: reações afetivas, transformações cognitivas, desconstrução de (pre)conceitos e estereótipos, identificação e reconhecimento público de habilidades e competências.

A performance existe fora da duração. Virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza fazem com que a performance “passe ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. A performance realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização”. A performance dos sujeitos envolvidos no espetáculo da banda Quilombo do Rio das Rãs concretiza as marcas históricas da comunidade porque essas marcas estão incorporadas às suas experiências subjetivas. Memória social e práticas coletivas interferem diretamente na expressão performativa de cada sujeito encarregado de cantar, tocar ou dançar perante o público a quem cabe informar e do qual se espera reações de reconhecimento.

Por fim, a elaboração e a consecução do projeto de difusão da produção musical da banda (aí incluídas as ações performáticas), na segunda década do século XXI, só ganham sentido se consideradas alguma transformações: a promoção de políticas públicas de fomento a propostas artísticas de pequeno porte as quais privilegiam a diversidade cultural; a consolidação de ações afirmativas resultantes das ações dos movimentos de resistência negra, que lutaram para fazer florescer o debate e o aprendizado desigualdades raciais no Brasil; a luta pela democracia e pela quebra de hierarquias no interior das universidades, que, no campo específico da música, concediam prestígio a alguns gêneros musicais e mantinham à margem da produção acadêmica as expressões musicais de comunidades tradicionais; enfim, o advento de novos recursos tecnológicos capazes de garantir uma maior

reprodutibilidade de sons e imagens, a exemplo das mídias digitais, à época considerada uma ferramenta definitiva para a “estocagem” de objetos sonoros e visuais.

O projeto de dissertação cujos resultados encontram-se consolidados nesse texto aponta para outras possibilidades de ação: em primeiro lugar, o retorno à comunidade quilombola do Rio das Rãs, em uma perspectiva de troca de saberes e mobilização social, utilizando-se das presentes reflexões como gatilhos de memória; em segundo lugar, a abertura de canais para a inserção das expressões musicais e dos sujeitos sociais evidenciados pela pesquisa em universidades e outros espaços acadêmicos de âmbito local ou regional; por último, a promoção de articulações, no campo jurídico-institucional com vistas ao armazenamento e difusão do conteúdo mediante o uso de plataformas de transmissão de conteúdo online.

## REFERÊNCIAS

- BACELAR, Vera. *Ludicidade e educação infantil*. Salvador: Ed. da UFBA, 2009.
- BANDA QUILOMBO DO RIO DAS RÃS. Movimento Cultural Velho Chico Beat. Bom Jesus da Lapa: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2009. 1 DVD (1h33 min.)
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. *Lei Nº 9.394* de 24 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Ministério da Educação, 1996.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. *Lei 10.639 2003* de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. *Lei Nº 11.769*, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica.
- CAPELLA, Ana Cláudia Niedhardt. *Formulação de políticas públicas*. Brasília: Enap, 2018. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/BAblicas.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2021.
- CARVALHO, José Jorge de; DORIA, Siglia Zambrotti; OLIVEIRA JR., Adolfo Neves de (org.). *O Quilombo do Rio das Rãs: histórias, tradições, lutas*. Salvador: EDUFBA, 1996. p.75-82.
- CARVALHO, José Jorge de. A experiência histórica nas Américas e no Brasil. In: CARVALHO, José Jorge de; DORIA, Siglia Zambrotti; OLIVEIRA JR., Adolfo Neves de (org.). *O Quilombo do Rio das Rãs: histórias, tradições, lutas*. Salvador: EDUFBA, 1996. p.75-82.
- CARVALHO, José Jorge de *et al.* O encontro de saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical. In: LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela pereira (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 199-236.
- CARVALHO, José Jorge de. Quilombos: Símbolos da luta pela terra e pela liberdade. *Cultura Vozes*, v. 91, n. 5., p. 149-160, set.-out.1997
- CHAGAS, Paulo C. Som, linguagem e significado musical. In: 9º Encontro Internacional de música e mídia, 2013, São Paulo. Anais. São Paulo: Editora USP, 2013, p. 1-30.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: ente práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.
- COSTA, Haroldo. *Arte e cultura afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2013.
- DORIA, Siglia Zambrotti; CARVALHO, José Jorge de. A comunidade Rural negra do Rio das Rãs. In: CARVALHO, José Jorge de; DORIA, Siglia Zambrotti; OLIVEIRA JR., Adolfo

Neves de (org.). *O Quilombo do Rio das Rãs: histórias, tradições, lutas*. Salvador: EDUFBA, 1996a.p.75-82

DORIA, Siglia Zambrotti; CARVALHO, José Jorge de. A experiência comunitária. In: CARVALHO, José Jorge de; DORIA, Siglia Zambrotti; OLIVEIRA JR., Adolfo Neves de (org.). *O Quilombo do Rio das Rãs: histórias, tradições, lutas*. Salvador: EDUFBA, 1996b. p.115-153

DUTRA, Nivaldo Osvaldo. *Liberdade é reconhecer que estamos no que é nosso: Comunidades negras do Rio das Rãs e da Brasileira – BA (1982-2004)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

FARIA, Ivan; KAUARK, Giuliana. Formação técnica como objeto de políticas para as artes: análise das repercussões de cursos profissionalizantes em dança e música na Bahia. In: FERREIRA, Kennedy Piau; NUSSBAUMER, Gisele; SIMIS, Anita (org.). *Políticas para as artes*. Salvador: EDUFBA, 2018. p.157-177 Disponível em: [http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/07/PoliticaParaAsArtes\\_CulturaPensamento-Vol3\\_EDUFBA-2018.pdf](http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/07/PoliticaParaAsArtes_CulturaPensamento-Vol3_EDUFBA-2018.pdf). Acesso em: 21 jan. 2020.

FERNANDES. Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2007.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

JEANDOT, Nicole. *Explorando o universo da música*. São Paulo: Scipione, 1997.

LARAIA. Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LIMA, Paulo Costa. Modo pesquisa e modo compor: aproximações e limites. In: LIMA, Paulo Costa (Org.). *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 33-46.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. *Música em Perspectiva*, v.7, n.2, p. 7-25, dez. 2014.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MOURA, Glória. *Festas dos quilombos*. Brasília: Ed. da UNB, 2012.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2016.

NOGUEIRA, Marcos. A invenção de mundos musicais e a invenção musical de mundos. In: LIMA, Paulo Costa (org.). *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 17-32

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*. Santa Maria: Ed. da UFMS, 2000

OLIVEIRA Jr., Adolfo Neves de. Reflexão antropológica e prática pericial. In: CARVALHO, José Jorge; DORIA, Siglia Zambrotti; OLIVEIRA Jr., Adolfo Neves de (org.). *O quilombo do Rio das Rãs: Histórias, tradições, lutas*. Salvador: EDUFBA, 1996. p.152-175.

OLIVEIRA, Íris Maria de; PAIVA, Pe. Antônio Murilo de. *História da PJMP*. Acesso em: 9 set. 2020; Disponível em: <http://www.pjmp.org/historia>.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *Políticas para as artes: reflexões gerais e alguns tópicos do debate paulistano*. In: FERREIRA, Kennedy Piau; NUSSBAUMER, Gisele; SIMIS, Anita (org.). *Políticas para as artes*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 33-64. Disponível em: [http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/07/PoliticaParaAsArtes\\_CulturaPensamento-Vol3\\_EDUFBA-2018.pdf](http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/07/PoliticaParaAsArtes_CulturaPensamento-Vol3_EDUFBA-2018.pdf). Acesso em: 21 jan. 2020.

PEDROSO, Sérgio Flores. Sobre o conceito de prática social: funcionamento e efeitos nas abordagens da linguagem em movimento. *Tabuleiro de Letras*, Salvador, n. 7, p. 64-86. dez. 2013.

RAMOS, José Mário Ortiz; BUENO, Maria Lúcia. Cultura audiovisual e arte contemporânea. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 10-17, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300003>. Acesso em: 15 dez. 2020.

ROUSSEAU, G. S. Para uma semiótica do nervo: a história social da linguagem em novo tom. In: BURKE, Peter; PORTER, Roy. (org.) *Linguagem, indivíduo e sociedade*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.p. 287-364

RUIZ, João Álvaro. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. São Paulo: Atlas, 1979.

SCHAEBER, Petra. Música negra nos tempos de globalização: produção musical e management da identidade étnica – o caso do Olodum. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis, 1997.

SCHURMANN, Ernest F. A música como linguagem: uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989

SEVERINO, Antônio Joaquim. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, 1989.

SILVA, Giovani José da Silva; SOUZA, José Luiz. Educar para a diversidade étnico-racial e cultural: desafios da educação no Brasil. *Inter-Ação*, v. 38, n. 1, p. 169-192, 2008.

SILVA, Valdélcio Santos. *Rios das Rãs e Mangual: Feitiçaria e poder em territórios quilombolas do Médio São Francisco*. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

VALENTE, Ana Lúcia. Diversidade étnico-cultural e educação: perspectivas e desafios. In: RAMOS, Marise Nogueira; ADÃO, Jorge Manoel; BARROS, Graciete M. N.(org.). *Diversidade na educação: reflexões e experiências*. Brasília: Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2003. Disponível em:  
[http://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/publicacoes/diversidade\\_universidade.pdf](http://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/publicacoes/diversidade_universidade.pdf).  
Acesso em: 05/02/2019.

VANOY, Francis. *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.