



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

“A FORÇA DA RAIZ” EM MARTINHO DA VILA:

A África que resiste no samba brasileiro (pós-1970)

Patrícia Nogueira Silva

Brasília/DF

2021

Patrícia Nogueira Silva

“A FORÇA DA RAIZ” EM MARTINHO DA VILA:

A África que resiste no samba brasileiro (pós-1970)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutorado em História. Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Ribeiro Oliva

Brasília/DF

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586? Silva, Patricia Nogueira
"A força da raiz" em Martinho da Vila: A África que resiste
no samba brasileiro (pós-1970) / Patricia Nogueira Silva;
orientador Anderson Ribeiro Oliva. -- Brasília, 2021.
334 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em História) -- Universidade
de Brasília, 2021.

1. Samba. 2. História. 3. África. 4. Ancestralidade. 5.
Resistência. I. Oliva, Anderson Ribeiro, orient. II. Título.

Patrícia Nogueira Silva

“A FORÇA DA RAIZ” EM MARTINHO DA VILA:

A África que resiste no samba brasileiro (pós-1970)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutorado em História. Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades.

Defendida e aprovada em ____ de _____ de 2021.

Banca examinadora formada pelos professores:

Prof. Dr. Anderson Ribeiro Oliva - Presidente
Universidade de Brasília

Prof. Dr^a Eloísa Pereira Barroso
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo
PUC-SP

Prof. Dr^a Edileuza Penha de Souza
NEAB-UNB

Às minhas ancestrais!

Minha bisavó Cocota
Trago-a viva em mim, minha raiz africana.

Minha avó Albertina
Sigo seus passos
De mulher do campo, devota de São Sebastião.

Minha avó Maria
Mulher nordestina, de suas dores e luta,
herdei sua força e ternura.

“SOU FELIZ E AGRADEÇO, POR TUDO QUE DEUS ME DEU”

À minha família, aos meus amigos e às minhas amigas, minhas vivências.

Aos meus filhos, Manuela e Eduardo, meus tesouros, que entenderam minhas ausências, os dias em que fiquei na “caverna” e se viraram como puderam, permitindo que a mamãe concluísse o “trabalho” dela. Meus amores!

Ao meu companheiro, parceiro de vida, pelo apoio, pelo incentivo, pela compreensão e pela paciência. Por ter sido pai em dobro neste período. Pela escuta atenta e generosa, mesmo pouco familiarizado com meu tema. Grata pelo seu amor.

Aos meus pais, que tanto se orgulham de mim. Dona Irene, pelo cuscuz com café e afeto nos intervalos da pesquisa. Seu Francisco, que levou os netos à escola tantas vezes para que eu pudesse estudar. De vocês, sou semente que frutifica.

Aos meus irmãos Marco e Christiane, pelo apoio e torcida. Pela companhia na exposição “O Rio do samba: Resistência e Reinvenção”, no Museu de Arte do Rio, e nas rodas de samba da Lapa, por onde só se anda em boa companhia.

À tia Luizinha e à tia Maroca, pelo generoso afeto. Aos meus primos e às minhas primas, cujos laços de sangue e de vida nos permitiram partilhar tantas cantorias e lutas... Em especial à “tia” Edna, pelas inúmeras partilhas musicais ainda na juventude: sementes que você plantou em mim, florescem aqui. Que sigamos “trampando juntos, unidos e misturados”.

Às mais que amigas Ilka Hostensky e Deliane Leite, pelo aconchego e pela parceria nos botequins e nas rodas de samba da vida, pela companhia em atividades imprescindíveis para a minha pesquisa. A fotografia com Nei Lopes, devo à Ilka, que me acompanhou numa palestra desse mestre no projeto “ Agô Ancestralidade”, do Centro Cultural da Caixa em Brasília. Deliane, companheira de viagem, que se arriscou comigo no deslocamento para o Rio de Janeiro, em plena pandemia, quando pude concluir a pesquisa no Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ).

Aos amigos e amigas de doutorado: Rosenilson, Miranice e Dayane, pelos encontros, debates, pelas viagens e, principalmente, muito afeto. À Mira especialmente, que nessa reta final, mesmo longe (em Feira de Santana-BA) esteve tão perto. Vocês foram alimento pra alma e me motivaram a prosseguir. À amiga Adínia, pela caminhada juntas, da formação de professores ao doutorado.

Aos amigos: André Bento, pela acolhida do meu primeiro capítulo e apontamentos em sua área (Linguística); e Elka Hostensky, por partilhar sua experiência, pelos conselhos, e,

sobretudo, pela fala amorosa e incentivadora sempre reforçando minha competência na escrita.

Ao amigo Geraldo, pela acolhida nestes tenebrosos tempos pandêmicos, pelas partilhas, pelos caminhos abertos, nos empréstimos dos livros, em direção aos Orixás.

Aos meus colaboradores do Sítio das Flores, Vânia, André e Luciana... que assumiram a responsabilidade pelo fornecimento dos nossos ovos de galinhas felizes, não deixando minha fiel freguesia desabastecida. A professora, pesquisadora e produtora rural agradece.

Ao meu psiquiatra, Dr. Régis Barros, com quem partilhei as angústias do tempo presente e de quem extraí a certeza de que seria possível vencer a batalha da depressão, as crises de ansiedade e ainda esperar. À Isabel Terra, minha terapeuta: o que seria de mim sem você nesta reta final?

Ao professor Anderson Oliva, que desde nossa primeira conversa intermediada pelo professor Itamar Freitas (gradidão!), acreditou no potencial da pesquisa e aceitou me acompanhar nesse percurso. Orientador competente, generoso, paciente e humano. Atravessou tempestades comigo e não permitiu que eu entrasse em desespero quando motivos não faltaram, fazendo, das orientações acadêmicas, espaços de terapia.

Aos professores Nelson Inocêncio e Edileuza Penha, pelos apontamentos e sugestões no momento da qualificação. Edileuza esteve antes, durante e ao final do doutorado comigo: como parceira na formação de professores, me subsidiando com ricos materiais sobre cinema negro; como amiga na torcida durante a seleção do doutorado, na disposição para um café e muitos puxões de orelha (acadêmicos); na parceria em artigo sobre cinema africano; no convite para a conferência em Avanca (Portugal). Grata por me impulsionar.

À revisora Sandra Campêlo que me instrumentou, ainda no início do doutorado, com as ferramentas do “Word Acadêmico”, curso por ela ofertado gratuitamente na UnB; e agora, ao final, revisando a formatação e as normas da ABNT da tese e salvando-me dos problemas tecnológicos e do desespero.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), pela concessão do afastamento de estudo remunerado, sem o qual não teria conseguido desenvolver a pesquisa; À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF) que financiou minha participação na *8ª Conferência Internacional Cinema - Arte, Tecnologia, Comunicação* em Avanca - Portugal (2017) e no *IV Congresso Internacional de Direitos Humanos de Coimbra – Portugal* (2019).

À Universidade de Brasília, por tantos aprendizados e encontros; por manter acesa minha sede por conhecimento; aos professores e professoras incríveis da graduação, da

especialização, do mestrado e do doutorado. Parte do que sou se fez nesse espaço que tem se tornado cada vez mais diverso e democrático. Agradeço especialmente ao Rodolfo e ao Jorge, da Secretaria da Pós-Graduação, por todo o suporte dado nesses anos.

Ao Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, que disponibilizou um funcionário exclusivamente para me atender no período em que o museu se encontrava fechado, em decorrência das medidas restritivas de enfrentamento à pandemia. Grata, Rodrigo.

Aos(Às) colegas professores(as) da SEEDF pelas partilhas, pelos aprendizados, pela luta em defesa da educação pública e de qualidade. Especialmente aos colegas da EAPE, com os quais convivi na última década, de forma intensa e engajada, pela Diversidade e Inclusão na educação. Agradecimento especial à equipe do Setor de Afastamento pela presteza e acompanhamento nos processos e documentações.

Aos sambistas. Sem eles e elas, não haveria samba, não haveria esta tese. À Martinho da Vila, ao seu samba, ao seu Axé. Por me manter de pé, por me fazer acreditar que “vamos renascer das cinzas, plantar de novo o arvoredo”.

À Nossa Senhora Aparecida, por ter me sustentado quando quase tombei nestes últimos e difíceis tempos de pandemia, de desamor e de tantas forças obscuras.

Ao samba, minha alegria, minha força, meu lenitivo!

Estou feliz e agradeço!

*Meu samba é bem feliz
Tem a seu favor
A força da raiz*

(Martinho da Vila, Bem feliz, 1994)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar discursos que conferem ao samba uma identidade diaspórica marcada pelos vínculos estabelecidos com uma África que existe e resiste em suas dimensões musicais, históricas, sociais e culturais. Compromissada com a descolonização do conhecimento e tendo a interdisciplinaridade como princípio norteador, adota como referencial teórico a perspectiva latino-americana da decolonialidade e do pensamento afrodiaspórico. Reconhecendo que todo conhecimento é epistemicamente situado, os sambistas, enunciadore dos discursos analisados, são vozes privilegiadas nesta investigação cuja narrativa é construída a partir do lugar estrutural que eles ocupam na história do samba. Tendo o samba como objeto e fonte de pesquisa, recorre-se a procedimentos da Análise do Discurso, buscando compreender os sentidos construídos nos discursos analisados. O *corpus* de pesquisa foi constituído por estudos sobre o samba, depoimentos dos sambistas e letras de música selecionadas no pluriverso do samba urbano carioca. Priorizando um conjunto de sambas autorreferenciados (metassambas), investiga-se como a restituição de “elos” Brasil/África, a evocação de africanidades e de suas “raízes” africanas evidenciam estratégias de *resistência* às tentativas de desafricanização do samba. A produção musical de Martinho da Vila, bem como sua trajetória pessoal e artística, ocupam centralidade nesta pesquisa. O sambista desempenha papel singular na história do samba, estabelecendo conexões deste com a África (em especial, Angola), com sua ancestralidade e abrigando, em suas canções, africanidades reveladoras de uma identidade diaspórica do samba. Construída discursivamente, tal identidade vincula-se a uma África que resiste no samba, desde suas origens mais remotas, ganhando evidência a partir dos anos 70, contexto marcado por disputas identitárias, pelo fortalecimento do movimento negro e pela valorização da cultura afro-brasileira no Brasil.

Palavras-chave: samba; história; África; ancestralidade; resistência.

ABSTRACT

This research aims at analysing discourses which grant a diasporic identity to *samba* (*samba* music *herein*), marked by its ties established with one Africa that exists and resists in its musical, historical, social and cultural dimensions. Committed to the decolonization of knowledge and having interdisciplinarity as its guiding principle, it adopts the Latin-American perspective of decoloniality and afrodiasporic thinking as its theoretical referentiality. Recognizing that every knowledge is epistemically situated, *sambistas* (*samba* composers *herein*), the enunciators of the analysed discourses, are privileged voices within this investigation, whose narrative is constructed from the structural place they occupy in the history of *samba*. Having *samba* as object and source of research, it makes use of procedures from the Analysis of Discourse, by seeking to understand the constructed meanings in its analysed discourses. The *corpus* of the research was constituted by studies on *samba*, depositions by *sambistas*, and the lyrics of their songs, selected from the pluriverse of the urban *samba* of Rio de Janeiro. Prioritizing a set of self-referenced *samba* songs (*meta-sambas*), it investigates how the restitution of Brazil/Africa “links”, the evocation of africanities and their African “roots” evince *resistance* strategies to the deafricanization of *samba*. The musical production by Martinho da Vila, as well as his personal and artistic trajectory, stands centrally within this research. The *sambista* performs a singular role in the history of *samba*, by establishing its connections with Africa (especially Angola), with its ancestry, and by harboring in his songs africanities which reveal a diasporic identity of *samba*. Discursively constructed, such identity is tied to one Africa which resists in *samba*, since its most remote origins, gaining evidence from the 1970s, a context marked by identity disputes, by the strengthening of the black movement, and by the valuing of African-Brazilian culture in Brazil.

Keywords: *samba*; history; Africa; ancestry; resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do LP Terreiro, Sala e Salão (1979).	202
Figura 2 - Capa do 12º LP Samba-Enredo (1980).....	204
Figura 3 - Contracapa do 12º LP Samba-Enredo (1980).....	204
Figura 4 - Capa do LP Festa da Raça (1988).....	233
Figura 5 - Contracapa do LP Festa da Raça (1988).....	234
Figura 6 - Capa do CD Lusofonia (2000), Martinho da Vila	259
Figura 7 - Contracapa do CD Lusofonia (2000), Martinho da Vila	260
Figura 8 - Due Baducca	261
Figura 9 - Foto de Martinho da Vila.....	304

SUMÁRIO

“EU SOU O SAMBA”	16
“SAMBA, A GENTE NÃO PERDE O PRAZER DE CANTAR”	18
CAPÍTULO 1 “EXU FINGE QUE ESTÁ MORTO PRA ENGANAR OS TROUXAS”: RITMO E POESIA QUE DESCOLONIZAM	32
1.1 “Na minha casa todo mundo é bamba, todo mundo bebe, todo mundo samba”	32
1.2 Lugar de fala, Lugar de escuta.....	35
1.2.1 <i>Samba e África: silêncios, lacunas, distâncias</i>	37
1.2.2 <i>Desatando os nós: descolonizar e desconstruir</i>	40
1.3 Descolonizando o saber: Ancestralidade e Africanidades.....	42
1.3.1 <i>Produções Simbólicas: Negro & África; Branco & Europa</i>	43
1.3.2 <i>Reescrever a história; recuperar memórias</i>	45
1.4 Análise de discurso & decolonialidade.....	47
1.5 “Des-cobrimdo sentidos”.....	52
1.6 Ressalvas metodológicas: letra e música	59
CAPÍTULO 2 SAMBA: “NASCEU NO PASSADO, VIVE NO PRESENTE”	62
2.1 Os “Primeiros Historiadores” do samba: Vagalume e Orestes Barbosa.....	62
2.1.1 <i>Vagalume (1933): do samba “raiado” ao samba “chulado”</i>	63
2.1.2 <i>Orestes Barbosa (1933): a alma carioca e seu ritmo musical</i>	68
2.2 O Samba Brasileiro e suas Origens Africanas	74
2.2.1 <i>Tinhorão e a busca pelas origens do samba (anos 1960/70/80/90)</i>	75
2.2.2 <i>A origem africana da síncopa do samba: Mário de Andrade (1933), Muniz Sodré (1978), Carlos Sandroni (2001)</i>	83
2.2.3 <i>“Pé do meu samba, chão do meu terreiro”</i>	88
2.3 Rio e Samba: histórias que se entrecruzam nas Pequenas Áfricas	91
2.3.1 <i>A Pequena África por Roberto Moura</i>	92
2.3.2 <i>As Pequenas Áfricas por Luiz Antônio Simas</i>	97
2.4 Nei Lopes e as raízes bantas do samba	101
2.5 Clementina Cunha e vozes dissonantes: o samba mestiço	107
2.6 Raízes do samba: a incontornável questão	112
CAPÍTULO 3 MARTINHO DA VILA: DA ROÇA E DA CIDADE, DO BRASIL E DO MUNDO	117
3.1 A Vila de Martinho, a Vila de Noel.....	125
3.2 Martinho da Vila Isabel: GRES Unidos de Vila Isabel	131
3.3 KIZOMBA: a Festa da Raça.....	136

3.4	Outras <i>Kizombas</i> de Martinho da Vila.....	146
3.5	“O Rei dos Carnavais”	153
CAPÍTULO 4 “MEU SAMBA É BEM FELIZ”: MARTINHO NOS ANOS 1960 E 1970		160
4.1	Vai meu samba: “Tu tens que encantar”	162
4.2	Samba no plural na poesia de Martinho.....	168
4.2.1	<i>Do samba-enredo ao partido-alto</i>	169
4.3	Aproximando-se d’África: os anos 1970.....	174
4.3.1	<i>(Re)Atando elos: Samba e África</i>	176
4.3.2	<i>“Pelo Telefone” ao “Som Africano”: as origens do samba</i>	178
4.3.3	<i>Africanidades e Brasilidades do Território do samba</i>	181
4.4	“O tal samba sincopado”: Tradição e Raízes africanas	184
4.4.1	<i>“Muadikim”: Semba e Samba na defesa da tradição</i>	191
4.4.2	<i>“Firma o pagode”: a Tradição do Partido-alto nos anos 1970</i>	193
CAPÍTULO 5 “DEIXA A FUMAÇA ENTRAR”: A TRADIÇÃO DO SAMBA E O CULTO AOS ANCESTRAIS NOS ANOS 1980 E 1990		198
5.1	“Meu país”: Brasilidades nas brechas do samba	205
5.2	Cantos dos ancestrais: “Festa do Candomblé” e “Festa da Umbanda”	210
5.2.1	<i>Brasil/Angola: “Projeto Kalunga” e “O Canto Livre”</i>	218
5.2.2	<i>“Podes crer no axé dos seus ancestrais”: Brasil/ samba/ África</i>	223
5.3	“Batuca no Chão”: “Raízes”, passado e tradição nos anos 1980.....	227
5.3.1	<i>“A Festa da Raça”: Negritude e Africanidades desde as “raízes”</i>	228
5.3.2	<i>Africanidades “nas asas da poesia dos vários Brasis”</i>	235
5.3.3	<i>“Madalena do Jucu”: história e impactos</i>	237
5.4	“Nos guetos, são irmãos brancos e pretos”: samba e liberdade nos anos 1990.....	241
5.5	“No embalo do samba”: da raiz às ramificações	243
5.5.1	<i>Nas raízes: rezadeiras, benzedeiras e os orixás</i>	247
5.5.2	<i>No princípio era o ritmo: do partido-alto ao semba</i>	253
CAPÍTULO 6 “DE BEM COM A VIDA”: MARTINHO DA VILA NO SÉCULO XXI		257
6.1	“Lusofonia” à Martinho da Vila	257
6.1.1	<i>“Os lusófonos”: discursos na música e na literatura</i>	270
6.1.2	<i>“Lusofonia” subvertida pela arte</i>	274
6.2	Martinho: presente em “Voz e coração”	276
6.3	Conexões.....	280
6.3.1	<i>Brasilatinidade</i>	283

6.4	Martinho: do Brasil e do mundo.....	289
6.5	Herdeiros da Tradição: as “crias” de Martinho da Vila.....	292
6.6	“Saravá”: samba (Des)Africanizado.....	294
6.7	“Bandeira de Fé”: “não esmoreçam, fiquem de pé”.....	303
6.8	“Tem que ser luta bonita”: o samba como instrumento de luta.....	312
E DEU SAMBA!		316
FONTES		323
REFERÊNCIAS		324
ANEXO A – SAMBAS QUE CANTAM O SAMBA		341
ANEXO B- DISCOGRAFIA DE MARTINHO DA VILA (1968 A 2021)		343

“EU SOU O SAMBA”¹

“A voz do morro, sou eu mesmo, sim senhor, quero mostrar ao povo que tenho valor, eu sou o rei dos terreiros”². Traço forte da cultura brasileira, como a “prontidão” e outras “bossas”, sou coisa nossa, que reúne nossos valores. Chão do meu terreiro, sou tudo para o coração de um brasileiro. Prisioneiro pacato dos nossos tantãs, liberto o corpo, ponho a perna bamba, arrepio, faço gozar e deixo o corpo moído. Sou pé, palma de mão, sabor a mi, sou irresistível.

Chamo pelos sambistas que sempre atendem ao meu chamado. Guio sua arte, seu dom, sua poesia, embriago seus sentidos e trago inspiração. Sem mim, eles e elas não podem viver e, por mim, podem até morrer. Sou sua profissão, seu ganha-pão, seu hino da paz, sua raiz, sua herança, seu viver. Um velho amigo, amigo leal, eterno companheiro. Revelo tantos bambas, tantos sambas imortais. Eterno delírio do compositor, nasço na alma sem pele, sem cor. Engrandeco aqueles que me amam, mantendo acesa a chama do fundo dos nossos quintais.

Música, cadência, síncopa, batucada de bamba, ritmo, melodia, harmonia. Pandeiro, violão, cuíca e tamborim. Penetro onde houver alegria para comemorar. Sou universo infinito que enfeitiça. Sim. Tenho feitiço, magia, reza, conhecimento, ancestralidade e filosofia que não precisa de razão. Sou feitiço de oração, entidade, corpo, alma, religião. Tenho o poder de curar todo desamor, tristeza, agonia. Sou *habitat* natural da alegria. Transformo o presente, animo a cidade, trazendo o que mais nada traz. Sou a reta mais curta para a felicidade. Mas também sou lamento, dor, sofrimento, tristeza, melancolia, nostalgia. Sou fuga de tantos ais. Em mim se nasce, se cria, se vive, se converte. Sou lugar de encontro, onde se toma um banho de felicidade e se esquece o dissabor. Sou vida, a melhor parte da vida.

Mensageiro dos apaixonados, sou lenitivo ideal que socorre, consola e faz o mal se afastar e toda gente cantar. Curo os males do tédio, as decepções, o mal-estar. Quantos corações já curei... Apesar de não ser comprovada ainda pela ciência, já cansei de mostrar minha eficiência. Comigo se pode sorrir, desatar os nós, libertar da garganta do povo as suas emoções. Sou um fiel mensageiro da população. Trabalho o ano inteiro pro meu povo se

¹ “A voz do morro” (1955), samba imortal de Zé Ketí (1921-1999), nos apresenta o “rei dos terreiros”, “natural do Rio de Janeiro”. Sua música, que atravessou o tempo em inúmeras regravações, ainda ecoa nas rodas de samba espalhadas pelo país e aqui reaparece apresentando meu objeto de pesquisa. Para compor essa apresentação, foram extraídos fragmentos de sambas autorreferenciados cujas narrativas apontam para uma pluralidade de sentidos construídos sobre o samba em um século de sua inserção no mercado fonográfico.

² A voz do Morro, Zé Ketí, 78 RPM, Gravadora Continental, Artista: João Goulart, 1955. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-46899> Acesso em: 13 ago. 2021.

alegrar. Pareço temporal, sou sua verdade e sua força, sol nascendo novo na manhã de carnaval.

Assim como uma flor, também sou natureza, tesouro maior que se tem nessa vida. Sol que abrilhanta o dia a cantar, em tempo de pouca alegria. Fonte de prazer, de amizade, que ensina a viver, fonte para a eternidade. Sou escola de filosofia que auxilia a decifrar os mistérios do mundo e da vida.

Quando “de verdade”, nivelo por cima, provoco emoção e carrego na rima a dignidade dos meus ancestrais. Nasci do tambor, sou negro forte e destemido, fui duramente perseguido na esquina, no botequim, no terreiro. Sou vitorioso. Sou pulso de aço, voz da resistência. Força do amor, que acende ilumina e faz sonhar, exalo o perfume da flor, encanto o canto de Iemanjá. Sou fruto da dor, do açoite que ainda perdurar, mas nasço e renasço na cor, na ginga, na finta, no cantar. Guerreiro, sou um grito de guerra, um lamento de dor. Tenho cadência e molejo de uma raça, sou pai do prazer e filho da dor.

Companheiro inseparável da tradição, nasci no passado, vivo no presente. Mudaram toda a minha estrutura, me impuseram outra cultura, e nem percebi. Mas sempre fui fogo, nunca fui fácil, nunca fui santo, não tenho duas caras, não fujo da raia. Sou patrimônio da humanidade, ninguém vai deturpar meu valor.

Não, não posso parar, não posso acabar, não posso morrer. Agonizo, mas não morro. Sou barco difícil de afundar e forte aliado para o povo se libertar. Não morri, nem morrerei. Isso é papo furado. Pois sou eterno, sou raiz.³

³ A apresentação do samba, em forma de poesia, foi construída a partir de fragmentos de letras de sambas autorreferenciados de distintas épocas e compositores. A lista destes encontra-se no Anexo A.

“SAMBA, A GENTE NÃO PERDE O PRAZER DE CANTAR”

*E fazem de tudo pra silenciar
A batucada dos nossos tantãs
No seu ecoar, o samba se refez
Seu canto se faz reluzir
Podemos sorrir outra vez
(Fundo de Quintal, 1993)⁴*

Agora que o samba já se apresentou a partir dos fragmentos extraídos de sambas que cantam o samba, podemos apresentar a pesquisa desenvolvida “no seu ecoar”, nos rastros da poesia desse “eterno delírio do compositor”:⁵ o samba. A presente investigação teve por objetivo analisar o processo de construção de uma identidade diaspórica do samba marcada pelos vínculos estabelecidos com uma África que nele existe e resiste. Ele, que nasceu da batucada, que “fizeram de tudo pra silenciar”, “se refez” e “se faz reluzir”, resistindo às sucessivas tentativas de desafricanização.

Priorizando um conjunto de sambas autorreferenciados, como a “Batucada de nossos Tantãs” na epígrafe, recorre-se a procedimentos da Análise do Discurso para investigar como a restituição dos “elos” Brasil/África, a evocação de africanidades e de suas “raízes” africanas reafirmam essa identidade. É na “força da raiz” que o “Rei dos Terreiros” se constrói como uma manifestação cultural diaspórica. E nessa direção, iniciamos a pesquisa em busca dos discursos que evocam as raízes, partindo, então, para suas ramificações e, nestas, rastreando vestígios do recorrente apelo ao enraizamento em África. Este apelo é próprio das culturas, como o samba, que no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico Negro carregam heranças vivas, deslocadas, transformadas e reinscritas continuamente. (GILROY, 2012)

“Com simplicidade, não sendo vulgar/ fazendo da nossa alegria, seu habitat natural/ o samba floresce do fundo do nosso quintal”.⁶ Floresce também nesta tese que percorre sua história sob uma perspectiva de resistência, evidenciando as diversas estratégias usadas nesse resistir. Compromissada com a descolonização do conhecimento e tendo a interdisciplinaridade como princípio norteador, esta pesquisa adota como referencial teórico a perspectiva latino-americana da decolonialidade e do pensamento afrodiaspórico. Reconhecendo que todo conhecimento é epistemicamente situado, os sambistas, enunciadores

⁴ A Batucada dos Nossos Tantãs- Sereno/ Adilson Gavião/ Robson Guimarães. LP “A Batucada dos nossos Tantãs, Gravadora RGE, Grupo Fundo de Quintal, 1993. Disponível em: <http://immub.org/album/a-batucada-dos-nossos-tantãs> (música não digitalizada). Disponível em: <http://immub.org/album/simplicidade-fundo-de-quintal-ao-vivo> (música digitalizada). Acesso em: 13 out. 2021.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

dos discursos analisados, são vozes privilegiadas nesta investigação cuja narrativa é construída a partir do lugar estrutural que eles ocupam na história do samba.

“É bonito de se ver/ o samba correr, pro lado de lá/ fronteira não há, pra nos impedir/ você não samba, mas tem que aplaudir”.⁷ Esta tese não é apenas para os apaixonados pelo samba, mas para os que “vivem a falar/ querendo esnobar/ querendo acabar/ com a nossa cultura popular”⁸. É, sobretudo, para os que desejam conhecer um pouco mais de sua história e seus vínculos, cada vez mais vivos, com África. A produção musical de Martinho da Vila, bem como sua trajetória pessoal e artística, ocupam centralidade nesta pesquisa. O sambista desempenha papel singular na história do samba, estabelecendo conexões com África (em especial, Angola), afirmando sua ancestralidade e abrigando, em suas canções, africanidades reveladoras dessa identidade diaspórica. Construída discursivamente, tal identidade vincula-se a uma África que resiste no samba, desde suas origens mais remotas, ganhando evidência a partir dos anos 70, contexto marcado por disputas identitárias, pelo fortalecimento do movimento negro e pela valorização da cultura afro-brasileira no Brasil. É Martinho quem ordena: Vai meu Samba!

*Vai meu samba
Espalhar aos quatro ventos
Terminar os meus tormentos
Acabou-se minha dor
Vai meu samba
Espalhar pela cidade
Uma grande novidade
Arranjei um novo amor
(Francisco Alves, 1936⁹)*

*“Sabemos sempre que há
Algo pra se festejar
Onde houver alegria
Meu samba penetra pra comemorar
Pode ser um casamento
Nascimento ou batizado
Nas festas de fim de ano
Ou comemorado o que foi conquistado
Vai meu samba”
(Martinho da Vila, 1991)¹⁰*

Meio século separa os sambas de Custódio Mesquita (1910-1945) e Martinho da Vila. O primeiro, um clássico samba-canção, leva o mesmo nome do segundo, gravado cinquenta e

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Vai meu Samba. Custódio Mesquita. Intérprete: Francisco Alves. 78 RPM. Gravadora: Victor, 1936. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-7428> Acesso em: 14 set. 2019.

¹⁰ Vai meu Samba. Martinho da Vila. LP/CD. Gravadora Sony Music, 1991. Disponível em: <https://immub.org/album/vai-meu-samba-vai> Acesso em: 14 set. 2019.

cinco anos depois. Amostra de como o samba deve ser apreendido no plural, o samba-canção entoado por Francisco Alves (1898-1952) - o “Rei da Voz” na era do rádio - possui melodia romântica e letra sentimental distante temática e musicalmente do samba de carnaval de Martinho. Como atesta o sambista, esse gênero musical se espalhou pela cidade, convocando o corpo para a dança e penetrando onde houvesse alegria. Ocupou espaços e sofreu transformações, multiplicando-se em diversos subgêneros, cerca de trinta e cinco, segundo o doutor em samba Nei Lopes (2003).

Brasileiro, carioca e urbano (mas com o pé na roça), o samba ocupou ruas, penetrou casas, festas e botequins neste um século de existência. Se a gravação de “Pelo Telefone”,¹¹ em 1917, é considerada sua “certidão de nascimento”, sua história percorre outras temporalidades para além de sua inserção no mercado fonográfico. Como fenômeno cultural, suas origens remontam a outros tempos e espaços, como cantaram tantos outros poetas, como Vinícius de Moraes e Baden Powell - “É que o samba nasceu lá na Bahia”¹² - no famoso “Samba da Bênção” (1966). Atentos às origens que antecedem seu ingresso na indústria cultural, estes e outros poetas historicizaram o samba em suas narrativas musicais.

O samba é, num primeiro momento, um estrangeiro no Rio de Janeiro, não apenas por sua localização social na roça, que se opõe à cidade e em particular a capital federal que era precisamente o Rio, mas também por sua localização geográfica no “Norte” (especialmente na Bahia) (SANDRONI, 2001, p. 87).

Diante da diversidade de estilos que compõe esse pluriverso, recorro novamente a Nei Lopes (2003) para especificar o samba ao qual esta pesquisa se dedica: aquele moldado no ambiente urbano do Rio de Janeiro, que sofreu modificações estruturais que se processam até hoje. Objeto de disputa, tanto na literatura especializada quanto nas letras das canções, seu local de origem transitou entre muitos polos: Rio/ Bahia, rural/ urbano, morro/ cidade. O fato é que ele seria outro a partir desses deslocamentos, sofrendo transformações que preocuparam sambistas e instigaram pesquisas. Do terreiro para os salões da sociedade, percorrendo ruas e frequentando botequins, o samba se modifica ao mesmo tempo que mantém com o passado

¹¹ Considerado o primeiro samba a ser gravado no Brasil, com registro na Biblioteca Nacional. A autoria atribuída à Donga (Ernesto dos Santos) e Mauro de Almeida foi contestada por sambistas que afirmaram ter sido essa uma composição coletiva oriunda dos encontros na casa da Tia Ciata (NETO, 2017).

¹² Samba da Bênção – Baden Powell e Vinícius de Moraes, LP Vinícius: Poesia e Canção vol. I, Gravadora Forma, 1966. Música disponível em: <http://immub.org/album/vinicius-de-moraes-maximo-da-bossa> Acesso em: 6 jul. 2018.

uma relação viva e constantemente atualizada. Como poetizou Cartola, nos “Tempos Idos”,¹³ ele dialoga com a tradição, com as “coisas remotas” da Praça Onze, “onde os malandros iam sambar”. Mas também se reinventa, “entrando pelos salões da sociedade”. Esse percurso despertou interesse em estudiosos de diversas áreas. Apreendido em múltiplos campos, continua a percorrer infindáveis discussões como a que aqui se desenvolve no âmbito da história.

Sambistas de distintas épocas também se dedicaram a pensar sobre o samba, narrando seu passado e projetando seu futuro. Em suas canções ficaram registradas angústias, receios e preocupações em preservar uma “tradição” constantemente ameaçada em seu inevitável processo de transformação. Em sambas autorreferenciados ou metassambas, diversos(as) sambistas recuperam memórias, personagens, fatos e lugares que marcaram a história do samba urbano carioca. Recorrendo à metalinguagem, definem o samba de forma plural, situando-o e atribuindo-lhe signos identitários em uma complexa rede de sentidos. Explorados na intertextualidade e de forma contextual, esses textos abrigam vestígios de um passado reconstruído nas vozes dos protagonistas dessa história: os(as) sambistas. Importante esclarecer que estes não são necessariamente compositores, pois incluem intérpretes que priorizaram o gênero em seus repertórios e situam-se efetivamente no “mundo do samba”.

Seu enquadramento na categoria passa prioritariamente pelo desenvolvimento de uma identidade sociocultural afinada a esse universo, o que costuma determinar que as composições desses artistas sejam majoritariamente sambas, mas isso não é uma condição *sine qua non* (BARBOSA, 2011).

Um conjunto de sambas autorreferenciados¹⁴ foi selecionado no amplo repertório de gravações disponíveis no acervo digital do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) e em outras plataformas digitais.¹⁵ Suas narrativas apontam para uma pluralidade de sentidos construídos sobre o samba neste um século de inserção no mercado fonográfico. Interessamos aqueles que reavivam os vínculos com África a partir de sua dimensão poético-musical.

¹³ Tempos Idos, Cartola, Carlos Cachaca, 1968. LP “Fala Mangueira- Cartola, Carlos Cachaca, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho e Odete, Gravadora: Odeon, intérprete Odete Amaral, 1968. Disponível em: <http://immub.org/album/fala-mangueira-cartola-carlos-cachaca-clementina-de-jesus-nelson-cavaquinho-e-odete-amaral> . Disponível em: <http://immub.org/album/verde-que-te-quero-rosa> (com Cartola, em 1977) Acesso em: 14 jul. 2019.

¹⁴ No texto, os sambas que recorrem à metalinguagem serão chamados, no mesmo sentido, de: sambas autorreferenciados, autorreferentes, metalinguísticos ou metassambas.

¹⁵ Refiro-me ao *Spotify*, *YouTube*, bem como a páginas que disponibilizam as letras das músicas como [letras.mus.br](https://www.vagalume.com.br) (<https://www.vagalume.com.br>) e Vagalume. (<https://www.letras.mus.br>) ;

O samba é, provavelmente, o gênero musical brasileiro com o maior número de canções autorreferentes. Suas letras falam das origens e da trajetória do gênero musical, dão visibilidade aos cenários sociais dessa cultura e propagam o modo de vida dos sambistas; a trajetória de muitos bambas está registrada em biografias cantadas; compositores e compositoras frequentemente afirmam em suas obras a força encantadora do samba e sua forte conexão com o carnaval. (BARBOSA, 2020, p. 133)

Situadas entre 1917 e 2017, essas narrativas, matéria-prima para a apresentação do meu objeto, logo no início da tese, fazem dos sambistas porta-vozes de discursos que conferem ao samba uma identidade diaspórica. Analisar o processo de construção dessa identidade, objeto desta pesquisa, implica adentrar a arena na qual esta e outras tantas identidades foram/são construídas. Seria ingênuo pensar que o samba, como manifestação cultural e gênero musical, pudesse ser definido a partir de uma identidade única, justo ele que é um e muitos ao mesmo tempo, categorizado em tantos tipos e subtipos. Essa sincopada árvore, com raízes africanas e múltiplas ramificações, possui uma dimensão multicêntrica, ou seja, um “movimento expansivo, dilatado, giratório, vibrante e multidirecional” (AZEVEDO, 2018, p. 49). Desse modo, investigar seu percurso implica compreendê-lo a partir de uma pluralidade que lhe é constitutiva, adentrando os embates característicos desse processo, debruçando-se sobre discursos que disputam “verdades” sobre o samba, em narrativas e contranarrativas.

Nesses dizeres produtores de sentidos, perguntas estão postas: o que é o samba? Onde e quando nasceu? Onde finca suas raízes? Qual foi o seu percurso? Quem são os protagonistas de sua história? Qual sua importância social? As respostas são diversas e, por vezes, divergentes. Mais que apontá-las, é preciso contextualizar os discursos analisados e situar o lugar de fala dos enunciadores, estabelecendo relações intertextuais e intratextuais. Pesquisadores(as) de áreas diversas, na produção de conhecimento sobre o samba, construíram narrativas a partir das quais é possível analisar como os discursos se ancoram nos posicionamentos de seus enunciadores.

O samba, objeto dessas pesquisas, também é evocado em narrativas poético-musicais que reconstróem seu passado, sua trajetória, situam seus “locais de nascimento”, espaços de sociabilidade nos quais se desenvolveu, suas relações com o corpo, as emoções, as festividades e as religiosidades. Identificamos, nos rastros poéticos que buscam definir o samba como produto musical, social e cultural, discursos que ora o vinculam às suas raízes negras, africanas, afro-cariocas, ora enfatizam a confluência de múltiplos e diversos elementos étnicos e culturais em sua formação. Nestes últimos, situam-se estudos que se

dedicam a explorar sua construção como símbolo nacional. A identidade do samba se torna objeto de disputa nessas narrativas.

Esse debate também foi travado pelos sambistas em seus versos. Daí o entendimento dessa narrativa poético-musical – como manifestação de uma concepção de mundo particular – como fala histórica, que constrói, “a partir de traços que testemunham o passado, uma visão histórica articulada aos interesses de determinado grupo social e garante sua memória coletiva” (COUTINHO, 2011, p. 35). Reitero que a identidade aqui investigada é a diaspórica, construída a partir de discursos que estabelecem os vínculos com África, alguns identificados de forma evidente – nas referências diretas à ancestralidade e africanidades – outros mais sutis, que escapam dos olhares pouco atentos a essas relações.

Percorrer a poesia do samba em busca desses vestígios foi o desafio na constituição de um *corpus* composto por uma diversidade de canções que cantam o samba e seu passado, tendo sua seleção seguido, prioritariamente, um critério: a presença d’África.¹⁶ A produção artística, bem como a trajetória de Martinho da Vila, evidenciam essa presença a partir de elos construídos ao longo de sua carreira e de conexões estabelecidas entre Samba & África, nos dois sentidos. Reconhecido como representante do samba brasileiro em África e de África no Brasil, Martinho tornou-se uma importante voz nesse processo, sendo eleito como interlocutor privilegiado nesta investigação.

Tendo o samba como objeto e fonte de pesquisa, recorre-se, nesta tese, a procedimentos da Análise do Discurso, buscando compreender os sentidos construídos nos *discursos do samba e sobre o samba*. O foco se volta para aqueles que lhe conferem uma identidade diaspórica ao restituir, preservar e reforçar elos com África, africanidades e ancestralidades. Solapados por sucessivas tentativas de desafricanização, esses elos são atados e reatados em suas dimensões musicais, históricas, sociais e culturais. Parto do pressuposto de que alguns(algumas) sambistas tiveram centralidade nesse processo a partir da constituição de repertórios e trajetórias artísticas marcadas por esse vínculo, sendo Martinho da Vila protagonista nesta narrativa. Entendendo sua importância nesse inacabado processo de

¹⁶ Essa seleção se deu a partir de pistas colhidas na revisão de literatura que apontavam indícios de quais obras e artistas dialogavam com a problemática desta pesquisa. Igualmente significativas foram as participações em shows, rodas de samba, exposições e projetos que me colocaram em contato com repertórios variados e informações preciosamente registradas. Desde então, o trabalho foi revisitar suas biografias, pesquisar livros, artigos e reportagens sobre suas obras e, por fim, rastrear, em seus repertórios, a conexão de seus sambas com África. Identificado os possíveis interlocutores para a pesquisa, o sambista Martinho da Vila foi eleito dentre tantos outros e outras sambistas com os(as) quais também seria possível conduzir esta investigação. Compreendendo-os como protagonistas no processo de construção de uma identidade diaspórica para o samba, estes(estas) priorizam a evocação das “raízes africanas” em suas músicas e reavivam os vínculos com África, tornando-se porta-vozes de uma africanidade no e do samba.

construção identitária, percorro sua trajetória e produção artística em busca desses elos com África, africanidades e culturas da diáspora africana.

Esse processo histórico é analisado a partir das múltiplas estratégias de resistência do samba como prática social e gênero musical consagrado. O samba, originário dos batuques africanos (CARNEIRO, 1961) que aqui resistiram e se reinventaram, foi transformado em símbolo de uma nacionalidade a partir do esvaziamento dos conteúdos étnicos enquanto ritmo diaspórico. Nesse abasileiramento, tentou-se desafrikanizá-lo, mas ele resistiu. Embora o discurso de exaltação da mestiçagem tenha se consolidado nas narrativas sobre a identidade nacional brasileira, sendo reproduzido inclusive no samba, africanidades coexistem e reivindicam, para este, outras identidades. Defendo a hipótese de que se a África existe no samba, desde suas mais remotas origens, ela passa a resistir e (re)existir de forma mais evidente a partir dos anos 70, num contexto marcado por disputas identitárias, pelo fortalecimento do movimento negro e pela valorização da cultura afro-brasileira no Brasil.

A reaproximação d'África, como fundamento de uma “reafricanização”¹⁷ do samba carioca, é parte de um movimento maior no âmbito cultural do qual participam o carnaval baiano, o candomblé e a capoeira.¹⁸ Vivenciando processos particulares e distintos, estes celebram e revisitam a África em seus múltiplos aspectos. Tais manifestações culturais brasileiras, frutos da diáspora, também guardam em comum um histórico de perseguição, marcado por estratégias de resistência como: o reestabelecimento de vínculos com África, o reconhecimento de sua ancestralidade africana e a valorização de africanidades em elementos poéticos, musicais, estéticos e culturais. O samba não é apenas testemunha desse “resistir” e “(re)existir”, mas “signo sublime de resistência” (FERNANDES, 2014, p. 133).

O sociólogo Osmundo Pinho afirma que essa “reafricanização pode ser considerada como uma máquina de guerra que institui seu próprio teatro de operações discursivas e sociais” (PINHO, 2005, p. 128). Nesse sentido, os sambas selecionados nesta pesquisa são parte desse teatro, inseridos num campo de disputa ou de “guerra”, como denominou Pinho, no qual identidades, posições dos sujeitos e subjetividades são reinventadas discursivamente com repercussões sociais. O samba estará inevitavelmente imerso nessa arena de embates racializados, os quais o farão oscilar entre “diaspórico/ negro” e “brasileiro/mestiço”, sendo

¹⁷ Osmundo Pinho, em sua tese de doutorado, explica o termo forjado por Antônio Risério, na década de 80, para referir-se ao processo de afirmação da identidade negra no carnaval de Salvador (O carnaval Ijexá). A construção da reafricanização como um objeto para a reflexão crítica é o objetivo da tese de Pinho, tomando a narrativa de Risério como ponto de partida. (PINHO, 2003).

¹⁸ Vários estudos já foram realizados sobre a reafricanização do carnaval baiano, do candomblé e da capoeira, e podem-se citar, dentre eles, os de Antônio Risério (1981), Aislan Vieira Melo (2011) e Alvaro Machado Andrade (2005), respectivamente.

sua identidade objeto de disputa por instâncias discursivas que constroem sentidos ao forjarem distintas representações.

O samba é som, sendo este imprescindível na composição de sua identidade musical. Mas também é letra. E nas palavras cantadas residem significativas possibilidades para a análise das representações que constroem sua identidade diaspórica. A ênfase na categoria “diáspora” remete ao processo de dispersão vivido por africanos, a partir do século XVI, mas deve ser entendida como uma categoria geo-histórica (HALL, 2003) a partir da qual sujeitos históricos, expressões culturais e movimentos sociais foram constituídos. Implica pensar como narrativas de evocação d’África, ancestralidades e africanidades participam desse processo que recupera memórias, institui identidades coletivas, desenvolve sentimentos de pertencimento, autoafirmação e instrumentos de atuação política.

Identidades diaspóricas tensionam identidades nacionais, pois derivam da perspectiva de deslocamento e dispersão. O colombiano Augustín Laos-Monte (2007) coloca algumas questões cruciais para pensar sobre o conceito de diáspora africana. Destaco duas que ajudam a refletir a relação desta com o *samba*: quais presenças d’África e significados de africanidade se percebem? Como devemos analisar os laços que unem e as fronteiras que separam os sujeitos diaspóricos? Acrescento a última: O que une a mãe África ao samba, esse “pai do prazer / filho da dor”?¹⁹

Na complexidade que envolve os termos *África, negritude, africanidade*, Lao-Montes (2007) sublinha a interconexão destes para compreender a diáspora como projeto de construção de uma comunidade transnacional que se baseia nas condições de subalternização desses povos e em sua agência histórica de resistência e autoafirmação. Nesse sentido, negritude não se restringe à cor de pele, mas torna-se um denominador comum, assim como a África não se define apenas como continente, mas como marcador simbólico de histórias compartilhadas (HALL, 2003), de resistências e de existências. São terrenos de memória, de produção cultural e de identidades. Nessa perspectiva, concebe-se diáspora como “processo de descolonização e libertação inserido nas práticas culturais, nas correntes intelectuais, nos movimentos sociais e nas ações políticas dos sujeitos afrodiaspóricos” (LAO-MONTES, 2007, p. 51, tradução nossa).

Discursos e práticas de subalternização e inferiorização dos membros da diáspora encontram resistências, e o samba é parte dessa luta, é espaço de embates no qual se reproduzem, mas também se contestam esses lugares. Esta investigação enfatiza esse discurso

¹⁹ Referências à canção de Caetano Veloso. “Desde que o samba é samba”. LP/ CD Tropicália 2- Caetano Veloso e Gilberto Gil. Gravadora Polygram, 1993.

subversivo, contra-hegemônico, que descoloniza e subverte as representações vinculadas à colonialidade que persiste nas dimensões culturais, socioeconômicas, políticas, epistêmicas e existenciais (LAO-MONTES, 2007).

As letras das canções acionam categorias fundamentais para os propósitos desta pesquisa. Nelas encontramos o registro da vida cotidiana, de valores, questões e preocupações que cercam a época na qual foram produzidas e veiculadas. Residem, nessas narrativas, as possibilidades de explorar o percurso histórico que possibilitou a construção identitária desse fenômeno cultural e gênero musical a partir da perspectiva dos(das) sambistas, sujeitos desse processo. Esta pesquisa situa o samba como um importante elemento de expressão cultural da população negra do Rio de Janeiro e como poderoso núcleo de resistência cultural, num movimento conduzido pelos(as) sambistas.

O *corpus* adotado foi constituído por letras de sambas selecionadas a partir de ampla pesquisa no vasto repertório disponível. Esta foi antecedida por uma cuidadosa revisão da literatura especializada, buscando indícios de sambas e sambistas cujas trajetórias e obras estiveram articuladas às questões colocadas pela pesquisa: *Quais sambistas trazem em seu repertório a evocação dessas “raízes africanas” do samba ao narrarem seu passado? Quais deles(delas) tiveram sua trajetória artística marcada por essa associação Samba/África e a partir de quais elementos (musicais, rítmicos, poéticos, performáticos...)? Como esses sambas dialogam e se entrelaçam no tempo, construindo para o samba uma identidade diaspórica? Em quais contextos eles foram gravados e como dialogam com questões sociais que lhes são contemporâneas, especialmente as questões identitárias a partir da década de 70?* Estes foram questionamentos que nortearam a constituição do *corpus*.

No **primeiro capítulo**, *Exu finge que está morto pra enganar os trouxas*”: ritmo e poesia que descolonizam, apresento a delimitação e a organização metodológica da pesquisa, bem como o referencial teórico adotado. Antes disso, situo meu lugar de fala, retomando minha trajetória pessoal e meu percurso acadêmico, minha relação com o samba, com os temas *África* e *Africanidades* e, sobretudo, marcando meu lugar de escuta. Escuta, aliás, fundamental para que a presente pesquisa se delineasse com propósitos comprometidos com a descolonização do conhecimento, reconhecendo o eurocentrismo hegemônico nas narrativas históricas.

No **segundo capítulo**, *Samba: Nasceu no passado, vive no presente*, são retomados os primeiros estudos sobre o samba, realizados por cronistas e jornalistas no início do século XX, bem como produções posteriores do campo historiográfico e afins. Nesses documentos, considerados parte desse *discurso sobre o samba*, foram percorridas as discussões sobre suas

“origens” que tanto intrigaram esses pesquisadores. Os textos são tomados enquanto práticas simbólicas cujos sentidos estão entrelaçados ao lugar de fala de seus sujeitos e às condições de produção nas quais se inscrevem. Início com as obras de Francisco Guimarães (o Vagalume) e Orestes Barbosa, dois jornalistas-historiadores que, já na década de 1930, demonstravam preocupação com o destino daquele samba, recém-consagrado gênero musical. Na sequência, recupero pesquisas historiográficas e de áreas diversas que retomam essa preocupação, bem como a defesa de uma “tradição”. Quatro obras selecionadas na vasta publicação de José Ramos Tinhorão são brevemente analisadas, enfatizando as origens “populares” dessa música. Em seguida, os argumentos de Mário de Andrade, Muniz Sodré e Carlos Sandroni sobre as “origens africanas” da síncopa do samba são aqui articulados. Os olhares sobre a “Pequena África”, de Roberto Moura, e as “pequenas Áfricas”, de Luiz Antônio Simas são entrelaçados, recuperando a importância de determinados territórios na constituição do samba forjado pelas comunidades negras do Rio de Janeiro. Em seguida, textos do pesquisador e sambista Nei Lopes, selecionados em sua vasta produção, são revisitados destacando os argumentos sobre as “raízes bantas” do samba. Por fim, analiso estudo recente da historiadora Maria Clementina Pereira Cunha, no qual busca desconstruir alguns “mitos” da história do samba e problematiza a questão das “origens”.

No **terceiro capítulo**, apresento *Martinho da Vila: da Roça e da Cidade, do Brasil e do Mundo*. A trajetória deste “Embaixador do Brasil” em Angola, numa época em que não havia representação diplomática naquele país, é recuperada a partir de canções autobiográficas do sambista e produções literárias de caráter autobiográfico do escritor Martinho da Vila. Biografias e pesquisas sobre sua obra são igualmente retomadas evidenciando os importantes elos musicais e culturais estabelecidos com África, bem como com africanidades brasileiras. Seu “Depoimento para a posteridade”,²⁰ gravado para o Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 2001, complementa a análise dessa trajetória e marca seu lugar de fala.

Nos capítulos seguintes, seu repertório é percorrido a partir de uma trilha discursiva composta por sambas autorreferenciados e canções nas quais ecoam conexões com África, ancestralidades, africanidades e brasilidades. Como um fio condutor de sua obra, estas se presentificam em canções gravadas ao longo de meio século de carreira, marcando sua produção e sua atuação como artista, militante negro e ativista do samba. Martinho da Vila é parte fundamental do processo de resistência à *desafricanização* do samba. O sambista

²⁰Acervo Depoimentos para a posteridade. Museu da Imagem e do Som. MIS-RJ. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/>. Acesso em: 3 fev. 2021.

consolidou-se como um defensor do samba, do partido-alto, da ancestralidade africana, difundindo, por meio de sua obra e das conexões estabelecidas, as culturas africanas e diaspóricas. Seu percurso e suas escolhas reverberam em sua produção musical e literária. A partir de uma seleção de letras de músicas, em seu vasto e diversificado repertório, buscou-se evidenciar como este artista e seu samba participam significativamente do processo aqui investigado, qual seja, a construção da identidade diaspórica do samba, essa manifestação cultural originária dos batuques africanos.

No **quarto capítulo**, *Meu samba é bem feliz: Martinho da Vila nos anos 1960 e 1970*, percorro sua discografia, analisando os álbuns gravados entre 1968 e 1978. Início pela análise de alguns de seus metassambas, evidenciando nos discursos sobre o samba a permanência de representações frequentes nesse universo musical. Em seguida, destaco as estratégias de aproximação d'África, bem como a relação de Martinho com o partido-alto e a tradição do samba. O *corpus* selecionado, neste capítulo e nos seguintes, sucedeu a análise do conteúdo de cada uma das canções gravadas por Martinho, tendo sido fundamentais, nesse processo, as informações contidas em sua discobiografia (SUKMAN, 2013). A informação de que seus álbuns são todos conceituais e de que suas ideias sempre foram acatadas pelas gravadoras sugestionou o percurso desta investigação. Seguindo a cronologia de sua discografia, produzida ao longo de meio século de carreira, foram analisados os conceitos desenvolvidos em cada álbum, relacionando-os às condições de produção dos discursos produzidos e à trajetória pessoal do artista. A conjunção desses fatores delimitou a construção de uma trilha discursiva, analisando álbuns/canções a partir dos seguintes eixos temáticos: *África, ancestralidade, africanidades e brasilidades*. Por entender que estes elementos, quando inseridos nos textos, fabricam para o samba uma identidade diaspórica, procedeu-se à investigação no dialogismo com sambas de distintas épocas.

No **quinto capítulo**, *“Deixa a fumaça entrar”*: a tradição do samba e o culto aos ancestrais nos anos 1980 e 1990, analiso os álbuns gravados entre 1979 e 1999. Nestas duas décadas, a relação samba/religião estreita-se com a presentificação da temática em suas narrativas, em especial, das religiões de matriz africana. Brasil/Samba/África conectam-se, cada vez mais, no canto dos ancestrais, nas africanidades e brasilidades tematizadas em sua obra. A aproximação com Angola também se intensifica, em especial com o *semba*, nos trabalhos da década de 1980, também marcados pela exaltação da negritude e na busca das “raízes” do samba, vinculada ao discurso de defesa da tradição e do partido-alto.

No **sexto capítulo**, *“De bem com a vida”*: Martinho da Vila no século XXI, analiso os álbuns gravados entre 2000 e 2021, concluindo a trilha discursiva percorrida na obra de

Martinho. As conexões estabelecidas pelo artista plural, nessas duas décadas, nos levam pelos caminhos de uma lusofonia subvertida e pela “Brasilatinidade”. Martinho da Vila mobiliza, em seus discos, distintos conceitos que remetem a reflexões sobre identidades. Ganhando centralidade em alguns desses álbuns, articula em versos identidades e pertencimentos assumidos pelo próprio sambista ao longo de sua trajetória: sujeito do campo (da roça, de Duas Barras), do morro, da cidade (do Rio de Janeiro), do Brasil (brasileiro), do mundo; sambista de Vila Isabel, batuqueiro, partideiro; homem negro, atento às suas “origens” e à sua ancestralidade (africana/ angolana). O samba se reafirma, ao final da trilha percorrida, como instrumento de luta e ferramenta pedagógica. Martinho tornou-se porta-voz de uma África pouco conhecida por aqui, visibilizando saberes, culturas ancestrais, musicalidades e artistas de diferentes países africanos. Subverteu a lusofonia, estabeleceu diálogos e conexões, rompeu silêncios. A investigação que aqui se desenvolve percorre seus rastros poéticos.

Ao completar 40 anos de carreira, Martinho afirmou em entrevista:

“Se o Ataulfo fosse vivo, o Donga, João da Baiana... essa gente toda que começou essa luta no início, estariam todos sorrindo, porque esse pessoal passou esse tempo inteiro na resistência e agora o samba tá aí, no rádio, na imprensa, na televisão, então é muito bom!”²¹

O samba “tá na tese” e em tantos outros trabalhos acadêmicos dedicados a explorar sua riqueza, sua diversidade e sua história de resistência. Ainda na seleção do doutorado, em 2016, ao sair da entrevista (prova oral), o professor Estevão Martins me indagou: “Será que vai dar samba?” E sem saber se seria aprovada, hesitei, mas respondi: “Espero que dê!” A aprovação veio e foi muito celebrada, sem imaginar o percurso que tinha pela frente para a tese “dar samba”. E deu samba! Mas esses quase cinco anos de pesquisa foram marcados por muitos obstáculos. Embora muito desejada, a aprovação na seleção no PPGHIS-UNB, em 2016, coincidiu com um período conturbado no Brasil, de ameaça à democracia brasileira, já instável e fragilizada. Naquele ano assistíamos à destituição da primeira presidenta do Brasil. Era o início de um golpe contra a democracia que, desde então, vem se efetivando diariamente. Ali, a saúde mental desta pesquisadora, que buscava se tornar doutora com a ajuda do “samba”, já estava comprometida, pois previa-se uma piora no cenário social e um retrocesso nas políticas sociais, especialmente, na esfera educacional.

Estes se confirmaram com a chegada ao poder, em 2018, de Jair Messias Bolsonaro, possibilitada por uma avalanche de *fake news* nas redes sociais. “Reconhece a queda e não

²¹ Programa Som Brasil, em homenagem a Martinho da Vila, quando completou 40 anos de carreira. (29/05/2009). Disponível em: <https://youtu.be/hG4vojGDFv4> Acesso em: 20 out. 2021.

desanima, levanta sacode a poeira e dá a volta por cima”²². O conselho dado pela madrinha do samba, Beth Carvalho, nos versos de Paulo Vanzolini, não seria seguido facilmente. Impactada com os acontecimentos do presente e temerosa em relação ao futuro, chorei junto a muitos que, como eu, construíram sua trajetória na defesa da democracia, da diversidade, do estado laico, da educação pública, das causas ambientais e da justiça social. Mais um golpe. Chegava ao poder não apenas um extremista de direita, mas a personificação do discurso de ódio, de defesa das armas, de intolerância religiosa, de ataque ao meio-ambiente, da misoginia, do racismo, do negacionismo, da exaltação da ignorância travestida de discurso patriótico e cristão. E o “Deus acima de tudo, Brasil acima de todos”, lema de sua campanha, atingiu minha já fragilizada saúde mental. Precisei recorrer à ajuda psiquiátrica para conter a crise de ansiedade e a tristeza desmedida, embora justificada. E, mais uma vez, meu lenitivo foi o samba.

Em 2020, a pandemia da COVID-19 chegou para se somar ao autoritarismo institucionalizado. “Uma tempestade perfeita”²³ para a necropolítica instalada no país. A crise sanitária global, sem precedentes, agravaria nossos problemas sociais, econômicos, políticos e educacionais. Embora ocupando posição privilegiada se comparada com a de tantos cidadãos brasileiros, fui afetada pelo isolamento social, pelo adoecimento de tantas pessoas conhecidas e próximas – especialmente do meu parceiro e do meu irmão, que apresentaram quadros graves da doença. Dentre os mais de 600 mil brasileiros que partiram, até o momento, em decorrência da COVID-19, estão os sambistas Nelson Sargento e Ubirany, do Grupo Fundo de Quintal.²⁴ As perdas, as mortes, o aumento da miséria e da exclusão social, os níveis recordes de desmatamento e incêndio em nossos biomas estiveram diretamente associados à atuação catastrófica do atual governo brasileiro. Estes fatores poderiam ter sido a gota d’água. Mas não foram.

“Levantei, sacodi a poeira e dei a volta por cima”. A pesquisa que por algum tempo ficou abandonada foi retomada, o desejo e a motivação reapareceram, não apenas porque os prazos estavam se esgotando, mas, sobretudo, porque a esperança insistiu em brotar do

²² Volta por cima, Paulo Vanzolini, 1962. Gravação com Beth Carvalho (1992), disponível em: <https://immub.org/album/canta-o-samba-de-sao-paulo-2> Acesso em: 20 out. 2021.

²³ Referência ao livro do jornalista Cesar Calejon sobre como a crise causada pela COVID-19 combinou-se com o bolsonarismo e a instabilidade política preexistente, ganhando novos contornos. (IBRAHIM, 2021)

²⁴ De 13 de março de 2020 a 17 de outubro de 2021, foram registradas 603 mil mortes em decorrência de complicações da COVID-19. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/relembre-artistas-que-morreram-vitimas-de-complicacoes-da-covid-19-25153290.html> Acesso em: 20 out. 2021.

“impossível chão”.²⁵ Particularmente desmotivada pelos retrocessos nos âmbitos educacional e cultural, percebi a relevância deste trabalho diante do cenário trágico que se apresentava, do futuro incerto e dos desmontes em andamento.²⁶ Falar sobre samba, africanidades, ancestralidades, brasilidades e resistência tornou-se ainda mais urgente. As tentativas de silenciamento dessas questões, a desvalorização da cultura em geral e da cultura negra, em particular, ficaram ainda mais evidentes com o empoderamento de grupos conservadores, reacionários e racistas no cenário político atual.

O samba também agonizou com a suspensão das rodas de samba, o cancelamento de shows, colocando muitos artistas em difícil situação. O carnaval e os desfiles das Escolas de Samba foram adiados²⁷ em função da pandemia do coronavírus. Mas o saudoso Nelson Sargento cantaria: “samba, agoniza mas não morre”. E assim, como resistiu em tantos outros momentos, desde os tempos de Ataulfo, Donga e João da Baiana, ele seguiria resistindo, pois há lutas que não se encerram. E no doutorado seguimos juntos, eu e o samba, nessa luta. Obstinada em percorrer sua história e investigar sua identidade diaspórica, mergulhei no imenso pluriverso do samba e veio dele a força para seguir essa travessia e moldar esta tese. Um samba diaspórico, moldado nos discursos do samba, foi então descortinado nesta investigação. “Seu canto se faz reluzir, podemos sorrir outra vez.”²⁸

²⁵ Referência à canção Sonho Impossível (The Impossible Dream) (Joe Darion/Mitch Leigh/Vrs. Chico Buarque/Vrs. Ruy Guerra). Participação: Chico Buarque. LP Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo, Gravadora Philips, 1975. Disponível em: <https://immub.org/album/chico-buarque-e-maria-bethania-ao-vivo> . Acesso em: 20 out. 2021.

²⁶ Alguns dos retrocessos vividos podem ser aqui elencados como: a extinção da SECADI (MEC) no primeiro dia do governo; cortes de bolsas de pesquisa; ameaça à autonomia nas universidades, inclusive com reitores interventores; ataques à cultura, à imprensa, à liberdade de expressão, à democracia, aos indígenas, aos movimentos sociais e à educação pública com o desmantelamento do Ministério da Educação assumido por grupos ideológicos e evangélicos.

²⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2021/noticia/2020/07/24/carnaval-ja-foi-adiado-outras-duas-vezes-mas-folhoes-nao-respeitaram-mudancas.ghtml>. Acesso em: 17 ago. 2021.

²⁸ A Batucada Dos Nossos Tantãs - Grupo Fundo de Quintal, 1993. *Op. cit.*

CAPÍTULO 1 “EXU FINGE QUE ESTÁ MORTO PRA ENGANAR OS TROUXAS”: RITMO E POESIA QUE DESCOLONIZAM

*“O samba continua dando um nó na cabeça dos colonizados, que não sambem o que fazer com ele. Continua como Exu que personifica, tomando várias formas e, assim, iludindo os adversários, e caminhando em frente.”
(Nei Lopes, 2009)*

A metáfora usada pelo mestre Nei Lopes, em entrevista, é para dizer que o samba nunca agonizou. Isso seria “frasismo do grande Nelson Sargento” (LOPES, 2009, p. 17). Sua ênfase está nas estratégias de resistência e reinvenção, construídas ao longo da história do samba, que “é e deverá ser sempre o centro” (LOPES, 2009, p.17). Escritor, compositor, pesquisador, sambista, Nei é um militante do samba, defensor das tradições, mas não se considera um dos “puristas” desse universo. Ao contrário, além de não se incluir, espera que estes compreendam a multiplicidade que é o pluriverso do samba, essa árvore com tantas e diversas ramificações. “A estratégia é ‘comer’ esses estilos que nos são impostos, absorvendo-os, como uma nova forma de samba.” (LOPES, 2009)

De resistência Nei Lopes entende, assim como de samba, no singular e no plural, e sobretudo de África, onde localiza a “força da raiz” dessa frondosa e sincopada árvore brasileira. Martinho da Vila reafirma cantando “meu samba é bem feliz, tem a seu favor a força da raiz”²⁹. É nessa direção que vamos então, buscando desatar os nós que o samba dá em nossas tão colonizadas mentes.

1.1 “Na minha casa todo mundo é bamba, todo mundo bebe, todo mundo samba”

Os amantes do samba têm com ele suas histórias e comigo não seria diferente. Foi ainda adolescente que descobri e me descobri nos ritmos, nas sonoridades e nas letras do samba. Tive a sorte de crescer no seio de uma família boêmia e musical. Na infância, o xote e baião de Luiz Gonzaga chegaram a mim, pelo meu pai. “Seu Francisco”, filho de Zé Pernambuco, sempre exaltou as belezas de seu Nordeste, a inteligência, a sabedoria e o talento do povo nordestino. Não por acaso, sinto-me nordestino de coração e carrego até um sotaque que confunde alguns. Foi “Dona Irene”, minha mãe, quem embaralhou as sonoridades

²⁹ Bem Feliz, Martinho da Vila. LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro>. Acesso em: 4 maio 2017.

de nossa casa. Do caipira ao clássico, de João Mineiro e Marciano a Vivaldi, minha formação musical foi diversa e pude escolher do que me aproximar.

A música popular brasileira foi o que desejei e busquei conhecer, indo longe, chegando, ainda na adolescência, aos cantores da *Era do rádio*: Pixinguinha, Noel Rosa, Aracy de Almeida, Francisco Alves, Ismael Silva e tantos outros. E foi esse samba chiado que me encantou. Morando em Brasília, passava férias no interior de Goiás, visitando parte da família que vivia em Cristalina. Uma casa, em especial, me atraía: a casa do “Tio Zé”. Ele foi, para mim, a memória mais viva da boemia, da seresta e da cantoria que aquele ambiente de interior ajudava construir. Sua casa era um laboratório musical onde pude conhecer tantos estilos, cantores e sons. O sambista, cuja obra percorro neste trabalho, Martinho da Vila, ali me foi apresentado. Nas muitas festas e reuniões em que pudemos cantar juntos, pude vê-lo cantarolar com entusiasmo e fascínio suas canções, como se estivesse diante de verdadeiras preciosidades. E estava: os versos, a fala mansa e a alegria de Martinho da Vila eram irresistíveis. Hoje percebo que essa admiração decorria também de uma semelhança entre meu tio e o sambista, no jeito sorridente, leve e alegre de ver o mundo, de estar no mundo. Esse tio tão amado partiu recentemente, mas está vivo nas memórias das cantorias e nos encontros boêmios da família, no amor pelo samba, na cerveja degustada lentamente, na mistura boa que é tudo isso junto.

As vivências no interior se intensificaram quando, já morando lá, tive outros encantamentos. Elísio, meu primeiro professor de violão, um homem muito humilde, de pouca instrução escolar, mas muita sabedoria, apresentou-me Pixinguinha. Meus primeiros acordes musicais foram de “Carinhoso”,³⁰ parceria dele com João de Barro, de 1937. Sem talento musical e com pouca disciplina, a pretensão de me tornar “violeira”, como o professor carinhosamente se referia a mim, ficou pelo caminho. Contentei-me em dançar e ouvir o samba que, com outras musicalidades brasileiras, regava os encontros familiares, nos quais exibíamos, com muito orgulho, as coleções dos “bolachões”, que ainda guardo. Recordo-me da estranheza que meu gosto musical causava nos colegas de juventude diante das “músicas velhas” que eu gostava de ouvir. Hoje a mesma ressalva é feita pelos meus filhos que não perdem a chance de criticar minhas escutas de gravações originais: “Mãe, que música é essa, mãe?” Ouvindo essas canções, não poucas vezes me senti como se tivesse nascido fora de

³⁰ O registro gravado da música instrumental é de 1922, e com a letra, na voz de Orlando Silva, gravada em 1937. Carinhoso (Pixinguinha/ João de Barro), 1937. Gravação disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-74368>. Acesso em: 4 maio 2017.

época e lugar. Era naquele Rio de Janeiro, do início do século XX, que desejei ter vivido e frequentado as emergentes rodas que fizeram surgir o samba urbano carioca.

Atraída por violões, cuícas e pandeiros, mas, sobretudo, pela poesia que reconstrói, em versos, o cotidiano boêmio e musical carioca, encontrei um jeito de percorrer esse caminho. A inquietude com as temáticas esboçadas nesse universo foi transportada para a vida acadêmica. Tive a sorte de, já na universidade, encontrar uma orientadora que, na graduação e no mestrado, acolheu não apenas meus projetos, mas a mim, uma jovem estudante, transformando minhas inseguranças em convicções necessárias para desenvolver as pesquisas que realizei. À professora Thereza Negrão³¹ devo o precioso ensinamento de buscar, em minhas inquietações, o meu objeto de pesquisa. E elas estavam nas conexões História/Música, que me acompanharam na graduação, no mestrado e agora no doutorado.

Ainda na graduação, em pesquisa intitulada *Mulheres, Homens e Poder em discursos de Noel Rosa e Chico Buarque, nas décadas de 30/60/70/80* (SILVA, 2003), o samba e outras canções me possibilitaram pensar questões que inquietavam a historiadora/professora³² em formação, imersa no feminismo vivido e discutido no âmbito da universidade. No mestrado, dando prosseguimento e ampliando a pesquisa iniciada, enveredei por uma investigação que resultou na dissertação *Enredos Cariocas em Palavras Cantadas: A cidade do Rio de Janeiro do século XX nas representações de Noel Rosa e Chico Buarque* (SILVA, 2005). As letras das canções tornaram-se vestígios históricos para uma pesquisa urbana sobre a *cidade maravilhosa*, tão bem cantada, em distintas épocas, por meus interlocutores, cuja intimidade já me permitia chamá-los apenas de Noel e Chico.

No doutorado, o samba reaparece como objeto e fonte de pesquisa, resistindo aos olhares desconfiados que ainda pairam sobre esses tão “informais” documentos no âmbito da historiografia (MORAES, 2006). Quase uma década após o término do mestrado, sob novas inquietações e em novo contexto, incursionei pela história do samba, agora atenta ao processo que constrói para este uma identidade diaspórica. Marcada pelos vínculos estabelecidos com

³¹ A professora do Departamento de História da UnB, Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello, homenageada em 2017 com o título de Mérito Universitário, orientou inúmeros outros trabalhos na Comunicação, na História e na Música. “Ligada à música, a homenageada cantou alguns versos da canção Purpurina, com sua marcante voz grave embargada pela emoção. Robervaldo Linhares Rosa, ex-aluno de Thereza e maestro, executou ao piano *O despertar da montanha*, de Eduardo Souto, Gaúcho, de Francisca Gonzaga, e Odeon, de Ernesto Nazareth, canções que remetem a lembranças de infância da professora, hoje aposentada.” Disponível em: <https://noticias.unb.br/publicacoes/39-homenagem/1996-thereza-negrao-e-homenageada-com-merito-universitario>. Acesso em: 20 ago. 2018.

³² A propósito, o samba que motivou minhas reflexões acadêmicas tornou-se um importante recurso didático em minhas aulas de história. Gênero textual de riquíssimas temáticas, desperta com frequência o interesse dos estudantes, pois além de ser explorado como fonte histórica, propicia aulas mais prazerosas e torna o conteúdo mais atrativo.

uma África que existe e resiste em suas dimensões musicais, históricas, sociais e culturais, busco na interlocução com os(as) sambistas, em especial Martinho da Vila e sua obra, a reconstituição desse processo. Antes de falar de *Samba e África*, situo meu lugar de fala diante desses objetos para então justificar a escolha do referencial teórico e delimitar a organização metodológica desta pesquisa.

1.2 Lugar de fala, Lugar de escuta

Cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. (KILOMBA, 2019, p. 14)

As identidades são definidas pelos lugares que ocupamos e, ao falar, falamos a partir desses lugares. A filósofa Djamila Ribeiro afirma que “todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social, e a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade” (RIBEIRO, 2017, p. 86). Nesse sentido, pensar o *lugar de fala* é romper com o silêncio instituído, é uma postura ética, compromissada com a descolonização do conhecimento, é um convite, aqui aceito, no desenvolvimento desta pesquisa e na reflexão sobre meu percurso.

O início do doutorado deu-se quase uma década após a conclusão do mestrado em 2007. A universidade que encontrei, em 2016, estava mais diversa graças às políticas de ações afirmativas³³ que ampliaram as presenças negra e indígena na formulação do conhecimento e reconfiguraram esse espaço acadêmico. Os debates nas Ciências Sociais e Humanas estariam marcados, a partir de então, por inevitáveis tensões decorrentes dessa configuração mais diversa e plural. Essas tensões, que já ocupavam outros espaços, foram fomentadas pelos movimentos sociais que, ao defenderem suas pautas, lograram inseri-las também na universidade. Questões de gênero, raça, classe e sexualidade tornaram-se cada vez mais frequentes nos cursos e nas atividades acadêmicas. Desenvolvidas a partir de perspectivas diversas, estas passaram a questionar a neutralidade dos discursos que omitiam o *lugar de fala* dos pesquisadores e pesquisadoras, tensionando debates.

Romper o silêncio sobre meu *lugar de fala* tornou-se uma necessidade, uma responsabilidade e um desejo diante dos questionamentos sobre o processo de produção do

³³ A Universidade de Brasília foi a primeira instituição federal de ensino superior brasileira a aprovar o sistema de cotas para estudantes negros e indígenas, em 2003. Pioneira na discussão sobre a necessidade de ações afirmativas, aprovou um sistema de cotas na UnB que serviu de modelo inspirador e incentivador para a aprovação dessas políticas em outras instituições do Brasil. Em artigo que analisa esse sistema, o sociólogo Sales Augusto dos Santos afirma que, em 2012, 150 instituições já haviam aderido a algum tipo de ação afirmativa. Tais ações mudariam significativamente a composição social e racial dessas instituições. (SANTOS, 2014)

conhecimento e sobre representatividade, mobilizados pela descoberta de novas epistemologias e perspectivas. O desenrolar desta pesquisa foi marcado pelo aprofundamento teórico e pelas reflexões acerca da relação sujeito-objeto de pesquisa, especialmente sobre meu *lugar e posição* diante desse objeto.

Minha “branquitude”, não questionada até então, emerge nesta reflexão. Sob o impacto dos debates que atualmente mobilizam essa universidade mais “diversa”, busquei construir um trabalho mais dilatado e polifônico - visto que incorpora múltiplas vozes - e menos colonizado, pois mais consciente da colonização do conhecimento. Apresento uma pesquisa marcada pelo meu *lugar de fala*, mas principalmente pelo exercício da escuta desenvolvido neste percurso. Fez-se necessário reconhecer meus privilégios como pesquisadora branca, ao ter essa identidade acionada nos debates, compreendendo no racismo vigente uma herança da escravidão e do colonialismo que ainda estrutura nossas relações. Embora seja irmã de uma mulher negra, inclusive apelidada de “Preta” pela família, eu não havia, até então, problematizado minha identidade de mulher branca. E esse não se perceber e se pensar com uma identidade marcada pela cor é próprio da naturalização da *branquitude*, desse lugar-comum, afinal, no Brasil: “ninguém é branco” (SOVIK, 2009), somos todos mestiços.

O discurso da mestiçagem está tão arraigado em nós que o repetimos sem precisar dizer. Autodeclarar-me parda é uma forma de reproduzir esse discurso, e outra é silenciar sobre minha posição na sociedade, com efeitos ainda mais eficazes. Embora a tão endossada “mistura de cores” esteja de fato em minha constituição biológica, socialmente me reconheço e sou reconhecida como uma mulher branca, sendo, inclusive, assim chamada por uma de minhas tias: “minha branca”. Mesmo essa diferença estando desde sempre marcada e visível no tratamento dispensado a mim e à minha irmã, precisei estar inserida nessas discussões e leituras para reconhecer minha branquitude e romper com o silêncio que a invisibilizou.

O historiador Lourenço Cardoso (2011), estudioso dedicado ao tema, reflete que o movimento negro, ao provincializar o branco, tornando-o objeto de análise, questiona a suposta humanidade exclusiva do branco, reivindica seu caráter de pessoa, luta pela igualdade com o reconhecimento da diferença. Ao questionar os privilégios do sujeito branco, o retira do lugar confortável, fazendo-o pensar sobre sua posição e seu lugar de poder. A *branquitude* não é uma questão genética, mas estética, discursiva, que implica padrões de beleza, posições de poder e privilégios e, por isso, uma questão identitária. Contrapondo-se ao termo *negritude*, a *branquitude* surge como um conceito teórico utilizado para pensar sobre privilégios simbólicos, subjetivos e objetivos, usufruídos por pessoas marcadas pela

identidade branca (CARDOSO, 2010). “É um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê aos outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada como um lugar confortável em uma geografia social de raça” (FRANKENBURG, 1997 *apud* SOVIK, 2009, p. 19). Para sair desse lugar confortável e invisível, é preciso desmascarar o discurso da mestiçagem que oculta hierarquias e sustenta esse silêncio nas relações raciais. Esse discurso, rastreado nos discursos analisados, será problematizado no decorrer desta investigação.

Meu objeto, o samba, participa expressivamente da reprodução desse discurso da mestiçagem que inviabiliza outras identidades. Consagrado como ícone de um Brasil mestiço, o samba também passou a exaltar e celebrar essa “mistura”. Essa celebração, entretanto, está numa arena de disputa na qual as diferenças são marcadas pelas representações construídas discursivamente. Sendo, ele próprio, palco e objeto dessas disputas identitárias, recorro ao universo poético-musical para pensar essa questão. Importante, antes disso, situar-me diante deste objeto de pesquisa.

1.2.1 Samba e África: silêncios, lacunas, distâncias

Não sou sambista e sequer nasci perto do “berço do samba” como muitos(as) dos(as) estudiosos(as) que se dedicam a pesquisá-lo (CUNHA, 2015; DINIZ, 2012; LOPES, 2008; SANDRONI, 2001; SIMAS, 2019; SODRÉ, 1998; VIANNA, 2002). Guardo, entretanto, como muitos(as) deles(as), uma relação antiga e afetiva com esse gênero musical. Quis ele um dia nascer em mim, ocupando importante espaço em minha vida, prateleiras de CDs, vinis, livros e, mais recentemente, em minhas *playlists*. Ele transitou em boa parte de meus trabalhos acadêmicos e aqui reaparece como protagonista desta história.

Embora o Rio de Janeiro abrigue boa parte dessas pesquisas, e o samba carioca ocupe centralidade nesta investigação, falo de outro lugar geográfico. Distante da cidade do samba e do carnaval, falo diretamente da “capital do *rock*”, terra de Legião Urbana, de Cássia Eller e tantas outras bandas que aqui iniciaram sua trajetória (CARVALHO, 2015). Importante dizer, entretanto, que o samba carioca chegou ao Planalto Central e ocupa significativo espaço nas atividades culturais aqui desenvolvidas. Em trabalho recente, o geógrafo Vitor Alves (2019), reconhecendo as rodas de samba do Distrito Federal como patrimônio-territorial latino-americano, analisa as territorialidades e a natureza de vinte e duas dessas rodas que, aqui, efetivaram-se como resistência espacial negra. Ainda assim, embora hoje possua muitas e boas rodas de samba, Brasília está longe de ser um centro de referência para o estudo desse gênero musical, como o é o Rio de Janeiro.

Tão importante quanto assinalar essa localização é situar meu lugar social e epistêmico³⁴ diante de temas como *África* e *africanidades*, presentes nos estudos sobre o samba. África foi um tema margeado em minha formação, dado o currículo eurocêntrico adotado tanto nas escolas de Educação Básica como nas universidades brasileiras. Quando não ausente, a visão preconceituosa e estereotipada d'África criou lacunas e distorções cujo esforço para preenchê-las ou corrigi-las participa de um movimento maior, que ganhou força, no contexto brasileiro, a partir das pautas defendidas pelo movimento negro.

Nenhuma outra Faculdade em Brasília (em meados de 2004) oferecia na grade curricular de disciplinas obrigatórias o curso de História da África. Nessas outras instituições, a disciplina – quando existia – era optativa, ficando sua oferta a critério, disponibilidade e interesse dos docentes” (OLIVA, 2006, p. 190)

Essa era a realidade durante minha graduação, na Universidade de Brasília, quadro alterado devido à pressão dos movimentos negros no Brasil. “Podemos afirmar, sem maiores temores, que um dos principais problemas que atingem o enfoque da história africana nas salas de aula é a formação ‘inadequada’ dos professores que atuam nos Ensinos Fundamental e Médio” (OLIVA, 2006, p. 191). Como professora de história, assumi o compromisso e o dever de buscar suprir, na formação continuada, as lacunas deixadas em minha formação inicial.

A implementação de ações afirmativas no âmbito educacional alterou a política curricular no Brasil. A Lei nº 10639/03,³⁵ que torna obrigatório o estudo da história da África e das culturas africanas e afro-brasileiras, é um importante marco nas mudanças ocorridas nas últimas duas décadas. Embora ainda encontrem dificuldades de efetivação nas escolas brasileiras, os avanços existem, e a aproximação temática que promove maior conhecimento sobre África e nossas africanidades já é uma realidade (SERRANO; WALDMAN, 2010).

O silêncio sobre esses temas vem sendo rompido a despeito de algumas resistências em reconhecer que, no Brasil, subvalorizamos os estudos sobre África e cultura africana e, quando o fazemos, reproduzimos estereótipos e preconceitos gerados pela desinformação. Assim como em relação à temática indígena, o desconhecimento gera olhares desconfiados e incompreensões em relação às políticas públicas de reparação e reconhecimento. As leis nº 10639/03 e nº 11645/08, que modificaram o artigo 26 A da Lei de Diretrizes e Bases da

³⁴ A distinção conceitual é realizada por Ramon Grosfoguel (2008).

³⁵ A referida lei, conquista das lutas antirracistas dos movimentos sociais negros, alterou a Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996 (LDB), estabelecendo a obrigatoriedade do ensino sobre história e cultura afro-brasileira, incluindo a história da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil e a cultura negra brasileira (SANTOS, 2005).

Educação Nacional³⁶ incluindo a obrigatoriedade da “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” são parte das políticas que tornam o currículo escolar mais plural e menos eurocêntrico. Mais que uma obrigação, a lei traz a urgente necessidade de reestruturá-lo, incorporando outras perspectivas históricas. Disso depende a construção de estratégias, no âmbito da formação inicial e continuada³⁷, voltadas para o estudo e a compreensão do racismo estrutural que alcançou também os currículos oficiais, os livros didáticos e as narrativas históricas. Vozes silenciadas, histórias e culturas negligenciadas carecem ser inseridas e ressignificadas nesses aparatos pedagógicos que constroem nossa visão sobre o mundo e sobre nós mesmos.

Na esfera educacional, o ativismo de professores(as) negros(as) tem sido fundamental nesse esforço. Foi no chão da escola, como professora da Educação Básica, e não na universidade, que aprofundi meus estudos e reflexões sobre África e africanidades, suprindo lacunas de uma formação inicial que desprezou as histórias transatlânticas e as culturas afrodiáspóricas das Américas. A necessidade suprida pelo desejo de conhecer essas histórias tornou-se uma responsabilidade que modificou minha atuação profissional e me tornou uma aliada dessa luta. Mais que incorporar temáticas silenciadas, trata-se de incluir saberes e sujeitos tradicionalmente excluídos das narrativas históricas e dos espaços de produção do conhecimento. Foi no contato com o ativismo de grupos diversos (negros, indígenas, LGBTQIA+...), dentro³⁸ e fora da academia, que as questões de gênero, raça e sexualidade passaram a ocupar minhas inquietudes, motivando reflexões, estudos e pesquisas acadêmicas.

Para além dos muros acadêmicos, destaco ainda minha atuação, desde 2013, em cursos de formação para professores(as) da rede pública de ensino do Distrito Federal, voltados para a educação étnico-racial. Esses cursos foram espaços de aprendizagens, trocas e pesquisa que despertaram, de forma crescente, meu interesse pelas questões da diversidade e da inclusão no

³⁶ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Acesso em: 15 jul. 2018.

³⁷ Em pesquisa realizada durante curso de Especialização em Políticas Públicas de Gênero e Raça (UnB), analisei a política de formação continuada dos(as) educadores(as) da Secretaria Estado de Educação do Distrito Federal, desenvolvida pela Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação (Eape). Esta instituição é responsável pela formulação e implementação dessa política pública no Distrito Federal. Os instrumentos de pesquisa foram as propostas dos cursos ofertados pela Eape no período de 2003 a 2013, apontando suas contribuições para a implementação da Lei nº 10.639/2003. (SILVA, 2014)

³⁸ Na universidade, durante os dois primeiros anos do curso de doutorado, participei de uma série de atividades acadêmicas fundamentais para me apropriar do debate sobre *lugar de fala*. Em 2016, do “Seminário Decolonialidade e Perspectiva Negra” (ICS-UnB), com a presença de nomes como Nelson Maldonado-Torres e Oyeronke Oyewumi. Em 2017, do “Seminário Narrativas Interculturais e Decoloniais em Educação” (FE-UnB), do “I Seminário Internacional Tecendo Redes Antirracistas: África(s), Brasil, Portugal (colonialidade e decolonialidade em debate)”, este com a presença de pesquisadores(as) africanos(as), portugueses(as) e brasileiros(as), em sua maioria negros(as). Essas atividades revelam como a Universidade de Brasília tem se movimentado em torno de perspectivas e autores que pensam a partir de outras localizações epistêmicas e como esse debate tem se ampliado.

currículo escolar. Nesses encontros pude conhecer muitos(as) professores(as) que já desenvolvem de forma criativa e crítica esse debate nas escolas, e com estes(as) aprendi, na prática, sobre *lugar de fala e posicionalidade*. O diálogo foi importante, mas sobretudo a escuta.

1.2.2 Desatando os nós: descolonizar e desconstruir

Ao marcar meu *lugar de fala* e me posicionar diante de tais questões, opto, deliberadamente, por assumir a subjetividade inscrita nesta pesquisa, distanciando-me de uma pretensa neutralidade. Reassumo o compromisso com a descolonização do conhecimento incorporando, a partir de produções diversas, as perspectivas latino-americanas da *decolonialidade* e do *pensamento afrodiaspórico*

Para descolonizar o conhecimento, temos que entender que todos/as nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas. Não existem discursos neutros. Quando os acadêmicos/as brancos/as afirmam ter um discurso neutro e objetivo, eles/as não estão reconhecendo que também escrevem a partir de um lugar específico, que, naturalmente, não é neutro nem objetivo, tampouco universal, mas dominante. Eles/as escrevem a partir de um lugar de poder (INSTITUTO GOETHE, 2016, p. 7-8).

Descolonizar implica desconstruir e, para isso, o exercício da escuta foi fundamental na problematização de minha branquitude e no reconhecimento de que os discursos se delineiam a partir dos lugares ocupados pelos sujeitos envolvidos nesta pesquisa: o meu, de pesquisadora; dos sambistas, cujas canções são analisadas; e dos demais interlocutores nesta investigação.

Esta questão não tem a ver apenas com valores sociais na produção de conhecimento nem com o facto de o nosso conhecimento ser sempre parcial. O essencial aqui é o *locus* da enunciação, ou seja, o lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala. Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A “geopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados (GROSFOGUEL, 2008, p. 119).

Reconhecer que todo conhecimento é epistemologicamente situado e marcar os lugares epistêmicos e sociais dos sujeitos desse conhecimento é o início dessa desconstrução. Considerar os enunciados dos(as) sambistas como vozes privilegiadas nesta investigação é evidenciar a geopolítica do conhecimento, optando por uma narrativa construída a partir do

lugar estrutural que estes ocupam na história do samba. Questionar os marcos temporais da história do samba, construídos a partir de sua inserção no mercado fonográfico e na indústria cultural, é também um deslocamento de perspectiva. Daí, a pertinência na aproximação dos estudos pós-coloniais e decoloniais, entendendo estes últimos não apenas como um caminho teórico, mas como uma postura de recusa da objetividade eurocentrada, de crítica ao eurocentrismo, “às hierarquias raciais e aos processos culturais ideológicos que fomentam a subordinação da periferia no sistema-mundo capitalista” (GROSFOGUEL, 2008, p. 128).

Nesse sentido, delineei meu percurso reconhecendo a importância e a riqueza dessas perspectivas e o momento decisivo no qual o debate sobre *lugar de fala* se insere. Na escuta atenta e reflexiva, recorri a indagações feitas pela artista e escritora Grada Kilomba, fundamentais para que essa descolonização ocorra: “Qual o caminho que quero seguir? Qual é o vocabulário que eu quero usar? Como eu quero me tornar visível?” (GELEDÉS, 2017).

As perguntas são respondidas no percurso e este é o da descolonização do conhecimento que se inicia pelo ato de escrever (KILOMBA, 2019). A estratégia, reforço, é desenvolver uma pesquisa centrada nos sambistas, sendo estes(as) os(as) protagonistas desta narrativa, reconhecendo a importância e centralidade de seus dizeres e saberes sobre o samba, suas vivências e sua arte. O procedimento foi colocar-me como uma ouvinte atenta ao que por eles(elas) foi cantado nos sambas, dito em depoimentos/entrevistas e escrito em livros. Suas memórias e perspectivas construíram esse percurso. A opção teórica foi pelo distanciamento de epistemologias que demandam neutralidade, objetividade e distanciamento do objeto. A pesquisa não é neutra, minha relação com o samba não é apenas subjetiva, mas afetiva, e as escolhas aqui realizadas são acadêmicas, mas sobretudo políticas.³⁹

Oportuno ainda assinalar, a partir do lugar de fala de professora de história, que esta investigação se encontra comprometida com a implementação da Lei nº 10.639/03, voltando-se às temáticas africana e afro-brasileira. Ao produzir um conhecimento que garante a visibilidade de sujeitos e narrativas historicamente silenciados, esta tese reafirma-se fundamentalmente comprometida com a luta antirracista que passa, necessariamente, pelos caminhos da educação.

Como afirma Michel Foucault (2014, p. 41), “todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que trazem consigo”. Incluir outros saberes nesse jogo de poderes é também condição

³⁹ Importante considerar o uso do termo política no sentido ampliado: “O conhecimento que exprimimos acerca de nós mesmos e do mundo não é apenas um problema teórico, mas um problema político”. (PASSOS; BARROS, 2015, p. 151)

para a descolonização do conhecimento. Ao produzir textos, geramos mudanças em nosso conhecimento sobre o mundo, nossas crenças e atitudes a respeito desse mundo. O samba historicizado como manifestação cultural brasileira torna-se ininteligível sem que se reconheçam suas africanidades e seus vínculos com África. Que o texto aqui produzido possa contribuir para ampliar o conhecimento sobre as brasilidades, como o samba, e africanidades, como as que nele habitam, valorizando as manifestações culturais negras a partir deste “traço vivo e marcante da diáspora africana” (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 4).

1.3 Descolonizando o saber: Ancestralidade e Africanidades

“A distância que nos separou por tantos anos do continente africano continua a ser reduzida. E a ponte mais sólida é mesmo aquela que se constrói pela via do conhecimento” (CHAVES; SECCO; MACEDO, 2006). Esta pesquisa participa desse esforço de aproximação d’África, tanto a continental quanto aquela que a nós chegou pelos mares, pelos africanos sequestrados de suas terras, e se constituiu a partir de memórias, imagens, discursos e afetos. Sua constituição simbólica tornou-se matéria-prima na elaboração de importantes manifestações culturais, como o samba, “fruto de ricas tradições africanas e afro-brasileiras” (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 25). Descortinando *africanidades* que a oficialidade tentou esconder, rompemos o silenciamento, que é, aliás, uma das formas mais eficazes de violência, sustentando efeitos de sentido nas relações de força e de poder dos discursos. (ORLANDI, 2008)

A História, enquanto saber que se ocupa do passado, desempenha importante papel no processo de libertação que se impõe diante dessas práticas de violência. O psiquiatra e filósofo martinicano Frantz Fanon afirma que “o mergulho no abismo do passado é condição e fonte de liberdade” (FANON, 1980, p. 47). É nesse processo de tomada de consciência e de reescrita que as *africanidades* são redescobertas, afirmadas e valorizadas pelos povos da diáspora que outrora tiveram sua ancestralidade africana negada e silenciada.

Nei Lopes (2015) é um daqueles sambistas cuja tomada de consciência conduziu à busca dessa ancestralidade no que ele chama de “DNA africano” do samba. Julvan Moreira de Oliveira (2009) percebe nessa busca um caminho de retorno às origens que possibilita uma nova dimensão de existência às pessoas negras. A valorização da cultura africana, encontrada nessas origens, contém em si uma perspectiva de re-humanização de sujeitos desumanizados e excluídos, exatamente, por seus vínculos com África. Nesse sentido, a ancestralidade, como

categoria antropológica, “supõe uma autêntica conversão, redirecionamento do rumo existencial, movimento que vai do externo para o íntimo” (OLIVEIRA, 2009, p. 271).

Retornando ao “DNA africano”, Nei Lopes afirma que ele está presente na composição rítmica, na polirritmia, na pulsação do tantã e em outras “africanidades do samba” que fazem deste um “patrimônio inalienável do povo brasileiro” (LOPES, 2015, p. 27). *Ancestralidade* e *Africanidades* são categorias interligadas que atravessam as análises das fontes, sendo constantemente retomadas. Por ora, situo alguns dos sentidos implicados em seu uso.

O antropólogo congolês Kabengele Munanga (2009) define *africanidade*, metaforicamente, como o rosto cultural único que a África oferece ao mundo. A África ao sul do Saara seria esse rosto de uma comunidade cultural que, na experiência da diáspora, desperta o sentimento de pertença relacionado à sua historicidade, às ações de liberdade e ao sentimento de desenraizamento. Estes sentimentos encontram abrigo nos samba, especialmente nos discursos em busca de suas origens africanas.

No plural, *Africanidades*, adquire múltiplos sentidos. Como caminho teórico constitui-se numa forma de considerarmos os acervos do passado, transformados no presente, quanto às formas materiais e imateriais da herança africana na cultura brasileira (CUNHA JÚNIOR, 2013, p. 4). Como filosofia caracteriza-se como um pensamento que nasce e se desenvolve nos últimos anos, procurando colocar o afro, a pessoa negra e África “no centro de sua reflexão e de sua estrutura conceitual” (OLIVEIRA, 2009, p. 258). Nesse sentido, filosofia e teoria colocam-se como um caminho alternativo ao eurocentrismo na produção do conhecimento. O samba e suas africanidades encontram-se no centro desta investigação.

1.3.1 Produções Simbólicas: Negro & África; Branco & Europa

Essa discussão é marca de uma contemporaneidade. Achille Mbembe, historiador e filósofo camaronês, demarca o momento no qual “a história e as coisas se voltam para nós, e em que a Europa deixou de ser o centro da gravidade do mundo” (MBEMBE, 2017, p. 9). Seu local de fala é a África e para lá os olhares se voltam, na segunda metade do século XX, durante o processo de descolonização, do surgimento do pan-africanismo e diante das ações dos movimentos negros cada vez mais unificados e fortalecidos no mundo diaspórico. Na academia, o contexto enseja o questionamento do pensamento eurocêntrico, especialmente a partir dos anos 1970/80 com a emergência dos estudos pós-coloniais, estudos culturais, perspectivas decoloniais e epistemologias do Sul voltadas para a realidade latino-americana.

Importante ressaltar que, antes disso, Frantz Fanon, na África, e Beatriz Nascimento, no Brasil, além de outros intelectuais, já traziam essas reflexões e críticas em seus estudos (FIGUEREDO, 2017). Mas é a partir desse momento que o debate se amplia, que os olhares se voltam para a África, explorando africanidades culturais, musicais e religiosas no cinema, no carnaval, no candomblé. Aqui, nos interessa analisar aquelas que existem e resistem no samba.

Achille Mbembe pensa a África como uma produção simbólica, que remete a um espaço físico e geográfico, mas também a um conjunto de imagens, enunciados estigmatizantes que o decifram. Exotismo, pobreza, espoliação, guerra tribal, dívida, feitiçaria e pestilência. E responde ao próprio questionamento: o que seria a África sem os feitiços e os seus mistérios?

Uma vez ultrapassada esta fronteira inultrapassável, o sonho de um lugar libertador e catártico torna-se possível. E a escrita também. Possuídos por África, podemos finalmente mudar de identidade, quebrar a fronteira da alteridade, superar o sentimento de degradação, o desejo de suicídio e a angústia da morte. Mas tal viagem só tem sentido, porque, no final, vamos encontrar a montanha dos sinais onde só podemos entrar pela dança e pelo transe, num cenário de músicas apaziguadoras, entre gritos, gestos, movimentos – a voz, o sopro, uma nova ideia de homem. Encontrar a África é experimentar uma perda identitária que autoriza a possessão. É submeter-se à violência do feitiço que nos possui e, através desta perda e da mediação do feitiço, fruir de um prazer não simbolizável (MBEMBE, 2017, p. 95)

Se, como cantou Noel Rosa, o samba “tem um feitiço [...] que nos faz bem”,⁴⁰ algo melhor que o samba para ser possuído pela África, essa transformadora de identidades, inclusive a dele próprio? O interlocutor privilegiado desta pesquisa, Martinho da Vila, é um sambista negro cuja identidade se constrói a partir do seu encontro com África, da descoberta de sua ancestralidade africana (em Angola) e dos vínculos estabelecidos com africanidades no samba. Na construção identitária do sambista e do samba, dois termos estão correlacionados, *Negro e África*.

Como constata Mbembe (2017, p. 75): “os dois são resultado de um longo processo histórico de produção de questões de raça”. *Negro* é o produto resultante do processo de transformação das pessoas de origem africana em “sujeitos de raça”, objetificados pelo branco. No contexto colonial, *África* tornou-se o lugar onde se extraía esse objeto para

⁴⁰ Referência ao clássico samba de Noel Rosa de Vadico, “Feitiço da Vila”. A supressão da letra relaciona-se à crítica já realizada desse “feitiço” que, para ser “decente”, precisou eliminar as alusões às religiões afro-brasileiras (oferendas deixadas nas encruzilhadas). Um feitiço, pois, “sem farofa, sem vela e sem vintém” – (SANDRONI, 2001). Feitiço da Vila, Noel Rosa/ Vadico, 78 RPM, Gravadora Odeon, 1934. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-52381>. Acesso em: 3 fev. 2021.

explorá-lo e subjugá-lo. O branco, por sua vez, torna-se “uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar” (MBEMBE, 2017, p. 84). Conscientizar-se desse processo, pela crítica da raça, é condição de descolonização do ser que se constrói enquanto sujeito histórico. É condição de reparação, restituição e justiça.

1.3.2 Reescrever a história; recuperar memórias

Nesse sentido, falar em África implica falar de raça, essa “categoria mental da modernidade” (QUIJANO, 2005, p. 117) e das hierarquias decorrentes de sua emergência que subalternizaram sujeitos, espaços, saberes e culturas. *Modernidade* é aqui entendida como um projeto europeu de dominação política e econômica no mundo, mas sobretudo de exclusão, segregação e extermínios decorrentes da divisão entre europeus e não europeus, brancos e negros/indígenas, civilizados e primitivos. Essa forma de lidar com a diferença fabricou raças cuja existência persiste no imaginário e nas relações cotidianas. Se a ocupação de territórios era o projeto inicial, atendendo a demandas de ordem econômica, política e militar, as investidas foram além. As consequências ideológicas e humanitárias estão na *colonialidade* do colonialismo que persiste nas estruturas sociais, nas hierarquias raciais intactas e na colonização dos saberes (FIGUEREDO, 2017).

Entende-se por *colonização do saber* o processo histórico-cultural de elaboração do eurocentrismo como perspectiva hegemônica do conhecimento e subalternização de outras formas de conhecimento. Essa hierarquização de saberes resulta do processo de colonização com a formação do capitalismo moderno e a inserção da América no mercado mundial. Discutindo os impactos desse colonialismo, Fanon (1968) afirma que a *colonização do ser* ocorre simultaneamente à colonização do território. Além da apropriação indevida das terras do colonizado, um discurso sobre este é construído desqualificando-o, desumanizando-o para então explorá-lo. Dessa violência resultam os discursos de supremacia dos valores brancos/ocidentais em detrimento dos saberes e culturas dos povos indígenas e negros.

Fanon (1968) alerta para a necessidade da descolonização, mas também aponta seus desafios. Descolonizar é reescrever a história da nação colonizada, restituir valores, recuperar memórias, dignificar sujeitos, libertar-se, desalienar-se. Descolonizar é rejeitar o racismo que não apenas desumanizou e violentou os povos negros colonizados e escravizados, mas que desprezou seus ritmos e tambores, perseguiu seus batuques, suas crenças, negando a África em nossa constituição como povo. A descolonização do ser e do saber se entrecruzam na perspectiva fanoniana.

As repercussões do racismo colonial estão presentes em nossa sociedade, em todos os níveis de sociabilidade, e fazem valer o esforço que implica a descolonização. Mas descolonizar não é apenas rejeitar. É necessário historicizar essas repercussões. O conhecimento histórico, cujas narrativas estão impregnadas pelo discurso do colonizador, requer um olhar atento e crítico, em especial para os discursos que construíram uma “história única” (ADICHIE, 2019). A história do mundo não é a história da Europa ou dos Estados desde 1500 e sua relação com outras sociedades e territórios (MIGNOLO, 2017), assim como nos foi contado e assim como a escola insiste em reproduzir. Não basta desconstruir essa história, marcadamente eurocêntrica, mas possibilitar que outras sejam construídas a partir de epistemologias alternativas e perspectivas plurais. Não basta desocidentalizar, é preciso descolonizar, como alerta Walter Mignolo.

A partição imperial da África entre os países ocidentais no final do século XIX e início do século XX (o que provocou a Primeira Guerra Mundial) não substituiu o passado da África pelo passado da Europa Ocidental. Foi assim, também, na América do Sul: 500 anos de regimes coloniais por oficiais peninsulares e, desde os anos 1900, por elites de crioulos e mestiços, não apagaram a energia, a força e as memórias do passado indígena (comparemos com questões contemporâneas na Bolívia, Equador, Colômbia, no sul do México e na Guatemala), assim como não foram apagadas as histórias e memórias das comunidades afrodescendentes no Brasil, na Colômbia, no Equador, na Venezuela e no Caribe insular. (MIGNOLO, 2017, p. 3)

Este importante pensador argentino desenvolve reflexões acerca do conceito de *Modernidade*, que começa a ser questionado especialmente a partir do século XXI por estudiosos latino-americanos. Para Mignolo (2017, p. 4), *colonialidade* e *modernidade* não se separam e esta “precisa ser assumida tanto por suas glórias quanto por seus crimes”. A *colonialidade*, conceito introduzido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), já nos anos 1980, deu novo sentido ao legado do termo *colonialismo*, especificando um projeto particular: o da modernidade que constitui a colonialidade.

Se respostas decoloniais às opressões e ao imperialismo são traçadas desde o século XVI, o conceito de decolonialidade se apresentará em resposta à globalização e à consciência da *colonialidade*. Nelson Maldonado-Torres afirma ser preciso assumir, como projeto e atitude, uma postura decolonial.

Esta atitude e este projeto são parte do que podemos chamar de consciência decolonial (*decolonial consciousness*), em contraposição à consciência moderna (*modern consciousness*). Enquanto a consciência moderna encarrega-se de afiançar as bases das linhas seculares e ontológicas moderno-coloniais, a consciência decolonial busca decolonizar, des-segregar

e des-generar o poder, o ser e o saber (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 93).

Sem pretensões de esgotar a complexa discussão que envolve as terminologias supracitadas– decolonialidade/colonialidade e descolonização/ colonização – destaco a opção pelo uso destas últimas. Sempre que usadas, estarão empenhadas em evidenciar o que a consciência da *colonialidade* nos desperta, e, sobretudo, em buscar construir caminhos teórico-metodológicos alternativos, críticos e criativos. Evidenciar o lócus de enunciação - o lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala (GROSFOGUEL, 2008, p. 119) - é uma forma de descolonização epistemológica, opção acadêmica e política aqui assumida, no diálogo com perspectivas críticas ao eurocentrismo e na inclusão de agentes e narrativas históricas tradicionalmente silenciados. Este caminho recusa a neutralidade reforçada pela epistemologia eurocêntrica que tentou silenciar negros, indígenas, mulheres, mulheres negras, latino-americanos e homossexuais na produção do conhecimento. Acreditando que a incorporação de “outras vozes” busca libertar as pesquisas acadêmicas das linhas demarcatórias das disciplinas, a interdisciplinaridade é assumida como princípio norteador.

Inocência Mata (2014) questiona a lógica de construção de saberes ainda prevalente na investigação acadêmica, vendo nos estudos pós-coloniais instrumentos de análise de relações hegemônicas e de desvelamento da colonialidade do saber. Além disso, ressalta a necessidade de dialogar com “epistemologias do Sul”, buscando alicerces que contribuam para a construção de novas epistemologias e para o rompimento com a dependência teórica dos acadêmicos, situados num local de subalternidade pelo eurocentrismo hegemônico. Os “antídotos” à eurocentricidade são muitos e passam pela descolonização da mente daqueles que produzem o conhecimento, pois “a inconsciência dessa ‘colonização’ invisível (e consentida porque inconsciência) bloqueia qualquer resistência” (MATA, 2014, p. 33). Retirar África e africanidades da condição periférica e tornar polifônica a narrativa histórica foi o antídoto aqui escolhido.

1.4 Análise de discurso & decolonialidade

As palavras no samba abrigam discursos que funcionam pelo ato de cantar. Este ato é também interpretação e mobiliza sentidos. Vários estudiosos do discurso teorizam sobre a construção dos sentidos pela linguagem, sobre o ir além do que se diz nos textos, do que fica na superfície das evidências, afinal “os sentidos não estão só nas palavras, mas na relação com a exterioridade, as condições em que eles são produzidos” (ORLANDI, 2002, p. 30).

Nesta investigação a Análise de Discurso foi escolhida como dispositivo teórico e alguns de seus procedimentos tomados como dispositivos analíticos, ambos reconstruídos a partir das questões formuladas para esta pesquisa.

Neste tópico abordo essa escolha e o percurso por ela direcionado durante a análise das fontes. Viviane Resende (2017), especialista em Análise de Discurso Crítica (ADC), ressalta a importância da construção de um capítulo metodológico que possibilite uma autorreflexão para o pesquisador de estudos dos discursos. Optei por acatar essa sugestão, concordando que esse caminho não é preconcebido, mas desenha-se no desenrolar da pesquisa. Refaço, assim, meu percurso teórico-metodológico à medida que o descrevo, explicitando conceitos e procedimentos adotados, bem como justificando a interlocução prioritária com duas linguistas brasileiras, referências na área: Eni Puccinelli Orlandi e Viviane de Melo Resende.

A primeira, representante da Análise de Discurso (AD) no Brasil, fundada pelo francês Michel Pêcheux, reflete sobre conceitos fundamentais (sujeito, história, linguagem, discurso), avançando na reflexão sobre a “descolonização da intelectual” da área. A segunda pesquisadora vai além e aproxima-se das perspectivas latino-americanas para *decolonizar* os estudos críticos dos discursos.

Os estudos do discurso no Brasil dividem-se basicamente em duas grandes linhas: a análise de discurso francesa e a análise de discurso inglesa. Só os nomes pelos quais conhecemos essas vertentes de estudos discursivos já nos dizem da colonialidade do campo. Essa colonialidade de saberes do discurso, de forma mais imediata, significa um grande esforço de aplicação de teorias tomadas como universalmente válidas e pouco modificadas no contexto situado, mas também têm implicações sobre o ser analista do discurso nesse local de subalternidade no campo acadêmico – esse espaço que ocupamos as pesquisadoras de discurso latino-americanas em relação a nossos pares no Norte global- e sobre o poder pensar alternativas teóricas. (RESENDE, 2019, p. 19-20)

A aproximação da ADC, vertente representada por Viviane Resende, justifica-se, desse modo, não apenas por se constituir numa proposta de análise capaz de fornecer um arcabouço teórico e metodológico para subsidiar esta pesquisa, mas por possibilitar a articulação entre diferentes teorias como a teoria das representações sociais, a teoria social dos discursos e a perspectiva decolonial. Segundo Iran Melo (BATISTA JÚNIOR; SATO;

MELO, 2018), essa proposta diferencia-se dos procedimentos da AD⁴¹ por seu modo denunciativo, engajado e pedagógico. Destaco ainda a recusa da neutralidade analítica, própria dessa vertente, convergindo para a perspectiva de descolonização aqui defendida.

A Análise do Discurso não se reduz a uma simples aplicação de saberes que se tornaram válidos e influentes na produção de conhecimento no contexto latino-americano. Viviane Resende (2019) sugere que analistas do discurso latino-americano não apenas façam essa reflexão como construam caminhos próprios recorrendo à criatividade teórica ou metodológica local. Que se oponham à colonialidade constitutiva dos estudos do discurso, buscando caminhos para *decolonizar* o saber (pela crítica), o poder (pela criatividade) e o ser (pela consciência).

Sabemos que todo conhecimento é localmente produzido e tem sua validade situada, mas quando a produção localiza-se no contexto da modernidade europeia, disfarça-se sob um manto de universalidade que por vezes compartilhamos sem muita reflexão ao aplicar teorias e métodos (RESENDE, 2019, p. 23).

Procurei, com essa vigilância crítica e ousadia criativa, construir um percurso metodológico próprio, capaz de atender às demandas de meu objeto e corresponder aos objetivos traçados. Tornou-se igualmente imprescindível precisar alguns conceitos, dentre eles, o de *discurso* que, sem dúvida, ocupa o centro da reflexão epistemológica que envolve a análise discursiva. Na ADC, segundo Gersiney Santos (2019, p. 121), o discurso é

central no mapeamento de como as opressões se desenham nos textos e como são operadas no mundo; incluindo a possibilidade de que o caminho inverso ocorra: o texto como potencializador de novas práticas, apoiadas em discursos de ruptura e de resistência.

Os *discursos sobre o samba* aqui priorizados cumprem esse papel na disputa por sentidos que o definam. Resende (2017) distingue *discurso* de *texto*, sendo o primeiro entendido como uma prática social e um modo situado de representação do mundo. Ele se materializa nos textos que, por sua vez, são rastros e resultado de nossa ação discursiva, efeitos das situações sociais em que ocorrem, mas também têm efeitos sobre elas. Estes só são possíveis por meio de suportes discursivos, neste caso, o samba (suporte) que abriga as letras (textos) nas quais se materializam discursos.

⁴¹ A ADC – Análise de Discurso Crítica - apenas se consolidou no início da década de 1990, tendo como principais representantes os linguistas Teun van Dijk, Gunter Kress, Ruth Wodak, Theo van Leeuwen e Norman Fairclough. Embora existam abordagens heterogêneas dentro da ADC, o ímpeto crítico e a explicitude político-ideológica, a transdisciplinaridade, a aplicabilidade, a acessibilidade e o empoderamento social constituíram-se como princípios comuns. (BATISTA JÚNIOR; SATO; MELO, 2018)

Eni Orlandi assinala que:

não atravessamos o texto para extrair atrás dele, um conteúdo. Paramos em sua materialidade discursiva para compreender como os sentidos – e os sujeitos- nele se constituem e seus interlocutores, como efeitos de sentidos filiados a redes de significação. (ORLANDI, 2002, p. 91)

O *discurso* é compreendido como uma prática simbólica, lugar de produção de sentidos construídos a partir do que é dito e não dito, um objeto sócio-histórico apreendido a partir de textos, visto que possuem uma materialidade simbólica própria e significativa (ORLANDI, 2002). Os dizeres aprendidos nas letras de samba e nos depoimentos dos sambistas, mais que vestígios de um passado, são efeitos de sentidos produzidos em condições determinadas e possuem, portanto, historicidade.

Centrada numa análise a partir das *representações* que ecoam desses discursos, esta pesquisa aproxima-se da linguística e recorre a conceitos que ocupam importante espaço nos estudos da linguagem e nas ciências sociais. O termo *representação*, na perspectiva construcionista, refere-se ao processo de produção de sentidos pela linguagem, resultado de nossas convenções culturais e linguísticas. O jamaicano Stuart Hall (1997) , reconhecido teórico dos Estudos Culturais, pontua que representar algo é descrevê-lo, retratá-lo, simbolizá-lo. É o que nos permite nos referirmos ao “real” dos objetos, pessoas ou eventos, interpretar o mundo e compartilhar sentidos.

A abordagem foucaultiana ajuda igualmente a entender como esses sentidos são produzidos no interior do discurso. Não se trata de mera combinação de palavras enunciadas - no samba, cantadas - mas de um conjunto de elementos significantes que designam coisas. E são essas práticas discursivas que “moldam nossas maneiras de constituir o mundo, de compreendê-lo e de falar sobre ele” (VEIGA-NETO, 2007, p. 93). A análise de discursos, desse modo, deve voltar-se não apenas para o que é dito nos textos, mas, em termos foucaultianos, para o *como* estes funcionam enquanto regimes de verdade. Textos não devem ser apenas lidos, descritos e interpretados, mas tomados na dimensão de sua exterioridade.

A relação *texto – sujeito – contexto* perpassa a análise do *discurso sobre o samba*. A análise textual implica a contextual, ambas determinantes para a compreensão dos sentidos construídos. É necessário não apenas explicitá-los nos textos, mas apreender as condições de produção que constituem seus discursos, situando a posição dos sujeitos e seus lugares de fala.

Se a construção do dispositivo analítico se particulariza a partir das questões formuladas, o *corpus* se constituiu seguindo critérios teóricos que atendem aos objetivos

definidos para cada etapa. A análise, de fato, inicia pelo próprio estabelecimento do *corpus* face à natureza do material e à pergunta que o organizou, sendo esta o objetivo próprio da investigação: *como os discursos sobre o samba lhe conferem uma identidade diaspórica?*

Se a história se revela a partir de diferentes linguagens, o entrecruzamento de variados gêneros, dando ênfase às intertextualidades e interdiscursividades, torna-se uma oportuna escolha. Desse modo, foram selecionados, inicialmente, para a revisão de literatura, textos considerados parte desse *discurso sobre o samba*, crônicas e estudos dedicados ao gênero que buscam rastrear as “origens do samba”. Ainda seguindo esse rastro, percorri sambas autorreferenciados⁴² cujas letras apresentam vestígios de uma história do samba a partir das memórias e vivências dos sambistas. As demais letras foram selecionadas, no repertório de Martinho da Vila, seguindo evidências dos elos constituídos com África e africanidades constitutivas da identidade diaspórica investigada.

Discursos sobre o samba foram, desse modo, rastreados em pesquisas já realizadas, letras de sambas, capas de discos, depoimentos e entrevistas dos sambistas. A seleção das canções foi realizada no acervo musical disponibilizado, em formato digital, pelo Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)⁴³ e na discografia disponibilizada na página oficial de Martinho da Vila (Anexo A). Importante destacar que, embora organizados em ordem cronológica, os sambas selecionados não são tratados de forma linear, como revelam as análises comparativas entre composições de diferentes épocas. Mesmo quando extraídos apenas excertos das letras, houve o cuidado de situar o conteúdo integral de suas narrativas, bem como o lugar do compositor/intérprete. Para cada uma delas constam a indicação dos(as) compositores(as), intérpretes, ano de gravação, álbum integrante e, quando disponíveis na internet, os *links* para ouvir as canções, acompanhando assim sua análise.

No intuito de localizá-los socialmente, retomo dados biográficos relevantes para a análise tanto no corpo do texto quanto em notas de rodapé. Suas obras são produtos de uma

⁴² André Nemi Conforte, analisando a função metalinguística no samba, identificou três tipos de metalinguagem: o metassamba (composição que parte de um ponto de vista histórico, cantando as mazelas do gênero desde os primórdios até os dias atuais); o samba de natureza metapoética (em que o compositor descreve como se dá sua inspiração, externando o processo da composição); e o samba metalinguístico propriamente dito (o sambista utiliza o código Língua Portuguesa para descrever aspectos da própria língua). O que chamo aqui de sambas autorreferenciados engloba os três tipos acima descritos (CONFORTE, 2007).

⁴³ “O Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) é uma organização sem fins lucrativos sediada em Niterói – RJ, que é voltada para a pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. Sua missão consiste em documentar, catalogar e divulgar o acervo musical brasileiro, passado e presente, através da manutenção e atualização de um banco de dados virtual. [...] Fundado em 2006, o IMMuB conseguiu mapear e catalogar mais de 82 mil discos produzidos no país. Isto equivale a aproximadamente 580 mil fonogramas, reunindo mais de 91 mil compositores e intérpretes. Fruto de 25 anos de pesquisa, a catalogação abrange toda a história da música brasileira, desde a primeira gravação em 1902 até os lançamentos mais recentes.” Disponível em: <http://immub.org/p/o-instituto>. Acesso em: 17 set. 2018.

época, vinculadas a contextos específicos, à origem social, à formação musical e à trajetória artística dos sambistas. As informações biográficas gerais foram extraídas do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira,⁴⁴ importante recurso utilizado por investigadores de nosso acervo musical, bem como de biografias específicas. As letras de sambas ocupam, na intertextualidade com demais fontes, a centralidade do *corpus* documental desta pesquisa.

Ainda sobre o trato das fontes e a cronologia, como ressalta Orlandi (2008), os discursos estabelecem uma história que, na perspectiva discursiva, não se define pela cronologia, mas pela produção de sentidos. Estruturando discursivamente uma identidade diaspórica do samba, suas africanidades se contrapõem a uma identidade constituída no simulacro da mistura e da miscigenação brasileira, próprias do discurso de nacionalidade. São narrativas e contranarrativas que coexistem nas letras de samba, construindo e desconstruindo sentidos sobre brasilidades aqui desvendadas.

1.5 “Des-cobrimos sentidos”

“... *Precisamos mudar os termos da conversa.
Mudando os termos da conversa,
e não apenas o conteúdo,
significa pensar e agir descolonialmente.*”
(MIGNOLO, 2017)

Nos *discursos sobre o samba*, o debate sobre identidades é incontornável. O samba, como gênero musical “inventado” no início do século XX ou prática cultural que antecede essa “invenção”, ocupa centralidade nesse debate que toma como escopo as questões sobre “raça” e “cor”. Um conjunto de representações disputam, nesses discursos, a construção de identidades para o samba, o sambista e o Brasil. Torna-se, desse modo, um campo privilegiado de investigação tanto do elogio à mestiçagem quanto da valorização da negritude, como revela o *Brasil Mulato*⁴⁵, samba de Martinho da Vila, gravado em seu primeiro LP.

Pretinha, procure um branco
Porque é hora de completa integração
Branquinha, namore um preto

⁴⁴ O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira foi iniciado, em 1995, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC- Rio), através do Departamento de Letras e da Livraria Francisco Alves Editora. Em 1999, o projeto do dicionário foi retomado pelo Ministério da Cultura através da Fundação Biblioteca Nacional. Em 2001, somou-se ao apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), e no ano seguinte, a Brasil Telecom possibilitou a entrada do dicionário no portal IBEST. Cerca de 12 mil verbetes estão disponíveis e em constante atualização, sendo referência para estudiosos da música popular brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br>. Acesso em: 4 jul. 2018.

⁴⁵ Brasil Mulato. Martinho da Vila. LP/CD, gravadora RCA Victor, 1969. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila>. Acesso em: 4 maio 2021.

Faça com ele a sua miscigenação
 Neguinho, vá pra escola
 Ame esta terra
 Esqueça a guerra
 E abrace o samba
 Que será lindo o meu Brasil de amanhã
 Mulato forte, pulso firme e mente sã
 Quero ver madame na escola de samba sambando
 Quero ver fraternidade
 Todo mundo se ajudando
 Não quero ninguém parado
 Todo mundo trabalhando
 Que ninguém vá a macumba fazer feitiçaria
 Vá rezando minha gente a oração de todo dia
 Mentalidade vai mudar de fato
 O meu Brasil então será mulato⁴⁶

A “apologia à miscigenação”, na celebração desse “Brasil Mulato”(1969), repercute em inúmeros textos musicais interligados por transversalidades discursivas. O discurso da mestiçagem, recorrente no universo do samba, interliga canções gravadas em distintas épocas. A canção de Martinho é uma amostra dentre tantas outras composições que reproduzem uma ideia de Brasil bastante problematizada na literatura especializada. A historiadora Lilia Schwarcz (1993), em clássico trabalho sobre o tema, já encontrava em textos do final do século XIX essa representação do Brasil como uma nação “mestiça”, cujo “espetáculo das raças” era objeto de repulsa para viajantes, intelectuais e literatos da época. Tal representação era carregada de pessimismo, sendo usada para justificar os problemas sociais do Brasil a partir de teorias raciais, no período que vai de 1870 a 1930. Após esse período, a mestiçagem passa a ser valorizada, estando acompanhada por uma política de embranquecimento da sociedade brasileira. É dessa época a canção “Aquarela do Brasil”,⁴⁷ de Ary Barroso, que projeta a imagem de um Brasil “mulato”, “lindo e trigueiro”, que repercute no repertório de Martinho nos anos 1960 e ainda hoje povoa o imaginário brasileiro. Segundo Nei Lopes, esse “samba-exaltação”, de caráter grandioso e letra patriótica-ufanista, era um protótipo de outros sambas, em geral, feitos sob inspiração do órgão de propaganda do governo, no auge do Estado Novo, para exaltar as “virtudes da terra e do povo brasileiro” (LOPES, 2003, p. 19).

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ “Brasil/ Meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos/ Ô Brasil, samba que dá/ Bamboleio que faz gingar/ Ô Brasil, do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim”. Trecho do “samba-exaltação” de Ary Barroso. Aquarela do Brasil, 78 RPM, Gravadora Odeon, 1939. (Gravação de Francisco Alves). Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-52971>. Acesso em: 4 maio 2021.

Trinta anos depois, um samba-enredo de Silas de Oliveira,⁴⁸ inspirado e em homenagem a Ary Barroso, exalta o Brasil “em forma de aquarela”, do Amazonas ao Rio de Janeiro. Esta cidade, no desfecho do samba, situa-se como lócus privilegiado dos "sambas e batucadas", de "malandros e mulata,⁴⁹ que sintetizam o Brasil nesta segunda *Aquarela Brasileira* (1973).⁵⁰ Brasil e samba confundem-se nesses dizeres sobre uma brasilidade cuja "mistura de raças" torna-se fator constitutivo. A representação desse país cantado em versos, embora hegemônica, não estará sozinha, visto que inserida num jogo de disputas no qual o espectro da cor cristaliza-se como elemento central para pensar as diferenças sociais e culturais que participam dos processos de construção identitária.

Os termos “mulato”, “mulata” e derivações (mulatada) reaparecerão em outros momentos dos textos, cabendo, por isso, uma ressalva. Estes são constantes no universo poético do samba, devendo, entretanto, ser problematizados dada a carga preconceituosa que reveste seus significados. A acepção racista dos termos é percebida desde o uso etimológico, derivada de mula, indicando mestiçagem, hibridismo e esterilidade. Associado a diversos estereótipos que definem o sujeito “mestiço”, o termo “mulato”⁵¹ adquire significados diversos ao longo do tempo. Usado de forma “elogiosa” ou “depreciativa”, refere-se invariavelmente à ideia de mistura, de raça e de cor fundamentada em classificações e hierarquizações.

Mariza Corrêa (1996) analisa a invenção da “mulata”, termo impregnado de machismo e racismo, a partir dos recortes de gênero e raça implicados nos discursos. Construída como um objeto, a imagem estereotipada da mulher negra, ora sensualizada ora indesejada, foi reproduzida e difundida no samba, na literatura e em outros suportes discursivos. A tentativa de branquear a mulher negra está implícita no uso dos termos “mulata” e “mestiça”. “A mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta”. (CORRÊA, 1996, p. 50).

Nesse sentido, o uso desses termos está a serviço do discurso da mestiçagem que busca embranquecer as identidades por ele fixadas. Identidades possuem um valor estratégico,

⁴⁸ O caráter patriótico do samba-enredo “Aquarela Brasileira”, assinalado na valorização das belezas naturais e culturais do nosso país, é ressaltado por TINHORÃO na investigação das origens desse gênero musical. É no período getuliano anterior ao Estado Novo que se dá o aparecimento deste “poema musical descritivo com caráter de exaltação patriótica”. (1978, p. 173)

⁴⁹ O termo, recorrente no universo do samba, será problematizado adiante.

⁵⁰ *Aquarela Brasileira*, Silas de Oliveira. LP/ CD Elza Soares. Gravadora Odeon, 1973. Disponível em: <https://immub.org/album/elza-soares>. Acesso em: 4 maio 2021.

⁵¹ Já no século XVII, o termo mulato circulava entre os europeus para designar o filho de branco com negro. “Mulato vem de mulo (ou burro), isto é, filho de égua com jumento, ou de cavalo com jumenta (isto é, asno, jegue), conotando um ser híbrido e estéril”. (POLIAKOV, 1974 *apud* AZEVEDO, 2005, p. 303)

e no caso do samba não seria diferente. As *Aquarelas* de Ary Barroso e Silas de Oliveira e o *Brasil Mulato* de Martinho integram um conjunto de narrativas hegemônicas do século XX que participam da construção de uma identidade nacional, na qual as diferenças são diluídas e os conflitos mascarados sob a ideia de uma “democracia racial”. Em trajetória convergente surge o discurso do samba “mulato”, desafricanizado e embranquecido, identidades historicamente construídas.

“O processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la.” (SILVA, 2000, p. 84). O conjunto de representações que emergem nos textos do samba, restituindo elos com África, valorizando *africanidades, ancestralidades e negritudes*, promove a desestabilização dessa identidade nacional pretensamente homogênea. Tal *brasilidade* é questionada, assim como os sistemas de representação que lhe dão suporte. No samba emergem contranarrativas que reivindicam identidades, memórias, culturas e histórias outras, não contempladas nas narrativas hegemônicas.

Pensar a identidade do samba a partir de uma perspectiva diaspórica requer compreendê-la como instrumento de resistência, desde a sua emergência como manifestação cultural, ainda no século XIX, até os dias de hoje. Os anos 1970 configuram-se como um marco dessa resistência, ao possibilitar, a partir de suas condições de produção, a emergência de narrativas que confrontam o discurso da mestiçagem. África e Africanidades ganham força nos discursos que definem o samba a partir de uma ancestralidade africana.

Assim como a miscigenação do povo brasileiro é evidente e inegável, também o são os processos de confluência entre diversos grupos sociais e de mesclas culturais e musicais na história do samba. Embora estes sejam inegáveis, é preciso problematizar e desnaturalizar o discurso que define o samba como uma “síntese” dessa mistura, desconsiderando as relações de poder nas quais as identidades são forjadas. Não se trata, portanto, como acredita Ricardo Azevedo (2013), de buscar nos discursos sobre as origens africanas do samba as raízes “autênticas, únicas ou absolutas”. Mas de perceber, no discurso do “samba mestiço”, a invisibilização das tentativas de desafricanização sofridas pelo samba, ao longo de sua história, bem como evidenciar as estratégias de resistência construídas nesse enfrentamento. Do mesmo modo, é preciso questionar, nesse discurso, a ausência de um fator ideológico tal como criticam aqueles que identificam a “postura engajada de certos estudiosos com respeito aos elos entre o samba e as culturas afro-brasileiras” (AZEVEDO, 2013, p. 29).

Identities são gestadas socialmente no campo do simbólico e cumprem papéis estratégicos. Ressalto aqui, no discurso identitário do samba mestiço, o caráter ideológico e político que seus defensores acreditam não existir, especialmente os efeitos de verdade dessa exaltação da mestiçagem enquanto pilar de uma identidade nacional. Do mesmo modo, reforço o papel estratégico do *discurso sobre o samba* que visibiliza africanidades na desconstrução de um conhecimento eurocentrado sobre o Brasil e brasilidades como o samba. O conhecimento produzido sobre o samba, na perspectiva da diáspora, assume importante papel na descolonização do saber, estando, sim, permeado por questões ideológicas e políticas, e não há por que negá-las.

A etnomusicóloga portuguesa Susana Sarto (2010), estudiosa da música dos goeses produzida no contexto diaspórico, enfatiza o conceito de conciliação e aborda a música como mediadora de negociação identitária. Para Sarto, a ideia de “hibridismo” na análise do universo sonoro identifica ingredientes musicais de proveniências diversas. Rejeitando essa ideia, afirma que

o prisma de análise se desloca do olhar do colonizador, para quem o encontro de formas híbridas é sinal de sucesso da sua ação de poder, para o olhar do colonizado para quem a adoção das condições impostas pelo colonizador se traduz numa cosmética onde se escondem formas de resistência pela manutenção velada de ingredientes da cultura inegociáveis e apenas inteligíveis por si ou pelos seus pares. É o modo possível de conciliação com o colonizador e consigo próprio, numa relação assimétrica de poder. (SARTO, 2010, p. 67)

Nesta pesquisa, a seleção de canções no universo do samba busca enfatizar o fator resistência, próprio dessa relação assimétrica, sem negar as conciliações que ocorreram em momentos diversos da história do samba. As negociações estiveram presentes especialmente com o surgimento da indústria fonográfica (SANDRONI, 2001). O samba como resistência evidencia, porém, a defesa desses “ingredientes da cultura inegociáveis”, dentre eles a própria identidade diaspórica do samba, por sambistas como Nei Lopes. As múltiplas identidades “são construídas dentro e não fora do discurso e nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas [...]” (SILVA, 2000, p. 109) .

O antropólogo Hermano Vianna (2002), em trabalho clássico sobre o samba, levanta algumas hipóteses para compreender a passagem do samba de “símbolo étnico” (reprimido e enclausurado nos morros) a “símbolo nacional” (presente no carnaval, no rádio, simbolizando o Brasil no exterior). Percebe, na construção de uma identidade mestiça para o samba, um

fator fundamental para essa transformação de “ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (VIANNA, 2002, p. 29). Retomando estudos dos antropólogos Peter Fry e Roberto Da Matta, afirma que ressaltar a mestiçagem foi uma estratégia de assegurar a superioridade do branco nessa “mistura”, omitindo hierarquias, fazendo do discurso sobre o sincretismo uma barreira para o conflito ou a luta contra essas hierarquias e desigualdades.

Aliás, atualmente, esse é o argumento mais usado quando se classificam políticas afirmativas como fatores de acirramento de conflitos raciais e de segregação, numa sociedade já segregada e em constante conflito (RIBEIRO, 2019). Hermano Vianna destaca como a tendência de valorizar a mestiçagem é uma opção pela “unidade da pátria e pela sua homogeneização” (VIANNA, 2002, p. 71). O “Brasil mestiço” tornou-se fonte de orgulho nacional, assim como seus símbolos. Esse orgulho “inventado” não sofre as mesmas críticas que o “orgulho negro”, a negritude (MUNANGA, 2012) ou a exaltação das africanidades no samba. Isso se deve à naturalização dos discursos, como explicitado na afirmação de Ricardo Azevedo, pesquisador já citado: “O samba, ao que tudo indica, é mestiço por definição” (AZEVEDO, 2013, p. 30). Que definição? Quem o define? Nesta investigação, essa definição cabe aos(às) sambistas.

Importante ressaltar, quando se trata de identidades diaspóricas, que embora envolvam um processo de construção que nasce a partir de uma tomada de consciência das diferenças, o grau dessa consciência não é idêntico entre os membros desse grupo, que é heterogêneo e abriga sujeitos oriundos de contextos socioculturais diferenciados (MUNANGA, 2012). Desse modo, no complexo processo de construção identitária, os discursos emergem anunciando coesões e contradições, consensos e diferenças, como será explicitado na análise de textos do pluriverso do samba. A definição de samba que aqui se evidencia não pretende ser a “verdadeira”, pois é construída a partir de múltiplas representações que, localizadas no tempo e no espaço, exigem que este seja compreendido no plural a partir da diversidade que o constitui.

A defesa do discurso da mestiçagem e a crítica aos discursos étnicos caminham juntas. Do mesmo modo, o “mito da democracia racial” (MUNANGA, 1999), atrelado ao discurso da mestiçagem, produziu “frutos mestiços”, como o samba nacional, que ocultam relações de poder e hierarquias inclusive no campo musical, como a marcada pelo binômio erudito/popular. Construídas nos enunciados, essas diferenças são instrumentos de uma colonialidade que nos últimos 500 anos também hierarquizou diferenças raciais, étnicas e de gênero. Dentre estas destaca-se a hierarquia estética que, moldando sensibilidades,

estabeleceu o que era arte ou não, o que era belo ou feio, o que deveria ser incluído ou ignorado. (MIGNOLO, 2017)

Nos *discursos sobre o samba* sua identidade vai sendo construída por caminhos diversos, por vezes opostos, nos quais a discussão sobre as origens se impõe. Esta análise, contudo, não pretende reconstituir uma história ou identidade “verdadeira” do samba ao destacar enunciados que buscam essas “origens”. “Identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (HALL, 2003, p. 15-16). A análise de discurso possibilita “des-cobrir sentidos” (ORLANDI, 2008, p. 19) encobertos pelo discurso do samba como símbolo de uma identidade nacional. Importante lembrar, como alerta Mignolo (2017), que o conceito de nacionalismo serve para reivindicar identidades como base da soberania estatal. Se a oficialidade recorreu às estratégias de apagamento e silenciamentos com vistas a uma homogeneização de uma cultura plural, as marcas africanas persistiram nas referências à “macumba” no *Brasil Mulato* de Martinho – ainda que condenando os “feitiços” - e a “mãe preta do cerrado”, na *Aquarela* de Ary Barroso

A esta pesquisa interessam as resistências, reinvenções, subversões e desestabilizações encenadas na arena discursiva do samba, voltadas para sua construção identitária. Importam as vozes desse Brasil não oficial, de outros(as) heróis(heroínas) e brasilidades. Consciente da violência própria da construção desse discurso nacional, que forçosamente “juntou” diferenças para negá-las, compreendo a importância de explorar esse

Brasil feito de muitos brasis; onde a mestiçagem não significa supremacia e menosprezo resultante para com aquelas que plasmaram; nem sincretismo representa capitulação, e sim – como sabiam os exércitos da Antiguidade clássica, ao tomarem para si os deuses dos inimigos- acréscimo de força vital (SIMAS, 2019, p. 11).

Assim Nei Lopes apresenta o caminho escolhido pelo historiador Luiz Antônio Simas para pensar o Brasil, ou melhor, suas *brasilidades*. Simas, parceiro de Nei, carioca, sambista e babalaô no culto de Ifá, integra o conjunto de interlocutores desta pesquisa que busca “des-cobrir” sentidos sobre o samba registrando a riqueza das culturas diaspóricas. O estreitamento dos elos com a África fica evidente no *corpus* dos sambas selecionados para esta análise a partir dessa cadeia discursiva que joga luz em um período específico, cujo marco, como já dito, tem início na década de 1970.

Entender esses textos como fontes históricas e veículos discursivos permite deslocá-los das categorias de “estudos sobre o samba” e “letras de samba” para lugares de significação, de produção de sentidos, de estabelecimento de identidades. E no percurso

desses sentidos está a historicidade mesma dos textos, sendo a história, nessa perspectiva, a própria discursividade.

1.6 Ressalvas metodológicas: letra e música

O desprestígio da música como objeto de estudo não é recente e não foi de todo vencido. Ainda hoje, o tema precisa ter sua importância justificada em determinados meios acadêmicos. Importante situar a condição marginal que meu objeto e minhas fontes ainda ocupam no cenário atual, a despeito da crescente produção voltada para a sua perspectiva sociocultural. O sociólogo Dmitri Cerboncini Fernandes (2016), em publicação organizada com o musicólogo Carlos Sandroni, assinala o lugar de destaque que a História vem ocupando nesse panorama, com numerosa produção acadêmica e contribuições significativas ao tema. Sandroni e Fernandes foram seduzidos pelo samba e a ele se dedicaram como muitos que continuam a ser atraídos por aquele que “nasceu no passado” e evoca o passado em seus versos. Incluo-me entre estes que, na articulação da música com outras áreas do conhecimento, buscam, nos diálogos e intercâmbios, as possibilidades para explorá-la. A particularidade do objeto já aponta para o caráter interdisciplinar assumido pela pesquisa.

Música é aqui compreendida em sua acepção mais ampla, como fenômeno cultural cuja inserção social é reveladora do contexto do qual participa. O etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto, ao ampliar esse conceito, considera a música como uma manifestação social de crenças e identidades, e afirma que esta “raras vezes é apenas uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva” (PINTO, 2001, p. 222).

Diante das inúmeras possibilidades oferecidas por esse “documento”, cabem algumas considerações acerca do caminho metodológico aqui trilhado. São recorrentes as críticas a certos “vícios” de abordagem da música popular que se restringem à análise de suas letras (NAPOLITANO, 2002). Parece-me que, no conjunto de produções acadêmicas sobre o samba e outros gêneros musicais, há uma polarização entre aquelas que optam pela análise linguístico-literária, ou dela derivada, e no seu oposto, as que recorrem ao arsenal analítico musical e musicológico. A dificuldade de “diálogo” entre essas abordagens, que

aproximariam nas análises os dois elementos da canção - letra e música -, deve-se às especificidades das áreas de conhecimento nas quais essas abordagens se originam.⁵²

Por prudência, esclareço a opção pelo distanciamento do arsenal analítico próprio da musicologia. É inegável a dificuldade de aproximação teórica entre campos que se constituíram de forma tão fragmentada. Embora reconhecendo o discurso musical em sua unidade constitutiva, é forçoso constatar que a separação letra e música decorre da necessidade de abordagens muito distintas para analisá-las, situadas em campos de saberes especializados, separados por muros historicamente estabelecidos. O alcance de uma interdisciplinaridade capaz de transpô-los somente é obtido por um reduzido grupo de pesquisadores, das ciências sociais e humanas, cuja formação adentra também o terreno da musicologia. Não possuindo essa formação, assumo as limitações desta pesquisa, bem como a arbitrária separação letra e música, entendendo que esta não comprometeu os propósitos da pesquisa realizada.

Durante a organização metodológica, um tempo significativo foi dedicado à leitura de trabalhos com distintas abordagens em relação ao samba como objeto de pesquisa. Parte deles revelou que certas terminologias utilizadas são acessíveis apenas a um público restrito e seletivo, familiarizado com os conceitos da área musical. Incursionar pelos caminhos da cadência, ritmo, harmonia, instrumentação requer muito mais que familiaridade, mas domínio desses conceitos e de tantos outros a eles articulados. Seção rítmica, suporte rítmico, desenho melódico, escala de acordes, tecido tonal, binarismo motivico são alguns termos que comprometem, para quem os desconhece, a compreensão⁵³. Embora reconhecendo que a musicalidade confere significados às letras, seria leviana qualquer tentativa de análise desta sem dispor de um instrumental básico. Assumo, assim, a arbitrariedade na separação dos elementos da canção, entendendo que esta não compromete uma investigação centrada na análise de discurso. As lacunas decorrentes dessa escolha metodológica foram supridas na interdisciplinaridade que demanda o próprio objeto, recorrendo, assim, à pesquisas já realizadas por especialistas da área.

⁵² Dmitri C. Fernandes (2016) confirma essa visão, ao pontuar o mesmo dilema no âmbito das Ciências Sociais relacionado a essas “cisões, ausência e mal-entendidos que tornaram a tarefa das ciências sociais e históricas dura e inacabada” (FERNANDES; SANDRONI, 2016, p. 22). Considerando este o principal complicador, ele destaca que, para superar os abismos estruturais que separam esses tipos de saberes, é preciso mais que boa vontade, formação cultural e algum tempo despendido. Com respeito à música. “seriam necessários anos de aprendizado para que um neófito adquirisse a competência mínima de compreender os sinais e as combinações que codificam as práticas, escrita e composição musical”. (FERNANDES; SANDRONI, 2016, p. 23).

⁵³ Um exemplo disso está na análise realizada de um samba de Noel Rosa e Vadico, pelo etnomusicólogo Rafael Bastos (1996). Embora estude samba já há alguns anos, trechos do texto de Rafael tornaram-se inteligíveis para mim.

Desse modo, a presente investigação foi desenvolvida priorizando o conteúdo das letras dos sambas e os sentidos implicados nos textos deste gênero musical que é, também, um “gênero textual” (CONFORTE, 2007). O samba, enquanto canção brasileira, compreendido a partir do binômio letra e música (TATIT, 1986), é unidade de discurso que comporta outras muitas unidades discursivas (BASTOS, 1996). Como linguagem portadora de significados, tornou-se foro privilegiado dos estudos identitários, neste caso, de sua própria identidade. O samba é uma referência cultural que abarcaria várias linguagens. É dança, festa, poesia, ritmo, musicalidade, socialidade, visualidade e não se desvincula das emoções que desperta. É uma forma de expressão, um modo de socialização e um referencial de pertencimento. (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015).

Abrir mão da musicalidade seria um erro de percurso. O convite, portanto, é que a leitura deste trabalho seja realizada utilizando os recursos de áudio disponíveis em *links*, nas notas de rodapé, a cada samba analisado. Sem mais delongas, o samba nos chama.

CAPÍTULO 2 SAMBA: “NASCEU NO PASSADO, VIVE NO PRESENTE”

*O samba veio de longe, hoje está na cidade,
hoje está nas aldeias
Nasceu no passado, vive no presente
Quem samba uma vez samba eternamente.
Candeia, 1970⁵⁴*

O “Samba da Antiga”, do carioca Antônio Candeia Filho (1935-1978), é de gente amiga, sambado na roda, mexendo as cadeiras, não importando a idade, a cor da pele ou “se tem perna torta”. “Basta ter samba na veia” e Candeia tinha. Mais que um sambista, tornou-se um defensor desse tipo de samba, definido, logo na capa de seu primeiro LP, como “tradicional”, “autêntico” e “original”. O discurso que vincula a defesa do samba às suas origens e tradição é antigo e muito presente na música e na literatura. Vinculado a narrativas sobre seu passado, a modos particulares de tocar, cantar, elaborar versos e a ambiências nas quais se desenvolve, o samba brasileiro adquire certa identidade, sendo compreendido como uma manifestação cultural cujas memórias se articulam ao espaço urbano carioca e à experiência da diáspora africana no Brasil.

No início do século XX, nasce o gênero musical que se tornou símbolo nacional e patrimônio cultural imaterial do Brasil⁵⁵. Com ele, surgem narrativas interessadas em desvendar sua história. Despontam, assim, os primeiros estudos sobre suas “origens” e a “evolução” da música popular brasileira, sendo o músico, crítico e pesquisador Mário de Andrade (1893-1945) um de seus precursores. Neste capítulo, revisito uma literatura especializada sobre o samba, enfatizando como a questão das origens foi discutida em distintas épocas, sob diferentes perspectivas.

2.1 Os “Primeiros Historiadores” do samba: Vagalume e Orestes Barbosa

No final da década de 1920, quando o samba ingressava no mercado fonográfico, Mário de Andrade já publicava ensaios sistematizando estudos musicológicos no Brasil e, com alguns de seus contemporâneos interessados em música, iniciou a recuperação e preservação das memórias inscritas na música popular brasileira. Desse modo, surgiram as primeiras articulações entre História e Música no Brasil.

⁵⁴ Samba da Antiga- Candeia, LP Candeia, Gravadora Equipe, Catálogo EQ 865, 1970. Disponível em: <http://immub.org/album/candeia>. Acesso em: 12 mar. 2018.

⁵⁵ Adiante retomo o estatuto de Patrimônio Histórico Cultural Imaterial do samba carioca, conquistado em 2007.

Ao considerar a obra desses autores, com o olhar voltado para um recorte historiográfico e uma preocupação metodológica, verifica-se como eles organizam um discurso histórico integral ao manipular todo processo de operação historiográfica. [...] Esses autores, presentes e construtores desse lugar social, organizaram uma prática, ainda que empírica, amadora e relicária, com procedimentos de análise e pesquisa que já apontavam para pretensões científicas, como observamos em *Vagalume*, Jota Efegê, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel e Almirante. Eles iniciaram o verdadeiro “canteiro de obras” de que fala Certeau, ao dialogar com seu tempo (de emergência de uma nova cultura popular urbana) e lugar social (gente de origem humilde, que vive no meio artístico, no jornalismo etc.) e ao dar início à seleção e arquivamento das fontes. (MORAES, 2006, p. 131-132)

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes (2006) afirma que esses autores não só trabalharam com um objeto de estudo desprezado pelos historiadores de ofício e intelectuais da época, como construíram um lugar social alternativo para produzi-los. Considerados por Moraes (2006) como os “primeiros historiadores” de nossa música, estes eram pessoas do meio artístico e jornalístico que não encontraram espaço na academia para formarem o acervo documental que hoje temos disponível. Percorreremos aqui dois estudos pioneiros sobre o samba, que continuam a ser importantes referências: a obra de Francisco Guimarães (1933), o *Vagalume*, e a de Orestes Barbosa (1978), cuja primeira edição é de 1933.

2.1.1 *Vagalume (1933): do samba “raiado” ao samba “chulado”*

Francisco Guimarães, o famoso *Vagalume* (? – 1946), nasceu no Rio de Janeiro e trabalhou em diversos jornais cariocas, publicando notícias do carnaval e do samba. Reuniu em seu livro, “Na roda do samba” (GUIMARÃES, 1933), alguns ensaios sobre este gênero musical e manifestação cultural brasileira. Logo no início, alerta ao leitor que

“Na roda do samba”, é um modestíssimo trabalho, que, longe de ser uma obra literária, é apenas um punhado de crônicas, que não publiquei, porque os amigos mais íntimos induziram que reunisse num volume, à guisa de livro. Quando as idealizei, foi no intuito de reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus criadores, àquelles que tudo fizeram pela sua propagação. (GUIMARÃES, 1933, p. 22)⁵⁶

A origem e o desenvolvimento do samba percorrem as páginas desse livro que é uma verdadeira “exaltação” ao samba e aos “cultuadores do samba, os sambistas verdadeiros, aquelles que luctaram e continuarão a luctar para que o samba não seja desvirtuado” (GUIMARÃES, 1933, p. 23). Para Guimarães, a palavra SAMBA é composta de duas outras

⁵⁶ Será mantida a ortografia do período para aproximar o leitor dos padrões da época na qual o livro foi escrito.

palavras africanas (sem especificar a língua): “SAM - que quer dizer PAGUE – BA que quer dizer RECEBA” (1933, p. 25). A origem do termo é explicada a partir de uma “lenda” sobre fato ocorrido na Bahia com um africano escravizado e seu filho que fugiu com o dinheiro que garantiria a alforria de toda a sua família. Com a lenda, ele reforça a paternidade “baiana” do samba, desde os fins do Primeiro Império. Para Vagalume, o samba é baiano de origem: o “raiado” é o do sertão; o “corrido”, da cidade de “São Salvador”; e o “chulado” é carioca. Da Bahia ao Rio de Janeiro, do “primitivo” ao “civilizado”⁵⁷, o samba teria evoluído, passando a ser respeitado. Ainda sobre seus primórdios, Vagalume assinala que

O samba é irmão do batuque e parente muito chegado do cateretê; é primo do fado e compadre do jongo... Filho legítimo dos morros, o samba, por mais que queiram não morrerá, não perderá o seu rythmo. Os *sambéstrós*, que são os fazedores de samba, “rivaes” dos maestros... procuram desvia-lo, mas, ainda há gente nos morros que exige, que pugna, que vela, que mantém e fará respeitar a “toada” do nosso, tão brasileiro, porque o “cateretê”, o “batuque” e o “jongo” são africanos (GUIMARÃES, 1933, p. 34-35).

Brasileiro, mas de origem “um tanto africana e tendo ensaiado os seus primeiros passos com a gente do sertão”, o samba seria como “o pao que nasce torto - tarde ou nunca se endireita” (GUIMARÃES, 1933, p. 144). Esse discurso sobre o samba constitui-se como um discurso de resistência. Vagalume era um “militante negro por direito civis” e não deixou de inserir uma perspectiva antirracista em sua obra (CUNHA, 2015, p. 513). Num contexto em que muitos desses vestígios africanos eram considerados indesejáveis para a imagem de uma certa brasilidade, ele associava samba, religiões africanas, morros, favelas, ritmo e nacionalidade. O jornalista, ao percorrer os morros do Querosene, do Estácio, do Salgueiro, da Mangueira e assumir o Morro da Favela como lugar de origem do samba, acabava por projetar uma condição racial, da comunidade que ali habitava, na identidade do samba que se constituía a partir desse discurso.

Desde a década de 1930, as origens do samba são evocadas em sua defesa contra tentativas de modificá-lo. “Onde nasce o samba?” Embora reconheça sua “ancestralidade africana” e sua “paternidade baiana”, não hesita em responder: “Lá no alto do morro”

⁵⁷ Os termos utilizados pelo autor reforçam a ideia de evolução da humanidade e hierarquização de povos e culturas em polos opostos, como primitivos e civilizados. Stuart Hall (2016) lembra que esse é um discurso racializado estruturado em oposições binárias, opondo civilizados (brancos) e selvageria (negro). De um lado: desenvolvimento intelectual, leis, crença na razão e “cultura”; Do outro: comportamento instintivo, ligado à emoção, à “natureza”, aos costumes e rituais. Na perspectiva evolutiva, caminha-se de um extremo a outro, “civilizando-se”. O samba não “evoluiu”, mas modificou-se ao longo do tempo, multiplicando-se em distintas vertentes. Nessa dinâmica constitutiva do gênero musical, identifica-se o que alguns estudiosos chamaram de *desafricanização* e *reafricanização* do samba, processos marcados pelo distanciamento ou pela aproximação de elementos africanos, respectivamente. Quanto mais distante desses elementos, mais “civilizado” e branco.

(GUIMARÃES, 1933, p. 35). Para Vagalume, a “morte” do samba vem com sua industrialização, quando este se torna mercadoria e se distancia do “meio do qual ele é produto: dos morros e de suas rodas. Ao ser transformado em artigo industrial, ele estaria perdendo a cadência e entrando em ‘decadência’” (GUIMARÃES, 1933, p. 100). Sua crítica também recai sob o afastamento do ritmo, garantido nas rodas, e da originalidade da letra, produzida nos morros. Os plágios inspirados pela “ambição” e cobiça dos sambistas profissionais são também seus alvos. A imposição da “gramática” pelos homens letrados seria uma forma de matar o samba que exprime “o sentir de um homem rude, que ao som do *pinho-gemedor* e do pandeiro barulhento, abre o peito e dá expansão a que oprime, que caustica o coração de um homem que ama sem saber definir o que é amor” (GUIMARÃES, 1933, p. 145).

Vagalume clama para que deixem o samba sem gramática, mas com seu ritmo, sua expressão de ternura, sua dose de malícia e seu “frasquinho de veneno” (GUIMARÃES, 1933, p. 146). Pede que conservem sua cadência, pois, se esta desaparecer, o samba desaparece. Dá boas-vindas aos poetas, mas pede respeito à tradição. Reafirma que não é inimigo do progresso, desde que o samba tradicional continue a ser executado com todos os seus instrumentos próprios: “a flauta, o violão, o réco-réco, o cavaquinho, o ganzá, o pandeiro, a cuíca ou melhor o melê e o chocalho” (GUIMARÃES, 1933, p. 179). Aconselha que se respeite o samba como uma das tradições brasileiras. Que se forme a vanguarda de seus defensores e faz um apelo que, anos depois, ecoará de forma inesquecível na voz de Alcione⁵⁸: “Não deixemos o samba morrer. Cuidemos dele, com o mesmo desvelo, com o mesmo carinho, com a mesma dedicação que se dispensa a um moribundo” (GUIMARÃES, 1933, p. 181-182).

Embora declare tanta preocupação com sua “morte”, não deixa de reafirmar sua resistência. Retoma a história daquele que conheceu D. Pedro I, D. Pedro II e aderiu à República, estando em harmonia com todos os presidentes, de Marechal Deodoro da Fonseca a Washington Luís. O histórico de perseguição do samba, entretanto, contradiz essa “harmoniosa” relação atribuída pelo cronista. “Tudo passa e o samba fica”, “age na roda e fóra dela, anima o carnaval e se desenvolve num terreiro, na hora de arriar os ourixás!” (GUIMARÃES, 1933, p. 148). Passou do Império à República e “sempre viverá e resistirá ao

⁵⁸ Refiro-me à música “Não deixe o samba morrer”, de Edson da Conceição e Aloísio Silva, LP “A voz do Samba, Gravadora Philips, 1975. Disponível em: <http://immub.org/album/alcione-romantica> (Música disponível com Alcione, 1987) Acesso em: 12 mar. 2018.

golpe dos poetas, que na ambição do dinheiro, tentam contra a sua integridade e a sua tradição” (GUIMARÃES, 1933, p. 140)

Ao retomar a história dos seus protagonistas, Vagalume destaca a relação de vários sambistas com o que ele chamou de “religião africana”⁵⁹ (GUIMARÃES, 1933, p. 64). Sinhô, por ele reconhecido como o “rei do samba”, é apresentado como fervoroso adepto dessa religião cujo pai espiritual era o conceituado e respeitado Alufá⁶⁰ Henrique Assumano Mina do Brasil. Submetia ao “Príncipe dos Alufás” suas produções antes de levá-las ao editor⁶¹. O próprio livro de Vagalume é a este dedicado, assim como a Eduardo das Neves e a Hilário Jovino.

Juliana Barreto Farias (2002) reuniu, em artigo, informações esparsas sobre a vida do filho de Muhammad Salim e Fátima Faustina Mina Brasil. Assumano morava na Rua Visconde de Itaúna, dizia trabalhar em comércio e dar consultas em sua residência, sendo estas consultas o motivo para ter sido preso, em 1927, sob acusação de “falso espiritismo e cartomancia” (FARIAS, 2002, p. 2). As religiões afro-brasileiras ou de matrizes africanas, assim como os sambistas, sofriam perseguição das forças policiais. Não foi diferente com Assumano, descendente de africanos de origem “mina” (referência à Costa da Mina), como grafado em seu nome, que parecia transitar por práticas religiosas que remetiam às tradições da África Ocidental. Farias (2002) destaca que sua trajetória se associa a espaços, redes de sociabilidade, identidade e solidariedade, assim como de conflitos em torno dessas religiões de origem africana. Acrescento aqui sua importante ligação com o samba.

Os sambas de João Abalá também são rememorados pela fama que tiveram e que deixaram na história, assim como as festas na casa de Cypriano Abedé, considerado, à época, “o maior babalaô do Brasil e o mais entendido em negócios da religião africana, apesar dos seus cem anos de idade” (GUIMARÃES, 1933, p. 115). Segundo o cronista, os rituais de candomblé - como especificou a seguir as mencionadas “religiões africanas” - na casa desse babalorixá eram acompanhados de festas, danças e cânticos, dentre os quais o samba tinha preferência.

Tio Faustino é outro personagem importante nessa história, aparecendo como “um dos maiores vultos da religião africana no Rio”, defensor da tradição e do progresso do samba.

⁵⁹ Mais adiante, ele refere-se ao “candomblé” e seus inúmeros adeptos nos morros cariocas por ele percorridos. Especifica, assim, a “religião africana” à qual se refere, sua relação com os sambas e sambistas, sendo as festas preliminares aos cultos ou o inverso, pois havia candomblés que tomavam um caráter festivo. O terreiro torna-se espaço compartilhado entre samba e religião.

⁶⁰ Alufá era o “nome dado aos dirigentes religiosos e que, em iorubá, significa sacerdote de Ifá, transmitiam seu conhecimento aos mais jovens”. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44011770> Acesso em: 20 mar. 2018.

⁶¹ Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/sinho/dados-artisticos> . Acesso em: 12 jun. 2018.

Músico e compositor, nascido em Cachoeira, na Bahia, por volta de 1830, foi um dos “maiores executantes brasileiros de clarineta, além de requisitado afinador de pianos” (LOPES, 2015, p. 67). A ele é atribuída a invenção de um tambor, o “omelê que vem a ser Batá africano ou melhor uma assimilação desse instrumento, com várias modificações e melhoramentos, de modo a substituir no samba a cuíca” (GUIMARÃES, 1933, p. 167).

Esses personagens figuram nas referências tanto da literatura especializada quanto das canções. Assumano de Mina, João Abalá, Cypriano Abedé, Tio Faustino e outros líderes religiosos negros, ligados a sambistas e festas comuns à época, serão posteriormente retomados. Isso possibilitará explorar melhor suas histórias, assim como discorrer um pouco mais sobre as religiões de matriz africana cujas intrincadas relações com o samba exigem um olhar atento para a temática.

As festas nas casas das Tias Baianas também ganham destaque no livro de Vagalume, em especial “Tia Thereza” e “Tia Asseata” (Ciata). Era na casa de Tia Ciata que os sambas, produzidos nos morros, popularizavam-se e tornavam-se conhecidos da roda. Conhecida “mãe de santo”⁶² e “foliona de primeira” no carnaval, tornou sua casa um importante território de samba. Teria sido lá que Donga (1890-1974)⁶³ compôs, ou “apanhou”, o famoso samba “Pelo Telefone”. Estas “tias” mantinham o samba vinculado às suas origens baianas, assim como em contato com a “religião africana”, resguardando sua ancestralidade. O próprio samba torna-se, no discurso de Vagalume, algo sagrado, “uma religião” cujos “cultuadores” prezam por defender seu ritmo, sua toada, sua tradição, evitando seu distanciamento do passado, de suas origens, de suas rodas. Na manutenção do samba “chulado” ou de “partido-alto”, alguns sambistas são considerados heróis, tais como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Donga, João da Baiana e Tio Faustino, “ases do samba” que o defendiam com ardor e entusiasmo.

Percebe-se na obra de Vagalume a tentativa de preservar uma prática que, muito recentemente, se consagrara como gênero musical a partir de sua inserção na indústria fonográfica no Brasil. Parte da literatura especializada (VICENTE; MARCHI, 2014)

⁶² No texto de Vagalume as expressões “mãe de santo”, “pai de santo”, babalorixá, babalaô não designam apenas títulos, mas funções e posições de maior ou menor responsabilidade na hierarquia do candomblé. Babalorixá e iyalorixá são figuras centrais e seus nomes já os identificam como o pai e a mãe “que cuida do orixá”, sendo os chefes de um axé. Essa hierarquia tem uma “escala evolutiva dentro da religião que se inicia pelo abiã, passa pelo iaô, pelos/as ebômis, ogãs, equedes e babalorixás/iyalorixás. Numa escala vertical o posicionamento seria o inverso. [...] A hierarquia é baseada na senioridade, pois o fator de antiguidade tem grande peso dentro dos terreiros de candomblé.” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 56)

⁶³ Ernesto dos Santos - o Donga - teria registrado o samba em 1916, na Biblioteca Nacional, “sob o número 3.295, a composição intitulada roceiro, destinada a fazer sucesso no carnaval do ano seguinte com o nome “Pelo Telefone”, levando no selo do disco a indicação *samba*, esse pequeno fato e a subsequente polêmica em torno de sua esperteza iam revelar uma curiosa particularidade: o novo gênero de música urbana não nascia anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir a sua criação uma coisa registrável” (TINHORÃO, 1978, p. 119).

reconstrói cronologicamente o seu desenvolvimento: no ano de 1900 ocorre a fundação da Casa Edison, primeira loja de discos do país, na capital federal da recém-proclamada República; em 1902, já se estabelecia um estúdio de gravação na loja do empreendedor Frederico Figner (1866-1946); em 1913, o mesmo inaugurava a primeira fábrica de discos da América Latina, a fábrica Odeon; em 1927, a tecnologia elétrica de gravação sonora permitiria o aumento na quantidade e qualidade da produção de discos; nos anos seguintes, chegariam ao Brasil outras gravadoras internacionais (Columbia, RCA Brasil).

Esse processo, que possibilitou a institucionalização do samba e a profissionalização⁶⁴ dos sambistas, transformou o samba em mercadoria, preocupando Vagalume e alguns de seus contemporâneos que, a partir de então, passaram a tecer críticas ao que chamavam de “descaracterização” do samba nascido nos morros cariocas. A partir das gravações em estúdio, começaram a pensar em estratégias de preservação daquele que se encontrava ameaçado pelas “vitrolas” e com a imposição da “gramática” pelas elites intelectuais. Desde então, o samba foi visto como algo a ser preservado das ameaças que, em contextos diversos, colocaram em risco sua “sobrevivência” como expressão “autêntica” de uma cultura popular. Não faltaram defensores nessa história.

2.1.2 *Orestes Barbosa (1933): a alma carioca e seu ritmo musical*

*Este livro é um samba. Samba é meu estilo rebelde. Insubmisso. Sincero. Posto no papel sem receitas. Sem moldes. Sem formulários. Eu mesmo, tal qual sou. Tal qual sempre fui. Estas páginas foram escritas na rua. No barulho das xícaras dos cafés. Em papéis diferentes. Em vários recantos da cidade. No registro imprevisto das emoções. É um livro simples. É ligeiro. É vivido. É despretenso. É meu”.*⁶⁵
Orestes Barbosa, 1933

Outro famoso jornalista carioca, do início do século XX, também deixaria sua contribuição para a história do samba em livro publicado em 1933, mesmo ano que o de Vagalume. Orestes Barbosa (1893-1966), compositor, poeta e cronista, nascido em Vila

⁶⁴ Ricardo Cravo Albin atribui a Donga - responsável pelo primeiro samba, assim “registrado”, no Brasil – importante papel na institucionalização do samba e na profissionalização dos sambistas. Com esse registro, atingia o *status* de produto comercial passível de ser vendido e de gerar lucros. Os sambistas, que necessitavam conciliar o samba com outras profissões, viram, a partir desse ingresso no mercado fonográfico, a chance de o samba se tornar uma efetiva fonte de renda. (ALBIN, 2009)

⁶⁵ Esse trecho foi extraído do livro de Orestes Barbosa que teve sua primeira edição em 1933. (BARBOSA, 1978, p. 118).

Isabel, registraria o aparecimento do samba urbano, em estilo telegráfico, em seu livro “Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores.” (BARBOSA, 1978)

A história do samba, mostrando esse gênero musical em sua “plena definição”, é construída a partir de uma “antologia das ruas”. Barbosa afirma: “Eu sou a rua e esta autoridade ninguém me negará...” (1978, p. 13). Se a obra de Vagalume é uma exaltação ao samba, a de Barbosa é por ele definida como “uma reportagem, uma reivindicação” (1978, p. 13). Os capítulos escritos foram vividos nas ruas e no meio dos sambistas da terra em que ele nasceu. É um passeio pelos morros e subúrbios cariocas. O berço do samba, de origem carioca, seria afirmado e reafirmado em diversos sambas, concluindo tal qual Vagalume que: “O samba nasce no morro” (BARBOSA, 1978, p. 33).

O jornalista, crítico e musicólogo Ary Vasconcelos, na apresentação dessa obra republicada 45 anos depois da sua primeira edição, ressalta que ela não chega a ser um estudo sobre a “melodia carioca”, mas uma

[...] sucessão de pensamentos, conceitos, impressões, anedotas, flagrantes, colocações, pontos de vista, dos quais muito hoje démodés, tal como um anti-lusitanismo, às vezes destemperado e injusto. Para a reconstituição da história da música da Cidade Maravilhosa, entretanto, apesar de seu caráter fragmentário, ele é indispensável por fornecer informações preciosas sobre os nomes que dominavam, então, no rádio e no disco, dos quais Orestes era, na maioria dos casos, amigo pessoal: Francisco Alves, Mário Reis, Araci Cortes, Noel Rosa, Jesi Barbosa, Carmem Miranda, Pixinguinha, Sílvio Caldas, Ismael Silva, Zé com Fome (mais tarde, Zé da Zilda), Nonô, Custódio Mesquita, Ary Barroso. (BARBOSA, 1978, p. 5)

Boa parte desses nomes aparecem na obra de Vagalume e, como ele, Orestes Barbosa inicia seu texto com a questão das origens, na afirmação: “O samba é carioca” (BARBOSA, 1978, p. 11). A identidade do samba aparece, assim, atrelada ao espaço urbano que Vagalume contempla em sua descrição dos morros cariocas, enquanto Barbosa opta pelo caminho poético: “Cada povo tem sua alma, produto de suas origens étnicas, do seu meio, das suas histórias, das suas paisagens, dos seus climas, das suas paixões. O Rio, laboratório de emoções, criou a sua alma e, com ela, o seu ritmo musical” (1978, p. 14). A cidade assume a representatividade do povo brasileiro, sendo o samba a sua maior expressão.

Aquele medo de confessar a existência de nossa música com nome próprio era igual àquele que ainda hoje chama de caboclo aos mestiços, de africano, que somos quase todos nós, desde Rui Barbosa e Santos Dumont – com muita honra pela parte que me toca, com todo o olho verde que tapeia em mim o grito de protesto de uma avó mineira e assaz morena, da mesma terra da avó do grande inventor (BARBOSA, 1978, p. 18).

A “dificuldade” relatada pelo jornalista em se reconhecerem as origens étnicas e raciais do samba, assim como a dos brasileiros, revela o racismo que acompanha nossa formação social e a construção identitária desse ritmo que, anos depois, seria consagrado ícone nacional. Orestes Barbosa, na crítica ao discurso da mestiçagem que já rondava o samba, reafirma as origens africanas deste e dos chamados “caboclos”. Este termo substituiria outro - “mestiço” - que no texto equivale a africano, ambos carregados de negatividade e, por isso, evitados à época. Sua crítica a esse discurso incidia na recusa em designar o samba como expressão de uma nacionalidade, entendendo que os fundamentos da identidade nacional em construção, naquele início do século XX, estavam na negação das origens africanas.

O samba, anos depois, se tornaria o ritmo nacional por excelência. Para tal propósito, nem o baião, o batuque ou o cateretê serviriam, pois nenhum deles era considerado carioca. A cidade do carnaval seria a única capaz de produzir uma música que expressasse essa “alma brasileira” e representasse seu povo. Lá estavam “os cordões”, a “casa da Tia Siadata” e outras “tias baianas”, os “ranchos” carnavalescos, “o Hilário”, “a Pedra do Sal”, “o passado”, “Augusto Vianna – pai de Pixinguinha”.

Em terras cariocas, o violão, “desde os tempos coloniais, encontrou campo vasto como intérprete perfeito de nossa emoção” (BARBOSA, 1978, p. 28). Barbosa recorda como o instrumento foi objeto de perseguição policial num tempo em que se podia ser “acusado de serenata”, por ser considerado degradante. Ele alegava ser isso efeito de uma “mentalidade retrógrada” (BARBOSA, 1978, p. 29), espelhada também na recusa em admitir as origens étnicas - africanas - tanto na formação do povo brasileiro quanto do samba. Elaborando um contradiscurso, se orgulha dessas origens: “O que afirmo, entretanto, com um certo orgulho nativista, é que o Rio realiza uma novidade na fisionomia própria que a tradição lusitana não conseguiu interromper” (BARBOSA, 1978, p. 33).

Esse “antilusitanismo” considerado *démodé* por Ary Vasconcelos, na apresentação do livro reeditado nos anos 70, não era para Barbosa, naqueles anos 30, algo “injusto ou destemperado” (BARBOSA, 1978, p. 5). Descrevendo a surpresa com que a nacionalidade portuguesa da cantora Carmem Miranda foi descoberta, justifica: “porque Portugal não nos envia sensações. Tudo quanto nos vem de lá é chilro anêmico e cacheiral”. De acordo com o poeta, coube à sua geração “romper com os dogmas do passado, abandonando, na prosa, a imbecilidade da colocação dos pronomes da moda lusa e esganando, no verso, o rouxinol que não é daqui.” (BARBOSA, 1978, p. 33).

No “antilusitanismo” e na valorização das “origens étnicas” do samba, Barbosa pavimenta os caminhos para a identificação de uma música que fosse efetivamente “nossa”,

contrapondo-se à uma tradição europeia enraizada no Brasil. Gladys Ribeiro (1994) constata, em pesquisa, que o sentimento contra o colonizador português percorreu tempos e épocas. Na formação do antilusitanismo na cidade do Rio de Janeiro, a exploração econômica e política pelos lusitanos era sentida desde os tempos da colônia e do império. Essa rivalidade entre portugueses e brasileiros chegaria ao âmbito da cultura, como revela o discurso que ecoa no texto de Orestes Barbosa. “Embora se tenha abolido na nossa Instrução Pública o Lusíadas, tem muito velharoco subornado, da chamada cultura acadêmica, que ainda fala em Camões, em Vieira, em Figueiredo e outros bonzos da literatura massuda que nos impôs o ranço colonial” (BARBOSA, 1978, p. 69). O antilusitanismo desse início de século XX configura-se como crítica ao que posteriormente foi chamado de colonialismo, eurocentrismo e racismo, interligados em suas histórias.

“O ranço colonial” estava na crítica ao Brasil “vestido à europeia”, apoiado na “Europa decrépita”, conforme teria escrito Eça de Queiroz em 1886. (BARBOSA, 1978). É constante, em Orestes Barbosa, a referência a esse “espírito modernista” que marca “a luta do Brasil pelo Brasil”:

A nossa história, sufocada pelo interesse de outros povos, tem trechos longos de mentiras que nos arrasam de um modo integral. Não temos um dicionário. O Brasil adota servilmente os dicionários portugueses como o de Jaime Seguíer, onde aparece debochada até a glória de Santos Dumont. Nas últimas comemorações a Pedro Álvares Cabral, um navegador bagunça que ia prá Índia e deu com os costados na Bahia (isso depois de terem passado pelo Brasil Diogo de Lepe e Pinzon) vários brasileiros foram a Extremadura visitar-lhe o túmulo. E falou-se em tudo. Menos no brasileiro Varnhagem que descobriu o descobridor [...]. Mas que se dane o Cabral. Vamos continuar no samba. (BARBOSA, 1978, p. 98-99).

Devolvendo o deboche com que o dicionário português se referia a grandes nomes brasileiros, como Santos Dumont, reescreve o episódio da história colonial desconstruindo a figura do navegador português, bem como suas “pretensas descobertas”. Utiliza-se do mesmo ácido *antilusitanismo* para, como Vagalume, desprezar as normas gramaticais portuguesas: “Perderam tempo, gramáticos e filósofos, uns e outros a estabelecerem regras, esquecidos de que as regras são acórdãos lavrados pelo povo e que a origem de uma palavra não interessa praticamente, porque elas mudam até de sentido no perpassar das gerações” (BARBOSA, 1978, p. 103). A defesa do “popular” está na recusa da imposição de uma “gramática” ao samba, por Vagalume, diante da apropriação do samba pelos poetas e homens letrados. Tais

discursos inserem-se no contexto da movimentação cultural que buscava um caminho próprio para a música brasileira.⁶⁶

Embora tal movimento se caracterizasse por esse distanciamento do padrão cultural do “colonizador”, revelou-se frustrado no objetivo de criar uma arte genuinamente brasileira. Ao longo da década de 1920, muitos artistas brasileiros “usufruíram de longas estadias em Paris com vistas a aprimorar seus estudos, que, curiosamente as particularidades da cultura brasileira passaram a lhes interessar” (SIMIONI, 2013, p. 4). O referencial dessa arte continuava a ser europeu, mais especificamente francês, preocupação expressa pelo próprio Mário de Andrade, segundo Simioni (2013, p. 5). Desse modo, os modernistas contribuiriam ativamente para um discurso universalizante da modernidade a partir de um movimento que, consagrado desde a década de 1930, seria no futuro contestado por não ter sido capaz de romper com o modelo europeu como havia posposto.

Importante situar a obra de Orestes Barbosa nesse contexto “pós-modernista” e pós-centenário comemorativo da independência política do Brasil, compreendendo assim seu antilusitanismo expresso. Como “pós-moderno”, refiro-me ao período que sucedeu o chamado “Movimento Modernista” cuja ideia de “moderno” era contestada no âmbito da boemia carioca, assim como a de “progresso”. Orestes Barbosa é parte desse movimento contestatório no qual intelectuais boêmios refutavam a ideia de um movimento literário organizado, ironizavam a visão otimista e positivista de progresso. Nas ruas e na cidade outro movimento se organizava em torno do desejo de romper com o modelo português e buscar uma “originalidade” brasileira na língua e na música. Mônica Pimenta Velloso (2015) destaca que, no Rio de Janeiro, diferentemente do que houve em São Paulo, o sentido do “moderno” foi construído na rede informal do cotidiano, representado por Orestes Barbosa em suas obras. As ruas, a cidade, a boemia e o samba eram seus temas para pensar uma “modernidade excludente” (VELLOSO, 2015, p. 4) que já se impunha com as reformas urbanísticas daquele espaço. Sem querer adentrar a discussão sobre modernismo ou analisar seus significados, os parênteses na análise da obra de Barbosa buscam situá-lo como parte de um contexto cultural que questiona esse “moderno” dentro da particularidade do cenário carioca. Oriundo de classe

⁶⁶ Elizabeth Travassos analisa esse momento de reorientação cultural, focalizando a interseção entre modernismo e música, debate em que Mário de Andrade ocupa destaque especial. A racionalização estética característica do movimento nacionalista, representado por Mário de Andrade, é sintetizada em cinco proposições: “1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade” (TRAVASSOS, 1999, p. 34).

média, vivenciou a experiência de morador de rua, ainda criança, quando sua família enfrentou sérias dificuldades financeiras. Nos anos 1920, esteve preso, por duas vezes, escrevendo sobre o mundo do crime e da malandragem ainda na prisão. Tornou-se um cronista do cotidiano carioca por ele vivido, como poeta, boêmio e sambista, parceiro de Noel Rosa, Francisco Alves e Silvio Caldas⁶⁷.

O pensamento de Orestes Barbosa retrata certamente uma crítica à dependência cultural do Brasil, podendo aqui perceber já um incômodo com a persistência daquilo que os autores decoloniais chamariam de “colonialidade”. Cabe aqui pensar também sobre a complexidade da “modernidade” como narrativa forjada pelos europeus,

[...] que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a ‘colonialidade’. A colonialidade em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade”. (MIGNOLO, 2017, p. 2)

Situar o contexto de Orestes Barbosa não implica enquadrá-lo sob o rótulo “modernista”, assim como analisar suas críticas sob o prisma da decolonialidade não significa afirmar que aquele cronista do início do século pensava ou agia “decolonialmente” (MIGNOLO, 2017, p. 16). Todavia, tais reflexões acerca desses discursos permitem compreender a colonialidade como um processo duradouro e persistente cuja estrutura remonta ao início da modernidade europeia, nos séculos XV e XVI.

Convém, por fim, lembrar que o período por ele vivido é marcado por uma “mentalidade progressista e cosmopolita” (TRAVASSOS, 1999, p. 34) cujo referencial era dado pela Europa Ocidental. A obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória foi perseguida desde a intervenção urbanística na capital federal até a eliminação de todo e qualquer elemento do samba que pudesse prejudicar essa imagem a ser construída. Aqui insere-se a rejeição dos elementos africanos do samba, a tentativa de erradicação de religiões de matriz africana, bem como o controle policial das festas religiosas e carnavalescas.

Isso ajuda a dimensionar quão escandaloso parecia o elogio de músicas identificadas como típicas de negros e mestiços. A face pública das culturas populares, exposta em espaços como os arredores da igreja da Penha, no Rio de Janeiro do início do século, envergonhava os setores culturalmente orientados pela Europa. Visto por lentes racialistas e evolucionistas, o Brasil precisava apagar a nódoa das raças inferiores e dos povos culturalmente atrasados no território nacional (TRAVASSOS, 1999, p. 34).

⁶⁷ Dados biográficos disponíveis em: <http://dicionariompb.com.br/orestes-barbosa>. Acesso em: 3 maio 2021.

O orgulho “nativista” ostentado por Barbosa, bem como a ênfase de Vagalume na origem “um tanto africana” do samba e suas relações com o candomblé situam seus discursos na contramão dessa “mentalidade progressista” característica da época, marcadamente eurocêntrica e colonialista. Suas obras, produzidas na década de 1930, quando o samba se institui “como gênero musical por excelência, na consciência dos brasileiros” (TRAVASSOS, 1999, p. 66), visibilizam o discurso do samba como resistência. Este assume contornos diversos e percorre tanto a literatura especializada quanto as próprias canções, sendo os sambistas porta-vozes dessa resistência na qual as representações sobre África se inserem.

2.2 O Samba Brasileiro e suas Origens Africanas

*Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano!
Ao som da viola e pandeiro
sou mais o samba brasileiro!”
Candeia, 1977⁶⁸*

São inúmeros os sambas cujos versos se dedicam a reconstruir a trajetória do samba em busca de suas origens. Os versos de Candeia afirmam a identidade brasileira do samba sem negar sua origem africana, ideia corroborada por muitas outras canções. “Não vamos negar nossas origens, mas nós somos brasileiros”.⁶⁹ A afirmação introduz a canção gravada, em 1977, por Candeia, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Elton Medeiros, os “Quatro Grandes do Samba”:

A busca pelas origens do samba – sua raiz “autêntica” – marca extensa produção historiográfica que, desde o início do século XX, debruça-se sobre os problemas da brasilidade e da identidade nacional, interligadas aos estudos sobre a música popular. Os historiadores Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000) sistematizaram esse debate e apontaram a existência de duas tendências historiográficas: uma que trabalha com o paradigma das origens como um lugar, situado no tempo e no espaço, a ser determinado pela pesquisa histórica; e outra, que se contrapõe a esta e problematiza a questão das origens, procurando analisar historicamente a dinâmica social e ideológica que os discursos de origem podem revelar.

A historiadora Marta Abreu, por sua vez, analisando as relações entre samba e cultura negra, afirma que

⁶⁸ Sou mais samba, Candeia. LP Quatro Grandes do Samba – Nelson cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros, Gravadora RCA Victor, 1977. Disponível em: <http://immub.org/album/quatro-grandes-do-samba-nelson-cavaquinho-candeia-guilherme-de-brito-e-elton-medeiros>. Acesso em: 6 jun. 2021.

⁶⁹ *Idem.*

Os especialistas em cultura negra nas Américas dividem-se entre os que defendem as continuidades e persistências do legado africano – os chamados africanismos – e os que argumentam que tudo o que os africanos criaram nas Américas é novo e original. Esses últimos – que buscaram entender os chamados processos de criouliização – levam em conta as heranças africanas sim, mas destacam a criatividade e inovação dos africanos e seus descendentes, a partir de trocas e negociações, na luta pela afirmação no Novo Mundo. Os estudos sobre a história do samba, ou dos sambas, no Brasil e no Rio de Janeiro, podem ser situados nessa encruzilhada, entre africanismos e criouliizações, entre continuidades e mudanças – pares inseparáveis de qualquer História. (ABREU, 2014, p. 8)

Nessa encruzilhada, esta pesquisa investiga a identidade diaspórica do samba, atenta às continuidades e rupturas próprias do dinâmico e inacabado processo de construção identitária, no âmbito dos discursos analisados. Busca-se destacar o debate sobre as origens do samba, seu legado africano e as persistências desse legado. Se uma África existe e resiste no samba, é em busca de suas raízes negras e africanas, nos discursos, que a investigação se desenvolve.

2.2.1 *Tinhorão e a busca pelas origens do samba (anos 1960/70/80/90)*

O jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão⁷⁰, que ocupa lugar destacado nos estudos sobre a música brasileira, e sua obra situam-se na tendência historiográfica empenhada em identificar as origens sociais do samba. Com quase trinta livros publicados e inúmeros artigos, sua produção estaria “marcada pela verne que se tornaria típica de Tinhorão: a fina ironia, o humor ácido, o inconformismo contumaz com as injustiças de classe

⁷⁰ A respeitada obra do paulista, nascido em 1928, atrai admiradores e críticos. Mas foi no Rio de Janeiro (cidade onde viveu desde os nove anos de idade), à frente do “Jornal do Brasil”, que Tinhorão se tornou pesquisador e crítico musical. Desde então, destaca-se pela produção marcada por extensa documentação e pelo seu posicionamento contra movimentos que maculavam a “pureza das raízes populares da música nacional”. José Ramos teria ganho o apelido de “Tinhorão” em 1950, quando tornou-se jornalista. Nome de uma planta venenosa, o veneno foi relacionado às duras críticas que enfrentou devido ao posicionamento incorporado em suas obras. Questionado em reportagem do Jornal Folha de São Paulo sobre sua posição de integrante da classe média que sempre teve a cultura popular como objeto, ele responde: “Assumi uma posição fora da minha classe. É preciso ter coragem para fazer isso. Eu não digo que só a produção popular que é válida. O que digo é que a classe média é que crie a produção dela. Quando tenta imitar, vira caricatura. [...] Veja o drama que vivo: os que poderiam concordar com minha análise não podem me ler. E os que entendem detestam”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2018.

e a erudição transbordante” (FERNANDES, 2015, p. 1). Tinhorão⁷¹ faleceu em 2021, ano em que esta tese foi concluída. Apesar das críticas ao seu “marxismo desconcertante”⁷² e ao maniqueísmo em suas abordagens, seu legado segue vivo como importante referência nos estudos sobre música no Brasil.

Na impossibilidade de percorrer sua vasta produção na íntegra, destaco alguns dos argumentos desenvolvidos em quatro de suas publicações. Em “Música Popular: um tema em debate” (TINHORÃO, 2012a), publicado inicialmente em 1966, as origens e o desenvolvimento de nossa música são discutidos num contexto de forte politização, marcado por anseios e expectativas ideológico-culturais, com o Brasil imerso em uma ditadura militar a partir de 1964. O livro de Tinhorão reúne estudos e artigos publicados em vários jornais e revistas, de 1961 a 1965. À época, o autor já destacava a marginalidade que ocupava o tema da música popular, decorrente do preconceito cultural da elite, refletido na escassa produção, com exceção de Mário de Andrade e alguns poucos livros que não ultrapassaram os limites da biografia e do levantamento cronológico. O autor assume, na defesa da cultura popular, sua “posição intelectual”, entendendo que a cultura das camadas “mais baixas” representa valores permanentes e históricos, enquanto a cultura da classe média refletiria valores transitórios e alienados.

Com uma abordagem influenciada pelo marxismo, Tinhorão defende a valorização da cultura genuinamente popular contra a crescente “apropriação” pelas classes altas com o advento da indústria cultural. O autor situa a emergência do samba e da marcha, no século XIX, como gêneros da música urbana tipicamente cariocas que

[...] surgiram e fixaram-se no período de sessenta anos que vai de 1870 (quando a decadência do café no Vale da Paraíba começa a liberar mão de obra escrava destinada a engrossar as camadas populares do Rio de Janeiro) até 1930 (quando uma classe média urbana gerada pelo processo de

⁷¹ “José Ramos Tinhorão partiu nesta terça-feira, 3 de agosto, aos 93 anos. Numa tarde fria de inverno, o Brasil e a música popular brasileira perdem um dos seus grandes pesquisadores, certamente um dos que mais escreveu sobre a história musical do país. Antes de tudo, Tinhorão era um apaixonado pelo nosso povo e pela nossa música popular. E era também um inconformado com a exploração e com a pobreza. Essa paixão e inconformismo ele transformou em consciência política. E dessa consciência ele se fez marxista.” A nota publicada na página oficial do Movimento Sem Terra – MST revela o alcance e repercussão não apenas de sua obra, mas de seu posicionamento crítico diante das desigualdades e injustiças brasileiras. Disponível em: <https://mst.org.br/2021/08/04/nota-mst-se-despede-de-jose-ramos-tinhorao/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

⁷² “Sabemos também que Tinhorão se entende por marxista, sendo comunista convicto, de corte nacionalista; mesmo que isto não esteja explicitado com todas as letras em lugar nenhum de seus principais textos, este é um motor de seu trabalho - o que é um ponto do maior interesse, posto que Tinhorão não se sustente numa mera referência ao marxismo como metodologia. [...] Como se pode perceber ao longo de seus textos, o marxismo de Tinhorão se basta como “abordagem sociológica” (tal qual ele chama sua determinação metodológica), em que fatos sócio-históricos — “conjunturais” ou “estruturais”, entendidos na maioria das vezes em sua contingência econômica e política – determinam imediatamente músicos, canções, estilos etc.” (BASTOS, 2011, p. 290)

industrialização anuncia sua presença com o Estado Novo) (TINHORÃO, 2012a, p. 17).

Distanciando-se da temporalidade marcada pela historiografia vigente, que consagra o ano de 1917 como data de nascimento do samba, Tinhorão recua no tempo e no espaço, levando para a Bahia do século XIX a emergência dessa manifestação cultural. Se, naquele ano, o sucesso de “Pelo Telefone” chamou a atenção para o ritmo do samba, Tinhorão (2012a, p. 19) ressalta que o samba, há muito tempo, já “andava aqui e ali em tantas composições” e que a música popularizada por Donga reunia reminiscências de batuques africanos, “estribilhos do folclore baiano e sapecados do maxixe carioca”.

Referindo-se ao processo posteriormente nomeado de “desafricanização”⁷³, o autor afirma que, na década de 1930, o samba e a marcha já estavam “amansados” para o gosto das novas camadas da classe média. A partir desse momento, haveria vários tipos de samba: o samba batucado ou “samba de morro”, o samba sincopado ou “samba de gafeira e o sambacação. Semelhante ao *jazz* estadunidense, a história do samba carioca seria a de um gênero musical fixado por

[...] compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de salão (TINHORÃO, 2012a, p. 20).

Importante destacar, nesse debate realizado por Tinhorão na década de 60, o destaque dado à chegada dos trabalhadores baianos que, advindos da zona portuária do Recôncavo Baiano, alocaram-se em presença numerosa no Bairro da Saúde, no Rio de Janeiro. Isso permitiu uma “relação tão dinâmica entre as comunidades negras que, com o correr dos anos, se tornara possível obter nos campos da religião, da música e dos costumes uma síntese da cultura africana” (TINHORÃO, 2012a, p. 19).

Em sua “Pequena História da Música Popular (da modinha à canção de protesto)” (TINHORÃO, 1978), o autor retoma, nos anos 70, sua defesa da música popular e seu argumento de que esta teria surgido nas principais cidades coloniais – referindo-se à Bahia e ao Rio de Janeiro – no decorrer do século XVIII, reafirmando sua estreita relação com os

⁷³ O termo “desafricanização, bem como “reafricanização”, serão mais bem explicados adiante.

negros trazidos da África⁷⁴. Liberados com a decadência do cultivo do café no Vale do Paraíba, o declínio da economia do tabaco no Recôncavo Baiano e a abolição da escravatura, a partir de 1888, “os pretos, igualando-se na sua condição de trabalhadores urbanos a brancos e mestiços de profissões não-qualificadas, iam formar então os cordões” (TINHORÃO, 1978, p. 116). A marcha e o samba teriam, assim, surgido como uma necessidade do carnaval carioca para as passeatas desses cordões, ranchos e blocos que exigiam “um ritmo marchado, necessariamente binário, com acentuação do tempo forte e cuja marcação deveria facilitar o avanço da massa dos foliões” (TINHORÃO, 1978, p. 117).

A casa da doceira Tia Ciata aparece, na “Pequena história” de Tinhorão, como o lugar onde teria surgido o “primeiro samba com ritmo de samba” como “obra coletiva de um grupo de foliões baianos, e de gente da moderna classe média baixa carioca (caso de Donga e do compositor pianista Sinhô, diretamente ligados ao aparecimento do novo gênero, inicialmente muito preso ao maxixe)” (TINHORÃO, 1978, p. 119). Referindo-se ao samba “Pelo telefone” (1917), Tinhorão (1978) afirma que este, como outros sambas da década de 20, teria ganhado o ritmo batucado com a geração de compositores do Estácio (Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Armando Marçal, Heitor dos Prazeres).

Importante perceber, nesta seleção de sambistas, a presença exclusiva de negros, reforçando o discurso sobre as “raízes negras do samba”⁷⁵. As evidências destas raízes serão construídas a partir da composição social dos sambistas, bem como da identificação de vestígios d’Áfricas e de africanidades no samba, seja no predomínio da percussão ou nas relações com religiosidades de matriz africanas e territórios “negros”.

Em “Os sons dos negros no Brasil” (TINHORÃO, 2012b), publicado em 1988, Tinhorão busca “fixar historicamente o processo de criação de manifestações culturais na área das camadas mais baixas”, situando a “contribuição negro-africana em primeiro plano” (2012b, p. 10). A questão das origens, como em seus outros trabalhos, reaparece, aqui, a partir do subtítulo do livro “Cantos, danças, folguedos: origens”. Recorrendo aos estudos do

⁷⁴ Em publicação anterior, “Música popular de índios, negros e mestiços”, Tinhorão (1972) já desenvolveria esse argumento analisando como as irmandades negras e as festas religiosas do calendário católico constituíram-se, no século XVIII, em espaços de manifestação cultural popular, no campo da música e da dança no Brasil. Oportunidade de representação para a população “negra e mestiça”, sua participação nessas festividades era um bom pretexto para os negros escravizados saírem às ruas com suas marimbas, assobios, cangás, “atabaques e macumbas (instrumentos de raspa), produzindo uma música ainda necessariamente tribal” (TINHORÃO, 1972, p. 47).

⁷⁵ Quase quarenta anos depois, o escritor Luiz Eduardo Leitão buscaria evidências dessas “Raízes Negras do Samba”, título do artigo publicado em 2016, nas pesquisas do historiador Joel Rufino dos Santos, do pesquisador Sérgio Cabral, do antropólogo Edison Carneiro e do jornalista e compositor Rubem Confete. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/12/02/100-anos-do-samba-filho-da-dor-e-da-resistencia/>. Acesso em: 12 out. 2018.

antropólogo Edison Carneiro sobre cantos e danças folclóricas brasileiras derivadas dos batuques, destaca a existência, entre eles, de um “traço comum de nítida origem crioulo-africana: a umbigada” (TINHORÃO, 2012b, p. 56). Afirma que o conhecido antropólogo, em seu pioneiro estudo intitulado “Samba de Umbigada”,⁷⁶ não teria se preocupado com as origens dos batuques no Brasil e destaca que as danças por ele identificadas (lundu, coco, bambelô, tambor de crioula, caxambu, bate-baú e as várias modalidades de samba de roda baiano e carioca como partido alto, batuque e batucada) “derivam todas da existência, dentro dos batuques de negros dos três primeiros séculos da colonização, de uma sobrevivência africana: a umbigada, simbólica das danças rituais e do lembamento” (TINHORÃO, 2012b, p. 56).

Uma breve interrupção na análise da obra de Tinhorão faz-se necessária para sintetizar essa importante e pioneira obra de Edison Carneiro. Nela, o batuque foi definido como o “conjunto de sons produzidos por instrumentos de percussão, em especial se considerados desarmônicos ou ensurdecedores. Também no sentido lato, a toda e qualquer dança ao som de atabaques dá-se, depreciativamente, o nome de batuque” (CARNEIRO, 1961, p. 5). Música ou dança, seja o jogo de destreza na Bahia ou a dança de umbigada em São Paulo, o antropólogo designava-as como derivações do “batuque africano” cujo sentido era o de dança ao som de tambores. Diferenciando batuque de samba, esclarece:

O samba de roda, transplantado da Bahia, comunicou seus ritmos e o seu nome (samba) à canção popularesca vigente no Rio de Janeiro e à dança social que lhe corresponde, mas também manteve a sua individualidade no partido-alto e no samba, danças de umbigada das escolas de samba (CARNEIRO, 1961, p. 6)

E assim como o batuque, o samba brasileiro derivaria de *semba* africana, que se assemelha à umbigada brasileira. Essa *semba* (dança de umbigada) observada pelos portugueses em Angola nos fins do século XIX, diferencia-se do *semba*, ritmo e gênero musical surgido em Angola no século XX, posteriormente ao samba brasileiro. O folclorista Edison Carneiro afirma que os batuques e danças de umbigada teriam chegado ao Brasil, de acordo com a análise de relatos de viajantes do século XIX, pelos negros (da atual região do Congo e Angola) que aqui aportaram no período colonial, trazendo formas de batuque diversas, que executavam nos terreiros das fazendas onde trabalhavam como mão de obra escravizada. No espaço urbano, esses batuques se uniriam à música herdeira do lundu e da

⁷⁶ CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada: tambor de crioula, bambelô, côco, samba de roda, partido alto, samba-lenço, batuque, jongo-caxambu*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

modinha, dando origem ao samba urbano. Tanto a música como a dança perderam alguns de seus elementos africanos e adquiriram outros novos, evidenciando um processo de desafricanização, a exemplo da umbigada que se perdeu – “a que a moralidade burguesa dava qualificativos de sensual, lasciva e obscena, como na África”. (CARNEIRO, 1961, p. 46). A despeito desse processo, essas danças e músicas são, nessa obra, identificadas como “herdeiras de África”.

Ainda sobre essa herança, em pesquisa realizada em arquivos portugueses com relatos de viajantes estrangeiros e cartas de padres dos séculos XVIII e XIX, Tinhorão conecta o Brasil à África a partir das relações deste com Portugal, e reforça a procedência africana dos batuques e das umbigadas em solo brasileiro, argumento central de Carneiro. Após descrição de uma dança ritual que escandalizava os estrangeiros (chamada pelos portugueses de *quizomba*), em relatos de viajantes no antigo reino do Congo, na segunda metade dos oitocentos, ele afirma que

[...] como no Brasil essas danças do sertão africano passaram a integrar, a partir dos fins do século XVIII, já com caráter de simples folguedo, as animadas rodas de negros que os portugueses chamavam de *batuques* – e que incluíam outros retalhos de antigas cerimônias rituais - a realista *quizomba* vinda das solenidades do alembamento iria constituir apenas uma entre tantas outras danças trazidas da África. E, entre estas, estaria a dança dos batuques da região mais ao sul de Angola, cuja característica maior seria a peculiaridade coreográfica da vênica chamada *samba*, ou umbigada. (TINHORÃO, 2012b, p. 58).

O argumento de Tinhorão, analisando esse intercâmbio Portugal-África-Brasil, se conduz pelo fenômeno da “aculturação” das danças tradicionais africanas a partir do contato com o colonizador português. Este contato teria modificado “dançares” e “cantares” considerados obscenos e imorais pelos viajantes portugueses. Em decorrência, quando os batuques negros chegam ao Brasil, estes já estariam em processo de transformação na África, por influência deste colonizador, segundo suas análises. Cabem algumas ressalvas acerca da compreensão de Tinhorão sobre África e dessa sua análise.

A “aculturação” de culturas africanas sob influência do colonizador português não pode ser vista como um processo linear e de mão única. No sentido oposto, identificam-se influências africanas, como a “kimbundização” e “africanização” dos portugueses analisadas por Beatriz Heintz. (2005) Além disso, a presença portuguesa na região (até o final do século XIX) ficou limitada a pequenas áreas litorâneas sendo, portanto, uma parcela muito pequena para modificar significativamente as culturas nativas. As interações precisam ser analisadas sob o prisma de um vasto intercâmbio de culturas, não necessariamente recíproco e

harmônico, mas sem reduzi-las à mera “aculturação”⁷⁷ no sentido construído por Tinhorão. O cientista social e babalorixá Rodney William, debruçando-se sobre o conceito, afirma que “aculturação pressupõe uma fusão completa de grupos totalmente diferentes” (WILLIAM, 2019, p. 21), distinguindo-se, nesse sentido, do termo “apropriação cultural”,⁷⁸ de uso mais recente. As relações luso-africanas não se definiram por um processo de fusão cultural, nem de total assimilação, apagamento ou exclusão de seus elementos. A despeito das evidentes relações assimétricas de poder, a resistência por parte dos povos africanos e as incorporações, pelos portugueses, de elementos da cultura local tornam as análises das relações luso-africanas, no período colonial, mais complexas.

De qualquer modo, vale a pena destacar a ideia central de Tinhorão que situa África como fornecedora de uma “matéria-prima do ritmo e da coreografia crioulo-africana dos batuques” a partir da qual foram criadas danças e cantos “por brancos e mestiços do Brasil” (TINHORÃO, 2012b, p. 60-61). Os cantos de improviso em resposta aos estribilhos fixos do lundu são identificados como uma herança africana, assim como o miudinho, que, mais tarde, passaria aos sambas-de-roda. O samba do tipo “negro-brasileiro” seria de inspiração africana, procedência reafirmada pela predominância de negros nos “sambas rurais da Bahia ou do centro-sul” (TINHORÃO, 2012b, p. 103).

A partir de testemunhos do início do século XIX, Tinhorão conclui que a paganização dos antigos batuques africanos, transformados, desde fins do século XVIII, em diversão para africanos escravizados, “acabou conferindo ao próprio batuque o nome de samba, quando o elemento angolano da umbigada veio neles prevalecer” (2012b, p. 67). A palavra samba, que serviu para denominar uma dança em si, mas também uma festa, mais tarde nomearia o gênero musical brasileiro cujas origens foram e são exaustivamente reexaminadas. Para Tinhorão, não há dúvidas das raízes africanas do samba, embora esteja marcado tanto pelo processo de “aculturação”, no período colonial, como pela “apropriação cultural” por brancos, desse “herdeiro dos batuques dos séculos XIX e XX” (2012b, p. 85).

⁷⁷ Rodney William explica o conceito: “Aculturação consiste na fusão de duas ou mais culturas diferentes a partir de um contato permanente que gera mudanças em seus padrões culturais. Embora seja uma espécie de troca recíproca, por vezes um grupo oferece mais do que recebe. Esse intercâmbio de elementos culturais é resultado da proximidade entre sociedades diferentes que, a partir de processos de interação, fundem-se e acabam dando origem a uma nova cultura”. (WILLIAM, 2019, p. 21)

⁷⁸ Em uma acepção contemporânea, Rodney William define: “a apropriação cultural é uma ação praticada por grupos dominantes e seus indivíduos. Consiste em se apoderar de elementos de outra cultura minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e sem permissão, eliminando ou modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esse mesmo grupo dominante”. (WILLIAM, 2019, p. 29)

[...] os batuques herdeiros das rodas de danças africanas originaram ainda uma série de danças que ficariam como expressões quase exclusivas de negros e mestiços do campo e das cidades no Brasil. Essas danças, tal como pela primeira vez chamou a atenção Édison Carneiro no início da década de 1960, tinham como característica coreográfica comum o uso da umbigada (ostensivamente aplicada, ou apenas insinuada pela aproximação frontal dos corpos dos bailarinos, que batem palmas ou fazem vênias), e muito razoavelmente por isso as rodas de batuque identificadas por essa marca da semba africana passaram a ser chamadas de samba. É evidente que o gênero de música urbana cantada aparecido nas primeiras décadas do século XX com o nome de samba estava longe de ganhar a estrutura que viria a ser reconhecido, mas seus elementos básicos já integravam, por certo, as várias danças saídas desses batuques de samba: o ritmo em 2/4 da percussão que acompanhava os estribilhos fixos, de um ou dois versos, e os improvisos construídos sobre eles geralmente em quadras (ou até décimas, como nos cocos da área da cana-de-açúcar, ou os baianos e baianas, do sertão cearense, por influência da cantoria nordestina). (TINHORÃO, 2012b, p. 85-86).

Por fim, em sua “História Social da Música Popular Brasileira” (1998), última das quatro obras selecionadas de Tinhorão (publicadas entre 1969-1998), as origens do samba reaparecem sob os mesmos argumentos. O autor novamente associa o surgimento do samba ao movimento migratório de trabalhadores negros do campo para a cidade, oriundos do mundo rural da Bahia, que transformou o Rio de Janeiro no principal centro de convergência dessas migrações internas, cidade que “figurava desde o século XVIII, o maior reduto de população negra do Brasil” (TINHORÃO, 1998, p. 264).

Um desses agrupamentos de trabalhadores egressos do mundo rural, concentrados na região do Bairro da Saúde até a atual Praça Mauá e Bairro da Gamboa, tornou-se o mais famoso “berço do samba”. Apelidada posteriormente de Pequena África⁷⁹, essa região abrigava a casa da famosa Tia Ciata, mais precisamente na “Rua Visconde de Itaúna nº 17, vizinha da Praça Onze de Junho” (TINHORÃO, 1998, p. 275). As casas das tias baianas tornaram-se locais seguros para a reunião das comunidades mais pobres após a perseguição sistemática contra as rodas de batuque da Festa da Penha, dos pontos de reunião de capoeira. Suas casas, que além da proteção promoviam festas, constituíam

[...] uma sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos. Essa estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao total controle da mulher, o que viria a explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro. (TINHORÃO, 1998, p. 275-276).

⁷⁹ A expressão “África ‘em miniatura’”, atribuída a Heitor dos Prazeres, daria origem a esta outra - Pequena África - para denominar esse espaço, na zona portuária do Rio de Janeiro, cuja significativa concentração populacional de imigrantes negros possibilitou sociabilidades e um rico ambiente cultural no qual o samba urbano carioca se desenvolveria (SODRÉ, 1998, p. 19). Esse espaço será melhor explorado adiante.

A importância dessas mulheres na história do samba não passará despercebida em nenhuma das obras mencionadas e será, assim, constantemente retomada, inclusive nas referências constantes nas letras das canções. Do mesmo modo, a ideia do samba como uma “herança africana”, que perpassa os estudos de Tinhorão sobre a música brasileira, será o fio condutor desta análise cujo interesse é demonstrar como as conexões samba/África foram construídas nos discursos ancorados nesses textos.

2.2.2 A origem africana da síncope do samba: Mário de Andrade (1933), Muniz Sodré (1978), Carlos Sandroni (2001)

*A síncope é a arte de dizer quando não se diz e não dizer
quando se está dizendo.
(SIMAS; RUFINO, 2018, p. 19)*

O professor, historiador e sambista Luiz Antônio Simas (2018) explica, em livro escrito em coautoria com o pedagogo e escritor Luiz Rufino, que os tambores sincopados, em suas gramáticas de toques, falam sem palavras para que os corpos dançam. É a arte da síncope. Para Simas,

[...] a base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é a alteração inesperada do ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18)

Simas vai além quando ousa criar o conceito de “cultura de síncope” contra a tendência de normatização, unificação e planificação dos modos de ser no mundo contemporâneo. O conceito advém da ideia de que as síncopes - no plural - “subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio, com corpos, vozes e cantos” (SIMAS, 2016). Estas, por sua vez, derivam da expressão no singular que se refere à base rítmica do samba que, para Simas, é africana. O fundamento do samba, o “segredo do babado”, é a síncope.

Alguns estudos sobre o samba debruçaram-se sobre esse “segredo”, como os do jornalista e sociólogo Muniz Sodré⁸⁰. No clássico “Samba, o dono do corpo” (1998), publicado pela primeira vez em 1978, Sodré destaca como este se desenvolveu em redutos “negros”, enfatizando a “cor” desses espaços sociais a partir da composição racial de seus integrantes. A casa de Tia Ciata é apontada como “o centro de continuidade da Bahia negra, logo parte da diáspora africana” (SODRÉ, 1998, p. 16) no Rio de Janeiro. Se o samba em algum momento nasceu, ali estava o “útero” que o gerou, o “lugar de gestação”.

Como em toda história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. Um destes era a residência na Praça Onze da mulata⁸¹ Hilária Batista de Almeida – a Tia Ciata (ou Aceata) – casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornaria chefe de gabinete do chefe de polícia no governo Wenceslau Brás. A casa da Tia Ciata, babalaô mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. (SODRÉ, 1998, p. 15).

A África tornava-se audível naquele reduto do samba a partir do ritmo “negro” que, mobilizando o corpo, revelava a interdependência entre música e dança como se dava naquele continente. Naquele espaço de resistência, tornava-se visível por meio da descendência de seus membros e das danças que embalavam as festas na casa de Tia Ciata. Além dos sons e aspectos visuais, era possível sentir os sabores d’África nas comidas que não faltavam nessas festas. Para Sodré, essa casa era a “metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra”, “um campo dinâmico de reelaboração de elementos da cultura tradicional africana, gerador de significações capazes de formar um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros” (SODRÉ, 2019, p. 138). Frequentada por Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros, tornou-se um “centro de continuidade da Bahia negra, logo, de parte da diáspora africana no Rio” (SODRÉ, 2019, p. 139). E, nesse espaço, o samba era um “importante ponto de contato entre essa África ‘em

⁸⁰ Nascido na Bahia, o jornalista, sociólogo e pesquisador da comunicação tem sua trajetória acadêmica marcada pela proximidade com a temática africana. “É autor de mais de 30 títulos, entre eles *Santugri: histórias de mandinga e capoeira* (1988), *Samba, o dono do corpo* (1998), *Claros e Escuros* (1999). Jornalista, sociólogo, tradutor, professor e pesquisador da comunicação, Muniz Sodré se revelou na literatura, expondo a ancestralidade africana em situações do cotidiano. Em A lei do santo, publicado em 2000, Muniz invoca tradições, jogos e rituais religiosos”. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/es/node/2612>. Acesso em: 13 ago. 2018.

⁸¹ Valem, aqui, as mesmas considerações já feitas acerca do termo “mulata”.

miniatura’, crioula, e as civilizações da África Ocidental, Equatorial e Oriental, de onde vieram⁸² os principais grupos étnicos ou ‘nações’ africanas” (SODRÉ, 1998, p. 19).

Considerado o verdadeiro “mistério do samba”, a questão da síncopa é outro aspecto considerado vital por Muniz Sodré, dentre outros já destacados, evidenciando os elos Samba/África. Retomando esse “ponto considerado obscuro por Mário de Andrade” (1998, p. 7), que, mais tarde, também seria explorado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni (2001), Sodré não nega o contato entre as culturas da Europa e da África em sua constituição. O samba, entretanto, é definido como uma “música negra” que cedeu parte à supremacia melódica europeia, preservando sua matriz rítmica africana através da deslocação dos acentos presentes na sincopação.

A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo⁸³ - não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou sua concepção temporal cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso. (SODRÉ, 1998, p. 25).

Embora admita que no decorrer desse percurso o samba perdeu algumas de suas características morfológicas como o improviso de estrofe, dissociou-se da dança e submeteu-se à adaptação dos instrumentos, a sincopação foi mantida. Realizando analogias entre *jazz* e samba, formas musicais vinculadas aos processos acionados pelas culturas negras da diáspora, afirma que, assim como no primeiro, a despeito das tentativas de expropriação e descaracterização, permanecia no samba esse “feitio negro” (SODRÉ, 2019, p. 142).

O trompetista Dizzie Gillespie costumava afirmar que o jazz buscava a unidade de quatro fontes musicais (Estados Unidos, Cuba, Brasil, Índias Ocidentais), assegurando: “Tudo vem da mesma mãe (África) com pais diferentes”. Foi essa maternidade mítica – sustentada pela maternidade mítico-social das mulheres (as “mães de santo”, as “tias” negras) na diáspora escrava – que orientou as sínteses e as reelaborações históricas, fazendo coincidirem, muitas vezes os processos transcorridos em países diferentes. (SODRÉ, 2019, p. 142)

A “maternidade” da síncopa, defendida por Sodré, fundamenta-se no argumento de Mário de Andrade que, como muitos pesquisadores, atribuiu a “paternidade” da síncopa aos

⁸² Importante destacar que esses grupos não “vieram”, mas foram trazidos, arrancados de sua terra.

⁸³ Atualmente, o termo “escravo”, já muito utilizado, é evitado na historiografia, pois objetifica os sujeitos negros escravizados. Neste caso, o termo foi mantido na transcrição do texto publicado há duas décadas. Cabe, entretanto, a ressalva de que a opção será sempre pelo termo “escravizado”.

africanos. Ao analisar o samba rural paulista, em obra publicada em 1933⁸⁴, o poeta e musicólogo pontua o que resta de “essencialmente negro” no samba rural dos negros paulistas. Além da coreografia próxima de “algumas tribos bantos”, o emprego exclusivo da percussão, de “tradição afro-negra”, o canto responsorial, a criação improvisada, os temas e o processo de criação, a “melódica descendente” e a “evitação brasileira da tônica harmônico-tonal”, persiste de “garantidamente afro-negro”: a síncopa.

Mas a síncopa, empregada sistematicamente é, no caso, de sistematização negra. Os autores discutem às vezes se ela é de origem negro-africana ou negro-americana. É problema de grande complexidade, que o autor, por deficiência de documentação, se sente incapaz de esclarecer. Tem, porém, a sensação de que a síncopa existia já na música negro-africana anterior ao contato europeu. Mas foi realmente na América que os negros a desenvolveram e sistematizaram, fazendo-a passar do acompanhamento de percussão para o corpo da melodia. (ANDRADE, 1975, p. 229).

O sociólogo Carlos Sandroni (2001) recupera esses argumentos e afirma que a proveniência africana da síncopa⁸⁵ não era, na época de Mário, lugar-comum, pois não se fundava em evidência documental sólida. Não descarta, porém, a validade das indagações sobre as origens de determinados traços musicais, desde que convincente do ponto de vista histórico, filológico, organológico e que se relacione com o sentido atual da música em questão. A partir das fórmulas rítmicas por ele apresentadas, o Brasil estaria muito mais perto da África do que da Europa.

Mesmo se a noção de síncopa inexistente na África, é por síncopa que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na sua música escrita; ou se preferirmos, é por síncopas que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncopa brasileira estava na África. (SANDRONI, 2001, p. 26).

Ao buscar a localização social da origem do samba, Sandroni recorre a depoimentos do século XIX, em fontes literárias que “inequivocamente situam o samba como ‘coisa de negros’” (SANDRONI, 2001, p. 88). Embora “negro” não seja um lugar, quando listado junto às demais “localizações” sociais do samba inscreve-se inevitavelmente na África. O filósofo

⁸⁴ A obra em questão, “Aspectos da Música brasileira”, situa-se no conjunto de obras que, no início do século XX, colocaram a música em lugar de destaque no debate modernista. Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945), paulista, polígrafo e musicólogo brasileiro, participou ativamente da Semana de Arte Moderna.

⁸⁵ Os termos síncopa ou síncopa são utilizados de acordo com a escolha realizada pelos autores referenciados. Tomados como sinônimos são aqui entendidos como “uma figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte, ou parte forte seguinte de tempo, criando um deslocamento da acentuação rítmica.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_\(m%C3%ADsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_(m%C3%ADsica)). Acesso em: 20 set. 2018.

camaronês Achille Mbembe, analisando as dimensões fenomenológica, ontológica e histórica do termo “negro”, fornece argumentos para entender essa associação.

“África” e Negro”- uma relação de co-produção liga estes dois conceitos. Falar de um é efetivamente evocar o outro. Um concede ao outro seu valor consagrado. Dizemos que nem todos os africanos são negros. No entanto, se África tem um corpo e se ela é um corpo, um isto, é o Negro que o concede – pouco importa onde ele se encontra no mundo (MBEMBE, 2017, p. 75).

Para Mbembe (2017), os dois termos são resultado de um processo histórico de produção de questões de raça, sendo “negro” uma referência para sujeitos cujo berço é a África, e se o samba é “negro”, como se delineia nesses discursos, a ela se vincula. Negro é um conceito inventado, um termo ibérico cujo uso, embora identificado no século XVI, só se torna corrente no século XVIII com o tráfico negreiro. O termo carrega um conjunto de significantes que revestiu as pessoas de origem africana, tornando-se um invólucro, uma “fantasmagoria”, um corpo a ser explorado, tais como os metais extraídos d’África. Se “negro” é uma invenção do branco ocidental, a partir do seu olhar para a diferença, o “branco” é uma “fantasia da imaginação que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar” (MBEMBE, 2017, p. 84).

A linha argumentativa de Mbembe ajuda a compreender as utilizações do termo como substantivo ou adjetivo nos discursos sobre o samba, até aqui analisados. Como já visto, Mário de Andrade, na década de 1930, já qualificava a origem da síncopa do samba como “negroafricana”, unindo estes dois conceitos cujos sentidos se entrelaçam quando um deles é evocado. Tinhorão e Carneiro interligam esses termos quando afirmam que os “batuques negros” brasileiros são heranças dos “batuques africanos” descritos pelos viajantes europeus. A procedência africana é reforçada pelo uso do termo “negro” para especificar “os sons dos negros” que dão origem ao samba, às “comunidades negras” nas quais este nasce e se desenvolve e à “contribuição negro-africana”, unindo aqui novamente as duas adjetivações, tal qual Mário de Andrade. O samba do tipo “negro-brasileiro” como manifestação cultural/musical “negra” associa-se, assim, inevitavelmente, a uma África que seria fornecedora das “matérias-primas” do samba brasileiro.

A utilização do termo feita por Muniz Sodré revela a construção de “negro” como categoria espacial e racial a partir da cor. Assim, são nomeados os “redutos negros”, como a casa da Tia Ciata, para referir-se a espaços ocupados por pessoas predominantemente negras. O “ritmo negro” contrasta com as “formas musicais brancas”, contrapondo duas categorias raciais e, por sua vez, dois universos simbolicamente construídos: África e Europa. A

produção simbólica da “África” ultrapassa seu entendimento como elemento físico e geográfico que nomeia o continente, pois o termo associa-se a “um estado de coisas, a um conjunto de atributos, a propriedades e, até, a uma condição racial” (MBEMBE, 2017, p. 92). Do mesmo modo, os atributos do termo “negro” vinculam-se a uma determinada aparência física e um modo de estar no mundo, disseminados e interiorizados como elementos que possibilitaram a construção racializada do ritmo, da síncope, dos redutos do samba e dos batuques. Como fruto de uma produção simbólica de sentidos, essa associação repercute na imagem construída sobre o samba e os sambistas, como se observa nos discursos sobre suas “origens” e “raízes”. Nesse sentido,

Aqueles que tinham sido adornados com o nome de “negro” produziram historicamente pensamentos muito seus e línguas específicas. Inventaram as suas próprias literaturas, músicas, maneiras de celebrar o culto do divino. Foram obrigados a fundar suas próprias instituições, organizações políticas, uma esfera pública que nada tem a ver com a esfera pública oficial. Em larga medida, o termo “Negro” assinala este estado de diminuição e de enclausuramento. É uma espécie de oxigênio num contexto de opressão racial e, por vezes, de desumanização objectiva. (MBEMBE, 2017, p. 92).

O samba, sob o adorno negro, insurge como símbolo de resistência nesse contexto de opressão racial, de desumanização das pessoas igualmente adornadas pelo termo e aprisionadas em seus sentidos. Enfrentando a perseguição policial e o preconceito racial, elementos incontornáveis de sua história, ele permanece vinculado a essa “África” mítica/simbólica que insiste em sobreviver, especialmente a partir dos discursos que evocam suas reminiscências quando investigadas suas “raízes”.

Encontradas nos textos de Mário de Andrade, Muniz Sodré e Carlos Sandroni, tais reminiscências revelam uma África que resiste na síncope, criada na diáspora, reafirmando a procedência da matriz rítmica do samba. Os processos de modificação por ele sofridos não foram capazes de eliminar esse elemento que subverte ritmos, rompe constâncias e possui forte relação com a forma musical dos terreiros. A relação desses lugares sagrados e festivos com o samba percorrerá toda esta investigação, embora aqui ganhe evidência a partir da análise de importante obra de Muniz Sodré (2019).

2.2.3 “Pé do meu samba, chão do meu terreiro”

O olhar de Sodré (1998) sobre o samba não se dissocia de sua militância contra a discriminação racial e a valorização da diversidade cultural. Sua posição diante do samba como objeto de pesquisa é igualmente marcada pelo seu lugar de fala. Muniz Sodré é negro,

baiano, fala iorubá e pelo menos mais oito línguas.⁸⁶ O “dono do corpo”, outra maneira de dizer *Exu*, aparece como subtítulo de seu livro para referir-se ao corpo exigido pela síncope do samba, “aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo negro” (SODRÉ, 1998, p. 11).

Na defesa da origem africana da síncope do samba, Muniz Sodré articula sua institucionalização à maior proximidade com a forma musical dos terreiros, definidos como “comunidades litúrgico-culturais que agrupam os descendentes de africanos no Brasil” (SODRÉ, 1998, p. 26). São espaços de resistência, pois tornam-se polos dinamizadores de danças e cantos profanos muitas vezes perseguidos. Por outro lado, o samba também incorporava em seus versos o sagrado nas referências aos temas “religiosos negros”, já no início do século XX. Relembra, por exemplo, o repertório de Sinhô (1888-1930), José Barbosa da Silva, marcado pela presença constante desses elementos.

A maioria das canções carnavalescas de Sinhô estava voltada para temas religiosos negros – Vou me Benzer, Alivia Estes Olhos, Maitaca, Ojerê, etc. Algumas tinham título nagô acrioulado (Bofé pamindgé) e mesmo versos, como em Oju Bukuru (Olhos Maus): “Côsi incantô/ Ju Oju Bukuru/ Côsi incantô/ Ju Oju Bukuru”. Ao longo de várias composições, Sinhô indicava a sua filiação ao orixá Oxalá. (SODRÉ, 1998, p. 41).

A permanência dessa temática que nos anos 1930 já ocupava espaço nos versos do samba de Sinhô e seus contemporâneos é, para Sodré, uma evidência de resistência cultural e identitária, pois o samba seria “um movimento de continuidade e afirmação de valores negros” (SODRÉ, 1998, p. 56). Tal ambivalência é marca constante na produção do samba após sua incorporação pelo mercado e a profissionalização de seus músicos.

A referência aos orixás e às religiões de matriz africana pode ser constatada não apenas em sambas antigos. Eles se abrigam nas letras de sambas contemporâneos, assim como nos sons dos tambores que evocam o sagrado como expressão de uma “continuidade cultural africana” (SODRÉ, 2019, p. 51), de “resistência” da tradição dos orixás nesse gênero musical. Martinho da Vila, a exemplo de tantos sambistas, incorpora essa tradição em seu

⁸⁶ Em entrevista, de 2012, reconhece o Brasil como um país racista, estando neste um racismo institucionalizado. Aos 70 anos, afirmou ser o único professor negro da Escola de Comunicação da UFRJ, denunciando a inexistência de estudantes negros na instituição, com exceção dos alunos de convênio e africanos. Manifestando sua posição a favor das cotas, denunciou ainda o racismo como um mecanismo excludente e a falta de representatividade de pessoas negras na mídia. O professor emérito da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi homenageado com o prêmio Jornalismo Abdias Nascimento – organizado pela Comissão de Jornalistas pela Igualdade Racial (Cojira-Rio). Em entrevista, afirma que foi amigo do jornalista Abdias Nascimento, criador do Teatro Experimental do Negro, em 1944. Disponível: http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=198536&id_secao=6. Acesso em: 7 jun. 2018.

repertório, sendo as canções “Festa de Umbanda” (1974)⁸⁷, “Festa de Candomblé”⁸⁸(1983), Festa do Caboclo (2001)⁸⁹ e Umbanda Nossa⁹⁰(2020) amostras significativas da relação samba/religião. Estas serão retomadas adiante, na análise de sua obra. A referência antecipada cumpre aqui, porém, o objetivo de evidenciar a permanência do culto aos orixás por meio do samba, desde a década de 1920, com Sinhô, e cem anos depois com Martinho e outros artistas⁹¹ do pluriverso do samba.

Só esse tema possibilitaria construir outra tese, sendo, portanto, arriscado qualquer aprofundamento. Essa relação, entretanto, é incontornável quando o assunto se volta para “as origens do samba”. O próprio Sodré a confirma a partir da análise do vínculo entre o samba e o terreiro, essa “forma social negro-brasileira por excelência”.

Na verdade, os grupos de festa, os cordões e blocos carnavalescos, os ranchos, sempre estiveram vinculados, direta ou indiretamente (através dos músicos, compositores ou pessoas de influência) ao candomblé. As casas gegê-nagôs dos famosos João Abalá e Cipriano Abedé eram também lugares festivos. Cada casa de culto tinha seu bloco carnavalesco. No morro da Mangueira destacavam-se os da Tia Fé, Tia Tomásia. Na Cidade Nova, Tia Ciata, Tia Veridiana, Tia Amélia do Aragão, Tia Presciliana e outras. Mais tarde, o babalorixá José Espinguela teria papel importante na ideia de concepção entre as diferentes escolas de samba. (SODRÉ, 2019, p. 137)

São inúmeros os sambas que reverenciam os nomes desses personagens centrais na história do samba urbano carioca, assim como do candomblé. O samba esteve vinculado ao terreiro, este espaço sobretudo “orgânico”, de corpos vivos e grupos sociais, lugar originário de força e potência social. No início do século XX, esse espaço se configurou num território capaz de acolher os grupos migratórios do Recôncavo Baiano, assim como outros que ficaram desalojados com as reformas urbanísticas na cidade do Rio de Janeiro. Em direção aos subúrbios e morros próximos, eles se aglomerariam nesses “entrecruzamentos de espaços e tempos implicados na socialização dos grupos negros. Ali guardavam-se conteúdos

⁸⁷ Festa de Umbanda (Marinho da Vila), LP/ CD Canta, Canta Minha gente, RCE- Victor, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/canta-canta-minha-gente> . Acesso em: 8 set. 2019.

⁸⁸ Festa de Candomblé (Tradicional, Adap. Martinho da Vila). LP/ CD Novas Palavras, RCA Victor, 1983. Disponível em: <https://immub.org/album/novas-palavras> Acesso em: 8 set. 2019.

⁸⁹ Festa do Caboclo (Tradicional, adpt. Martinho da Vila) CD Martinho da Vila da roça e da cidade, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2001. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-da-roca-e-da-cidade> Acesso em: 8 maio 2019.

⁹⁰ Umbanda Nossa. (Martinho da Vila), CD Rio, só vendo a vista, Sony Music, 2020. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/rio-so-vendo-a-vista/ Acesso em: 8 set. 2019.

⁹¹ Alguns artistas tiveram sua trajetória artística marcada pela reverência aos Orixás, como Clara Nunes, Mateus Aleluia e mais recentemente Fabiana Cozza. Outros dedicaram álbuns inteiros aos orixás, marcando, assim presença nos sambas gravados ao longo de um século: Heitor dos Prazeres (LP MACUMBA – Heitor dos Prazeres e sua gente, 1955). Em 2015, “Filhos de Dona Maria”, o grupo brasiliense, lançou seu primeiro CD Todos os Prazeres, celebrando a cultura negra, o culto aos orixás e a ancestralidade africana.

patrimoniais valiosos (o axé, os princípios cósmicos, a ética dos ancestrais)” (SODRÉ, 2019, p. 137).

Não se trata de afirmar que o samba nasceu nos terreiros de candomblé, afinal seus “berços” são muitos e a questão é controversa entre os estudiosos – mas de salientar o inegável vínculo que esse território estabeleceu com o samba, como manifestação cultural, em suas origens, e ainda mantém por meio das canções que evocam seus personagens, orixás, rituais e sons. O papel da religião como polo aglutinador de um forte movimento musical desde, pelo menos, o início do século XX é reconhecido por inúmeros estudiosos (CUNHA, 2016). Verso da composição de Caetano Veloso, consagrado na voz de Mart’nalía - “Pé do meu samba, chão do meu terreiro”⁹² - sedimenta na poesia esse vínculo, explorado nesta investigação a partir dos discursos sobre o samba.

O samba urbano carioca frequentou terreiros de candomblé, festas cristãs - como a da Penha - botequins, praças e ruas, - immortalizadas nas canções - ambientes públicos e domésticos, sagrados e profanos, casa chiques e barracões de zinco. Carnavalizou, invadiu ranchos, cordões e escolas de samba, quadras e transportes públicos, aglomerando pessoas em rodas, cortejos e desfiles. Ele se espalhou pela cidade e deixou rastros de sua história nos redutos negros do Rio de Janeiro cujas memórias ficaram marcadas em espaços de sociabilidade, de encontro de pessoas e sons. A Pequena África é, sem dúvida, o epicentro dessa geografia musical urbana.

2.3 Rio e Samba: histórias que se entrecruzam nas Pequenas Áfricas

*Afinal o samba é a cara do Rio.
Nilcemar Nogueira, 2015*⁹³

Nilcemar Nogueira⁹⁴, neta de Dona Zica e do mestre Cartola, foi presidente do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro - MIS, participou da criação do Centro Cultural Cartola - CCC (Museu do Samba desde 2015) como parte de sua iniciativa para a inscrição do samba carioca na lista do patrimônio imaterial brasileiro do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico Nacional). Sua fala, extraída do *Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, por ela coordenado, é eco de um discurso presente na historiografia e no samba que articulam música e cidade, histórias e identidades. Encontra-se inscrito em textos passados e reverbera

⁹² Pé do Meu samba, Caetano Veloso. CD: Pé do Meu samba, Mart’nalía, 2002. Disponível em: <https://immub.org/album/pe-do-meu-samba>. Acesso em: 13 fev. 2019.

⁹³ Centro Cultural Cartola (2015)

⁹⁴ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nilcemar_Nogueira. Acesso em: 20 set. 2020.

em outros mais recentes, como das exposições, citadas abaixo, que articulam a cidade do Rio, a arte do samba e suas tradições ancestrais.

Entre 2018 e 2019, o Museu de Arte do Rio de Janeiro - MAR - abrigou a mostra de longa duração “O Rio do Samba: resistência e reinvenção”⁹⁵, celebrando cinco anos do museu e o centenário do samba, desde sua inserção no mercado fonográfico, em 1917. Tendo como um de seus curadores o sambista e pesquisador Nei Lopes, a exposição trouxe aspectos sociais, culturais e políticos da história do samba carioca a partir de três momentos: “Da herança africana ao Rio Negro”, “Da Praça XI às zonas de contato” e “O Samba Carioca, um patrimônio”.

Em 2020, teve início a exposição “Semba/Samba: Corpos e Atravessamentos – Brasil e África: Traduzindo nosso samba” que celebrou a ancestralidade africana e suas conexões socioculturais e religiosas com o mundo das escolas de samba. Nilcemar Nogueira participou de sua idealização, junto a outros pesquisadores e carnavalescos, com pesquisas e textos de Nei Lopes e Luiz Antônio Simas. Tendo início no dia 2 de dezembro de 2020, quando se comemora o Dia Nacional do Samba⁹⁶, o Museu do Samba ofereceria, no ano seguinte, visita virtual à exposição, em função da pandemia, celebrando o aniversário de 456 anos da cidade do Rio.

Nas duas mostras, em comum, a intercessão entre as histórias da cidade do Rio de Janeiro e do samba, entrecruzadas pelas tradições e heranças africanas. Falar de samba é falar do Rio, falar do Rio é falar de samba. E ambos evocam a diáspora africana nas memórias inscritas em seus espaços, como na Pequena África de Roberto Moura e nas Pequenas Áfricas de Luiz Antônio Simas, que são aqui revisitadas.

2.3.1 A Pequena África por Roberto Moura

*Os Tempos idos
Nunca esquecidos
Trazem saudades ao recordar
É com tristeza que eu relembro
Coisas remotas que não vêm mais
Uma escola na Praça Onze*

⁹⁵ Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/publicacoes/o-rio-do-samba-resistencia-e-reinvencao/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

⁹⁶ O Dia Nacional do Samba surgiu por iniciativa de um vereador baiano, Luís Monteiro da Costa, para homenagear Ary Barroso, em 1963. No Rio de Janeiro a data comemorativa oficial foi aprovada como lei estadual do Estado da Guanabara (atual município do Rio de Janeiro), através da Lei n° 554, de 27 julho de 1964. Na cidade comemora-se também o Dia do Pagode, em 18 de maio, instituído pela Lei n° 2045 de 18 de dezembro de 1992. Disponível em: <https://www.calendarr.com/brasil/dia-nacional-do-samba/>. Acesso em 22 maio 2021.

Testemunha ocular
*Cartola; Carlos Cachaca, 1968*⁹⁷

Uma obra incontornável, embora não especificamente sobre samba, é a do cineasta Roberto Moura. Desdobramento de um trabalho inicialmente em cinema sobre o Rio de Janeiro “subalterno e eventualmente marginal” (MOURA, 1995, p. 11), o livro sobre a Tia Ciata e a Pequena África, publicado em 1983, tornou-se uma referência nos estudos sobre samba. Percorre cenários e contextos sem os quais a emergência do samba urbano carioca torna-se impensável. A diáspora baiana, os grupos e espaços que se estabeleceram na cidade do Rio de Janeiro, suas relações com o candomblé e a “macumba” carioca, a liderança e a proteção das Tias baianas são alguns dos elementos que possibilitaram o surgimento de novas linguagens musicais – como o samba – assim como de experiências religiosas e identidades a ele vinculadas.

O termo “Pequena África” foi cunhado pelo cineasta e escritor inspirado na declaração do sambista Heitor dos Prazeres que afirmou ser a Praça Onze, no início do século XX, uma “África em miniatura”. O epíteto de Moura refere-se a este reduto negro e estende-se da Praça Onze de Junho às proximidades da atual Praça Mauá, na Zona Portuária (SIMAS, 2015). Tanto a “África em Miniatura” quanto a ampla “Pequena África” ficaram imortalizadas em canções como “Tempos idos” de Cartola e Carlos Cachaca, na epígrafe deste tópico. Para compreendê-las é necessário retomar a história da diáspora baiana que reorganizou socialmente esse espaço urbano.

As rodas de samba e os sambas-de-roda teriam endereços certos, seguindo os passos desse grupo baiano que, devido à decadência do açúcar brasileiro no mercado internacional e a progressiva importância do café, se deslocaram para as regiões produtoras, em especial o Vale do Paraíba, no Rio de Janeiro. Um grande contingente de africanos já havia desembarcado nos portos cariocas ainda no século XIX. O contexto pós-abolição, que deixou desamparados e excluídos os novos “libertos” tanto do mercado de trabalho quanto da política, ficou marcado por esse grande fluxo migratório em direção ao Rio de Janeiro, chamado de diáspora baiana.

Importa lembrar, ainda, o intenso movimento de migração interna, resultado da lenta desmontagem do sistema escravocrata. No período que vai de 1872 a 1900, foi na Região Nordeste que houve maior perda populacional, como

⁹⁷ Tempos Idos, Cartola/ Carlos Cachaca, LP “Fala Mangueira- Cartola, Carlos Cachaca, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho e Odete, Gravadora: Odeon, intérprete Odete Amaral. 1968. (*Op.cit.*)

consequência do comércio interno de escravos⁹⁸ que despovoou a economia do açúcar e do algodão, e reforçou a densidade dos estados cafeeiros. Castigados pelas secas de 1870 e 1880, grupos de migrantes dirigiram-se para o Rio de Janeiro, que funcionava como chamariz cultural, além de se apresentar como provedor de empregos em geral, e mais especificamente para o funcionalismo público e estatal (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 326).

Na mala, além dos pertences, traziam o culto aos orixás, os batuques, as danças, o ritmo, os tambores, instrumentos e tantos outros elementos que atualizavam as tradições africanas mantidas pelos africanos e descendentes que formavam esse contingente. Roberto Moura (1995, p. 87) aponta as origens africanas não apenas dos grupos que migraram, mas dessa bagagem que possibilitou a formação de uma cultura popular carioca a partir de uma “densa experiência sócio-cultural”. Tal cultura teria incorporado elementos de diversos códigos culturais a partir do heterogêneo grupo formado por baianos, cariocas, africanos e outros estrangeiros reunidos pela situação de subalternidade ou de subalternização. Apesar de salientar uma “síntese” decorrente desse encontro e defender o argumento da “democracia racial” propiciada pela marginalização e miséria desses grupos, destaca que as tradições dos negros tiveram liderança nesse processo e garantiram coesão e coerência. Seu argumento converge, assim, para outros já aqui apresentados, de que, a despeito da heterogeneidade dos grupos que ocuparam esses espaços, prevaleceu, em termos identitários, as “tradições dos negros”.

Os breves apontamentos dessa importante obra objetivam destacar o olhar do autor, voltado para as origens africanas dos elementos privilegiados em seu estudo. A história da Pequena África e da Tia Ciata, entrelaçadas a de outros espaços e personagens da cidade do Rio de Janeiro, é recontada a partir das crônicas e dos depoimentos daqueles que ali viveram e fundaram o samba urbano carioca. Alguns desses espaços se destacam na composição de uma geografia musical na qual o samba é protagonista. Cais do Porto, Bairro da Saúde, Pedra do Sal, Praça Quinze, no centro da Cidade – são locais nos quais o grupo diaspórico baiano se situou, não apenas para residir e trabalhar, mas para organizar suas rodas de samba e batuques trazidos da Bahia⁹⁹.

Os cortiços, comuns à época (sendo o “Cabeça de porco” o maior e mais famoso), não eram apenas locais de moradia onde se aglomeravam, mas sobretudo espaços de encontro de

⁹⁸ O termo utilizado pelas autoras foi mantido, mas, por motivos aqui já explicitados, deve ser substituído por “escravizados”.

⁹⁹ Uma série de informações (artigos, mapas, vídeos...) sobre a região da Pequena África foi reunida pelo Observatório Patrimônio Cultural do Sudeste. Olhares do passado e contemporâneos registram a importância desse “Território negro”. Disponível: <http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/index.php/itens-de-patrimonio/pequena-africa>. Acesso em: 6 fev. 2020.

peças e sons, nos quais se efetivavam redes de solidariedade e de trocas culturais forjadoras de novas musicalidades. Com as reformas urbanísticas do governo Pereira Passos, que remodelou a cidade, esses cortiços foram demolidos e seus moradores expulsos para regiões mais afastadas.

E era preciso embelezar as principais cidades, para que bem representassem suas funções: cuidar dos edifícios públicos; afastar a pobreza para os novos subúrbios; implementar o transporte coletivo, e construir instituições representativas. Foi com esse intuito “civilizatório” que o presidente Rodrigues Alves (1902-06) montou uma equipe técnica para fazer do Rio de Janeiro uma vitrine para os interesses estrangeiros – começava o período conhecido como Regeneração. A comissão recebeu poderes ilimitados e estabeleceu um plano com três grandes metas: a modernização do porto, que estaria a cargo do engenheiro Lauro Müller; o saneamento da cidade, de cuja realização se incumbiria o sanitarista Oswaldo Cruz, e a reforma urbana, que caberia ao engenheiro Pereira Passos, o qual conhecia de perto o projeto para Paris elaborado pelo barão de Haussmann. Marco paralelo e complementar foi a expulsão da população pobre que habitava a região central e a destruição dos “cabeças de porco”. Era a ditadura do “bota-abaixo”, que demolia casas, cortiços e hotéis baratos – os “zungas”, ou os “caixotins humanos”, conforme descrição do escritor negro Lima Barreto, ele próprio habitante dos subúrbios cariocas e testemunha crítica desse momento (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 327).

A população expulsa pelo projeto civilizador e excludente partiu para outros subúrbios, para Cidade Nova, do Campo de Santana, e subiu os morros, em torno do centro, que concentrariam essa legião de trabalhadores e desempregados. Redesenhava-se, assim, a geografia do samba carioca a partir dos novos locais onde estes se instalavam. A Praça Onze, imortalizada como sede do carnaval popular e do samba, era ponto de convergência dos moradores da Cidade Nova,

[...] local onde se desenrolariam os encontros de capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, portugueses, italianos e espanhóis”. (MOURA, 1995, p. 58)

Na Cidade Nova,

[...] viviam muitos desses músicos. Seus bares e gafieiras se tornam locais privilegiados de encontros musicais de onde os novos gêneros inicialmente ignorados e estigmatizados pelo moralismo das elites, iriam contagiar toda a cidade a partir das liberdades propiciadas por sua vida noturna. Eram do bairro: Pixinguinha, Quincas Laranjeira, Carlos Espínola, pai de Aracy Cortes, Catulo da Paixão Cearense que por lá morou e Anacleto de Medeiros, líder da banda do Corpo de Bombeiros na praça da República, frequentador costumaz das rodas de choro. (MOURA, 1995, p. 79)

Embora a obra de Roberto Moura (1995) busque ouvir as ruas e a voz daqueles colocados em situação de subalternidade, o autor deixa escapar uma visão estereotipada sobre África e suas conexões, ao analisar processos de africanização e desafricanização das práticas musicais, religiosas e festivas. A “feição bruta” do carnaval da primeira metade do século XIX é contraposta à “feição moderna mais sofisticada”, termos que revelam como se desqualificavam as práticas culturais associadas aos povos africanos. Da mesma forma, a africanização da Festa da Penha, onde se ouvia “os sambas de roda dos negros”, assim como os fados dos portugueses, é caracterizada pela “brutalidade” dos sons africanos: “seja pelo temor que inspiravam os bambas da Saúde, seja pelo repique do samba que vai pouco a pouco calando os tambores brutos do zé-pereira, os portugueses perdem presença na Penha que por anos relembra um arraial africano”. (MOURA, 1995, p. 110)

A despeito da relevância dessa obra, que reconhece e evidencia a centralidade e o protagonismo da comunidade negra, em especial das mulheres negras - as tias baianas - na história da cidade do Rio de Janeiro, o racismo impregnado na ideia de uma “democracia racial” também percorre suas páginas. Embora estabeleça um tom crítico à expropriação cultural, à subalternização desses grupos e à perseguição às suas práticas culturais, está presente a referência à consagrada “metáfora biológica de uma nacionalidade brasileira vinda do encontro das diversas raças de nossa formação” (MOURA, 1995, p. 39). O racismo é estrutural, e como sistema da sociedade está internalizado inclusive por pesquisadores e intelectuais, como Roberto Marchon Lemos de Moura. Atento e sensível às temáticas por muito tempo desprezadas e marginalizadas no cinema e na academia, o cineasta e pesquisador das culturas negras marcou sua trajetória pela dedicação ao cinema brasileiro, à cultura negra brasileira e à cidade do Rio de Janeiro.

O cuidado em colocar entre aspas termos como “primitivas” – referindo-se à africanização da cerimônia cristã na Festa da Penha – e “mal-afamada” – à parte da cidade conhecida como Pequena África - revela seu esforço em não reproduzir estereótipos que associam África a valores que desqualificam e inferiorizam seus povos e culturas. É crítico da desafricanização dos rituais religiosos afro-brasileiros, como uma forma de violência às tradições africanas, especialmente quando diferencia a “macumba” e a umbanda dos candomblés tradicionais. Essa atualização das religiões africanas no Brasil, para o autor que dedica boas páginas ao tema, estaria marcada pela “perda de elementos culturais ocasionada pela violência da vinda forçada para o Brasil, além da inevitável simplificação dos cultos na maioria dos terreiros” (MOURA, 1995, p. 130). Tal violência simbólica não passa despercebida por Moura, que reconhece nas mulheres negras baianas, em especial em Tia

Ciata, papel fundamental na reorganização social da cidade do Rio de Janeiro, assim como das práticas culturais dela decorrentes. A importância e a riqueza de sua pesquisa, a despeito das ressalvas, podem ser constatadas em sua constante referência nos estudos sobre samba.

2.3.2 *As Pequenas Áfricas por Luiz Antônio Simas*

Luiz Antônio Simas é um historiador carioca, estudioso do samba, da cidade do Rio de Janeiro, que se autodeclara macumbeiro, criado pela avó, “mãe de santo de um terreiro no Jardim Nova Era, em Nova Iguaçu, onde o bicho pegava quase todo sábado, com muita festa de encantaria e toque para os orixás” (SIMAS, 2019, p. 39). Não se considera um homem de fé, mas um homem de ritos, que crê na verdade da ciência, mas se emociona com o canto, a dança, a poesia, bate cabeça pra Xangô e venera o rio. Filho de Ogum, preza e gosta de tocar tambor e tem como mestre e amigo Nei Lopes, filho de Logun-Edé, outro encantado pelos sons da África no Brasil e pela África que existe nas brasilidades.

Antes de seguir pelas “pequenas Áfricas” de Simas, uma breve interrupção para falar sobre a “macumba”, cujas referências frequentes no samba – assim como os termos “mulata” e “mulato” – merecem ser problematizadas. Este também é um tema privilegiado pelo historiador carioca. Simas, em sua participação no Festival Serrote 2020 (IMS-SP), falou sobre as origens e a potência da palavra “macumba”, ainda vista com preconceito em um país estruturalmente racista.

O instrumento macumba é uma espécie de reco-reco tocado com duas varetas, uma fazendo o grave e outra, o agudo. O termo tem provável origem no quimbundo mukumbu, que significa “som”. Foi relativamente popular na época dos pioneiros do samba, e João da Baiana falava com frequência de sua importância. Macumbeiro, portanto, é o instrumentista que toca macumba. Mas é só isso? Macumba é instrumento, não se discute isso, mas designa também um conjunto de rituais religiosos resultantes do amálgama tenso e intenso de ritos de ancestralidade dos bantos centro-africanos, calundus, pajelanças, catimbós, encantarias, cabocladadas, culto aos orixás iorubanos, arrebatamentos do cristianismo popular, espiritismos e afins. A confusão entre o instrumento e as práticas religiosas deve-se, provavelmente, a um compreensível problema de etimologia. [...] A expressão “macumba”, portanto, pode designar tanto uma espécie de reco-reco como as cerimônias religiosas. A etimologia, porém, é distinta nos dois casos: a primeira deriva do quimbundo e a segunda, do quicongo.¹⁰⁰

O “macumbeiro” Simas, como ele próprio se define, afirma que “macumba” é uma palavra em disputa, carregada de sentidos pejorativos que precisam ser desconstruídos. Nesta

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2020/02/macumba-por-luiz-antonio-simas/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

tese, a palavra recorrentemente utilizada refere-se a esse conjunto de rituais religiosos resultado desse “amalgama” entre ancestralidade africana, cristianismo popular, espiritismos e afins. Por fim, aceitando o desafio de desconstruir tantos preconceitos, Simas apresenta uma definição para o termo com o qual se identifica.

Macumbeiro: definição de caráter brincante e político que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes. A expressão ‘macumba’ vem muito provavelmente do quicongo kumba, ‘feiticeiro’. Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência e “descacetamento” urgente pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte.¹⁰¹

É nessa encantaria que Simas situa o samba, essa nossa grande “entidade”, “o maior elemento civilizador do Brasil” (SIMAS, 2019, p. 79). Para esse “encantador das palavras”, Noel Rosa seria um dos inventores do Brasil e devia ser ensinado nas escolas, cantado nas universidades, bebido nos botequins, saudado nas esquinas e reverenciado nos terreiros. “Devoto amoroso do Brasil e dos seus encantamentos” (SIMAS, 2019, p. 53), dedicado às macumbas cariocas e outras brasilidades, Simas (2015) argumenta, na linha de Roberto Moura, que as relações entre as reformas urbanas do Rio de Janeiro e as culturas oriundas da diáspora africana no pós-abolição desencadeiam um processo intimamente ligado ao surgimento do samba carioca. Entende, assim, o Rio de Janeiro como uma cidade de Pequenas Áfricas, questionando a ideia de que havia uma singularidade da presença negra restrita à Praça Onze.

Não obstante o indiscutível relevo e centralidade da Praça Onze neste processo, o estudo mais sistemático sobre a cidade e o samba urbano mostra ser mais coerente se falar de um Rio de Janeiro de pequenas áfricas. A cristalização da ideia de uma África encravada no coração da cidade ganhou contornos quase mitológicos, ainda que fundamentados em referências orais e escritas que atestem a importância da região. (SIMAS, 2015, p. 3)

À medida que a cidade se expande e se reconfigura, ao longo do século XX, as comunidades negras passam a ocupar cada vez mais as regiões da Zona Norte da cidade em direção aos subúrbios e morros. Para Simas (2015), o bairro de Oswaldo Cruz é emblemático dessas tantas Áfricas que se espriam pelo Rio. Os morros próximos ao Estácio de Sá, Tijuca,

¹⁰¹ *Idem.*

Saúde, Vila Isabel e o bairro de Madureira são outras Áfricas cujas comunidades organizaram sambas, abrigaram sambistas, construíram sociabilidades - algumas em torno das “macumbas”- laços de pertencimento e identidades.

A cidade, entendida como produtora de cultura, possui espaços de construção de memórias e esquecimentos. Marcada por tensões, sua reconfiguração, como cidade pretensamente cosmopolita, é marcada, entretanto, por tentativas de se extirparem as referências à herança africana.

[...] as diversas manifestações culturais negras, exatamente aquelas que engendraram novos laços de sociabilidade e reforçavam convívios comunitários, eram sistematicamente perseguidas: a roda de samba, as festas religiosas, as maltas de capoeira, os blocos carnavalescos e batuques diversos. (SIMAS, 2015, p. 3)

Felizmente, para esse carioca - “civilizado pelo rufar dos tambores misteriosos, pelo toque de São Bento Grande no Berimbau de cabaça, pela dança desafiadora do Obá dos Obás, pelo bailado da dona do afefé - sagrado vento - e pelo xaxará do senhor da varíola” (SIMAS, 2019, p. 17) - as reformas urbanas, em seus anseios parisienses e aniquiladores das áfricas cariocas, fracassaram. O Rio se constituiu numa cidade de pequenas áfricas, e o samba acompanhou os fluxos constantes da população negra nesse espaço urbano. Espalhou-se pelo Brasil, como elemento cultural diaspórico, mantendo seu elo com o continente africano, com a Bahia e com o espaço urbano carioca, pois foi forjado a partir dessas várias diásporas.

O elo com África é defendido por Simas em seus trabalhos, vídeos, entrevistas, redes sociais, tornando-o, ao lado de Nei Lopes, um ferrenho defensor dessa identidade diaspórica do samba. Em recente curso - “Afrosambas: nas encruzilhadas do Brasil” - ofertado pelo professor em uma plataforma digital, respondendo à minha pergunta sobre a identidade do samba, afirmou: “o samba é brasileiro de fundamento banto, bacongo, redefinido a partir de múltiplas influências”. No “Dicionário da História Social do Samba” (LOPES; SIMAS, 2017), escrito com o parceiro Nei Lopes, define, por sua vez, banto como o conjunto de povos localizados principalmente na região centro-sudoeste do continente africano, embarcados nos portos de Cabinda, Luanda e Benguela, representando cerca de dois terços dos povos africanos enviados para as Américas entre os séculos XV e XIX.

Responsáveis pela introdução no continente americano de múltiplos instrumentos musicais, como a cuíca ou puíta, o berimbau, o ganzá e o reco-reco, bem como pela criação da maior parte dos folguedos de rua até hoje brincados nas Américas e no Caribe, foram certamente africanos do grupo Banto, que legaram à música brasileira as bases do samba e o amplo leque de manifestações que lhe são afins (LOPES; SIMAS, 2017, p. 33)

Da etimologia da palavra como vocábulo de origem “certamente banto-africana” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 247), à descendência dos povos que se dispersaram chegando às pequenas áfricas cariocas, passando pela síncope como fundamento do samba, até os instrumentos e danças que acompanham o ritmo, todos estes elementos do samba têm, em comum, inegáveis elos com África. Mais atento às brasilidades e africanidades que ao Brasil oficial, Simas privilegia as encruzilhadas que atravessam sabedorias de outras terras, sendo o Atlântico a maior das encruzilhadas e África, território que sustenta – do lado de cá - as experiências de ancestralidade e encantamento. São essas noções que fundamentam sua perspectiva do encantamento como elemento e prática indispensável para a produção de conhecimentos.

Para Simas, a diáspora africana é, como *Yangí*, um fenômeno de despedaçamento e de invenção. O Brasil que o encanta é aquele que se compreende como terreiro, no qual

[...] os tambores são autoridades, têm bocas, falam e comem. A rua e o mercado são caminhos formativos onde se tecem aprendizagens nas múltiplas formas de troca. A mata é morada, por lá vivem ancestrais encarnados em mangueirais, cipós e gameleiras. Nos olhos d’água repousam jovens moças, nas conchas e grãos de areia. Vadiam meninos levados. Nas campinas e nos sertões, correm homens valentes que tangem boiadas. As curas se dão por baforadas, de fumaças pitadas nos cambichos por benzeduras com raminhos de arruda e rezas grifadas na semântica dos rosários. As encruzilhadas e suas esquinas são campos de possibilidades, lá a gargalhada debocha e reinventa a vida, o passo enviesado é a astúcia do corpo que dribla a vigilância do pecado. O sacrifício ritualiza o alimento, morre-se para renascer. O solo do terreiro Brasil é assentamento, é lugar onde está plantado o axé, chão que reverbera a vida. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 13)

O samba é elemento fundamental das brasilidades que o encantam, e por isso está no centro de suas preocupações e devoções. Concluo, assim, sem encerrar o diálogo com este importante historiador e “macumbeiro”, com um trecho de sua oração aos caboclos do rio:

Bato cabeça e louvo a civilização peculiar criada no extremo ocidente por João Cândido, Donga, Pixinguinha, Paulo da Portela, Cunhambebe, Cartola, Noel Rosa, Bide, Caboclo das Sete Encruzilhadas, Tia Ciata, Meia-noite, Madame Satã, Lima Barreto, Paulo Brito, Marques Rebelo, manduca da Praia, Silas, Anescar, Dona Fia, Fio Maravilha, Leônidas da Silva e Di Cavalcanti. [...] Com a baixaria da sétima corda e o ronco da cuíca costurando a missa, brado da zuelada do angoma grande: okê Oxossi, meu São Sebastião de cocar de caboclo velho, padroeiro da nossa gente. Amém. (SIMAS, 2019, p. 38)

2.4 Nei Lopes e as raízes bantas do samba

Samba, entre os quiocos (chowe) de Angola, é verbo que significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Entre os bacongos angolanos e congueses, o vocábulo designa uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro. E essas duas formas se originam da raiz multilinguística semba – rejeitar, separar, que deu origem ao quimbundo di-semba, umbigada -, elemento coreográfico fundamental do samba rural, em seu amplo leque de variantes, que inclui, entre outras formas, as danças conhecidas como batuque baiano, coco, calango, lundu, jongo etc.¹⁰²
 Nei Lopes, 2003

Nei Lopes não é apenas um estudioso sobre o samba, por ele considerado “o gênero matriz da música popular brasileira”. É um sambista apaixonado que estuda, compõe, canta e vive o samba. Como gênero musical, o samba é identificado pelo “compasso binário, andamento moderado a acelerado e acompanhamento sincopado que se tornou um dos grandes símbolos da nacionalidade brasileira (LOPES, 2003, p. 15)”. O samba moldado no ambiente urbano do Rio de Janeiro sofreu e continua a sofrer modificações estruturais que, em determinadas vertentes, tornaram quase “imperceptíveis as raízes africanas do gênero” (LOPES, 2003, p. 16). Nei Lopes refere-se, aqui, ao processo de desafricanização que teria distanciado algumas dessas vertentes do samba de sua matriz.

Em seu livro “Sambeabá: o samba que não se aprende na escola” (LOPES, 2003), o sambista lista algumas das “formas” que o samba moldado em solo carioca tomou ao longo de sua história: *samba-amarrado, sambalanço, sambandido, samba-batido, samba de breque, samba-canção, samba carnavalesco, samba-de-chave, samba-choro, samba-corrido, sambaduro, samba de embolada, samba-enredo, samba-exaltação, samba de gafeira, samba-jazz, samba-lenço, samba-de-matuto, samba de meio de ano, samba de morro, samba de palma, samba de parada, samba de partido-alto, samba de primeira, samba de quadra, samba de raiz, samba-reggae, samba-rock, samba de roda, samba santo-amarense, samba-trançado, samba de terreiro e samba de viola.*

Compreendidas, sobretudo, a partir de um critério geográfico, as diferenças entre esses trinta e cinco tipos de samba são pontuadas pelas características rítmicas, melódicas, instrumentais, temáticas, funcionalidade social (para o carnaval, para a roda...), pela presença ou não do improviso, do canto, do acompanhamento de palmas e do desafio. O samba, que na verdade são muitos, entendido em sua dinamicidade e pluralidade, se prolifera em sambas

¹⁰² LOPES, 2003, p. 14.

múltiplos unificados pela origem em comum, como descendentes dos batuques festivos originários da região de Angola e Congo, esses batuques ancestrais.

Diversos estudos de Nei Lopes demonstram seu fascínio pelas origens africanas. Militante negro, sambista, pesquisador, poeta e escritor, Nei Lopes revela, em seus textos e composições, as conexões entre suas trajetórias pessoal, acadêmica e artística. Ativista contra o racismo, sua luta é, sobretudo, contra o apagamento da história e da cultura africana e os processos de desafricanização¹⁰³ sofridos pelo samba. Sua vasta produção¹⁰⁴ traz a evocação das raízes africanas do samba, identificando-o como uma música da diáspora.

Para Nei Lopes, as raízes africanas do samba são indiscutíveis. Em artigo intitulado “As origens africanas do samba” (LOPES, 2015), ele explora essa temática, afirmando não só seu berço africano como seu “padrão banto”. De forma didática, explica, na edição especial da publicação do Museu do Samba “Samba em Revista”, que no amplo território onde se localizam os povos bantos - quase toda a África ao sul da linha do Equador - predomina um tipo de música e dança que teria atravessado o Atlântico junto com os africanos durante o tráfico negreiro. As várias danças do tipo banto, chamadas de “batuque”, ocorriam no meio rural, nos momentos de lazer desses trabalhadores escravizados, tais como “o cateretê goiano, o coco alagoano e pernambucano, o caxambu mineiro, o tambor-de-crioula maranhense, o lundu baiano e as várias formas de samba de roda ainda praticadas, de norte a sul do país” (LOPES, 2015, p. 25).

De África para o Brasil, do Recôncavo baiano para o centro urbano carioca, o samba como dança, com vários tipos de coreografia e música, possui esse “DNA africano” que estaria presente na composição rítmica, na pulsação do tantã nos pagodes ou na polirritmia das baterias das agremiações carnavalescas. Como gênero musical, ele se ramifica em vários subgêneros ou estilos, como o samba de terreiro, o samba-enredo e o partido-alto. Estas três matrizes do samba urbano carioca foram reconhecidas, em 2007, como patrimônio cultural brasileiro, conforme documento produzido nessa ocasião pelo IPHAN: “Dossiê Matrizes do

¹⁰³ Vale registrar a posição do sambista Nei Lopes em relação a esse processo. Em publicação de seu *blog*, intitulada “A desafricanização do samba, segundo Nei Lopes”, o sambista e estudioso do samba destaca que já no início do século XX, “o poder dominante buscava, por diversos meios e razões, desafricanizar o corpo e a alma da nação brasileira. E, mesmo quando, mais tarde, o Estado o incluiu em seu projeto político, o samba foi sempre, expressa ou veladamente, objeto de ações e procedimentos tendentes a despojá-lo dos conteúdos e das características formais próprios de suas origens africanas.” Disponível em: <http://neilopes.com.br/2013/09/05/desafricanizacao-samba-segundo-nei-lobes/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

¹⁰⁴ A tese de mestrado do antropólogo Cosme Elias, publicada em livro, analisa a obra de Nei Lopes trazendo uma relação de livros e artigos publicados, prefaciados ou apresentados (até 2005), além da discografia e das participações em discos coletivos (ELIAS, 2005). O artista já publicou outros trabalhos que não constam nessa relação, revelando a grandiosidade de sua obra, bem como sua contribuição para os estudos sobre o samba e as temáticas africana e afro-brasileira.

Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo” (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015)¹⁰⁵.

Referência constante no supracitado documento, Nei Lopes também participa como pesquisador convidado, escrevendo sobre a “tradição africana” do samba. Reafirma ali que a “tradição de danças de roda e caracterizadas pela umbigada provém do extrato banto formador de boa parte da cultura afro-brasileira, sendo observada por viajantes no interior de Angola no século XIX” (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 23). O termo banto, empregado como substantivo e adjetivo, refere-se aos povos que falam as línguas bantas “e tudo o que diga respeito aos bantos é banto (o mundo banto, as culturas bantas)” (LOPES, 2012, p. 19) . Designa membros de uma grande família etnolinguística à qual pertencia, entre outros, parte dos povos africanos trazidos pelo tráfico negreiro para o Brasil, chamados: angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambiques etc. O termo português que designa esse grande grupo de línguas e dialetos negro-africanos

[...] foi utilizado pela primeira vez em 1862, por Wilhelm Bleck, filólogo alemão, que o empregou para caracterizar aqueles falares nos quais a palavra que nomeia os seres humanos é sempre- com pouquíssimas variações – bantu (singular: mun-tu), sendo ntu o radical e ba o prefixo plural.” (LOPES, 2012, p. 18)

As relações entre os bantos na diáspora e o samba são exploradas pelo pesquisador Nei Lopes buscando “comprovar” essa origem banta do samba. O pesquisador afirma, baseado em pesquisas da etnomusicologia, que os africanos foram responsáveis por introduzir no continente americano múltiplos instrumentos musicais como: a cuíca ou puíta, o berimbau, o ganzá e o reco-reco.

O argumento é mais bem desenvolvido na publicação antiga “Bantos, Malês e Identidade Negra” (LOPES, 1988). Em pleno processo de redemocratização do país, Nei Lopes situa sua obra num momento em que “o negro brasileiro procura recompor os elos que o unem à sua ancestralidade, em busca da recuperação de toda a identidade perdida” (1988, p. 68). Citando carta escrita pelo antropólogo Antônio Risério, Nei Lopes relembra que,

¹⁰⁵ Esse trabalho reúne textos teóricos e documentos reforçando a importância dessas matrizes do samba do Rio de Janeiro para a Cultura Brasileira (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015).

naqueles anos 1980, os blocos afro de Salvador viviam um momento de revalorização popular a partir da evocação de uma ancestralidade “malê”¹⁰⁶, um processo de “reafricanização”.

A antropóloga Goli Guerreiro (2000), em estudo sobre a invenção do samba-reggae nos anos 80, também situa essa reafricanização dos blocos afro como parte de um contexto de fortalecimento do movimento de negritude na Bahia e de emergência de uma nova identidade afrobaiana. Inseridos num contexto de forte repercussão da descolonização da África portuguesa, nos anos 1970, e do movimento *black* nos EUA, esses movimentos ensejaram uma revisita sobre África, o que levou a uma valorização de suas raízes ancestrais identificada como um traço peculiar nos discursos sobre o samba, aqui analisados.

Os estudos do mestre Nei Lopes estão claramente marcados por esse momento e por esse compromisso de restituir esses elos com a África. A ancestralidade africana do samba é justificada por argumentos de fundo histórico, em narrativas que adotam um caminho distinto dos blocos afro. Em solo carioca, Nei Lopes, não apenas um estudioso, mas integrante do mundo do samba, reafirma essa ancestralidade a partir dos vestígios deixados pelos africanos e pelos bantos em especial.

Afirmando que a distinção entre bantos e sudaneses desempenhou um papel de divisão do povo negro, com tentativas de inferiorização dos primeiros e mitificação dos segundos (nagôs), Nei Lopes exalta as formas de resistência dos povos bantos no Brasil. Nessa perspectiva, se os sudaneses, notadamente os malês e os nagôs, resistiram tomando como atitude o confronto cultural, os bantos teriam optado pela estratégia da dissimulação, por exemplo, aproximando suas manifestações culturais dos padrões brancos.

O samba, como instrumento de resistência, aparece nesse contexto como elemento cultural cuja exaltação de sua ancestralidade africana contribuiu no processo de reconquista da identidade e da autoestima do povo negro no Brasil. Nei Lopes alerta igualmente para a necessidade de reconhecer que a desvalorização da contribuição do negro, na educação e nos meios de comunicação, é fruto de um processo histórico violento e decorre de um pensamento eurocentrado.

País onde convivem várias culturas, no Brasil, os africanos deixaram fortes traços de sua identidade na religião, na história, nas tradições, no modo de

¹⁰⁶ Sobre a produção musical de Salvador nos anos 80, a antropóloga Goli Guerreiro destaca que, associada a uma estética afro, tornou-se uma militância que buscava um padrão de negritude que fosse uma referência para o grande contingente negro de Salvador. Essa valorização se dava por meio das danças, roupas (indumentárias), ornamentos, gestualidade, cabelos, letras das músicas e, principalmente, na musicalidade essencialmente percussiva. Naqueles anos 80, o movimento de negritude em Salvador se desenhava através dos blocos afro, a partir de ritmos, letras, coreografias e de uma estética afro constantemente atualizada. O gosto pela música tomou contornos de movimento social (GUERREIRO, 2000).

ver o mundo e de agir perante ele, nas formas de arte, nas técnicas de trabalho, fabricação e utilização de objetos, no modo de falar, na medicina caseira e em muitos outros aspectos. Esses traços, recriados pelos afro-brasileiros de uma forma inconsciente, são hoje – no nosso entender - a chave para o reencontro do Brasil consigo mesmo. Porque pelo menos em termos culturais, o Brasil é uma nação predominantemente negra. E os traços alinhados acima provam isso muito bem. Mas as classes dominantes brasileiras, como já dissemos, sempre se mostraram europeias. E certamente estão preocupadas em transmitir do Brasil uma imagem de país branco. Então, analisando a história passada e atual do nosso país, vamos ver que sistematicamente se tem procurado esconder ou até mesmo acabar com o negro brasileiro. (LOPES, 1988, p. 181-182).

Consciente dessa tentativa deliberada de embranquecimento e apagamento das manifestações culturais negras, na qual se inclui a eliminação dos vestígios africanos, a desafricanização do samba estaria, inevitavelmente, incorporada em seus estudos. No seu já referido “Dicionário da História Social do Samba”, o verbete “desafricanização” é definido como o “processo por meio do qual se retira ou procura tirar de um tema ou de um indivíduo os conteúdos que o identificam como de origem africana” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 94). O racismo acompanha a história do samba, da perseguição policial às tentativas de apagamento desses traços africanos. A militância de Nei Lopes, mesclada a uma profunda erudição, nortearia suas análises a partir de uma crítica desse processo, tornando-o um ativista pela valorização do samba e de sua ancestralidade africana.

Em diálogo com o pensador martinicano Frantz Fanon, Lopes analisa a lógica de funcionamento do racismo, lembrando que este é um aspecto do colonialismo.

E que através dele o colonizador procura desvalorizar o colonizado para valorizar a si próprio: já que o colonizado não é branco, não é rico, não é inteligente, não é nada, então, o único remédio é seguir o modelo do colonizador. Daí o negro ter introjetado em sua mente conceitos segundo os quais a beleza, a inteligência etc.: são brancos (LOPES, 1988, p. 186).

Se esse complexo de inferioridade do negro é herança do racismo, Nei Lopes alerta para a necessidade de subvertê-lo, sendo o sujeito branco da classe dominante brasileira parte dessa construção e igualmente herdeiro desse tipo de pensamento. Apoiado em sua suposta superioridade, passou a definir o outro (o negro) a fim de dominá-lo e explorá-lo economicamente, por meio da escravidão, da exploração do trabalho e da sub-remuneração, reproduzindo estigmas e preconceitos. O samba, como instrumento de recomposição de elos identitários que unem o negro brasileiro à África, teria contribuído para a reelaboração dessa identidade africana “degradada” (SODRÉ, 2019). Para Nei Lopes (1988), só o conhecimento dessa realidade histórica seria capaz de devolver a consciência e recuperar a identidade e

autoestima desses povos. Por isso, a análise das origens do samba é elemento central em sua obra. A busca por essas raízes africanas decorre de uma consciência política a partir do conhecimento desse passado histórico no qual se negou reconhecer e valorizar o papel da cultura e dos povos africanos na formação do povo brasileiro.

Em “Partido-alto: samba de Bamba” (LOPES, 2008), Nei retoma a ideia inicial de uma publicação de 1988, “O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical” (LOPES, 1992). Destinada ao estudo deste subgênero do samba, o partido-alto, Nei recupera os “traços ancestrais” dessa que seria uma das músicas da diáspora africana nas Américas¹⁰⁷. Retoma análises de Edison Carneiro, Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa, Tinhorão, Muniz Sodré, Roberto Moura e outros, confirmando como tais estudos se tornaram importantes referências.

Estabelecendo “a linhagem descendente do partido-alto”, desde os batuques dos povos de Angola e do Congo, Nei explica como o lundu bailado deu origem aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo e como, na “Pequena África” carioca, essas manifestações confluíram para o samba amaxixado que, por sua vez, deu origem ao samba do morro. Este teria se dicotomizado em *samba urbano* (a partir do Estácio), próprio para os cortejos carnavalescos, e em *partido-alto*, para ser cantado e dançado nas rodas. O lundu seria, assim, o elo primordial, pois o samba baiano rural é descendente do lundu cujos ancestrais são os batuques africanos.

O samba, que nasceu africano e rural – como também, por exemplo, o complexo cubano do *són* e das variantes da rumba - para ser erigido ao pódio dos símbolos identitários nacionais, teve que, aos poucos, num processo que chega hoje até mesmo às escolas de samba, se desafricanizar ou adotar uma africanidade de fachada. (LOPES, 2008, p. 17).

Em seu “Samba de Fundamento” (2012), Nei Lopes busca na autoridade do mestre Candeia a “verdade” sobre o samba que emerge na Pequena África carioca, “reduto negro” a que Muniz Sodré se referia, “berço do samba” para Tinhorão.

O samba vem de muito longe
De antes da Praça Onze
De emoções ancestrais
Candeia por sinal já dizia
Que ele é filosofia
Não é moda fugaz

¹⁰⁷ Dentre outras expressões musicais da diáspora africana, nesse amplo espectro da identidade negra, Lopes (2008, p. 181) destaca os estilos complexos e diversificados da rumba e do *són* em Cuba, os vários tipos de merengue na República Dominicana, assim como o samba em suas múltiplas formas, entre os quais o partido-alto.

O samba é uma coisa de dentro
 Tem os seus fundamentos
 Os seus rituais
 E a gente só penetra essa seita
 E em seu colo se deita
 Quando sabe o que faz.¹⁰⁸

Para além da busca pelas “origens” ou da raiz “autêntica” do samba, Nei evidencia sua essência e a luta para sua preservação. Para o sambista, o samba é “coisa de dentro”, é “seita” e adquire caráter sagrado em seus “fundamentos” e “rituais”. Recria, assim, nesse samba de 2012, os vínculos com o “sagrado” sublinhados por Sodré, recupera seu caráter de resistência e demarca sua identidade diaspórica.

Costumamos dizer que uma das principais características das culturas da diáspora africana é o seu caráter “guerrilheiro”. Aproveitando as manifestações da cultura dominante ou hegemônica para, através delas, garantir seu espaço; dissimulando suas expressões próprias em face da repressão, essas culturas conseguem se manter vivas e firmes através dos tempos. A História do Samba confirma o que dizemos, pois num processo lento e gradativo, e apesar de todas as condições adversas, o gênero-mãe da música brasileira tem dado prova de extrema vitalidade e capacidade reprodutiva. Assim queremos crer que, mesmo diante do acachapante processo de aviltamento e desnacionalização pelo qual passa a música brasileira, novas modalidades de samba vão continuar a surgir, assim como acreditamos que a arte dos partideiros, pelo menos em sua essência, permaneça viva ainda por muito tempo. (LOPES, 2008, p. 12).

2.5 Clementina Cunha e vozes dissonantes: o samba mestiço

A história do samba, revisitada nessa seleção de textos, parece consensual, pois lá estão, invariavelmente, os mesmos personagens, espaços e temporalidades, embora aqui e acolá as ênfases recaiam sobre diferentes aspectos, mais aprofundados em detrimento de outros. Essas narrativas, entretanto, são construídas a partir de distintas abordagens, perspectivas e lugares de fala.

Nos textos consultados até aqui, buscou-se enfatizar alguns dos elementos que participaram da construção da identidade diaspórica do samba. Estes revelam como a identidade é uma emergência histórica e parte de um processo de redescoberta do passado. (WOODWARD, 2000). As narrativas desse passado desenham histórias sobre o samba, identificando-o a partir de distintos interesses e visões de mundo. Diante de inúmeras questões geralmente polarizadas – morro ou cidade, carioca ou baiano, negro ou mestiço – “as

¹⁰⁸ Samba de Fundamento, Nei Lopes, Gravadora Fina Flor, 2012. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/nei-lobes/1805665/>. Acesso em: 12 abr. 2018.

respostas encontradas por cada autor, ao longo do tempo, derivam sempre de uma ótica subordinada a afinidades tão estéticas quanto políticas” (CUNHA, 2015, p. 114).

Como parte de uma história de resistência dos negros no Brasil, e sendo um de seus instrumentos, o samba é apresentado, na maioria desses trabalhos, num percurso histórico cujos atos de resistência e de reinvenção marcam sua trajetória. Esses dois atos, a propósito, deram nome à exposição, já citada, em comemoração do seu aniversário de 100 anos, no Museu de Arte do Rio de Janeiro. Sublinhar esse caráter de resistência e reinvenção que impregna os discursos sobre as “origens” ganha mais relevância, neste trabalho, que buscar a “veracidade” desses enunciados. Tendo por objetivo a análise da construção identitária do samba, interessa mapear os elementos que estruturam esses discursos e relacioná-los com o contexto no qual estão inseridos seus sujeitos e enunciados. Mais que isso, a revisão dessa literatura, bem como a análise das fontes, busca evidenciar o processo de disputa no qual a identidade do samba está inserida, destacando especialmente o protagonismo dos(as) sambistas nesse embate.

Os vínculos com África são, nessa disputa, ora exaltados, reforçados, justificados e “comprovados”, instituindo uma identidade diaspórica para o samba; ora colocados em dúvida, relativizados ou diluídos na dinâmica constitutiva desse gênero musical e manifestação cultural, destacando as trocas culturais que marcaram sua constituição. Neste caso, a identidade de um samba “mestiço” se impõe, reforçando-o como símbolo nacional e representante de uma brasilidade marcada pela mestiçagem. Nesses estudos, a preocupação está em sublinhar as dinâmicas sociais que, em sua constituição, promoveram encontros e trocas entre grupos de origens sociais e raciais diversas. O samba torna-se, assim, um fenômeno “transcultural”. No plano social, “produto do relacionamento de diferentes grupos” e, culturalmente, expressão de uma brasilidade imposta (VIANNA, 2002, p. 158). Nessa perspectiva, embora suas “origens negras” não sejam negadas, o samba define-se como uma grande mistura, produto de um “verdadeiro sincretismo cultural” (AZEVEDO, 2013, p. 143), o que lhe confere uma identidade “mestiça”.

A historiadora Maria Clementina Pereira da Cunha, em recente trabalho¹⁰⁹, empenhada em problematizar uma suposta “bibliografia quase sempre redundante e pouco crítica”¹¹⁰,

¹⁰⁹ Refiro-me ao livro “Não tá Sopa”: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1980 a 1930” (CUNHA, 2015). Em formato de e-book, a obra é resultado de dez anos de pesquisa da historiadora Maria Clementina Pereira Cunha que se dedica a temas relacionados à história social da cultura, especialmente, às manifestações coletivas como o carnaval e as rodas de samba no Rio de Janeiro do século XX. Centrado na vida cotidiana dos participantes e frequentadores das rodas de samba, suas percepções e comportamentos, o livro buscar desconstruir alguns mitos da história dos sambas, embora não se trate de uma história do gênero musical.

acaba por reafirmar esse discurso do samba como uma “grande síntese”. Embora reconheça seu caráter historicamente construído e sua vinculação ao discurso da identidade nacional, segue obstinada em contestar as narrativas construídas sob a perspectiva de defesa do samba como expressão da cultura popular e da cultura negra no Brasil. Destaca que, nesse debate, a ideia de origem parece saltar diretamente da crônica ou da memória dos sambistas cuja tematização frequente também seduz intelectuais. Não fugindo à regra, Cunha incursiona por esses caminhos problematizando, entretanto, os marcos temporais do samba, que seriam tão controversos quanto sua história linear, o que ela chama de “polarizações simplistas” e a “associação visceral” entre o samba e os descendentes de africanos.

Postulado por vários autores como uma musicalidade essencialmente negra ou originariamente africana, o gênero é habitualmente remetido aos batuques e umbigadas dos séculos de escravidão e às formas tradicionais de culturas ancestrais das gerações de cativos. A identidade negra do samba foi estabelecida desde muito cedo em um viés complicado, que viu nele uma espécie de resultado do abrasileiramento dos ritmos africanos, obtido através dos processos de refinamento pela mestiçagem. (CUNHA, 2015, p. 132).

Para a autora, que aparece como uma voz dissonante diante das narrativas até aqui apresentadas, tais interpretações padecem de um “vício”.

[...] as evidências reduzem-se ao mesmo conjunto de depoimentos de alguns dos personagens principais, impressões ou memórias construídas a posteriori, episódios sempre repetidos pela crônica e a menção a letras de sambas conhecidos e por vezes interpretados com superficialidade. A prática da pesquisa paciente e detalhada, estimulada por novas perguntas e interessada em novos aspectos e fontes, tem sido uma postura rara entre os especialistas da área, mesmo os mais recentes (CUNHA, 2015, p. 139).

Se entendermos, porém, essas narrativas como produtos de uma época, marcadas por preocupações e *lugares de fala* específicos, percebemos que não há “vícios”, mas escolhas condicionadas por posições assumidas e contextos nos quais elas se inserem. Clementina Cunha também faz sua escolha e torna-se imprescindível identificá-la. Alguns de seus argumentos, ao serem confrontados em sua narrativa, revelam contradições na crítica realizada. Embora comprometida em problematizar uma identidade do samba como “tributário da grande diáspora africana”, Clementina Cunha reconhece a presença marcante dos negros na composição social dos sambistas do início do século XX.

¹¹⁰ Disponível em” <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2016/11/e-surpreendente-que-o-samba-tenha-sido-objeto-de-tao-pouca-pesquisa-diz-historiadora-8485040.html> . Acesso em: 5 jan. 2021.

Ainda assim, é necessário enfatizar que a absoluta maioria dos sambistas que vamos encontrar nas páginas seguintes, no papel de protagonistas dessa história, é constituída por descendentes de *escravos*¹¹¹. Impossível ignorar essa marca, inscrita na cor de suas peles e nas memórias aprendidas de seus pais e avós. (CUNHA, 2015, p. 191).

Se não se pode ignorar essa “marca”, ela se esforça por reduzir a importância da relação *samba / África* estabelecida nos trabalhos até aqui analisados. A tônica de sua crítica situa-se nessa “associação visceral” entre samba e África, sambistas e descendentes africanos, recorrente nos discursos sobre o samba. Importante dizer que se estes reforçam o importante papel da comunidade negra na história do samba, não negam a presença de sambistas brancos e os intercâmbios musicais próprios de seu percurso. Para Cunha, entretanto, que enxerga nessa posição um “ativismo” intelectual, o samba não é uma manifestação exclusiva da “raça” ou de uma cultura própria desses setores. Sua análise desvia da questão racial, que no caso do samba é preponderante.

Como voz dissonante, ela questiona os pontos principais da versão dominante relacionada às “origens” do gênero musical, reavaliando o “peso de uma herança univocamente africana” (CUNHA, 2015, p. 276). Critica também a homogeneização e o apagamento das diferenças resultantes das dinâmicas culturais envolvidas. Seu argumento converge para um esforço de não homogeneizar as imagens dos cordões como “espaços negros”, construídas pelos jornais do início do século. Para isso, recorre a fotografias e crônicas do Rio de Janeiro, ressaltando a presença de imigrantes europeus e seus instrumentos musicais de origem europeia utilizados nesses cordões. Nessa análise, porém, confirma-se a preponderância desse elemento africano tanto na composição social dos cordões como na prevalência dos batuques. Embora deslegitime, reconhece, igualmente, na associação constante dessas “origens” aos redutos de negros (como os morros), uma forma de consagrá-lo como instrumento de resistência da comunidade negra que habitava (e habita) esses lugares “de expressão dessa cultura dos oprimidos” (CUNHA, 2015, p. 556). Admite que a articulação do samba aos elementos valorizados pelos intelectuais nos anos 1920/30, como a miscigenação brasileira, buscava diluir os conflitos raciais latentes através da celebração de uma pretensa harmonia.

Em uma leitura mais crítica, o símbolo servia para afirmar a resistência popular; em um viés mais oficial, para celebrar a natureza festivamente pacífica e a doçura mestiça da índole nacional, gerando um consenso que

¹¹¹ O termo utilizado pelas autoras foi mantido, mas por motivos aqui já explicitados, deve ser substituído por “escravizados”.

dirigiu a maior parte das interpretações das práticas culturais dos pobres da cidade (CUNHA, 2015, p. 572).

Cunha recorre, ainda, às crônicas cariocas de João do Rio e de Luiz Edmundo para descrever o ambiente musical da Pequena África, a convivência entre brasileiros e imigrantes, as habitações coletivas, a mobilização social, as festividades, as diversões, a sociabilidade e outras situações cotidianas. Percebe, na evocação de uma ancestralidade africana desse reduto do samba, uma ideia pacificadora capaz de conferir uma identidade comum e apaziguar a memória ainda recente da escravidão, para os moradores dessa região, no início do século XX. O caráter dessa África “mítica” é desconstruído pela autora ao evidenciar a diversidade étnico-racial dos diversos berços do samba no Rio de Janeiro. De qualquer modo, Cunha (2015, p. 688) admite que “a expressão consagrada pelo uso sintetiza uma memória centrada na presença dominante dos negros e nos sons de seus tambores e atabaques em um passado relativamente próximo”. Ainda que a região não tenha sido habitada exclusivamente por descendentes de africanos, dado o fluxo de imigrantes, essa expressão – “Pequena África” – tornou-se elemento fundante de uma identidade diaspórica para o samba, constituindo-se num elo entre samba e África. Essa constatação não apaga a variedade sonora e os intercâmbios culturais presentes nesse universo, mas busca enfatizar o protagonismo da comunidade negra, este sim, constantemente apagado da “História” oficial.

No debate sobre as origens problematizado por Cunha, os argumentos oscilam entre a ênfase na origem negra e africana de vários elementos do samba e sua diluição a partir dos intercâmbios e trocas efetivadas nos encontros interculturais entre sambistas de diversas origens raciais e sociais, sendo o samba mestiço o resultado desse processo. Para desconstruir essa suposta origem negra e africana do samba, a discussão aponta para contradições e fragilidades dos argumentos construídos na historiografia e para as “falsas” conclusões e “simplificações perigosas”. Nessa desconstrução há, porém, contradições, advertências e recuos admitindo uma prevalência da composição negra entre os sambistas quando o samba surge em solo urbano carioca e se consagra como gênero musical brasileiro.

Por fim, ao desqualificar as narrativas que se apoiam nas memórias e nos depoimentos dos sambistas, deslegitima e desqualifica as vozes que de fato interessam na história do samba. Na sanha de desmascarar “mitos”, “averiguar” a veracidade das informações e desmascarar o que considera “uma leitura essencialmente racializada”¹¹² do samba, subestima a importância dos depoimentos e das letras das canções como fontes históricas. A pesquisa da

¹¹² Disponível em” <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2016/11/e-surpreendente-que-o-samba-tenha-sido-objeto-de-tao-pouca-pesquisa-diz-historiadora-8485040.html> Acesso em: 20 set. 2020.

renomada historiadora, como toda construção intelectual, também está impregnada de determinada visão do mundo, por mais que tente se destacar e se apresentar como “neutra, asséptica, objetiva” (REIS, 2012, p. 54) diante do “ativismo intelectual” que critica.

2.6 Raízes do samba: a incontornável questão

As narrativas questionadas por Cunha são aquelas nas quais esta pesquisa se apoia, por considerar tais memórias e depoimentos essenciais na história do samba. Sem deixar de interpelar esses documentos e reconhecer suas limitações, a investigação se desenvolve na intertextualidade destes, entendendo-os como discursos sobre o samba e as letras das canções, depoimentos e entrevistas nos quais ecoam as vozes dos(as) protagonistas dessa história. Ambos são considerados a partir dos contextos e lugares de fala nos quais estão inscritos.

Orestes Barbosa e Vagalume, naqueles anos 1930, já sinalizavam o caráter despretensioso de suas crônicas, e como Mário de Andrade, estavam envolvidos no debate modernista acerca da construção de uma certa brasilidade. Vagalume, no entanto, um ativo militante negro por direitos civis, aderiu “à perspectiva que associava livremente os morros, a raça, o ritmo e a nacionalidade” (CUNHA, 2015, p. 513). Barbosa, com suas vivências pelas ruas e morros e sua veia crítica ao lusitanismo vigente, tratou de aderir à mesma corrente. Cunha (2016) reconhece que, desde os anos 1920, a “paternidade do samba” é disputada, inclusive entre os sambistas. Nesse momento de construção da identidade nacional, as imagens projetadas do país tornaram-se, igualmente, objeto de intensa disputa.

Anos depois, José Ramos Tinhorão aponta para uma “apropriação cultural” do samba pelas elites, fiel a uma abordagem marxista e uma incisiva defesa do popular, construída no contexto dos anos 1960, momento de efervescência política e de disseminação do marxismo em amplos setores da vida política, intelectual e cultural do país (MUSSE, 2015). Nei Lopes e Muniz Sodré, ativistas e militantes negros, em contexto posterior, não deixam de admitir que a história do samba, ao restituir esse elo com África, torna-se instrumento estratégico de afirmação identitária da comunidade à qual pertencem. E, obviamente, a “força afetiva” (CUNHA, 2015, p. 148) de velhos sambistas como Nei Lopes fará dessa evocação das “raízes” uma defesa do samba tradicional e “autêntico”. Roberto Moura e Luiz Antônio Simas, por sua vez, visibilizando as “pequenas áfricas cariocas” e seus personagens, subvertem a narrativa oficial da história do Rio de Janeiro ao reconhecerem o protagonismo destes na organização social desse espaço urbano e na formação de uma cultura popular,

tornando o samba e suas heranças africanas fundamentais para compreender a cidade, o país e as brasilidades.

Diferentemente de Cunha e pensando sobre uma possível “negra essencialização do samba”, acredito que não compete a mim afirmar “se o samba é realmente negro ou não, originariamente ou não, seja em termos percussivos, musical em geral, de versos, de métrica, de rima, de grupo etc.” (FERNANDES, 2014, p. 149). Compete àqueles e àquelas sambistas que, nascidos e criados no samba, imersos nesse universo, fizeram dele sua profissão, sua vida e religião, dizerem de onde ele veio e o que ele é. O Sociólogo Dmitri Fernandes (2014) ressalta a importância de analisar os discursos daqueles(as) que dedicam suas vidas a esse tipo de debate, ou seja, os intelectuais do campo musical. Não tenho, porém, com esta análise, pretensão de verificar a “validade” ou “artificialidade” desses enunciados. E, diferentemente de Fernandes (2014, p. 150), não reivindico uma visão mais “científica e distanciada dos processos culturais que posicionaram o samba, o negro e seus produtos simbólicos em um lugar específico no mosaico da história”. Reafirmo a legitimidade dos discursos que constroem a identidade investigada, bem como a importância do *lugar de fala* de seus enunciadores, seja na literatura especializada revisitada, marcada pela presença de sambistas, como Orestes Barbosa e Nei Lopes, seja nos textos dos sambas analisados.

A historiadora Clementina Cunha afirma que o samba teve muitos “berços e endereços” (CUNHA, 2015, p. 440). Complementando sua observação, é possível afirmar que o samba tem muitos berços, endereços, identidades e histórias. Em cada tentativa de elaborar uma narrativa que recupere seu passado, observam-se distintas tendências. Boa parte aprofunda o debate sobre suas origens, iniciado, ao que tudo indica, nos anos 1920/1930 pelo modernista Mário de Andrade (CONTIER, 1991). Outros, como Tinhorão, tornam o atributo de “música popular” sua característica principal, criticando as tentativas de expropriação cultural desta pela elite. Muniz Sodré, Nei Lopes e Luiz Simas optam por enfatizar, nos vínculos com a África, uma identidade diaspórica, seguindo os rastros deixados por Vagalume e Orestes Barbosa.

Nos discursos o samba ganha cor e torna-se representante de uma cultura negra no Brasil e símbolo de resistência cultural. Nei Lopes (2008, p. 145-146), em especial, situa, em sua narrativa, seu *lugar de* homem negro e sambista, colocando-se como parte desse universo: “Nós em nossa vivência no mundo do samba”, “em diversas rodas de partido-alto por nós frequentadas ao longo dos anos, ouvimos versos”. Seus estudos e análises estão, desse modo, subordinados a esse posicionamento marcado pelo *lugar social* e epistêmico que ocupa.

Mesmo em trabalhos que não pretendem discutir propriamente o gênero musical e suas modificações, como o de Roberto Moura (1995), a questão das raízes do samba torna-se incontornável. O próprio samba, enquanto símbolo nacional, evoca o discurso da “origem” cuja brasilidade se inscreve em território carioca. Ecoa igualmente, nas letras de samba, esse discurso que atravessa gerações e impregna o imaginário social. Do início do século XX aos dias de hoje, o debate das origens se faz presente no samba, no cinema, na mídia, em pesquisas e estudos diversos, ainda que por meio de críticas à naturalização dos argumentos de “intelectuais de inteligência aguda e renome acadêmico” (CUNHA, 2015, p. 96).

Neste campo de embates, o único consenso é de que a história do samba e dos sambistas tem início antes do surgimento do gênero musical, pois o samba, como manifestação cultural e musical, antecede sua oficialização. Como visto, é inócua a discussão com vistas a identificar o lugar preciso do nascimento do samba ou suas “verdadeiras” origens. Interessa-nos mais situar esses discursos e representações nos contextos cujos debates lhes conferem legitimidade.

Nesta pesquisa importam os discursos que forjam para o samba uma identidade diaspórica, em especial, a relevância dessa discussão num momento em que a Europa deixa de ser o centro da gravidade do mundo e a história e as coisas se voltam para a África, como demarca Mbembe (2017). Devido às tentativas de desafricanizá-lo, desde as primeiras décadas do século XX, os vínculos que unem África/samba persistem a partir de estratégias diversas. Esses elos aprofundam-se, especialmente, a partir da década de 1970, ganhando novos contornos, inclusive políticos, nos discursos analisados. Evidenciados na evocação de distintas “Áfricas” - em versos, performances e musicalidade - sambas e sambistas inserem-se nesse contexto de desestabilização das identidades nacionais e de crítica à concepção eurocêntrica de modernidade.

A identidade do samba, em constante disputa, não estaria imune a este tempo histórico marcado pelos movimentos migratórios da globalização contemporânea, pela emergência de novas etnicidades, pela releitura da África a partir das lutas de independência e descolonização e pelos movimentos do pan-africanismo e da negritude (HALL, 2003). Confrontada com outros tantos marcadores identitários, defendo a hipótese de que, interpelada pelas tensões decorrentes desse pós-1970, a identidade diaspórica do samba tende a ganhar força num momento em que as escolhas identitárias tornam-se, cada vez mais, escolhas políticas.

Nesse sentido, pensar numa identidade diaspórica do samba que se multiplicou em tantos e diversos tipos e subtipos implica debruçar-se sobre os discursos que evocam seu

passado e sua história, que buscam defini-lo, construindo “verdades” sobre ele. Implica contextualizá-los, situar o lugar de fala de seus sujeitos, estabelecer relações intertextuais e intratextuais. Esse tem sido o esforço até aqui, como revela essa revisão de literatura que obviamente não é neutra, pois seleciona quais discursos e sujeitos costuram essa narrativa. Mais que revisitá-los, os textos selecionados tornam-se objeto de análise discursiva, propósito principal desta investigação, pois é no discurso do samba e sobre o samba que sua identidade se descortina.

Dando continuidade à análise, por outra trilha, debruço-me, nos próximos capítulos, sobre os versos do samba que narram igualmente seu passado, evocam suas raízes e fabricam sentidos para si. Sendo um modo de produção do discurso e, ao mesmo tempo, objeto fabricado nesse discurso, as letras das canções constituem-se numa rede de dizeres que, por ser ato de dizer, fez-se discurso e com ele produziu efeitos de discurso (SOUZA, 2019). Na diversidade discursiva materializada no samba cantado, delimitam-se identidades, dentre as quais a que o constrói como uma música diaspórica. Nesse arquivo das coisas ditas, o samba passa a existir enquanto música, poesia, dança e festa, constituindo-se como prática de liberdade, insubmissão e resistência, sendo a alegria elemento desse resistir.

Entendido como música diaspórica, fabricada no Atlântico Negro (GILROY, 2012), ele é também um modo de viver, de sentir, de dançar, de interagir, de resistir, resultado das dispersões da diáspora. A sobrevivência de um elo com África no samba fica evidenciada nos discursos rastreados. De forma explícita ou sutil, sobressaem elementos que o definem como uma arte afrodiáspórica. Amailton Azevedo (2018) alerta que

Tudo é movimento. O sendo é sempre preferível no lugar do ser. A raiz, a tradição, o vernacular já estão conectados e amalgamados à cultura mundo, desde a terrível travessia do navio às antenas e frequências do universo digital. Qualquer pretensão que busque identificar uma raiz negra intocada não passa de mera ilusão colonial. (AZEVEDO, 2018, p. 48)

Desse modo, o samba vai sendo fabricado, assim como na literatura especializada, nos versos das canções gravadas ao longo deste um século de inserção no mercado fonográfico. Como um vestígio ou prolongamento dessa África que atravessou o Atlântico, em corpos negros, e foi sendo refabricada na diáspora, o samba a mantém viva, assim como os elos construídos desde suas origens rurais. Passando pelos terreiros das casas das tias baianas, na Pequena África, espalhando-se pelas rodas de samba no vasto território brasileiro, tal África resistirá no ritmo, na síncopa, na cadência, na batucada, nos corpos que dançam, na defesa da

tradição, do partido-alto, na alegria, na exaltação dos pioneiros e, como aqui se deseja evidenciar, nos temas incorporados às canções que constituem o *corpus* analisado a seguir.

Nos próximos capítulos, evidencio essas estratégias de resistência, atenta aos vínculos que, estabelecidos com África, insinuam-se nas africanidades do samba. Percorro a historicidade desse “canto marrom que vem dos meus ancestrais”¹¹³, como nomeou o mestre Arlindo Cruz¹¹⁴, visibilizando o discurso do samba que o situa como elemento identitário diaspórico. Para isso, foi necessário escolher um caminho, dentre tantos possíveis, e a difícil escolha revelou-se acertada. A matéria-prima para a construção da trilha discursiva percorrida, a seguir, foi colhida na obra de Martinho da Vila, sambista eleito como interlocutor privilegiado nesta pesquisa. É chegada a hora de percorrer seus versos autobiográficos e conhecer um pouco da sua trajetória para, então, mergulhar em seu vasto e rico repertório em busca dos vestígios d’África, africanidades, ancestralidades, brasilidades e negritudes. Estes conferem ao samba a identidade que aqui buscamos evidenciar.

¹¹³ Como Um Caso de Amor -André Renato/ Ronaldo Barcellos, CD Batuques e Romances, Gravadora Sony Music, 2011. Disponível em: <http://immub.org/album/batuques-e-romances>. Gravação disponível em: <https://www.letras.mus.br/arlindo-cruz/1921346/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

¹¹⁴ O cantor, compositor e instrumentista, criado em Madureira no Rio de Janeiro, organizava na década de 80 o “Pagode do Arlindo em Cascadura”, subúrbio do Rio de Janeiro. Ex-integrante do grupo Fundo de Quintal, é da geração do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, do pagode reinventado a partir de inovação melódica e do resgate do tantã. (DINIZ, 2012, p. 210). Vítima de um AVC hemorrágico, em 2017, Arlindo ainda se recupera das sequelas. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/arlindo-cruz/biografia>. Acesso em: 21 maio 2021.

CAPÍTULO 3 MARTINHO DA VILA: DA ROÇA E DA CIDADE, DO BRASIL E DO MUNDO

*Quem quiser saber meu nome,
Não precisa perguntar.
Sou Martinho lá da Vila,
Partideiro devagar.
Quem quiser falar comigo
Não precisa procurar.
Vá aonde tiver samba
Que eu devo estar por lá.
Martinho da Vila, 1969¹¹⁵*

“Eu com esse meu jeito devagar todo mundo achava que eu era baiano”¹¹⁶, assim conta Martinho da Vila em seu Depoimento para a Posteridade, para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS, 2001). “Sempre me deram a fama/ De ser muito devagar/ E desse jeito/ Vou driblando os espinhos/ Vou seguindo o meu caminho/ Sei aonde vou chegar”¹¹⁷. Os versos do samba de Eraldo Divagar descrevem com precisão o intérprete e responsável por transformá-lo um grande sucesso. “Devagar, devagarinho” (1995), Martinho da Vila foi longe, como revela esse breve olhar sobre sua trajetória ao longo de 52 anos de carreira.

O sambista e partideiro fala de si e do seu percurso em muitas composições autobiográficas. Construídas, em sua maioria, a partir das memórias do autor, essas canções trazem um conjunto de elementos acerca de sua vida, sua história e do caminho que transformou Martinho José Ferreira em Martinho da Vila. Sua produção literária, integrando atualmente 17 livros¹¹⁸ publicados, também apresenta narrativas ficcionais de caráter biográfico (RANGEL; FÉLIX, 2016)

Produções musicais e literárias integram-se à trajetória artística e pessoal do sambista. Para acessar sua biografia, optamos por trilhar pelos caminhos poético-musicais a partir de

¹¹⁵ Quem é do mar não enjoa, Martinho da Vila, LP/ CD Martinho da Vila, artista: Martinho da Vila, 1969. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila> Acesso em: 20 nov. 2019.

¹¹⁶ O relato de Martinho traz o preconceito que ainda ronda expressões como “baiano”, “nordestino”, “paraíba”... Considerar que Martinho fosse baiano pelo seu jeito “manso” e “devagar” de falar revela a força dos estereótipos e representações historicamente construídos inferiorizando e discriminando grupos de determinada região do Brasil, inclusive pelo sotaque. Embora tratados com humor por Martinho, expõem preconceitos enraizados, racismos recreativos e violências simbólicas. Sobre o estereótipo da baianidade, Alan Lobo propõe uma discussão. (LOBO, 2012)

¹¹⁷ Devagar, Devagarinho. Eraldo Divagar. CD Tá delícia, Tá Gostoso, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1995. Disponível em: <https://immub.org/album/ta-delicia-ta-gostoso> Acesso em: 20 nov.2019.

¹¹⁸ Esse número já deve ser atualizado, pois o escritor lançou recentemente uma coleção de livros para o público infante-juvenil com minibiografias de Noel Rosa e Cartola. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/criancas/martinho-da-vila-livros/> Acesso em: 20 nov. 2021.

um *corpus* selecionado de canções autobiográficas, explorando a intertextualidade com: sua produção literária, especialmente, o livro “Kizombas, Andanças e Festanças” (VILA, 1992); sua “Discobiografia: Martinho da Vila”, produzida por Hugo Sukman (2013); sua biografia “Martinho da Vila: reflexos no espelho”, escrita por Helena Theodoro (2018); além de depoimentos (MIS, 2001) e entrevistas.

No samba “Quem é do mar não enjoa” (1969), gravado em seu primeiro álbum, Martinho já se apresenta como alguém do samba que “vai até o sol raiar”. Era final da década de 1960, quando iniciava sua carreira, compondo sambas-enredo e levando seu partido-alto “devagar” para o carnaval. Desde então passou a lançar quase um disco por ano, sendo recordista de vendas pela gravadora RCA Víctor durante muitos anos. Na primeira faixa de seu segundo álbum (1969), introduzindo o samba de quadra que saúda os integrantes de sua Escola de Samba Unidos de Vila Isabel - “Boa Noite” -, o sambista fala um pouco de si:

Todo mundo pensa que eu sou baiano. Mas eu nasci no Carnaval de 38, em Duas Barras, Estado do Rio. Fui criado na Serra dos Pretos Forros, um morro meio amineirado que a Eliana de Lima cantou num lindo samba de João Laurindo, não é, Romeu? A Serra fica lá na Boca do Mato, meu primeiro reduto do samba. Num bairro que ficou famoso por causa do velho casarão da Tia Zulmira, muito falado pelo Ponte Preta. Pra ser Martinho da Vila, eu tive que fazer um samba.¹¹⁹

Martinho José Ferreira, como o próprio gosta de ressaltar, nasceu em pleno carnaval. Filho de Josué Ferreira e Dona Tereza, seria o único filho homem entre quatro mulheres-Elza, Deuzina, Nélia e Zezé. Saiu aos 4 anos de Duas Barras (RJ) e mudou-se com sua família para a capital do estado, em 1942, tornando-se carioca. Sua identidade será demarcada a partir de vários aspectos: suas origens rurais (da roça, como o samba), sua relação com a música (sambista), sua “carioquice” assumida, sua brasilidade, sua ancestralidade africana (exaltada em sua obra) marcada pela descendência angolana, pela negritude:

Deixei meu lugar
Para me cariocar
Cheguei, fui ficando, me acostumando
Hoje sou de lá
Carioca é quem sabe viver
No Rio de Janeiro
Em qualquer lugar, onde quer que eu vá

¹¹⁹ Boa Noite (Martinho da Vila) LP/ CD Martinho da Vila Isabel, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1984. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-isabel> Gravação disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/martinho-da-vila-isabel/ Acesso em: 30 jun. 2020.

Eu sou brasileiro¹²⁰

Em seu “Depoimento para a Posteridade” (MIS, 2001), Martinho detalha sua trajetória, a busca de “horizontes” pelo pai meeiro que trouxe a família para morar num “barracão de zinco, com fogão a lenha, goteiras no barraco, lamparina e muitos carrapatos”. A família mudou-se da bucólica fazenda para a Serra dos Pretos Forros, “um enclave de migrantes vindos do interior do Minas e do Rio, situado na boca de entrada do subúrbio carioca, entre o Méier e o Engenho Novo, a Boca do Mato”. (SUKMAN, 2013, p. 12). Tudo indica, segundo Martinho da Vila (VILA, 2003), que essa Serra dos Pretos Forros tenha sido um quilombo, mas não obtivemos informações precisas. Ainda em seu depoimento (MIS, 2001), o sambista afirma que seu pai “não conseguiu vencer na vida” e por isso suicidou-se quando ele tinha 10 anos, idade em que este inicia sua escolaridade. As memórias de infância encontraram abrigo nos versos da canção autobiográfica “Linha do ão” (1970).

Tô cantando nesta linha
 Que é a linha do ão
 Já dancei samba-de-roda
 Já briguei muito na mão
 Eu nasci numa fazenda
 E fui criado na favela
 Namorei mulher casada
 E fui homem de moça donzela
 Treze anos de caserna
 Me deram boa lição
 Sou formado lá na Vila
 Fiz do samba profissão
 O meu pai era colono
 E meeiro muito bom
 Calangueava a noite inteira
 Não perdia verso não
 Mãe Teresa é rezadeira
 E faz por mim muita oração
 A Zezé é a macumbeira
 Pó em mim não pega não¹²¹

Estes e outros versos autobiográficos fazem o resgate dessas memórias, revelando a presença marcante de musicalidades que fazem o partideiro Martinho deixar o samba de lado e reverenciar sua origem interiorana. Passou sua infância no Morro Boca da Mata junto com outros imigrantes do êxodo rural da década de 1940. Em seu depoimento (MIS, 2001), conta que “Seu Bento” - “preto e macumbeiro” - era o dono do morro e fazia festas regadas a muita

¹²⁰ Brasileiro, Martinho da Vila/ mané do cavaco, LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro> Acesso em: 10 set. 2020.

¹²¹ Linha do ão. Martinho da Vila. LP/CD Meu Laiaraia. Gravadora RCA Vítor, Martinho da Vila, 1970. Disponível em: <https://immub.org/album/meu-laiaraia> Acesso em: 10 set. 2020.

música, em especial o calango – som de sua infância - constante referência em sua obra. Em 1972, gravou o “Calango Longo” (1972):

Calango longo
 No calango tem branquinha
 Se meu pai foi calangueiro
 Também vou calanguear
 Segura branco
 Na cintura da pretinha
 Deita a cabeça no ombro
 E deixe o corpo balançar
 Minha mãezinha
 Que já tá com noventinha
 Vou cantar essa modinha
 Pra senhora se lembrar
 Daquele tempo
 Que vivia lá na roça
 Com uma filha na barriga
 E com o Martinho pra criar
 Sou calangueiro
 Partideiro, cirandeiro
 E só não fui sanfoneiro
 Por preguiça de tocar
 Sou amarrado
 Nesse som da minha terra
 Vou lá pro alto da serra
 Com você calanguear ¹²²

Os indícios de uma população diversa que encontrou abrigo no morro carioca estão nas referências à diversidade racial daqueles(as) que participavam dessa festa musical: a “pretinha”, a “branquinha”, o “branco”. Aliás, a temática racial, já presente em seus primeiros álbuns, irá reverberar em muitas de suas canções. As brincadeiras no morro, o calango e as festividades são rememorados afetivamente em sua poesia, como revelam os versos de outra canção dedicada a essa prática musical difundida no sudeste brasileiro, mas especificamente nos estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro, o “Calango da Lua” (1980):

Se a lua brilha
 Lá no alto da montanha
 Eu só fico apreciando
 A beleza do luar
 E me lembrando
 Do meu tempo de criança
 Quando eu só enchia a pança
 Sem ter que me preocupar
 Jogava bola
 E pulava amarelinha

¹²² Calango Longo, Martinho da Vila. LP/ CD Batuque na cozinha, gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1972. Disponível em: <https://immub.org/album/batuque-na-cozinha> Acesso em: 10 set. 2020.

Gazetiava na escola
 E rodava o meu pião
 Com atiradeira
 Eu caçava uma rolinha
 E curtia uma fogueira
 No dia de São João
 Se a lua brilha
 Deixa a lua brilhar
 Se a sanfona tá tocando
 Deixa a sanfona tocar
 Deixa a sanfona tocar¹²³

Em estudo sobre o calango no Vale da Paraíba, Daniel Fernandes o define como “evento poético-musical, performativo, coreográfico e festivo, no qual cantadores, geralmente em dupla ou maior número (raramente um solista), entoam versos, quase sempre setissílabos, rimados aos pares, dispostos em quadras, sextilhas ou estrofes” (FERNANDES, 2012, p. 1). Oriundos da tradição oral, outros criados no improviso, contam histórias, sendo o desafio recorrente. E neste aspecto o calango se aproxima de outras manifestações culturais brasileiras como o repente, a cantoria de viola, o coco de embolado e o próprio partido-alto que utiliza o desafio e o improviso. Acompanhado pela sanfona, ele também utiliza a percussão, sendo o pandeiro recorrente. No partido-alto “Oi, compadre” (1976), Martinho os aproxima em sua narrativa, situando-os como musicalidade negras oriundas dos quilombos:

A música não sei se é um samba?
 Solta o bicho e se escora
 Pois o velho gavião,
 já está com as unhas de fora, compadre...
 Ôh, compadre
 Mete o dedo na viola (3x)
 Canta samba dos quilombos,
 quilombeta e quilombola.
 Meu compadre,
 mete o dedo na viola.
 Já tem mente alienada,
 e nego pisando na bola. [...]
 Ôh, compadre
 Mete o dedo na viola
 Calangueia no quilombo
 Canta samba na escola
 Brasileiro tá cansado
 de cocada e mariola...¹²⁴

¹²³ Calango da Lua, Martinho da Vila. LP/ CD Sentimentos, Gravadora: RCA Victor, Martinho da Vila, 1981. Disponível em: <https://immub.org/album/sentimentos-1> Acesso em: 10 set. 2020.

¹²⁴ Disponível em: Oi, compadre, Martinho da Vila. LP/ CD Presente, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1977. <https://immub.org/album/presente-1> Acesso em: 5 out. 2020.

Samba e calango são delineados em suas proximidades musicais e histórico-sociais, como música dos “quilombos”. A referência ao “compadre” evoca as origens rurais do calango, também atribuídas ao samba. Nei Lopes, defendendo as origens rurais do samba urbano carioca, traça, em seu estudo, as relações deste com o calango. “Trazido para os morros cariocas por migrantes oriundos principalmente de Minas Gerais e do interior fluminense, o calango e principalmente o desafio calangueado foram fatores decisivos na formatação do partido-alto, objeto deste trabalho” (LOPES, 2008, p. 98). Recuperando fragmentos de muitas dessas canções rurais, da tradição oral, Nei Lopes aponta as contribuições do calango para a constituição de um repertório tradicional de partido-alto do qual Martinho seria um fiel representante.

O calango sempre teve espaço no discos produzidos por Martinho da Vila, discos estes que primaram por desenvolver um conceito a partir da seleção de músicas, da arte desenvolvida na capa, dos textos escolhidos para o encarte. A música “Calango da Lua”, com as memórias e sons de sua infância (o calango, a festa de São João, as brincadeiras, a sanfona tocando) integra o álbum “Batuque na Cozinha” (1972), repleto de referências baianas e nordestinas. A preocupação com suas origens rurais atrela-se a outra característica de sua obra voltada para as origens do samba e seus ancestrais afrobaianos. Além do partido-alto, várias canções trazem o samba-de-roda baiano.

Tal preocupação com o samba e a raiz de sua história começam a impregnar Martinho que, nessa mesma época faz sua primeira viagem à África, especificamente à Angola, ainda colônia portuguesa, para fazer um show. A experiência, ainda que rápida, o marca profundamente, e faz com que se direcione para o conhecimento das origens do povo negro. Nesse caminho de pesquisas, na busca das raízes negras e no olhar sensível para o universo do samba é que Martinho desenvolve sua veia autoral (SUKMAN, 2013, p. 48).

Essa ancestralidade africana é marcada em várias canções, dentre elas, um samba autobiográfico, bem-humorado, gravado em 2000: “Vanina, se quer saber/ Eu vou te dizer/ Minha bisavó era purinha/ Bem limpinha, de Angola/ O meu bisavô também purinho/ Bem limpinho, de Moçambique”¹²⁵. O neto de Bento José da Silva e Serafina Maria da Conceição, e de Martinho José Ferreira (como ele) e Procópio Maria da Conceição Ferreira afirma que teve certeza de sua ancestralidade angolana pelo “estado emocional” em que ficou quando esteve em Angola pela primeira vez e pelas vibrações que sente sempre que pisa naquele solo (VILA, 1992).

¹²⁵ Salve a Mulatada Brasileira, Martinho da Vila. CD Lusofonia, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2000. Disponível em: <https://immub.org/album/lusofonia>. Acesso em: 10 set. 2020.

Suas relações com África, em especial com a terra da Rainha Nzinga¹²⁶ (Angola), serão retomadas mais adiante. Por ora, o olhar se volta para suas origens rurais enfatizadas nas inúmeras canções autobiográficas e nos próprios relatos do artista, evidenciando o seu lugar de fala. Martinho – calangueiro, partideiro, cirandeiro – reafirma em seus discos a origem rural do samba ao mesmo tempo que delimita suas origens fincadas “na roça”, em versos marcados por contornos nostálgicos. Seu sonho de largar tudo e voltar definitivamente para a fazenda onde nasceu, de certa forma, concretizou-se. Quando soube que a fazenda onde nasceu estava à venda, comprou a propriedade, fazendo dela uma de suas residências, desenvolvendo projetos sociais e mantendo um “mini” museu sobre o artista e o Instituto Cultural Martinho da Vila. O cidadão bibarrensense estaria sempre entre estes dois espaços: o campo e a cidade, Duas Barras e a capital do Rio. Assim tornou-se o “Martinho da Vila, da roça e da cidade” (título do seu 31º álbum), e “Do Brasil e do Mundo” (título do seu 35º álbum).

Em seu depoimento para o MIS-RJ (2001), recorda-se também de sua formação católica, das ladainhas, das rezadeiras de sua família e do morro, elementos estes que são rastreados em sua obra. O menino rezador e puxador de ladainha, nas rezas seguidas de café e festa, registraria essas memórias nos versos de seus sambas. As rezas, festas, comidas, brigas, a “macumba”, os orixás, os santos e as santas habitam inúmeras canções, dentre elas a “Casa de Bamba”, grande sucesso de Martinho.

Na minha casa
 Ninguém liga prá intriga
 Todo mundo xinga
 Todo mundo briga
 Macumba lá na minha casa
 Tem galinha preta
 Azeite de dendê
 Mas ladainha lá na minha casa
 Tem reza bonitinha
 E canjiquinha prá comer
 Mas ladainha lá na minha casa
 Tem reza bonitinha
 E canjiquinha prá comer
 Se tem alguém aflito
 Todo mundo chora
 Todo mundo sofre

¹²⁶ A rainha Nzinga Mbandi ocupa, na República de Angola, o lugar de heroína. A soberana *mbundu*, símbolo da resistência africana aos conquistadores europeus, “foi figura de grande destaque nos conturbados contextos políticos e ideológicos da região, atuou diretamente nos maiores momentos de confronto militar e de negociação. Rainha, guerreira e habilidosa estrategista, ela assumiu o título Ngola. Foi expulsa pelos portugueses do seu reino e tempo depois conquistou outra região, a Matamba, onde governou até sua morte natural, aos 82 anos.” (PANTOJA, 2010, p. 318)

Mas logo se reza
 Prá São Benedito
 Prá Nossa Senhora
 E prá Santo Onofre
 Mas se tem alguém cantando
 Todo mundo canta
 Todo mundo dança
 Todo mundo samba
 E ninguém se cansa
 Pois minha casa
 É casa de bamba
 Pois minha casa
 É casa de bamba
 Macumba lá na minha casa
 Tem galinha preta
 Azeite de dendê
 Mas ladainha lá na minha casa
 Tem reza bonitinha
 E canjiquinha prá comer¹²⁷

São inúmeras as referências às religiões de matrizes africanas que, no decorrer de sua produção musical, ganharão cada vez mais destaque. O “azeite de dendê”, “a canjiquinha” e a “galinha preta” encontram-se entre estas que se multiplicarão em sua obra. Ecos de sua infância reverberam na “casa de bamba”, fundindo sociabilidade, festa, samba e religião. Além das referências religiosas e festivas, estas últimas em âmbito privado, as festas juninas constituem-se eventos marcantes nessas memórias, bem como as folias de reis e os *gurufins*. Martinho fala com desenvoltura sobre estes últimos – em seu depoimento arquivado no Museu da Imagem e do Som (MIS, 2001) – destacando as diferenças entre os *gurufins* brasileiros e os africanos, com música e tambores. Afirma que em África, quando morre uma pessoa, festeja-se a morte daqueles que viveram muito e tiveram grandes realizações. Já no Morro, a pessoa morria, ficava em casa, e ali velava-se o corpo e os *gurufins* eram brincadeiras que se faziam para não deixar ninguém dormir.

Em seu livro, Martinho (VILA, 1992) afirma que quando morrer não quer ir para a capela, quer festança.

Se eu pudesse fazer a produção do meu próprio enterro, meus restos finais seriam velados no Terreirinho lá no Morro dos Macacos, no meio de um animado gurufim regado a cerveja, só liberado pros amigos mais chegados. No dia seguinte seria levado para Duas Barras em um animado cortejo fúnebre com batuques e cantorias para ser enterrado alegremente em minha terra natal, com discurso, choradeira e tudo mais [...] Nas favelas e subúrbios

¹²⁷ Casa de Bamba – Martinho da Vila, Brasil Mulato. Martinho da Vila. LP/CD, gravadora RCA Victor, 1969. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila> Consta nos registros do IMMUB gravação anterior: LP Casa de Bamba. Gravadora: Imperial/ Odeon. Artistas: Balanço Trio, 1966. Disponível em: <https://immub.org/album/casa-de-bamba> Acesso em: 10 set. 2020.

do Rio, ainda hoje, em algumas famílias, o corpo do falecido não vai para a capela. Fica em casa sobre a mesa do jantar, ou na cama onde dormia e ainda rola gurufim. Durante a noite rezam-se preces faladas ou cantadas e se pode chorar de verdade, se entregando aos prantos, soltando sons como os ilás das entidades espíritas, deixando o corpo cair, pois sempre tem alguém por perto para amparar. [...] Nos gurufins, os mais velhos ficam em roda contando estórias sobre o defunto, relembrando sua vida. Se o caso é gozado, pode-se gargalhar até às lágrimas.” (VILA, 1992, p. 272-273)

Na Boca da Mata ele conheceu os gurufins, as rezas católicas das rezadeiras, a “macumba”, o calango e o samba. Lá encontrou também o pessoal de Vila Isabel e grandes compositores do Salgueiro e de outros morros, que por ali passeavam, iniciando uma vivência musical que marcaria sua identidade pessoal e artística. Nesses encontros se costuravam as relações com o samba e o carnaval, tendo integrado primeiramente a agremiação dos *Aprendizes do Boca da Mata*, escola para a qual compôs os primeiros sambas-enredo para, em 1965, ir para a Escola de Samba de Vila Isabel. Ele, que queria “brincar o carnaval na terra de Noel”, fez da Vila sua inspiração, sua identidade e paixão, tornando-se Martinho DA VILA.

3.1 A Vila de Martinho, a Vila de Noel

Martinho tornou-se DA VILA ao ingressar no Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel (GRES Unidos de Vila Isabel). Sua presença na escola que representava o bairro de Noel Rosa - o poeta da Vila - o conectaria com esse espaço e sua história, a partir de então.

Fundada em 4 de abril de 1946, a Unidos de Vila Isabel é a escola de samba do bairro de Vila Isabel e do complexo do Morro dos Macacos. Bairro Planejado, com sua avenida larga, vilas operárias e fábricas, a vila boêmia e carnavalesca foi o centro irradiador de tendências musicais, ponto de encontro da classe média que procurava os sambistas dos morros para beber diariamente na fonte de onde jorrou o samba urbano carioca. Nos anos 40, já era a Vila de Noel, que morrera na década anterior, mas ainda não era a da Unidos de Vila Isabel. (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 152)

Martinho cantou a Vila, da época de Noel e de sua época, em vários sambas. Percorreu em versos as ruas do bairro, os bares, suas relações com o samba, evocando seu passado, celebrando seu presente, seus sentidos, sua afetividade por esse espaço urbano. O samba gravado “Ai, que saudade eu tenho” (1976), evoca o passado do bairro onde Noel de Medeiros Rosa - o poeta da Vila - viveu, nas primeiras décadas do século XX.

Minha Vila tá legal, tá legal
Sempre brigando pra ganhar o carnaval.

Mas que saudade
 Do tempo de Noel Rosa
 Cadeiras pelas calçadas
 Que hoje são musicais
 Boemia a noite inteira
 Violões no *Boulevard*
 Ponto-cem-réis, Praça sete
 E muita batalha de confete
 Na dona Zulmira
 Na dona Zulmira
 E nas orgias da Lapa
 Marujos do tio Sam
 Lá o rei era um madame
 E o Deus era o satã
 Abra a roda, meninada
 Que o samba virou batucada.
 Ah! Meu Rio antigo
 Meu Rio tão musical
 Cadê a orquestra maestro?
 E o cassino, doutor?
 E o carnaval de rua?
 Pergunto e ninguém me responde
 Ranchos, cordões, calhambeques
 E o quebra-quebra no bonde
 Quebra-quebra, gabirola
 Quero ver quebrar
 Quebra lá que eu quebro cá
 Quero ver quebrar ¹²⁸

A Vila Isabel do Rio antigo se apresenta múltipla e diversificada, local de encontro de sambistas, sendo o *Boulevard*, a Praça Sete e o Ponto-de-Cem Réis referências de uma boemia carioca, vivida por Noel, e de rodas onde o “samba virou batucada”. Essa boemia também é evocada por Martinho ao lembrar a Lapa, tradicional espaço dos malandros cariocas, personagens emblemáticos desse modo de viver, como Madame Satã.¹²⁹ Parte desse Rio “tão musical”, de ranchos e cordões, do carnaval de rua representado pelas batalhas de confete da Rua Dona Zulmira, a Vila de Noel passaria por grandes transformações até Martinho conhecê-la. O lugar onde Noel Rosa recolhia a “matéria-prima” de sua poesia, na década de 1930, também forneceria importantes elementos para os versos de Martinho e seus sambas, cinquenta anos depois.

¹²⁸ Ai, Que saudade eu tenho. Martinho da Vila. LP/ CD Rosa do Povo, RCA Victor, Martinho da Vila, 1976. Disponível em: <https://immub.org/album/rosa-do-povo> . Acesso em: 10 set. 2020.

¹²⁹ José Francisco dos Santos (1900-1976) foi rebatizado como “Madame Satã” quando usou essa fantasia no carnaval. Homossexual assumido, viveu, nas primeiras décadas do século XX, a boemia carioca da Lapa, sendo preso e ganhando fama de “valente” entre outras “bichas viris” da cidade. O apelido ganhou fama, entrou para a história, virou filme. “O próprio João Francisco definia o malandro como “quem acompanhava as serenatas e freqüentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro. E cada um usava a sua navalha”. (GREEN, 2003, p. 206)

Os biógrafos de Noel (MÁXIMO; DIDIER, 1990), ao descreverem o bairro, lembram do aspecto múltiplo e rico que o caracterizava, dos tipos que ali coexistiam. Tal aspecto talvez estivesse relacionado ao fato de a Vila estar ilhada entre bairros tão diferentes: a Tijuca dos Ricos, o Andaraí de contornos proletários, o Engenho de ares provincianos, o Maracanã de famílias conservadoras, os morros da Mangueira e dos Macacos marcados pela pobreza, e o Grajaú, ainda meio deserto e indefinido. Martinho morou por muitos anos no Grajaú, considerado uma extensão do bairro cujo nome presta homenagem à princesa Isabel. “É como o lado nobre e calmo do bairro de Noel Rosa. Assim como a Vila representa o meu lado de sambista e boêmio, o Grajaú foi meu repouso e sossego” (VILA, 1992, p. 250), sentenciou Martinho. Na década de 1990, ele demonstrava gratidão pelo seu percurso e pelas conquistas, e nem imaginaria que um dia moraria no Grajaú. Atualmente o sambista vive num apartamento na Barra da Tijuca, bairro da Zona Oeste do município do Rio de Janeiro.

Quem diria eu, nascido na roça, filho de lavradores, criado no morro, em barracão de zinco iluminado por lamparinas de querosene, carregador de lenha pro fogão e que na adolescência ganhava a vida limpando caixas de gordura nas casas da rua, fazendo fretes nas feiras com meu carrinho de rolimãs ou vendendo bosta de boi pros jardins das casas dos ricos, um dia estaria morando propriamente no Grajaú. Obrigado Meu Deus. (VILA, 1992, p. 255)

Casado atualmente com Cleodimar Correa Liscano (a Cléo), Martinho teve outros relacionamentos duradouros com Anália, Ruça e Rita. No Grajaú, viveu com Lícia Maria Caniné, a Ruça, outra apaixonada pelo samba e pela Vila Isabel, e com as filhas Mart'nália (do primeiro casamento com Anália), Juliana e Tunico (filhos de Ruça). Martinho Antônio (Pinduca) e Analimar, os filhos mais velhos, iam periodicamente para a casa do pai. Já era pai de cinco dos oito filhos, três com Anália, dois com Ruça, e Maíra, com Rita. No ano 2000, ele celebrou essa família miscigenada e a miscigenação¹³⁰ brasileira no samba “Salve a mulatada brasileira” (1975)¹³¹: Eu não sou branquinho, nem pretinho/ A minha dona é a Russinha/ E tenho cinco mulatinhos/ Salve! Salve!/ Salve a mulatada brasileira!”¹³². Na década de 1990, separado de Ruça após uma união de 20 anos, Martinho finalmente montaria a desejada casa em Vila Isabel. Esse sonho concretizado também ficou registrado em seus versos:

Alô Noel

¹³⁰ Como já destacado, esse discurso da mestiçagem encontra abrigo no samba e suas representações devem ser problematizadas, o que será feito, em outros momentos do texto.

¹³¹ Salve a Mulata brasileira, Martinho da Vila. LP/ CD Maravilha de Cenário, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1975. Disponível em: <https://immub.org/album/maravilha-de-cenario> Acesso em: 13 nov. 2019.

¹³² *Idem*. Valem aqui, as mesmas considerações já feitas acerca do termo “mulata” e derivações (mulatada).

Eu vou cantando o meu samba
 E fazendo na vida meu melhor papel
 Bem feliz eu sonho
 Ter uma vida tranquila
 E morar numa vila
 Em Vila Isabel
 Pode ser em qualquer rua
 Ou na Praça Barão de Drummond
 E até mesmo num barraco
 Naquele macaco do meu coração
 Na Teodoro da Silva
 Lá nas Torres Homem ou na Souza Franco
 Mas a Vinte e Oito é que é o biscoito
 Pra ir pra Maraca caminhando a pé
 Desfilar de azul e branco
 E beber na Visconde de Abaeté¹³³

Embora passasse mais tempo na fazenda de Duas Barras com Cléo, com quem se casou oficialmente em 1993, Martinho pôde enfim morar numa vila tranquila do bairro de Noel. Seu vínculo com Duas Barras não ficaria ausente de seus versos, sendo esse seu refúgio na roça a inspiração para o samba intitulado “Meu Off Rio” (1994).¹³⁴

Nos arredores, Cantagalo, Teresópolis
 Nova Friburgo e Bom Jardim, bem no caminho
 Meu off Rio tem um clima de montanha
 E os bons ares vêm da serra de Petrópolis
 É um lugar especial
 Para quem é sentimental
 E aprecia um gostoso bacalhau
 O galo canta de madrugada
 E a bandinha toca na praça
 Na entrada há um vale
 Que é encantado
 Tem cavalgada, tem procissão
 As cachoeiras principais de lá são duas
 E a barra é limpa porque lá não tem ladrão
 Tomo cachaça com os amigos
 Lá em Cachoeira Alta
 E na Queda do Tadeu, churrasco ao lago
 Pra ir pro Carmo
 Tem muita curva
 E a preguiça então me faz ficar na praça
 Eu nem preciso trancar o carro
 A chave fica na ignição
 A minha Vila fica meio enciumada
 Se eu pego estrada e vou correndo para lá
 Se alguém pergunta, eu não digo

¹³³ Alô, Martinho da Vila; Cláudio Jorge. LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro> Acesso em: 13 nov. 2019.

¹³⁴ Meu Off Rio, Martinho da Vila. LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro> Acesso em: 8 jan. 2020.

Onde fica o tal lugar
Mas canto um samba para quem adivinhar

A trajetória do artista que saiu do interior e ganhou o mundo esteve constantemente marcada por esse trânsito a roça/a cidade. Depois de cantar a Vila de Noel e descrever em versos os ares bucólicos e pacatos de Duas Barras, Martinho canta seu amor pela “Cidade Maravilhosa”. Sua “Carioquice”,¹³⁵ título de um dos sambas, se construiu a partir de sua relação com o samba, tornando-o um “Amante do Rio”: Sou um amante do Rio/ E fã de Vila Isabel/ Alô Madureira, Tijuca,/ Mangueira/ E Padre Miguel”¹³⁶ O “Martinho do Brasil e do Mundo”, título do seu 35º álbum, por onde quer que fosse, levaria a família, a Vila e Duas Barras na bagagem, saudade sacramentada nos versos de “Ó que Banzo, Preta” (2007):

Ó que banzo viver longe, amor
Que saudade dos meus filhos
Dos parentes dos meus netos
De uns amigos e do Butiquim
De ti não é só saudade
Sinto falta do teu corpo
Do teu cheiro de alecrim
Sinto falta dos carinhos
Dos cuidados, dos beijinhos
Sinto falta do calor
Da minha Vila cada dia mais distante
De Duas Barras ainda estou mais ausente
Boca do Mato, quanto tempo não vou lá
Estou vivendo fora do meu habitat
Mas vou cantando o meu samba por aí
Acompanhado da família musical
Eu trabalhando toco pra me divertir
Cantar pro povo é minha missão principal.¹³⁷

Banzo, vocábulo de origem banta, adquire aqui o sentido de saudade. Nei Lopes o define, em seu Dicionário Banto, como “nostalgia mortal que acometia negros escravizados no Brasil; triste, abatido, pensativo, surpreendido, pasmado, sem jeito, sem graça. Do quicongo *mbanzu*, pensamento, lembrança ou do quimbundo *mbonzo*, saudade, paixão, mágoa” (LOPES, 2012, p. 46), estes sentidos permeiam o termo utilizado por Martinho para substituir a palavra saudade, revelando as sutilezas deste artista nessa deliberada aproximação com a África, com sua riqueza linguística e cultural. No decorrer desta análise, essas sutilezas serão pontualmente enfatizadas, revelando nos textos de suas canções estratégias discursivas

¹³⁵ Carioquice, Martinho da Vila, LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro> Acesso em: 13 nov. 2019.

¹³⁶ Amante do Rio, Martinho da Vila. *Idem*.

¹³⁷ Ó que Banzo, Preta. Martinho da Vila. CD Do Brasil e do Mundo, Gravadora MZA Music, Martinho da Vila, 2007. Disponível em: <https://immub.org/album/do-brasil-e-do-mundo> Acesso em: 2 ago. 2020.

que visibilizam a construção de pontes culturais com a África, por Martinho da Vila em sua arte.

Ainda sobre sua relação com a Vila, no disco “Martinho da Vila Isabel” (1984) no qual lhe rende homenagens, o sambista encomendou uma pesquisa sobre o bairro à jornalista Dulce Alves, para compor seu encarte. Contando a história do bairro, o texto “Sonho de Poeta” traz um diálogo entre os dois poetas da Vila, Noel Rosa e Martinho, unindo céu e terra. Neste, Martinho conta para Noel como a Vila está mudada: que o *Boulevard* 28 de Setembro passou a se chamar Avenida; que não existem mais as batalhas de confete, nem a cerveja cascatinha, mas existem “calçadas musicais” desde o Maracanã até a Praça Sete, inauguradas em 1965, em pedras portuguesas, para homenageá-lo; que a Vila tem agora uma Escola de Samba e suas cores são azul e branco, onde ele “trabalha” e divulga o bairro. Embora o texto atualize Noel sobre a Vila de Martinho, pontua outro importante aspecto da identidade desse outro “poeta da Vila”: a ancestralidade africana, evocada tanto para o sambista quanto para o samba, que resiste às tentativas de desafricanização. “De vez em quando vou a Angola consultar minhas origens e estou aí, tentando preservar a nossa música, fugindo dos ritmos estranhos, valorizando o que é nosso. Resistindo. Afinal “São coisas nossas”” (VILA, 1992, p. 110). E insere aqui um trocadilho com o título de um samba de Noel. O diálogo é uma pérola, e está transcrito no livro de Martinho da Vila (1992), “Kizombas, Andanças e Festanças”.

“Noel foi o grande cara” (SUKMAN, 2013, p. 135) - afirma Martinho - mas não foi o único morador ilustre da Vila. Outros sambistas ali viveram, cantaram sua geografia e sua história, como Nei Lopes, neste seu samba em parceria com Rui Quaresma, também encomendado por Martinho:

À minha direita raia um sol vermelho e branco
 À minha esquerda um verde e rosa vem dormir
 À minha frente ecoa um grito de gol
 Atrás de mim dorme a Floresta do Andaraí
 Entre o Engenho Velho e o Novo ouço cantar
 Um tangará nas ramas dos oitis do Boulevard
 Aqui foi que os Drummond, os Rudge e os Maxwell
 Vieram semear Vila Isabel, vieram semear Vila Isabel
 Vila lá vou eu
 Camisa aberta, ventre livre, chinelo nos pés
 Da Barão de São Francisco, tomo um chopp no Petisco
 Faço uma fé no Cem Réis
 Vila, Vila eu vou
 Por entre as notas das calçadas musicais
 Vou seguindo as partituras
 De tão sábias criaturas
 Que fizeram sambas imortais
 Nossos laços são tecidos

Pela flor dos tempos idos
Nos antigos carnavais.¹³⁸

Ao cantar o bairro, os poetas sambistas o (res)significam, criando, reforçando uma identidade e demarcando a alteridade posta em relação aos demais espaços urbanos da cidade carioca. Localizado na zona norte do Rio de Janeiro, na letra da canção sua posição geográfica é também cultural. Situado entre morros que também possuem representação em agremiações carnavalescas, estes são simbolizados pelas cores de suas respectivas escolas: o vermelho e branco, do Salgueiro, e o verde e Rosa, da Mangueira. Os versos destacam também outros vizinhos da Vila – o Engenho Velho, o Novo e o Andaraí - assim como personalidades, ruas que levam seus nomes, espaços de sociabilidade como o tradicional bar *Petisco da Vila*. A boemia e o samba são parte da identidade do bairro que em 2023 completa 150 anos. Se Noel Rosa tornou-se um símbolo desse bairro boêmio e musical, cristalizado nas famosas calçadas musicais¹³⁹ e nos sambas que o eternizaram, Martinho é, hoje, sua figura mais representativa (PICCOLO, 2009). Ele estará atrelado não apenas à identidade do bairro, mas da escola da qual tornou-se Presidente de honra.

3.2 Martinho da Vila Isabel: GRES Unidos de Vila Isabel

*O sereno está caindo
Em toda Vila Isabel
É o céu que está chorando
Com saudade de Noel
Vila Isabel, Vila Isabel¹⁴⁰
Vila Isabel, Dunga, 1984*

¹³⁸ LP/ CD Martinho da Vila Isabel, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1984. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-isabel> Acesso em: 2 ago. 2020.

¹³⁹ As caçadas musicais, em piso de pedra portuguesa, foram idealizadas pelo compositor Almirante em 1965 (na ocasião do VI centenário da cidade do Rio de Janeiro) e tombadas como patrimônio em 1987. “Trata-se de um mosaico de pedras brancas e pretas, desenhando partituras de músicas de grandes compositores, Foram construídas então desde a Praça Maracanã até a Praça Barão de Drummond, com as partituras das seguintes músicas: Cidade Maravilhosa de André Filho (esta primeira ainda na Praça Maracanã); Abre Alas de Chiquinha Gonzaga; Pelo Telefone de Dunga e Mauro de Almeida; Mal-me-quer de Cristóvão de Alencar, Armando Reis e Newton Teixeira; Feitiço da Vila de Noel Rosa e Vadico; Ave Maria de Ertildes Campos e Jonas Neves; Aquarela do Brasil de Ary Barroso Jura de Sinhô; Carinhoso de Pixiguinha e João de Barros; Linda Flor de Henrique Vogeler e Luis Peixoto; A Conquista do Ar de Eduardo das Neves; Luar do Sertão de Catulo de Paixão Cearense e João Pernambuco; Chão de Estrelas de Orestes Barbosa e Silvio Caldas; Linda Morena de Lamartine Babo; A Voz do Violão de Francisco Alves e Horácio Campos; Na Pavuna de Homero Dornellas e Almirante; Primavera do Rio de João de Barros e Ernesto Nazareth; Apanhei-te Cavaquinho de Ernesto Nazareth; Florisbela de Nassara e Frazão; Renascer das Cinzas de Martinho da Vila (esta última já na Praça Barão de Drummond”. Disponível em: <http://www.inventariodosmonumentosrj.com.br/index.asp?iMENU=catalogo&iiCOD=816&iMONU=Piso%20de%20Pedra%20Portuguesa%20das%20Calçadas%20Musicais> Acesso em: 21 out. 2021.

¹⁴⁰ Paulo Brazão, Jorge King/Paulinho da Vila/Nely Miranda. LP/ CD Martinho da Vila Isabel, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1984. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-isabel> Acesso em: 2 ago. 2020.

A Escola de samba, assim como o bairro carioca, também é celebrada no álbum dedicado à Vila Isabel, em especial na canção que homenageia um dos fundadores do GRES Unidos de Vila Isabel: “Paulo Brazão” (1984) é o título do samba. A ideia de criar a escola é atribuída a Seu China (Antônio Fernandes da Silveira) - outro ilustre morador da Vila - que desde a década de 1940 já desfilava em suas ruas com os “Acadêmicos da Vila”. Este então propôs a criação de uma escola que desfilaria na famosa Praça Onze no ano seguinte, em 1947. O enredo “De escrava à rainha” tinha samba de Paulo Brazão, reverenciado nos versos cantados por Martinho. (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015)

A noite se enfeitou de alegria
Surgiram mil estrelas lá no céu
Nascia um poeta lá no morro
Um bamba, um menestrel lá ra ra
Sua arte que é tão imensa
Em forma de recompensa
Hoje venho a exaltar
A sua fé que é tão grande
A cada dia se expande
Aumentando o seu valor
Paulo Brazão
É Paulo Gomes de Aquino
Um grande homem com coração de menino
Vila Isabel
És manchete de revistas e jornais
És um berço de poetas imortais
Mundo inteiro te conhece e não te esquece
Vila Isabel ¹⁴¹

Paulo Gomes de Aquino (* - 1994) nasceu na Vila (Morro dos Macacos) e fez nascer a Vila (escola de samba), tornando-se mais um dos “poetas imortais” que ali viveram. O bairro, a escola, seus poetas e bambas – como Noel Rosa e Paulo Brazão - são exaltados nos versos que reforçam os laços construídos com os sambistas, como mais tarde aconteceria com Martinho e a Vila que lhe deu uma nova identidade. “É que eu sou do bairro de Noel/ Seu nome é Vila Isabel/ Vai saindo da aba do meu chapéu”.¹⁴² Em 1967, vinte anos após o primeiro desfile da escola, Martinho ingressaria em sua ala de compositores. Em 1984, cantaria sua fidelidade à escola por meio dos versos de Ataulfo Alves - “Serei Vila Isabel até

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² Na Aba, Ney Silva/Paulinho Correia/Trambique. LP/ CD Martinho da Vila Isabel, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1984. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-isabel> Acesso em: 2 ago. 2020.

morrer” - e de Dunga “Vila Isabel/ Serei eternamente o teu cantor/ canto e canto de alegria o teu louvor”.¹⁴³

O Martinho de Duas Barras, da Boca do Mato, torna-se então Martinho da Vila. Representado em seu sobrenome artístico, o bairro oriundo da antiga sede da Fazenda dos Macacos e a escola de samba criada por Seu China, Paulo Brazão e outros bambas unem-se em uma só Vila. Imbricados nos versos dos sambas, bairro e escola se conectam e se confundem nas referências à Vila Isabel cantada por Martinho.

E a lua vadia ainda passeia no céu, porque
Passou uma noite de samba em Vila Isabel
Vila Isabel,
Bem ali entre Maracanã, Grajaú e Salgueiro
É uma escola de samba famosa neste Brasil inteiro
Vila Isabel, Vila Isabel
Considerada por todo sambista verdadeiro
[...] O nosso samba é cheio de malemolência
Nossas cabrochas olha o passo, veja a cadência
Os ritmistas são caprichosos e não saem do tom
O samba é belo, o samba é doce, o samba é bom
O nosso samba não se aprende no colégio
É privilégio que Noel Rosa nos deixou
Mas se você nunca foi a um samba na Vila
Então esteja certa que também nunca sambou
Mas vem pro samba vem sambar¹⁴⁴

Em uma das faixas de seu 16º álbum (1984), quatro sambas são reunidos¹⁴⁵, parabenizando a Vila Isabel e lembrando que “a reação dos tamborins, começou lá no bairro de Noel”. Introduzida por um samba de Ataulfo Alves e Alcebíades Nogueira, “Fala Mulato”, Martinho lembra que Ataulfo - outro “poeta imortal” - ali viveu seus últimos 16 anos de vida:

Fala mulato nesse pedaço de couro
Manda parar todo o mundo que nosso batuque vale ouro
Ô escolas de samba de todo o Rio de Janeiro
Ponham as pastoras na rua
Porque nosso samba é o primeiro¹⁴⁶

¹⁴³ Vila Isabel, Dunga. *Idem*.

¹⁴⁴ Boa Noite (Martinho da Vila)/ Nem a Lua (Martinho da Vila/Noca da Portela/Charlotte)/ Vem Pro Samba Meu Amor (Diógenes) / Quando o Ensaio Começar (Zé Branco/Lolote). LP/ CD Martinho da Vila Isabel, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1984. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-isabel> Gravação disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/martinho-da-vila-isabel/ Acesso em: 2 ago. 2020.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Fala Mulato, Ataulfo Alves, Alcebíades Nogueira. LP/ CD Martinho da Vila Isabel, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1984. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-isabel> Acesso em: 2 ago. 2020.

A categoria “mulato” é recorrente nas narrativas de Martinho, assim como no universo do samba, como já pontuado. Atrélada ao próprio imaginário construído sobre o samba, só muito recentemente vem sendo desconstruída como uma expressão de cunho racista que se popularizou. Reforçando o discurso da mestiçagem brasileira, exaltado no samba “Salve a mulatada brasileira” (1975), o uso do termo “mulato” e derivações evidencia vestígios de uma sociedade marcadamente racializada, como a brasileira, no discurso do samba. O segmento mestiço (mulato) ganha predominância em relação às categorias branco/negro, caracterizando o espaço ganho pela mestiçagem na representação da sociedade brasileira. Essa característica biológica será reforçada discursivamente para construir a imagem de uma sociedade pretensamente democrática e harmônica, “mito” que já desconstruído em tantos estudos (MUNANGA, 1999). Essa discussão, à qual retornaremos, embora bastante explorada, não se esgotou. Ao contrário, segue urgente diante do racismo que persiste em nossas relações raciais, reverberando nos discursos musicais.

Voltando à Vila de Martinho, esta segue sendo exaltada com “Graça Divina” (1984), em samba feito em parceria com o sambista Luiz Carlos da Vila. As categorias raciais são novamente utilizadas, desta vez para categorizar o samba, “o canto mais negro que passarinho no céu.

Mas ele
 Ele pegou do branco a paz maior
 E o canto mais negro que passarinho no céu
 E daí, criou Vila Isabel
 E daí, criou Vila Isabel
 E vieram poetas pra perpetuar a criação
 E esta beleza toda é uma das razões do meu viver
 Eu agradeço a Ele do fundo do coração
 Pela graça divina de a Vila eu pertencer
 E repetirei com toda minha emoção
 Serei Vila Isabel até morrer¹⁴⁷

A “Ele” se agradece do fundo do coração. Com letra maiúscula, como na reverência a um autoridade, cuja importância demanda tratamento especial, agradece pela “graça divina de a Vila” pertencer. Em seguida, exalta essa escola de samba em “Renascer das Cinzas” (1974), composto por Martinho para consolar os foliões desanimados com os desastrosos desfiles na

¹⁴⁷ Graça Divina, Martinho da Vila/ Luiz Carlos da Vila, 1984. *Idem*

década de 1970.¹⁴⁸ Cantarolando os segredos do samba e a beleza da escola na Avenida, reafirma que “o berço do samba é em Vila Isabel” e segue, no “Embalado da Vila” (1979), em referência à “Corda e a caçamba” de Noel Rosa, no samba “O X do problema” (1936)¹⁴⁹:

Vem descobrir os segredos do samba
 Vem com a gente cantarolar
 Vem, traz a corda e a caçamba
 Vem com toda sua muamba
 Pra no embalo da Vila se embalar
 Vem, ser igual ao negro brasileiro
 Que também já penou no cativeiro¹⁵⁰

Muamba, outro termo de origem banta, assim como muitos utilizados por Martinho, vem do “quimbundo *muhamba*, cesto comprido para a condução de cargas de viagem” (LOPES, 2012, p. 180). Martinho, carregando sua “muamba” - suas origens rurais e sua ancestralidade africana - perpetuaria a criação, como ele próprio sentenciou, com Luiz Carlos da Vila, nos versos de “Graça Divina” (1984). O samba de Noel e a escola do seu China – criados no berço desses poetas imortais - fez da Vila Isabel a razão do seu viver. Ao integrar a ala de compositores do GRES Unidos de Vila Isabel, tornou-se uma liderança, atrelando sua história à trajetória desta escola.

O ano-chave da história da Vila foi 1967, ano de Carnaval de Ilusões, o primeiro samba-enredo assinado por Martinho da Vila, em parceria com Gemeu [...] o samba-enredo fugia do modelo canônico. De novo, a escola ficou em quarto lugar. E ganhou uma liderança incontestada, a de Martinho. A vez da Vila chegou em 1988. “Kizomba é uma palavra do Kimbundu, uma das línguas da República Popular de Angola. A palavra Kizomba significa encontro de pessoas que se identificam numa festa de confraternização”. Assim começava a sinopse de “Kizomba, a festa da raça”, o enredo que a escola levou para a Avenida no Carnaval do centenário da Abolição da escravidão, assinada por Martinho, a sinopse deu origem a um samba (de Rodolpho de Souza, Jonas Rodrigues e Luiz Carlos da Vila) e a um desfile apontado como um dos mais emocionantes da história do Carnaval carioca. Sem quadra, mergulhada em crise financeira, ensaiando na rua, a Vila saiu da posição de “escola que poderia cair” para a que marcou a história ao

¹⁴⁸ Martinho narra o acontecido na música “Madrugada, Carnaval e Chuva (1970): “Cai a chuva no asfalto da avenida/ E a escola, já começa a desfilar/ Molha o surdo, molha o enredo, molha a vida/ Do sambista cujo o sonho é triunfar/ Cai o brilho do sapato do passista/ Mas o samba tem é que continuar/ Os destaques se desmancham na avenida/ E o esforço já é sobrenatural/ Mas a turma permanece reunida/ Um apito incentiva o pessoal/ E a escola já avança destemida/ É o samba enfrentando o temporal”. Composição de Martinho da Vila. LP/CD Meu Laiaraia. Gravadora RCA Vítor, Martinho da Vila, 1970. Disponível em: <https://immub.org/album/meu-laiaraia>. Gravação disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/meu-laiaraia/. Acesso em: 17 abr. 2020.

¹⁴⁹ O X do problema, Noel Rosa, 78 RPM Gravadora Victor, Aracy de Almeida, 1936. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-74285>. Acesso em: 7 maio 2018.

¹⁵⁰ No Embalo da Vila, Martinho da Vila, LP/ CD Terreiro, sala e salão, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/terreiro-sala-e-salao>. Acesso em: 17 abr. 2020.

cantar a afirmação africana, num canto libertário”. (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 154)

Em 2018, o sambista gravou o CD “Alô Vila Isabel”¹⁵¹, com sambas seus, de Noel Rosa, de Luiz Carlos da Vila e de sua filha Mart’nália – outra sambista comprometida em perpetuar essa criação, afirmando em versos: “Só sei que eu sou Vila Isabel”¹⁵². Poetas da Vila e outros poetas-sambistas são reunidos nesse disco que canta a Vila, o Brasil, a latinidade e muita africanidade em seus sambas e sambas-enredo. Martinho ocupa importante papel na história da escola sendo a *Kizomba*, certamente, seu grande momento.

3.3 KIZOMBA: a Festa da Raça

*Valeu Zumbi
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a Abolição
Zumbi valeu
Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto e dança
Jongo e Maracatu*¹⁵³

Para Martinho, o enredo que deu o título de campeã à escola Unidos de Vila Isabel no centenário da abolição da escravatura foi um manifesto, e o carnaval carioca de 1988 foi histórico. A Unidos de Vila Isabel apresentou o maior contingente de negros em desfile. Paulo Brazão foi colocado num “digníssimo” trono. Ruça, companheira de Martinho à época e presidente do GRES Unidos de Vila Isabel, mal conseguia falar. Com “a Vila na boca da Avenida, passou a bola para o autor intelectual do enredo, Martinho da Vila: - Alô Vila Isabel! Cada um de nós a partir de agora é um Zumbi. Zumbi alegre. Zumbi canta. Zumbi dança. Valeu Zumbi?” (VILA, 1992, p. 103). E a Vila foi campeã.

Em seu depoimento (MIS, 2001), ele relata o processo de construção de “Kizomba, a festa da raça”, demonstrando conhecimentos aprofundados sobre a África, decorrentes da necessária pesquisa realizada para a construção do enredo. Revela, por exemplo, as dificuldades em convencer o pessoal da bateria a sair de bata africana e não de paletó, como

¹⁵¹ CD Alô Vila Isabel, Martinho da Vila, 2018. Disponível em: <https://immub.org/album/alo-vila-isabeel> Acesso em: 17 abr. 2020.

¹⁵² Só sei que eu sou Vila Isabel, Mart’nália, 2018. *Idem*.

¹⁵³ Kizomba, Festa da Raça (Unidos de Vila Isabel - Samba-Enredo 1988) (Rodolpho/Jonas/Luiz Carlos da Vila)- Samba Enredo – Vila Isabel, 1988. CD Alô Vila Isabel, Martinho da Vila, 2018. Disponível em: <https://immub.org/album/alo-vila-isabeel> Acesso em: 17 abr. 2020.

era a tradição no carnaval. Angola marcou presença, Bahia marcou presença. E, novamente, lá estavam as origens sempre evocadas por Martinho. Para este, “a vitória da Kizomba, não foi uma vitória só da Vila Isabel, mas uma vitória da raça negra, da cultura negra”. Naquele ano, quatro escolas homenagearam o negro, “só que a Vila pôs o negro no chão e nos carros e cantou com o coração” (VILA, 1992, p. 232) - reforça Martinho. O merecido título foi também justificado e celebrado por Haroldo Costa¹⁵⁴, sambista e um dos principais comentaristas dos desfiles das Escolas de Samba do Carnaval Carioca:

Três elementos foram os ingredientes que formaram o caldo da Kizomba que fez sua festa ecumênica em plena Marques de Sapucaí, dando uma lição de africania, à brasileira, para todos. [...] Valeu Martinho! Este mergulho na cultura africana dos nossos dias fez um bem danado. Muita gente saiu do desfile mais consciente. Só isto já valeria todos os sacrifícios e todos os empenhos. Mas teve muito mais. O cume foi a vitória incontestada, valorizada pela disputa que envolveu a Mangueira, ansiosa pelo tri, Beija-flor, sempre uma forte candidata ao primeiro lugar e o Salgueiro, que vem pouco reconquistando o seu lugar e o seu prestígio. Valeu Ruça! Não é a primeira vez que uma escola de samba é presidida por uma mulher, mas é a primeira vez que isto acontece a uma escola campeã do primeiro grupo. Mais um fato inédito que a Vila inscreve na sua história já em si mesma tão rica. [...] Valeu, povo de Vila Isabel. Foi a compreensão da importância do enredo que motivou os moradores da Vila a cerrarem fileiras em torno da escola, que é o bem cultural comum de todos. Valeu Zumbi! Teu nome não foi proclamado em vão. E aquelas pessoas todas que estavam lá, negras e brancas se irmanaram no mesmo sentimento e na mesma emoção. (VILA, 1992, p. 233-234)

A análise de Haroldo Costa traz elementos da repercussão social desse desfile e de sua importância histórica. Martinho marca ali sua posição em relação à cultura negra como representante e porta-voz, nesse enredo que fez a Vila Isabel campeã e ampliou tantos horizontes a partir da visibilidade da temática. A presença dessas “africanias” não se restringe aos enredos e sambas-enredo, como revelam os demais sambas de caráter autobiográfico já analisados neste capítulo. Estas também são evidenciadas quando analisado o conjunto da obra de Martinho, ou seja, suas produções nos âmbitos musical e literário. Independentemente dos conceitos que direcionam seus discos, africanidades, ancestralidades e África emergem como importantes fundamentos de sua arte, não como vestígios, mas como força potente e marcante de sua obra e de sua trajetória pessoal e artística. As problemáticas raciais na sociedade brasileira e no mundo, como o racismo e a desigualdade, são igualmente

¹⁵⁴ Ator, escritor, produtor e sambista, Haroldo Costa iniciou no Teatro Experimental do Negro, protagonizou a peça Orfeu da Conceição, convidado por Vinícius de Moraes, assim como o papel de Jesus no Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Trabalhou na TV Tupi, na Rede Globo e tornou-se um dos principais comentaristas dos desfiles das escolas de samba do carnaval carioca. <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/haroldo-costa/perfil-completo/> Acesso em: 11 out. 2021.

contempladas pelo artista que utiliza sua arte como ferramenta de luta. Assim canta o carioca Martinho da Vila, em “Carioquice” (1994), sempre recorrendo ao humor e à leveza para abordar temas sérios e duros:

Sem preconceito nenhum
Sou preto
Nos meus amigos não vejo cor
Gosto de samba, futebol, fazer amor
Minha carioquice
Não sei se ela é branca ou preta
Tem uns trejeitos que é de africana
Mas o seu jeito é todo de Ariana
Vai pro Municipal
Curtir o seu balé
Com guia no pescoço
E figa de guiné
E no leito
É totalmente sem preconceito
E lá e cá
É vira e mexe
É deita e rola
No pega-pega
O geme-grita descontrola
No social a tal parceira é reservada
Não admite
Baixaria, nem piada
Mas no leito
É totalmente sem preconceito¹⁵⁵

Se as *kizombas*, culturas negras, africanidades e vínculos com África se inscrevem de forma significativa na produção de Martinho da Vila, o discurso da mestiçagem, enraizado na sociedade na qual este se insere, também se desenha. Na arena discursiva, entram em disputa as representações que ali figuram. Nessa canção, embora “o preto” afirme uma ausência de preconceito, esta só é “total” no “leito”. Os demais espaços demarcados como “democráticos, como o balé no “Municipal”, ainda estão em processo de conquista. Aos poucos este teatro, símbolo de uma elite branca europeizada, vai abrindo as portas para aqueles que usam a “guia no pescoço e figa de guiné”, aqui fazendo referência aos adeptos das religiões de matriz africana. De resto, só no “leito” “é totalmente sem preconceito”.

A cidade do Rio de Janeiro é a segunda cidade com maior autodeclaração de pretos e pardos, perdendo apenas para a capital baiana. E essa população negra (que reúne pretos e pardos) é a maior vítima de homicídios na capital carioca. No Brasil, embora a população negra figure como maioria, desde o censo de 2010, segue sendo minoria no ensino superior (a

¹⁵⁵ Carioquice. Martinho da Vila. LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro> Acesso em: 11 out. 2020.

despeito dos avanços decorrentes das ações afirmativas),¹⁵⁶ nas posições de liderança no mercado de trabalho, na magistratura e entre os representantes políticos.¹⁵⁷ A insistência na afirmação da ausência de preconceito constitui-se mais como um desejo de equidade/igualdade que uma realidade, pois em outras narrativas que integram o repertório do sambista, o racismo aparece sem disfarces.

A “carioquice”, branca ou preta, de “trejeitos africanos” e jeito de “ariana”, traz a indecisão em sua classificação racial, tal como no discurso que categoriza o “mestiço” e o “mulato” no Brasil. Essa “carioquice”, como questiona Munanga, não seria uma armadilha ideológica? (MUNANGA, 1999, p. 16). O antropólogo ressalta que o discurso da mestiçagem está saturado de ideologia, e as categorias “mestiço”, “mulato” e “mulata”, cujo conteúdo mais ideológico que biológico posiciona identidades, dilui os conflitos inerentes às relações entre diferentes. Nesse aspecto, Martinho da Vila recorre mais ao termo “miscigenação”, enfatizando o aspecto biológico que perpassa o conceito, embora este também possua uma acepção cultural.

Munanga (1999) afirma que discutir a mestiçagem é revelar o direcionamento, as possibilidades e os efeitos desta na sociedade brasileira. Após a abolição da escravatura, em 1888, o discurso da mestiçagem suscitou redefinir a presença do negro nessa sociedade que se pretendia branca, cristã e europeizada. Antes disso, no pós-independência, serviu como solução para o problema da formação da identidade nacional. No século seguinte, nos anos 1930, ganha força sendo apropriado para categorizar símbolos nacionais como o samba, vinculando-o à sociedade já impregnada no discurso da mestiçagem. Este esteve, assim, a serviço de uma política de embranquecimento que perpassa esses períodos e segue ativa, sendo difundida e incorporada no imaginário brasileiro como um valor indiscutível, pois associada à ideia de uma “mistura” harmônica e sem conflitos.

A democracia racial brasileira está sendo de tal forma repetida e endossada pela multidão dos falantes que, no processo de sua esclerose, já merecia o adjetivo *soi-disant* — a *soi-disante* democracia racial brasileira. Pois não é ela que, ao ganhar sentido universal, se envaidece frente ao espelho da paisagem humana feita de desigualdades, para melhor confiscar os proveitos

¹⁵⁶ “Depois de mais de 15 anos desde as primeiras experiências de ações afirmativas no ensino superior, o percentual de pretos e pardos que concluíram a graduação cresceu de 2,2%, em 2000, para 9,3% em 2017. Apesar do crescimento, os negros ainda não alcançaram o índice de brancos diplomados. Entre a população branca, a proporção atual é de 22% de graduados, o que representa pouco mais do que o dobro dos brancos diplomados no ano 2000, quando o índice era de 9,3%. Os dados são do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).” Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2018-05/cotas-foram-revolucao-silenciosa-no-brasil-afirma-especialista> Acesso em: 11 out. 2021.

¹⁵⁷ Dados disponíveis em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2019/11/20/consciencia-negra-numeros-brasil/> Acesso em: 6 maio 2021.

do conservadorismo social, econômico e político? A mestiçagem racial brasileira traduz hoje o conservadorismo de velhas anarquias. (SOVIK, 2009, p. 10)

Mas a resistência a esse projeto racista, conservador e eurocêntrico acompanha sua difusão e profunda penetração social. Atentos ao “avesso” da “democracia racial”, efeito desse discurso, diversos estudos têm se empenhado em revelar,

Tornando compreensível o porquê da tolerância, “em teoria”, do “racismo universalista” para com a mestiçagem que dilui a linha demarcatória entre brancos e negros. Ela serve bem para projetar o mulato, dissimulando o preto e ampliando arbitrariamente o branco, no “antirracismo diferencialista”, opondo-se a esse, na busca de um igualitarismo efetivamente democrático. (MUNANGA, 1999, p. 10)

Martinho da Vila, em suas canções, deixa vestígios desse desejo, quase uma utopia, de se “refundar” o Brasil a partir de um “igualitarismo” e de uma democracia efetivos. O discurso da mestiçagem que pauta a descrição das relações raciais em suas narrativas geralmente vislumbra o respeito e a “irmandade” como possibilidade. Martinho da Vila é um homem negro, consciente das desigualdades, preconceitos e do racismo que estrutura essa sociedade. Esse discurso, se utópico, não é ingênuo nem alienado. Como Munanga (1999), vislumbra e empenha-se na conquista de uma democracia verdadeiramente plurirracial e pluriétnica, colocando sua arte a serviço dessa construção.

Em seu livro sobre suas “Kizombas, Andanças e Festanças” (VILA, 1992), o poeta, sambista, pesquisador e militante do samba e africanidades idealiza: “Que bonito deve ser um país sem preconceito cultural” (VILA, 1992, p. 15). Ciente do papel de sua arte ele afirma: “criar exige um sacrifício, uma abnegação de despreziosamente colaborar com a humanidade. Não basta ler, pensar. Tem-se que participar, batalhar pela concretização dos sonhos” (VILA, 1992, p. 15). E assim tem feito desde a década de 1960. Em cada texto, em cada samba, com aparente despreensão, segue colaborando com a humanidade, concretizando sonhos, cantando o amor e a sensualidade ao mesmo tempo que dá seu recado sobre as desigualdades e violências que estruturam essa sociedade.

O silêncio sobre África e a cultura africana é uma dessas violências que Martinho busca combater inserindo a temática em seus livros, enredos, sambas-enredo e em seu partido-alto. A *kizomba* promovida no carnaval carioca foi para ele uma “ocasião em que todas as atenções estavam voltadas para a passarela, para, emocionando as pessoas, fazê-las meditar sobre a negritude brasileira” (VILA, 1992, p. 75). Um desfile “conscientemente politizado” sabedor, pois, da importância da abolição da escravatura para a sociedade

brasileira, ainda que inacabada. Entendendo a “Passarela do Samba”¹⁵⁸ como um “campo de batalha” e a importância do que os sambas, desfiles e enredos comunicam, Martinho reflete

Há muitas formas de luta. A mais arriscada é a feita com o exemplo claro, com a postura, com a palavra forte. A mais eficiente é feita indiretamente sem rancor e conquistando através da cultura, usando-se as ocasiões oportunas para mandar mensagens”. (VILA, 1992, p. 96)

Martinho é um sambista e escritor extremamente talentoso e carismático. Mas avisa aos mais desatentos que não se deixem enganar por esse “sorriso fácil” e seu falar manso. Esse artista brasileiro - “sempre feliz da Vila” (VILA, 1992, p. 155) - revela-se, em seus textos e sambas autobiográficos, muito consciente do poder de sua arte nessa “luta”, na qual se vê inserido como cidadão brasileiro, como homem negro que reconhece e valoriza sua ancestralidade africana. E por isso denuncia - por vezes sutilmente, como será demonstrado - a desaficanização característica do processo que permeou a formação dessa sociedade e de sua cultura, visibilizando saberes e culturas silenciados pela oficialidade, desmascarando as violências decorrentes desse processo. Ele está na luta e utiliza sua arte como importante instrumento, recorrendo, de forma perspicaz e sábia, a uma aparente despreensão para mandar seu recado. Suas “armas” estão no campo das artes e da cultura: são os sons, o ritmo, a linguagem afetiva, a malícia e o humor.

O kizombeiro Martinho da Vila (1992) traz em seu livro a íntegra da Declaração dos Direitos Humanos, de 1948. Nessa *kizomba* literária, evoca a importância de Manoel Congo, Amílcar Cabral, João Cândido, Winnie Mandela, Martin Luther King Jr., Agostinho Neto, Malcon X e Samora Machel. Percebe o ano de 1988 como oportuno para celebrar Zumbi dos Palmares, explorar africanidades e as relações Brasil/África, para refletir sobre o trauma da escravidão e suas heranças. Reconhece e denuncia não só o racismo, mas também o que para ele é o maior problema brasileiro, sabendo que este é sobretudo um problema racial: a pobreza. Fala sobre o machismo no samba, critica o embraquecimento das escolas de samba e a sua descaracterização que levou ao afastamento muitos de seus pioneiros.

Outro grande problema: está aumentando a cada ano o número de desfilantes e já há muitas que passam dos sete mil componentes, quando o ideal é cerca de três mil figurantes. Além disso, estão esbranquecendo demasiadamente as

¹⁵⁸ “O Sambódromo do Rio de Janeiro é o nome popular da “Passarela do Samba”, onde acontece os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Esta construção de 1984, fica na rua Marques de Sapucaí, local onde muito antes do “Sambódromo” as escolas já desfilavam. Mas antigamente as arquibancadas e camarotes para a assistência eram montadas anualmente para a festa, e ao término eram desmontadas. O sambódromo foi projetado pelo Arquiteto Oscar Niemeyer e teve sua construção finalizada em 1984”. Disponível em: <https://www.riodejaneiroaquí.com/carnaval/sambodromo-rio.html> Acesso em: 11 out. 2021.

escolas. É claro que não sou de parecer que sambar nos desfiles deve ser um privilégio dos negros. Acho inclusive que a miscigenação no samba contribui muito pra luta contra a segregação racial e diminui também a discriminação contra os humildes. Mas com a bobeira de exibição do luxo exagerado, o custo das fantasias aumenta, diminuindo a participação dos menos assalariados e, em consequência, do elemento negro. Eu já vi na minha própria Vila, alas com mais de cem figurantes e sem nenhum preto sambando. Com tristeza me lembrei do apartheid em pleno carnaval. (VILA, 1992, p. 218-219)

Martinho aqui explicita a falácia da “democracia racial” brasileira. Nem no carnaval, nem no samba carioca, originários das comunidades negras, os privilégios dos brancos mais ricos e a exclusão dos negros mais pobres deixam de operar, provocando o *apartheid* criticado pelo sambista. O mito de que na festa carnavalesca todos se igualam também é desmascarado, pois o poder econômico sobressai ao desejo de participar da festa, como pronunciou Martinho em relação ao preço das fantasias, cada vez mais luxuosas, num carnaval cada vez mais espetacularizado. As hierarquias e desigualdades nas relações raciais operam em pleno carnaval, tornando necessária a contestação das práticas e dos discursos que as invisibilizam, como o da mestiçagem. É preciso questionar a branquitude como uma questão de estética, não de genética, motivo pelo qual brancos e mestiços mais brancos estão em evidência desproporcional nos meios de comunicação, o que ainda não causa constrangimentos em muitos. “Como pensar, pois, a hegemonia do branco como um ideal estético? Os brancos sobressaem até no carnaval, momento do ano em que mais se celebra a cultura negra” (SOVIK, 2009, p. 36).

Martinho (1992) reflete ainda, em seu livro, sobre o ser negro no Brasil, abordando as acusações sobre Pelé - o Edson Arantes do Nascimento - de negar sua origem e sua cor. Retoma trechos de uma entrevista com o craque do futebol brasileiro para provar que há várias estratégias de luta. Pelé, respondendo à pergunta do Jornal do Brasil (JB), em 1988, fala de sua negritude: “A verdade é que constantemente me colocam em debate com o problema do negro, como se eu me apresentasse como louro ou amarelo. Nada disso. Sou negro e me orgulho” (VILA, 1992, p. 162). Apesar do esforço de Martinho da Vila, trechos selecionados da referida entrevista trazem uma série de afirmações do craque que ajudam a compreender as críticas do movimento negro:

“a cor nunca foi um problema para mim. Acho que isso mostra que a raça pode atingir qualquer meta, se houver chance para isto, como houve para mim através do futebol” (VILA, 1992, p. 163).

“O negro, assim como o pobre, encontra dificuldades por todo o caminho. Só que no Brasil cresceu com o sangue do trabalhador negro e, infelizmente,

isto é pouco reconhecido. Nossa raça é morena, não existe raça pura” (VILA, 1992, p. 163).

“JB- Embora tenha sido sagrado rei bem jovem, já foi alguma vez alvo de racismo no Brasil ou em outros países? P- Graças a Deus, isto nunca aconteceu comigo” (VILA, 1992, p. 164)

“JB - O que acha das lideranças negras brasileiras? Por que muitas delas acham que você pouco ou nada faz pelos negros? P- Eu sou o quê? Sou moreninho da praia? Lourinho de família rica? Meu pai era milionário europeu? Ora, isto é uma das besteiras que os falsos líderes às vezes comentam. Eu sou um negro. Venci porque o futebol me deu esta oportunidade. Caso contrário estaria aí lutando pela vida. Será que não veem que eu, modéstia a parte, sou um negro que tem valorizado a raça por todos os cantos? Por todos os países que passo, eles sabem que sou brasileiro, mas que também sou negro. Quando me homenageiam, estão nos valorizando. Será que isso não é importante? Só faço coisas que dão credibilidade ao negro.” (VILA, 1992, p. 165-166)

JB- O futebol, a religião e o samba são os destinos do negro brasileiro? P- Enquanto o governo deixar o país abandonado será muito difícil esse quadro se modificar, o negro não encontra condições de se preparar para outra atividade que não seja futebol e samba. Para jogar ou sambar só exigem sua aptidão técnica e mais nada. [...] É preciso ter programa sério para que o negro melhore seus conhecimentos e possa sair da favela para disputar uma vaga com igualdade com outros grupos. Caso contrário, seu espaço estará sempre dividido entre uma bola e um tamborim o que na maioria das vezes só serve de desilusão quando não se chega a uma consagração” (VILA, 1992, p. 167).

Sabemos que num país racista e desigual como o Brasil, a cor é um “problema”, “Pelé”, uma exceção e é muito provável que este tenha experimentado o racismo, embora não o identifique ou admita. Entretanto, sua visibilidade como jogador de futebol negro, bem-sucedido e respeitado internacionalmente é igualmente relevante na luta por empoderamento e representatividade de jovens negros. Martinho ressalta, também, a importância de não fragmentar a luta, que inclui sujeitos mais e menos engajados:

[...] eu lembro que numa reunião do Grupo Kizomba, ao defender a ideia de que ainda não está na hora de separar o joio do trigo e que temos que apoiar o negro em quaisquer circunstâncias, eu disse: Pelé, orgulho mundial da raça negra brasileira é preto branco. Mesmo assim desejo que ele seja o nosso Presidente da República (VILA, 1992, p. 161).

Martinho aqui dialoga com Lélia González e sua teoria sobre a psicologia do “Jabuticaba”:

A psicologia do “jabuticaba” é das mais interessantes. De um modo geral é o negro (ou negra) que “subiu na vida”. Como o processo de ascensão social do negro brasileiro ocorre normalmente em termos individuais, ele passa

pela lavagem cerebral do branqueamento. Ou seja, cada vez mais distanciado da comunidade negra, ele vai internalizando e reproduzindo os valores ideológicos “brancos” (racismo), chegando ao ponto de se envergonhar e finalmente desprezar sua comunidade de origem. Como ele conseguiu ascender, passa a achar que a negrada não é de nada, que não se esforça, que não gosta de trabalho, que é irresponsável etc. (inclusive, por exemplo, que o povo não está preparado pra votar). Portanto, a negrada é inferior mesmo. Ao mesmo tempo, e cada vez mais, ele fará tudo para que os outros se esqueçam de que ele é negro; em consequência, seu comportamento será no sentido de provar que ele é mais branco do que qualquer branco. Cada vez mais alienado de si e de sua raça, não se apercebe dos comentários, dos olhares, das formas invisíveis ou disfarçadas do “racismo à brasileira”. Finalmente, acaba por negar a existência do racismo e da discriminação racial porque nunca quis sentir ou perceber nada disso com ele. (RIOS; LIMA, 2020)

É preciso ainda problematizar um argumento na fala de Pelé de que no futebol ou samba bastam a “técnica”. Se o talento ou a vocação musical são fundamentais, sem dedicação e esforço o rei Pelé e o rei Martinho não teriam alcançado a consagração. A trajetória de Martinho da Vila não se restringe a um bom ouvido musical ou à habilidade com as palavras, mas foi marcada por muitos projetos, pesquisas, boas parcerias que demandam acima de tudo inteligência, perspicácia e muita criatividade.

Em seu livro, ao retomar essa trajetória, demonstra como sua carreira artística não esteve desvinculada das lutas que Pelé explicita em sua fala. Lembra que contou com importantes aliados e aliadas brancas que “enegreceram” e aderiram à causa, como as “enegrecidas” sambistas Beth Carvalho e Clara Nunes e a sua companheira por duas décadas, a Ruça, “grande kizombeira”, “negra branca”. Esta, na mesma reunião já citada, do grupo Kizomba, teria se posicionado:

Ser negro no Brasil é uma questão de cabeça, de cultura e quem convive com a cultura negra e sua problemática, naturalmente se empretece. Minha mãe sempre dizia que “quem anda com preto, preto é”. Eu sou “fronteiras perdidas”, como se diz lá em Angola. Não posso bater no peito que sou negra, porque no Brasil, infelizmente, há uma diferença muito grande entre uma pessoa de cor escura, dita negra, em desvantagens na sociedade, em relação a outra de pele clara, dita branca.” (VILA, 1992, p. 162)

O enegrecimento se justifica pelo posicionamento afinado com as questões raciais problematizadas por Martinho, que ensaia uma discussão sobre negritude e branquitude e a necessidade de reconhecer privilégios e se envolver numa luta que é de todos(as): “Há brancos que são negros e pretos muito alvos, mas todos estes têm salvação. É só uma questão de oportunidade e aguçamento da sensibilidade. Temos que provocá-los, entendê-los e conquistá-los.” (VILA, 1992, p. 162)

Descrevendo a discussão, aqui retomada, Martinho a classifica como “saudável”. Ainda que restrita a poucos grupos, como o Kizomba, essa “saudável” e importante discussão vem sendo ampliada nas universidades, na mídia, nas redes sociais e nas escolas causando o necessário desconforto para se pensar os privilégios da branquitude, para desconstruir “mitos” profundamente enraizados como a existência de uma “democracia racial” no Brasil, para confrontar a negação do racismo, o racismo estrutural e recreativo e os dados estatísticos que desmascaram o discurso da meritocracia. Ampla, complexa e necessária, a reflexão encontra espaço nos livros e nas canções de Martinho da Vila, marcando sua trajetória.

Assim ele faz em suas kizombas, andanças e festanças. Esse é o Martinho, que não perde uma oportunidade de “mandar seu recado”, que enxerga o samba, a literatura e a avenida como arenas de disputa a serem exploradas, sobretudo com contranarrativas, como espaços para reverberar vozes diversas, sensibilizar e mandar mensagens. Esse “Amante do Rio”¹⁵⁹- título de um de seus sambas - e “fã de Vila Isabel” - homenageando a filha sambista, aproveita o samba para evocar sua voz e sua luta: “Fala Mart’nália” (1994):

Mart'nália
 Diga pro Raoni
 Que o redondo mundo não é
 Só uma bola
 Que Maíra
 É tupi-guarani
 Uma casa branca também
 Oca Cari
 Ao mesmo sol
 Sampa e Gerais
 Somos vizinhos do Espírito Santo
 Omulu nos protege
 Mas o padroeiro é São Sebastião
 Ó minhas criancinhas
 Vamos à praia
 Depois brincar no parque
 Comer chocolate e beber guaraná
 Ou então ir à Quinta
 Atirar pipoca aos macacos
 A minha caçulinha
 É tia do neto Raoni
 E a Dandara netinha
 Me deixa tão bobo
 Ao vê-la sorrir¹⁶⁰

¹⁵⁹ Amante do Rio, Martinho da Vila. LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro>. Acesso em: 11 out. 2020

¹⁶⁰ Fala Mart’nália, Martinho da Vila/ Jamil Joanes. *Idem*.

O texto do samba traz alguns dos herdeiros de Martinho a partir da análise do significado de seus nomes. Maíra, filha de Martinho e Rita, leva um nome “tupi-guarani”. Os primeiros netos levam em seus nomes dois símbolos das culturas indígena e africana: Raoni e Dandara. O primeiro, nome indígena, significa chefe ou grande guerreiro. Um nome expressivo na cultura brasileira devido ao líder indígena caiapó Raoni Metuktire, conhecido internacionalmente pela sua luta em defesa da Amazônia.¹⁶¹ O segundo, Dandara, é o nome da esposa de Zumbi dos Palmares, com quem teve três filhos e lutou até a morte pela sua liberdade.¹⁶² Os netos de Martinho enveredaram pelos caminhos do avô: Raoni Ventapane é cantor e compositor e Dandara Ventapane é porta-bandeira e professora de dança.

Para além dos nomes dos netos, o samba de Martinho traz referências a outras africanidades brasileiras, como a evocação de *Omulu*, divindade da tradição dos Orixás, pedindo proteção. Cantadas, valorizadas e cultuadas pelo sambista em seus versos, estas reverberam em sua obra. O “diverso do verso de Martinho da Vila”, já analisado por Patrícia Rangel (2019), engloba questões sociais com suas problemáticas econômicas, educacionais, étnicas, culturais e políticas. Nos versos deste poeta popular, a voz dos grupos marginalizados e sujeitos tradicionalmente silenciados ressoam, tendo um olhar atento e especial para as africanidades brasileiras e os elos Brasil/África, tantas vezes solapados pelo eurocentrismo que marca a formação da cultura brasileira. A preocupação em desvendar um Brasil que a oficialidade tentou esconder revela-se nas estratégias de aproximação tanto da África “do lado de lá” quanto da África “do lado de cá”. Ampliando diálogos, rompendo fronteiras, construindo pontes, Martinho da Vila se constrói, em sua trajetória como sambista, como um “mediador” cultural entre Brasil/África (BARBOSA; PANICHI, 2016). E é para essas pontes construídas, elos reatados e luzes sobre temas obscurecidos que se volta o nosso olhar, entendendo que estes constroem para o samba uma identidade diaspórica nos versos de Martinho.

3.4 Outras *Kizombas* de Martinho da Vila

Kizomba, termo quimbundo, designa de forma genérica festa, dança ou festa dançante, e em português refere-se também a um gênero de música e de dança de casal angolana. Frederica Toldo (2016) descreve esse modo angolano de dançar a dois, com coreografia sensual, na qual os corpos “deslizam” e “desenham” letras no chão. A *kizomba* seria, em

¹⁶¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Raoni_Metuktire Acesso em: 11 out. 2021.

¹⁶² Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=33387> Acesso em: 11 out. 2021.

termos etno-históricos, derivada da “*massemba*”, que tem como elemento central a “*semba*”, “o toque de umbigos”, a “umbigada”. Interessante observar que tais elementos estão presentes nos estudos sobre a história do samba (dança), instigando pensar nas proximidades e elos musicais e dançantes que Martinho da Vila tanto se esforçou por evidenciar em sua obra artística.

As *kizombas* de Martinho da Vila, entretanto, trazem o significado de encontro, confraternização, tal como Nei Lopes apresenta em seu Dicionário banto: o termo quimbundo *kizomba* como festa ou festejo (LOPES, 2012, p. 219). Martinho vai além e explica:

É uma palavra africana [...] significa encontro de identidades, festa de confraternização e é também o nome que eu dei a um grupo de gente organizada e preocupada com o Brasil, com a cultura e com a problemática dos negros. É o nome que escolhemos para batizar os Encontros Internacionais de Arte Negra. Já realizamos três. (VILA, 1992, p. 246)

Além da famosa *kizomba* na Marquês do Sapucaí, em 1988, Martinho esteve à frente dessas outras *kizombas*. As duas primeiras, segundo o sambista, foram financiadas por ele próprio e sua companheira à época, Ruça, que “abriu mão até de suas joias” e quase penhorou a casa do Grajaú. Havia um comitê de organização (o grupo KIZOMBA) com 14 pessoas ajudando-os nessa empreitada. O *I Encontro Internacional de Artes Negras* contou com delegações de Angola, Moçambique, África do Sul, Senegal, Cabo Verde, Cuba e Estados Unidos (SANTOS; GINO, 2019). Essa primeira *Kizomba* aconteceu em 1984, no Pavilhão de São Cristóvão, com o encerramento na Praça da Apoteose. Participaram dessa festa Aniceto do Império, Gilberto Gil, Fagner, Paulinho da Viola, Bebeto Sivuca, Da Fé, Rildo Hora, Luiz Melodia, Elba Ramalho, Dona Ivone Lara, Moraes Moreira, João Bosco, Zezé Mota, Eliana Pittmann e Nei Lopes.

A segunda, em 1986, foi realizada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ - e colaboraram, de forma gratuita, os atores Milton Gonçalves, Jorge Coutinho, Grande Otelo, Jacyra Silva e os(as) artistas: Leci Brandão, Almir Guineto, Grupo Fundo de Quintal, Vissungo, Império do Futuro, Grupo de Dança Feitiço e Magia, Balé Popular de Pernambuco e Ilê Ayê da Bahia, Grupo Afro Dançante, Caixambu do Salgueiro e Samba Som Sete. O grupo *Godspel Ebony Ecumenical Ensemble* veio dos Estados Unidos para participar dessa *Kizomba*, custeando as próprias despesas, e o canto negro das igrejas protestantes estadunidenses se fez presente. Martinho “cantou pra Zumbi” na Concha Acústica da UERJ, após 10 dias de atividades (10 a 20 de novembro/ 1986) promovidas pela Universidade.

A última *Kizomba*, em 1988, foi custeada por Martinho com o pagamento da TV Globo pela realização do clip Axé¹⁶³ – a vinheta de fim de ano da emissora em comemoração pelo centenário da abolição – e com doações do Ministério da Cultura – MINC - e da ZM Comunicações. A UERJ pôs a universidade à disposição e realizou um ciclo de palestras e lançamento de livros. Martinho relembra que

Durante dez dias aconteceram shows dançantes no Circo Voador, onde se apresentaram a Banda Reflexus, Agdara Dudu, Raimundo Sodré, Luiz Melodia, Orquestra tabajara, Só Preto sem Preconceito, Olorum Baba Mim, Tim Maia, Banda Sete Quatro Sete, João Bosco, Repolho, Beth Carvalho, Choro Elétrico, Fagner e Elisa Lucinda. No teatro João Caetano, Martinho da Vila, dividia o palco com as delegações do Congo e dos Estados Unidos, bem como a representação indígena e a Congada do Espírito Santo [...] O encerramento foi emocionante ao ar livre, em noite de estrela. Com emoção vamos viajar pelos Arcos da Lapa, com bondinho e tudo. [...] Atrás dos Arcos fica o Circo Voador, idealizado pelo animador cultural Perfeito Fortuna, que ganhou ornamentação especial para a Terceira Kizomba [...] É dia 20 de novembro, Dia Nacional da Consciência Negra e aniversário da morte de Zumbi dos Palmares, líder negro que simboliza as lutas pela liberdade no Brasil. É aniversário de morte, mas é dia de festa. Os negros são assim mesmo. Nada de dança e nem cantorias nos nascimentos. [...] Em África [...] ao som dos atabaques canta-se e dança-se para confortar os que estão de luto. Os combas podem ter a duração de três dias, sete ou 21 dias de comilança, bebedeira e dança, dependendo da idade e da importância do morto”. (VILA, 1992, p. 270-272)

Outras atividades que marcam sua trajetória, além das destacadas em seu livro (VILA, 1992), encontram registro em sua página oficial na internet¹⁶⁴, num tópico intitulado “Movimentos Negros”. Na década de 1980, lista várias apresentações - do Projeto Kalunga - em Angola e no Brasil, com a participação de diversos artistas; em 1983, o “Canto Livre de Angola” trouxe a música angolana para o Brasil e as apresentações foram registradas ao vivo no LP com o mesmo nome; em 1984 esteve, pela primeira vez no Brasil, o Grupo *Kizomba*, uma representação do ANC - Congresso Nacional Africano, movimento fundado em 1912 em defesa da população negra da África do Sul. Em 1994, transformou-se no principal partido político do país, tendo sido Nelson Mandela sua figura mais influente. Mandela, líder na luta contra a segregação racial em seu país, ficou 27 anos preso até ser libertado em 1990. Esteve

¹⁶³ “Outra realização marcante do Grupo Kizomba foi a mensagem de fim de ano da TV Globo 1987-88, dirigida pelo Milton Gonçalves com supervisão do Daniel Filho. Colocamos centenas de caras negras na tela em substituição ao elenco habitual, mandando mensagens de “Axé pra todo mundo Axé” e soltando as vozes na música em ritmo de jongo que criei: “Axé! Axé!/ Axé pra todo mundo, axé!/ Muito axé, muito axé!/ Muito axé pra todo mundo axé!” Disponível no site oficial do artista: <http://martinhodavila.com.br/biografia/movimentos-negros/> Acesso em: 14 jul. 2021

¹⁶⁴ Disponível em: <http://martinhodavila.com.br/biografia/movimentos-negros/> Acesso em: 14 jul. 2021

no Brasil em 1991, quando conheceu Martinho da Vila antes de ser eleito presidente da África do Sul, o que aconteceria em 1994.

Em 1985, Martinho destaca sua participação em “uma das atividades políticas mais importantes”, em São Paulo, contra o *apartheid* na África do Sul e pela libertação do líder sul-africano Nelson Mandela, que o sambista “conheceu no Rio quando ele veio agradecer o ato que coordenou”.¹⁶⁵ Foi ao ar o programa “Balancê”, a primeira entrevista feita especialmente para o Brasil pelo revolucionário Desmond Tutu, prêmio Nobel da Paz, que tempos depois viria ao Brasil. Junto à rádio Excelsior, militantes do Movimento Negro de São Paulo conseguiram esse contato direto com Johannesburgo (África do Sul). As memórias de Martinho deste evento, registradas em seu livro, valem a longa descrição a seguir:

Depois da entrevista pelo rádio, fizemos um ato de protesto contra o apartheid, na porta do consulado da África do Sul. Participaram várias lideranças políticas, representantes da igreja, militantes negros e dirigentes sindicais. A ZM Comunicações Artística encarregou-se de produzir o maior ato contra a discriminação racial no Brasil e eu incumbi-me de unir conflitantes organizações políticas e sociais de São Paulo e coordenar a manifestação em forma de comício-show religioso. (A praça da Sé ficou lotada, como nos “comícios diretas já”, numa linda noite de 13 de dezembro, na hora da “Ave Maria” até quase a “hora grande”, quando terminei o show de encerramento junto com o cantor Roberto Ribeiro. Elza Soares não pode cantar, passou mal. O coração da nossa grande cantora negra bateu apressado demais. O espetáculo começou com um lindo manifesto lido pelo camarada Chico Buarque de Holanda que seguiu delirante com Tetê Spindola, Grupo Blitz, Renato Teixeira, Jair Rodrigues, Rildo Hora, Trinca Própria, Lulu Santos, Jorge Mauthner, Beth Carvalho, Dudu França, Grupo Samba Seis, Luiz Wagner e Grupo Fundo de Quintal”. O ponto culminante foi o ato ecumênico comandado pelo padre Batista, pároco da Catedral da Sé, com a participação de todas as religiões praticadas em São Paulo. Ao som de um arrepiante cântico negro, formou-se uma corrente com o povo de mãos pro ar e no palco em frente à igreja, o arcebispo de São Paulo levantou os braços, de mãos dadas a um rabino e uma mãe de Santo. Teve gente que chorou. (VILA, 1992, p. 257-258)

Em sua página oficial, encontra-se disponível trecho de reportagem, num jornal da época, que noticiava o ato público: “Como nas diretas, em São Paulo, começa campanha anti-apartheid”.¹⁶⁶ Segundo a reportagem da semana de 12 a 18 de dezembro de 1985, a organização do ato foi assumida pela Igreja Católica, através do Cardeal Dom Paulo Evaristo Arns, junto a outras entidades de Direitos Humanos, OAB, ABI (Associação Brasileira de Imprensa), grupos estudantis, centrais sindicais e partidos políticos. O nome de Martinho da Vila aparece no grupo dos artistas que participaram dessa organização:

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

Martinho que vem desenvolvendo um trabalho em defesa da cultura negra, através do intercâmbio cultural entre o Brasil e vários países africanos, como shows musicais, mostras de arte e outras inúmeras atividades organizadas pelo grupo “Kizomba”, do qual ele faz parte, acredita que a realização desse ato “juntando todos os segmentos da sociedade, da família brasileira, terá repercussão internacional e um forte poder de pressão sobre o regime racista sul-africano”. Na manifestação em São Paulo, acredita Martinho, “o povo brasileiro, cantando e rezando na praça, formará uma corrente de energia que vai atravessar os oceanos, levando a mensagem brasileira de paz e conclamando o mundo a fazer manifestações fortes pelo fim do apartheid na África do Sul”¹⁶⁷.

Percebe-se, no texto jornalístico, a construção da imagem de Martinho como promotor desse intercâmbio cultural com África e da cultura negra do Brasil, sendo esta incorporada pelo artista como importante fator identitário, evidenciado em suas biografias. Tal identidade é reforçada ao reunir esse conjunto de eventos sob o título de “Movimentos Negros” em sua página oficial, destacando o ativismo e a militância do sambista em relação às questões raciais no Brasil e no mundo, principalmente no que se refere ao seu protagonismo numa aproximação d’África, especialmente de Angola, e na divulgação da cultura africana no Brasil. Suas *Kizombas* são parte dessa militância e o próprio Martinho explica como as realizou:

É que eu senti que o povo brasileiro tem muita curiosidade e pouca informação sobre a Mãe África. Além de não ter muita informação sobre a cultura negra na diáspora. Pra se ter uma ideia, Angola, tão influente na formação brasileira, só veio ao Brasil pela primeira vez mostrar publicamente sua música e sua dança quando realizamos o Primeiro Canto Livre, em janeiro de 1983. Além disso, até a realização da primeira Kizomba, o Brasil estava praticamente à parte das manifestações anti-apartheid. Aqui quase não se noticiava sobre o assunto. Então, em novembro de 84, trouxemos pela primeira vez, com total responsabilidade do Grupo Kizomba, uma representação do ANC – Congresso Nacional Africano, hoje transformado em partido político do Mandela. (VILA, 1992, p. 257)

Martinho reconhece seu protagonismo, assim como a necessidade que o levou a desenvolver ações nesse sentido, no âmbito da cultura, com desdobramentos políticos, e porque não dizer, pedagógicos. Em seu campo de atuação - na música, no carnaval, na literatura - este artista sempre construiu oportunidades para abordar as temáticas sobre a “mãe África” e a cultura negra na diáspora, percebendo a lacuna de conhecimento existente no Brasil. Nesse aspecto, pode-se afirmar que o campo das artes esteve à frente do que, posteriormente, buscou-se construir como ações afirmativas na esfera educacional. A propósito, o universo do samba e suas potenciais relações com o ensino da história e das

¹⁶⁷ *Idem.*

culturas africana e afro-brasileira já foram analisados por outros estudiosos (LOPES; SIMAS, 2017).

Ao percorrer a trajetória de Martinho da Vila, percebe-se como este e sua arte estiveram alinhados às demandas postas pelos movimentos negros no Brasil e no mundo, participando do debate acerca das questões étnico-raciais, visibilizando temáticas silenciadas pela história oficial e ampliando o olhar sobre um Brasil plural e diverso, reduzido ao mito da junção das três raças. As leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08, que alteraram a Lei nº 9.394/96 (a LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), surgiram como resposta a essas demandas, tornando obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-brasileira, Africana e Indígena na Educação Básica. Romper o silenciamento dessas temáticas, seja no campo educacional ou da cultura, é também combater o eurocentrismo e o racismo epistêmico constituinte de nossa formação, descolonizando currículos e mentes. E nesse sentido, a obra, a postura e a atuação do artista Martinho da Vila integram-se a esse conjunto de ações afirmativas ao visibilizar histórias, culturas e sujeitos negligenciados e inferiorizados pelas narrativas hegemônicas, sobretudo na historiografia tradicional. Ao exaltar a negritude e a africanidade - do samba e no samba - Martinho desestabiliza narrativas pretensamente superiores, universais e neutras do pensamento ocidental difundido nas Américas no processo de colonização.

Gustavo Camargo e Cláudia Foganholi (2018) adentram essa discussão, refletindo que:

Esse racismo epistêmico se expressa, como estamos apontando, na ocultação e não reconhecimento da história da população negra africana na diáspora brasileira e de seus descendentes, assim como pela desvalorização de sua cultura, entendida como algo menor ou sem grandeza. Neste contexto, se o samba é o gênero matriz e a maior criação da música brasileira, sua ausência dos espaços formais de ensino é a expressão desse racismo que aqui se denuncia. (CAMARGO; FOGANHOLI, 2018, p. 103)

Reconhecendo essa ocultação, desconhecimento e desvalorização das culturas africana e afro-brasileira, especialmente na década de 1980, Martinho promove suas kizombas. Sua obra, retomada em sua relevância nesse aspecto, revela como esse artista negro mobiliza sua criação artística para incluir e problematizar temas como a desigualdade racial e o racismo, assim como divulgar a cultura africana e promover um outro olhar sobre África e africanidades. O desafio, ainda hoje enfrentado no âmbito educacional na implementação das referidas leis, foi aceito por Martinho, que o abraçou por meio de sua arte. Com 83 anos, completados em 2021, ele continua a contribuir para o combate ao racismo, tal como o fez

ativamente na década de 1980, à frente de eventos culturais e políticos. Sua intervenção foi e continua sendo, principalmente, por meio do samba, da palavra cantada, dos sambas-enredo e enredos dos desfiles de carnavais, das performances em shows, evidenciando-se em seu posicionamento público, inclusive em suas redes sociais¹⁶⁸. Em plena pandemia da COVID-19, o sambista lançou a música “Vidas negras importam” (2021). Composta em parceria com Noca da Portela, Martinho novamente aproveita o samba para mandar seu recado. Atento à luta e ao movimento que ganhou força nos últimos anos, ele solta a voz:

Ouça bem
 O que eu tenho a lhe dizer
 Não existe diferença
 Entre eu e você (2x)
 O preconceito
 Sem respeito nos separa
 Porque tenho a pele negra
 E você a pele clara (2x)
 O racismo é um mal
 Mas o mal a gente cura
 Basta um pouco de ternura
 Alma pura e razão
 O meu sangue é vermelho
 Tão vermelho quanto o teu
 A batida do teu peito
 É a mesma que bate no meu
 Bate no meu
 E no coração de um feto
 Papo reto
 Que eu levei com um meu neto
 Uma vida negra importa
 E quem assim não pensa
 Tem a consciência torta ¹⁶⁹

O movimento *Black lives Matter* (Vidas Negras Importam) surge como resposta à violência policial contra negros nos Estados Unidos (TAYLOR, 2018). Desde 2014, milhares de pessoas participam de protestos. Em 2020, as manifestações do movimento ganharam visibilidade e apoio internacional diante do brutal assassinado de George Floyd, um homem negro de 46 anos que morreu asfixiado sob o joelho de um policial branco.¹⁷⁰ Derek Chauvin foi condenado em 2020, mas o movimento continua ativo não apenas nos EUA. No Brasil, os protestos antirracistas se juntam àqueles diante dos recorrentes casos de violência policial, em especial na cidade do Rio de Janeiro. (SILVA; MARTINS, 2020). Martinho da Vila adere ao

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/martinhodavilaoficial/?hl=pt>. Acesso em: 14 jul. 2021

¹⁶⁹ Vidas Negras Importam, Martinho da Vila e Noca da Portela, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-IusmZFN_4w Acesso em: 4 nov. 2021

¹⁷⁰ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-05-24/um-ano-da-morte-de-george-floyd-e-marcado-por-reforma-policial-encalhada-e-aumento-da-violencia.html> Acesso em: 14 jul. 2021.

movimento pelo samba e com o samba segue na luta que cantou em tantos sambas e conclamou no “Embaló da Vila (1979): Vem/ Ser igual ao negro brasileiro/ Que também já penou no cativo/ Mas sempre foi de lutar e cantar”.¹⁷¹

Kywza Santos, em pesquisa analisando a consolidação da estética da negritude na música popular brasileira, coloca Martinho em lugar de destaque, afirmando que

[...] a negritude extrapola a obra de Martinho da Vila, não sendo apenas uma vertente temática de suas canções, mas lugar de pertencimento, uma luta político-ideológica, que invoca participação, tornando-se um militante da causa antirracista, em sua efervescência na década de 1970 até os dias atuais. (SANTOS, 2014, p. 114)

3.5 “O Rei dos Carnavais”

Sei que todos sabem quem eu sou
 Mas agora vou me apresentar melhor
 Posso ser amigo de um qualquer
 E de quem quiser me ouvir para
 sair da pior
 Meu gosto é penetrar nos ouvidos
 Balançar os corpos
 Atingir os sentidos
 Dizem que eu nasci lá na Bahia
 E sou carioca registrado
 Bem criado nas favelas, mas posso
 ter sido cria
 De qualquer um outro estado
 (FALADO – Ou mesmo em qualquer
 cidade que tinha uma senzala e sons de
 zuela. Dos batuques sou sequela)
 Do Brasil sou patrimônio imaterial
 Representativo como o Hino Nacional
 (FALADO – Que só toca em cerimônias
 E não gosta de aplausos)
 Eu sou aplaudido nos eventos
 E sem nenhum acanhamento nos
 festejos sociais
 Sou de roda, sou da bossa, sou do breque
 E além do mais
 Eu sou o rei dos carnavais
 (FALADO – O malandro Moreira da
 Silva, inventor do samba de breque,
 não era de folia, não bebia, e nem
 curtia uma diamba.
 E o Zé Ketí, portelense bom
 dikamba, falou:
 Eu sou o samba) ...¹⁷²

¹⁷¹ No Embalo da Vila, Martinho da Vila, LP/ CD Terreiro, sala e salão, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1979. <https://immub.org/album/terreiro-sala-e-salao>. Acesso em: 12 ago. 2020.

O “Rei dos Carnavais” se apresenta num clássico samba autorreferenciado gravado por Martinho da Vila em 2018. Cinquenta anos após seu primeiro LP, o sambista reúne, nessa narrativa, elementos dispersos em metassambas gravados de distintas épocas. Desde “Os tempos idos¹⁷³” da Praça Onze, sambistas se preocuparam em tematizar o samba em sua poesia-musical, enaltecendo aquele que daria sentido à sua existência. Martinho, como tantos outros bambas, vale-se aqui da metalinguagem para compor essa canção que integra uma rede de dizeres que, ao longo do tempo, fabricou sentidos para o samba, narrando seu passado, evocando suas raízes, situando-o socialmente, forjando sua identidade.

O “Rei dos Carnavais” (2018), de Martinho da Vila, recorrendo ao diálogo com “A voz do morro”¹⁷⁴ (1955), de Zé Keti, recupera representações que circulam numa rede discursiva, “desde que o samba é samba”¹⁷⁵. Ambos, em suas narrativas, fazem do samba o enunciador. Entrelaçados nos versos de Martinho, esses metassambas, separados no tempo por seis décadas, fabricam sentidos para o “Rei dos Carnavais” (expressão de Martinho) e “o rei dos terreiros” (expressão de Zé Keti), revelando a permanência de algumas representações nessa construção.

Já nos primeiros versos da canção, a corporeidade do samba se evidencia na referência à indissociação música/dança e à riqueza sensorial das emoções que o samba desperta, em especial, o prazer: “Meu gosto é penetrar nos ouvidos/Balançar os corpos/ Atingir os sentidos”¹⁷⁶. No início do século XX, Donga¹⁷⁷ já articulava esses elementos nos versos de “Pelo Telefone”¹⁷⁸, definindo o ato de sambar. O samba amaxiado atribuído a Ernesto dos Santos (Donga) e a Mauro de Almeida, mais provavelmente “pescado” na casa de Tia Ciata (GUIMARÃES, 1933, p. 37), confirmava sua função social, assim como os atributos

¹⁷² O Rei dos Carnavais, Martinho da Vila, CD Bandeira de Fé, Gravadora Sony Music, ZFM Produções, Martinho da Vila, 2018. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/bandeira-da-fe/. Acesso em: 14 jul. 2021

¹⁷³ *Op. cit.*

¹⁷⁴ A voz do morro, Zé Keti, *op. cit.*

¹⁷⁵ Referência ao título da música de Caetano Veloso consagrada na voz de Mart'nália. Desde que o samba é samba, Caetano Veloso, CD Tropicália 2- Caetano Veloso e Gilberto Gil, Gravadora Polygram, 1993. Disponível em: <http://immub.org/album/tropicalia-2-caetano-veloso-e-gilberto-gil>. Acesso em: 10 ago. 2020.

¹⁷⁶ O Rei dos Carnavais, Martinho da Vila, *op. cit.*

¹⁷⁷ Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974), filho da “mãe de santo”, quituteira e rancheira Tia Amélia, foi criado no universo dos terreiros do candomblé, das rodas de batuque e dos desfiles de ranchos (NETO, 2017).

¹⁷⁸ Pelo Telefone, compositores Donga e Mauro de Almeida, 78 RPM, Gravadora Odeon, Banda Odeon, 1917. Disponível em: <http://immub.org/album/almirante-a-maior-patente-do-radio-em-sucessos-do-passado> (Intérprete: Almirante, em 1959). Acesso em: 14 jul. 2021

valorizados pelos foliões. Uma dança/música vinculada à festa carnavalesca, que arrepia, “põe perna bamba” e “faz gozar”¹⁷⁹.

Sua capacidade de transformar a tristeza em alegria, sendo aquele “lenitivo” que consola e tudo cura, também é reafirmada por Martinho da Vila, sendo o “Rei dos Carnavais” um “amigo, para quem quiser ouvi-lo” e “sair da pior”¹⁸⁰. “Celebrar a alegria, comemorar a felicidade, exorcizar os problemas numa bebedeira de satisfação e volúpia... ao que parece, esta seria a principal função do Carnaval” (FERREIRA, 2004, p. 16). O carnaval e sua música ocuparam a cidade carioca, compondo sua geografia musical. E o samba, como se vê, registrou em sua poesia essa alegria e seu significado social. Um dos compositores mais cultuados da cena musical carioca, nas primeiras décadas do século XX, Assis Valente (1911-1958) também exaltou a batucada, saudou o prazer para afastar a amargura, a nostalgia e a tristeza: “quem samba tem alegria/ minha gente triste, amargurada, inventou a batucada/ pra deixar de padecer/ Salve o prazer, salve o prazer”¹⁸¹.

O título de patrimônio cultural imaterial, conquistado em 2007, bem como sua representatividade como símbolo de um Brasil, também é celebrado no metassamba de Martinho. E quem nos fala é o próprio samba: “Do Brasil sou patrimônio imaterial/ Representativo como o Hino Nacional.”¹⁸². Em 9 de outubro de 2007, as matrizes do samba do Rio de Janeiro – o samba de terreiro, o samba-enredo e o partido-alto – tornaram-se, oficialmente, Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. O samba carioca passou a integrar a lista do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional – Iphan - junto com o samba de roda do Recôncavo Baiano cujo título foi conquistado dois anos antes (2005). A titulação conquistada é considerada uma importante ação de salvaguarda do samba, mas não foi a primeira. A concessão do título de “patrimônio cultural imaterial” está no entendimento de que o samba “é algo que deve ser transmitido de geração a geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em razão de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade” (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2008, p. 27). Os sambistas são pioneiros nessa salvaguarda do samba brasileiro. Estão presentes nas letras dos sambas, especialmente nos metassambas que aqui dialogam,

¹⁷⁹ Pelo Telefone, compositores Donga e Mauro de Almeida, 78 RPM, Gravadora Odeon, Banda Odeon, 1917. Disponível em: <http://immub.org/album/almirante-a-maior-patente-do-radio-em-sucessos-do-passado> (Intérprete: Almirante, em 1959). Acesso em: 12 jun. 2019.

¹⁸⁰ O Rei dos Carnavais, Martinho da Vila, *op. cit.*

¹⁸¹ Alegria, Assis Valente, Durval Maia, 1937. 78 RPM, Gravadora Victor, Orlando Silva, 1937. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-74425> Acesso em: 3 out. 2010.

¹⁸² O Rei dos Carnavais, Martinho da Vila, *op. cit.*

seu valor como manifestação artística e cultural, como modo de viver, como saber que deve ser conservado, transmitido e defendido.

As origens baianas do samba carioca, sua identidade carioca e seu percurso pelos morros são também frequentemente reafirmadas em sambas autorreferentes, como no “Rei dos Carnavais” de Martinho: “Dizem que eu nasci lá na Bahia/ E sou carioca registrado/ Bem criado nas favelas”. Ecoam nestes versos representações presentes em tantos outros sambas cujas narrativas se voltam para as “origens” e suas raízes. As referências aos locais de nascimento, “berços” e territórios do samba são constantes no pluriverso musical do samba. “Pé do meu samba” (2002), canção de Caetano Veloso, consagrada na voz de Mart’nalía, evoca alguns dos territórios da geografia carioca do samba. Seus versos percorrem tradicionais redutos como a Festa da Penha, a Pedra do Sal, o Buraco Quente, além dos bairros de Vila Isabel e do Estácio de Sá. O samba, como música diaspórica, preservou e reinventou elementos culturais a despeito das dispersões das diásporas (africana e baiana), sendo tais redutos fundamentais na constituição do que Amailton Azevedo (2018) chama de “geopolítica da resistência”.

A história do samba carioca é, assim, inevitavelmente atrelada à diáspora baiana, que mobilizou grupos de migrantes rumo ao Rio de Janeiro. Muniz Sodré lembra que “para os negros, o Rio não era, evidentemente, cidade plena de axé. Era lugar de infortúnio, na forma da pobreza, doenças, insegurança psíquica e todos os males pessoais advindos da condição de cativo ou de uma liberdade precária” (SODRÉ, 2019, p. 101). As lembranças e heranças da escravidão estavam vivas nos corpos e mentes dos que sofreram as violências do cativo, bem como na estrutura social incapaz de incluir esses sujeitos, mesmo depois de “libertos”.

Nos “territórios do samba”, estes criaram condições para sobreviver e preservar suas tradições. Tais espaços tornam-se importantes núcleos de convivência, sociabilidade, abrigando festas, grupos sociais diversos e condições favoráveis para que o samba pudesse se manifestar. Para além da “Pequena África” simbolizada pela famosa “Praça Onze”, outras “pequenas áfricas” se instituíram no espaço urbano carioca como lugares de alegria, liberdade, criatividade e muito samba. Estes “lugares de alegria” foram sobretudo espaços de liberdade, sendo, por isso, vitais para essa comunidade migrante expropriada de si mesma. No que Sodré (2019) chama de “episteme africana”, a imagem do grupo como um só corpo é significativa, estando na comunidade as forças para resistir. E o samba é o elemento aglutinador, cujo ritmo impõe o movimento do corpo pela dança, que por sua vez gera espaço próprio e amplia a presença humana. “Por meio desse complemento rítmico chamado dança, o indivíduo incorpora força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarse.

E o corpo (sem o qual não há rito) configura-se como território do próprio ritmo” (SODRÉ, 2019, p. 125).

Os redutos negros cariocas, em sua maioria associados a musicalidades negras, construíram “uma ideia estendida de África” (GONÇALVES, 2013, p. 105) forjada na experiência da diáspora a partir dos grupos e das interações sociais ali vivenciadas. Eternizados nos versos das canções, esses lugares, carregados de sentidos, tornaram-se “lugares de identidade” (SODRÉ, 2019) para sujeitos que viviam o drama da luta por uma identidade na diáspora e para o próprio samba. Sambistas, testemunhas e narradores dessa história fariam desses territórios espaços de resistência e encontrariam, no próprio samba, seu “lugar de identidade”.

O “Rei dos Carnavais” ocupou o espaço urbano carioca, diversificou-se ao se espalhar pelo Brasil - como “samba de roda, da bossa, do breque”¹⁸³. Reafirmou seu valor, exaltando, como revelam os versos de Martinho, o sucesso e a fama conquistados nessa trajetória: “Eu sou aplaudido nos eventos/ e sem nenhum acanhamento nos festejos sociais”¹⁸⁴. Mas nem sempre foi assim. Marginalizado, perseguido, nos “Tempos Idos” de Agenor de Oliveira - Cartola (1908-1980) -, o samba foi “de conquistas em conquistas/ conseguiu penetrar o Municipal/ depois de percorrer todo o universo”¹⁸⁵. Da Praça Onze para o “estrangeiro”, do “terreiro” para o “Municipal”, precisou se “aprimorar”, o que nem sempre foi bem-visto pelos sambistas. Para entrar nos “salões da sociedade”, cedeu no ritmo que fazia os “malandros sambar”. Em espaços europeizados, como os “salões” e o Municipal, frequentados pela “alta sociedade” carioca, precisaria vestir novos trajes. Naqueles ambientes acostumados com música clássica e roupas de luxo, o traje do malandro não possibilitaria sua entrada “sem cerimônia”.

Foi assim que, pelas mãos dos negros, a música do povo brasileiro se tornou um dado na afirmação da cultura nacional. E foi assim também que, depois de fazerem dela a expressão de sua africanidade e a tornarem o filão mais rentável da indústria cultural brasileira, os músicos negros tiveram que se submeter as regras desiguais do mercado – isso quando não eram obrigados a sair de cena, um a um, para dar lugar aos filhos da burguesia e da classe média, postulantes às novas oportunidades de trabalho”. (LOPES, 2003, p. 51-52)

¹⁸³ O Rei dos Carnavais, Martinho da Vila, *Op. cit.*

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ Os Tempos Idos, Cartola, *Op. cit.*

Contraditoriamente, essa desafricanização também pode ser entendida como uma estratégia de resistência. Africanidades emergiriam em tantas outras canções que preservaram ou recuperaram a dimensão rítmica e corporal da “batucada de bamba”. O solo de percussão, na gravação do “Rei dos Carnavais” de Martinho, evidencia essa resistência e reforça os sentidos da narrativa que define o samba como uma “sequela” dos batuques africanos. O termo, relacionado a complicações decorrentes de doenças, adquire aqui o sentido de consequência, fruto de uma prática social tipicamente africana. A batucada do samba tem assim sua ancestralidade ressaltada tanto na poesia quanto no som dos tambores que interrompe a narrativa cantada e falada. O uso de termos em *quimbundo* (língua da família banto, falada em Angola), “diamba”(maconha)¹⁸⁶ e “dikamba” (amigo)¹⁸⁷ revela uma aproximação d’África, deliberadamente construída pelo sambista. Recurso comumente utilizado por Martinho, a inserção de vocábulos em *quimbundo* em suas composições - algumas bilíngues - aproximam Brasil e Angola, visibilizando entrelaçamentos linguísticos com os povos bantos, ocultados pelo eurocentrismo em nossa formação cultural (LOPES, 2008). Ao reafricanizar o samba por vias sonoras e temáticas, Martinho sedimenta uma identidade diaspórica construída numa rede discursiva na qual seus metassambas se situam.

Resistindo a essas tentativas de desafricanização, alguns sambistas e vertentes do samba priorizaram a percussão e, a exemplo de Martinho, passaram a evocar tais africanidades em suas narrativas. No decorrer de sua história e de forma cada vez mais contundente, o samba, alvo dessa desafricanização, se reaproximaria de suas origens africanas na evocação dos ancestrais, nos vínculos reavivados com África, na defesa da tradição e da raiz. Esse movimento, fortalecido a partir dos anos 1970, será analisado mais adiante a partir da obra de Martinho da Vila, cuja trajetória e repertório são exemplares de como o samba se aproxima das raízes e africanidades que um dia tentaram apagar.

Reverberam em sua obra a africanidade, a ancestralidade, a negritude e a brasilidade daquele que se criou “em qualquer cidade que tinha uma senzala e sons de zuela¹⁸⁸”. Seguindo esses rastros, investigo o processo dessa construção identitária. Percorrendo a discografia de Martinho da Vila, analiso como tais elementos, inscritos em suas canções, deram coesão à sua produção musical construída ao longo de meio século de carreira. Início a análise da discografia com os álbuns gravados nas últimas décadas do século XX. No último

¹⁸⁶ O significado do termo nos é fornecido por Nei Lopes (2021) em seu Dicionário Banto.

¹⁸⁷ Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/diversidades/a-lingua-kimbundu/351> Acesso em: 10 set. 2021.

¹⁸⁸ Termo do quimbundo angolano, significa “falar”.

capítulo, viramos o século e seguimos com muito samba, até os dias atuais, com os últimos lançamentos do sambista em 2021.

CAPÍTULO 4 “MEU SAMBA É BEM FELIZ”: MARTINHO NOS ANOS 1960 E 1970

*Meu samba é bem feliz
 Tem a seu favor
 A força da raiz
 Na consagração das cores da Mangueira
 Na confirmação da raça brasileira
 Ritual
 Carnaval
 Canto natural
 De grande beleza
 Faz mais bela a própria natureza
 A escola de samba diz
 A história do meu país
 Negritude não tem fronteira
 Faz cantar e dançar
 A humanidade inteira
 O Rio lhe deu a cor
 E a magia que traz o amor
 Cheio de paixão
 E sabedoria
 Embeleza a nossa poesia¹⁸⁹*

Os versos desse metassamba reafirmam elementos que tradicionalmente Martinho da Vila utiliza para falar do samba. Além da poesia, da alegria e do carnaval, a “força da raiz” emerge como elemento central na definição desse samba “bem feliz”. Na “raiz” estão as origens, os fundamentos e a tradição. Se “o Rio lhe deu a cor”, na ambiência das comunidades negras da Pequena África, a “negritude” colore as raízes do samba e atravessa o Atlântico, marcado por um movimento de aproximação da “mãe África”, no qual reivindica-se para este uma etnicidade “roubada” pela violência do colonialismo, do racismo e do pensamento eurocêntrico que pautou nossa formação social e a constituição de uma identidade nacional. Martinho da Vila e outros(as) sambistas negros(as) experimentaram “na pele” essa violência como algo real. Adquirindo consciência desse processo, engajaram-se na defesa do samba como legado da diáspora, reafirmando seus elos com a África, positivando negritudes e africanidades ora rejeitadas por uma política de embranquecimento que perseguiu sambistas, batucadas e pandeiros.

Nas páginas que se seguem, analiso os recursos utilizados nessa travessia pelos caminhos dos sons e da poesia de Martinho da Vila, nestes 52 anos de sua carreira (1969-2021). Em busca de uma afirmação identitária, os discursos do samba e sobre o samba, em

¹⁸⁹ Bem Feliz, Martinho da Vila, LP/CD Ao Rio de Janeiro. Gravadora Sony Music, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro>. Acesso em: 5 maio 2021.

seu repertório, vão ao encontro das “raízes” inscritas em África, engendrando sentidos que forjam para este uma identidade diaspórica.

A análise que se segue foi antecedida por um longo e cuidadoso trabalho de pesquisa no acervo do IMMUB e na discografia disponível na página oficial de Martinho da Vila. O *corpus* selecionado sucedeu a análise do conteúdo de cada uma das canções gravadas por Martinho, tendo sido fundamentais, nesse processo, as informações contidas em sua discobiografia (SUKMAN, 2013). Esta, embora incompleta (de 1969 a 2012), forneceu importantes elementos sobre o contexto de produção de cada álbum. Sukman (2013) nos apresenta, por exemplo, uma apreciação de Martinho sobre o disco “Tá delícia, Tá Gostoso” (1995) que, estendida para o conjunto de sua produção musical, acabou por direcionar a delimitação metodológica empregada nesta análise.

Este disco sintetiza o meu trabalho – declarou na época, referindo-se em seguida evidentemente aos seus discos puramente conceituais. – Mas não sou eu inteiro. Para seu inteiro teria que ter samba-enredo, sons africanos e outros ritmos com os quais me identifico. (SUKMAN, 2013, p. 214)

A informação de que seus álbuns são todos conceituais e de que suas ideias para eles foram sempre acatadas pelas gravadoras determinou o percurso desta análise (SUKMAN, 2013). Seguindo a cronologia de sua discografia, produzida ao longo de meio século de carreira, foram destacados os conceitos desenvolvidos em cada álbum, relacionando-os às condições de produção dos discursos produzidos e à trajetória pessoal do artista. A conjunção desses fatores delimitou a construção de uma trilha discursiva que analisa álbuns/canções a partir dos seguintes eixos temáticos: *África, ancestralidade, africanidades e brasilidades*. Por entender que estes elementos, quando inseridos nos textos, fabricam para o samba uma identidade diaspórica, procedeu-se à investigação no dialogismo com sambas de distintas épocas.

Importante ressaltar a autonomia conquistada por Martinho em sua produção musical, conseguindo imprimir sua marca em cada disco. A despeito dos ditames e apelos da indústria cultural, o sambista pôde inscrever sua identidade em seus álbuns, ainda que não por inteiro em alguns deles, como o próprio Martinho assinalou. Seguindo um “propósito” artístico e de vida, o sambista construiu em sua obra algo muito particular. Em entrevista recente, no auge dos seus 82 anos, Martinho olha pelo “retrovisor” e confirma:

“Eu não fico pensando no que sou, fui, no que serei. Só fico pensando em fazer coisas. Ainda não sei o que é, mas vou fazer muita coisa porque a vida continua [risos]”. Apesar de não refletir muito sobre a responsabilidade de

ser uma das vozes influentes no samba, o cantor admitiu que ao longo da carreira desenvolveu ações importantíssimas, especialmente às que se refere às suas origens. **“Uma das coisas que fiz foi aproximar o Brasil da África.** O Brasil é um país bastante influenciado pelo continente, mas aqui tinha pouca informação sobre a África. Pouca aproximação. Eu aproximei o Brasil da África, trouxe africanos para o Brasil, e sua cultura. Gravei música de lá e coloquei no ar, levei gente daqui para lá. Isso é uma das coisas boas”, contou. (grifo nosso)¹⁹⁰

Percorrendo sua produção, confirma-se essa aproximação nos elos estabelecidos entre samba/ África/ Brasil. Sob uma perspectiva identitária, que interliga a ancestralidade do samba e do sambista, fabrica-se um discurso cujos elos intensificam-se, em determinados momentos, especialmente a partir dos anos 1970. Mobilizados por conjunturas históricas próprias do continente africano e pela atuação dos movimentos negros no mundo, algumas produções musicais ganham maior relevância, demandando análises mais aprofundadas.

Samba e sambista são definidos por uma identidade diaspórica, sendo sua obra veículo de difusão dos discursos que a forjam e, estes, por sua vez, vestígios do processo no qual ela é fabricada. Candeia, Nei Lopes, Wilson Moreira, D. Ivone Lara, Jovelina Perola Negra, Clementina de Jesus e Alcione são alguns(algumas) dos(as) sambistas que, junto com Martinho da Vila, protagonizam essa história. A escolha de Martinho da Vila, já justificada, adquire relevância na medida em que se desenvolve a análise de sua produção musical, na concretização do propósito de aproximar Brasil e África. Identificando em África as origens do samba brasileiro, promove sua desterritorialização e o enraizamento histórico-cultural nesse território transnacional. Na trilha discursiva construída a partir de suas canções, interessa destacar as estratégias utilizadas nesse empreendimento.

4.1 Vai meu samba: “Tu tens que encantar”

*Ah! Meu samba
Se tu és nosso é nosso o samba
Se é nosso samba o samba é nosso
Pra que prisões dentro de ti?
Sai meu samba
Pois sei que tens claustrofobia
É tua a noite, a noite e o dia
Vá se espalhar pelo país
Vai meu samba
Sem fadiga, estafa ou stress
Não precisas de reza, quermesse
Passaporte de padre ou juiz
Já se abriu a janela do mundo
E agora não podes parar*

¹⁹⁰ Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/amp/Entrevista/noticia/2020/11/martinho-da-vila-quer-ser-referencia-para-pessoas-da-minha-origem.html> Acesso em: 5 maio 2021.

*Tu tens que conquistar
Tu tens que encantar
E te fazer cantar
Com teu lararara...
Martinho da Vila, 1976*¹⁹¹

A faixa de abertura do álbum “A rosa do povo” (1976) é “uma ode poética ao samba e à liberdade da poesia” (SUKMAN, 2013, p. 76). O pronome “nosso” evidencia um pertencimento coletivo deste que se espalhou pelo país, consagrou-se como símbolo de uma nacionalidade, conquistou e encantou pessoas em diversas partes do mundo sem abrir mão de sua liberdade, afinal, como afirma o título da canção, o samba tem “claustrofobia”. No texto, o samba é “nosso” (brasileiro), mas também é “meu” (de Martinho). A relação estabelecida permeia inúmeros versos que ecoam em sua voz. Construída ao longo de sua trajetória, essa relação é sobretudo afetiva, embora seja também sua profissão, seu “ganha-pão”.

Neste tópico, percorro sua discografia, analisando alguns de seus metassambas, atenta aos discursos que evidenciam os laços estabelecidos entre samba e sambistas. Nos sentidos construídos, para além de sua função social, transbordam declarações de amor e gratidão ao samba e sua importância para o sambista¹⁹². Além de enaltecer o vínculo afetivo com o samba, se encarrega de defini-lo como um modo de viver, ou como diria o mestre Monarco, “um modo mais bonito de viver” (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2008, p. 27). Martinho da Vila e Luiz Carlos da Vila cantarolam essa “verdade” no samba “Meu quinhão” (1990), parceria destes bambas: “Vida vida/ É tão difícil viver/ Sambar samba/Também um modo de ser/ E viver”¹⁹³.

Na canção “Graça Divina” (1984), registra-se o valor do “canto mais negro que passarinho no céu”, revelando como se estrutura essa bonita e duradoura relação de amor, gratidão e devoção com o samba. Em “O amor da gente” (2007), gravada com a cantora

¹⁹¹ Claustrofobia, Martinho da Vila. LP/ CD Rosa do Povo, RCA Victor, Martinho da Vila, 1976. Disponível em: <https://immub.org/album/rosa-do-povo> Acesso em: 19 jun. 2020.

¹⁹² Vários são os metassambas que evidenciam a forte relação construída entre samba e sambistas: “Samba, minha raiz” (1976), de Décio Carvalho e Dona Ivone Lara, o exalta como uma “herança”, um “samba de raça” que tem “força e pureza”. “Obrigado meu samba” (2016), de Noca da Portela, enfatiza a gratidão do sambista. “Tudo que a vida me deu eu devo ao samba”: o dom de compor, o “seu” amor, a poesia de seus versos, sua linda melodia, a luz que clareia seus dias, os caminhos da sabedoria, o segredo de viver em harmonia, sua voz, seu prestígio, o apogeu e a fama. Destaco ainda duas canções que, assim como as anteriores, exaltam o valor do samba: “Apoteose do samba” é título em comum de dois sambas, um de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola (1957) e outro de Zinco e Darci Caxambu (1977). Estes e outros sambas autorreferenciados (ANEXO A) apresentam ricos elementos para explorar os sentidos construídos sobre o samba, ao longo de sua história, pelos próprios sambistas. Estes reverberam na obra de Martinho da Vila.

¹⁹³ Meu Quinhão, Martinho da Vila/ Luis Carlos da Vila. LP/ CD Martinho da Vila, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1990. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vida> Acesso em: 19 jun. 2020.

paulista Negra Li, os atributos do samba são usados para definir esse sentimento, unindo samba e *rap*:

O amor da gente é o samba que eu queria
 Eu faço a letra, você faz a melodia
 Os nossos passos
 São compassos, sintonias
 É comovente esta nossa parceria
 É a nossa parceria
 É a nossa parceria
 Para os reversos, rimas ricas na cachola
 Metrificamos nossos versos na medida
 Nos afinamos como piano e viola
 E os nossos toques são de prima e bordão
 Vamos tocando alegremente a nossa vida
 Soltando os corpos na batida do sambão ¹⁹⁴

O samba é tema de muitas outras canções em seu repertório, como os metassambas reunidos neste tópico. Em álbum totalmente dedicado ao gênero, “Vai meu samba” (1991) ¹⁹⁵, uma canção que leva o mesmo nome, celebra o Brasil do samba e o samba do Brasil. Em seus versos, já referenciados, o samba é definido como elemento que penetra “onde houver alegria”, presente nas festividades e comemorações brasileiras. No carnaval, torna-se indispensável, afinal, ele “faz” o carnaval. A diversidade desse elemento festivo, construído ao se espalhar por um país tão plural como Brasil, estará representada em sucessivos trabalhos do sambista Martinho.

Em “Coisa de Deus” (1997) ¹⁹⁶, o caráter sagrado do samba, já exaltado por outros bambas que fizeram dele oração, é associado à sensualidade de sua dança, recuperando assim outra representação corrente no discurso do samba: a corporeidade.

É sensual mas é coisa de Deus o samba
 Samba menina, samba
 Que a ginga é a arte popular
 Não liga se a gente olha
 Rebola pra gente olhar
 É sensual mas é coisa de Deus o samba
 É sensual mas é coisa de Deus o samba
 Quando um vejo um negro sambando
 Eu visualizo um meu ancestral
 Batucando no seu jongo
 E fazendo macumba no bambuzal

¹⁹⁴ O Amor da Gente. Martinho da Vila, Roque Ferreira. CD Do Brasil e do Mundo, Gravadora MZA Music, Martinho da Vila, 2007. Disponível em: <https://immub.org/album/do-brasil-e-do-mundo> Acesso em: 19 jun. 2020.

¹⁹⁵ *Op.cit.*

¹⁹⁶ CD Coisas de Deus, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1997. Disponível em: <https://immub.org/album/coisas-de-deus> Acesso em: 19 jun. 2020.

Namorando a sinhazinha
 No meio do cafezal
 É sensual mas é coisa de Deus o samba
 É sensual mas é coisa de Deus o samba
 Quando vejo uma negra sambado
 A minha cabeça sai viajando
 Vaga - lume vira estrela
 Arco - íris se inflama
 O ambiente se aquece
 Porque a dança é uma chama¹⁹⁷

“É sensual mas é coisa de Deus o samba”. Na indissociação dança/música, corpos dançantes ganham evidência e a sensualidade a eles atribuída, muito frequente no samba de Martinho, positiva uma representação de corpos negros historicamente negatizada.

No marco da colonialidade do gênero, há mais do que um estereótipo, mas um processo em que se nega a determinados corpos o componente construído, cultural, racional, relacional. São apenas corpos, dotados não de gênero, desejo e sexualidade, mas de sexo, instinto, impulso. Hipersexualizados, esses homens e mulheres são alvo de representações racistas que usam de representações de sexo/gênero ao mesmo tempo, criando novas e outras hierarquizações que não se resumem apenas aquela de masculino/feminino e que transformam pessoas negras (e assim também pessoas indígenas) em uma espécie de padrão de negatividade. (GOMES, 2018, p. 75)

No samba de Martinho, corpos negros são dotados de desejo e sensualidade, por direito, numa construção que subverte estereótipos. O corpo se move “porque a dança é chama” e porque esse movimento é “ancestral”. São corpos que se socializam coletivamente, que hospedam ancestralidades, que não estão encarcerados, estão livres e falam. (NASCIMENTO, 2020) Nessas representações, uma ancestralidade africana é reafirmada e vinculada a africanidades como o samba, o jongo e a “macumba”. O passado da escravidão, cujas marcas ficaram impressas nesses corpos, é lembrado nas referências à “sinhazinha” namorando no meio do cafezal. São memórias coletivas ativadas nessa cabeça que “sai viajando” diante das imagens descritas.

Em outro metassamba, “Prece ao Sol” (1997), numa narrativa nostálgica, retoma a preocupação com o destino das escolas de samba e a “morte” daquele que embala essa festa. A descaracterização de ambos, servindo aos interesses econômicos, tanto da indústria cultural quanto dos agentes envolvidos na espetacularização do carnaval carioca, foi motivo de preocupação de muitos sambistas, como demonstrado em análises anteriores. Martinho, um

¹⁹⁷ Coisa de Deus. Martinho da Vila. *Idem*.

desses defensores do samba e do carnaval, não deixaria de dar seu recado nos versos deste samba que é uma prece:

O Sol
 Vem logo com a sua energia
 Pra gente falar da alegria
 Do tempo que o Rio era feliz
 Como o Rio era feliz!
 E a tal felicidade
 Refletia uma verdade
 Nos dias de carnaval
 Carnaval
 Com o povo brincando nas ruas
 Nas praias, coretos, cordões
 E a pequena burguesia
 A rigor ou fantasia
 Nos bailes do Municipal
 Em bloco, os foliões
 Desfilavam por prazer
 E cada escola de samba tinha o seu jeito de ser
 Tinha o seu jeito de ser
 Quase tudo se acabou
 E as escolas permanecem
 Se agigantam, se renovam
 Mas precisam de cuidados
 Este samba é uma prece
 Santos, deuses, orixás
 Mandem luz pra proteger
 Que o momento é delicado
 Astro rei que é estrela
 Ilumine os pensadores
 Não deixe o samba morrer
 Não deixe o samba morrer
 Não deixe o samba morrer
 Não deixe o samba morrer
 Lua dos compositores
 Não deixe o samba morrer
 Não, não, não
 Não deixe o samba morrer
 Não, não, não
 Velhas guardas, diretores
 Sambistas de todas as cores
 Não deixe o samba morrer¹⁹⁸

Memórias de um passado são acionadas na defesa da tradição. “Santos, deuses e orixás”, representando religiosidades fortemente contempladas em suas narrativas, são evocados nesse “momento delicado” para o samba. “No tempo que o Rio era feliz” e “cada escola tinha seu jeito de ser”, o predomínio das comunidades negras ainda era uma realidade nos desfiles do carnaval. Mas a “pequena burguesia” adentra a festa ameaçando a

¹⁹⁸ Prece ao Sol, Martinho da Vila. CD Coisas de Deus, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1997. Disponível em: <https://immub.org/album/coisas-de-deus>. Acesso em: 19 jun. 2020.

continuidade de uma tradição e do próprio samba como centro da festa carnavalesca. Na década de 1990, quando esse samba foi gravado, a festa carnavalesca já se apresentava ampliada e mais diversa. “Sambistas de todas as cores” são, nos versos, conclamados a defender o samba e sua tradição.

Nesse constante processo de transformação do samba e do carnaval, a “tradição” se preserva nas atualizações das formas do passado. A narrativa de Martinho tem a força de conservar essa fala histórica, de defesa da tradição – aqui entendida como uma “herança viva” (COUTINHO, 2011) – ao reelaborar seu passado e construir uma historicidade a partir da perspectiva do próprio sambista e do universo ao qual pertence. O discurso do samba que “não pode morrer”, inscrito nessa e em tantas outras narrativas, contesta a descaracterização e a desafrikanização do samba e do carnaval. Somada ao discurso nostálgico de evocação do passado, a contestação converte-se em defesa de uma tradição, de “uma verdade” e de uma “tal felicidade” só garantidas em determinadas formas de brincar o carnaval.

Outra estratégia de resistência está na exaltação, em forma de homenagem, dos pioneiros que festejam na “Roda de Samba do Céu” (2005). A narrativa construída, como muitos outros metassambas¹⁹⁹, desenvolve-se nos rastros de memórias, pelo passado do samba, reescrevendo sua história, reconhecendo seus(suas) protagonistas desde os tempos de Tia Ciata.

Esta noite eu sonhei com uma roda de samba no céu
Com Pixinguinha, Donga, Almirante, Sinhô, Ismael...
Noel Rosa versava
Wilson Batista respondia
Batucando num prato
João da Baiana sorria
Geraldo Pereira sambava
Marília Batista cantava
Araci de Almeida gingava
E Tia Ciata gostava
Era um samba de roda meio maxixado
Muito ritmado

¹⁹⁹ Outro herdeiro dessa tradição – de reverenciar os grandes mestres – é o sambista Monarco. Exaltando o “Estácio de Sá, glória do samba” (1980) ele presta suas homenagens e cumpre seu dever de sambista: “Eu devo prestar homenagem a Ismael/ Conhecido na roda de samba/ Como um grande bacharel/ E outros que dormem o sono/ Da eternidade no reino da glória/ Não citei nomes/ Porque me falha a memória/ Meu dever está cumprido”. Disponível em: Estácio de Sá, glória do samba, Monarco, LP/ CD Terreiro, Gravadora Eldorado, Monarco, 1980. <https://immub.org/album/terreiro> Acesso em: 3 abr. 2020. Paulinho da Viola saúda com maestria os grandes mestres em música cujo chamado é irrecusável: “Bebadosamba” (1996): “Chama por Cartola, chama por Candeia, chama Paulo da Portela, chama, Ventura, João da Gente e Claudionor, chama por mano Heitor, chama Ismael, Noel e Sinhô, chama Pixinguinha, chama, Donga e João da Baiana...”. Disponível em: Bebedosamba - Paulinho da Viola, 1996, CD Bebedosamba, Gravadora BMG Brasil, Paulinho da Viola <http://immub.org/album/bebedosamba> Acesso em: 3 abr. 2020. Estes e outros metassambas constam na lista do Anexo A.

Que Ataulfo Alves dizia ser samba rasgado
Se achegaram Vinícius, Heitor dos Prazeres, Padeirinho
E Cartola tocando a viola do Nelson Cavaquinho²⁰⁰

O sambista, ao narrar o passado do samba, recorre a memórias coletivas para falar não apenas de um gênero musical, mas de produto cultural construído na coletividade. Protagonistas dessa história, os(as) sambistas se empenharam, a partir de narrativas como essa, em preservar o samba como uma fala histórica, condição própria de sua afirmação enquanto sujeito social, que é coletivo. Rememorar e enaltecer os pioneiros é parte dessa estratégia que afirma a história, a identidade do samba e dos próprios sambistas.

Homenageando seus parceiros, muitos também já “lá no céu”, Martinho compõe “No Embalo do Samba” (1991) em parceria com Mané do Cavaco. Reconstitui a trajetória do seu samba “devagar, devagarinho” e saúda os mestres que tanto contribuíram para a sua trajetória como sambista, caminho no qual nunca esteve só.

Foi no balanço do cavaco do Mané
Que o meu samba devagar foi dando pé
Ai que saudade da Rosinha de Valença
Seu sorriso e seu suingue
Dedilhando o violão [...]
Simplicidade do Darci lá da Mangueira
Primeiro som com o Manoel de Sapucaia
Que foi o grande professor do Alceu Maia
Que não tem adversário
Com seu cavaco na mão [...]
Depois chegou o Manoel da Conceição
E foi aí que o meu samba ficou bom[...]
E o Rildo Hora
Que é da terra do Cordel
Realeja pros amigos
Que já estão lá no céu
E quando aflora
Lá da gaita um som de mel
Vem saudade dos Carlinhos
Que estão mesmo lá no céu²⁰¹

4.2 Samba no plural na poesia de Martinho

Analisando o conjunto de sua produção musical, é possível perceber o esforço do artista para abrigar os mais diversos tipos de sambas em seus álbuns. O jornalista Hugo

²⁰⁰ Roda de Samba No Céu. Martinho da Vila. CD Brasilatinidade, Gravadora EMI Music, Martinho da Vila, 2005. <https://immub.org/album/brasilatinidade>. Acesso em: 19 jun. 2020.

²⁰¹ No Embalo do Samba, Martinho da Vila/Mané do Cavaco, LP/ CD Vai meu samba, vai!, Gravadora Sony Music, Martinho da vila, 1991. Disponível em: <https://immub.org/album/vai-meu-samba-vai>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Sukman, responsável por sua discobiografia, destaca que boa parte dos álbuns de Martinho são fruto de cuidadosas pesquisas. Todos desenvolvem um conceito, interligando as temáticas dos discos que correspondem aos propósitos, que Martinho, como já explicitou, acompanha em sua produção desde o primeiro álbum. Neste tópico, percorro sua discografia rastreando, em alguns de seus metassambas, o olhar de Martinho para a pluralidade constitutiva do samba, decorrente de suas transformações e ramificações.

Sambista, cantor, compositor e intérprete, Martinho se permitiu explorar diversos gêneros musicais. Estabeleceu pontes e trocas culturais, experimentando várias parcerias com músicos do Brasil e do mundo, defendendo a liberdade na escolha dos conceitos desenvolvidos em seus álbuns a despeito dos apelos comerciais da indústria fonográfica. O samba encontraria, em sua vasta e diversa produção musical, espaço privilegiado para se manifestar em sua pluralidade.

Embora tenha iniciado sua carreira pelos caminhos do samba-enredo, o partido-alto tornou-se predominante em sua obra. “Sambas da antiga” foram valorizados por meio de regravações dos “pioneiros do samba” e de homenagens a estes nos versos de sua poesia. O samba-canção do início do século XX e o “autêntico” partido-alto comparecem com os fundamentos do samba defendidos por Martinho, que também se permitiu incursionar por outros subgêneros nesse pluriverso do samba. O samba, que só pode ser compreendido no plural, permeia a produção de Martinho da Vila em seus mais variados tipos e subtipos.

4.2.1 Do samba-enredo ao partido-alto

Embora o disco de estreia, apontado por Sukman (2013), seja o de 1969, sua primeira gravação em estúdio foi em **1968 - “Nem todo crioulo é doido” - Martinho da Vila e seus amigos do partido-alto**.²⁰² Por seu caráter coletivo (vários intérpretes), este foi desconsiderado na composição da discobiografia.²⁰³ O álbum, que reúne partideiros, possibilita a Martinho da Vila sua inserção no mercado fonográfico pelo partido-alto e não pelos sambas-enredo que precocemente já fazia para a Agremiação do Boca da Mata. Nesse disco, um samba autorreferenciado, “Berço do Samba” (1968), revela antiga preocupação dos

²⁰² Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/nem-todo-crioulo-e-doido/ Acesso em: 3 abr. 2020.

²⁰³ O título era uma resposta ao musical “Samba do crioulo doido”, de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto), que parodiava a imposição às escolas de samba de fazerem enredos edificantes baseados em fatos históricos. Bancado em parte pelo próprio Martinho, o LP é uma empreitada coletiva que conta com Anália, Antônio Grande, Cabana, Darcy da Mangueira, Mário e Zuzuca. Na contracapa, Martinho escreve: não dá pra ser chamado de crioulo doido, pois a higiene mental é feita nos terreiros de ensaios, onde se ouve samba puro, independente dos esquemas dos enredos”. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.o-album-que-fez-martinho-da-vila-cair-no-samba-imp-,1020448> Acesso em: 3 abr. 2020.

sambistas com as origens e a história do samba. A preocupação legítima, desencadeada por diversos fatores, reaparecerá em outras canções.

O primeiro berço
 Que o samba se embalou
 Foi na Mangueira, ô ô ô
 Esta melodia
 Um dia o poeta cantou
 Daí a fama ficou
 Somente o tempo confirmou
 Nasceu no Estácio mas a Favela o criou
 Aceitou a Portela tua madrinha
 O Salgueiro seu padrinho
 Daí o Samba se batizou ²⁰⁴

A cuíca ronca e acompanha os versos de Silas de Oliveira e Edgar Cardoso, na voz da cantora Anália, à época casada com Martinho. A despeito do que estes afirmam, nem o tempo confirma onde o samba nasceu. Muitos foram os berços que o embalam. Os morros, a cidade, a Praça Onze, a Pequena África, a casa de Tia Ciata e tantos bairros cariocas, em algum momento, foram chamados de “berço do samba”. Na canção analisada, o título ficou com o Estácio de Sá, embora a Mangueira, a Favela e o Salgueiro sejam igualmente situados como importantes espaços nessa história. A discussão sobre seu local de nascimento está presente em muitas narrativas, como na literatura revisitada e em tantos outros metassambas. Em todas, se não há certeza sobre o tema, sobram evidências de como esses espaços se legitimaram como territórios do samba.

A importância das narrativas poéticas nas canções consiste em construir um discurso de defesa do samba enquanto prática cultural a ser preservada e valorizada. Os sambistas sabem a importância dessa história ser contada e recontada e fazem, de sua poesia musical, abrigo de muitas memórias. A partir de seus versos, percorrem lugares, exaltam personagens, recuperam fatos e reconstroem um passado cujas memórias são fundamentais para salvaguardar o samba. A eminência de sua “morte”, como já dito, será uma preocupação recorrente nesse universo.

Muitos são os berços, assim como os tipos de sambas nesses embalados. No plural, o termo samba assume características que variam no tempo e no espaço, sendo o critério geográfico determinante nessa identificação. O jornalista Sérgio Cabral aponta Martinho da Vila e Paulinho da Viola como legítimos herdeiros dos sambistas do Estácio de Sá, berço

²⁰⁴ Berço do samba, Silas de Oliveira/ Edgar Cardoso. LP Nem todo crioulo é doido, Gravadora DiscNews, Martinho da Vila, 1968. Disponível em: <https://immub.org/album/nem-todo-crioulo-e-doido> Acesso em: 20 abr. 2020.

celebrado na canção interpretada por Anália (MACHADO, 2013). O samba urbano nascido no Estácio para acompanhar os cortejos carnavalescos é considerado, por Nei Lopes (2008), como um samba de morro, assim como o partido-alto, outro componente da mesma linhagem, e ambos são descendentes do samba baiano rural cujos ancestrais seriam os “batuques africanos”. Nesse sentido, Martinho será um representante dessa linhagem tradicional do samba de morro, especialmente do partido-alto, participando também da formatação de um outro tipo de samba, que surge nos anos 1970, conforme será abordado adiante.

É pelo partido-alto que Martinho da Vila adentra o mercado de discos. Este subgênero do samba marcaria também sua identidade como sambista da “Casa de bamba” (1969), gravada no disco seguinte, canção na qual já anunciava: “em casa de batuqueiro, só quem fala alto é viola”.²⁰⁵ O sambista, bamba, partideiro e batuqueiro também fazia, na época, sua estreia nos históricos Festivais de Música Popular Brasileira. Martinho José Ferreira, embora já ligado ao universo das escolas de samba, inscreveu no III Festival Record, em 1968, a canção “Menina Moça”. Na ausência do intérprete (Jamelão), subiu ao palco e revelou, desde então, uma forma muito particular de cantar o partido-alto, subgênero predominante em seu cancionário.

Já contratado pela gravadora RCA, lançou seu **1º LP “Martinho da Vila” (1969)**²⁰⁶ – levando seu nome na capa e trazendo, em seu interior, sambas-enredo em sua maioria. Além de inovar com um jeito peculiar de cantar o partido-alto, levava para o estúdio um estilo que ainda não tinha alcance fora da época do carnaval e do universo das escolas de samba. Apenas três músicas desse álbum são parcerias, as demais são composições próprias, inclusive o sucesso “Casa de Bamba”, partido-alto autobiográfico que estourou no VI Festival de Música Popular da TV Record.

Em seu **2º LP, “Meu Laiaraia” (1970)**,²⁰⁷ Martinho assumia seu partido-alto: “fiz do samba profissão”. Adécio Machado define uma nova linhagem do samba, surgida na década de 1970, a partir do estilo musical de Martinho da Vila:

Em boa parte dos fonogramas de Martinho, ouve-se uma levada rítmica bastante próxima a esta apresentada por Bolão e considerada típica do partido-alto. Por sua vez, o próprio Martinho entende que é esse tipo de

²⁰⁵ Pra quê dinheiro, Martinho da Vila, LP Nem todo crioulo é doido – Martinho da Vila e seus amigos do partido-alto, Gravadora DiscNews, 1968. Disponível em: <https://immub.org/album/nem-todo-crioulo-e-doido> Acesso em: 9 nov. 2020.

²⁰⁶ LP Martinho da Vila, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1969. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila> Acesso em: 9 nov. 2020.

²⁰⁷ LP/CD Meu Laiaraia. Gravadora RCA Vitor, Martinho da Vila, 1970. Disponível em: <https://immub.org/album/meu-laiaraia> . Gravação disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/meu-laiaraia/ Acesso em: 9 nov. 2020.

acompanhamento que caracteriza a “cadência” do partido-alto. Sobre essa base rítmica, versos curtos são entoados a partir de melodias e harmonias simples, geralmente contendo sequências de três ou quatro acordes que se repetem ao longo de toda a canção e com melodias consistindo basicamente em arpejos desses mesmos acordes, lembrando cantigas folclóricas. O canto falado de Martinho, com ênfase nos cortes nas consoantes, reforça a pulsação rítmica, bem como o caráter despojado e bem humorado do partido-alto. (MACHADO, 2013, p. 211)

Evidencia-se, nesse estilo, uma preocupação em recriar a espontaneidade das rodas-de-samba ao longo de sua trajetória, assim como um tratamento mais simples, tanto poético quanto musicalmente, característico de sua obra. Essa imagem reverbera em sua produção a partir de arranjos “leves, simples e funcionais”, como garantia da “autenticidade” de seu samba (MACHADO, 2013). Martinho construiu-se diante da crítica musical como aquele que inovou ao levar o partido-alto para o samba-enredo, mas preservou sua simplicidade, sendo um “autêntico” bamba, detentor da “tradição” do samba. A tensão entre modernidade e tradição, estudada por vários pesquisadores (VARGENS; CONFORTE, 2011), circunda a produção de Martinho, especialmente no contexto que marca o início de sua carreira. Machado (2013) aponta que, nessa época, já se configurava o enfraquecimento da ideia de “nação” unificada em torno de uma identidade nacional, legitimidade também contestada no âmbito musical. Insere-se igualmente, nesse contexto, a desarticulação entre popular/nacional, verificada em determinadas frentes. As atenções voltadas para questões ligadas à

[...] sexualidade, às drogas, à marginalidade do artista, da negritude, juntamente à idealização do passado comunitário, resultaram-na valorização de um popular que, ao invés de se identificar com nação, expressava a busca por outras identidades de recortes regionais ou locais. Tais representações se refletiram de alguma forma em vários campos artísticos dos anos 1970, em especial na música popular. Foi nesse ambiente que Martinho da Vila iniciou sua carreira como compositor e intérprete profissional (MACHADO, 2013, p. 210).

Martinho emerge como sambista nesse contexto, conjugando tradição e renovação num partido-alto peculiar. Seu “canto falado”, com predominância rítmica e simplicidade no tratamento musical e poético, o colocou como um inovador que “preserva” a tradição do samba. Seu estilo é descrito, pelo próprio sambista, em canções de cunho autobiográfico, como neste metassamba, no qual apresenta ao público seu samba. Cantarolado “devagar, devagarinho”, explica sua particularidade musical em versos:

Plim esclapim esquipim
É o agogô fazendo o seu plim-plim
Teco teleco teco

É o repicado do meu tamborim
 Tans catins esquindim
 O meu chocalho está botando pra quebrar
 Tum estum escundum
 É a marcação do meu do meu ziriguidum
 Muita mulata²⁰⁸ batucando no terreiro
 E lá canto uma cuíca a soluçar
 Isto é o samba, o meu samba tem pandeiro
 E um cavaquinho machucando devagar
 Madrugada, Carnaval e Chuva
 Martinho da Vila
 Carnaval, madrugada
 Madrugada de carnaval²⁰⁹

O samba “batucando no terreiro” remete a imagens recorrentes no repertório dos sambistas para dizê-lo a partir de suas origens. Ainda que não adjetivados, os termos “batucada” e “terreiro” associam-se, respectivamente, aos ancestrais “batusques africanos” executados nos terreiros que figuram nas narrativas do samba. O “terreiro”, constantemente representado, remete aos ontológicos quintais, como o da casa de Tia Ciata, ocupados por tambores do candomblé e do samba. Nessa descrição, Martinho traduz seu samba como resultado da combinação tradição/ inovação, reproduzindo os sons de antigos instrumentos percussivos que acompanham sua inovadora e malemolente cantoria.

Com a mesma malemolência, regravou Candeia, em seu terceiro disco, reiterando que o samba é “o tesouro maior/ que se tem nessa vida/ o samba é a liberdade/ sem sangue, sem guerra [...] “Vem sambar, ia, ia/ Vem sambar iô, iô/ Ia, ia, iô, iô”.²¹⁰ O título do **3º álbum – “Memórias de um Sargento de Milícias” (1971)** faz referência ao clássico romance de Manuel Antônio de Almeida, assim como à época em que trabalhou no exército. O sargento Martinho, que acumulava funções como artista, reuniu, nesse álbum, samba-enredo e sambas imortais. Como todo sambista apaixonado pela sua arte, recupera o desejo de morrer no samba, cantado por Ataulfo Alves, nos anos 1940, e por tantos outros bambas. Como estes, defende a preservação daquele que não pode morrer, não pode acabar, não pode parar:

No meu dia final
 Queira Deus faça noite de lua
 Violões, tamborins e pandeiros
 Soluçando no meio da rua

²⁰⁸ Valem, aqui, as mesmas considerações já feitas acerca do termo “mulata”.

²⁰⁹ Plim-plim, Martinho da Vila. LP/CD Meu Laiaraia. Gravadora RCA Vítor, Martinho da Vila, 1970. Disponível em: <https://immub.org/album/meu-laiaraia>. Gravação disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/meu-laiaraia/ Acesso em: 15 maio 2019.

²¹⁰ Trechos da música “A Flor e o tempo”, da Candeia, gravado por Martinho em 1971. LP/ CD Memórias de um sargento de milícias, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1971. Disponível em: <https://immub.org/album/memorias-de-um-sargento-de-milicias> Acesso em: 15 maio 2019.

Quero ter no meu dia final
 Carnaval, carnaval, carnaval
 Meus amigos, não chorem por mim
 Só o samba não pode acabar
 Quero o povo na rua cantando
 Laraiá, laraiá, laraiá²¹¹

Os três últimos sambas citados, “A Flor e o tempo” de Candeia, “Plim-plim” e “Dia Final” de Martinho, são metassambas que integram seu terceiro álbum. Ainda neste disco é possível encontrar uma seleção de partido-alto, como muitas que Martinho inseriu em seus álbuns, valorizando os “sambas das antigas” e seus pioneiros. Nesse “*pot-pourri*”²¹², o partido-alto se apresenta com quem sabe das coisas: Geraldo Babão: “Quando eu entro no partido/ Eu vou até o romper da aurora”; Xangô da Mangueira: “Já cantei muito samba/ Eu já fui batuqueiro/ E na roda de samba/ Fui diretor de terreiro”; Zuzuca e Benedito Reis: “Poeira, poeira/ O samba vai levantar poeira”; e o próprio Martinho da Vila: “Eu quero ver/ Todo mundo sambando/ Eu quero ver/ Todo mundo sambar”. Partideiros/ batuqueiros/sambistas celebram o partido alto/ a batucada/ o samba. Em versos curtos e simples, o samba é tematizado pelos bambas que nele vivem e fazem dele um modo de viver.

Em seu 4º álbum, “**Batuque na Cozinha**” (1972), um disco quase todo autoral, Martinho “remexia as entranhas do samba” (SUKMAN, 2013, p. 47). Regravou “sambas da antiga” passeando pelo samba e suas origens nordestinas, aproximando-se do samba de roda baiano, “com direito a percussão de prato e faca (herança dos ancestrais baianos)” (SUKMAN, 2013, p. 48). Ao remexer nas entranhas do samba, Martinho encontraria em África não apenas as raízes do samba, mas suas próprias origens, sua ancestralidade. Sua produção musical estaria, a partir de então, inevitavelmente marcada pela experiência de pisar pela primeira vez em solo africano (em Angola/ 1972), evidenciando, desde então, sua preocupação em ressaltar essas raízes negras e africanas. Retomo novamente as particularidades do referido contexto no qual se construíram as condições da produção discursiva para a emergência de uma identidade diaspórica.

4.3 Aproximando-se d’África: os anos 1970

Os anos 1970 tornam-se um marco nesta pesquisa, não apenas porque coincidem com o início da trajetória artística de Martinho da Vila. Neste período evidenciam-se os “distúrbios

²¹¹ Dia Final, Martinho da Vila. LP/ CD Memórias de um sargento de milícias, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1971. Disponível em: <https://immub.org/album/memorias-de-um-sargento-de-milicias> Acesso em: 15 maio 2019.

²¹² Pot-pourri “Seleção de Partido Alto” (vários compositores). *Idem*

identitários” (ARGIE, 2001) decorrentes do contexto de mundialização no qual as fronteiras territoriais locais são diluídas e novas posições de identidades são estabelecidas. O samba, como símbolo de uma identidade nacional, e outras identidades a ele entrelaçadas, não escaparia desses “distúrbios” nos quais velhas posições identitárias são contestadas e reconstituídas. Marcado pelo que alguns estudiosos chamaram de “crise de identidade” (HALL, 2002), esse período também assiste ao fortalecimento dos movimentos sociais, em especial do movimento negro, da negritude e do pan-africanismo. Estes concentram suas lutas em torno da identidade, do protagonismo e combatem as tentativas de apagamento social de suas histórias e culturas.

Martinho da Vila, falando a partir de uma posição histórica e social específica, inicia sua produção musical, deixando nesta as marcas desses tempos. Samba e sambista têm suas identidades vinculadas às condições materiais e sociais dadas por esse contexto de globalização e de fronteiras fluidas, no qual identidades são desestabilizadas e adquirem novos sentidos no interior dos discursos. Estes constroem “os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (SILVA, 2000, p. 17). Nesse sentido, Martinho e seu samba, ao longo de meio século de carreira, assumem “identidades diferentes em diferentes momentos” (HALL, 2002), afinal, nossas identificações são continuamente deslocadas em diferentes direções, por vezes contraditórias.

Ao propor historicizar a emergência discursiva de uma identidade diaspórica do samba, privilegiamos o olhar para uma direção, sem desconsiderar, entretanto, outros movimentos identitários simultaneamente realizados nesse processo de embates e negociações. A identidade diaspórica emerge em contraponto a uma identificação construída a partir de uma ideia de nação homogeneizante, eurocêntrica e racista, inscrita na identidade nacional. Esta também é desestabilizada pela identidade negra que, vinculada ao movimento da negritude e ao paradigma da africanidade, emerge nessa arena de disputas e vincula-se à identidade diaspórica do samba.

Esses “distúrbios identitários” ficam mais evidentes quando passamos a viver “em meio a uma diversidade cada vez maior em termos de contatos, diferenças e disputas” (ARGIE, 2001, p. 23). Dmitri Cerboncini Fernandes desenvolveu no pós-doutorado pesquisa intitulada “A cor do samba: música popular e movimento negro”, confirmando os anos 1970 como marco desse movimento, também na música, quando “sambistas engajados” em questões da negritude, como Paulinho da Viola, Nei Lopes, Candeia e Martinho da Vila passaram a “reescrever” a história do samba como legado da cultura africana no Brasil.

Até então o samba tinha sido descrito por cronistas, críticos e especialistas como emblema nacional, síntese das contribuições das três raças na formação brasileira, legado do construto da democracia racial que imperava desde a década de 1930. “Após a atuação desses sambistas, esse panorama começou a mudar.” Surgiram versos em louvor à africanidade e à inclusão de instrumentos musicais ligados às religiões afro-brasileiras, além da aproximação inédita ensaiada pelos sambistas com os países da África. E um panorama bem diverso irrompeu. “Paralelo a isso, ocorria o ressurgimento do movimento negro, pela primeira vez num tom afirmativo, que prezava a identidade negro-africana-brasileira e sua cultura. Creio que esses são os indícios mais fortes que apontam para a direção de um novo ‘caldo’ nascente no em contrapartida, de um movimento negro que utilizava o samba e os sambistas como exemplos máximos da expressividade da cultura negra. (JÚNIOR, 2012, p. 87-88)

A tese defendida nesta pesquisa converge para os argumentos de Fernandes quando este afirma:

É fundamental essa análise sociológica e histórica do processo de construção intelectual de um discurso sobre o samba que valoriza suas ‘raízes africanas’. Este discurso, bem como as expressões musicais ligadas a ele, tentou desvincular o samba da expressão de uma ‘brasilidade mestiça. (JÚNIOR, 2012, p. 89)

Como será observado na análise que se segue, ao recuperar de forma valorativa as africanidades brasileiras como componentes identitários, o samba, o sambista e o Brasil são apreendidos a partir de uma perspectiva diaspórica que desestabiliza os paradigmas fundantes dessa ideia de nação, em especial na celebração da mestiçagem. Martinho da Vila, ao estreitar suas relações com África, também a aproxima do samba, construindo novas conexões e cultivando antigos elos, como o “elo umbilical” com os batuques africanos e as origens étnico-raciais tradicionalmente demarcadas nas narrativas sobre o samba.

4.3.1 (Re)Atando elos: Samba e África

*Me lembro de um amor
Que eu guardo meu retrato
Me dizia que este mundo
Ainda tem salvação
Negritude mantém vivo
Meu sangue africano
É por isto que meu canto
Vem do coração.*

No trecho de “Pensamento que voa”, canção que lamenta a destruição ambiental que ameaça a humanidade, Martinho e Nelson Rufino buscam esperança no “sangue africano”, unindo-o ao canto de esperança e resistência. Assim como outros(as) sambistas negros, o carioca e o baiano que dividem esse samba restituem essa ancestralidade (re)atando novos e antigos elos. As relações de Martinho da Vila com a África perpassam toda a sua produção artística, tendo como marco, como já dito, sua primeira ida a Angola. Em depoimento para o jornal A Folha de São Paulo, em 2018, o artista revela como essa viagem o fez pensar em suas raízes.

Estive em Angola no começo dos anos 1970. Na capital, Luanda, visitei feiras de artesanato que havia por toda a cidade. O mercado de Benfica era um dos mais populares do país, bem parecido com as feiras que temos aqui no Brasil. Andando por lá, me chamou a atenção uma peça chamada “O Pensador”. Vi a escultura em várias barraquinhas diferentes, algumas em formato maior, outras menores, e em diversos materiais, como marfim, mármore e pau preto. É uma figura que não se identifica se é homem ou mulher, se é jovem ou velho. Então me explicaram que aquilo era um símbolo importante em Angola. Não se sabe a autoria da obra nem a região de onde vem. Serve para as pessoas pensarem na sua ancestralidade, no seu passado. Antes, eu nunca tinha sido muito ligado em obra de arte. Não gostava muito de museu, me dava uma sensação de velhice. Mas depois dessa ocasião busquei conhecer mais, fui atrás de outros escultores. Fiquei até amigo de artistas conhecidos como o Chichorro e o Malangatana, de Moçambique. As reflexões daquele “Pensador” me despertaram para trabalhar mais com minhas próprias heranças. A viagem para Angola foi uma das mais importantes da minha vida. Viajei a convite de um empresário português, que me ligou para fazer um show junto com um grupo chamado Os Cunhas. Eu aceitei na hora. Queria ir para conhecer o país, nem era para cantar. Eu sempre tive curiosidade. Decidi ir de qualquer forma que fosse e hoje digo: pisar no solo africano é algo incrível, principalmente para um preto. Fizemos um show no N’Gola Cine, um local onde se faziam apresentações mais populares, na periferia de Luanda. E outro em um cinema do lado oposto da cidade. Uma das apresentações foi no dia 7 de setembro. Eu, que fui sargento do Exército, dava muita importância a essas datas. Mencionei durante o show que aquele era o Dia da Independência no Brasil e disse “viva a liberdade!”. E acabou que isso deu uma confusão danada... [Angola só se tornaria independente de Portugal anos depois, em 1975]. Depois viajamos o país —para Benguela, Lobito, Huambo, Moçamedes. Fiz questão de fazer o trajeto todo por terra. Só a volta para Benguela me convenceram a fazer de avião. Não imaginava que tinha todo esse público. Aquelas pessoas todas conheciam a minha música, apesar de não me reconhecerem. A música brasileira sempre entrou muito nas rádios

²¹³ Pensamento que voa. Martinho da Vila/ Nelson Rufino, LP/ CD Vai meu samba, vai!, Gravadora Sony Music, Martinho da vila, 1991. Disponível em: <https://immub.org/album/vai-meu-samba-vai> Acesso em: 8 mar. 2020.

da África —por isso sempre fiz uma força para trazer a música africana para o Brasil. (PORTO, 2018) ²¹⁴

A longa citação se justifica por revelar como se constituíram, com alguns países daquele continente, laços tão estreitos e duradouros na carreira de Martinho. Esses laços se consolidariam em parcerias artísticas, projetos e composições inspirados nas experiências descritas, especialmente a partir dos contatos estabelecidos com artistas do outro lado do Atlântico. Como o próprio sambista confirma, a ida a Angola foi um divisor de águas em sua vida pessoal e profissional. Reverberando em sua produção a partir de então, estabeleceu um propósito: além de levar o Brasil para a África, quis o sambista trazê-la para o Brasil. Assim o fez, não apenas nas parcerias musicais. Ao difundir, em suas canções, saberes sobre África, sua história e cultura, reforçava esses elos, afirmando sua ancestralidade descoberta ao pisar nesse solo, bem como as origens africanas do samba. No discurso de Martinho, o samba se constrói como uma cultura da diáspora africana.

4.3.2 “Pelo Telefone” ao “Som Africano”: as origens do samba

O 5º disco de Martinho é um verdadeiro mergulho nas origens do samba, a começar pelo título: “Origens (Pelo Telefone), de 1973.”²¹⁵ Posta em discussão pela historiografia e pela literatura especializada, a clássica questão vira disco. Os caminhos para problematizá-la são os mais diversos, sendo possível também destacar uma particularidade: quando rastreada em seu repertório, a ancestralidade africana do samba e do sambista pauta as narrativas.

Origens é um disco levado à sério. Martinho se empenhou numa revisão da temática da volta à África, que era, em certa medida, muito recorrente em cantos da cultura popular tradicional, porém, ainda pouco explorada pelos artistas de gravadora. Por trazer à tona questões sociais e raciais, além de uma rememoração dos ancestrais escravizados, havia alguma resistência para que todo esse contexto emergisse. A postura de Martinho representava, acima de tudo, a busca pela história velada de parte da sociedade brasileira. Da experiência em um festival de música em Angola, Martinho traz músicas do folclore angolano, em dialeto quimbundo. Enfeixa quatro temas na faixa “Som Africano”; prosseguindo, vai ao mítico primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, de seu amigo Donga. Em uma espécie de genealogia do samba moderno, Martinho homenageia o recém-falecido compositor (representando os sambistas da antiga) no “Tributo à Monsueto, reunindo sete músicas do autor de “Mora na Filosofia”. (SUKMAN, 2013, p. 55)

²¹⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/uma-viagem-a-angola-me-fez-pensar-sobre-minhas-raizes-conta-martinho-da-vila.shtml?origin=folha>. Acesso em: 19 jun. 2020.

²¹⁵ LP/CD Origens (pelo Telefone), Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1973. Disponível em: <https://immub.org/album/origens-pelo-telefone> Acesso em: 19 jun. 2020.

A afirmação dessas “origens” acompanha outras estratégias discursivas, acima mencionadas, como “trazer à tona as questões sociais e raciais”, a “rememoração dos ancestrais escravizados”, além de difundir o “som africano”. A “postura de Martinho”, destacada por Sukman, de buscar “a história velada de parte da sociedade brasileira”, não se restringe a esse trabalho, ao contrário, torna-se um elemento de coesão que entrelaça toda a sua obra. A pesquisadora Juliana Barbosa (2020), que também se dedica à análise de metassambas, ressalta que estes contam “a história que a História não conta”, lembrando o samba-enredo de 2019 da Mangueira. Ao reatar elos com África, reafirmar a ancestralidade africana do samba, visibilizar histórias e culturas silenciadas pela história oficial e positivar as africanidades brasileiras, o sambista desenha um outro retrato para o Brasil e para o ritmo que se tornou ícone dessa brasilidade. A partir de uma perspectiva diaspórica, identidades e representações são reelaboradas nos discursos do samba, resistindo ao apagamento dessa história, às violências simbólicas que marcaram a cultura negra e às tentativas de desafricanização do samba. “O samba no repertório de Martinho se reafirma como uma das “manifestações culturais que surgem na diáspora africana em terras brasileiras, como parte dos movimentos de resistência e reexistência” (BARBOSA, 2020, p. 136).

No conceito que envolve o disco “Origens”, evidencia-se a intencionalidade em estreitar o vínculo samba / África a partir de diferentes estratégias. Para além daquelas já descritas, privilegia-se o partido-alto, essa linhagem do samba com predominância da percussão e da batucada, e iniciam-se as conexões com artistas africanos, prenúncio de futuras parcerias musicais. Ao falar de samba, o artista opta pelos caminhos da africanidade, da ancestralidade e da tradição. Esse seu quinto LP, “Origens”, “anuncia o processo de redescoberta da África e o reposicionamento do samba como, novamente, elemento central da cultura brasileira” (SUKMAN, 2013, p. 55).

“Som Africano”, faixa que encerra o disco, traz uma adaptação de uma música tradicional angolana, feita por Martinho. A canção bilíngue tem letra em quimbundo e português e som de coros e tambores africanos:

Munami Zeca
 Munani cotundê cotundegole
 Munami zê caiê movungome
 Ai munami zambiamiê
 Ai munami zambiamiê
 Munami ze caiê movungumone
 Munami umbolo gui sambila querie
 Munami ze caiê movungumone
 Marimbondo de Aguilu Mata Guendele cumusseque
 Guaiazengue uio Mucua tulo jicau

Po Po Po marimbondo de aguilu mata
 Ai ai ai messunguê polonguê, ai ai ai messunguê polonguê
 Gadifanda naqui soiaa Galanê uma tapetu mondongui beta
 Mama Lala, Mama laê laê
 Mama Lala, Mama laê laê
 Aiue gondue²¹⁶

A tradução explicativa é disponibilizada na página oficial do artista:

Munami Zeca: “Meu Filho José, não saia de casa, há muito perigo nas ruas. Se você ficar, sei que vamos amanhecer juntos. Mas como sei que quando eu adormecer você vai sair, peço a Nazambe, Deus, para trazê-lo de volta inteiro”.

Marimbondo: “O menino foi ao museque (favela de lá). Os marimbondos incharam-lhe a cara. Ai, ai, ai, messunguê, polonguê: minha cara empolou. Ele volta correndo pra casa, certo de que vai levar uma surra da mãe, e mais tarde, talvez, outra do pai”.

Mama Lala: “Rainha dos Invejados”, é um bloco de rua, inimigo do grupo Cidrália (espécie de Cacique de Ramos versus Bafo da Onça, no Rio)²¹⁷

Martinho cumpre aqui o propósito de difundir a cultura africana e estreitar os laços Brasil / África. Isso acontece especialmente com Angola, país cujos vínculos se solidificaram ao longo de sua trajetória. Retornando ao depoimento já referenciado, o próprio Martinho explica o impacto que sua ida a esse país, pela primeira vez em 1972, teve em sua produção, em particular no 5º álbum de sua carreira:

Quando voltei de viagem, o primeiro disco que fiz foi “Origens”, de 1973. Pensei nos meus ancestrais, tanto africanos como brasileiros. Coloquei nas canções sons típicos da África e misturei à minha raiz musical, o samba, incluindo “Pelo Telefone”, clássico do Donga. É importante voltar às origens, porque permite refletir sobre o caminho que você percorreu como pessoa e como povo. O passado é uma referência: o motivo pelo qual a gente mais briga no Brasil é que não temos grandes referências históricas. O grande presidente, o grande prêmio Nobel. E com a herança da África a relação é pior ainda. Na minha época de escola, estudei todos os continentes, menos o africano, que era como uma incógnita, uma grande floresta. Isso é fruto do preconceito. Aqui não tinha um evento de cultura negra. Eu nunca soube que havia figuras históricas negras brasileiras importantes: só aprendi depois, quando fui me informar. Entendi que, desde a época do Império, o Brasil procurava se branquear. Até pela prática de importar trabalhadores europeus quando se libertaram os escravos, prometendo a estrangeiros terras, ferramentas e subsídios, em vez de empregar os próprios negros livres. Estudar a história, e a sua própria história, é fundamental. Principalmente quando você tira suas próprias concepções, porque tudo é sempre escrito

216 “Som Africano”(Tradicional/ adapt. Martinho). LP/CD Origens (pelo Telefone), Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1973. Disponível em: <https://immub.org/album/origens-pelo-telefone> Acesso em: 8 mar. 2020.

217 Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/origens/ Acesso em: 8 mar. 2020. (Para acessar, basta clicar no título da canção).

pelos dominadores. Estudando suas raízes, você começa a pensar em um futuro melhor. (PORTO, 2018)

Martinho, nesta fala de 2018, revela consciência do papel exercido por sua arte diante das lacunas e distorções da História oficial cuja perspectiva eurocêntrica silenciou tantas histórias, sujeitos e culturas. Visibilizado e valorizado em suas narrativas, demonstra como o samba se tornou instrumento de resistência, tendo os sambistas recorrido às mais diversas estratégias, das contranarrativas nas letras ao predomínio rítmico da percussão. O silêncio rompido traz à tona as questões raciais, desmascarando as tentativas de embranquecer a História e o Samba. O insubmisso samba de Martinho perturba esse processo, afinal, a música não está à margem das disputas que permeiam as narrativas históricas e as construções identitárias. Acionando os discursos da tradição, das “origens”, das raízes, ele se volta para África num contexto no qual os olhos estão voltados para este continente cujos países lutavam contra as garras do colonialismo.²¹⁸ O samba, que canta a liberdade, canta a África que buscava se libertar. Martinho, em versos da canção “De pai pra Filha”, pede para que a “filhinha” estude, trabalhe e jamais seja submissa. O conselho valorizando o empoderamento feminino reflete sobre as questões de gênero, tão atuais, que “a liberdade é um sonho, de quem permitiu se aprisionar”. A mulher, o samba, a África e o povo negro jamais se permitiram. Essa história de resistência, se não consta nos livros, o samba de Martinho ousa contar.

O samba resistiu desde suas origens às perseguições e discriminações voltadas para as manifestações culturais da diáspora africana. Como discurso de resistência, nas narrativas, só foi possível sob certas condições de produção a partir dos anos 1970. Já aqui delimitada, a articulação entre os movimentos de negritude, do pan-africanismo e as lutas pela descolonização em África fortaleceram as culturas diaspóricas como o samba, tendo também suas identidades reelaboradas. Na obra de Martinho da Vila, essa reelaboração estará marcada por eixos rastreados nesta análise, mais uma vez aqui explicitados: *África, ancestralidades, africanidades e brasilidades*.

4.3.3 Africanidades e Brasilidades do Território do samba

218 “Os impérios coloniais africanos, surgidos a partir da Conferência de Berlim, em 1885, duraram apenas até a década de 1960, quando, então, entraram em colapso, desaparecendo por completo na década de 1970. Apenas as fortificações brancas na África do Sul, que mantinha também soberania sobre a Namíbia, permaneceram, sendo, no entanto, eliminadas na década de 1990.” (MENDONÇA, 2019, p. 118)

Antes de prosseguir com esta análise, é oportuno retomar o uso dessas categorias no discurso do samba. Parte-se do pressuposto de que sua inscrição nesse território discursivo rompe com o paradigma eurocêntrico que tentou silenciar as marcas africanas na cultura brasileira. É no território do samba que as identidades são contestadas e remodeladas a partir de uma perspectiva diaspórica e antirracista. Nessa perspectiva, não mais prevalece a identidade associada ao Estado-nação e sim à desterritorialização d'África como lugar de inscrição de novas identidades e modalidades de pertencimento (GOMES, 2012).

É da voz de sambistas negros(as), como Martinho da Vila, que predominantemente ecoa um forte contradiscurso quebrando a exclusão dessas marcas na história hegemônica e na cultura nacional, construídas sob parâmetros europeizados, embranquecidos e racistas. Retomando sua história e expandindo sua voz, ressignificam suas próprias identidades, assim como a do samba e do povo negro, excluído como sujeito e como objeto dos discursos que fundaram uma ideia de brasilidade. No plural, este termo contempla essas outras vozes, culturas e histórias. Reconhecendo e afirmando o valor destas, fazem do samba um quilombo: espaço de resistência, de encontro e de veiculação de africanidades construídas em território brasileiro. Engendrando positivities contradiscursivas frente ao discurso hegemônico, combatem com música e poesia preconceitos e estereótipos que ainda circundam manifestações culturais de matriz africana, tais como o samba e as religiosidades de matriz africana, interligadas em muitas das narrativas analisadas.

O sociólogo Elísio Macamo (2012) questiona a validade epistemológica das categorias analíticas “africanidades” e “brasilidades”. Interpelando estes conceitos, fala de outra localização geopolítica e a partir de sua perspectiva, como moçambicano, enxerga mais diferenças que afinidades entre Brasil e África, bem como mais desejo de um lado, por essa aproximação, que o inverso.

Na verdade, o principal desafio epistemológico reside justamente aí. Há uma história por detrás da possibilidade de se falar sobre “Africanidades e Brasilidades” que precisa de ser interpelada antes de a gente poder conversar. Para dizer a verdade, o desafio epistemológico remete-nos para uma conversa que nunca vai ter lugar porque não temos outro remédio senão interpelar os termos sob os quais os temas da conversa são sugeridos. É a velha constatação filosófica: não é tanto o significado de conceitos como “africanidades” e “brasilidades” que conta, quanto o que está implicado no seu uso. (MACAMO, 2012, p. 15)

Outro moçambicano, o historiador Hamilton Matsimbe (2020), instigado pela provocação de Macamo, explora as possibilidades de aproximação entre Brasil e África, entendendo que diferenças podem dialogar umas com as outras sobre o que têm de

especificidades sem reclamar hierarquias. Propõe um olhar para a “africanidade como diversidade” e, aproximando-se do antropólogo congolês (naturalizado brasileiro) Kabengele Munanga, identifica a ideia de unidade da cultura africana abrigada sob o conceito de africanidade.

O conceito de africanidade é intrínseco a tudo que é característico da África. África enquanto unidade geográfica esconde diversidades, nomeadamente, biológica, linguística, cultural, histórica, geopolítica, etc. Esta diversidade, também torna a África variada e abre duas possibilidades com que se olha para o continente, as diferenças e similaridades. (MATSIMBE, 2020, p. 2)

Insistindo no diálogo, ele acredita que este deva partir de pressupostos corretos e não de premissas falsas, a exemplo da pertença comum à Comunidade dos Países de Língua Oficial Portuguesa (CPLP). Sem ilusões, sabe-se que o diálogo é entre desiguais. O Brasil que se aproxima d’África não partilha as mesmas histórias e experiências lá vividas. Existem, porém, evidentes conexões que podem ser “sentidas”, como lembrou Martinho ao relatar sua experiência ao pisar, pela primeira vez, em solo africano. Matsimbe confirma:

Existem entre os negros brasileiros convicções de que a suas origens remotas estão no lado africano ainda que sem detalhes. Do mesmo modo quando os africanos chegam na Baía (e outros lugares com negros) se reveem em cada brasileiro negro ali presente. Não é crível que os cerca de 210 milhões de brasileiros partilhem essas convicções, mas como se acentuou acima, existe no Brasil de lês a lês um grupo crescente de crianças e jovens negros (adultos) que precisam saber sobre a cultura africana e quiçá de Moçambique por motivações individuais mas sobretudo colectivas. Há cada vez maior consciência de que a sobrevivência de valores culturais negro-africanos no Brasil é o mote desta crença no diálogo em busca da manutenção e referências históricas e culturais. Dito de outra forma, um determinado extracto de brasileiros estão convencidos e sensibilizados de que a africanidade é parte das brasilidades. É, até certo ponto, uma questão ontológica. (MATSIMBE, 2020, p. 4)

Martinho da Vila está entre estes brasileiros convictos e sensibilizados, fazendo do samba veículo de difusão e positivação de africanidades que integram as brasilidades. Ao reconhecer seus ancestrais em África, o sambista negro reafirma sua negritude e busca manifestar aquilo que se tornou. Além de afirmar sua ancestralidade, reafirma os ancestrais africanos do samba. Samba e sambistas se dizem e se identificam por meio dos discursos produzidos no universo poético-musical. Matsimbe explica como funcionam essas narrativas que, inscritas em africanidades, se inter cruzam e atravessam sujeitos, como Martinho, que buscam afirmar suas identidades a partir dessa ancestralidade.

Quando nos propusemos a discutir a ancestralidade, de alguma maneira, fazemos viver entre nós este conjunto de manifestações culturais negadas ou rejeitadas durante séculos, mas que dizem muito sobre a construção e remodelação de identidades. A capacidade de luta contra o preconceito, o racismo, a resistência e resiliência contra mecanismos de exclusão pode ser nutrida e fundamentada pelo conhecimento que temos da África e suas culturas. É na verdade toda uma forma de ser e estar que está em jogo num mundo em rápidas transformações. É chegado o momento de manifestar quem somos e com quem nos identificamos. (MATSIMBE, 2020, p. 14)

A inscrição do samba na ancestralidade africana e em africanidades configura-o como instrumento de afirmação identitária, de resistência, de descolonização e de enfrentamento do racismo. Essa aproximação d'África em busca de uma ancestralidade negada ou rejeitada durante séculos direciona o samba para um processo de reafrikanização a partir de estratégias diversas, da valorização da batucada, privilegiando a percussão, a inserção temática das africanidades nas narrativas. O discurso de defesa do samba incorpora esses elementos, localizando, nas “raízes africanas”, os elementos de sua tradição. Engajados, os sambistas assumem sua defesa e se tornam seus guardiões.

4.4 “O tal samba sincopado”: Tradição e Raízes africanas

Martinho da Vila integra um grupo de sambistas engajados nessa defesa que se coaduna com seu propósito de aproximação d'África, fazendo com que a tradição defendida esteja inscrita em africanidades. O sambista levou para seus discos “pontos de macumba, jongos, maculelês, capoeiras, partidos-altos, sambas-de-roda, frevos, folias-de-reis, entre outros” (VARGENS; CONFORTE, 2011, p. 29). Todos os ritmos e tradições são manifestações culturais forjadas pelas comunidades negras do Brasil, revelando a força dos ancestrais africanos e sua herança na musicalidade de Martinho.

As reflexões aqui desenvolvidas entendem a “tradição” como essa “herança viva” por meio da qual grupos sociais atualizam formas do passado sob uma perspectiva histórica articulada a seus interesses. Martinho da Vila assume a defesa dessa tradição sem o viés conservador. Pelo contrário, preserva inovando, como fez com o partido-alto. Promove encontros inusitados de diferentes gêneros musicais e ritmos, sem deixar de reservar, em seus trabalhos, um espaço quase que sagrado para os “representantes” de uma tradição do samba. Os “pioneiros” comparecem em regravações e *pot-pourris* na maioria dos álbuns do sambista.

Em seu 6º LP, “Canta canta, minha gente” (1974),²¹⁹ evidencia-se a missão de salvar o samba, preocupação de tantos outros sambas ao longo da história. Nos anos 1970, a questão da tradição era interpelada no campo musical pela defesa de uma “música brasileira” ameaçada pelas influências estrangeiras, especialmente por cantores da MPB. O discurso da autenticidade, que então ganhava força, já circulava no universo do samba entre aqueles(as) que defendiam o “samba autêntico” e sua tradição. A regravação de “sambas das antigas”, por Martinho da Vila, imortalizando os sambistas da primeira geração, constitui-se como estratégia dessa empreitada. Esta, entretanto, se desenvolve articulada ao propósito do artista, aproximando a tradição do samba das raízes africanas. Em seu 6º álbum, Martinho interpreta um partido-alto de 1931,²²⁰ “Patrão prenda seu gado”, composto pela “Santíssima Trindade da música popular brasileira”, referindo-se assim, na regravação, à Pixinguinha, Donga e João da Baiana.

Além de regravar sambas imortais, outra estratégia se consolida nas narrativas sobre o passado do samba, recuperando suas memórias, celebrando sua pluralidade e reverenciando seus pioneiros. Essas ações de salvaguarda do samba se espalham pela obra de Martinho, como nesse disco que foi recorde de vendas na história do samba, tendo suas músicas tocadas no rádio, na TV e nos shows realizados Brasil afora. A música que intitula o disco contempla as estratégias supracitadas.

Cantem o samba de roda,
O samba-canção e o samba rasgado.
Cantem o samba de breque,
O samba moderno e o samba quadrado.
Cantem ciranda, o frevo,
O côco, maxixe, baião e xaxado,
Mas não cantem essa moça bonita,
Porque ela está com o marido do lado.
[...] Quem canta seus males espanta
Lá em cima do morro
Ou sambando no asfalto.
Eu canto o samba-enredo,
Um sambinha lento e um partido alto.
Há muito tempo não ouço
O tal do samba sincopado.
Só não dá pra cantar mesmo
É vendo o sol nascer quadrado.

219 LP/ CD Canta Canta, Minha Gente, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/canta-canta-minha-gente> Acesso em: 18 maio 2020.

220 Gravado em 78 rotações por Francisco Sena e pelo Grupo da Guarda Velha Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-66685>. Em 1955, nova regravação pelo grupo Velha Guarda formado por: Pixinguinha, Donga, João da Bahiana, Alfredinho (Flautim), Bide (Flauta), Ruben, Mirinho e Lentini (Violões), Waldemar (Cavaquinho). Gravação disponível em: <https://immub.org/album/a-velha-guarda> Acesso em: 18 maio 2020.

Canta Canta, minha gente.
 Deixa a tristeza pra lá.
 Canta forte, canta alto,
 Que a vida vai melhorar.
 [...] ²²¹

O samba “lenitivo” é atualizado, recuperando antigas representações deste que afasta a tristeza, espanta os males e faz a vida “melhorar”. Esse poder se relaciona com o ritmo dessa musicalidade. Sodré (1998) lembra que as músicas africanas (negras) são fundamentalmente rítmicas e plenamente musicais, sendo o ritmo musical a própria organização do tempo do som. “Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (SODRÉ, 1998, p. 19). Nesse sentido, falar do ritmo do samba é falar dos sentimentos que desperta, de inteligibilidades, de africanidades. Quando, nas letras de samba, as narrativas evocam o poder que essa música tem de transformar tristeza em alegria, de vibrar o corpo e de espantar os males, é sobretudo ao poder desse ritmo “negro” que se referem, a exemplo de Sodré, quando diz que

Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido. (SODRÉ, 1998, p. 21)

Nostálgico do “tal samba sincopado”, que “há muito tempo não ouço”, o texto da canção também contempla a pluralidade daquele que se transformou em muitos, sem esquecer o valor da síncopa. A cadência, a síncopa, a batucada, os instrumentos percussivos persistem e resistem no processo que modifica e torna plural o samba. A nostalgia é sobretudo uma defesa da tradição e da síncopa, considerada por Muniz Sodré uma “tática de falsa submissão: “o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso” (SODRÉ, 1998, p. 25). Rítmico-melódica, a síncopa brasileira assim se constitui como uma estratégia de resistência, provocada pela diáspora, buscando preservar esse importante elemento da cultura negra na América. Diante da necessidade de ceder em parte à supremacia melódica europeia, manteve-se sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. “A síncopa, a batida que falta, tempo-espaco vazio que irrompe e interrompe a cadência para repercutir num outro tempo forte é que atualiza o elemento surpresa, inusitado.” (LUZ, 2013). No

²²¹ Canta, canta minha gente, Martinho da Vila. LP/ CD Canta Canta, Minha Gente, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/canta-canta-minha-gente>. Acesso em: 30 jun. 2020.

repertório de Martinho, os diversos de tipos de samba encontram abrigo, sem excluir a valorização da síncopa, a defesa da tradição e do samba “autêntico”.

A “força do samba” está nessa tradição construída pelos pioneiros e frequentemente aclamada nas letras das canções. A defesa da tradição reaparece nos discursos do samba, sobretudo, como forma de resistência aos processos de transformação. “Sem preconceito ou mania de passado, sem querer ficar do lado de quem não quer navegar”²²², o sambista Paulinho da Viola, defensor da tradição, não recusa a inovação. Pede apenas prudência em seu “Argumento” (1975):²²³ “Faça como o velho marinheiro/ que durante o nevoeiro/ leva o barco devagar”.²²⁴ Eduardo Coutinho (2011), analisando o sentido da tradição em Paulinho da Viola, relembra que nas décadas de 1930 e 1940 o discurso de resistência do samba aparece pautado nas ameaças da indústria fonográfica à continuidade das rodas de samba, aos improvisos do partido-alto e ao caráter coletivo dessa produção, comprometidos pelas gravações em estúdio. Essa preocupação já consta nas crônicas de Vagalume: “Eis que o samba MORRE na roda, quando passa para o disco de victrola” (GUIMARÃES, 1933, p. 36).

O conflito entre modernidade e tradição na produção musical dos redutos do samba se acentuaria nos anos 1940. Percorrendo a literatura especializada e as letras de samba, percebe-se que esse conflito está longe ser resolvido. Nos anos 1950/60, quando o debate cultural girava em torno da defesa da música nacional, o “estrangeirismo” torna-se a maior ameaça, especialmente no contato com a produção musical dos EUA. A natureza dessa influência não foi um consenso. Se alguns consideraram tal contato prejudicial para o samba, o afastando da tradição, para outros era a possibilidade de encontros musicais diaspóricos com a *Black Music*. Paul Gilroy é uma importante voz sobre a circulação e a mutação da música pelo *Atlântico Negro*, categoria por ele criada para analisar essa encruzilhada intercultural na qual se invoca a ideia da tradição

Para sublinhar as continuidades históricas, conversações subculturais, fertilizações cruzadas intertextuais e interculturais, que fazem parecer plausível a noção de uma cultura negra distinta e autoconsciente. Este emprego é importante e inevitável porque os racismos operam de forma insidiosa e consciente para negar historicidade e integridade cultural aos frutos artísticos e culturais da vida negra. O discurso da tradição, é, por isso, frequentemente articulado no interior das críticas da modernidade produzidas pelos negros no Ocidente. Ele é certamente audível dentro das contraculturas racializadas originadas pela modernidade. entretanto, a ideia de tradição também é muitas vezes a culminância, ou peça central, de um

²²² Argumento - Paulinho da Viola, LP Paulinho da Viola, Gravadora Odeon 1975. Disponível em: <http://immub.org/album/paulinho-da-viola-3>. Acesso em: 1 maio 2019.

²²³ *Idem.*

²²⁴ *Idem.*

gesto retórico que assevera a legitimação de uma cultura política negra paralisada em uma postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca. Este gesto contrapõe tradição e modernidade entre si como alternativas polares simples tão rigidamente diferenciadas e opostas como os signos preto e branco. Nessas condições, onde as obsessões com a origem e o mito podem governar as preocupações políticas contemporâneas e a granulação fina da história, a ideia de tradição pode constituir um refúgio (GILROY, 2012, p. 353-354)

Gilroy traz elementos para pensar como o discurso da tradição no samba, a partir dos anos 1970, é acionado para legitimar uma certa forma de fazer samba, e sobretudo, para situá-lo como uma manifestação cultural negra, de matriz africana. Aqui emerge com força o discurso de uma identidade diaspórica do samba, atrelado a diversas estratégias discursivas, dentre elas a defesa da tradição, esse “refúgio” que se contrapõe à modernidade, à negação das origens africanas, ao racismo insidioso. Um “gesto retórico”, uma “postura defensiva” que ganhará força a partir dos anos 1970. Nesta década, acentua-se a crítica às tentativas de desafricanização do samba a partir de sua urbanização e de sua exploração comercial.²²⁵ Mais que nunca era preciso enfatizar os elementos da tradição que sobreviveram às tentativas de apagamento das matrizes africanas do samba pelo racismo que estrutura essa ideia de modernidade. O contexto é de fortalecimento do movimento negro no Brasil, com os olhares se voltando para o continente africano e para os elos que nos conectam à África e às culturas diaspóricas na América. A afirmação identitária de um samba, africano em sua origem, é acionada como forma de reestabelecer esse vínculo, reafirmando e exaltando esses ancestrais.

Como grandes detentores dos saberes do samba, foram os sambistas que iniciaram o trabalho de salvaguarda do samba, consolidado em sua oficialização como patrimônio cultural imaterial. Atribui-se à Donga - um dos integrantes da “Santíssima Trindade” - importante papel na institucionalização e valorização do samba no início do século XX. Martinho reconhece e reverencia o responsável pela primeira música registrada como “samba” no Brasil - “Pelo Telefone” (1916) - no Departamento de Direitos autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Para Donga, era necessário defender o samba como música nacional. “Enquanto os argentinos defendem o tango de influências estrangeiras, os norte-americanos defendem os ritmos nascidos da mistura dos sentimentos dos negros para com a América que encontraram, os espanhóis e portugueses defendem seus ritmos, os músicos brasileiros não se preocupam com isso. Pois a música popular também se defende. Ou do contrário, perde sua personalidade, descaracteriza-se”. Formalizar o samba, colocar sua

²²⁵ Artigo de Nei Lopes, para o portal Géledes, sobre a “Desafricanização do samba”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-desafricanizacao-do-samba-por-nei-lobes/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

sonoridade em uma partitura que permitisse que qualquer um, em qualquer parte do mundo, conseguisse executá-lo, disseminando-o mundo afora: essas eram as metas de Donga. (MOTA, 2009, p. 7-8)

Atuando como um grande visionário, Donga percebeu que a institucionalização do samba era uma forma de defendê-lo, naquelas primeiras décadas do século XX, como evidenciado em seu depoimento para o MIS (1969) transcrito parcialmente acima. Assumi-lo como símbolo de uma nacionalidade configurava-se, igualmente, numa estratégia para garantir, na emergente indústria fonográfica, espaço para o ritmo carioca que, segundo Donga, desenvolveu-se na Cidade Nova, foi para o morro e se espalhou por onde houvesse festa. Sua preocupação com a valorização e difusão da música oriunda das comunidades negras cariocas orientou sua luta em defesa do samba, entendendo sua institucionalização como um importante começo.

Martinho da Vila, meio século depois, adere à luta dos sambistas guardiães do samba, cantando-o em seus mais diversos contornos, aproximando-o d'África, reafirmando sua ancestralidade, desenhando-o como produto das diásporas africana e baiana. Sukman (2013), na discografia de Martinho, defende a tese de que este liderou um movimento de afirmação do samba na indústria fonográfica, nas rádios e nos palcos. Seguindo os passos de Donga, também foi protagonista na difusão do samba. As regravações dos sambas das antigas, em especial do partido-alto, são parte desse processo de preservação de memórias e histórias que constituem uma identidade diaspórica para o samba cuja defesa é, para o sambista, uma missão. Samba, África e Brasil são costurados em suas narrativas contemplando questões sociais, étnicas, raciais, ambientais e políticas, na aparente simplicidade e despreensão de suas narrativas. O comprometimento com a sociedade brasileira e as problemáticas que a atravessam, sublinhado em sua biografia, reverbera em sua produção, pois não se dissocia desta.

O projeto artístico de Martinho totalmente misturado à sua trajetória pessoal, busca dar dignidade ao samba (antes discriminado como linguagem artística), ao pessoal do samba (discriminado socialmente) e ao lugar do samba, os subúrbios e favelas. Isso fica claro na mais autobiográfica das músicas do disco, o samba sincopado “cresci no morro”. (SUKMAN, 2013, p. 68)

Na citação supracitada, Sukman faz referência ao disco seguinte de Martinho, seu **7º LP, “Maravilha de Cenário” (1975)**,²²⁶ no qual um Brasil diverso é visibilizado. O jongo de

²²⁶ LP/ CD Maravilha de Cenário, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1975. Disponível em: <https://immub.org/album/maravilha-de-cenario> Acesso em: 19 set. 2020.

Candeia e Alvarenga, “Lá da Roça”, se encarrega de trazer o Brasil rural sob o toque dos tambores do candomblé, revelando as escolhas de Martinho ao olhar para essa diversidade social e musical. Assim como nos demais álbuns analisados, independentemente do conceito privilegiado, as “raízes africanas” do samba encontram abrigo.

No 8º álbum, o LP/ CD “Rosa do Povo” (1976),²²⁷ a poesia predomina. Nele está o metassamba “Claustrofobia”, já analisado, e outros sambas que poetizam a liberdade indispensável a eles. No 9º LP, “Presente” (1977),²²⁸ o samba pede à Iemanjá que cuide desse “povo sofredor” cujas mazelas sociais Martinho denuncia, ao mesmo tempo que ressalta sua riqueza cultural.

Desperta do seu dique um mar de amor
 E toma conta do seu povo sofredor
 Que oriundo das grandes nações do além-mar
 Trouxeram tanta credence pra cá
 Enriquecendo a cultura popular
 Eu sei que você mora na Bahia
 Mas cuida desse Rio de Janeiro
 Que tem gente colorida
 Se exibindo pro turista
 Gente que mesmo sofrida
 Cai no samba a noite inteira
 Você conhece a mentalidade brasileira
 Iemanjá! Iemanjá!
 Iemanjá! Iemanjá!
 Já mandei preparar o saveiro
 Pra no dia dois de fevereiro
 Lhe mandar presentes
 Também muitas flores
 Além de perfumes
 Com muitos adores
 E vai ter batuque pra lhe cultuar
 Iemanjá
 Iemanjá, desperta!²²⁹

O samba lenitivo retorna para compensar o sofrimento desse povo que também manda presentes para Iemanjá, cultuada por meio dos batuques. Divindade iorubana, Iemanjá é cultuada pelo povo Egbá, da Nigéria, onde é reverenciada e recebe presentes num rio que leva seu nome. No Brasil, tornou-se a “senhora dos mares”, onde tradicionalmente se fazem as oferendas (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009). Conhecida como a “mãe de todos os orixás”,

²²⁷ LP/ CD Rosa do Povo, RCA Victor, Martinho da Vila, 1976. <https://immub.org/album/rosa-do-povo>
Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/rosa-do-povo/ Acesso em: 19 set. 2020.

²²⁸ LP/ CD Presente, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1977. Disponível em: <https://immub.org/album/presente-1> Acesso em: 19 set. 2020.

²²⁹ Iemanjá, Desperta. Martinho da Vila. LP/ CD Presente, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1977. Disponível em: <https://immub.org/album/presente-1> Acesso em: 19 set. 2020.

adquiriu forte simbolismo não apenas restrito aos adeptos do candomblé. É a esta grande mãe que Martinho pede proteção para seu povo, pedindo que desperte. Reconhece o culto aos orixás como uma herança que enriqueceu a cultura popular brasileira.

Se, como afirmou Muniz Sodré, (2013, p. 12) essas entidades religiosas são também “condutores de regras sociais para a continuidade de um grupo determinado”, ao contemplá-las em suas narrativas, enquanto suportes simbólicos, Martinho adere a um sistema de pensamento que responde a questões essenciais sobre o sentido da existência dos grupos que zelam pelos orixás e os cultuam nos termos da tradição.

4.4.1 “*Muadikim*”: *Semba e Samba na defesa da tradição*

O disco “Presente” (1977) promove aproximações com África olhando para o passado ao reconhecer a riqueza das heranças africanas no Brasil, e para o futuro, nos diálogos musicais com Angola. O cantor angolano Bonga (Barceló de Carvalho), conhecido pelo estilo de música *semba*, participa da gravação de “*Muadiakim*” (1977), canção bilíngue em quimbundo e Português.

Ngandalami ngandalami
Ku ngitombami
Ondofua-eu topia uá vulu kia
Ngala ni minami
Muene uala ni moné
Ngandalami topia
Mukonda ngalami
Ni mivu je
Eme nga kuka kia
Nga toba kana
Ki ngi kuata ngo
Ngondo benka mu manhero
 O drama dos velhos
 Para com a juventude
 Atrevida e irrequieta
 Nas peripécias
 Condenam o ultrapassado
 Cada velho a seu tempo²³⁰

O desrespeito aos velhos, criticado na narrativa, reafirma a valorização destes como detentores do saber e da tradição, valores presentes nas narrativas de Martinho. Assim como o parceiro brasileiro, o músico angolano Bonga admite o desejo de “beber na tradição”:

²³⁰ Muadiakime, Bonga/Landa. LP/ CD Presente, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1977. Disponível em: <https://immub.org/album/presente-1>. Acesso em: 7 maio 2018.

Bonga refere que tem muita vontade de concretizar um projecto “que resgate os nossos instrumentos, com a sua sonoridade muito própria. Passamos o tempo com instrumentos de fora, já não há batuque... É preciso fazer levantamentos da música tradicional. Os jovens põem os violinos e sintetizadores para ver se impressionam os europeus, mas os europeus já não se impressionam nada com isso.” Também acha perigoso que já quase ninguém saiba falar Kimbundo. “Na televisão é apenas aquele português vernacular, enfim, paciência!”²³¹

Martinho busca em África um parceiro musical com o qual partilha a importância das tradições na defesa das musicalidades que estes representam.

Este cantor, tantas vezes confundido com a própria voz de Angola, sempre esteve atento à realidade do seu país, preservando e divulgando sem contemplações a tradição musical do semba: “Tal como o Brasil tem samba e a América rock, em Angola temos o semba. É a música na qual fui embalado.” O seu caminho musical pautou-se por esse respeito à “origem, tradição e pulsação do semba”, levando-o ao mundo.²³²

As afinidades vão além. Assim como Martinho, que passou sua infância no morro, Bonga cresceu no *musseque* angolano, semelhante às favelas cariocas. Ali aprendeu o respeito pelos mais velhos e a falar *kimbundu*. Ambos sedimentaram nesses espaços suas identidades junto a musicalidades cujo carácter de resistência aproxima suas obras. Assim como Martinho, que levou o samba brasileiro mundo afora, Bonga atuou como “diplomata” e tornou-se

[...] um nome mítico que leva Angola para muitos lados, contribuindo para que o país esteja no mundo. E é a mensagem de uma “Angola pela positiva” que o anima, e lhe dá força para continuar a divulgá-la. Tem colaborado com os mais diversos músicos, que cantam o “semba do Bonga de Angola”: Martinho da Vila, Alcione, Carlinhos Brown, Marisa Monte, do Brasil, Bernard Lavilliers, Mimi Lorca e outros²³³.

Ambos são defensores da tradição das musicalidades que representam. O *semba* de Bonga e o samba de Martinho são instrumentos identitários e de resistência. Na infância de Bonga, o *semba* já fazia ecoar as críticas ao regime colonial do qual Angola tentava se libertar. Como o samba, cantou a liberdade e se transformou em instrumento de luta onde ecoavam as reivindicações daquele povo. Musicalidades percussivas, alegres e dançantes se confundem com uma representação d’África: “festiva, vívida, cheia de calor”,²³⁴ símbolo de resistência, de luta contra a opressão, de busca pela liberdade. Angola é parte de África mas,

²³¹ Disponível em: <https://www.buala.org/pt/palcos/kota-bonga-democracia-e-harmonia-nessa-nossa-familia>
Acesso em: 20 set. 2020.

²³² *Idem.*

²³³ *Idem.*

²³⁴ *Idem.*

na busca por uma ancestralidade africana, o continente pode se tornar uno. Bonga compara: “Isso é África, simplesmente não foi compreendida. São rituais, formas de viver que a gente tem: a gargalhar podemos estar a dizer uma coisa muito profunda.”²³⁵

Essa parceria musical atesta a possibilidade do diálogo Brasil-África, apontada por Matsimbe (2020), a partir de africanidades na diversidade. Para Matsimbe, africanidade:

[...] é partilhar identidades, encontrar na diversidade e similaridade razões para buscar o que nos une, uma racionalidade e filosofia próprias, em volta do que é pertença comum. Africanidade é tornar vivos os ideais da negritude, a consciência do ser negro, de seus valores e património cultural. É identificar-se com Aimé Césaire, Leon Damas e Léopold Senghor; de Georges Padmore, William Dubois e de todos os pan-africanistas. É alimentar o sonho dos que se identificam com esta diversidade africana, no todo ou em partes. (MATSIMBE, 2020, p. 2-3)

Semba e *samba*, músicas angolana/africana e brasileira/diaspórica, encontram-se em conexões atlânticas nas vozes de Martinho e Bonga. Na partilha proporcionada por africanidades, de Brasil e Angola, os valores da tradição são reafirmados por seus guardiões.

4.4.2 “Firma o pagode”: a Tradição do Partido-alto nos anos 1970

No 10º LP de Martinho da Vila, “**Tendinha**” (1978)²³⁶, o partido-alto impera. Nos finais dos anos 1970, este subgênero do samba – chamado por muitos de pagode - se estabelecia, tendo sua tradição recuperada e ressignificada por uma geração de compositores que se reunia em rodas de samba do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, no subúrbio do Rio de Janeiro. Jorge Aragão, sambista consagrado nessas rodas, homenageia Martinho da Vila em “Zé Ferreira”, canção em parceria com Neoci.

Ferreira
Vê se passa a bagaceira
pra cantar a noite inteira tem que tá numa legal
Firma o pagode pra alegrar o pessoal
Não é difícil perceber
Me chamou de Zé Ferreira e eu cheguei a conclusão
De que o samba é nossa vida
Nossa fé, nossa paixão
E se você tá presente
O cavaco contente se sente melhor
Violão, sabe de cor que vai cantar em tom maior

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ LP Tendinha, RCA Victor, Martinho da Vila, 1978. Disponível em: <https://immub.org/album/tendinha>
Acesso em: 3 ago. 2019.

Mas pode ser menor²³⁷

O amor pelo samba, esse modo de viver, é reafirmado pelos partideiros no pagode que reúne, em uma só faixa, quatro partidos-altos, com participação de Neoci Dias, filho de João da Baiana, um dos integrantes da Santíssima Trindade do Samba. A Viola chora, a poeira sobe, o cavaco fica contente. A tradição do partido-alto se renova com a participação de compositores do Cacique de Ramos, como Jorge Aragão e Neoci. Este último, também conhecido como Neocy de Bom Sucesso, foi fundador do grupo Fundo de Quintal.²³⁸ No pagode do Zé Ferreira, as identidades de partideiro, batuqueiro e bamba se reafirmam e são partilhadas pelos caminhos da tradição.

Já cantei partido alto
 Já saí na bateria
 Puxei samba no asfalto
 Até o romper do dia
 Hoje sou considerado
 Tenho meu pergaminho
 Mas sinto o corpo cansado da poeira do caminho
 Eu sou partideiro
 Canto muito samba
 Já fui batuqueiro e bamba
 Não é cascata, mas lá no terreirinho só o que me mata é a poeira do caminho
 [...]
 Já cantei na Portela
 Brinquei no Turano
 Sambei na favela
 E na serra do serrano
 Não gosto de bolo, só ando sozinho
 Eu sou um bom crioulo, mas tenho poeiras no caminho
 Já cantei partido alto...
 Nacionalidade, sou brasileiro
 Trinta e tal de idade
 Subo no Salgueiro
 Minha certidão é o cavaquinho
 Mas no coração
 Tenho as poeiras do caminho
 Já cantei partido alto...²³⁹

No mesmo ano de lançamento do 10º LP de Martinho, 1978, foi lançado um documentário sobre o movimento do partido-alto com roteiro de Clóvis Scarpino, Rubem Confete e Nei Lopes. Nos depoimentos dos partideiros, os primeiros sambistas são

²³⁷ Zé Ferreira, Neoci/ Jorge Aragão, LP Tendinha. *Idem*.

²³⁸ Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/neoci/biografia> Acesso em: 13 ago. 2020.

²³⁹ Poeira no caminho, Mário Pereira, LP Tendinha, RCA Victor, Martinho da Vila, 1978. Disponível em: <https://immub.org/album/tendinha>. Acesso em: 19 jun. 2020.

rememorados, assim como os sambas na casa da Tia Ciata, sendo Aniceto do Império, um dos homenageados. É ele quem define esse tipo de samba:

Partido-alto, nada mais, nada menos é que a chula raiada, acontece, entretanto, que nos primórdios tempos do partido-alto, era chula que não tinha letra. Era tão somente o solo de instrumentações. Pandeiro sem bate nela, prato na falta do reco-reco, palmas de mão, flauta, eram os instrumentos adequados para o caso, sapateado. Agora, o sapateado é a chula-raiada.²⁴⁰

Nesse documentário, o partideiro Martinho da Vila lembra do tempo em que o partido-alto ficou abandonado. Geraldo Babão, por sua vez, critica o abandono do improviso, característico desse samba, e os “versinhos todo certo” que nos anos 70 se diziam “partido-alto”. Clementina de Jesus e Geovana cantam para exemplificar essa musicalidade, enquanto Wilson Moreira o demonstra no pandeiro. Guará ensaia os passos que acompanham o samba da forma que aprendeu com o pai. Imagens antigas de uma feijoada e samba na casa do compositor Nei Lopes, num subúrbio do Rio de Janeiro, recordam a festa (o pagode) que durava no mínimo três dias. O depoimento do neto de Tia Ciata, Bucy Moreira, encerra o documentário que é parte desse discurso de resistência e de defesa da tradição.

Candeia, outro partideiro, falecido no ano de lançamento dessa produção cinematográfica, também foi criado num ambiente “pagodeiro”. Como Nei Lopes, sua casa era reduto de samba, com o pai reunindo amigos “debaixo das amendoeiras do quintal, e em torno do caldeirão da sopa e de muitas cervejas, o samba rolava” (LOPES, 2008, p. 177). Esses(Essas) partideiros(as) seriam os(as) grandes defensores(as) do partido-alto, do samba, seus fundamentos e sua tradição.

Sukman situa a importância do nosso interlocutor Martinho nesse momento de consolidação da tradição do partido-alto, das rodas de sambas nos terreiros cariocas:

Não é difícil perceber que foram Candeia e Martinho da Vila - o primeiro mais voltado para o universo dos sambas e Martinho para o mercado em geral – que recuperaram, sobretudo a partir do final dos anos 1960, os fundamentos do gênero: o partido-alto e os compositores ligados a escolas de samba, que então passavam por um violento processo de crescimento e transformação. Dessa maneira, talvez sem se darem conta, os dois alimentavam toda uma nova geração. (SUKMAN, 2013, p. 92)

²⁴⁰ Documentário “Partideiros” (1978). Direção: Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino o trabalho Roteiro: Clóvis Scarpino, Nei Lopes e Rubem Confeti, Distribuição: Embrafilme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Essa nova geração surgiu de grupamentos carnavalescos de jovens do bairro de Ramos, zona norte carioca, na década de 1960. O grupo Fundo de Quintal, dos partideiros Neoci e Jorge Aragão, surge nas rodas do Cacique, oriundas do bloco que se tornou referência no carnaval de rua carioca. Ambos impulsionaram o renascimento das rodas de samba e do *movimento dos pagodes de fundo de quintal* (REIS, 2003), tendo suas bases sustentadas na tradição do partido-alto. Walter Pereira, historiador e coordenador do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento do G.R. Cacique de Ramos, informa que o Cacique, ocupando sede permanente, no início dos anos 70, começou a realizar rodas de samba na sua quadra, reveladas para o mundo pela cantora Beth Carvalho por meio do LP “De Pé no Chão” (1978).

A partir daí, desdobrou-se um movimento que ajudou a florescer grandes nomes do samba carioca, a notabilizar uma nova instrumentação - o tantã, o repique de mão e o banjo - e a consolidar o pagode do Cacique de Ramos como um intenso polo de sociabilidades. A instituição permanece ativa há seis décadas, realiza seu tradicional pagode aos domingos, e nunca deixou de desfilar no carnaval. Reconhecida como patrimônio cultural carioca (2005), foi objeto de diversas homenagens, com destaque para o enredo da Estação Primeira de Mangueira "Vou Festejar! Sou Cacique, Sou Mangueira" (2012), sendo notoriamente uma referência da cultura popular do Rio de Janeiro²⁴¹.

O Cacique tornou-se um guardião do partido-alto construindo sua própria tradição nas rodas de samba. O bloco que ficou famoso nos carnavais de rua carioca pelas fantasias de indígenas estilizados fazia referência aos “donos da terra” Brasil, reverenciando os responsáveis pelo início de tudo que aqui se construiu. A ancestralidade indígena, acionada no nome do bloco, “Cacique”, associa-se à africana nos elementos religiosos afro-brasileiros presentes em sua formação. Dona Conceição de Souza Nascimento,²⁴² mãe do presidente do Bloco, o mestre Bira, abençoou a tamarineira na quadra do bloco, árvore ainda hoje reverenciada pelos seus integrantes. Rituais da umbanda eram oficiados por essa “mãe-de-santo” aos pés da tamarineira, tendo esta assumido um caráter sagrado junto aos seus integrantes. Bira, presidente do Bloco, reafirma o compromisso deste com a defesa da tradição do partido-alto: “Nós só cantamos samba. A nossa autenticidade, a nossa responsabilidade, é manter acesa esta chama do samba”.²⁴³ O gênero recuperado por Martinho da Vila e outros partideiros na década de 1960 teria, nas gerações seguintes, aguerridos

²⁴¹ Disponível em: <https://caciqederamos.com.br/nossa-historia/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

²⁴² A família Félix do Nascimento protagonizou a história do Cacique de Ramos. Os filhos do casal Domingos e Conceição, em especial Ubirajara (o Bira) e Ubirany, herdaram a responsabilidade.

²⁴³ Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/guardiao-do-partido-alto-cacique-de-ramos-leva-quadra-para-rua.html> Acesso em: 15 dez 2020.

defensores de sua tradição, atualizando as batucadas nas rodas de samba que se espalharam pelo Brasil. É nesse “momento bom” do samba que Martinho segue produzindo muitos sucessos, vendendo muitos discos, sem abandonar seu propósito. Seguimos nos rastros das africanidades.

CAPÍTULO 5 “DEIXA A FUMAÇA ENTRAR”: A TRADIÇÃO DO SAMBA E O CULTO AOS ANCESTRAIS NOS ANOS 1980 E 1990

*Já botei casca de alho
 Alfazema, benjoim, alecrim
 Esse meu defumador
 Está em ponto de bala
 Tem segredos de alguém
 Que sofreu lá na senzala
 Seca o seca pimenteira
 Falador também se cala
 A fumaça te protege
 De uma faca e de uma bala
 Se não fosse essa fumaça
 Tava morto numa vala
 Deixa essa fumaça entrar
 Pelos lados pelos cantos
 Ela quebra os quebrantos
 Quando seu olor exala
 Olho grande fica cego
 Azarento nem se cria
 Os Eguns dizem:
 Cruz credo!
 Credo em cruz!
 Virgem Maria!
 Deixa a fumaça entrar ²⁴⁴*

O último disco da década de 1970 estaria marcado pela aproximação samba/orixás, que seria, a partir de então, uma constante na obra de Martinho da Vila. São evidentes, na faixa que abre o disco, as africanidades que percorrem sua produção musical. Elas estão nas heranças de “quem sofreu lá na senzala” e encontrou na preservação de seus ritos religiosos e no culto aos ancestrais (“eguns”) uma forma de resistir à opressão e manter a coesão social daqueles que foram dispersos na diáspora.

Seu **11º LP/CD: “Terreiro, sala e salão”** (1979)²⁴⁵ é marcado pelo auge do crescimento das escolas de samba, dos enredos longos e do luxuoso carnaval carioca. Partideiros como Martinho e Candeia, em crítica a esse processo de descaracterização das escolas de samba e da espetacularização dos desfiles, afastam-se, assim como as comunidades foram sendo afastadas. O disco reafirma a tradição do carnaval, que se perdia nesse processo, celebrando suas músicas: os sambas de terreiro, os sambas-enredo e as marchas feitas para o

²⁴⁴ Deixa a Fumaça entrar. Martinho da Vila/ Beto sem Braço. LP/ CD Terreiro, Sala e Salão, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/terreiro-sala-e-salao> Acesso em: 15 dez 2020.

²⁴⁵ LP/ CD Terreiro, sala e salão, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/terreiro-sala-e-salao> Acesso em: 15 dez 2020.

salão. A faixa que abre o disco, em parceria com Beto sem Braço²⁴⁶, reproduz o rito de defumação dos terreiros de religiosidades de matriz africana, com suas ervas sagradas. Um samba que purifica.

Religiões de matriz africana e samba carioca, unidos nessa canção, mantêm históricas relações desde os tempos das Tias baianas na Pequena África. A casa da Tia Ciata, importante referência do samba urbano, é um espaço simbólico dessa vinculação. Retomando os elementos que assim o elegeram, Edelu Kawahala (2014) assinala que, sem dúvida, o candomblé foi fundamental na identificação e coesão social dos negros migrantes, pois unia essas famílias baianas a partir da religião, essencial à sociabilidade, solidariedade e corresponsabilidade entre eles. Essa coesão foi também condição essencial para a emergência do samba naquele espaço e em outros redutos cariocas. Nesse sentido, essas religiosidades desempenharam um importante papel na história do samba e das comunidades negras cariocas. Elas garantiram a existência daqueles(as) que foram arrancados(as) d'África e dispersos no território brasileiro, ainda durante a escravidão e no pós-abolição quando buscavam se inserir social e coletivamente.

A religião tradicional africana mantém-se na África e nas Américas para garantir a existência. No sentido mais complexo e profundo que essa palavra possa ser empregada dentro do contexto simbólico negro-africano que exprime a dinâmica do universo caracterizada pela relação dialética entre esse mundo e o além. Garantir a existência, para que o mundo não se acabe, significa a constante mediação entre o mundo das forças cósmicas que regem o universo, o mundo dos ancestrais, o Orun, com o mundo dos seres humanos, o Aiyê, através da religião. (LUZ, 2013, p. 361)

Os elementos descritos são próprios do universo religioso afro-brasileiro que sobreviveram às perseguições, às tentativas de desafrikanização de seus rituais, sustentados por uma política de embranquecimento que atingiu a capoeira, o candomblé, a umbanda, o carnaval e o samba. São culturas comunitárias construtoras de laços de proteção social, sociabilidades que resistiram aos ataques sucessivos do racismo cultural e religioso. Mas o terreiro se reinventa e garante a existência dos sujeitos e de suas crenças. São legados que permitiram uma continuidade transatlântica dos valores africanos consubstanciados nas instituições religiosas e sedimentados na tradição dos orixás (LUZ, 2013). A fumaça protege, quando se permite que ela entre na casa, com os “segredos” trazidos pelos africanos escravizados. Os Eguns, entidades ancestrais (espíritos dos mortos) que regressam ao mundo

²⁴⁶ Laudeni Casemiro (1941-1943), mais conhecido como Beto sem Braço, foi um sambista carioca que, como Martinho, pertenceu à ala dos compositores da Unidos de Vila Isabel. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Beto_sem_Braço Acesso em: 2 out. 2021.

dos vivos (aiyé) quando invocados (MARTINS, 2012), evocam a “Virgem Maria”, sugerindo o sincretismo da umbanda com o catolicismo. Os ancestrais que ajudam a quem a eles recorrem (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009) invocam a mãe de Jesus, a quem também pedem socorro nos momentos de aflição. Nessa intersecção entre o culto aos santos (da fé católica) e a força dos ancestrais (fundamento das celebrações africanas) circulam culturas que se influenciam, desenvolvendo celebrações sincréticas como essa “macumba” de Martinho e Beto sem Braço. Em busca de auxílio, recorre-se aos santos e ancestrais, numa narrativa reveladora dessa “mistura” que também encontrará presença marcante nas narrativas de Martinho, sendo melhor explorada mais adiante. Por ora, apenas uma breve interlocução com o “caboclo” Luiz Antônio Simas. O historiador defende que o sincretismo é um fenômeno de mão dupla, podendo ser entendido como estratégia de resistência, de controle e como fenômeno da fé. “A incorporação de deuses e crenças do outro é vista, por muitos povos, como acréscimo – e não diluição – de força vital” (SIMAS, 2018, p. 11).

No samba de Martinho, são significativas e numerosas as referências ao universo das religiões de matriz africana. O axé circula no samba, percorre as narrativas nas referências aos orixás, aos rituais que o cultuam, às comunidades de terreiro que se fortalecem no culto aos ancestrais e na tradição. As religiosidades e os batuques dos negros, ambos duramente perseguidos, constituíram-se elementos de resistência, de coesão social, de afirmação existencial, de defesa da tradição e de valores africanos que possibilitaram, aqui, reconstruir identidades diaspóricas. Ligados desde a fundação da “colônia” baiana no Rio de Janeiro, que criou a ambiência necessária para a emergência do samba, estes se reencontram nas narrativas de Martinho como elementos de africanidades que existem e resistem no samba.

“No Embalo da Vila”,²⁴⁷ outra canção do 11º LP, outras resistências são postas em evidência no convite para pegar sua “muamba” e ir para a Vila “ser igual ao negro brasileiro que também já penou no cativo, mas sempre foi de lutar e cantar”. São Benedito, Santo Onofre e Nossa Senhora Aparecida unem samba e sacralidade no samba “Saideira”²⁴⁸, que celebra a roda de samba, o Rio boêmio, o angu e a baiana. E o samba vai assim resistindo e celebrando elementos sagrados e profanos que se constituíram em formas de resistência do povo negro no Brasil.

Os tambores que festejam, que saúdam os orixás, também denunciam a invasão arbitrária das casas da população que habita o morro. Martinho interrompe o canto, denuncia

²⁴⁷ *Op. cit.*

²⁴⁸ Saideira, Martinho da Vila/ Paulo César Pinheiro, LP/ CD Terreiro, sala e salão, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/terreiro-sala-e-salao> Acesso em: 2 out. 2020.

as violências contra as comunidades pobres. “A crítica política e social é recorrente nas composições de Martinho da Vila e geralmente está relacionada com os temas da discriminação racial, da afirmação da cultura negra e das más condições de vida dos habitantes das favelas e das periferias das grandes cidades” (BARBOSA, 2020, p. 72). Na parte falada desta canção de 1979, ele traz um dilema ainda atual.

Ô Zé; vê se manda parar aquelas blitz lá no morro, pô; os homens chegam chutando as portas, revirando tudo, todo mundo fica assustado, é criança, aqueles zóio arregalado, coração saindo pela boca, é uma desgraça, que droga, a tal da lei de invasão de domicílio, lá no morro não vale é nada.²⁴⁹

As práticas policiais repressivas, ainda realizadas nas comunidades cariocas, estavam naquele momento condicionadas a uma ditadura militar governada, à época, pelo general Ernesto Geisel (1974 - 1979). O período histórico em questão coincide com a expansão da violência na cidade do Rio de Janeiro cujo alvo majoritário continua a ser a população negra e pobre dessas comunidades. Na canção, a proteção destas fica a cargo de Zambi, o Senhor supremo, o grande criador dentre as divindades da nação bantu (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009).

Eu não quero essa vida não Zambi
Ninguém quer essa vida assim não Zambi
Deus é pai, Deus é filho, Espírito Santo é Zambi
Eu não quero essa vida não Zambi
Clementina é filha de Zambi
Eu não quero essa vida não Zambi
Ninguém quer essa vida assim não Zambi²⁵⁰

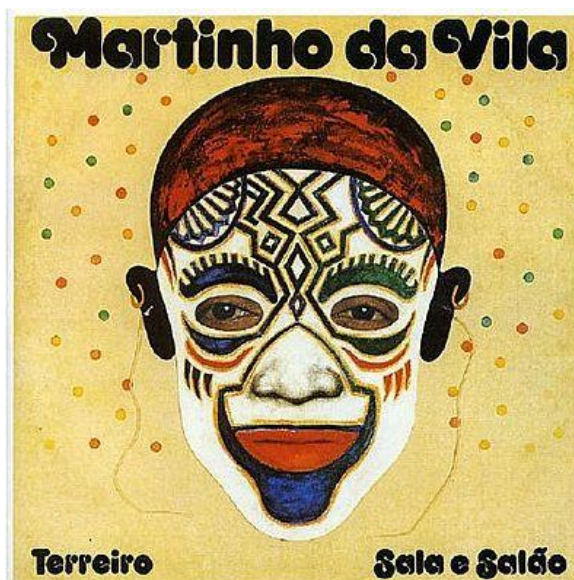
Novamente o sincretismo reaparece integrando Zambi à Santíssima Trindade do catolicismo. Clementina de Jesus (1902-1987) gravou a canção “Assim não Zambi” (1979)²⁵¹ no mesmo ano, tendo como convidado o compositor Martinho da Vila. Clementina é considerada por muitos como o elo perdido entre Brasil e África. Vinculada a essa divindade, a rainha *Quelé* possuía voz inconfundível no partido-alto e foi dona de um canto ancestral no samba. Martinho, assim como Clementina, imprimiu no samba marcas dessa ancestralidade. Ainda ressaltando as africanidades existentes no 11º LP de Martinho, a capa do disco, já analisada por Sukman (2013), reforça imagetivamente elementos discursivos que nas narrativas construíram elos samba/África. Sentidos se entrecruzam na intertextualidade entre o texto das canções e o texto imagético.

²⁴⁹ Disponível em: <https://letrasdesambarock.blogspot.com/2014/03/assim-nao-zambi-martinho-da-vila.html>
Acesso em: 15 jul. 2020

²⁵⁰ Assim não Zambi, Martinho da Vila, LP/ CD Terreiro, sala e salão, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/terreiro-sala-e-salao> Acesso em: 17 mar. 2020

²⁵¹ Disponível em: <https://immub.org/album/clementina-e-convidados> Acesso em: 23 jul. 2020

Figura 1 - Capa do LP *Terreiro, Sala e Salão* (1979).



Disponível em: <http://martinhodavila.com.br/discografia/>

Elias Andreato²⁵² foi responsável por parte considerável das capas de disco de Martinho. Nesta capa, ele capta o conceito alargado de samba que o disco se propõe a desenvolver.

Compõe uma daquelas máscaras afro-brasileiras do candomblé (com os olhos de Martinho), sob a chuva de confetes típica dos salões de carnaval. Afinal, a ideia de “terreiro” evocada no disco é muito mais ampla que o simples “samba de terreiro”, aquele feito nas quadras de escolas de samba. Para Martinho, o terreiro carrega o sentido de uma das origens mais importantes do samba, que são os cantos religiosos das religiões afro-brasileiras, cantados nos terreiros de candomblé e umbanda. Não é por outro motivo que a música que abre o disco é uma macumba de autoria de Martinho e Beto sem braço. (SUKMAN, 2013, p. 98)

A “macumba” encontra referência constante no universo do samba. Assim como este gênero musical urbano, esta também tem suas origens demarcadas em território carioca, onde ainda prevalece. Segundo Abdias do Nascimento, as religiões de matrizes africanas assimilaram progressivamente elementos indígenas, iorubás, católicos e espíritas, sendo a influência banto preponderante. O “sincretismo” entre diferentes religiões ou cosmogonias africanas e cosmologias-rituais indígenas possui natureza diversa daquela ocorrida com o catolicismo. Para Nascimento, “só merece o nome de sincretismo o fenômeno que envolveu

252 Elias Andreato, paranaense, mais de quarenta anos como artista plástico e *designer* gráfico, foi responsável por produzir várias capas de disco de Martinho da Vila, assim como de vários outros nomes da MPB (Chico Buarque, Elis Regina, Paulinho da Viola...). O traço poético com profundo sentido social define seu trabalho. (SATHLER, 2019)

as culturas africanas entre si, e entre elas e a religião dos índios brasileiros”. (NASCIMENTO, 1978, p. 109)

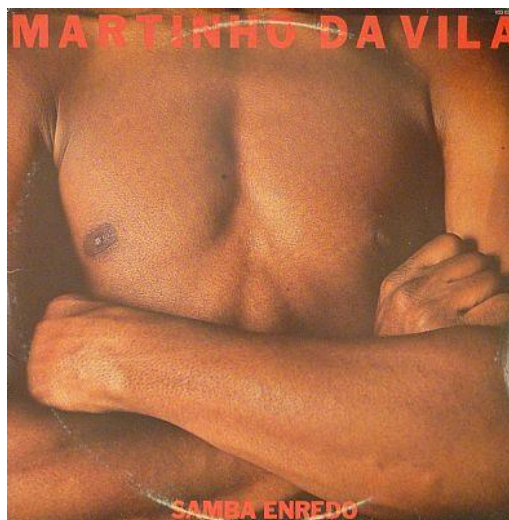
Já adentrando os anos 1980, Martinho da Vila reforça em sua obra a presença da “macumba” e dos orixás, assim como o discurso da negritude, numa década marcada por forte ativismo negro no Brasil.

O período entre 1979 e 1985, anos do último governo militar brasileiro, foi marcado pelo processo de reorganização dos movimentos sociais no país. É um período da lenta redemocratização, que oportunizou condições para o ressurgimento de demandas públicas da sociedade com relação a questões como desigualdade, gênero, raça, meio ambiente, moradia, saúde, educação popular etc. Apesar de o Movimento Negro não ser resultado apenas dessa nova configuração política gerada pela redemocratização, é inegável a influência desse novo contexto na reorganização do Movimento que ocorre no final da década de 1970. (LEITÃO; SILVA, 2017, p. 322)

O 12º LP, “Samba-Enredo (1980),²⁵³ lançado nesse contexto, traz uma seleção do tipo de samba anunciado no título. Vale destacar dois deles, um de autoria de Martinho e outro de Wilson Moreira e Nei Lopes, respectivamente: “Quatro Séculos de Modas e Costumes” (samba-enredo da Unidos de Vila Isabel/ 1968); e “Ao Povo em Forma de Arte” (samba enredo da Escola Quilombo/ 1978). Como já pontuado, os sambas-enredo não constituem objetos de análise desta pesquisa, pois entende-se que eles demandam a análise de outros elementos (enredo, desfile...) cujos sentidos estão inter-relacionados. De forma pontual, porém, desvio o percurso, jogando luz sobre esses dois sambas-enredo e os sentidos construídos, mais uma vez, na capa de Elias Andreato.

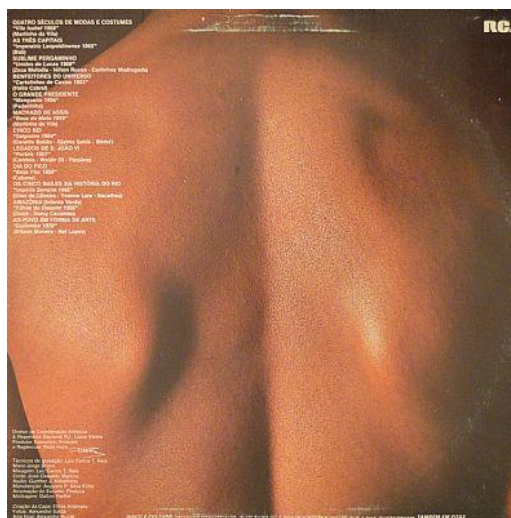
253 LP/ CD Samba Enredo, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1980. Disponível em: <https://immub.org/album/samba-enredo> Acesso em: 9 fev. 2019.

Figura 2 - Capa do 12º LP “Samba-Enredo (1980)



Disponível em: <http://martinhodavila.com.br/discografia/>

Figura 3 - Contracapa do 12º LP “Samba-Enredo (1980)



Disponível em: <http://martinhodavila.com.br/discografia/>

A capa e a contracapa do 12º álbum trazem a imagem de um corpo negro num disco cujo conceito é voltado para os sambas-enredo. Aliás, o subtítulo do disco “Samba-enredo” é “Pele de Negro”, tal como a imagem estampada evidencia. Título e subtítulo se interligam no conceito desenvolvido no disco:

[...] recuperar o samba-enredo como uma arte negra, criada e desenvolvida por negros em comunidades pobres do Rio de Janeiro para contar através da música histórias que ganhassem vida nos desfiles de carnaval. Elias Andreato, mais uma vez traduziu a ideia em termos visuais: uma capa externa exibia um torso nu de um homem negro na frente e suas costas na contracapa; na capa interna, um superclose da pele negra parecia ilustrar o subtítulo do trabalho (SUKMAN, 2013, p. 105).

Assim como a capa, a seleção de músicas para o disco privilegia compositores negros de sambas-enredo voltados para a história do povo negro no Brasil. Se no disco anterior as africanidades se voltam para as religiosidades afro-brasileiras, neste contempla-se a negritude, visibilizando e exaltando histórias e culturas negras.

As aproximações no trabalho de Martinho da Vila não se restringem às africanidades brasileiras. Sete anos depois, ele retorna ao continente africano, aproximando-se d'África, matriz das tradições, valores e culturas até então referendados. Seu retorno à Angola coincide com o lançamento do disco anterior, de 1979. Dessa vez, diferentemente de sua ida em 1972, ele conheceu uma Angola socialista, independente da metrópole portuguesa. Na viagem de dezesseis dias, ele se apresentou em Luanda, Benguela e Lobito, estreitando os laços com o país. Essa relação, estabelecida a partir de vários projetos e parcerias com artistas deste e de outros países africanos, fez de Martinho Embaixador Cultural de Angola e Embaixador da Boa Vontade da CPLP (Comunidade de Países de Língua Portuguesa)²⁵⁴. Laços reatados que repercutirão nos trabalhos seguintes do artista.

5.1 “Meu país”: Brasilidades nas brechas do samba

Em seu 13º LP/ CD, “Sentimentos” (1981)²⁵⁵, embora privilegie o lirismo amoroso, Martinho abre espaço para tematizar as “brasilidades” que operam em diferentes dimensões. O historiador Luiz Antônio Simas²⁵⁶ costuma dizer que o Brasil é marcado por uma disputa entre um projeto oficial, institucional, e as brasilidades que oferecem outra visão de Brasil. Um Brasil possível seria construído pelo amálgama das diferenças, pelo reconhecimento dessa pluralidade e pelo respeito a tudo aquilo que nos diferencia. Como já dito, o projeto oficial, construído sob uma perspectiva eurocêntrica e colonialista, até hoje vigoroso, é excludente, racista, elitista, misógeno e violento. A brasilidade, em oposição a esse projeto, é um “caldo de cultura” forjado nas frestas desse “Brasil medonho” que se manifesta na arte, na festa, na vida e na celebração.

O samba de Martinho abriga tais brasilidades operando nas brechas e instaurando outros modos de pertencimento ao mundo. No embate contra a colonialidade que ainda persiste, sobressai uma perspectiva de Brasil mais inclusiva e plural, que visibiliza as

²⁵⁴ Informação disponível em sua biografia, em sua página oficial. Disponível em:

<http://martinhodavila.com.br/biografia/#1471658640225-d2ceac90-7a11> Acesso em: 9 fev. 2019.

²⁵⁵ LP/ CD Sentimentos, Gravadora: RCA Victor, Martinho da Vila, 1981. Disponível em: <https://immub.org/album/sentimentos-1> Acesso em: 9 fev. 2019.

²⁵⁶ Simas explica a diferença entre o Brasil oficial e a brasilidade no canal Trabalho Sujo, de Alexandre Matias. Disponível em: <https://www.festivalfixe.com.br/video/brasil-e-brasilidade-luiz-antonio-simas-e-alexandre-matias/> Acesso em: 2 out. 2021.

africanidades negadas e rejeitadas, que celebra as diferenças e a diversidade cultural que o Brasil oficial tentou reduzir a uma ideia homogênea, branca e eurocêntrica de nação. Dessa estratégia discursiva, emerge uma identidade diaspórica do samba cujo caminho se sedimenta na escolha por uma aproximação d'África.

Na música “Meu país” (1981), Martinho celebra algumas brasilidades: o carnaval, o futebol, a diversão, as musicalidades, a “macumba” e a cachaça. Em contraposição, critica as mazelas do projeto colonialista que construiu um país autoritário, com profundas desigualdades sociais, que lutava pela participação popular e pela democracia naqueles anos 1980. Antecedendo a campanha pelas “Diretas Já”²⁵⁷, conclama, em versos, o direito ao voto neste samba gravado sob o sombrio período de ditadura militar no Brasil, instituído pelo golpe militar de 1964.

Meu país
 Tipicamente é tropical
 Diz-se que plantando tudo aqui dá
 E impera o carnaval
 Futebol
 É a maior diversão
 O ano inteiro muito sol
 Pra pegar uma cor
 Violão
 Viola no calango
 Sanfona no xaxado
 Cuíca no meu samba
 Zabumba no baião
 E cachaça na batida
 Motel pra transação
 E feitiço na macumba
 Um amor...
 Favelas, palafitas
 Mocambos e musseques
 E cabeças de porco
 Cortiços e vielas
 Assaltos, contrabandos
 O jogo nas esquinas
 E o papo tão furado
 Que bom
 E pra melhorar
 Falta só mesmo é votar pra presidente
 Sem participar

²⁵⁷ A campanha com o lema “Diretas Já” começou timidamente em 1983, um movimento orientado para exigir do Congresso Nacional a aprovação da Emenda Dante de Oliveira pelas eleições diretas. O movimento ganhou força e reuniu em Belo Horizonte 300 mil pessoas, no Rio de Janeiro, 1 milhão e em São Paulo, 1,5 milhão de pessoas. Apesar da intensa mobilização, em 1984, a emenda foi rejeitada por não obter maioria qualificada de 2/3 de votos, soterrando a possibilidade de uma transição democrática. Tancredo Neves venceria as eleições indiretas em 1985, falecendo antes da posse. O Brasil se redemocratizava politicamente. (SCHWARCZ; STARLING, 2015)

Não vou ficar sempre assim
Tão sorridente²⁵⁸

Embora dialogue com uma versão oficial de Brasil onde “imperava o futebol e o carnaval”, as brasilidades apresentadas na canção operam num discurso questionador da pobreza e da violência, legados de um Brasil escravocrata e excludente. Essa herança se reflete nas ocupações urbanas onde a comunidade negra do Brasil encontrou abrigo: favelas, palafitas, mocambos e *musseques*. Os dois últimos vocábulos, de origem africana, fazem referência a locais onde se abrigam as populações pobres no Brasil e em Angola. Os quilombos nos quais os africanos escravizados se refugiavam e resistiam também ficaram conhecidos como mocambos²⁵⁹. Já os *musseques*²⁶⁰ nomeiam bairros da periferia de Luanda, Angola, com crescimento desordenado e marcados pela desigualdade social tais como as favelas brasileiras. Ambos retratam a exclusão social nesses países. O samba, com o parceiro Rildo Hora, busca um Brasil mais “sorridente” a partir de suas musicalidades diversas, e mais democrático.

No álbum “Sentimentos”, Angola também encontra espaço em outras referências. “Velha Chica” (1981), composição do angolano Waldemar Bastos, traz questionamentos similares aos do brasileiro Martinho em relação ao seu país. Ambos usam a música para pensar suas realidades naqueles anos 1980. A canção regrava por Martinho também integra o álbum do compositor, “Estamos Juntos” (1983),²⁶¹ retratando a pobreza do povo angolano no contexto colonial (1961-1975) e o sofrimento decorrente da guerra civil (1975-2002) instalada no país.

Antigamente a velha Chica
Vendia cola e gengibre
E lá pela tarde
Ela lavava a roupa do patrão importante
E nós os miúdos
Lá da escola, perguntávamos
A vovó Chica
Qual era a razão daquela pobreza
Daquele nosso sofrimento
Xê, menino, não fala política
Não fala política, não fala política
Mas a velha Chica, embrulhada nos pensamentos

²⁵⁸ Meu país, Martinho da Vila e Hildo Hora, LP/ CD Sentimentos, Gravadora: RCA Victor, Martinho da Vila, 1981. Disponível em: <https://immub.org/album/sentimentos-1> Acesso em: 4 jan. 2020.

²⁵⁹ “No quicongo um-kambu, carente, necessitado, correspondente aos quimbundo Kambo, falta, carência, privação.” (LOPES, 2012, p. 173)

²⁶⁰ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/936949/angola-informal-um-olhar-sobre-os-musseques-de-luanda> Acesso em: 4 out. 2021.

²⁶¹ Disponível em: <http://oslusonautas.blogspot.com/2015/04/abril-revisitado.html> . Acesso em: 22 ago. 2021.

Ela sabia, mas não dizia
 A razão daquele sofrimento
 Xê menino...
 E o tempo passou
 E a velha Chica só mais velha ficou
 Ela somente fez uma cubata
 Com teto de zinco
 Com teto de zinco
 Xê menino...
 Mas quem vê agora
 O rosto daquela senhora
 Daquela senhora
 Já não vê as rugas do sofrimento
 Do sofrimento
 Ela agora só diz
 Xê menino, posso morrer
 Posso morrer
 Xê menino posso morrer
 Já vi Angola
 Independente²⁶²
 Antigamente a velha Chica
 Vendia cola e gengibre
 E lá pela tarde
 Ela lavava a roupa do patrão importante
 E nós os miúdos
 Lá da escola, perguntávamos
 A vovó Chica
 Qual era a razão daquela pobreza
 Daquele nosso sofrimento
 Xê, menino, não fala política
 Não fala política, não fala política
 Mas a velha Chica, embrulhada nos pensamentos
 Ela sabia, mas não dizia
 A razão daquele sofrimento
 Xê menino...
 E o tempo passou
 E a velha Chica só mais velha ficou
 Ela somente fez uma cubata
 Com teto de zinco
 Com teto de zinco
 Xê menino...
 Mas quem vê agora
 O rosto daquela senhora
 Daquela senhora
 Já não vê as rugas do sofrimento
 Do sofrimento
 Ela agora só diz
 Xê menino, posso morrer
 Posso morrer
 Xê menino posso morrer
 Já vi Angola
 Independente²⁶³

²⁶² Velha Chica, Waldemar Bastos. LP/ CD Sentimentos, Gravadora: RCA Victor, Martinho da Vila, 1981.
 Disponível em: <https://immub.org/album/sentimentos-1> Acesso em: 4 jun. 2020.

As canções “Meu país” e “Velha Chica” aproximam duas realidades distintas, brasileira e angolana, nos “Sentimentos” de Martinho da Vila. Compartilhando dilemas sociais, o samba brasileiro e o som africano de Waldemar Barros conectam brasilidades e africanidades na diversidade. O diálogo com a África também está no **14º LP, “Verso e Reverso” (1982)**²⁶⁴ que, como no álbum anterior, conjuga temas românticos, amor sensual e crítica social. Desta vez Martinho recorre à Nigéria como metáfora do sofrimento nos “Reversos da Vida”:

Um homem chorando
Amores desfeitos
As flores murchando
Só mágoas no peito
Um povo sem brio
A mão que não cria
Um corpo no cio
E a cama vazia
Um jovem sabendo
De um mal já sem cura
Mil bocas dizendo
Blasfêmias, perjuras
Memórias perdidas
Nigéria sofrida
Um corte nos versos
Reversos da vida²⁶⁵

Sobre a relação pobreza/sambista, Martinho rebate as críticas que à época recebia do tratamento do seu samba, por vezes grandioso e orquestrado, contra aquilo que chamava de “purismo”. Se a defesa da tradição do samba tornou-se uma marca de sua obra, o mesmo não pode ser dito em relação ao tradicionalismo. No dinamismo próprio da tradição, que garante sua existência, ela se reinventa na obra de Martinho sempre aberta às inovações musicais e ao diálogo com distintas musicalidades. Evitando a “armadilha” de encará-la de forma estática, a tradição é “percebida a partir do ato de se transmitir algo para que o receptor tenha condições de colocar mais um elo numa corrente, dinâmica e mutável; jamais paralisada ou, quando em movimento, linear.” (SIMAS, 2018, p. 7) Rebatendo as críticas ligadas à clássica tensão entre tradição e modernidade no samba, ele declara em entrevista ao jornal *O Globo*, recuperada por Sukman:

²⁶³ Velha Chica, Waldemar Bastos. LP/ CD Sentimentos, Gravadora: RCA Victor, Martinho da Vila, 1981. Disponível em: <https://immub.org/album/sentimentos-1> Acesso em: 4 jun. 2020.

²⁶⁴ LP/ CD Verso/Reverso, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, ano 1982. Disponível em: <https://immub.org/album/verso-reverso> Acesso em: 13 maio 2020.

²⁶⁵ Reversos da Vida, Martinho da Vila. LP/ CD Verso/Reverso, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, ano 1982. Disponível em: <https://immub.org/album/verso-reverso> Acesso em: 14 abr. 2020.

O sonho dessas pessoas é ver o samba e o sambista eternamente pobres, puro folclore para divertir. Para eles incomoda muito quando o sambista muda de posição social, quando o samba passa a ter outro tratamento, passa a ser mais consciente, mais consistente. Eles querem o pitoresco da pobreza, é ir apadrinhar o sambista, ir na favela ver o barraco do cara, passar a mão na cabeça. Se, no ano seguinte, o cara está morando em uma casinha com azulejo e chão cimentado, acham ruim, dizem que o sujeito se vendeu, que é um traidor. Mas quem são eles para saber o que é melhor para o sambista? (SUKMAN, 2013, p. 120)

Quem são eles? Martinho questiona o lugar de fala dos que o criticam e segue defendendo o samba e os sambistas sem engessá-los em estereótipos.

5.2 Cantos dos ancestrais: “Festa do Candomblé” e “Festa da Umbanda”

Na trilha da tradição do samba, seu **15º LP “Novas Palavras”**²⁶⁶ reúne o “Partido-alto da Antiga”, um “*pot-pourri*” exaltando o partido-alto e os partideiros. Para isso, convida ninguém menos que Aniceto do Império, dividindo a missão de versar sobre o gênero que tão bem representam:

Velho Aniceto
Fundador do grande Império
Quando entra no partido
Ele é um caso sério
Aniceto do Império
Sou partideiro famoso
Inspiração me irradia
Busco temas variados
Que não causem hipocondria
Eu também sou partideiro
E a inspiração que me guia
Faço versos bem rimados
Em perfeita simetria²⁶⁷

Reafirma assim sua identidade de partideiro, bem como a escolha de trilhar os caminhos da tradição do samba. O disco traz também uma saudação especial à Clara Nunes, que havia morrido precocemente (em 1983). Uma música levando seu nome e a escolha de outras para o álbum, que certamente seriam aceitas pela intérprete, integram essa homenagem. Em especial, “Festa de Candomblé” teria encantado “Clara Guerreira”, filha de Iansã e Ogum, presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira.

²⁶⁶ LP/ CD Novas Palavras, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1983. Disponível em: <https://immub.org/album/novas-palavras> Acesso em: 14 abr. 2020.

²⁶⁷ Pot-pourri “Partido Alto da Antiga”, Aniceto do Império e Martinho da Vila. LP/ CD Novas Palavras, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1983. Disponível em: <https://immub.org/album/novas-palavras> Acesso em: 14 abr. 2020.

Ô dai-me licença ê
 Oi dai-me licença
 Alodê yemanjá ê dai-me licença
 Oi dai-me licença ê
 Oi dai-me licença
 Uma licença de zambi
 Para cantar umas zuelas no toque de candomblé
 Exu laroye é mojoba
 Mojoba cojubata exu ajonagera, (laroyê exu)
 Oi sete, oi sete, oi sete encruzilhada
 Toma conta e presta conta
 No romper da madrugada!
 Ninguém pode comigo eu posso com tudo
 Lá na encruzilhada ela é exu veludo
 Pomba-gira jamukangê iaia o rerê
 Pomba-gira jamukangê iaia o rerê
 Ogunhê patakori aya megê (ogunhê)
 Ogum oya, (patakori ogum)
 Ogum oya é de mene
 Ogum oya é de mene
 Ogum de ronda é de mene
 (Ogum oya ogum oya é mene)
 Roxi mukumbi é de mene
 Salve todas as nações do candomblé
 Jejê, o ketu, nago e a minha angola
 (fala de Martinho)
 Aê, aê a minha angola
 Aê, aê meu angola
 Atotoó (atotoó)
 Era um velho muito velho
 Que morava numa casa de palha
 Na beira da casa ele tinha
 Velame mikisangue
 Mikisangue velame
 Do seu alangue
 Ôoo abuate insumburê
 Ôoo abuate insumburê
 Insumburê Insumbo Nanguê
 Insumburê Insumbo Nanguê
 Insumba Insumbo guenda ê lembadilê
 O comaió infitekita comaió
 Insumbo guenda
 Axé para todas as roças da religião afro brasileiras
 (fala de Martinho)
 Oni sia ure saul axé
 Oni sia ure oberionon
 Oni sia ure, saun laxé Babá
 Oni sia ure, oberionon²⁶⁸

A canção bilíngue (português-iorubá) mergulhada no universo do candomblé traz novamente Zambi (candomblés angola), a quem pede licença, e Exu, o orixá do candomblé

²⁶⁸ Festa do Candomblé, (Tradicional/ adapt. Martinho da Vila). *Idem*.

responsável pelo “início de tudo, a potência, o movimento, o contraditório, o duplo, o múltiplo, o brincalhão, que faz acontecer pelo avesso, constrói ao desfazer, arruma tudo gerando o caos” (KAWAHALA, 2014, p. 43). Na encruzilhada, que leva a diversos lugares, encontramos novas possibilidades, dentre elas a de analisar a obra de Martinho tendo como fio condutor a epistemologia de Exu, caminho escolhido por Edelu Kawahala (2014) em sua pesquisa de doutorado. Este explora Exu no repertório de Martinho como uma possibilidade de rompimento com as epistemologias eurocêntricas, pois abre fissuras na produção do conhecimento que permitem a compreensão do “local” também como um “translocal” constituído por múltiplas variáveis. Ele é representativo do movimento da resistência negra na diáspora, signo que rompe com a razão e abre para outras possibilidades de leitura do real, do sensível. Figura controversa do panteão africano, foi demonizado pelos cristãos, sendo comparado à figura do “demônio” que não encontra referência nesse universo religioso.

Na festa do candomblé, saúdam-se suas “nações”. Helena Theodoro (1996), de uma maneira geral, explica essa subdivisão das religiões de matrizes africanas: o culto Nagô (proveniente da Nigéria, implantado pelos iorubás e seus descendentes, de língua iorubá – chama as forças da natureza de orixás); o culto Jeje (proveniente do antigo Daomé, implantado por descendentes da família real do Abomey, pelos fon ou mina de língua jeje – chama as forças da natureza de voduns); o culto Banto (proveniente de vários países: candomblé congo, candomblé angola, omolokô, candomblé de caboclo, umbanda, jarê, etc. – chama as forças da natureza de inquices).

Candomblé, segundo Abdias do Nascimento (1978), é “o nome que recebeu a religião dos povos iorubás, trazida da Nigéria para o Brasil, tendo resistido e conservado sua cosmogonia. Constitui, para Abdias, “a fonte e a principal trincheira de resistência cultural do africano, e o ventre gerador da arte afro-brasileira” (NASCIMENTO, 1978, p. 103). Falar de candomblé no samba é, portanto, uma forma de empoderamento, entendendo esta religião como “potencializadora de uma identidade racial positiva” (KAWAHALA, 2014, p. 53), por muito tempo negada aos sujeitos negros brasileiros formados num sistema eurocentrado de conhecimento, desestabilizado por Exu e outros orixás, quando evocados nas canções. Martinho, embora não seja adepto do candomblé, nem da umbanda, contemplou, sempre que possível, as religiões de matriz africana sem negar espaço a outras religiosidades brasileiras deste Brasil plural. “Para isso, se dedicou a uma pesquisa profunda, passou noites em terreiros de candomblé. Sua intenção era documentar e reproduzir a musicalidade daquele ritual, marcando a sua natural importância na constituição do samba moderno” (SUKMAN, 2013, p. 127).

Em seu 5º álbum “Canta Canta, Minha Gente” (1974), Martinho já havia celebrado a “Festa da Umbanda”:

O sino da Igrejinha
 Faz belém blem blam
 Deu meia-noite
 O galo já cantou
 Seu tranca rua
 Que é dono da gira
 Oi corre gira
 Que ogum mandou
 Tem pena dele
 Benedito tenha dó
 Ele é filho de Zambi
 Ô São Benedito tenha dó
 Tem pena dele Nanã
 Tenha dó
 Ele é filho de Zambi
 Ô Zambi tenha dó
 Foi numa tarde serena
 Lá nas matas da Jurema
 Que eu vi o caboclo bradar
 Quiô
 Quiô, quiô, quiô, quiera
 Sua mata está em festa
 Saravá seu sete flecha
 Que ele é rei da floresta
 Quiô
 Quiô, quiô, quiô, quiera
 Sua mata está em festa
 Saravá seu mata virgem
 Que ele é rei da floresta
 Quiô
 Quiô, quiô, quiô, quiera
 Sua mata está em festa
 Saravá seu cachoeira
 Que ele é rei da floresta
 Vestimenta de caboclo
 É samambaia
 É samambaia, é samambaia
 Saia caboclo
 Não me atrapalha
 Saia do meio
 Da samambaia²⁶⁹

A Umbanda é considerada uma variação das religiões de matriz africana que se consolidaram no Brasil, tendo influência predominantemente bantu. Nesta também se verifica o sincretismo afrocatólico, bem como o sincretismo entre sociedades africanas e povos

²⁶⁹ Festa de Umbanda (Tradicional, adpt. Martinho da Vila), LP/ CD Canta Canta, Minha Gente, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/canta-canta-minha-gente> Acesso em: 11 jan. 2020.

originários/indígenas (a referência ao caboclo constitui-se num vestígio). Diferentemente do candomblé, foi acusada de ter “cedido” mais facilmente à desafricanização pela incorporação de elementos do kardecismo e do catolicismo popular. Por outro lado, “há o entendimento de que a partir do sincretismo foram preservados fundamentos de resistência do candomblé” (KAWAHALA, 2014, p. 156).

Em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, em 2019, Martinho revela que “o sino da igreja faz belém blem blam”, chegou até ele em uma gira, confirmando sua participação nesses rituais feitos com a presença de entidades. “Não por meio de mensagens de exus ou pretos velhos, mas por inspiração, como diz. “Eu estava lá e senti, a melodia chegou e acabei fazendo a música.”²⁷⁰ Na mesma entrevista, ele explica sua relação com as religiões de matriz africana no Brasil e as musicalidades centradas nos tambores e na sacralidade:

Católico de criação, vai à umbanda e ao candomblé por alimento e inspiração. Sua obra passa pelos terreiros muitas vezes, como nos sambas Festa de Umbanda e Festa de Candomblé. E aqui tem história. Algumas ele só conta agora, confirmando a informação de fontes que vivem nas giras, os rituais feitos com a presença das entidades, cheios de significado e força para os seguidores das matrizes africanas. Martinho é ogã, como se chamam os homens autorizados pelos orixás a tocar os tambores nas celebrações, conforme a crença dos terreiros. “Quando cheguei, fui autorizado a isso e toquei. Eles gostaram e acabo tocando sempre que vou.” São os tambores que abrem as portas entre os mundos nas evocações e por isso, para tocá-los, é preciso mais do que talento artístico.²⁷¹

O álbum “Novas palavras” (1983) foi considerado pelo artista um de seus discos mais negros.

E de onde vinham as novas palavras? Dos ancestrais cantos do candomblé, por exemplo. Ou, de outro ancestral do samba, o samba de roda baiano. Ou ainda do velho partido-alto carioca. Ou da música vinda da África, diretamente, sem mediação dos negros que vieram para o Brasil. [...] Como todos os seus discos, *Novas Palavras* parece contar uma história e, neste caso, conta-se a história da formação do samba como universo estético autônomo, como comunidade artística, que se firmou primeiro no Rio e, depois, em todo o Brasil, e que, finalmente, se consolidou como uma linguagem – muito mais, portanto, do que um gênero musical. (SUKMAN, 2013, p. 128)

Como se observa na análise de Sukman (2013), a preocupação com a história do samba e seus ancestrais é uma constante na obra de Martinho que buscou, sempre que possível, celebrar os pioneiros e o partido-alto sem desistir de diversificar rítmica, temática e

²⁷⁰ Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/martinho-da-vila-fecha-o-ciclo-de-bandeira-da-fe.fc9bf1c1b18a92ee1986c9bbf1b32881zvxfw8o.html> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁷¹ *Idem*

culturalmente seus trabalhos. Celebra uma tradição, recriando-a a partir de um estilo próprio e por caminhos musicais que inevitavelmente levam seus ouvintes à África. Esta, por sua vez, encontra-se no passado, nas “origens” do samba e em seus fundamentos, mas também nas conexões musicais contemporâneas a cada trabalho. Está nas tradições culturais ligadas às africanidades, criadas, disseminadas e preservadas em território brasileiro. O candomblé e a umbanda, no culto aos ancestrais, são elementos dessa africanidade cujos valores o samba ocupa-se em difundir e positivar. Assim o faz nesse seu disco tão “negro”, e indiscutivelmente africano, trazendo novamente o som africano com “Foi Ela”, um *semba* de sucesso no carnaval angolano. A composição é uma parceria de Ana Maria Mascarenhas e Adelino Tavares.

Foi ela
 Quem convenceu o primeiro
 Pra junto do missangueiro
 Que havia ao meio da rua
 E disse
 Daquele jeito
 Em que ninguém a imita
 Metade da esteira é sua
 Logo depois da rebita
 Foi ela
 Quem agarrou o segundo
 No quintalão lá do fundo
 Que havia ao fundo da rua
 E disse
 Daquele jeito
 Em que ninguém a imita
 Metade da esteira é sua
 Logo depois da rebita
 Foi ela
 Quem arrastou o terceiro
 Pra junto do embundeiro
 Que havia no fim da rua
 E disse
 Daquele jeito
 Em que ninguém a imita
 Metade da esteira é sua
 Logo depois da rebita
 Foi ela
 Quem provocou
 Toda a maca no musseque
 Foi ela
 E esses moleques que estavam fora
 Da combinação desta barona
 Agora
 Chamam-lhe Maria Provocação

Chamam-lhe Maria Provação²⁷²

“Ela”, que convenceu o primeiro, agarrou o segundo e arrastou o terceiro, reproduz a imagem da mulher que “provoca” os homens, a “Maria Provação”. Como no samba, atravessado por questões de gênero, o *semba* tematiza as relações amorosas, a mulher, trazendo no vocabulário referências d’África. O missangueiro; o musseque (que aparece em tantas canções) e “embundeiro”²⁷³, que no aportuguesamento do quimbundo *mbondo* refere-se ao baobá, árvore das savanas africanas (LOPES, 2012). Este último, símbolo de Angola, possui um caráter sagrado por representar a força milenar, a tradição e a ancestralidade dos povos angolanos. Os símbolos d’África estão presentes nos textos poéticos e pedagógicos de Martinho, possibilitando aos ouvintes acessar o conhecimento sobre culturas tão negligenciadas pelo “Brasil oficial”. “O texto cantado, muitas vezes, possibilita ao ouvinte informações a que não teria acesso por outra via, transformando-se em texto utópico e pedagógico”. (KAWAHALA, 2014, p. 65)

“À volta da Fogueira” (1983), uma parceria de Martinho com os irmãos compositores angolanos Rui Mingas e Manoel Rui, apresenta quase um hino político, imagens sobre o país africano que se reerguia.

Os meninos à volta da fogueira
 Vão aprender coisas de sonho e de verdade
 Vão perceber como se ganha uma bandeira
 E vão saber o que custou a liberdade
 Palavras são palavras não são trovas
 Palavras deste tempo sempre novo
 Lá os meninos aprenderam coisas novas
 E até já dizem que as estrelas são do povo
 Aqui os homens permanecem lá no alto
 Com suas contas engraçadas de somar
 Não se aproximam das favelas nem dos campos
 E tem medo de tudo que é popular
 Mas os meninos deste continente novo

²⁷² Foi Ela (Adelino Tavares/Ana Maria Mascaranhas). LP/ CD Novas Palavras, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1983. Disponível em: <https://immub.org/album/novas-palavras> Acesso em: 10 maio 2021

²⁷³ Os “embondeiros” (na letra da canção está grafado “embundeiro”) ou “baobás”, árvores simbólicas d’África, podem ser encontradas em diversas parte do Brasil. O professor André Lúcio Bento iniciou um mapeamento dos baobás no DF visando promover a discussão sobre a educação para as relações étnico-raciais, um dos eixos curriculares das escolas públicas do Distrito Federal. Reconhecendo a centralidade que essa árvore ocupa no campo social, religioso e cultural dos povos tradicionais africanos, considera as árvores existentes no Brasil resquícios da diáspora africana e, portanto, igualmente importantes para a cultura negra no Brasil. “Eu compreendo a presença deles no Brasil como uma conexão de identidade Brasil-África. É uma conexão de memórias, ancestralidade e pertencimento. Seja o que for, o baobá não nos passa sem deixar impressões fortes”, conclui o professor. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2021/01/20/descobridor-de-baobas-professor-do-df-cria-projeto-para-mapear-arvores-existent-na-capital.ghtml> O mapeamento dos Baobás é atualizado no site: <https://www.baobabrasil.com> Acesso em: 21 nov. 2021

Hão de saber fazer história e ensinar ²⁷⁴

Uma canção melódica, emotiva, sobre sonho e liberdade, elementos tão caros ao povo angolano. Já emancipada politicamente, quando este disco foi lançado, Angola seguia buscando se afastar dos vestígios do colonialismo, reconstruindo-se econômica, política, social e culturalmente. Caberia às novas gerações, aos “meninos à volta da fogueira”, a reconstrução do país liberto do jugo colonial em 1975.

Para concluir a análise desse disco, considerado por Martinho o mais negro de sua carreira, outro semba, “*Negros Odores*”, reafirmando os elos construídos entre Brasil/África em Samba/*Semba*, sendo a música o elemento que possibilita tais conexões, reafirmando negritudes.

Um canto novo
 Soa aos ouvidos
 Faz a cabeça
 Já está nas bocas
 E não se deve
 Prender um canto
 Se esse canto é de fé
 O forte canto
 Vi em Angola
 Em Moçambique
 Em Cabo Verde
 Na Tanzânia
 Na Etiópia
 Mesmas cores das Guinés
 Lá no Zimbabwe
 Congo
 Em São Tomé e Benin
 Negros odores e carmin
 Vibro, me encanto
 Canto
 E até já nem me espanto
 Com os tambores e clarins²⁷⁵

Martinho, impactado pelos cantos ouvidos em diversos países africanos, compôs esse *semba* com o parceiro Rildo Hora. O canto de fé e os encantos que fazem vibrar traz a perspectiva de encantamento adotada por Simas e Rufino (2018), no olhar para as africanidades, especialmente as movidas por tambores. Nessa perspectiva, os povos cedem os corpos para manifestar esses modos de sentir/fazer/pensar das culturas do Atlântico que

²⁷⁴ À volta da Fogueira (Ruy Mingas/Manoel Rui/Martinho da Vila). LP/ CD Novas Palavras, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1983. <https://immub.org/album/novas-palavras> Acesso em: 10 maio 2021.

²⁷⁵ Negros odores. (Rildo Hora/Martinho da Vila) LP/ CD Novas Palavras, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1983. Disponível em: <https://immub.org/album/novas-palavras> Acesso em: 10 maio 2021

encantaram Martinho da Vila. O samba, o candomblé e a umbanda também estão nessa “gigantesca encruzilhada” que é o Atlântico.

Por ela atravessam sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, suportes de memórias e de experiências múltiplas que, lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e o mundo. O colonialismo se edificou em detrimento daquilo que foi produzido como sendo o seu outro. A agenda colonial produz a descridibilidade de inúmeras formas de existência e de saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial. Nos cruzos transatlânticos, porém, a morte foi dobrada por perspectivas de mundo desconhecidas das limitadas pretensões do colonialismo europeu-ocidental. Elas são as experiências da ancestralidade e de encantamento. Para grande parte das populações negro-africanas que cruzam o Atlântico e para as populações ameríndias do Novo Mundo, a morte é lida como espiritualidade e não como conceito de oposição à vida. Assim a perspectiva da ancestralidade só há morte quando há esquecimento, e para a perspectiva do encantamento tanto morte quanto a vida são transgredidas para uma condição de supravivência”. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11)

As canções de Martinho transitam pela ancestralidade e pelo encantamento, estão atravessadas pelas “saborias” que vieram do outro lado do Atlântico, contemplando africanidades que possibilitam a sobrevivência de outras formas de existência e saberes. Elas sobrevivem no samba de Martinho, nas múltiplas e esparsas referências em suas narrativas. No samba em homenagem à Clara Nunes, que “viveu cantando a vida, não morreu, desencantou”, filosofa sobre a morte, que não é despedida: “a morte é a vida que se faz continuar”. As sabedorias, os encantos e as culturas do Atlântico continuam vivos no samba que, ao não permitir seu esquecimento, também não os deixam morrer.

5.2.1 *Brasil/Angola: “Projeto Kalunga” e “O Canto Livre”*

No mesmo ano de lançamento do disco “Novas Palavras”, tão negro, tão africano, tão cheio de Axé, Martinho complementa o projeto Kalunga com a gravação do Disco “Canto Livre de Angola” (1983).²⁷⁶ Infelizmente, letras e músicas não estão disponibilizadas nem na página oficial do artista, nem no acervo do IMMUB. Gravado ao vivo na Sala Cecília Meireles

²⁷⁶ Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/o-canto-livre-de-angola/ Acesso em: 10 maio 2021.

em 1983, o disco é um registro musical de músicas angolanas e artistas locais.²⁷⁷ Há quase 40 anos, músicos de Angola desembarcavam no Brasil para um show realizado no Rio de Janeiro pelo sambista Martinho da Vila. Com apresentações também em São Paulo e Salvador, “O Canto Livre de Angola” oportunizou a brasileiros conhecer artistas angolanos e algumas musicalidades daquele país, percebendo as proximidades com a cultura afro-brasileira. O Canto Livre de Angola foi uma contrapartida do Projeto Kalunga.²⁷⁸

[...] nome pelo qual ficou conhecida uma missão de 64 músicos, artistas, produtores, cineastas e jornalistas brasileiros que viajaram para Angola, em 1980, quando o país estava em guerra civil. O convite foi feito pelo governo angolano e a caravana percorreu Luanda, Benguela e Lobito, cidades em que os músicos realizaram shows, contabilizando uma viagem de 12 dias, marcada por forte conotação política. (CASTRO, 2016, p. 117)

O projeto teve pouca repercussão no Brasil e não contou com o reconhecimento do governo brasileiro, que ainda vivia sob os auspícios da ditadura militar, num contexto de Guerra Fria. Angola, sob o comando de Agostinho Neto, fazia parte do bloco comunista, sendo um aliado da antiga URSS e de Cuba. A missão²⁷⁹ à Angola não foi, portanto, vista com bons olhos por aqui. Apesar do cenário desfavorável, artistas brasileiros construiriam uma conexão musical Brasil/Angola, caminho aberto por Martinho em 1972, quando lá cantou pela primeira vez.

Martinho da Vila retornou a Angola e encontrou, em 1980, Angola independente. Sob o impacto dessa nova realidade que fora tão sonhada, o sambista mergulhou no que acreditava ser o encontro visceral com seus ancestrais africanos. O que não quer dizer que se tratava apenas de uma afinidade construída num passado distante, mas sim de uma familiaridade entre Brasil e Angola que lhe saltava aos olhos no presente. (CASTRO, 2016, p. 121)

²⁷⁷ Foi possível encontrar no *youtube* a gravação completa do disco e algumas escassas informações das faixas integrantes: A1 –Carlos Burity Monami Backing Band – Semba Tropical; A2 –Joy Artur, Pedrito, Carlos Burity, Dina Santos Rapsódia De Semba Sounds – Carnaval, Kisselenguenha, Mama Lala, Manazinha; A3 – André Mingas Makezu ; A4 –André Mingas, Filipe Mukenga Humbiumbi ; A5 –André Mingas Morro Da Maianga; A6 –Filipe Mukenga Lemba ; B1 –Robertinho Ka-Kinhetu ; B2 –Elias Diá Kimuezo Kalumba; B3 – Carlito Vieira Dias* Violão E Percussão; B4 –Rodolfo Kituxi Ngi Tabule; B5 –Paulo Kaita Endjomba; B6 – Mestre Geraldo* Os Brasileiros; B7 –Dona Sofia, Waldemar Bastos, Mestre Geraldo* Velha Chica.

²⁷⁸ No dicionário Nei Lopes (2012), *Kalunga* apresenta vários significados. Do termo multilinguístico banto, encerra ideia de grandeza, imensidão, designando “Deus, o mar, a morte” (LOPES, 2012, p. 66). O nome do projeto parece estar relacionado ao sentido de travessia do mar, do imenso “kalunga” que liga Brasil/ África.

²⁷⁹ “O cotidiano da missão africana foi descrito por uma das integrantes, a jornalista Dulce Tupy. O diário foi publicado na revista Módulo, da chamada imprensa alternativa da época, após o retorno do grupo ao Brasil” (CASTRO, 2016, p. 117). As memórias da viagem também foram registradas no livro de Martinho da Vila (VILA, 1992).

No encontro atlântico Brasil/Angola, o nome dado ao projeto ganha significado: “Entender o mar como a travessia do Kalunga é um dos grandes marcos do poder da imaginação na ‘paisagem’ da África. Mar também significa morte porque é o espaço que os africanos cruzaram para ‘morrer’ e ‘renascer’ no Novo Mundo” (CASTRO, 2016, p. 122). Elos atados, o projeto teria uma segunda edição, em 2015, o Kalunga II, que será abordado a seguir. Na obra de Martinho, esses elos seriam constantemente alimentados nas parcerias com artistas angolanos, nas gravações de *sembas* e nas referências ao país africano e sua cultura.

O Kalunga, em 1980, e o “Canto Livre de Angola”, em 1983, estreitariam esses laços. Em 1984, Martinho seguia entusiasmado e promoveu uma sequência de “kizombas”, nome dado aos encontros de cultura negra no Brasil, envolvendo outros países africanos e da diáspora negra. Sobre os projetos em questão, Martinho da Vila esclareceu, em 2012, que:

“O objetivo era ter cada vez mais informações sobre a cultura africana e encontramos brasileiros também com muita curiosidade em saber o que nossos irmãos africanos produziam por lá. Então, as kizombas foram acontecendo uma vez por ano, até 1990, reunindo um público bastante diversificado”, contou Martinho, lembrando que “os shows marcaram a parte cultural do movimento negro no Brasil, hoje simbolizada pelo Festival Back2Black”. Segundo o artista, o festival, que este ano está na quarta edição, é uma continuação das kizombas, pois nasceu da necessidade de fortalecer o contato com a música africana. Além de shows, o Back2Black reúne exposições, oficinas e debates. O sambista acredita que os shows com artistas negros podem atrair um público maior e se mostrou otimista, dizendo que tudo é uma questão de tempo. “A disseminação da cultura negra está acontecendo paralelamente às ações afirmativas do Poder Público para a inserção do negro na sociedade, como a política de cotas, que garante a entrada em universidades, melhorando muito a autoestima dos negros. O meu sonho é que um dia a gente não precise mais dar esse tipo de entrevista nem ser militante de movimento negro”, disse.²⁸⁰

A década de 1980 ficaria marcada pelas Kizombas, Cantos Livres e Kalunga de Martinho, projetos que promoveram o intercâmbio cultural entre Brasil e África. O compositor da Vila Isabel, que desde os anos 1970 já era conhecido como o “embaixador do Brasil” no país africano – numa época em que não havia representação diplomática em Angola – organizou, ao longo da década de 1980, excursões de artistas para o lado de lá do Atlântico, cujos impactos e desdobramentos não passaram despercebidos.

Durante todo o começo da década artistas brasileiros de primeira linhagem foram mostrar o samba à terra do semba: Chico Buarque, Dorival Caymmi, Clara Nunes, Miúcha, Djavan, Dona Ivone Lara, João Nogueira e outros. “O que mais ficou marcado na minha memória foi a participação de Dorival

²⁸⁰ Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/2012/11/organizado-ha-30-anos-canto-livre-de-angola-ajudou-a-disseminar-cultura-negra-no-pais> Acesso em: 21 out. 2021

Caymmi sozinho com seu violão, e o povo todo cantando a letra inteira com ele”, afirma Martinho. Três anos mais tarde, Martinho inverteu a direção. Elaborou o Canto Livre de Angola, que trouxe ao Rio, São Paulo e Salvador a então desconhecida música angolana, com a participação de Elias Dia Kimuezo, um dos mais importantes nomes da música do país. O projeto rendeu o elepê Canto Livre de Angola. De ambos os projetos, surgiram novas canções, como Morena de Angola, de Chico Buarque. A letra mais emblemática criada a partir do intercâmbio cultural é Lá de Angola, de João Nogueira, que encerra a discussão entre cariocas e baianos sobre o surgimento do samba: É preciso navegar / Pra poder se esclarecer / Do lado de lá do mar / É preciso ver pra crer [...] Samba vem lá de Angola / Não vem da Bahia, não / Samba vem lá de Angola / Não vem lá do Rio, não.²⁸¹

Brasil foi a Angola, com o “Kalunga”, e Angola veio ao Brasil, com o “Canto Livre”. Infelizmente, os artistas brasileiros tiveram maior receptividade lá que os angolanos aqui, revelando a necessidade de pavimentar melhor o caminho inverso. Na referida entrevista, Martinho reconheceu a importância de seu papel, como artista, a partir dos projetos desenvolvidos, no estreitamento das relações Brasil e Angola. “Como aqui não havia embaixada angolana, eu era solicitado para receber autoridades e missões comerciais que vinham de Angola para o Brasil. Por isso eu era tratado como um embaixador, título honorário que recebi posteriormente”.²⁸² O entrevistador comenta a imensa repercussão do projeto na imprensa angolana contrastando com o silêncio na mídia brasileira, justificada por Martinho:

Em 1980 a imprensa não era livre e, talvez por auto-censura, ignorou o importante evento que tinha no elenco artistas contrários à ditadura militar. O silêncio também foi causado porque Angola era um país alinhado com o bloco comunista.²⁸³

Corrigindo o entrevistador que afirma erroneamente que o *semba* angolano é considerado a origem do samba brasileiro, Martinho afirma:

[...] palavra *semba* é muito antiga e tinha diversos significados em kimbundo, inclusive batuque. Nos anos 1950 o grupo musical N’gola Ritmos, liderado pelo compositor Liceu Vieira Dias, criou um novo som incluindo instrumentos de sopro, guitarra e teclados, e o novo ritmo foi batizado como *semba*. Portanto, o nosso samba, surgido na primeira década de 1900 é mais antigo que o *semba*.²⁸⁴

²⁸¹ Disponível em: <https://brunhoffmann.wordpress.com/2013/04/05/martinho-da-vila-levou-o-samba-a-terra-do-sembe-e-vice-versa/> Acesso em: 13 set. 2021

²⁸² *Idem*

²⁸³ *Idem*

²⁸⁴ *Idem*

“A música tem um poder transformador”. Este é o título da reportagem, de 2019, do jornal português *Timeout*, celebrando os 50 anos de carreira de Martinho. O texto jornalístico reconhece a pluralidade cultural brasileira contemplada na obra do sambista, elegendo sua alegria como símbolo de resistência:

Ouvir Martinho da Vila é mergulhar a fundo nas múltiplas identidades que compõem o mosaico cultural brasileiro. A sua música é do povo, é grande por ser simples e por querer entrar na vida das pessoas. A sua sabedoria octogenária já passou por muito, ao longo das últimas décadas. A ditadura quis silenciá-lo, mas ele resistiu. Com a bonita cadência do seu samba, enfrentou a pressão da censura e ensinou que a alegria também faz parte da resistência.²⁸⁵

A imagem do sambista em terras portuguesas se constrói particularmente pelo reconhecimento de seu papel perante a luta do povo negro, na difusão da cultura negra no Brasil, na ancestralidade africana ressaltada em seu trabalho, bem como em seu posicionamento como artista e homem negro.

Mas as suas viagens pelo mundo da lusofonia deixaram um sabor especial. Martinho da Vila é um brasileiro que reflete a cultura dos seus ancestrais. Nos discos e nos livros, o sambista e escritor conecta o país às suas raízes africanas. Dedicou-se à afirmação da identidade negra e a lutar contra a discriminação racial. Tornou-se um defensor do movimento negro no Brasil, consciente da capacidade do povo brasileiro para criar e transformar.²⁸⁶

Sobre suas relações com África, Martinho afirma que conhecer este continente ajudou-o a conhecer melhor o Brasil:

Ajudou muito. **Há uma África no Brasil e um Brasil na África.** Os brasileiros deveriam visitar mais os países africanos. Além dos muitos laços que nos unem, são destinos muito interessantes e bonitos. Eu estive em vários países africanos como Moçambique, Nigéria, Cabo Verde, África do Sul e Benim. As minhas andanças por África viraram um livro, *Kizombas, Andanças e Festanças*, que escrevi há quase 40 anos.(grifo nosso)²⁸⁷

A partir das conexões com África e africanidades, uma perspectiva plural de Brasil emerge na obra de Martinho da Vila. Essa “pluralidade” celebra as diferenças em solo brasileiro e busca nas semelhanças deste com o solo africano sua ancestralidade, desterritorializando sua identidade. As numerosas e diversas “histórias” das brasilidades

²⁸⁵ Disponível em: <https://www.timeout.pt/porto/pt/musica/martinho-da-vila-a-musica-tem-poder-transformador>
Acesso em: 4 out. 2021.

²⁸⁶ *Idem*

²⁸⁷ *Idem*

narradas nas letras de samba buscam legitimar identidades, contestando a “história única” (ADICHIE, 2019) do Brasil oficial. A identidade do samba está nessa disputa.

5.2.2 “*Podes crer no axé dos seus ancestrais*”: *Brasil/ samba/ África*

Martinho (re)elabora sua identidade em cada um dos seus discos. O **16º LP**, “**Martinho de Vila Isabel (1984)**”,²⁸⁸ reafirma uma identidade vinculada às brasilidades como o bairro e a escola de samba que lhe deram seu sobrenome artístico. Esse trabalho rende homenagens ao bairro da Vila Isabel, aos poetas da Vila (Noel Rosa e Paulo Brazão), retomando sua história e sua geografia boêmia/musical. Os metassambas gravados neste álbum, já analisados no capítulo anterior, cantam a malemolência e a “verdade” do samba e do sambista que “sem ele não pode viver”. Nos “laços tecidos pela flor dos tempos idos”,²⁸⁹ como versou Nei Lopes, os sambistas perpetuam esse modo de estar neste mundo. Celebrando os bambas que estão “Na Roda de samba no céu”,²⁹⁰ Martinho exalta homens e mulheres do samba que viveram na Pequena África. Ao reescrever sua história, sua ancestralidade é acionada. A canção gravada em 2005, quase vinte anos depois do primeiro disco dedicado ao “bairro de Noel”, expressa o apreço do sambista pelos pioneiros e a preocupação de lembrar o passado do samba. Afinal, se o esquecimento é uma forma de morrer, Martinho se encarrega de torná-los “imortais”.

Em 1985, o **17º álbum**, “**Criações e Recriações**”,²⁹¹ segue voltado para o passado do samba, celebrando seus ancestrais. Nesse disco, uma sequência de três canções “Odilê, Odilá”, “Traço de União” e “Semba dos Ancestrais” reforça os elos Samba/Brasil/África construídos discursivamente na afirmação da ancestralidade africana do samba e do povo negro do Brasil. A primeira, em parceria com João Bosco, busca na religiosidade afro-brasileira elementos para narrar a história do samba.

Odilê, odilá
Que que vem fazer aqui, meu irmão
Vim sambar
Odilê, odilá
Que que vem fazer aqui, meu irmão
Vim sambar, obá

²⁸⁸ Disponível em: LP/ CD Martinho da Vila Isabel, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1984. <https://immub.org/album/martinho-da-vila-isabel> Acesso em: 10 jan. 2020.

²⁸⁹ Verso do samba Flor dos Tempos, Rui Quaresma/ Nei Lopes, 1984. *Op. cit.*

²⁹⁰ Roda de Samba No Céu, Martinho da Vila. CD Brasilatinidade, Gravadora EMI Music, Martinho da Vila, 2005. Disponível em: <https://immub.org/album/brasilatinidade> Acesso em: 10 jan. 2020.

²⁹¹ LP/ CD Criações e Recriações, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1985. Disponível em: <https://immub.org/album/criacoes-e-recriacoes> Acesso em: 10 jan. 2020.

Entra na corrente
 Corpo, mente
 Coração, pulmão
 Pra junto com a gente viajar
 Na energia-som
 Quem veio de longe atravessou raio e trovão
 Pra cair no samba e receber a vibração
 Odilê, odilá...
 Com a negrada do Harlem, Jesus Cristo
 Também vem
 E pra sair do transe só com sino de Belém
 Quem faz romaria e procissão, samba também
 E quem tá comigo, tá com o povo do além
 Odilê, odilá...
 Quem samba, se sobe tem comba, tem gurufim
 Teve um olho d'água
 E um sorriso de marfim
 Se volta beijada, é pigmeu ou curumim
 Vira preto-velho pra sambar com a gente assim
 Odilê, odilá...
 Preta-velha bate pé, bate colhé, levanta pó
 Dá marafo pro Odilé e solta logo seu gogó
 Odilá de madrugada nem sem viola tá só
 Pois tá com axá da velha nega preta, sua vó
 Odilê, odilá...²⁹²

Túlio Ceci Villaça, formado em comunicação e música, faz uma análise interessante dessa parceria em seu *blog* “Sobre a Canção”. Destaco nesta, os aspectos que se articulam com os objetivos desta pesquisa.

Mas antes de tudo, Odilé, Odilá é seu refrão. Este é uma espécie de não-invocação ou melhor, uma saudação, e também uma declaração de intenção. Versos cantados por quem recepciona, (Ô de lá!, saúda ele, assim como Zeca Pagodinho o faz em seu Samba pras moças) e duas palavras em resposta, anunciando: Vim sambar. a voz de resposta, não identificada, (Manuel para a baiana, aqui perdendo seu nome ganha em amplitude) pode ser qualquer um, em qualquer lugar, em qualquer tempo. E a característica imemorial deste refrão dá a este interlocutor invisível a possibilidade de vir do passado remoto, Conforme a letra de Martinho e João se desenrola, o diálogo prosaico vai ganhando em profundidade: quem veio sambar? Quem veio da Bahia sambar? Quem veio da África sambar? A cada escuta, seu caráter de canto original, ressoando algo de idade não mensurável, vai ficando mais patente, sem que se precise saber a história de sua criação – ou talvez porque esta história o tenha impregnado pelos tempos., o tempo o tenha impregnado.[...] Neste sentido, Odilê, Odilá é ela própria um fruto da história que ela conta, tendo em si um fragmento da ancestralidade e um complemento moderno a seu redor – como se um artefato medieval ou pré-histórico fosse completado artisticamente segundo técnicas contemporâneas.

²⁹² Odilê, Odilá, João Bosco/Martinho da Vila. *Idem*

A história negra é contada não só no conteúdo, mas também em sua forma.²⁹³

A composição “Traço de União” - também em parceria com João Bosco - utiliza outra estratégia discursiva. O samba, “criado e recriado” continuamente, como sugere o título do disco, tem suas raízes fincadas em África e suas origens situadas nos tempos da escravidão, sendo ele filho dos tristes cantos da senzala. Sua “linda história” se vincula à história dessa “nação” e do “povo de cá” que se encarregou por misturar e enriquecer esse ritmo enraizado em África. A canção é também um “forte” canto, uma oração.

Um canto triste ecoou	É um forte traço de união
E penetrou nos corações	É linda a tua história
O canto se harmonizou	É a história deste canto
No dedilhar de violões	É a mesma história desta nação
Ao que encontrou	E como é bom pra se entregar
Se misturou	Descontrair nos carnavais
Se enriqueceu	Pular nos blocos e salões
Se ritmou	E nos pagodes, tão legais
E então ficou mulato assim	Me faz chorar, me faz sorrir
Extasiando as multidões	Me faz sofrer, me faz vibrar
Este canto é da senzala, irmão	Sem ele, eu sei, não viverei
Chegou aqui com a escravidão	É como o amor, é como o ar
E cresceu no trabalho dos canaviais	Calangos, baiões, carimbós e fandangos
É mais que um canto, é uma oração	Batuques, xaxados e jongos
Este canto é muito forte, irmão	Misturas do povo de cá ²⁹⁴

Na última canção da sequência - “Semba dos Ancestrais” -, Martinho partilha com os filhos sua experiência ao “pisar naquele solo” e se reconhecer no “axé dos seus ancestrais”. Analimar, sua filha, participa da gravação deste *semba*.

Se o teu corpo se arrepiar
se sentires também o sangue ferver
se a cabeça viajar
e mesmo assim estiveres num grande astral
se ao pisar o solo
o teu coração disparar
se entrares em transe
sem ser da religião
se comeres fungí, quisaca e mufete de carapau
se Luanda te encher de emoção
se o povo te impressionar demais
é porque são de lá os teus ancestrais
podes crer

²⁹³ Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2019/07/28/os-ancestrais-vieram-sambar/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

²⁹⁴ Traço de União, Martinho da Vila e João Bosco, LP/ CD Criações e Recriações, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1985. Disponível em: <https://immub.org/album/criacoes-e-recriacoes>. Acesso em: 3 maio 2020.

no axé dos teus ancestrais²⁹⁵

Além de Analimar, o disco possui participação dos filhos Antônio e Mart'nália, que também trilharam caminhos musicais. Além de muita ancestralidade, africanidade e axé, esse *semba* brasileiro traz curiosidades sobre a culinária angolana. *Fungi*, ou *funge*, é prato típico de Angola preparado à base de mandioca (lá chamada de *bombóm*) ou de milho, a depender da região do país. É servido acompanhado dos “condutos” (peixe com molho), verduras, galinha ou carne.²⁹⁶ Também pode acompanhar a *quizaca*²⁹⁷ ou *kizaca*, folhas do pé da mandioca maceradas, cozidas e temperadas. O *Mufete*²⁹⁸ é um prato típico da ilha de Luanda feito com peixe (neste caso, o carapau), feijão de olho de palma, mandioca, banana pão, batata doce e farinha musseque. Consumido em festividades (aniversários, casamentos ...) ou no dia a dia, também deu nome a uma música do *rapper* Emicida²⁹⁹ que, assim como Martinho, utiliza sua arte para aproximar-se d'África, reconhecendo igualmente, nessa experiência, sua ancestralidade. Emicida aproxima as histórias do samba e do *rap*, como manifestações culturais diaspóricas, entrecruzadas pela crítica social e pela valorização da cultura negra.

Artigo intitulado “Africanidades em Emicida”³⁰⁰ recorda a importância do projeto Kalunga, mostrando como Martinho da Vila, a partir de suas iniciativas, abriu caminhos para que outros artistas pudessem se conectar a Angola, musical e culturalmente. Parte da gravação do álbum “Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa” (2015), de Emicida, foi realizada em Luanda, capital angolana, e na cidade da Praia, capital caboverdiana. Essa viagem, realizada em 2015, foi para Emicida uma experiência igualmente transformadora. “Pisar em solo africano”, como cantou Martinho, fez o corpo arrepiar, o sangue ferver, a cabeça viajar e o coração disparar. “Se entrar em transe sem ser da religião, se Luanda lhe encher de emoção, se o povo te impressionar demais, é porque são de lá os seus ancestrais:

²⁹⁵ Semba dos ancestrais, Martinho da Vila/ Rosinha de Valença. *Idem*.

²⁹⁶ Disponível em: <https://umpoucadaqui.wordpress.com/2014/01/18/funji-ou-funge-comida-tipica/> Acesso em: 8 out. 2021.

²⁹⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/africa/angola-culinaria.shtml> Acesso em: 8 out. 2021.

²⁹⁸ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mufete> Acesso em: 8 out. 2021.

²⁹⁹ “A música “Mufete” apresenta os musseques, bairros periféricos de Luanda, no refrão “Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois / Marçal, Sambizanga, Calemba dois”, como também o ritmo da “cintura das mina de Cabo Verde”. A homenagem aos países africanos com os quais o músico se identifica vem carregada de paixão e crítica. Como excelente observador do meio social, o *rapper* traduz em seus versos a alegria de pisar em terras de antepassados, ao mesmo tempo que, de forma crítica, evidencia os mecanismos de dominação no contato entre culturas, nos quais os países que se consideram superiores tentam impor a sua arte, ao contrário de fazer parte: “One Love, amor pro ‘ceis / Djavan me disse uma vez / Que a terra cantaria ao tocar meus pés / Tanta alegria fez brilhar minha tês / Arte é fazer parte, não ser dono”. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/sobre-africanidades-em-emicida/> Acesso em: 8 out. 2021.

³⁰⁰ O álbum “Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa” foi disponibilizado em plataformas digitais em 2015. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/sobre-africanidades-em-emicida/> Acesso em: 8 out. 2021.

Podes crer no axé dos seus ancestrais”.³⁰¹ Como Martinho, Emicida voltaria dessa travessia “crendo” no axé dos seus ancestrais.

A viagem foi ainda mais impactante do que ele imaginava como diz a letra: “Nem em sonho eu ia saber que / Cada lugar que eu pisasse daria um samba”, e a experiência deixou suas marcas no processo artístico de Emicida, como costuma ocorrer entre artistas brasileiros que buscam e encontram inspiração no intercâmbio entre África e Brasil. Em 1980, uma caravana de músicos sai do Brasil para Angola num movimento de apoio ao país recém-independente. Iniciativa que ficou conhecida como Projeto Kalunga, e que se afirmou como um dos grandes exemplos de trocas musicais transatlânticas.³⁰²

5.3 “Batuca no Chão”: “Raízes”, passado e tradição nos anos 1980

No 18º álbum, “Batuqueiro” (1986),³⁰³ afirma Sukman (2013), Martinho reunia a sonoridade do samba e da cultura negra carioca. De forma reiterada e fazendo uso de múltiplas estratégias, Martinho interliga Brasil/África. Em cada disco ou projeto desenvolvido, africanidades marcam presença. Nesse álbum, a batucada ganha evidência num contexto de ressurgimento das rodas de samba em território carioca. Nos anos 1980, o pagode continua em expansão, pelas trilhas do partido-alto, abrindo caminho na mídia para um outro tipo de pagode, o romântico (TROTТА, 2011). Carlos Pereira relaciona o disco e suas condições de produção:

Em um disco lançado em 1986, intitulado Batuqueiro, Martinho da Vila, no bojo do movimento de pagode e no momento de seu “estouro” na mídia, apresentava, na contracapa, um texto com o título “O Ritual do Pagode” que, embora longo, merece se transcrito por sua beleza e importância documental: Batuques, pagodes, partido-altos, batuqueiros, pagodeiro e partideiros se confundem e se fundem, desde o início quando tudo começou nas senzalas. Há diferenças musicais quase imperceptíveis entre o partido-alto e o samba de partido-alto. Este é quase um samba de terreiro atualmente chamado ‘de quadra’ que são feitos para animar os ensaios. Tem a primeira parte definida e a segunda improvisada sem maiores regras. Já o partido-alto é composto com um refrão e uma parte improvisada em cima do tema. Tem característica rítmica definida e maneira especial de dançar. O partido-alto, creio eu, surgiu nas rodas de batucadas que já não existem mais... ah! Como eram emocionantes”. (PEREIRA, 2003, p. 103)

A descrição do “ritual”, aqui parcialmente reproduzida, diferencia o emergente pagode da “tradicional” batucada cantada e executada pelos pioneiros, assim como das rodas de

³⁰¹ Semba dos Ancestrais, *op. cit.*

³⁰² *Idem.*

³⁰³ LP/ CD Batuqueiro, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1986. Disponível em: <https://immub.org/album/batuqueiro> Acesso em: 22 out. 2020.

samba intimistas que tomaram conta de alguns quintais no Rio de Janeiro na década de 1980. Misturando elementos do samba, esse pagode surge como uma revitalização musical e organizativa do samba com o mercado, o grande público e a mídia. Está em questão um processo de reinvenção da “tradição” do qual Martinho participa ativamente. Essa “reinvenção” retoma a batucada, recupera as rodas intimistas - que se tornam cada vez maiores e mais famosas -, insere novos instrumentos e realiza inovações rítmicas. Pereira (2003) pontua que a “tradição”, enquanto elemento-chave revivido pelo movimento do pagode, e a referência a seus diversos conteúdos e marcas emblemáticas (o sambista tradicional, o malandro, o ambiente descontraído do samba, o preparo da comida, os temas rurais, a temática africana e/ou negra) são reafirmadas nesse movimento em curso nos anos 1980. O partido-alto ressurgiu reinventado.

Martinho, ao trazer a batucada como conceito no disco “Batuqueiros”, antecipa uma discussão que irá se impor na década seguinte. Com o sucesso dos grupos de pagode (outro pagode), a defesa da “tradição” ressurgiu com força na musicalidade e nas narrativas do chamado “samba de raiz”. Este disputava espaço no mercado com o “pagode romântico”. A necessidade de distinguir esses dois estilos de samba estava posta e a defesa dos “ancestrais”, da batucada e da “raiz do samba” ganhava maior relevância. O “samba de raiz” procura, então, “estabelecer um vínculo com o passado, que seria formador de uma base musical, ideológica, estética e afetiva para o desenvolvimento do samba” (TROTТА, 2011, p. 210). Esse vínculo e a defesa da tradição são constantes na obra de Martinho. Tais elementos estão presentes, sempre que possível, assim como a reverência aos bambas do passado em seus discos. Em “Batuqueiros”, Ataulfo Alves e Assis Valente são presença de um passado, um estilo, uma estética, uma ideologia e uma afetiva relação com a batucada. “Batuca no Chão”, de 1944, é um legítimo “samba de raiz”.

5.3.1 “A Festa da Raça”: Negritude e Africanidades desde as “raízes”

O contexto, do ambiente musical descrito, se instala num Brasil que havia derrubado a ditadura militar recentemente. A campanha “Diretas Já”, da qual o Martinho participou ativamente, conduzia o Brasil para os caminhos da democracia. Em 1985, um ano antes do lançamento do álbum “Batuqueiro”, essa chama era acesa novamente com a transição para um governo civil. O Brasil se redemocratizava e se preparava para “votar pra presidente”, como desejou Martinho da Vila, anos atrás, nos versos da canção “Meu país” (1981). Em 1988 seria

promulgada uma nova Constituição, “A Constituição Cidadã”, no Congresso Nacional, e outra, na Marques de Sapucaí, a “Kizomba”, por Martinho, na “Festa da Raça”.

Nesse ano, quando o Brasil comemorava o centenário da abolição, a discussão sobre “raça” ganharia grande repercussão na mídia. Ela viraria festa, pelas mãos de Martinho, no samba, nos discos e no carnaval carioca. As questões raciais, já constantes, seriam ampliadas em seu repertório à medida que o engajado sambista reafirmava sua ancestralidade e negritude e incorporava tais elementos como signos identitários do samba. Suas raízes negras, seu passado e sua tradição ganham novos contornos nas narrativas produzidas nesses anos 1980.

Seu 19º disco, “Coração Malandro” (1987)³⁰⁴, reforça a mesma tendência e os mesmos elementos acima ressaltados, inserindo, nas brigas de casal no “Quiprocó” e nas crônicas do “coração malandro”, a temática africana. São oportunidades que o artista explora para visibilizar personagens, lugares relacionados à África e à negritude, aproximando os termos África/Samba/Negro. Num samba de temática amorosa, os neologismos e metáforas usados por Martinho são referências dessa negritude, assim como os espaços evidenciados.

Estamos juntos, porém, muito separados
 Eu nas favelas e você em outros lados
 Você dormindo e eu de olho arregalado
 Você trabalha mas eu pego é no pesado
 Me ame, me ame, me ame, te amo
 Te amo, te amo, te amo, me ame
 A paciência sempre Luterkingueando
 Mas Malcom X é um demônio incorporando
 Meu coração malandramente te avisando
 Mas você pensa que eu estou só implorando
 Por favor,
 Me ame, me ame, me ame, te amo
 Te amo, te amo, te amo, me ame
 Se eu for pra Havana e você lá pra Seul
 Vão fazer amor primeiro
 Lá na África do Sul
 E se isso acontecer
 Eu vou me embora pra Lubango
 Merengar lá no Cunene
 Ou me banhar no Rio Cuango
 Me ame, me ame, me ame
 Ai, ai, ai Muxima Aiame³⁰⁵

³⁰⁴ LP/ CD Coração malandro, Gravadora BMG- Ariola, Martinho da Vila, 1987. Disponível em: <https://immub.org/album/coracao-malandro> Acesso em: 8 out. 2020.

³⁰⁵ Ai, Ai, Ai meu coração. Martinho da Vila. *Idem*.

O eu-lírico, que escolhe um dos 54 países africanos para fazer amor - a África do Sul - também percorre, nos versos, outros espaços negros/africanos: Lubango (município de Angola); o Rio Cuango (que nasce em Angola e deságua no rio Congo); Cunene (uma das 18 províncias de Angola); Muxima (cidade da província de Luanda) e Havana (capital de Cuba), aparecendo como referência diaspórica. O vocabulário de Martinho, pode-se afirmar, se africaniza, torna-se negro como constatado a partir de suas escolhas, colocando em evidência pessoas, lugares, culturas ligadas à África, ao povo negro e à diáspora. *Muxima* também é o título de uma música do grupo angolano *N'gola ritmos*, que se tornou um “hino da nação”, sendo cantada pelos quatro cantos do país. Em quimbundo, significa “fala ao coração”³⁰⁶.

Ainda na canção, a “resistência pacífica” pregada por Martin Luther King - ícone da luta pelos direitos civis dos negros nos EUA, nas décadas de 1950/1960, define o verbo “luterkinguear”. Já o “radicalismo” de Malcom X (Malcom Little), que apostava na separação das raças e num Estado autônomo para os negros, fornece elementos para a metáfora na canção desse “demônio incorporado”. Esse missionário mulçumano que trocou seu sobrenome – “Little” por “X” – “pela ausência de um nome africano para ocupar seu lugar”³⁰⁷ inspirou o filme do cineasta Spike Lee, que reconstitui o Harlem, bairro negro de Nova Iorque, percorrido por Martinho em outro samba do mesmo álbum: “Transando em Nova York”.

No Harlem o som do godspel
 Astral do Apolo Theathe
 Espirituais espíritos
 Na igreja Baptista
 Como no Rio, Umbanda
 Candomblé, Bahia
 Na Forty-Six os patrícios
 Na St Patrick uma oração
 Tão diferente da Bonfim
 A catedral do povo
 Lembro a igreja do Bonfim
 A catedral do povo
 Na Broadway strip-tease
 No Village um som do jazz
 Provando que acima dos erros humanos
 Em torno de um velho piano
 O blues aproxima os fiéis
 Tem Madison Square, Radio City
 Senzala e Carnegie Hall
 A Washington Square é uma praça maluca

³⁰⁶ Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/ngola-ritmos-ritmo-e-da-palavra-se-fez-luta/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

³⁰⁷ Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1965-malcolm-x-é-assassinado-no-harlem/a-778387> Acesso em: 8 out. 2021.

Youngs com todo na cuca
 Silêncio no Parque Central
 No SOB's rola um som brasileiro
 Viola, pandeiro
 Parece que é carnaval³⁰⁸

A música reúne símbolos afro-brasileiros e afro-americanos cujo passado diáspórico em comum aproxima povos que criaram manifestações culturais na diáspora, marcando os redutos negros celebrados na canção. O *Harlem*, bairro de Manhattan, em Nova Iorque, conhecido como centro cultural e comercial dos afro-americanos, também abriga as igrejas com seus famosos cultos gospel e o Teatro Apollo, ambos redutos da comunidade negra. Nestes redutos, práticas religiosas dos povos diaspóricos, assim como suas musicalidades (o *jazz*, o *blues*, o carnaval, o som brasileiro com viola e pandeiro) ecoam nas ruas e nos bairros que a canção celebra. Estes são associados a outros redutos religiosos - não necessariamente negros - como a Catedral de São Patrício em Nova York, a Igreja Batista, os terreiros de umbanda no Rio de Janeiro e de candomblé na Bahia, além da Igreja Nosso Senhor do Bonfim em Salvador. As heranças desse passado, cuja menção à senzala os unifica, são, nesse inusitado samba, motivo de exaltação.

O **20º disco, “Festa da Raça” (1988)**, lançado no centenário de abolição da escravidão, trazia o samba-enredo vitorioso no carnaval daquele ano: “Kizomba, Festa da Raça”³⁰⁹ (Unidos de Vila Isabel, 1988)³¹⁰. “O grito forte dos Palmares” ecoou na saudação à Zumbi, no samba-enredo que encantou toda a avenida. Em tempos de redemocratização, o samba proclamou: a “Kizomba é nossa constituição” e “o pagode é o partido popular”. Foi Martinho da Vila, esse “negro brasileiro” que tornou, pela primeira vez, a Vila Isabel campeã no carnaval carioca com o enredo e o desfile mais negro que aquela avenida teve até então (VILA, 1992). Coube a ele, também, a composição da vinheta de fim de ano da TV Globo em comemoração ao centenário da abolição, apenas com artistas negras na gravação: “Axé Pra Todo Mundo” (1988):

Axé, axé, axé pra todo mundo, axé
 Muito axé, muito axé
 Muito axé pra todo mundo, axé

³⁰⁸ Transando em Nova York. Martinho da Vila/ Rildo Hora. LP/ CD Coração malandro, Gravadora BMG-Ariola, Martinho da Vila, 1987. Disponível em: <https://immub.org/album/coracao-malandro> Acesso em: 8 out. 2020.

³⁰⁹ Kizomba, Festa da Raça (Unidos de Vila Isabel - Samba-Enredo 1988) . LP/ CD Festa da Raça, Gravadora CBS, Artista Martinho da Vila, 1988. Disponível em: <https://immub.org/album/festa-da-raca> Acesso em: 8 out. 2020.

³¹⁰ Kizomba, Festa da Raça (Unidos de Vila Isabel - Samba-Enredo 1988), Rodolpho/Jonas/Luiz Carlos da Vila. *Idem*.

- Eu negro brasileiro
 Desejo pra esse Brasil
 De todas as raças
 De todos os credos
 Axé
 Axé, axé, axé pra todo mundo, axé
 Muito axé, muito axé
 Muito axé pra todo mundo, axé
 Axé: paz ³¹¹

“Mistura de raça” (1988) ³¹², outro samba do mesmo álbum, também exalta essa “raça brasileira” constituída “na terra do samba”. O samba “Liberdade pelo amor de Deus”³¹³ lembrou que nessa mistura uma “raça” precisou lutar bravamente pela liberdade. Ao falar sobre raça, o discurso da negritude ganha evidência, embora não conteste totalmente o da mestiçagem nessa arena de disputa. No metassamba “Bem Feliz” (1994)³¹⁴, gravado alguns anos depois, Martinho busca na “força da raiz” do samba e na “negritude” sem fronteiras a “confirmação da raça brasileira”. Ao espalhar “axé pra todo mundo”, não deixa de afirmar sua negritude “Eu negro brasileiro”. “Axé é um conceito que exprime a ideia de forças circulantes capazes de engendrar a criação e a expansão da vida” (LUZ, 2013, p. 30) Para o povo ioruba, axé é

um poder invisível que transmite uma energia divina e intocável que as pessoas só pressentem. Denominado de hamba ou nguzu pela nação bantu, e exá, pelo povo fon, a palavra axé se generalizou, se popularizou e passou a ser aceita e utilizada também pelas demais nações-irmãs. O axé é a força que produz crescimento. Quando Olorum criou os quatro princípios básicos da natureza: o fogo, a água, o ar e a terra e soprou neles o seu ofurufú – o hálito sagrado - estava distribuindo no Universo o seu poder. Este poder é o axé, que se movimenta em todas as direções. [...] sem o axé nada existe, nada se harmoniza nem se interliga, pois ele é quem faz as coisas acontecerem. [...] O axé circula na nossa vida, no nosso sangue, na terra que permite o nascimento e o crescimento das plantas, nas ervas, nos alimentos litúrgicos, nos objetos da casa de candomblé, na vida das pessoas. Ele pertence a todos que recebem e transmitem a força das divindades e deve ser dividido por e para cada indivíduo que faça parte da coletividade. Tendo variadas conotações e utilidades, a palavra axé, contudo, é sempre usada em contextos de positividade. (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 44)

A força do axé distribuído por Martinho, a potência de Zumbi e a alegria da Kizomba impregnam o trabalho de Martinho d’África e de africanidades, presentes nas palavras cantadas, nos sons e nas imagens da “Festa da Raça”. Na “Festa da Raça”, desse histórico

³¹¹ Axé Pra Todo Mundo, Martinho da Vila. LP/ CD Festa da Raça, Gravadora CBS, Artista Martinho da Vila, 1988. Disponível em: <https://immub.org/album/festa-da-raca>. Acesso em: 8 out. 2020.

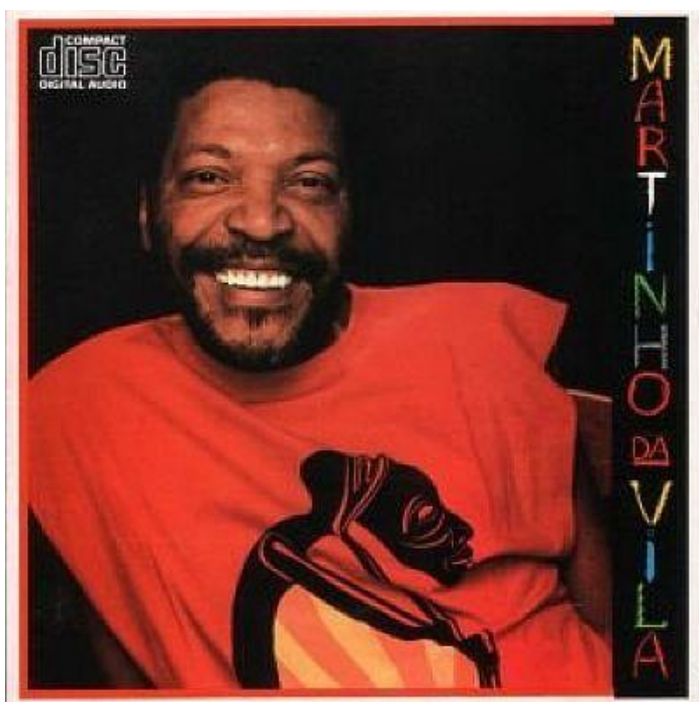
³¹² Mistura de Raça (Noca da Portela/Roberto Serrão). *Idem*.

³¹³ Liberdade Pelo Amor de Deus (Martinho da Vila). *Idem*.

³¹⁴ *Op. cit.*

centenário, a capa do disco reforça os sentidos construídos nas canções. O mesmo Elias Andreato, responsável pela produção das capas anteriormente analisadas, se encarregou desta – “toda em motivos africanos, ostentando na capa uma foto de um Martinho “bem feliz”, com camiseta vermelha e uma estampa de uma estatueta africana. O “colorido” d’África, típico dos trajes e tecidos com muitas cores, está no nome de Martinho da Vila, cada letra com uma cor.

Figura 4 - Capa LP Festa da Raça (1988)



Disponível em: <http://martinhodavila.com.br/discografia/>

Na contracapa o multicolorido título “Festa da raça” contrasta com o fundo preto e a imagem da escultura de um “pensador negro e africano” (SUKMAN, 2013, p. 167). A legenda na contracapa traduz a imagem: “O pensador simboliza a paz, representa a força que o negro é capaz”.

Figura 5 - Contracapa LP Festa da Raça (1988)



Disponível em: <http://martinhodavila.com.br/discografia/>

A escultura em questão é a mesma que deixou Martinho impressionado em sua primeira visita à Angola, conforme relatado anteriormente. Em entrevista (PORTO, 2018), o artista confirmou o impacto da escultura, importante símbolo de Angola, em suas reflexões sobre suas raízes e sobre essa ancestralidade que reiteradamente atravessa sua arte.

Considerado como símbolo da cultura angolana, quem teve a ideia de denominar “Pensador Cokwé” ao kuku foi Henrique Abranches, supomos, baseando-se no estudo de Th. Delachaux dos anos 40, inspirado na célebre escultura o “Pensador”, de Auguste Rodin (1840-1917). Este último é o “outro pensador”, em contraposição ao “nosso pensador”: se Delachaux e Henrique Abranches não se tivessem entusiasmado teríamos evitado este equívoco que, na prática, é o de quem vê a nossa realidade através de “óculos alheios”.³¹⁵

A crítica acima, publicada no Jornal de Angola, rejeita a associação entre o pensador ostentado no Museu de Rodin, em Paris, e o pensador angolano talhado em madeira, que alguns chamam de Kuku Samanyoga. A peça faz parte do *n'gombo ya cisuka*, o cesto de adivinhação, o que lhe confere uma origem mística e sagrada. Nos anos 1980, o “pensador Cokwé” passou a ser utilizado como referência da coletividade nacional. A indefinição de suas origens leva à construção de hipóteses. O pesquisador Nuno Porto³¹⁶, da Universidade de

³¹⁵Disponível em: <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=400755> Acesso em: 19 set. 2021.

³¹⁶ Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/11/09/culturaipilon/noticia/a-biblia-da-arte-cokwe-em-angola-269067> Acesso em: 8 out. 2020.

Coimbra, acredita que ela remonta à época pré-colonial (antes do Congresso de Berlim de 1884-5) com a “partilha” da África pelas potências europeias. Hoje é possível adquirir réplicas em vários tamanhos, e materiais diversos, dessa que se tornou símbolo da arte angolana.

5.3.2 *Africanidades “nas asas da poesia dos vários Brasis”*

O 21º disco, “Canto das Lavadeiras” (1989),³¹⁷ é fruto de uma pesquisa especialmente voltada para o interior do Brasil: samba de roda, cantos religiosos católicos e outros cantos brasileiros se misturam ao samba como vestígios de uma musicalidade plural e diversa. Vindo de Martinho, confirma-se a expectativa da inserção d’África nos sons e nas palavras que compõem as canções. Há um Brasil, porém, que ele insiste em reverenciar. Ele começa pela faixa que abre o disco, um *semba* em parceria com Alceu Maia, “Pelos caminhos dos sons”³¹⁸, que viaja “nas asas da poesia dos vários Brasis”, sintetizando sua pesquisa sobre esse Brasil. A escolha de um som angolano para percorrer os sons brasileiros é uma forma de reafirmar os elos que Martinho se esforça por construir entre: Brasil/África; Brasil/Angola, samba/*semba*.

O Brasil evidenciado é plural. Está nos cantos tradicionais adaptados, lembrando seus tempos de garoto na roça, nos “Congos do Espírito Santo”, nas “Congadas de Minas Gerais”, no “Forrobodó”, na “Folia de Reis”, na “Bacamartes de Sergipe”, no “Boi” de Santa Catarina, na festa do “Divino Espírito Santo” no Tocantins e Goiás. Nestes “Brasis” as africanidades ecoam nos sons das manifestações culturais e religiosas contempladas no “Canto das lavadeiras”. Martinho afirma ser este um disco que tem muito do universo místico e religioso (SATHLER, 2019), como revelam os versos da canção “Congada de Minas Gerais”.

Vamos nós pedir a Deus
A Senhora do Rosário
E ao Senhor São Benedito
Proteção pro seu trabalho
Viva o Brasil...
Quando eu vim lá de Machado
No coração só bondade
Rezo a Santa Efigênia
Pras Almas Santas Beneditas
Agradeço a Santo Onofre

³¹⁷ LP/ CD O Canto das Lavadeiras, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1989. Disponível em: <https://immub.org/album/o-canto-das-lavadeiras> Acesso em 12 abr. 2020.

³¹⁸ Pelos Caminhos do Som. Alceu Maia/Martinho da Vila. *Idem*.

E à Senhora Aparecida³¹⁹

Os santos negros - São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora Aparecida - comparecem aqui como em outros sambas de Martinho (*Casa de bamba, Festa de Umbanda, Saideira*). Helena Theodoro (2018) explica que as congadas são manifestações dramático-religiosas que acontecem durante as festas dos padroeiros das irmandades negras e durante as festas do Dia de Reis. A tradição das congadas está representada no álbum de Martinho que, como em outros trabalhos, buscou construir pontes e estabelecer intercâmbios culturais, privilegiando as culturas afro-brasileiras e as africanidades que sobreviveram, resistiram e se transformaram no processo da diáspora.

Africanidades perpassam as falas sobre concepção do disco. Sukman, analisando o álbum, detecta a particularidade que permeia sua discografia: “De certa maneira, toda a vida de Martinho foi fazer esse tipo de ponte entre as diversas músicas (e culturas) afro-brasileiras espalhadas por todo o país. E transmiti-la para a cultura comum do samba.” (SUKMAN, 2013, p. 177) . Rildo Hora, produtor do disco, esclarece que o conceito desse álbum era exaltar as culturas populares e valorizar o canto das lavadeiras, as trabalhadoras negras do “Brasil africano”. Ele também afirma que ao observarem o Congo, em Vila Velha, perceberam a possibilidade de sua conexão com o samba, pois ambos tinham o compasso dois por quatro “além das raízes africanas”. (SATHLER, 2019). Foi assim que “Madalena do Jucu” virou samba, tendo priorizado a percussão e o “coro das lavadeiras” gravado pelas irmãs de Martinho: Nélia, Zezé e Elza.

Madalena, Madalena
 Você é meu bem querer
 Eu vou falar pra todo mundo
 Vou falar pra todo mundo
 Que eu só quero é você
 Eu vou falar pra todo mundo
 Vou falar pra todo mundo
 Que eu só quero é você
 [...]
 Eu fui lá pra Vila Velha
 Direto do Grajaú
 Só pra ver a Madalena
 E ouvir tambor de congo
 Lá na Barra do Jucu ³²⁰

³¹⁹ Congada de Minas Gerais, Tradicional/ adpt. Martinho da Vila. *Idem*.

³²⁰ Madalena Do Jucu (Tradicional/Adpt. Martinho da Vila). *Idem*.

Sobre esta canção, Martinho afirmou se tratar de um tipo de samba interiorano para o qual fez os versos a partir da observação do ritual que envolvia o congo na Barra do Jucu, quando visitou a região. Em sua fala se entrevê a perspectiva de uma ancestralidade musical africana em comum nas musicalidades contempladas no disco: “O congo, o samba, as congadas, o samba de roda, o partido-alto, os tambores do Maranhão são todos parentes, a identidade é única, africana, quem fez essa cultura foram os negros que vieram de várias partes da África. O samba nasceu nos terreiros” (SATHLER, 2019, p. 24).

Na gravação de “Madalena do Jucu”, uma toada de congo adaptada em samba por Martinho da Vila revela concretamente a construção dessas pontes e desses intercâmbios culturais característicos de sua produção artística. Mais que uma particularidade, foi uma escolha, neste caso, decorrente de um convite, por ele aceito, para conhecer a congada capixaba nos anos 1980. A retomada dessa história contextualiza a canção, que se tornou um clássico em sua carreira, e a análise que se segue.

5.3.3 “*Madalena do Jucu*”: história e impactos

A filósofa Viviane Mosé convidou Martinho para conhecer a Banda do Congo da Barra do Jucu, em Vila Velha (ES), que acompanhou o cantor em 1988 no Kizomba – Encontro Internacional de Arte Negra no Rio de Janeiro – e em 1989, no Teatro Municipal do Rio, quando o sambista recebeu o “Prêmio do Governador do Estado” pela contribuição dada à cultura negra brasileira. A capixaba Mosé integrava o movimento estudantil do qual Elisa Lucinda e Eduardo Pignaton faziam parte. Este último foi um importante agente cultural do período, promovendo na Fazenda *Camping*, propriedade de sua família, eventos nos quais se pudesse ouvir, reconhecer e valorizar as culturas e identidades locais. Nesse espaço cultural, na Barra do Jucu (ES), Martinho conheceu o congo capixaba, que canta notícias, histórias, num jogo de mensagens preliminares. Clementina de Jesus, em 1983, também conheceu, nesse espaço, a banda em questão e o congo da região. Mas foi só após a visita de Martinho, em 1988, quando este já percorria o Brasil pesquisando os cantos tradicionais, que se efetivaria o encontro, em disco, do samba carioca e do congo capixaba.

“Madalena do Jucu” foi resultante desse intercâmbio promovido pelos organizadores do Encontro Estadual das Bandas de Congo, entre a cultura popular do Espírito Santo e Martinho da Vila. A filósofa capixaba Viviane Mosé participou diretamente do movimento político-cultural que organizou esses encontros, quando cursava graduação em Psicologia na Ufes, no final de 1980, e foi quem apresentou o congo capixaba para Martinho da Vila. (SATHLER, 2019, p. 19)

Sobre esse encontro, a cientista social Débora Sathler (2019) afirma:

O congo e o samba carregam saberes ancestrais impressos em suas práticas culturais musicais, que incluem som, ritmo, dança e fé, que possibilitaram o interlace musical histórico para a música brasileira que foi “Madalena do Jucu”. O congo e o samba são irmãos musicais, possuem a mesma identidade, a banta (Angola) e por isso a fusão ficou tão sonora, bem como o encaixe melódico. Tunico da Vila avalia que é impossível falar de qualquer cultura negra brasileira sem mencionar a influência direta que essa cultura possui com sua gênese, a África que habita em nós. Os antepassados africanos, vindos com a escravidão para o Espírito Santo, em sua maioria eram bantos, conjunto de povos que habitavam a África Central, nas regiões que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabinda. Apesar das diferenças étnicas, esses povos compartilhavam o mesmo tronco linguístico, eram falantes das línguas bantas. Os povos bantos só entendiam a vida no sentido comunitário. Viver não era simplesmente existir, mas sim interagir com a comunidade, estar em movimento nessa grande cadeia de relações e conexões. Movimentando-se pela comunidade, com a comunidade e para a comunidade. Por meio dos rituais, que incluíam música e dança, os bantos transmitiam sua tradição oral e assim preservaram a sabedoria dos seus ancestrais, que se prolongou nos descendentes. Os cânticos, as palmas, os tambores e as danças contribuíram para a manutenção e fortalecimento dessa cadeia de interações. Por meio desses elementos, os homens, mulheres e suas comunidades entravam em sintonia com os seres espirituais. (SATHLER, 2019, p. 59)

Como evidenciado na transcrição acima, o filho de Martinho, Tunico Ferreira, reforça em seu discurso uma identidade diaspórica do samba construída pela ênfase em africanidades e nos elos estabelecidos com África pelo pai em seus trabalhos. De espectador, na juventude, a parceiro musical de Martinho, incursionou pelos caminhos da percussão e, como o pai, tornou-se Tunico DA VILA (Isabel). Seu discurso vai além, especificando as origens bantas do samba, e nisto se aproximando mais do sambista e pesquisador Nei Lopes que, reiteradamente, reforça esse argumento em suas narrativas. Tunico representa um dos legados vivos de Martinho³²¹ nas conexões que estabelece com África, em seu trabalho, no reconhecimento dessa ancestralidade e nas intensas relações com Angola.

³²¹ Mart'nália, filha de Martinho e consagrada sambista brasileira, situa-se certamente como parte desse legado, tendo construído, por caminhos próprios, uma respeitada carreira nacional e internacionalmente. “Em 2008, quando estava lançando o CD *Madrugada*, Mart'nália recebeu um convite para viajar para a África e fazer shows em Luanda (Angola) e Maputo (Moçambique). O DVD/CD recebeu o nome de Mart'nália em África ao vivo, com direito a show e documentário. O CD tem 16 faixas das 19 que compõem o DVD, sete delas do disco *Madrugada*. As outras entram no disco pela clara influência africana, como *Kizomba*, *A Festa da Raça* e *Muadiakime*, artista africano que Mart'nália conheceu no Brasil. O DVD apresenta o show gravado na Ilha de Luanda e uma *Roda de Semba*, gravada num quintal do Rio de Janeiro, com participações de Gilberto Gil, Martinho da Vila, Carlinhos Brown, Mayra Andrade – cantora de Cabo Verde radicada em Paris – e as irmãs Analimar e Maíra Freitas e a sobrinha Dandara Black.” Disponível em: <https://www.martnalia.com.br/album/em-africa-ao-vivo-dvd/> Acesso em: 2 nov. 2021.

Tunico fala da mistura cultural do congo e o samba: “A mistura mágica entre essas duas culturas negras brasileiras, de origem africana, foi combinada primeiramente no astral entre os nossos ancestrais em comum. Os sons dos tambores da senzala no Brasil são originários dos tambores africanos. O samba brasileiro é originário do massemba angolano e emerge da tragédia que foi a escravidão, o ‘holocausto negro’, do sequestro e da tortura colonial. Foi da liga com as tradições africanas, dos tambores, das rodas, dos terreiros, que surgiu o samba na casa da baiana Tia Ciata.” (SATHLER, 2019, p. 61)

Percussionista, ex-baterista do GRES Unidos de Vila Isabel, compositor, ogã no candomblé, o sambista Tunico Ferreira assumiu forte relação com o congo espírito-santense ao escolher Vitória para viver, imprimindo em seu trabalho e em sua atuação artística uma continuidade das conexões com Angola estabelecidas pelo pai. Relacionando o som angolano com o congo capixaba, relata seu contato em Lubango com o povo Bakongo, do grande grupo banto. Seguindo os caminhos de Martinho da Vila, que se tornou embaixador cultural do país e esteve nas trincheiras políticas e culturais pela independência de Angola, Tunico estreita laços construídos pelo pai e outros militantes da cultura negra no Brasil. Tornando-se um deles, cultiva esse engajamento, reconhecendo sua importância nessa luta.

Como Martinho, opta por romper silêncios históricos e invisibilidades sobre a presença marcante do negro na formação social do Brasil, ressaltando, em sua arte, ancestralidades e africanidades presentes nas manifestações culturais e religiosas que aqui resistiram às tentativas de desafricanização como o samba, o congo e o candomblé, do qual é adepto. Tal “herança” é sublinhada pela pesquisadora Débora Sathler, companheira de Tunico, que se debruçou sobre a história e os impactos da gravação de “Madalena do Jucu” por Martinho da Vila. Ela reafirma essa “dupla nacionalidade cultural do sambista Tunico da Vila” - Brasil e África – herdada do pai e por ele cultivada.

Canta canções que contam histórias sobre a sua ancestralidade. Herdeiro do samba isabelense, conversa musicalmente com seu público por meio de releituras e composições que reafirmam sua origem banta, seu som irreverente, com raízes fincadas no partido-alto, em temáticas íntimas sobre o cotidiano do povo negro, a liberdade e a sensualidade. O que evidencia a influência do sagrado no samba, na obra de Martinho da Vila e de seus descendentes. Apresenta sambas de roda, de terreiro, afro-sambas, além de ritmos angolanos como o semba. (SATHLER, 2019, p. 69)

Uma Madalena “especial” não poderia estar ausente da contextualização de “Madalena do Jucu”. Sua história é narrada pelo pai, Tunico da Vila, em uma composição para homenagear sua filhinha que nasceu com uma doença congênita e faleceu dias depois. “Madalena do Espírito Santo” (Coração de Deus), neta de Martinho da Vila.

“No dia 23 de dezembro de 2018
 Nasceu minha filha
 Madalena do Espírito Santo Satlher Ferreira
 No Candomblé, ela é uma abikú
 Os abikús são espíritos sagrados que vêm à Terra
 São batizados, recebem seu nome e retornam rápido
 Para o reino dos nossos ancestrais
 No dia 6 de janeiro de 2019, Dia de Reis
 Ela voltou para o Reino Sagrado de Oxalá para dizer
 Que recebeu seu nome de seu pai e sua mãe, foi batizada
 E assim cumpriu sua missão no reino dos homens e mulheres
 Deus abençoe para sempre, minha filha”
 Minha filha Madalena
 Você ensinou para o seu pai
 Os caminhos da vida a trilhar
 Jangada chegando lá do mar
 Fogueira queimando ao luar
 Para sempre vou lembrar
 Com amor e fé rezar
 Lua prateada pela madrugada
 O Sol aquece as manhãs
 Envolvendo a batucada dos ogãs
 Do ventre sagrado criança
 Colo de pai, colo de mãe
 De amarelinha foi brincar
 Espiritualizar na roda de samba de Zambi
 A mais linda e faceira menina
 Madalena do Espírito Santo
 Coração de Deus
 E de todos os Orixás
 E nos rios de Oxúm
 Omolú vai lhe guiar
 Com Nanã e Oxalá
 Pra sempre eu irei lhe amar
 Voe pelos astros nesse imenso azul do céu
 Minha estrela e firmamento
 As nuvens são o seu dossel
 Erô babá mixorô³²²

Muitas Madalenas ocupam os versos das canções de Martinho e Tunico. “Madalena do Jucu” consagrou-se no cancionário brasileiro e popularizou-se. Para Martinho da Vila, Madalena seria “uma mulher entidade”. “Uma ancestral que surge, que aparece naquele momento que canto, assim como a Nossa Senhora da Penha, Nossa Senhora da Glória, que viveu naquele tempo e depois reapareceu em vários lugares.” (SATHLER, 2019, p. 67)

Para Tunico, a mais famosa das “Madalenas”,

[...] é uma ancestral negra, uma pessoa da comunidade que já morreu. E cantar para um ancestral, para quem é negro, é sagrado, tem muita emoção

³²² Madalena do Espírito Santo” (Coração de Deus). Tunico da Vila. Álbum: Fases da Vida, 2020. Disponível em: https://youtu.be/ngScs_kHRaI Acesso em: 14 nov 2020.

envolvida. Como o gurufim de um sambista é festa para o parente, pois agora se torna ancestral. É lamento e festa. A visão do negro sobre a morte inclui a festa aqui e na África. Em Angola, quando um ancestral se vai louvamos ele ou ela. (SATHLER, 2019, p. 62)

5.4 “Nos guetos, são irmãos brancos e pretos”: samba e liberdade nos anos 1990

Sempre em diálogo com as questões de seu tempo e ainda voltado para África, o 22º disco, “**Martinho de Vida**” (1990),³²³ traz a temática do *apartheid* que começava a desmoronar na África do Sul desde 1989. O regime de segregação racial implementado em 1948, naquele país, dividia sua população em grupos raciais. A violência desencadeou um forte movimento de resistência, tendo a luta contra o *apartheid* extrapolado as fronteiras da África do Sul. Nelson Mandela tornou-se símbolo dessa resistência cuja luta encontrou em Martinho da Vila um aliado. Além de seu engajamento nos movimentos contra o *apartheid* no Brasil, suas canções, já articuladas às questões raciais e ao combate ao racismo, fariam ecoar essa resistência. “Meu Homem” é uma homenagem à Winnie Mandela, esposa de Nelson Mandela.

Meu homem
 Dormi com saudades suas
 Caminhando livremente
 Como gente
 Sob o sol de Joannesburgo
 Sob o sol de Joannesburgo
 Sob o sol de Joannesburgo
 Meu homem
 Passeamos pelo parque
 Sem notar que existem brancos
 E sem ver que haviam negros
 Nos guetos
 São irmãos brancos e pretos
 Nos guetos
 São irmãos brancos e pretos
 Lá nas terras de Zumbi
 Lá nas terras de Zumbi dos Palmares
 Lá nas terras de Zumbi
 Aí
 Aí, vi brancos e pretos
 Me lembrei do "Apartheid"
 Meu homem
 No meu sonho nós dormimos
 Abraçados nos amamos
 Doces beijos ternos mimos
 Doces beijos ternos mimos
 Doces beijos ternos mimos

³²³ LP/ CD Martinho da Vida, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1990. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vida> Acesso em: 14 nov. 2020.

Meu homem
 Fui sozinha pra Namíbia
 E de lá fui pra Luanda
 Com os artistas do "Amandiá"
 Nossos cambas
 Pra cantar rezas num Komba
 E de lá fui pra Kizomba
 Lá nas terras de Zumbi
 Ai meu homem
 E no meio da festança
 Sem chorar me entristeci
 Que vontade de chorar
 Será quando que meus sonhos
 Meu homem
 Serão só doces sonhar
 Meu homem³²⁴

Ainda impactado pelo sucesso da Kizomba que reuniu brancos e pretos “nas terras de Zumbi”, revelou sua tristeza em relação à segregação racial vigente na África do Sul. Martinho não celebrava a “democracia racial” ao comparar as relações raciais do Brasil e da África do Sul. Tendo já denunciado o racismo brasileiro em outras canções, aqui admite que essa “irmandade” é um sonho, ainda restrito aos guetos, que reúne pobres de todas as raças e à “festança” que no carnaval é capaz de colocar, momentaneamente, as diferenças em suspensão. A igualdade racial é uma luta em comum tanto nas “terras de Zumbi” quanto “sob o sol de Joannesburgo”.

A música cujo título faz referência à Mandela, reverencia, na verdade, Winnie Madikizela-Mandela,³²⁵ líder política, ativista contra o *apartheid* e assistente social. Winnie casou-se com Mandela em 1958 e manteve-se ativa nessa luta durante os 27 anos em que o marido esteve preso. Nomzamo Winifred Madikizela Zanyiwe foi perseguida, presa, acusada de terrorismo e tornou-se uma das lideranças políticas mais importantes da África do Sul contemporânea. Sua atuação envolve polêmica acerca das estratégias de luta adotadas, tendo sido, em 1998, declarada culpada por violações de direitos humanos pela Comissão de Verdade e Reconciliação (TRC).³²⁶ Divorciada de Mandela desde 1996, “Winnie, muito além de ex-mulher de Nelson Mandela”,³²⁷ manteve-se ativista atuante, falecendo aos 81 anos.

Sobre a música, o compositor esclarece,

³²⁴ Meu Homem, Martinho da Vila. *Idem*.

³²⁵ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/winnie-madikizela-mandela-1936-2018/> Acesso em: 14 dez. 2020.

³²⁶ Disponível em: <https://istoe.com.br/winnie-a-carismatica-e-polemica-esposa-de-nelson-mandela/> Acesso em: 28 out. 2021.

³²⁷ Título da reportagem no jornal *El País*, sobre a ativista. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/02/album/1522678933_012928.html#foto_gal_1 Acesso em: 28 out. 2021.

“Eu me incorporei, me travesti, falei como Winnie Mandela – confessou Martinho a respeito da sentida canção que fecha o disco. Na composição, usou como referência “uma espécie” de carta que a mulher de Nelson Mandela, então preso e isolado pelo governo racista da África do Sul, mandou para o marido, falando de sua vida fora da prisão. – “Meu homem” é o Nelson Mandela e eu falo como a Winnie. (SUKMAN, 2013, p. 181)

O samba exalta não apenas a luta de Winnie e Mandela, mas dos povos negros no mundo, luta da qual Martinho participa dentro e fora de seus sambas. “Ih, estou falando de mim mesmo – reconheceu Martinho. – Estou falando de coisas minhas, da Kizomba, da negritude, do preconceito, do amor” (SUKMAN, 2013, p. 182). Como já assinalado anteriormente ao percorrer sua biografia, Martinho participou ativamente dos movimentos contra o *apartheid* na África do Sul e pela libertação do líder sul-africano Nelson Mandela, realizados em São Paulo, em 1985. Martinho conheceu o líder sul-africano em 1991, quando este veio ao Brasil. Mesmo com sua libertação em 1990, o fim do *apartheid* em 1994 e o sufrágio universal que faria de Mandela presidente da África do Sul, Martinho seguiu na luta. Continuou defendendo a liberdade, a democracia, a igualdade racial, combatendo preconceitos e discriminações, costurando essa “irmandade” entre “brancos e pretos” numa linguagem amorosa, poética e musical.

5.5 “No embalo do samba”: da raiz às ramificações

O 23º disco, “Vai meu samba” (1991),³²⁸ é totalmente dedicado ao samba e voltado para a sua história, do partido-alto ao *rap*, passando pelo samba-canção de Noel Rosa e pela Bossa Nova. “No Embalo do Samba”, já analisado, homenageia os parceiros (muitos já “lá no céu”) e vai “Levando a vida do jeito que Deus mandou”, cantando muito samba. As desilusões, os desejos, as falsidades, as promessas, os sonhos e as alegrias, frequentemente tematizados nesse universo musical, povoam as canções do disco dedicado ao samba. E como não poderia faltar, um *pot-pourri* reúne uma “Seleção de Partido Alto”, todos de Martinho. As críticas à desigualdade social e à exploração dos trabalhadores também tomam forma de samba em “Eh Brasil”.³²⁹

No samba cabem lamentos, homenagens, críticas, denúncias, desabafos. É terreno propício para a defesa da cultura, do “Teatro brasileiro”³³⁰, do próprio samba - “Vai meu samba” - em suas mais variadas vertentes. Martinho, diferentemente de alguns críticos, não vê

³²⁸ LP/ CD Vai meu samba, vai!, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1991. Disponível em: <https://immub.org/album/vai-meu-samba-vai> Acesso em: 28 out. 2021.

³²⁹ Eh Brasil, Martinho da Vila. *Idem*.

³³⁰ Teatro Brasileiro, Martinho da Vila/Gemeu. *Idem*.

como desafrikanização ou descaracterização o surgimento dessas “ramificações do samba”, como argumenta na canção de título “Bossa Nova”:

Eu sou balanço
E telecoteco
Tô sempre no eco
Das variantes do samba
Bossa nova
Uma ramificação
Teve uma lira do "Lira" S
E o dedo do João
Lá do seu apartamento
Foi Jobim quem deu o tom
E se aproximou do morro
A grande Nara Leão
Dando um jeitinho na voz
Outro no violão
E aí a nossa Elza
Logo aderiu a questão
Terminando o samba
Na base da rouquidão³³¹

Diferentemente de “Carlos Lyra”, referenciado na letra, crítico da influência do *jazz* no gênero, Martinho reconhece e valoriza a mistura de sons surgida nos anos 1950 na ambiência de uma classe média carioca da qual João Gilberto foi precursor. Para o sambista, defensor do partido-alto, a categoria “samba” comporta suas mais diversas variantes. Entendida como uma ramificação, a Bossa Nova foi aqui descrita como um estilo surgido a partir do dedilhado do violão de João Gilberto, tendo assimilado particularidades de cada um dos intérpretes que “aderiram à questão”. O gênero se consagrou em vozes como a de Nara Leão e reverberou no vozeirão de Elza Soares.

O estilo difundido a partir da zona sul do Rio de Janeiro na década de 1950 invocava uma música anticontraste, integrando a voz do cantor na orquestração, modificando a batida tradicional do samba. Carlinhos Lyra, assim como o crítico musical Tinhorão, criticaram o abandono da “variedade e a malícia de ritmo dos instrumentos de percussão”, embora mantivesse sua vivacidade com o “virtuosismo dos instrumentos de sopro, que passariam a comandar as ações transplantadas do jazz”. (TINHORÃO, 2012a, p. 53) A crítica acerca da apropriação do samba pela classe média, que aqui não será aprofundada, não deixa de reconhecer a “batida diferente” e original característica do instrumentista, compositor e cantor baiano João Gilberto.

³³¹ Bossa Nova, Martinho da Vila. LP/ CD Vai meu samba, vai!, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1991. Disponível em: <https://immub.org/album/vai-meu-samba-vai> Acesso em: 3 mar. 2018.

Nessa perspectiva, essa “modernização” do “samba” é vista como uma tentativa de desafrikanização deste, que Carlos Lyra sugere, em versos, voltar para o morro onde nasceu e pedir socorro “pra não ser um samba com notas demais”³³². Sodré (1998), entretanto, adverte que tanto o *jazz* quanto o samba encontraram a sua especificidade musical na sincopação, sendo que o *jazz* realiza também um aproveitamento especial da harmonia e da polirritmia (mistura de instrumentos, timbres...). O olhar de Sodré para essa “mistura” enxerga a mudança, mas também a resistência pela síncopa, pois ambos, *jazz* e samba, recorrem a recursos táticos para preservar a cultura negra nas Américas.

Lopes e Simas (2017), por sua vez, destacam, no Dicionário da História Social do Samba, a ocorrência de uma verdadeira diáspora no movimento conhecido por Bossa Nova. A estética leve e descompromissada motivada pelos “Anos Dourados”, na segunda metade da década de 1950, seria abalada pela truculência do golpe militar de 1964. Os seguidores de João Gilberto se dividiriam: uns optando por manter a influência do *jazz* (tom suave, intimista e letras de temas amenos, sem maior compromisso com a realidade brasileira); outra

[...] constituída por gente como os compositores Baden Powell, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra e os letristas Vinícius de Moraes e Nelson Lins e Barros, uniu-se ao movimento geral da cultura brasileira no sentido de uma base popular-folclórica nas músicas, e uma temática de realismo e participação nas letras (LOPES; SIMAS, 2017, p. 47).

Os debates acerca das transformações sofridas pelo samba se estendem pelas narrativas musicais e pela literatura especializada por distintos caminhos. Nesta é possível perceber como a história do samba se constrói num campo de forças no qual tradição e modernidade estão em constante tensionamento. O consenso está na pluralidade de sambas advinda desse processo. A árvore sincopada desenvolveu, ao longo de um século, ramificações diversas. Nesse sentido, Felipe Trotta (2011) acredita que o “pagode romântico” surgido nos anos 1990 é uma ramificação do samba, contrapondo-se aos que assim se recusam a considerá-lo, tal qual acontece com a Bossa Nova. Trotta analisa a distinção que se impôs entre o “pagode romântico” e o “samba de raiz”, este último, uma categoria de samba criada para se contrapor ao primeiro. Comparando o samba a uma árvore e suas ramificações, explica:

³³² Influência do Jazz, Carlos Lyra, 78 RPM, Gravadora Philips, Artista Célia Reis, 1962. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-75787> (gravação indisponível) LP Carlos Lyra- Gravado no México, Gravadora Capitol, 1968. Disponível em: <https://immub.org/album/carlos-lyra-gravado-no-mexico> Acesso em: 1 maio 2019.

A noção de raiz evoca a ideia de um mito de origem, uma vez que a raiz é uma “base” sobre a qual algo brota ou cresce. Seja uma árvore, uma planta, uma montanha, um prédio, um dente, um órgão do corpo, uma palavra ou um gênero musical, a ideia de “base” fornece simultaneamente ancestralidade e sustentação, algo que surge e se estabelece antes da coisa em si e que a apoia. Sobre esta base que sustenta, que nutre, da qual se nasce, a árvore, a palavra ou música irá se desenvolver, se ramificar, se transformar e ocupar o espaço gerando ramificações. (TROTТА, 2011, p. 209-210)

Nessa perspectiva, as ramificações (vertentes) são reconhecidas como parte da árvore (samba), mas a raiz não é negociada. Fincada nas noções de ancestralidade e africanidade, são estas que consolidam os elos atados com África na obra de Martinho da Vila. Simas lembra que “os mestres das encantarias ensinam que as árvores mais profundas têm as copas mais altas, de onde se descortinam horizontes” (SIMAS, 2018, p. 7). O samba em movimento se transforma, se ramifica e, ao mesmo tempo, alimenta as raízes da tradição. Martinho da Vila percorre ambas as direções: rumo às “profundas” raízes, fincadas em Áfricas e em direção aos múltiplos galhos de “voos ousados e de rumo incerto”.

Por isso, no 23º disco de Martinho, no qual ele tematiza o samba, não poderia faltar o discurso que remete às raízes, que legitima um passado e sua tradição, que reconhece seus ancestrais. Independentemente da temática da canção ou do conceito do álbum, as referências africanas emergem nos discursos. No samba “Pensamento que voa”, o eu lírico, de sangue africano, lamenta a destruição ambiental que no final do século XX soava como alerta. A atualidade do samba neste ano de 2021, que bateu recordes de queimadas e desmatamento, converge para a preocupação daqueles que, 30 anos depois desta gravação, reconhecem a ameaça à humanidade nas destrutivas ações impetradas contra a biodiversidade brasileira. Martinho da Vila e Nelson Rufino expressam esse temor em versos:

Eh pensamento que voa
O vento me levando lá pro Pantanal
Pra ver Tuiuiu voando
Mas me sinto mal
Porque a poluição está se alastrando
E a toda a humanidade está ameaçando
Me lembro de um amor
Que eu guardo meu retrato
Me dizia que este mundo
Ainda tem salvação
Negritude mantém vivo
Meu sangue africano
É por isto que meu canto

Vem do coração³³³

Diante da devastação ambiental e do desalento que ela provoca, a negritude e o sangue africano aparecem como elementos de esperança e vida, assim como “o canto que vem do coração”.

5.5.1 *Nas raízes: rezadeiras, benzedeiras e os orixás*

Em direção às raízes, o **24º disco, “Templo da Criação”** (1992),³³⁴ tem em sua abertura o samba-enredo da Unidos de Vila Isabel (1993): “Gbala - Viagem ao Templo da Criação”. A narrativa da criação do mundo vem dos Orixás “que se encontraram com o Deus dos deuses Olorum”. As referências aos orixás chegam às “Benzedeiras Guardiãs” (1992).

As rezadeiras usam
 Águas da chuva e do rio
 Curam as dores do corpo
 Cisco no olho, espinhela caída
 As benzedeiras vão
 Com fé na oração
 Curando nossas feridas
 Como obaluaê
 As rezadeiras quebram
 Quebranto, mal olhado
 Males que vem dos ares
 Nervos torcidos, ventres virados
 As benzedeiras são
 As estrelas das manhãs
 As nossas anciãs
 Nanás buruguêis
 Afastam a inveja
 E o mal olhado
 Com suas forças
 Com suas crenças
 Com suas mentes sãs
 As rezadeiras são
 As nossas guardiãs
 Por dias, noites, manhãs
 Nanás
 Estaca canção é uma oração
 Para as benzedeiras
 Do coração mando este som
 Para as rezadeiras
 As rezadeiras são
 As nossas guardiãs
 Por dias, noites, manhãs

³³³ Pensamento que Voa. Martinho da Vila/ Nelson Rufino. LP/ CD Vai meu samba, vai! *Op. cit.*

³³⁴ LP/ CD No Templo da Criação, Sony Music, Marinho da Vila, 1992. Disponível em:
http://martinhodavila.com.br/js_albums/no-templo-da-criacao/ Acesso em: 14 jul. 2020.

Naná³³⁵

As rezadeiras, memórias de infância de Martinho, são comparadas a Obaluaiê,³³⁶ o orixá da cura, e as benzedeadas, à Nanás buruguêis, orixá presente desde a criação da humanidade, mãe de Obaluaiê. Ao pronunciar o nome dos orixás, o coro de mulheres na gravação saúda as divindades: “atotô”.³³⁷ Como os próprios versos afirmam, a canção é uma oração”. O disco como um todo, e essa canção em especial, visibiliza tradições e saberes também marcados por histórias de resistência. No caso das benzedeadas que realizam práticas de cura e de saúde alternativas à prática hegemônica da medicina ocidental, enfrentam ainda preconceitos e discriminações. Suas práticas são ancestrais e acionam relações intensas com as plantas, tal como nas religiosidades indígenas e afro-brasileiras. A representação das “Benzedeadas Guardiãs”, de Martinho, permeada de referências aos orixás, vincula essas anciãs a uma africanidade cujos saberes se perpetuam em suas práticas de cura. Em comunidades indígenas, quilombolas, camponesas e cidades do interior do Brasil, as benzedeadas resistem ao colonialismo e eurocentrismo que deslegitimam, com o saber médico hegemônico, suas práticas e saberes ancestrais (WEDIG; RAMOS, 2020). A música de Martinho da Vila, além de visibilizá-las, restitui o valor social e espiritual desses saberes preservados pelas benzedeadas e rezadeiras “guardiãs” de uma tradição.

Seguindo sua trilha musical, o **25º disco** é uma declaração de amor “**Ao Rio de Janeiro**” (1994).³³⁸ O álbum é dedicado à cidade do samba urbano, seus bairros, morros, pontos turísticos, carioquices, futebol, carnaval e escolas de samba. Lembra também de seu calor de 40 graus, suas belezas naturais, mazelas sociais, dos perigos e lutas do povo pobre, dentre elas, a luta contra a fome. Em “Vamos Kizombar” (1994), conclama: “Chegou a hora dessa gente ser feliz/ Panela no fogo/ Barriga vazia/ Esse povo nunca quis / Brasil, Vê se toma uma atitude”.³³⁹ De novo e, infelizmente, a canção segue atual no país que segue lutando contra a fome. E o contrário da fome é festa, é *kizomba*. Seja na exaltação da “cidade maravilhosa”, seja na crítica social, África, africanidades e ancestralidades encontram abrigo.

³³⁵ Benzedeadas Guardiãs, Martinho da Vila/ Rosinha de Valença, LP/ CD No Templo da Criação, Sony Music, Martinho da Vila, 1992. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-1> Acesso em: 14 jul. 2020.

³³⁶ “Obaluaiê é uma divindade poderosa associada à terra, à saúde e à riqueza para o povo ioruba e tem seu nome traduzido como “rei senhor da terra” ou “senhor de todos os espíritos da terra [...] Nanã, sua mãe, que está direcionada ao núcleo da terra, à parte inferior e úmida do planeta”. (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 287)

³³⁷ As divindades têm suas saudações particularizadas: Obaluaiê (Atotô, ajuberu); Nanã (Saluba, nanã), dentre outras. (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009)

³³⁸ LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro> Acesso em: 14 jul. 2020.

³³⁹ Vamos Kizombar, Martinho da Vila. *Idem*.

Estes elementos discursivos presentificam-se não como resíduos, mas como força potente que marca a obra e a trajetória de Martinho.

Alguns dos sambas que integram esse álbum, já analisados, destacam esses elementos nas falas autobiográficas desse artista que se “cariocou” numa carioquice com uns trejeitos “que é de africana”. Em “Fala Mart’nália”³⁴⁰, uma homenagem à filha carioca e sambista como o pai, transbordam sutis africanidades e etnicidades de um Brasil plural. Assim canta a “tia do neto Raoni”: “Omulu nos protege, mas o padroeiro é São Sebastião”. “Batacotando” (1994) traz a diversidade musical brasileira e exalta uma mistura que se pretende democrática ao som do batacotô (do iorubá *bàtá koto*), tambor muito usado na Bahia pelos africanos. Tido como elemento incitador de rebeliões, sua importação foi proibida depois da Revolta dos Malês, em 1835.³⁴¹

Eh!
 Batacotô chegou pra saracotear
 Eh!
 É tambor de guerreiro
 Que faz trovoada
 Com raios no ar
 Eh!
 Vem trazendo a cultura da pura raiz
 Pro popular
 Pra democratizar
 E não discriminar
 Berimbau misturado
 No som do teclado
 Guitarra e ganzá
 Vamos batacotar ³⁴²

Seu 26º disco, “Tá delícia, Tá Gostoso” (1995)³⁴³ foi um grande sucesso na carreira de Martinho, que já era recordista de vendas. Neste se superou e ganhou o famoso disco de diamante por ultrapassar mais de 1 milhão de cópias vendidas. Além do samba que melhor descreve o partido-alto de Martinho, “Devagar, devagarinho”, canta “Mulheres”,³⁴⁴ composição de Toninho Geraes, consagrada em sua voz. Presentes em todos os discos, essas

³⁴⁰ *Op. cit.*

³⁴¹ Em 1991, o nome batizou o grupo vocal e instrumental de música popular que une um pouco de música de raiz brasileira com guitarristas de rock, teclados, contrabaixos aliados ao suingue do *jazz* e ao ritmo dos bateristas de escola de samba. E é exatamente essa mistura que dá um tempero especial ao grupo cuja base “afro” é a identidade que sustenta todas essas experimentações. Histórico do Batocotô disponível em: <http://www.batacoto.com.br/Historico.html> Acesso em: 14 jul. 2020.

³⁴² Batacotando, Martinho da Vila. LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994. Disponível em: <https://immub.org/album/ao-rio-de-janeiro> Acesso em: 14 jul. 2020.

³⁴³ CD Tá delícia, Tá Gostoso, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1995. <https://immub.org/album/ta-delicia-ta-gostoso> Acesso em: 14 jul. 2020.

³⁴⁴ Mulheres, Toninho Geraes. *Idem*.

“Mulheres”³⁴⁵ ganham destaque nesse samba que virou sucesso e ganhou até uma versão feminista.³⁴⁶ A letra da música, considerada machista, foi gravada em 1995, mas só ganha a referida versão em 2018 num contexto de fortalecimento do movimento feminista e de mulheres compositoras no samba.³⁴⁷ Para fechar o disco que abriu com “Mulheres”, Martinho regrava os pioneiros e grandes partideiros. Jogando luz no passado e na tradição do samba, organiza outro de seus *pot-pourris*, este em homenagem ao mestre, falecido em 1978: “Em memória de Candeia”.³⁴⁸

No 27º disco, “Coisa de Deus” (1997),³⁴⁹ o “sincretismo religioso” expressa a utopia de um Brasil Plural no qual as diferenças religiosas sejam respeitadas e possam conviver em harmonia. A construção dessa “irmandade”, desejo expresso em muitas de suas narrativas, reverbera nessa saudação ecumênica que congrega diversas religiões em território brasileiro. O compositor de formação católica, mas que fez de seus sambas território dos Orixás e de muito Axé, proclama: “Ê, Ô... Todos os povos são filhos do Senhor”.

Saravá, rapaziada! - Saravá !
 Axé pra mulherada brasileira! - Axé!
 Êta, povo brasileiro! Miscigenado,
 Ecumênico e religiosamente sincretizado
 Ave, ó, ecumenismo! Ave!
 Então vamos fazer uma saudação ecumênica
 Vamos? Vamos!
 Aleluia - aleluia!
 Shalom - shalom!
 Al Salaam Alaikum! - Alaikum Al Salaam!
 Mucuiu nu Zambi - Mucuiu!
 Ê, ô, todos os povos são filhos do senhor!
 Deus está em todo lugar. Nas mãos que criam, nas bocas que cantam, nos corpos que dançam, nas
 relações amorosas, no lazer sadio, no trabalho honesto.
 Onde está Deus? - Em todo lugar!
 Olorum, Jeová, Oxalá, Alah, N'Zambi. . . Jesus!
 E o espírito Santo? É Deus!

³⁴⁵ Recentemente ganhou repercussão na mídia a possibilidade de plágio, dessa canção, pela famosa cantora britânica: “Adele é acusada de plágio pelo compositor de “Mulheres”, popular na voz de Martinho da Vila”. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2021/09/adele-e-acusada-de-plagio-pelo-compositor-de-mulheres-popular-na-voz-de-martinho-da-vila-cktez3lxz008r0193kgqnorxg.html>

³⁴⁶ Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/03/pernambucana-faz-versao-feminista-de-mulheres-de-martinho-cabeça-e.html> Acesso em: 25 out. 2021.

³⁴⁷ Sobre mulheres compositoras no samba, acessar reportagem disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/damas-do-samba/2018/11/vozes-femininas-no-samba> Sobre mulheres nas rodas-de-samba, acessar reportagem disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/19/interna_diversao_arte.755625/mulheres-no-samba-em-brasilia.shtml Acesso em: 25 out. 2021.

³⁴⁸ *Pot-pourri* “Em Memória De Candeia” (Ainda Sem Compositor) / De Qualquer Maneira (Candeia) / Peixeiro Granfino (Candeia/Bretas) / Não Tem Veneno (Candeia/Wilson Moreira) / Dia De Graça (Candeia)/ Filosofia do Samba (Candeia). CD Tá delícia, Tá Gostoso, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1995. Disponível em: <https://immub.org/album/ta-delicia-ta-gostoso> Acesso em 30 abr. 2020.

³⁴⁹ CD Coisas de Deus, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1997. <https://immub.org/album/coisas-de-deus>

Salve sincretismo religioso! - Salve!
 Quem é Omulu, gente? - São Lázaro!
 Iansã? - Santa Bárbara!
 Ogum? - São Jorge!
 Xangô? - São Jerônimo!
 Oxossi? - São Sebastião!
 Aioká, Inaê, Kianda - Iemanjá!
 Viva a no Nossa Senhora Aparecida! - Padroeira do Brasil!
 Iemanjá, Iemanjá, Iemanjá, Iemanjá
 São Cosme, Damião, Doum, Crispim, Crispiniano, Radiema. . .
 É tudo Erê - Ibeijada
 Salve as crianças! - Salve!
 Axé pra todo mundo, axé
 Muito axé, muito axé
 Muito axé, pra todo mundo axé
 Muito axé, muito axé
 Muito axé, pra todo mundo axé
 Energia, Saravá, Aleluia, Shalom,
 Amandla, caninambo! - Banzai!
 Na fé de Zambi - Na paz do senhor, Amém³⁵⁰

A narrativa sobre o sincretismo religioso, que inicia com uma saudação popularizada no afrosamba de Baden Powell e Vinícius de Moraes (Samba da Benção): “Saravá” (Salve, Bem-vindo), é aqui utilizada por Martinho nesse samba “negro na poesia” e “negro demais no coração”. “Mucuí no Zambi” - Que os Orixás te abençoem³⁵¹ - é um pedido de bênção junto aos espíritos, aos Orixás e a Deus. O “Axé, pra todo mundo”, retomado da vinheta de fim de ano da TV Globo, composta por ele em 1988, transmite uma energia divina e intocável que só as pessoas pressentem; é a força que produz crescimento (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009).

Junto às referências de origem africana, estão as de origem judaica e cristã (Aleluia), utilizada por católicos e protestantes, e hebraica (Shalom), transmitindo o desejo de paz. Em árabe “Salaam Alaikum” - que a paz esteja sobre vós - é um cumprimento utilizado por muçulmanos que, junto com budistas, judeus e neopagãos, constituem 8% da população brasileira. A diversidade religiosa saudada por Martinho é bem desigual em termos estatísticos, como revelam os dados do último censo realizado em 2010.³⁵² Majoritariamente cristã (87%), é importante lembrar que o catolicismo é uma herança da colonização portuguesa e que, por muito tempo, as religiões de matriz africana foram objeto de perseguição (seus terreiros ainda o são), tendo seus cultos proibidos no Brasil. O sincretismo religioso, longe de ser exaltado, pelo seu caráter desigual, deve, ainda assim, ser considerado

³⁵⁰ Sincretismo Religioso. Martinho da Vila. CD Coisas de Deus, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1997. Disponível em: <https://immub.org/album/coisas-de-deus> Acesso em: 27 jul. 2021.

³⁵¹ Disponível em: https://aminoapps.com/c/umbandaamino/page/blog/mucuiu-e-mucuiu-no-zambi/XOEI_Bz8UguRZ75a8NgPEZR8WJDMzdq2PLo Acesso em: 27 jul. 2021.

³⁵² Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/06/numero-de-evangelicos-aumenta-61-em-10-anos-aponta-ibge.html> Acesso em: 27 jul. 2021.

uma forma de resistência de manifestações religiosas historicamente perseguidas. Quantas estariam extintas se não tivessem aderido ao sincretismo?

Abdias do Nascimento (1978) adverte sobre o mito chamado “sincretismo religioso” criado pelo racismo brasileiro. Segundo este intelectual, as religiões africanas não se fundiram com a religião católica, intercambiando influências “de igual para igual”, num clima de fraterna compreensão recíproca. Fato é que, se dependesse da instituição católica e seu ímpeto evangelizador de estender a todos a “salvação cristã”, essas religiosidades não mais existiriam. Se existem é porque se impuseram e negociaram para continuar existindo. O sincretismo africano-católico decorre de uma necessidade do africano e seus descendentes protegerem

[...] suas crenças contra as investidas destruidoras da sociedade dominante. As religiões africanas, efetivamente postas fora da lei pelo Brasil oficial, só puderam ser preservadas através do recurso da sincretização. Tem sido o sincretismo mais uma técnica de resistência cultural afro-brasileira do que qualquer das explicações “científicas” propagadas com fio domesticador. Estas ignoram a exigência prévia, para a ocorrência de um efetivo sincretismo, das condições que assegurem a espontaneidade e liberdade daqueles que fazem intercâmbio. [...] somente na base flagrantemente violenta de imposição forçada poderia ter sucesso o sincretismo das religiões africanas com o catolicismo. Isto foi o que realmente aconteceu, e os testemunhos documentando este fato são muitos. Para manter a completa submissão do africano o sistema escravista necessitava acorrentar não apenas o corpo físico do africano escravizado, mas acorrentar também seu espírito. (NASCIMENTO, 1978, p. 108-109)

Ainda hoje são comuns as depredações e ataques aos terreiros de candomblé e umbanda. As religiões de matriz africana são as mais afetadas pela intolerância religiosa no país e representam cerca de 59% do total das denúncias em 2018, segundo o relatório do Disque 100 do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, apesar do fato de que, no Brasil, a Lei nº 9.459, de 15 de maio de 1997, considera crime a prática de discriminação ou preconceito contra religiões. (SATHLER, 2019)

No “sincretismo religioso” de Martinho, alguns elementos ainda merecem atenção. Os criadores do mundo, a partir de diversas narrativas religiosas, são saudados: “Olorum, Jeová, Oxalá, Alah, N`Zambi. . . Jesus!” Os Orixás são equiparados aos santos católicos, prática comum no Brasil. Tal equivalência é criticada por aqueles que, embora reconheçam um didatismo em tal estratégia, consideram inadequado buscar no referencial católico/cristão elementos para compreender entidades religiosas de outras matrizes. Analisando a perspectiva antissincrética ou de reafrikanização de integrantes de candomblé do Recife, Luiz Cláudio

Silva (2010) afirma que “Santo não é orixá” e que o sincretismo pode ser lido como uma marca de opressão do povo negro.

A composição da referida canção (Sincretismo religioso), assim como a produção dos álbuns de Martinho, foi antecedida de vasta pesquisa sobre o tema. Pela riqueza de elementos que apresenta, percebe-se como este se debruçou sobre diversas religiosidades brasileiras. Seu trabalho de pesquisa para esse disco foi reconhecido por Arnaldo Niskier, presidente da Academia Brasileira de Letras, em 2018.

No livro "Fantasias, Crenças e Crendices", lançado em 2011, Martinho da Vila procurou mostrar o papel de todas as religiões na vida dos seres humanos, a partir da viagem que fez a Fátima, em Portugal, local de peregrinação ao santuário de Nossa Senhora. A obra traz colaborações importantes, como a do acadêmico Geraldo Carneiro, falando sobre agnosticismo, do rabino Michel Schlesinger, abordando o judaísmo, e do presidente da Federação Brasileira de Umbanda, Manoel Alves de Souza. Reafirmando o seu pensamento, o sambista sintetiza, na música 'Sincretismo Religioso', com muita precisão, a importância do respeito que deve haver entre todos os credos: "Eta, povo brasileiro! Miscigenado,/Ecumênico e religiosamente sincretizado/Ave, ó, ecumenismo! Ave!/Então vamos fazer uma saudação ecumênica/Aleluia - aleluia!/Shalom - shalom!/Al Salam Alaikum! - Alaikum Al Salam!/Mucuiu nu Zambi - Mucuiu!/Ê, ô, todos os povos são filhos do senhor!/Deus está em todo lugar".³⁵³

Com mais de 50 discos lançados (desde 1969), 19 obras literárias (desde 1986), o escritor e pesquisador tornou-se membro efetivo da Academia Carioca de Letras, do *PEN Club* e da *Divine Académie Française des Arts, Letres et Culture*, entidade que promove a cultura brasileira na França e, de forma recíproca, a cultura francesa no Brasil e no mundo.

5.5.2 *No princípio era o ritmo: do partido-alto ao samba*

Seu **28º disco**, “**3.0 Turbinado**” (1998),³⁵⁴ é um álbum comemorativo e autobiográfico. Nele Martinho transita pelos gêneros que transitou ao longo dos 30 anos de carreira, comemorados em 1998: o partido-alto (que o consagrou), o samba-enredo, o calango (de sua infância), o samba de roda (indo às origens rurais e baianas do samba) e a música angolana (reafirmando seus vínculos com Angola e sua ancestralidade).

³⁵³ Disponível em: <https://odia.ig.com.br/opiniaio/2018/09/5571549-martinho-da-vila-laks-e-todas-as-religioes.html> Acesso em: 30 de mar. 2020.

³⁵⁴ CD 3.0 Turbinado – ao vivo, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1998. Disponível em: <https://immub.org/album/30-turbinado-ao-vivo> Acesso em: 30 mar. 2020.

O sambista, sempre preocupado em reescrever a história do samba como forma de salvaguardá-lo, abre o disco com regravações de três sambas³⁵⁵, gravados no início do século XX, saudando: “Salve a Santíssima Trindade da Música Popular Brasileira Donga, Pixinguinha e João da Bahiana”. Em seguida reúne três de seus partidos-altos,³⁵⁶ aproximando-os da batucada dos pioneiros exaltados na faixa anterior e reforçando seu compromisso com a tradição do samba. A batucada predomina nas gravações que se seguem no disco, gravado ao vivo durante a turnê de shows no Rio de Janeiro (Canecão) e em São Paulo (Palace). Com forte percussão, praticamente voz e tambor, a “Aquarela Brasileira” de Silas de Oliveira ecoa fortemente africanizada. Se a letra celebra a mistura, os sons marcam a africanidade do samba.

“Como a maioria de vocês, eu também tenho um pezinho lá na África. Todo mundo tem... Então vamo viajar pra lá? Através do som?” e assim convida o público para dançar a música “Makezu”³⁵⁷ dos angolanos Ruy Mingas e Viriato da Cruz. Antes de iniciar, cantarola o verso do “Semba dos Ancestrais”, gravado em 1985: “Podes crer no axé dos seus ancestrais”.

O pregão da vó Ximinha
 Ta mesmo como seus panos
 Já não tem a cor berrante
 Que tinha nos outros anos
 A vó Xima tá velhinha
 Mas de manhã, manhãzinha
 Pede licença ao reumático
 E num passo nada prático
 Faz riscadinhas na areia
 Na areia
 Lá vai para o Cajueiro
 Que se levanta altaneiro
 No roteiro dos caminhos
 Das gentes que vão pra baixa
 Nem criados, nem pedreiros
 Nem alegres lavadeiras
 Dessa nova geração
 Das avenidas de alcatrão
 Ouvem o fraco pregão
 Da velhinha quitandeira
 Uaquê, Makezu, Makezu ê³⁵⁸

³⁵⁵ Batuque Na Cozinha (João da Bahiana) /Patrão Prenda Seu Gado (Pixinguinha/Donga/João da Bahiana) / Pelo Telefone (Donga/Mauro de Almeida). *Idem.*

³⁵⁶ Quem É do Mar Não Enjoa (Martinho da Vila) / Não Chora Meu Amor (Martinho da Vila) /Segure Tudo(Martinho da Vila). *Idem.*

³⁵⁷ Makezu, Ruy Mingas/Viriato da Cruz. *Idem.*

³⁵⁸ *Idem.*

Ruy Mingas, um dos compositores da música, é um dos mais influentes músicos angolanos, tendo composto o Hino Nacional de Angola. Foi narrador do documentário “O ritmo do N’gola ritmos”,³⁵⁹ que conta a história do grupo musical formado nos anos 1940 que unia música e mobilização política num contexto de luta pela libertação de Angola da colonização portuguesa. Assim inicia o documentário sobre o grupo musical, precursor do *semba*, das músicas cantadas em quimbundo que traduziam no ritmo um modo de ser angolano: “É preciso contar a história de novo. É preciso contar a história do princípio e no princípio era o ritmo”.³⁶⁰ Interessante observar que Martinho da Vila, ao se aproximar dos ritmos e sons angolanos, trazendo para seus discos, levando-os para seus shows, busca aproximações nos “modos de ser” do samba e do *semba*. Na reafirmação constante de sua ancestralidade africana e do samba, também pretende contar “a história de novo”, desde as origens. E “no princípio era o ritmo”: nos batuques na senzala, no chão, na cozinha, nos terreiros. Essas origens marcam seus partidos-altos, seus sambas-enredo e sua poesia.

Viriato da Cruz, parceiro de Ruy Mingas na música regravaada por Martinho, é um escritor angolano que teve vários de seus poemas musicados, dentre eles “Makezu”, que foi gravada por Ruy Mingas, pelo grupo *N’gola Ritmos* e por Martinho da Vila. O termo, em quimbundu, significa noz-de-cola. Como símbolo social, faz parte das atividades da vida diária. Símbolo de hospitalidade, de partilha, de amizade é oferecido a convidados em festividades. Como elemento religioso, e igualmente importante, é utilizado em vários rituais³⁶¹. As informações sobre os compositores, bem como a análise que se segue do poema musicado, são fornecidas pela historiadora Amanda Alves, cuja pesquisa de doutorado traçou um panorama do cenário musical de Angola, entre 1940 e 1970.

O poema nos conta a história da “Avó Ximinha”, uma matriarca angolana, quitandeira e vendedora de *makezu*. Os povos que viviam afastados dos grandes centros de Angola costumavam comer o *makezu* logo quando amanhecia, mas a “nova geração”, apontada no poema, parece interferir na tradição local e mal ouvem o pregão “da velhinha quitandeira”. Outra característica a destacar é a utilização do bilinguismo que, assim como em Viriato da Cruz, é algo constante na obra de Grande parte dos poetas angolanos envolvidos com o MNIA. (ALVES, 2015, p. 57)

³⁵⁹ Documentário intitulado “O Ritmo dos N’gola Ritmos”, produzido em Angola em 1978, com direção de António Ole, texto de Luandino Vieira e narração de Rui Mingas. No filme, além de um respeitável registro da história de formação e atuação do grupo, é retratado com empenho o processo de resistência de seus integrantes, tanto no imaginário quanto na prática, tendo em vista que quase todos eram militantes e sofreram perseguições e prisões durante a vida marcada pelo ativismo. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/ngola-ritmos-ritmo-e-da-palavra-se-fez-luta/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

³⁶⁰ *Idem*.

³⁶¹ Para as utilizações sociais e religiosas do *Makezu* ver: <https://www.nossas-raizes.com/news/makezu/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

Amanda Alves (2015) destaca ainda que Viriato é o fundador do Movimento de Novos Intelectuais de Angola (MNIA), em 1948, tendo sido o primeiro teorizador e ativista. E seu poema, musicado por Ruy Mingas, caiu no gosto popular passando a embalar festas e tornando-se conhecido em várias partes de Angola.

Chegando ao fim do século XX, o **29º disco** de Martinho da Vila, **“Pai da Alegria” (1999)**,³⁶² leva no título o nome de sua primeira filha com Cleosmar. Já assim considerado, pelo riso fácil e constante, tornou-se, de fato, pai da “Alegria”. Os pioneiros reaparecem em regravações que compõem o disco junto a sambas com temática lírico-amorosa. “Batuque é um privilégio/ ninguém aprende samba no colégio...” ecoa o samba em “Feitio de Oração”, de Noel Rosa e Vadico; “Tô vivendo com você/ num martírio sem igual...” reúne novamente Noel Rosa e Ismael Silva, compositores de “Pra me livrar do mal”; Pinxinguinha, Cícero de Almeida e Ary Barroso trazem a “Estrela da manhã”. O reconhecimento daqueles que construíram os fundamentos do samba urbano carioca será uma constante.

Martinho da Vila, com mais de 30 anos de carreira, segue “Turbinado”, pronto para novas “Conexões” no século XXI. Sem abandonar a tradição nem esquecer os elos construídos com África, ele continua cultivando as africanidades e brasilidades em seu repertório musical. No território do samba, identidades persistem em disputa, num inacabado processo de construção, e o samba, cada vez mais, se reafirma como uma manifestação cultural diaspórica.

³⁶² CD O Pai da Alegria, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1999. <https://immub.org/album/o-pai-da-alegria> Acesso em: 30 mar. 2020.

CAPÍTULO 6 “DE BEM COM A VIDA”: MARTINHO DA VILA NO SÉCULO XXI

Martinho da Vila mobiliza, em seus álbuns, distintos conceitos que remetem às reflexões sobre identidades. Ganhando centralidade em alguns deles, essa discussão articula-se às identidades e aos pertencimentos que o sambista assume ao longo de sua trajetória: sujeito do campo (da roça, de Duas Barras), do morro, da cidade (do Rio de Janeiro), do Brasil (brasileiro), do mundo; sambista de Vila Isabel, batuqueiro, partideiro; homem negro, atento às suas “origens” e à sua ancestralidade (africana/ angolana). Em sua música, *África, africanidades, brasilidades e negritudes* puderam ecoar. Tornou-se porta-voz de uma África pouco conhecida por aqui, visibilizando saberes, culturas ancestrais, musicalidades e artistas de diferentes países africanos. O artista plural, que pensa, produz e se constrói na pluralidade subverte agora a “lusofonia” e ousa pensar uma “Brasilatinidade”. No século XXI, novas conexões seriam estabelecidas.

6.1 “Lusofonia” à Martinho da Vila

Martinho da Vila, na virada do século, lança seu **30º disco, “Lusofonia” (2000)**,³⁶³ produzido no contexto de “comemoração” dos 500 anos do Brasil e reunindo músicas e artistas de países chamados “lusófonos”: Timor-Leste, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Portugal e Brasil. O artista, que aos 79 anos ingressou no curso de Relações Internacionais, já exercia o cargo de Embaixador da Boa Vontade da Comunidade dos Países Lusófonos (CPLP), para o qual foi nomeado em 2006, como reconhecimento de seu mérito na promoção dos valores da lusofonia.

Eu gostaria de exaltar em bom Tupi
As belezas do meu país
Falar dos rios, cachoeiras e cascatas
Do esplendor das verdes matas e remotas tradições
Também cantar em guarani os meus amores
Desejos e paixões
Bem fazem os povos das nações irmãs
Que preservam os sons e a cultura de raiz
A expressão do olhar
Traduz o sentimento
Mas é primordial
Uma linguagem comum
Importante fator

³⁶³ CD Lusofonia, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2000. Disponível em: <https://immub.org/album/lusofonia> Acesso em: 30 mar. 2020.

Para o entendimento
 Que é semente do fruto
 Da razão e do amor
 É sonho ver um dia
 A música e a poesia
 Sobreponem-se às armas
 Na luta por um ideal
 E preconizar
 A lusofonia
 Na diplomacia universal³⁶⁴

A canção em parceria com Elton Medeiros, “Lusofonia” (2000), sugere que as belezas do Brasil sejam exaltadas em língua indígena, “em bom tupi”, e não em “português”, língua que reúne, nessa pretensa comunidade lusófona, países tão diferentes. Este é o caminho escolhido por Martinho da Vila para saudar as “nações irmãs” que preservam os sons e a cultura de raiz. Interessante observar a perspectiva de lusofonia desenvolvida na poesia, reconhecendo como “primordial” uma linguagem comum. Na busca pelo “entendimento”, a diplomacia, a música e a poesia instauram-se como instrumentos de luta por um ideal comum. Ao “embaixador” Martinho interessa preservar, mais que a língua herdada do passado colonial, as línguas nativas, “culturas de raiz” e musicalidades das diferentes “nações”.

A capa do disco, produzido por Rildo Hora,³⁶⁵ estampa o nome e o rosto de Martinho da Vila com um sorriso que lhe é peculiar. A imagem escolhida para sintetizar o conceito trabalhado no disco é a do próprio Martinho. Deste modo, a “lusofonia” tem como símbolo um sambista negro que descobriu em Angola sua ancestralidade, trazendo-a para sua produção musical e literária, incorporando-a à sua identidade e àquela que constrói para o samba em sua poesia-musical. Uma “lusofonia” à Martinho da Vila.

³⁶⁴ Lusofonia. Martinho da Vila/Élton Medeiros. *Idem*.

³⁶⁵ Rildo Hora, pernambucano de Caruaru, é conhecido por ter alavancado a carreira de diversos artistas do samba, unindo saberes e fazeres com instrumentos e arranjos do erudito. Parceiro de Martinho da Vila por muitos anos, por ele considerado seu “mecenas”, produziu para Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Fundo de Quintal, dentre outros. (SATHLER, 2019)

Figura 6 - Capa do CD Lusofonia (2000), Martinho da Vila

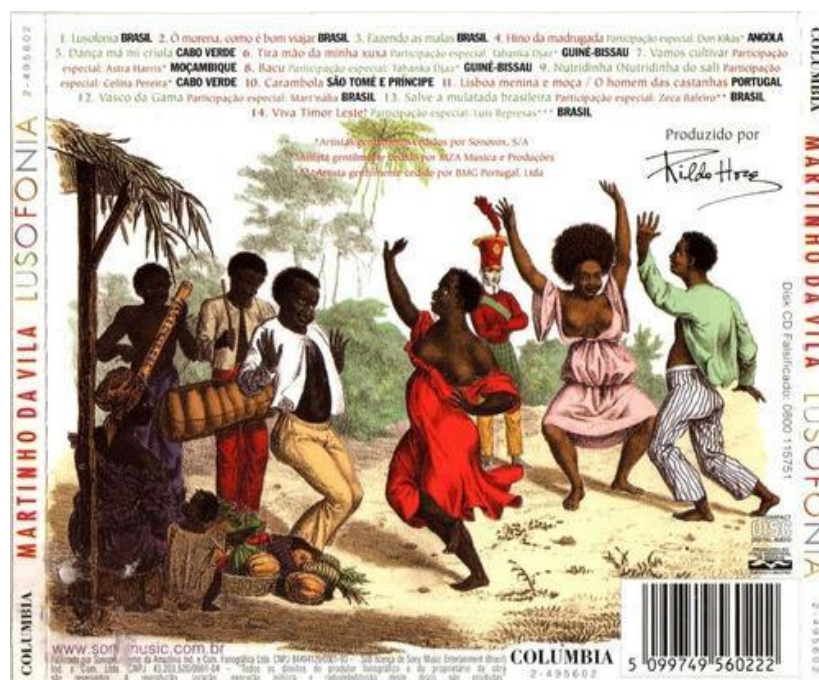


Disponível em: <http://martinhodavila.com.br/discografia/>

“Martinho traz a África ao Brasil em novo CD”. Assim o álbum de 2000 é apresentado em reportagem, à época de seu lançamento. “Morena, morena/ Se eu fosse seu namorado/ Levava você pra Angola/ Ou pra Guiné-Bissau/ Cabo verde, ô di lá/ Moçambique, ô di lê/ São Tomé e Príncipe/ Pra você ver/ O que é viver”³⁶⁶. A África está tematizada nas letras, nas musicalidades dos países africanos, ex-colônias de Portugal, e na contracapa cuja representação imagética, de homens e mulheres negras dançando e tocando instrumentos de percussão, remete aos batuques africanos dos quais o samba é ancestral.

³⁶⁶ Ô Morena, como é bom viajar. Martinho da Vila/ Roque Ferreira. CD Lusofonia, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2000. Disponível em: <https://immub.org/album/lusofonia>. Acesso em: 30 mar. 2020.

Figura 7 - Contracapa do CD Lusofonia (2000), Martinho da Vila



Disponível em: <http://martinhodavila.com.br/discografia/>

A imagem é uma reprodução da litografia intitulada “Due Baducca”, uma representação dos batuques presenciados e registrados por viajantes do século XIX em seus relatos. A historiadora Silvia Souza (SOUZA, 2011), investigando essas representações, lembra que “batuques” era um termo genérico que, à época, os viajantes utilizavam referindo-se às “danças de negros” ou a qualquer reunião destes. A imagem é de dois naturalistas alemães, Spix e Martius, que vieram ao Brasil e percorreram, de 1817 a 1821, diferentes províncias. A presença significativa de africanos no país, assim como a escravidão, atraiu os olhares desses viajantes, e em especial a música e a dança foram frequentes em seus registros. Dentre estes, encontra-se a referida representação da gravura incorporada ao disco de Martinho da Vila.

Figura 8 - Due Baducca



Fonte: SPIX, Johann Baptiste Von e MARTIUS, Karl Friedrich P. Von, Viagem pelo Brasil: 1817-1820, Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1981. (SOUZA, 2011, p. 65)

A imagem baseada nos relatos de Spix e Martius era de um batuque em São Paulo em 1817. Homens negros e mulheres negras “manifestavam-se com gestos e contornos ‘sensuais’ na sua forma de dançar. Pródigos em adjetivações depreciativas, esses dois viajantes sublinharam o que viam como movimentos dissolutos, pantomimas e a obscenidade de uma dança” (SOUZA, 2011, p. 64). Esta descrição foi complementada pela litografia *Due Baducca*, apresentando uma visão eurocêntrica e depreciativa da dança comum entre africanos escravizados.

A veemência das suas descrições escritas é complementada e pela descrição visual que, repleta de figuras caricatas, parece querer provar ao leitor o quão “imoral” e “indecente” fora o que os dois viajantes viram e registraram. O ambíguo, no caso de Spix e Martius e de outros viajantes, é que, apesar dos seus olhares moralistas, eles tenham sido tão pródigos em referenciar minúcias acerca da exposição dos corpos, centrando-se em detalhes que eles mesmos procuravam reprovar, o que aponta para o poder de atração que tais danças exercia sobre eles. (SOUZA, 2011, p. 65)

As danças consideradas “lascivas”, reprimidas pelo olhar do branco/europeu, eram percebidas no movimento dos corpos negros que, outrora escravizados, encarcerados, explorados e inferiorizados, insistiam em dançar. Se o samba é “o dono do corpo” (SODRÉ, 1998), dos batuques, ele se permite ser prisioneiro, pois ali encontra liberdade. É o corpo que dança, fala, resiste e se reposiciona numa coletividade. “Em um mundo colonial que condenou o corpo, a alma e a palavra das pessoas negras” (NASCIMENTO, 2020, p. 82), a dança restitui a liberdade, o poder e a humanidade.

Retorna, novamente, o tema da corporeidade e da indissociação música/dança no samba. Já analisado por Tinhorão como um *impulso* que leva as pessoas a sambar, este seria acionado pelo ritmo originário das batidas dos pés e das mãos, dos batuques e dos pontos de candomblé da Bahia, ritmo entendido como o “elemento primitivo³⁶⁷ fundamental, representado pela correspondência entre a percussão e uma competente reação neuromuscular” (TINHORÃO, 2012a, p. 36)

Muniz Sodré destaca que essa “força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (SODRÉ, 1998, p. 11). Ele aqui refere-se à síncopa definida como a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que repercute noutro mais forte. A síncopa seria, então, a força que torna música, dança e corpo indissociáveis no samba, “o dono do corpo”.

O corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História Brasileira: o corpo negro. Sua integração com a música, através da dança, já era evidente no Quilombo dos Palmares”. (SODRÉ, 1998, p. 11)

Dos quilombos dos engenhos aos quilombos mais recentes, nas rodas de samba contemporâneas, reafirma-se essa africanidade marcada no corpo que samba, impulsionado pela síncopa. Essa linguagem musical do samba, “na medida em que a música propriamente dita atua sobre a sensibilidade dos ouvintes produzindo uma emoção coletiva” (COUTINHO, 2011, p. 41), é um modo de resistir às tentativas de desafricanização do samba, de lutar pela preservação das formas musicais negras vivas em seus tambores, pandeiros e cuícas. O corpo que samba - impulsionado pela síncopa - também é uma prática de resistência.

Corpos dançantes, mobilizados pela música percussiva, estão na imagem escolhida para o disco de Martinho, representando o que se pretendia com esse trabalho. É o próprio Martinho quem explica:

Lusofonia, o projeto, vai assim explicado pelo autor: "Não é somente a adoção do idioma português como linguagem de cultura. É a ação de solidário intercâmbio cultural entre os povos lusoparlantes e também a

³⁶⁷ O sentido de primitivismo utilizado por Tinhorão - embora positivado - remete à construção imagética do samba nas primeiras décadas do século XX. Vinculada aos sambistas negros e sua música percussiva, a imagem do samba era associada a um “primitivismo africano”, conforme análise de jornais da época realizada por Lira Neto (2017). Um jornal argentino, nos anos 1930, referiu-se ao espetáculo dos Oito Batutas - grupo integrado por Pixinguinha - como “Um grito de volta à África”: monótono, primitivo, uma mistura de contorções eróticas típicas de cruzeiras africanas. O preconceito reverberava nas críticas musicais realizadas pelos jornais da época. O tom depreciativo, comparando samba e tango, faz crer que a rejeição ao samba era principalmente uma rejeição à sua africanidade, cuja música era uma “manifestação selvagem”.

filosofia de interligação afetiva entre os lusófonos. Lusófono é quem está identificado com a lusofonia. Eu me sinto assim, mas não gravei esse CD com intenção prioritária de fazer política cultural." Esse é um trecho do texto que Martinho escreveu para a contracapa do disco. Continua: "Sonho com esse disco faz muito tempo, levei mais de dois anos na elaboração e, portanto, não é um trabalho feito especialmente para as comemorações dos 500 anos de Brasil. É apenas um CD de carreira feito para tocar no rádio e fazer o povo dançar e cantar com ancestral emoção."³⁶⁸

O álbum é uma viagem pelos países “lusófonos”, percorridos em versos e sons, e a lusofonia que os atravessa configura-se como “um espaço político e cultural delimitado pelas relações históricas, as afinidades culturais e linguística entre os países de língua oficial portuguesa” (GÓIS, 2008, p. 120). Dentre as semelhanças, destaca Cristine Severo (2016), estão vestígios de um passado colonial: o uso da língua portuguesa, a presença de missionários católicos, a escravização e a gestão política monárquica. Nas diferenças, “estão as formas específicas como cada contexto redefiniu e subverteu o projeto colonial português” (SEVERO, 2016, p. 1322). As afinidades, por sua vez, consubstanciam-se numa ideia mais alargada e heterogênea de lusofonia que tem sido alvo de ampla ressignificação e debate. Martinho se apropria desse signo, com foco especial em seus significados culturais e nas relações possíveis entre os países “lusófonos”:

Ô mulher
 Vem fazer as malas
 É preciso caminhar
 Pras outras bandas do mundo
 Lá pras terras de além – mar
 Cantar, sorrir, curtir, amar e desanuviar
 Iremos em busca da paz
 Nossos corações precisam demais
 A caminhada
 Vai ser legal
 Vamos fazer amor lá em praia
 E nas praias da Ilha do Sal
 Depois do mar da Madeira
 Vamos voar pra Guiné
 Pegar um sol nos Açores, Príncipe e São Tomé
 É bom dançar um marrebenta em Maputo
 E em Luanda um Semba daquele país
 Depois de um fado em Portugal
 Vamos pra Goa e Macau
 E voltar bem feliz³⁶⁹

³⁶⁸ Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/martinho-da-vila-traz-a-africa-ao-brasil-em-novo-cd-274978.html> Acesso em: 15 maio 2021.

³⁶⁹ Fazendo as malas, Martinho da Vila/ Rildo Hora. CD Lusofonia, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2000. Disponível em: <https://immub.org/album/lusofonia> Acesso em: 15 maio 2021.

O convite para “fazer as malas” e ir “lá pras terras de além-mar” é feito pelo samba que, nas obras de Martinho, já consolida as “travessias” pelo “Atlântico Negro”. Essa “área”, chamada de “Atlântico Negro” por Paul Gilroy (2012), abrange as formas culturais criadas no contexto da diáspora pelos africanos dispersos nas estruturas de sentimento, comunicação e memória, que os instiga a buscarem essa “conexão residual com África”. Nela se encontram o samba brasileiro, a *marrebenta*, dança moçambicana cuja história começa em Maputo, e o *semba* angolano. Nessas conexões “além-mar”, em busca de paz, é possível “cantar, sorrir, curtir, amar e desanuviar”, como afirmam os versos da canção “Fazendo as malas” (2000).³⁷⁰

Em se tratando de Martinho, tal travessia não se desenharia sem ênfase na africanidade, ancestralidade, tradição e difusão da pluralidade cultural constitutiva dos povos da “comunidade lusófona” contemplada no álbum “Lusofonia”. O sambista não perderia essa oportunidade, assim como ensejou em cada disco seu, de despertar no Brasil o interesse e o desejo de conhecer musicalidades e artistas do lado de lá do Atlântico. A propósito, as conexões musicais entre brasileiros, angolanos, cabo-verdianos, bissau-guineenses, moçambicanos e portugueses são construídas como possibilidades de uma “lusofonia” que não deixa de ser problematizada. A pouca afinidade cultural com o Timor Leste, por exemplo, inserido no álbum apenas tematicamente, revela a construção forçada que pressupõe a existência de tal comunidade. Para além da experiência colonial, pouco resta nessa aproximação.

As contradições e tensões que perpassam a ideia de “lusofonia” atravessam os discursos das canções. A pluralidade cultural sobrepõe-se à ideia de unidade contida no termo “lusofonia”. Embora o navegador português “Vasco da Gama” seja homenageado em uma das canções, as concepções provenientes das narrativas históricas, construídas sob lentes portuguesas, não prevalecem nas narrativas.

De Guiné-Bissau chega uma música tradicional, “Tira a mão da minha xuxa”,³⁷¹ com versão de Martinho, e a canção “Bacu”, com participação da banda Tabanka Djaz. Conhecida no país da África Ocidental como “Alegria do Povo e Orgulho da Nação”, com mais de três décadas de sucessos, a banda é considerada um dos maiores conjuntos musicais dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa).³⁷²

Do arquipélago de Cabo Verde, a cabo-verdiana Celina Pereira gravou a música “Nutridinha”, uma versão de Martinho. A cantora, escritora e educadora foi propulsora da

³⁷⁰ *Idem.*

³⁷¹ Na música Martinho explica “xuxa é chupeta de neném em Guiné Bissau”.

³⁷² Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/tabanka-djaz-alegria-do-povo-guineense-e-orgulho-da-nação/a-50684196> Acesso em: 15 maio 2021.

campanha que fez com que a *morna*, gênero musical cabo-verdiano, se tornasse Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Conhecida por ser uma embaixadora da cultura de seu país, usava sua música em prol da preservação da memória coletiva do povo cabo-verdiano.³⁷³ Os aspectos destacados revelam afinidades com Martinho da Vila, embaixador cultural em África e guardião de memórias coletivas nos sambas.

Das ilhas oceânicas de São Tomé e Príncipe desembarcou a música “Carambola”, do general João Seria, integrante do “Conjunto África Negra”, fundado nos anos 1970 naquele país.³⁷⁴ Em recente entrevista, o músico queixou-se da falta de apoio do governo santomense, destacando ter mais oportunidades fora da terra onde nasceu.³⁷⁵ O menor país da África possui grande riqueza musical, com predomínio do ritmo vibrante do *socopé* (dança só com os pés, na língua local, o forro).³⁷⁶ A parceria com Martinho, uma dessas oportunidades reivindicadas pelo artista, atesta as diferenças que separam esses países, bem como seus artistas. Martinho, diferentemente de João Seria, encontrou, na terra do samba, oportunidades para construir essa carreira de sucesso.

De Portugal chegaram duas canções de Ary dos Santos e Paulo de Carvalho: “Lisboa Menina e Moça” e “O Homem das Castanhas”. Dois portugueses, um poeta e um músico, tornam-se parceiros em composições representativas da terra do fado. O cantor Luiz Represas interpreta com Martinho da Vila a canção “Viva o Timor Leste”. Nesta outra parceria, um brasileiro e um português saúdam outro país falante da língua portuguesa, um “país irmão” que lutou por sua liberdade.

Sons de Moçambique chegaram pela voz da cantora Astra Harris, em “Vamos cultivar”, cantada em sua língua materna e em português por Martinho. Nascida na Zambézia, a cantora, que morreu sete anos após gravar esse disco, demonstrava “toda sua extraordinária voz e apego às raízes” moçambicanas.³⁷⁷ De Angola, o “Hino da madrugada”, com participação de Don Kikas. Sua música, influenciada pelo *kizomba*, *zuke*, *semba* e ritmos brasileiros, aborda as temáticas do amor e as problemáticas sociais relacionadas ao povo angolano.³⁷⁸ O *semba* de Don Kikas, cantado com Martinho, revela as proximidades com o

³⁷³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Celina_Pereira Acesso em: 15 maio 2021.

³⁷⁴ Disponível em: <https://www.stp-press.st/2021/07/10/cantor-general-joao-seria-homenageado-pelo-governo-de-sao-tome-e-principe/> Acesso em: 20 out. 2021

³⁷⁵ Disponível em: <http://rstp.st/2021/05/19/mas-que-brincadeira-e-essa-joao-seria-diz-que-nao-recebe-nenhum-apoio-do-governo/> Acesso em: 20 out. 2021

³⁷⁶ Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/635872-musica-de-sao-tome-e-principe-nos-anos-1970-80/> Acesso em: 23 out. 2021

³⁷⁷ Disponível em: <https://musicantiga.com/2017/11/29/biografia-de-astra-harris/> Acesso em: 23 out. 2021

³⁷⁸ Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$don-kikas](https://www.infopedia.pt/$don-kikas) Acesso em: 20 out. 2021

samba brasileiro. Ambos são ritmos dançantes, que “levantam poeira”, “donos do corpo”. “Bota fora essa vergonha/ Entra na roda sem mangona/ Rebola a bunda como/ Manda a lei do figurino/ Tauás, tauás/ Rebola, bola, rebola/ Remexe, mexe, remexe”. O *semba* sensualizado de Don Kikas tem afinidades com os sambas sensualizados de Martinho da Vila, sendo estes inspiração para o músico angolano.

O Brasil vem em forma de samba, com Martinho e canções em parceria com Éltton Medeiros, Roque Ferreira, Rildo Hora, Tony Vieira e Nei Lopes. Com a filha Mart'nália grava “Vasco da Gama” e com Zeca Baleiro regrava “Salve a Mulatada Brasileira”³⁷⁹, reafirmando sua ancestralidade: “Minha bisavó era purinha/ Bem limpinha, de Angola/ O meu bisavô também purinho/ Bem limpinho, de Moçambique”.

O músico e etnomusicólogo Ricardo Vilas (VILAS, 2019) analisa como alguns dos gêneros musicais representativos desses três países - Angola, Moçambique e Brasil - participam de um universo cultural “lusófono”, no qual circulam suas músicas e a partir das quais se constroem identidades e pertencimentos. Em sua análise, o *semba* angolano, a *marrabenta* moçambicana e a Música Popular Brasileira (na qual se insere o samba, sem estar totalmente) articulam música popular e política. O passado de perseguição do samba no Brasil e dos batuques africanos que aqui resistiram também existiu em relação à música popular urbana de Angola e à *marrabenta*, em Moçambique. Em comum, estas constituem-se manifestações culturais dos povos colonizados que no Brasil e em África resistiram às tentativas de marginalização, opressão, exploração e repressão que sofreram.

Na apresentação de Martinho da diversidade musical e poética que representa cada um dos oito países, a “lusofonia” se reelabora a partir de outra perspectiva. Na exaltação das culturas e línguas nativas, ainda que em português, “o projeto de promoção da língua portuguesa”³⁸⁰ secundariza-se. Importante ressaltar que, embora Martinho percorra caminhos muito particulares para abordar o conceito que estrutura o álbum, a “lusofonia”, tal como a “francofonia” e a “anglofonia” carregam consigo uma carga colonial e pós-colonial. Essa ideia não nasce de “um pacto de amizade e solidariedade entre iguais” (PEREIRA, 2008, p. 3), como preconiza a ideia inicial da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), mas de conexões históricas pautadas no sistema de exploração colonial capitalista, estruturado no trabalho escravo e no racismo. Diferentemente do que se afirma em terras portuguesas,

³⁷⁹ *Op. cit.*

³⁸⁰ Disponível em:

https://www.cplp.org/Files/Files/cplp/Domingos_Simoes_Pereira/Discursos_DSP/SE_TNOVAS_13NOV08.pdf Acesso em: 20 out. 2021.

esses países possuem mais diferenças que afinidades e estão desigualmente situados no mundo globalizado.

Observa-se um “retrato assimétrico”³⁸¹ no que diz respeito à produção literária e musical, como testemunhou o próprio Martinho sobre a dificuldade em difundir músicas africanas no Brasil, em contraponto com a grande aceitação da música brasileira em países africanos. Essa desigualdade pode ser constatada a partir da análise dos fatos históricos, dos testemunhos como de João Seria e extraída dos discursos difundidos na antiga metrópole. Num encontro sobre lusofonia, realizado em 2008, em Portugal, o ex-primeiro-ministro de Guiné Bissau, Domingos Simões Pereira, advertiu na palestra proferida:

Cada país lusófono possui a sua identidade própria, não sobrevive em função da dos outros, constituindo conjuntamente uma realidade multicultural. Contudo, não pode ser secundarizado o facto de Portugal ser o país cuja História tornou possível a existência desta Comunidade. Aqui nasceu a língua que nos une, dali partiram as caravelas que proporcionaram os encontros de culturas e civilizações e de que resultaram os traços culturais e afectivos que nos ligam. (...UE). Da mesma forma, todos os Estados-membros da CPLP reconhecem, também, o papel central do Brasil enquanto alavanca da comunidade. Não só pela história comum, não só por ser o país com um maior número de falantes, não só por se avizinhar como uma potência económica global, mas por tudo isto e porque é notório ser a CPLP é uma das suas prioridades da política externa. (PEREIRA, 2008, p. 4)

A fala do ex-integrante dos quadros da Juventude Africana Amílcar Cabral (JAAC), em Guiné-Bissau, exemplifica a força do colonialismo e do eurocentrismo enraizados nos discursos, inclusive dos colonizados. Persiste, assim, a ideia de superioridade que conduziu todo o processo colonizador, privilegiando uma perspectiva histórica na qual Portugal, mais uma vez, torna-se protagonista, desta vez, na construção da “Comunidade lusófona”. Enfatiza-se, igualmente, o discurso do país desbravador e a ideia de “encontro” de povos e culturas, secundarizando os conflitos e massacres decorrentes da invasão de terras já habitadas por povos nativos nas Américas e em África. Prevalece a ideia da colonização como um “fantasma” incômodo, cujos efeitos os discursos buscam amenizar. A narrativa sobre o

³⁸¹ “Uma das principais discrepâncias encontra-se no número de editoras. Enquanto no Brasil as editoras associadas ao Sindicato Nacional de Editores de Livros chegam a cerca de 400 e, em Portugal, a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL) congrega 205 editoras, nos países africanos o volume é inexpressivo. Mercados importadores de livros, Angola e Moçambique têm sete, oito editoras. Em Cabo Verde há apenas quatro; em São Tomé e Guiné Bissau nenhuma. E na verdade, muitas editoras nos países africanos de língua portuguesa são delegações de editoras portuguesas e estão mais voltadas para os livros didáticos. Uma das explicações para esse quadro é o alto nível de analfabetismo em vários países lusófonos, principalmente em Moçambique (54%), Timor Leste (50%) ou Angola (33%), segundo dados da ONU. Portugal e Brasil dominam o mercado editorial de língua portuguesa.” Disponível em: https://www.revistapessoa.com/ficheiros/mombak/1498652794_pdf-pessoa01-lingua.compressed.pdf Acesso em: 20 out. 2021.

passado colonial que conectou os integrantes dessa comunidade traz silenciamentos sobre a responsabilidade de Portugal perante essas nações que, diferentemente, enfatizam, em suas narrativas, as dolorosas heranças do colonialismo e os efeitos nefastos que ainda repercutem em suas sociedades. A quem convém recordar?

Elísio Macamo, ao contrário, duvida da capacidade de realidades tão díspares estarem reunidas sob o signo da lusofonia e interroga:

[...] eu, na minha qualidade de moçambicano, tenho algum interesse na defesa da ideia duma afinidade natural entre o Brasil, Portugal e os países africanos... Tenho? Porque em Moçambique se fala Português? Porque sou lusófono? E o que significa exactamente ser lusófono? É ser falante de Português? Sou lusófono Mia Couto? Paulina Chiziane? Nos meus primeiros seis anos de vida não falei Português. As pessoas com quem convivi nesse período de tempo não falaram comigo Português. Falaram Xangan, uma língua “Bantu” da África Austral. Os meus vizinhos falavam várias outras línguas: Copi, Xitsuí, Gitonga. A Língua Portuguesa era falada na cidade onde nasci e cresci (Xai-Xai), mas não era a língua de referência para nenhum de nós. Nunca falei Português com a minha mãe, meus avôs e uma série de outros parentes que tenho. Mesmo agora quando vou a Moçambique, não é Português que falo com as pessoas com quem lido nos sítios por onde faço as minhas pesquisas. Falo Xangan, a minha língua materna. (MACAMO, 2012, p. 10)

Seu exercício de reflexão atenta para as diferentes experiências desses países na modernidade e para as diferenças que mais os “desune” que os une em relação à língua, à história e aos interesses estratégicos. Macamo (2012) questiona a “unidade linguística”, lembrando que em Cabo Verde e Guiné Bissau a língua mais falada é o Crioulo e que, em Moçambique, apenas 2% dos moçambicanos³⁸² têm a Língua Portuguesa como língua materna, 30% falam Português e 98 % dessas pessoas a utilizam como segunda língua. Estes dados revelam que essa não foi uma opção cultural, mas política. E critica-nos:

Portanto, a sugestão de que a Língua Portuguesa nos une é problemática. Une possivelmente os portugueses e os brasileiros, estes últimos em esplêndida ignorância das várias línguas autóctones faladas neste país. Em nós – e a nós – a Língua Portuguesa cria apenas problemas”. (MACAMO, 2012, p. 12)

Sobre a possibilidade de unidade pela História, indigna-se:

A outra resposta que se dá é de que a História nos une. A História! Por vezes penso não estar a ouvir bem. A História? A mesma História que levou

³⁸² “O censo de 2017 atualizou os dados, porém não passam de 5% os que têm no português sua primeira língua. Os números são bastante indicativos da posição e peso de Moçambique na CPLP. A ideia segundo a qual ser apenas falante de português não basta como premissa de diálogo, aqui se confirma.” (MATSIMBE, 2020, p. 3)

milhões de africanos contra a sua vontade para as Américas? A mesma História que os obrigou a construir o Brasil sem, contudo, beneficiarem-se dos frutos dessa construção senão como decoração da ideia de que existe algo chamado lusotropicalismo e de que o Brasil é um País multi-racial? A mesma História que forçou o Cristianismo sobre os africanos, classificou os africanos de assimilados e indígenas naquilo que Eduardo Mondlane, o pai da nação moçambicana, reclamou como sendo a rejeição do africano como pessoa senão na condição de ele renunciar à sua própria identidade? A História une-nos? Estou a ouvir bem? A História que nos transformou em animais na nossa própria terra, que infantilizou o meu pai perante os portugueses, que só à custa de uma guerra sangrenta nos permitiu sermos livres e independentes? O opressor e o oprimido podem ser sujeitos da mesma História? Os portugueses e os brasileiros brancos podem se imaginar como membros de uma comunidade bantófona? Podem? (MACAMO, 2012, p. 12-13)

Por fim, sobre os interesses estratégicos que poderiam unificar esses países, destaca as grandes diferenças que os separam e a forma como estas foram hierarquizadas, gerando desigualdades que impossibilitam colocar no mesmo campo de interesses ex-colônias e ex-metrópole. O Brasil também se coloca desigualmente em relação aos países africanos da suposta “comunidade”, pelas dimensões demográficas e pelo seu peso no cenário econômico. Em outras palavras, se o Brasil se encontra numa posição periférica, outros países pertencem à “periferia da periferia” (MACAMO, 2012, p. 13), distanciando-se ainda mais entre si e dos interesses que poderiam uni-los.

Mas o samba é insubmisso, subversivo e teimoso. Sob o problemático signo da “lusofonia”, reelaborado nesse universo musical, Martinho busca convergências fazendo bem o que sabe: construir pontes, estabelecer conexões, diálogos e elos. Atento às estratégias culturais que possam visibilizar artistas e musicalidades desses países, utiliza-se da frágil e problemática “comunidade lúsofona”, criada em outra esfera discursiva, para forjar uma comunidade de parcerias musicais, sendo seu disco a concretização dessa ideia. Essa apropriação constrói uma comunidade que os reúne estrategicamente, mas, sobretudo, pelo desejo, já verbalizado por Martinho, de aproximar esses países. Por querer essa união e acreditar que algo une os países nos quais a Língua Portuguesa é falada, fabrica-se no discurso uma comunidade musical. Macamo, após problematizar a ideia de lusofonia, conclui: “o que nos une é a forte convicção de que algo nos une”. (MACAMO, 2012, p. 14)

Lélia Gonzalez defende o uso da categoria “amefricanidade” como uma proposta de organização política e transformação social, que traz em seu bojo “a valorização das diferentes experiências políticas-culturais-estéticas-religiosas de resistência na diáspora, contra as opressões, desenvolvidas por mulheres e homens negros, em especial pelas mulheres negras” (CARDOSO, 2014, p. 44). A aproximação proposta por Martinho estaria sob o signo

de uma experiência histórica em comum da colonização e da diáspora. Ao subverter o termo lusofonia em benefício da criação de uma “comunidade musical”, se propõe difundir valores e saberes partilhados por esses países subalternizados pelo eurocentrismo. Mais que isso, vai ao encontro de proximidades que possam construir laços de solidariedade, como a racial, que Lélia Gonzalez chama de “irmandade”. Martinho fala em suas canções dos irmãos: os “irmãos africanos”, “os irmãos do samba”, “os irmãos musicais”, “os irmãos pretos e brancos”.

A categoria de Lélia Gonzalez

ensina a valorização de múltiplos saberes e experiências diversas e concretas dos sujeitos para produzir novas estratégias epistemológicas para geração de conhecimentos relevantes para a emancipação social coletiva, que façam frente e ajudem a projetar respostas ao racismo patriarcal heteronormativo. (CARDOSO, 2014, p. 48)

Nas conexões musicais estabelecidas por Martinho, também está a valorização das múltiplas e diversas histórias, culturas e saberes. Nelas também se consolida, por caminhos musicais, novas estratégias para divulgar saberes e culturas de igual relevância para essa emancipação social coletiva dos povos africanos e da diáspora. Mais à frente, retornaremos a essa tentativa de aproximação dos irmãos latino-americanos.

6.1.1 “Os lusófonos”: discursos na música e na literatura

Ponderação realizada acerca das concepções que circundam a emergência da Lusofonia como “comunidade”, importante ainda dizer que, na obra de Martinho, essa ideia se constrói num sentido mais amplo, ultrapassando o conceito linguístico tanto em sua produção musical, o CD Lusofonia (2000), quanto literária, o livro “Os Lusófonos” (VILA, 2006). O romance de Martinho da Vila traz elementos que complementam a análise dos sentidos construídos no projeto musical. Após narrar uma epopeia pelos países que integram esse universo lusófono, que se mescla às memórias de sua experiência pessoal, o autor disponibiliza textos informativos nas páginas finais. Nos “anexos” que reúnem textos de vários autores, a discussão sobre lusofonia, iniciada no disco, é ampliada e problematizada.

Martinho contribuiu com três textos: “Cabo Verde”, “Viva Timor” e “Guiné-Bissau”. O primeiro situa geograficamente o arquipélago de **Cabo Verde**, recorda sua recente independência política (1975), lembra que o crioulo é a língua mais falada e transcreve a música cabo-verdiana que integrou o álbum “Lusofonia”: “Dança Mã Mi Criola”. Com

exceção do Brasil, que se tornou independente em 1822, todas as ex-colônias portuguesas só conseguiram sua autodeterminação nas últimas décadas do século XX.

“Viva Timor” ressalta a distância geográfica e cultural entre Brasil e **Timor Leste**. O passado marcado por luta e resistência dos timorenses marca a narrativa que recorda o complicado processo de independência, tendo os portugueses abandonado o país em 1975, e a Indonésia ocupado o território. A música brasileira também chegou ao Timor com Martinho, mais uma vez, construindo pontes.

Por fim, no texto “**Guiné-Bissau**”, lembra a importância da luta armada liderada por Amílcar Cabral, culminando com a proclamação da independência em 1973 e a nomeação de seu irmão para presidente (Luiz Cabral). Recorda a vinda da banda Tabanka Djaz, à época do lançamento do disco de Martinho, para shows no Rio e na Bahia, e transcreve trecho da música gravada “Bacu”.

Ainda sobre os textos publicados ao final do romance de Martinho, a escritora e jornalista brasileira Jacyra Sant’Ana escreve sobre as peculiaridades e aproximações com “**Angola** – onde o Brasil aprendeu a gingar”. O escritor e poeta angolano Manoel Rui Monteiro traça, no texto “**Portugal**”, um roteiro turístico por terras lusitanas, abordando aspectos musicais, geográficos e gastronômicos e revelando a diversidade desse pequeno país composto por “microculturas”. O escritor santomense Albertino Bragança, em “O mar de **S. Tomé e Príncipe**” evidencia o passado colonial em comum que interliga os países dessa “comunidade” lusófona: “De fato, em épocas da mais execrável desumanidade e cobiça, convém recordá-lo, sobre este mar se derramou o grito lancinante dos que eram forçados a demandar terra alheia, levando com eles a memória viva de um continente exangüe e explorado até à exaustão” (VILA, 2006, p. 275).

O texto de Francisco Weffort - “Cultura Brasileira Mestiça, literatura e samba” - integra o livro de Martinho da Vila, evidenciando como o arraigado discurso da mestiçagem insiste em atravessar as narrativas sobre nossa cultura. A escolha do título dá ênfase a um discurso que vem sendo questionado em especial por aqueles que compreendem a política de branqueamento que acompanha o “racismo sutil e manhoso, nem por isso menos maléfico” (VILA, 2006, p. 247). Ainda que faça importantes reflexões sobre o racismo e busque, na interlocução com o historiador negro Joel Rufino, enfatizar esses males sociais, Weffort não consegue se desprender do olhar eurocêntrico e colonizador para a pluralidade cultural brasileira reduzida à ideia de “síntese”.

No texto, o cientista político brasileiro empenha-se em destacar que “nem sempre foi nítida” a presença cultural (do africano) no **Brasil** e relaciona essa “falta de nitidez” às

heranças de um passado colonial, às feridas da escravidão e ao racismo, ainda hoje negado. Afirma que seus efeitos nefastos ainda perduram e: “pesam sobre nós preconceitos que prejudicam a autoestima dos negros e descendentes e obscurecem o reconhecimento da nossa identidade como povo” (VILA, 2006, p. 246). As reflexões de Weffort são de um homem branco informando que o racismo é um “peso” sobre toda a sociedade.

O indivíduo branco, geralmente crítico do discurso racializado e político das pessoas negras, não se racializa. Não se percebe imerso na problemática do racismo, pois se coloca como universal, não percebendo que ser branco é uma afirmação política. Grada Kilomba afirma que “o racismo é uma problemática branca” e nos coloca algumas questões para descolonizar mentes e dismantelar o colonialismo: “Faz parte desse processo de descolonização aprender a fazer perguntas menores, que fragmentam. Eu acho isso muito importante. A população branca perguntou durante muito tempo se era racista. É de novo uma pergunta muito absoluta que tem uma resposta muito absoluta...”³⁸³ Entende, igualmente, a necessidade de dismantelar o discurso da mestiçagem:

Eu nasci em Lisboa e só depois de um tempo fui morar em Berlim e em Lisboa também há toda essa hierarquização de termos como mulato, mestiço. E as pessoas usam o termo sem saber o que o termo quer dizer. São termos ligados a animais híbridos, de colocar referências do corpo negro como animal. São depreciativos. E é necessário fazer a historicidade desses termos porque muitas vezes as pessoas acham que são palavras positivas, é necessário descodificar.”³⁸⁴

A figura do mestiço, do “mulato” e da “mulata” – estereotipada, hipersexualizada, desumanizada, reduzida a um corpo – está muito presente no universo do samba. Este mesmo samba que abriga discursos sobre negritude, africanidade e brasilidades também difundiu essas imagens, atualmente historicizadas e questionadas, reproduzindo um discurso que aqui se busca dismantelar. O caminho não é linear, nem coeso. A produção musical e literária de Martinho da Vila é a prova de como esses discursos podem coexistir num campo de forças no qual discursos são determinados pelos contextos em que estão inseridos. Acreditamos que o momento é de desnaturalizar, questionar representações, historicizar conceitos, reconhecendo e rejeitando o racismo arraigado socialmente e impregnado na linguagem. A tarefa da descolonização, explicitada por Grada Kilomba, é árdua e repleta de obstáculos, inclusive diante das falas que deslegitimam lutas históricas de resistência, que este trabalho buscou

³⁸³ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problemativa-branca201d-uma-conversa-com-grada-kilomba/>. Acesso em: 20 out. 2021.

³⁸⁴ *Idem*.

visibilizar. Descolonizar é desconstruir o discurso eurocêntrico que reveste tanto o conceito de mestiçagem quanto o de lusofonia, presentes no romance de Martinho da Vila.

O livro “Os lusófonos” (2000), assim como o CD “Lusofonia” (2000), aborda temas diversos, explicita as diferenças entre os membros dessa “comunidade”, revela aproximações e contradições, ressignificando a ideia de lusofonia. Na literatura, inseriu reflexões com vistas a construir uma perspectiva crítica sobre a comunidade preconizada, menos como estratégia diplomática, mais como estratégia cultural, embora questione a pretensa “unidade cultural” e ressalte as diferenças entre povos falantes de uma língua imposta pelo colonizador português.

A língua que um dia foi utilizada para oprimir as comunidades nativas dessas nações irmãs tem seu uso subvertido como instrumento capaz de fortalecê-las no mercado musical, para, unidas, difundirem seus sons, suas “culturas de raiz”, promoverem trocas culturais, construindo essas “pontes” tão caras a Martinho da Vila. É também por meio dessa língua, que se reflete, como propõe Martinho, sobre o racismo estruturante nessas comunidades mestiças, bem como sobre a política de branqueamento problematizada por Weffort:

Com uma trajetória de séculos – de indecisões e de vacilações, mas também de luzes -, podemos e devemos criticar os clichês mentais que nos sobram da herança adjeta da “obra” da escravidão. Porque quando se trata do negro, até hoje, como já disse, ficamos um pouco indecisos no uso das palavras. Houve uma época em que, para contornar o desconforto, substituímos a expressão “negro” por “gente de cor”. Tradução para “colored people”. Eu me pergunto: por acaso os brancos não têm cor?” (VILA, 2006, p. 252)

Essas são questões postas no livro sobre “lusofonia”, de Martinho da Vila. Tal como no samba, não se esquiva de questionar o colonialismo persistente, ao mesmo tempo que preconiza a “lusofonia” como uma estratégia subvertida. Embora a proposta tenha partido de Portugal, essas “nações” podem utilizá-la em suas lutas sociais e culturais, na difusão de suas culturas e musicalidades, inclusive, em suas línguas nativas. As conexões efetivadas por Martinho com os diversos países africanos são um exemplo disso. Musicalidades africanas e diaspóricas são estrategicamente difundidas pelo mundo sob o mote da “lusofonia”. Sobre a influência da Música africana na Música Popular, Martinho escreveu:

Toda a música das Américas, dançante ou não, tem origem no continente africano. Os spiritous, o gospel, o rap e até o rock, americanos do norte, são negróides. A marcação constante dos sembas, sistematicamente mecanizada nas produções discográficas feitas inicialmente nos Estados Unidos, é a base dos ritmos tocados nas discotecas e dançados em boates do mundo inteiro. Acredito que o semba angolano, que deu origem à palavra samba, é parente distante do principal ritmo do Brasil, mas é irmão mais velho dos sons da América Central. A contagiante música ligeira cubana, assim como o fank, o rag, o calipso e todos os sons das Antilhas, incluindo as canções dolentes,

são essencialmente africanos. Há muitos indícios de que foi dos sembas que surgiram as salsas centro-americanas e daí o carimbó do norte brasileiro. Grande parte da música da América do Sul de colonização espanhola também recebeu influência da África, que é a mãe popular brasileira. No Brasil os tambores das nações bantu e iorubana se misturaram nas senzalas, ritmando as cantorias da umbanda e do candomblé. Os rituais afro-religiosos nos legaram os jongos, afoxés e caxambus, bem como os congos do Espírito Santo e tantas outras manifestações regionais. Na Bahia, os batuques aleatórios foram ganhando forma e surgiram as cantigas de capoeira, os sambas de roda e tudo que se chama hoje de axé-música. No Rio, de maneira mais dolente, a cadência das batidas foi se definindo, dando origem ao samba de raiz e, como numa reação química em cadeia, foram nascendo outras formas como o samba de partido alto, o samba de enredo, o de breque, o sincopado, o samba-choro; a mais simples foi sendo ritmada nas cordas dos violões, resultando no samba-bossa nova, com influência harmônica do negro jazz tradicional. Nos intervalos das atividades do vasto folclore brasileiro com seu infinito número de danças, cantos e ritmos, apareceram os calangos do Estado do Rio de Janeiro, essencialmente negros. No CD Lusofonia, onde registrei músicas de todos os países de expressão portuguesa e fiz a versão de Carambola, música de São Tomé e Príncipe, constatei que esta é muito semelhante aos calangos fluminenses e aos pagodes caipiras de São Paulo das catiras e cururus. No Nordeste brasileiro se dança e canta o coco, o xote, o xaxado, o baião, a ciranda, o frevo e o maracatu, além da grande variação de repentes, todos com influência africana. De tudo que se pode chamar de música brasileira, incluindo a produzida no sul do país onde é muito presente a cultura europeia, nada ficou alheio às emanções culturais das senzalas. Musicalmente há, com toda verdade, um forte traço de união entre o Brasil e a Mãe África, de onde vieram os sons lamentosos, perceptíveis até nas alegres marchinhas de carnaval.³⁸⁵

6.1.2 “Lusofonia” subvertida pela arte

O escritor moçambicano Mia Couto é autor do texto que finaliza o livro de Martinho da Vila - “Retrato de uma nação sem retrato”. Nele reflete sobre as múltiplas identidades no mosaico que compõe **Moçambique**, os sofrimentos e heranças do passado, os aprendizados do povo moçambicano. Vale a pena um olhar sobre esse “retrato” que Mia Couto enviou ao amigo Martinho de sua terra.

Por cinco séculos, a terra moçambicana foi fabricando o sonho de ser uma nação. O sofrimento foi uma escola de lentas e invisíveis aprendizagens. Daqui foram arrancados homens e mulheres transportados para longe. Soubemos que havia um longe e, durante tempos, pensávamos que desse longe não se podia regressar nunca mais. Os novos escravos³⁸⁶ foram conduzidos não para as rotas atlânticas, mas ficaram pela costa do Índico. Mas sempre os que foram levados para o Brasil ali deixaram marcas de sua

³⁸⁵ Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/228-a-influência-africana-na-música-popular> Acesso em: 20 out. 2021.

³⁸⁶ Termo original mantido (escravo), mas por motivos aqui já explicitados, deve ser substituído por “escravizados”.

origem. Essa herança regressaria, afinal, sob a forma de inimagináveis reencontros. Martinho da Vila é uma dessas vozes que está fazendo regressar África à África. As suas canções, desde décadas, entoadas e dançadas nas cidades de nosso país. Os moçambicanos conhecem e reconhecem-se na cultura brasileira. Mesmo antes da via institucional ter sugerido a CPLP, já os afetos tinham costurado pontes solidárias e duradouras. Moçambique é uma nação que desperta de uma guerra fratricida que se prolongou por mais de 16 anos. Vive desde 1992. Um sentimento de renascença, com as ilusões e esperanças de que se reergue e retoma o caminho. A canção brasileira diz “levanta, sacode a poeira, dá volta por cima”. É o que estamos fazendo, os dezoito milhões de moçambicanos. Mesmo sabendo que a poeira não está apenas fora e que muita água há que inventar para nos lavarmos de tanto passado. Mesmo sabendo que a essa “volta por cima” outras voltas terão ainda que ser inventadas. Mas serão, certamente, dançadas e cantadas. Porque essa é maneira de lidarmos com a tristeza: convertendo-a em sorriso. A capacidade de produzir alegria, mesmo na maior adversidade, essa será uma das contribuições africanas para a cultura brasileira”. (VILA, 2006, p. 269).

Parece-me possível afirmar que Martinho tornou-se, ao longo de sua carreira, um fiel representante dessa “herança”, expressão maior dessa africanidade, usando seu sorriso e sua capacidade de produzir alegria como instrumentos de resistência, luta, sobrevivência, como forma de renascer.

Mia Couto lembra da Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa (CPLP), criada em 1966, que de certa forma institucionalizou a ideia de lusofonia, estando também atravessada de controvérsias. Na obra de Martinho, a lusofonia, como uma forma disfarçada de colonialismo, tem seu sentido subvertido no campo das artes, vislumbrando a construção de um caminho cultural com grandes possibilidades. É por esse caminho que o músico e escritor Martinho da Vila trilha a temática, deixando algumas questões pairando no ar: Que “lusofonia” é preconizada? O que unifica esses países em sua produção musical e literária? Como experiências históricas, resistências, aprendizados e musicalidades, uma vez partilhados, potencializam a criação de estratégias para uma emancipação social coletiva desses povos? Concluo com um questionamento, na provocação de Susana Moreira Marques, em texto publicado na Revista Pessoa - Revista de Literatura Lusófona

Ângelo Torres, realizador, ator, contador de histórias, santomense a viver em Lisboa, atende o telefone: luso-quê?! Luso-fonia, insisto. A voz vai mudando do outro lado do telefone – escritores, cantores, Lisboa, Rio de Janeiro – mas mantém-se o tom: ninguém sabe dizer o que é, ao certo, a lusofonia, se existe, e ainda que exista, talvez não baste. É preciso discutir, discordar, estrebuchar, concordar, amar perdidamente, ficar insatisfeito,

porque bom, bom, era a utopia, aquela dos tempos de descobrir o mundo. (PESSOA, 2010, p. 9)³⁸⁷

Na mesma revista, Eduardo Calbucci traz uma reflexão que faz pensar sobre o que se revela pelo que é dito, cantado e escrito por Martinho da Vila. Numa pesquisa estruturada a partir da Análise de Discurso, essa é uma questão fundamental.

Linguistas de todas as épocas reconhecem que, quando falamos ou escrevemos, dizemos mais do que imaginamos. Na verdade, revelamos de onde somos, em que época vivemos, qual o nosso universo social, como queremos nos relacionar com nossos interlocutores. Isso se dá porque a língua não é neutra; ela encerra valores, crenças, ideologias. (PESSOA, 2010, p. 53)

Ao situar o lugar de fala de Martinho, por meio de sua biografia no terceiro capítulo, e contextualizar cada um de seus álbuns, busca-se aqui articular os sentidos construídos nos discursos dos textos analisados: às origens de Martinho (rurais da infância; urbanas/cariocas); à ancestralidade africana por ele reafirmada (descoberta em Angola); às épocas nas quais viveu e realizou cada disco/livro/show/viagem/projeto; e ao seu posicionamento político-social, pois não há neutralidade possível na língua, na escolha lexical ou temática. Suas composições, assim como as seleções das canções e conceitos desenvolvidos em cada álbum, carregam suas escolhas no que é dito, cantado ou escrito. Martinho revela muito de si, mas também muito do contexto de suas obras e das discussões pautadas em distintas épocas por meio de sua produção e atuação artística. Este é um caminho que vale a pena trilhar.

6.2 Martinho: presente em “Voz e coração”

O 31º disco, “**Martinho da Vila, da roça e da cidade**” (2001)³⁸⁸, majoritariamente composto de sambas com temática lírico-amorosa-sensual, reúne diversas manifestações musicais “do interior”. Homenageando a tradição do jongo, grava uma composição dedicada à “Dona Ivone Lara”³⁸⁹, “a dama do samba” e seu “samba soberano”. Vale destacar, no repertório do disco, a “Festa de Caboclo” (2001):

Tá na hora ê, tá na hora
Tá na hora ê, quem vem de fora
Tá na hora ê, tá na hora

³⁸⁷ Disponível em: https://www.revistapessoa.com/ficheiros/mombak/1498652794_pdf-pessoa01-lingua.compressed.pdf Acesso em: 6 jun. 2021.

³⁸⁸ CD Martinho da Vila da roça e da cidade, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2001. Disponível em: <https://immub.org/album/martinho-da-vila-da-roca-e-da-cidade> Acesso em: 17 mar. 2020.

³⁸⁹ Dona Ivone Lara, Martinho da Vila. *Idem*.

Tá na hora ê, chegando agora
 Na minha aldeia tem Junceira
 A minha aldeia é o Tombenci
 Na minha aldeia tem Caboclo guerreiro
 Tem Seu rei das Ervas e Andaraí
 Itaboranga matou um bicho de pena
 Itaboranga matou um bicho de pena
 Ele não mora longe, mora dentro da Jurema
 Ele não mora longe, mora dentro da Jurema
 Cheguei no clarão do dia, só vou no romper da aurora
 Vim trazer alegria, meu pai consolar quem chora
 Quando eu vim de lá de cima
 Da aldeia do Cariri
 Eu peguei água da mina
 Na folha do Licurí
 Me chamo Tupinambá
 Eu sou lá do Tombenci
 Ai, ai, ai
 Entra na roda quem quer entrar
 É samba de caboclo quem quiser pode dançar
 Eu vou me embora pra minha aldeia de ouro
 Eu vou me embora pra minha terra natal
 Eu vou pedir que Zâmbi Apongo me dê
 Uma estrela para eu andar no mar
 É a hora é, é agora
 É a hora é, chegou a hora
 É a hora é, da marola
 É a hora é, de ir pra Angola ³⁹⁰

O candomblé retorna nesse disco cujo conceito gira em torno do próprio sambista e sua identidade. Essa religião de matriz africana inclui variações de outros grupos culturais e outras sociedades vindas da África, como os Ewe (Jejes) do Benin, ou de povos vindos de Angola-Congo e outros do ramo bantu. Esse processo, efetivamente sincrético entre “culturas irmãs”, deu origem ao culto dos orixás no Brasil, respeitosamente reverenciados por Martinho em sua obra. Como já dito, no decorrer do tempo, o candomblé incorporou elementos de outras tradições religiosas, como dos indígenas (NASCIMENTO, 1978). Combinados e transformados, tais elementos geraram variantes religiosas, sendo o candomblé de nação Angola uma delas. Este caracteriza-se principalmente pelo culto aos Inquices e aos Caboclos. Seres encantados, os caboclos são conhecidos como os “Donos da Terra” que sempre existiram, habitaram e protegeram determinados territórios.

Na letra de Martinho, a mistura desses elementos está evidenciada nas referências: aos grupos étnico-linguísticos Tupinambá e Cariri; à Zâmbi, principal divindade do culto banto que purifica e agracia os caboclos com seu retorno; à Angola; às aldeias; à Jurema (o termo

³⁹⁰ Festa de Caboclo, (Tradicional/ adapt. Martinho da Vila). *Idem*.

tupi de caráter polissêmico que pode se referir à Cabocla Jurema, ao culto da Jurema muito comum no Nordeste brasileiro ou à bebida preparada com a raiz da árvore de mesmo nome); ao terreiro de Tombenci (que pode ser a tradicional casa de Angola fundada em 1850 na Bahia ou às inúmeras casas a que este deu origem, como a Matamba Tombeci Neto, em Ilhéus, na Bahia) (RODRIGUES; GOLDMAN, 2020). Essa mistura é considerada por alguns estudiosos como um sincretismo afro-indígena. Como já dito, Abdias do Nascimento (1978) situa esse intercâmbio cultural e religioso entre africanos e indígenas, que deu origem ao culto de caboclos como um sincretismo de fato, pois decorreu de uma aceitação voluntária de alianças entre povos oprimidos pelo colonialismo europeu.

Na canção, os batuques de candomblé se mesclam ao samba do Martinho, unidos pelo acompanhamento rítmico com as batidas das palmas das mãos, presentes tanto no candomblé quanto nas rodas de samba, ambos festivos. Os candomblés de caboclo, religiões nas quais os ancestrais brasileiros são cultuados, comparecem no samba de Martinho, assim como, enquanto prática social, o samba adentra os terreiros de candomblé. Enquanto os candomblés têm como essência o culto aos ancestrais africanos (orixás, inquices e voduns), de acordo com cada nação de candomblé, “no candomblé de caboclo cultua-se a presença dos ancestrais que aqui viveram, genericamente chamados de caboclos, que se manifestam nos terreiros como índios, boiadeiros, marujos, mineiros etc.” (NIGRI; DEBORTOLI, 2015, p. 279).

O **32º disco** de Martinho da Vila faz jus ao título “**Voz e Coração**” (2002)³⁹¹. Mais melodioso, a seleção de canções contempla a temática lírico-romântica. Regrava Lupicínio Rodrigues, Ataulfo Alves, Adoniram Barbosa, Ismael Silva, João da Baiana, Geraldo Babão, João Nogueira e outros bambas. Nenhuma das canções é assinada por Martinho. O sambista, entretanto, se coloca no disco como intérprete e na escolha de cada música que integra o álbum, em especial naquela que destoa do conceito do disco, mas possibilita a permanência do já mencionado fio que interliga sua obra: “Heróis da Liberdade”³⁹². Este samba-enredo do Império Serrano (1969) é o próprio Martinho da Vila prestando “homenagem aos heróis da Liberdade”. O samba-enredo num disco lírico-amoroso é Martinho lembrando, após abordar a “lusofonia” com sua carga colonial, do trauma da escravidão que discursos como o da lusofonia mascaram. É o samba narrando a escravidão que dispersou os povos africanos pelo território brasileiro num tempo em que “o sangue do negro corria dia a dia, de lamento em lamento, de agonia em agonia”. O sambista escolhe, para integrar um disco romântico, um

³⁹¹ CD *Voz e Coração*, Gravadora Sony, Martinho da Vila, 2002. Disponível em: <https://immub.org/album/voz-e-coracao-1> Acesso em: 20 ago. 2021.

³⁹² Heróis da Liberdade (Império Serrano - Samba-Enredo 1969), Silas de Oliveira/ Mano Décio da Viola/ Manoel Ferreira. *Idem*.

samba comprometido em lembrar o que não pode ser esquecido: a opressão, a resistência dos “Heróis da Liberdade” e essa “chama que o ódio não apaga pelo universo”³⁹³.

Outro samba do disco traz a “chama da Liberdade” pela história de “Chico Rei” (2002). Uma música feita de voz e tambores, com musicalidade predominantemente percussiva, faz ecoar a África num disco que é “voz e coração”. O coração de Martinho está em África, do lado de lá e de cá, por isso, sua obra segue visibilizando Áfricas, positivando imagens, difundindo seus sons, recuperando memórias e narrativas que nos trazem “heróis” desconhecidos pela maioria, histórias não contadas, contrapondo-se à “história única” (ADICHIE, 2019) que a oficialidade insiste em difundir. A riqueza da narrativa merece ser aqui transcrita como exceção diante da opção de não incluir sambas-enredo nesta análise:

Vivia no litoral africano
 Uma régia tribo ordeira cujo rei era símbolo
 De uma terra laboriosa e hospitaleira
 Um dia, essa tranquilidade sucumbiu
 Quando os portugueses invadiram
 Capturando homens
 Para fazê-los escravos no Brasil
 Na viagem agonizante
 Houve gritos alucinantes
 lamentos de dor
 Ô, ô, ô adeus, Baobá, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô adeus, meu Bengo, eu já vou
 Ao longe, Minas jamais ouvia
 Quando o rei mais confiante
 Jurou à sua gente que um dia os libertaria
 Chegando ao Rio de Janeiro
 No mercado de escravos
 Um rico fidalgo os comprou
 E para Vila Rica os levou
 A ideia do rei foi genial
 Esconder o pó de ouro entre os cabelos
 Assim fez seu pessoal
 Todas as noites quando das minas regressavam
 Iam à igreja e suas cabeças banhavam
 Era o ouro depositado na pia
 E guardado em outro lugar com garantia
 Até completar a importância
 Para comprar suas alforrias
 Foram libertos cada um por sua vez
 E assim foi que o rei
 Sob o sol da liberdade trabalhou
 E um pouco de terra ele comprou
 Descobrimo ouro enriqueceu
 Escolheu o nome de Francisco
 E ao catolicismo se converteu
 No ponto mais alto da cidade, Chico Rei

³⁹³ *Idem.*

Com seu espírito de luz
Mandou construir uma igreja
E a denominou
Santa Efigênia do Alto da Cruz³⁹⁴

Chico Rei é um desses “Heróis da Liberdade” exaltados no samba-enredo, no teatro³⁹⁵, na literatura³⁹⁶ e no cinema³⁹⁷.

Ao contrário de Zumbi dos Palmares, Chico Rei não dispõe de documentos que comprovem sua existência. Contudo, ainda é fortemente presente na memória popular de Minas Gerais, sobretudo nos municípios onde houve extração aurífera no período da escravidão. Chico Rei revela-se, pelo simbolismo, nas tensões da escravidão negra na Província das Minas, após chegar do Congo com seu filho Muzinga, único sobrevivente da família, em uma das “quase 36 mil viagens de navios negreiros” entre os séculos XVI e XIX. (COSTA *et al.*, 2020, p. 168)

A história do rei congolês é cantada/narrada por Martinho nesse samba de 1965, da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, e em outras canções, como a de mesmo nome gravada por Milton Nascimento para a trilha sonora do filme³⁹⁸. Galanga era como se chamava esse rei do Congo cuja história o samba narrou. Foi trazido para Vila Rica (MG) para trabalhar numa mina, que posteriormente comprou, conquistando sua própria liberdade e a de muitos outros negros escravizados. Galanga, no Congo. Chico Rei, no Brasil.

6.3 Conexões

“Madalena, Madalena
você é meu bem querer
eu vou falar pra todo mundo
vou falar pra todo mundo
que eu só quero é você”
(Madalena do Jucu, Martinho da Vila, 2004)

³⁹⁴ Chico rei, (Geraldo Babão/Djalma Sabiá/Binha). *Idem*.

³⁹⁵ Galanga, Chico Rei é um espetáculo cênico-musical, estreado em 2011, dirigido por João das Neves, com direção musical de Titane, texto de Paulo César Pinheiro, protagonizado por Maurício Tizumba e um elenco de atores negros. O espetáculo já foi analisado em alguns estudos como o do professor Marcos Antônio Alexandre. (ALEXANDRE, 2012)

³⁹⁶ LIMA, Renato. Chico Rei. Ilustrações de Graça Lima. São Paulo: Paulus, 2006 (Coleção Mistura Brasileira).

³⁹⁷ Refiro-me ao filme ‘Chico Rei’(1985) dirigido por Walter Lima Jr., com produção de José Eugênio Muller. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2019/01/08/o-filme-chico-rei-e-a-luta-pela-superacao-do-racismo-e-da-escravidao-artigo-de-gilvander-moreira/> Acesso em: 20 ago. 2021.

³⁹⁸ Milton Nascimento interpretou a canção de Wagner Tiso e Fernando Brant, gravando o LP “Chico rei – Trilha Sonora do Filme”. Disponível em: <https://immub.org/album/chico-rei-trilha-sonora-do-filme> Acesso em: 20 ago. 2021.

Se o Congo esteve representado no disco anterior pela figura de Chico Rei, no disco seguinte, seu **33º álbum - “Conexões – ao vivo” (2004)**³⁹⁹- a congada capixaba é recuperada na regravação de “Madalena do Jucu”. A música gravada por Martinho no LP “O canto das Lavadeiras” (1989)⁴⁰⁰ é uma toada de congo. Na Barra do Jucu, as congadas acontecem nos festejos de São Benedito, em dezembro.

O termo congo e outras expressões como congada, baile de congo, quando utilizadas no âmbito musical, remetem ao antigo Reino do Congo, o maior império africano que se teve notícia até 1492. Nos grupos do Espírito Santo, o termo congo não só denomina as bandas, mas outros elementos que a compõem, como os tambores e os próprios participantes. (SATHLER, 2019, p. 35)

“Madalena do Jucu” foi regravada num show em São Paulo com a participação de seus filhos Analimar Ventapane e Juliana Ferreira nos vocais, Tunico Ferreira na percussão, e Martnália. Congada e samba, musicalidades afro-brasileiras, reunidas ao vivo. Como já analisado, “Madalena” tornou-se um grande sucesso de carreira desse artista que, em suas “andanças”, conheceu e inseriu uma diversidade de músicas tradicionais e regionais em seu repertório. As rodas de congo da Barra do Jucu no Espírito Santo e as Madalenas capixabas percorreram o Brasil pelo samba de Martinho em seus shows e discos.

Débora Sathler (2019) realizou pesquisa sobre os alcances que essa gravação teve, impactando as comunidades tradicionais da região, trinta anos após o lançamento do álbum “O Canto das Lavadeiras” (1989). A pesquisadora, que também é nora de Martinho, reconta a história dessa gravação situando o sogro, já naqueles anos 1980, como um importante agente político e cultural,

Promovendo atos em favor da liberdade de Mandela e pelo fim da Guerra Civil Angolana, onde dois milhões de pessoas morreram. Compôs a música “Axé pra todo mundo” para o Centenário da Abolição da Escravatura e reuniu músicos, artistas e lideranças do movimento negro em horário nobre na Rede Globo de Televisão. (SATHLER, 2019, p. 15)

Analisando o legado vivo do intelectual e popular Martinho da Vila, Sathler destaca como a gravação de “Madalena do Jucu” contribuiu na popularização da cultura do congo capixaba e dos conguistas. Entrevistando os mestres e as rainhas das bandas de congo da região, ela própria capixaba e integrante desse movimento, identifica nessas falas o reconhecimento da importância dessa canção que, ao unir samba e congada, oportunizou

³⁹⁹ CD Conexões – ao vivo, Gravadora MZA Music, Martinho da Vila, 2004. Disponível em: <https://immub.org/album/conexoes-ao-vivo> Acesso em: 20 ago. 2021.

⁴⁰⁰ *Op. cit.*

divulgar a cultura da região. A partir dessa visibilidade, os artistas tiveram oportunidade de levar o congo para outras partes do Brasil e do mundo. Além dos convites decorrentes do sucesso de “Madalena do Jucu”, as Bandas de Congo se multiplicaram na região, tendo sua popularização motivado antigos integrantes a retomarem a fabricação de instrumentos (o tambor de casaca), mobilizando a comunidade local. Projetos na área da educação e do turismo, pós “Madalena do Jucu”, intensificaram-se garantindo, assim, a sobrevivência dessa importante manifestação cultural que, como o samba, esteve cercada de ameaças e preconceitos.

Destaca ainda a luta pela inclusão do congo no estado do Espírito Santo, visibilizando relatos dos congadeiros de episódios de perseguição, discriminação racial e intolerância religiosa. Nas falas dos congadeiros entrevistados, confirma-se o reconhecimento do impacto que “Madalena do Jucu” teve para o congo da região. Antes visto como “uma cultura de preto, pobre, cachaceiro e macumbeiro, sem valor, depois da música, o congo passou a ser incluído em projetos e políticas públicas, inclusão impulsionada pela canção tida como ‘um marco histórico e cultural para o Espírito Santo’” (SATHLER, 2019, p. 22).

Precisávamos dar visibilidade, precisávamos do reconhecimento para não deixar morrer a cultura. E assim como o meio ambiente, se eu não reconheço, não preservo. O pertencimento vem com a visibilidade. Tínhamos treze bandas no estado, depois da gravação de ‘Madalena do Jucu’, em 1991, já eram vinte e sete e hoje são mais de sessenta. (SATHLER, 2019, p. 21)

Os impactos dessa visibilidade atribuída a Martinho e reconhecida pelos congadeiros e congadeiras são revelados na pesquisa publicada em 2019, trinta anos após a gravação da música. A pesquisadora reforça o argumento, que perpassa esta tese, do protagonismo de Martinho da Vila na recuperação, criação, preservação e valorização de memórias e tradições, em práticas e discursos que reafirmam ancestralidades, africanidade e elos constituídos entre Brasil e África. Tais estratégias configuraram uma identidade diaspórica para o samba além de contribuir significativamente para difundir histórias e culturas africanas e afro-brasileiras.

Griô Martinho José Ferreira é reserva de memória viva da cultura de matriz africana do Brasil pelas vibrações transmitidas, pelos detalhes afetivos contornados, pelos sons registrados e os rituais preservados. Foi pela observância, pelo olhar, pela escuta, pelas experiências pessoais e coletivas. O narrar, o cantar, o contar histórias de povos e o sincretismo, que transformou Martinho da Vila no porta-voz dos silenciados afro-brasileiros. (SATHLER, 2019, p. 17)

As “conexões”,⁴⁰¹ características de sua obra, continuaram a ser concretizadas em seus projetos musicais. Martinho gravou um CD com o mesmo título - “Conexões” (2004) - com canções em francês, como a versão de *La Bohème* e a tradução de Mulheres (*Femmes*), O Pequeno Burguês (*Le Petit Bourgeois*), Canta, Canta Minha Gente (*Chant Chant Mon Peuple*). A voz em francês, na participação especial, não veio da França, mas da África, com a gravação da cantora camaronesa Sally Nyolo.

6.3.1 *Brasilatinidade*

A partir das inúmeras “conexões” estabelecidas, a questão identitária estará, incontornavelmente, pautada na produção musical de Martinho da Vila. O samba é sobretudo espaço de construção identitária e de lugares de pertencimento. Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem que, no caso do samba, envolve poesia, música, imagem e performance. Kathryn Woodward (SILVA; HALL; WOODWARD, 2000) pontua que a identidade é relacional e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades. Na produção de Martinho, identidades diversas são acionadas, marcando diferenças e, sobretudo, construindo aproximações culturais e musicais: principalmente com África (especialmente com Angola). Em seu **34º trabalho**, pensa a latinidade e a conexão com a América Latina pela “**Brasilatinidade**” (2005).⁴⁰²

A latinidade de Martinho da Vila é construída a partir de um repertório majoritário do samba, celebrando brasilidades: as comunidades cariocas, a favela, o universo do samba, o pagode, os partideiros, a Vila Isabel (pelo sucesso na regravação de “Feitiço da Vila” (1934), de Noel Rosa e Vadico) e, sobretudo, o Rio de Janeiro.

Quando essa onda passar
 Vou te levar nas favelas
 Para que vejas do alto
 Como a cidade é bela
 Vamos à boca do mato
 Meu saudoso Pretos Forros
 Quanto essa onda passar
 Vou te levar pelos morros
 Não sei onde vamos primeiro
 Quando essa onda passar
 Formiga, Borel ou Salgueiro
 Quando essa onda passar
 Sei que vou lá na Mangueira

⁴⁰¹ CD Conexões, Gravadora MZA Music, Martinho da Vila, 2004. Disponível em: <https://immub.org/album/conexoes-1> Acesso em: 16 jul. 2021.

⁴⁰² *Idem*.

Pegar o Mané do Cavaco
 E levar pra uma roda de samba
 No bom Morro dos Macacos
 Quando essa onda
 É bom zuelar nas umbandas lá do Vidigal
 Candomblés, no Turano
 Um funk, um forró, um calango
 No Andaraí, Tuiuti ou Rocinha
 Ver os fogos de fim de ano
 Da porta de uma tendinha
 E depois vamos dançar um jongo
 Num terreiro da serrinha⁴⁰³

A onda de violência no Rio de Janeiro segue atual, “não passou”. O samba de Martinho, porém, apresenta-se como território seguro para “zuelar” pelos morros cariocas onde as rodas de samba, o jongo, o candomblé e a umbanda resistem. As africanidades permeiam brasilidades celebradas sob a ideia de uma “Brasilatinidade”. O sambista negro, brasileiro, carioca e partideiro, que tem em África seus ancestrais, agora se afirma latino. Nesse disco, no qual múltiplas identidades são acionadas, a “brasilatinidade” segue como uma incógnita. E Martinho, embora siga pelo caminho da pluralidade constitutiva de seu trabalho, privilegia, nas musicalidades latinas, o samba.

O “Brasil” ganha mais evidência que a “latinidade”, confirmando uma dificuldade em mesclar tais conceitos/culturas/identidades reunidos no título do disco. Essa “dificuldade” tem uma história, pouco explorada no disco. De qualquer modo, Martinho e sua equipe esforçaram-se para estabelecer conexões musicais na “Brasilatinidade”. Estas consolidaram-se nas canções interpretadas em parceria com as cantoras de países de origem latina europeia: Mafalda Minnozzi (italiana), Rosário Flores (espanhola, interpretando uma cumbia⁴⁰⁴ colombiana), Katia Guerreiro (portuguesa cantando um fado), Nana Moskouri (grega radicada na França, interpretando um samba em francês) (SUKMAN, 2013). Mas como o Brasil se relaciona com essa “latinidade”? Que latinidade se evidencia como conceito nesse álbum e direciona a seleção musical?

Martinho, em entrevista⁴⁰⁵, explicou que a ideia do disco que sucedeu ao CD “Lusofonia” estava mais voltada para a latinidade linguística da língua portuguesa falada no Brasil. Buscava o artista as origens da língua que, imposta pelo colonizador, se difundiu no Brasil. As questões identitárias e culturais, entretanto, não se distanciam da língua, ao

⁴⁰³ Quando Essa Onda Passar, Martinho da Vila. *Idem*.

⁴⁰⁴ A *cumbia* é um estilo de música tradicional da Colômbia, e uma dança popular de distintos países latino-americanos. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cúmbia> Acesso em: 20 out. 2021.

⁴⁰⁵ Entrevista com Martinho da Vila que faz parte do álbum ao vivo "Brasilatinidade". (MZA Music/2005) Disponível: <https://youtu.be/QnFA0qix6Ns> Acesso em: 16 jul. 2021.

contrário. O conceito forjado para o disco “Brasilatinidade” instiga a pensar como essa latinidade se liga ao Brasil para além das conexões linguísticas. O título do disco de Martinho sugere uma aproximação com a identidade latino-americana que não se efetiva. A América Latina permanece distante desse Brasil “latino” que busca, na latinidade europeia, conexões musicais para o disco. Antes de voltar à “Brasilatinidade” do disco, reflito sobre uma “Brasilatinidade” nas Américas, a fragilidade dos elos Brasil/América Latina, recuperando a historicidade desse outro conceito.

A América Latina, em termos geográficos, corresponde atualmente a uma região que abarca mais de 700 milhões de habitantes dispersos em 12 países da América do Sul, 7 da América Central e 14 do Caribe (SOUZA, 2011). Seu conceito se amplia para além do recorte geográfico se considerarmos os fatores linguísticos, históricos, culturais, políticos e sua vinculação a uma identidade latino-americana. Aliás, como espaço de pertencimento, o Brasil insere-se com dificuldades nela, diferentemente do que o uso do termo, título do álbum de Martinho, sugere.

Sua inserção nessa região se deu, discursivamente, ao longo dos séculos XIX e XX, mas ainda hoje causa “estranhamento”. Alguns estudos exploraram esse desconforto em situar o Brasil e associá-lo a uma identidade latino-americana. Martinho não buscou essa aproximação no disco gravado em 2005, no qual quis reunir “vários aspectos da história latina”⁴⁰⁶, conforme afirmou em entrevista. A latinidade das Américas estaria ausente, e a América Latina passaria à margem, exceto na turnê de apresentação do novo trabalho. Nesse ano percorreu, além de Moçambique, o Equador, o Uruguai e a Argentina apresentando seu trabalho mais “latino”. No ano seguinte (2006), a Vila Isabel traria para a Marquês de Sapucaí o enredo “Soy loco por ti América - A Vila canta a latinidade”⁴⁰⁷. A América Latina estaria na Avenida, desde a réplica de Simon Bolívar à presença de Hugo Chaves. Heróis, escritores, poetas e líderes latino-americanos como Gabriel Garcia Márquez, Eva Perón e Che Guevara seriam contemplados nas alegorias. Martinho da Vila não participou da festa, pela primeira vez, sendo substituído pela filha Mart'nália na ala dos compositores. Estava magoado, pois seu samba foi desclassificado e cogitou-se que o enredo foi inspirado no álbum de Martinho da Vila, confirmando a ideia de que seu título sugeria essa aproximação com a latinidade das Américas.

⁴⁰⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53281.shtml?origin=folha> Acesso em: 30 mar. 2021.

⁴⁰⁷ Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral.vila-isabel-emociona-desde-o-inicio.20060227p24127> Acesso em: 16 out. 2021.

O neologismo *Brasilatinidade* induz pensar, portanto, na ideia de um rompimento desse distanciamento que é histórico-cultural. Pesquisas confirmam a dificuldade da sociedade brasileira em enxergar-se como parte da América Latina, o que remonta à própria formação social e política do país, bem como suas diferenças em relação aos países da chamada América hispânica. Nesse sentido, o Brasil encontra-se mais próximo d'África pelas africanidades construídas, positivadas e reafirmadas nos discursos do samba, que da latinidade. O racismo nos afastou d'África e somente o enfrentamento deste possibilita, na travessia do “Atlântico negro”, uma reconexão. Em relação aos nossos vizinhos na América Latina, essa reaproximação demanda outras estratégias, visando transpor essas fronteiras históricas e culturais implícitas no neologismo “Brasilatinidade”.

Parece haver um isolamento cultural do Brasil na América Latina, como se a produção brasileira fosse algo totalmente diferente da cultura dos demais países da região. No Brasil, há uma grande ignorância acerca da produção cultural de seus vizinhos, enquanto, por outro lado, há uma inundação de produção europeia e norte-americana – muitas vezes consideradas como superiores até mesmo em relação a produção nacional (vide o preconceito que a produção cinematográfica brasileira ainda sofre no próprio país). Além disso, o Brasil pouco importa a produção musical latino-americana para cá: enquanto ritmos como a cumbia e o reggaeton têm um grande êxito em todos os demais países da região (e inclusive na Europa), são pouquíssimo difundidos dentro das fronteiras brasileiras. Quando importados, o são em suas versões em inglês, feitas pra atingir os mercados europeus e norte-americanos. (TRANCREDI, 2016, p. 15)

Este Brasil “fora do lugar”, quando se trata da América Latina, foi um sentido historicamente construído com bases no eurocentrismo que norteou a formação da sociedade brasileira e ainda norteia os currículos escolares brasileiros. O desconhecimento acerca da cultura latino-americana e da história dos nossos vizinhos latino-americanos contribui para essa desconexão que Martinho busca romper, apenas conceitualmente, visto que seu trabalho prioriza as referências latinas europeias. E, nesse sentido, diferencia-se das aproximações que estabelece com África, nas quais constrói ou restitui elos culturais e musicais. Em ambos os casos, tais lacunas constituem-se resquícios de um colonialismo arraigado na cultura brasileira, cujas referências culturais europeias sempre foram preponderantes e consideradas superiores às demais. O colonialismo persiste, pois efetiva-se no plano do discurso que inferioriza o outro, hierarquizando povos, espaços, saberes e culturas.

Martinho busca essas aproximações num contexto histórico específico, marcado por um mundo globalizado e conectado tecnologicamente, permitindo encurtar tais distâncias e

estabelecer novas relações, mais consolidadas no âmbito da política externa⁴⁰⁸. Faz-se necessário romper com o eurocentrismo que forjou a construção dessas relações, bem como com os sentidos construídos sobre África, América Latina e Brasil. Essa consciência crítica desperta novos olhares para o Brasil, e do Brasil para esse “outro”: nossos (tão próximos) vizinhos e a (tão distante fisicamente, mas próxima nos legados e influências) África, com raízes tão profundas em solo brasileiro.

Ainda problematizando tais relações, como as com África, percebemos os silêncios no ensino da história e da cultura latino-americana nas escolas brasileiras. Este é também um tijolo dessa construção cujos muros eurocêntricos preponderam em relação às pontes que hoje faltam, por exemplo, no utópico projeto de integração da região. Elisa Lucinda⁴⁰⁹, atriz e escritora brasileira, recentemente, ao falar sobre nosso desconhecimento sobre África chamou de “ilusão” a ideia de que estudamos a “História universal”, salientando “a enorme parte” que faltou nessa história, inclusive uma parte de nós mesmos. Martinho, ao explorar essas lacunas e construir pontes, rompe silêncios inscritos nos livros didáticos e na escola brasileira. O samba se torna ferramenta pedagógica.

Sabe-se que a ignorância em relação ao “outro” é responsável por boa parte dos preconceitos e discriminações que fundamentam, inclusive, os discursos de ódio (contra Cuba e Venezuela, por exemplo) que povoam o imaginário brasileiro. O mesmo se dá em relação à África e às imagens estereotipadas e preconceituosas construídas sobre o continente, seus povos e suas culturas.

As imagens e informações que dominam os meios de comunicação, as revistas e livros didáticos se incorporam a tradição multissecular que inferioriza o continente, alguns estudos preconceituosos e racistas acerca da História da África e a discriminação pela qual são submetidos os afro-descendentes aqui dentro, e os africanos pelo mundo. (OLIVA, 2005, p. 93)

Nesse sentido, a obra de Martinho possibilita profícua reflexão sobre as questões identitárias que pautam os debates atuais, bem como a desconstrução de preconceitos que o

⁴⁰⁸ A partir do governo de Luiz Inácio Lula Da Silva (2002-2010), os esforços de integração regional ganham ainda mais força. Os contextos regional e internacional favorecem: crise do neoliberalismo e ascensão de governos progressistas, que possuem uma vontade política comum pela busca do fortalecimento da integração regional e o desejo de manter a região afastada das tentativas de imposição de interesses de potências externas, principalmente dos Estados Unidos. É neste sentido que os governos latino-americanos derrubam a proposta estadunidense de integração hemisférica, a Área de Livre Comércio das Américas (ALCA), enquanto em contraponto empreendem uma reformulação do Mercosul e criam organismos mais abrangentes (em termos de membros e de tópicos) como a UNASUL e a CELAC. Tal contexto pode ser considerado como um indício do processo de construção identitária em que uma coletividade é constituída a partir da negação do “outro” (novos processos de integração regional em relação à negação da ALCA). (TRANCREDI, 2016, p. 16)

⁴⁰⁹ Refiro-me aqui à sua participação no programa Roda Viva da TV Cultura, em entrevista à escritora Conceição Evaristo, em 6 set. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/O2bxQJH-Plk> Acesso em: 18 set. 2021.

olhar para as diferenças envolve. A ideia de uma identidade latino-americana vincula-se à necessidade de ruptura colonial e de construção de um sentido de unidade entre povos que ainda lutam contra a colonialidade do ser, do saber e do poder. Superando o sentido depreciativo associado aos povos latinos, resultado de uma perspectiva eurocêntrica e, posteriormente, estadunidense, outros conteúdos simbólicos são acionados valorizando as histórias e culturas desses povos. Novos olhares se voltam para a América Latina nesse contexto de crítica ao eurocentrismo tanto nos movimentos sociais quanto nas correntes que fundamentam um pensamento afrodiaspórico e a decolonialidade.

Este é um dos méritos do grupo de investigação modernidade/colonialidade: “sistematizar e apresentar com clareza discussões dispersas em alguns autores da tradição do pensamento negro, bem como em outras tradições terceiros-mundistas formuladas, seja no interior, seja no exterior das fronteiras dos países norte-cêntricos. Outro mérito foi trazer para o primeiro plano da discussão a importância da raça como dimensão estruturante do sistema mundo moderna/ colonial. (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2018, p. 11)

Nessa mesma perspectiva constatamos, a partir das análises realizadas, os méritos da produção artística de Martinho da Vila. Obstinado em difundir a “cultura negra mundial”⁴¹⁰ e aproximar Brasil/África, também traz a raça, a tradição, o samba, a ancestralidade, as africanidades, a África para o centro, descolonizando saberes. A arte de Martinho, marcada por vivências e descobertas que lhe permitiram ampliar horizontes e se conscientizar desse colonialismo, desestabiliza identidades pretensamente fixas e naturalizadas. O sambista questiona, em suas narrativas poético-musicais, esquemas culturais e de pensamentos dominantes que permanecem arraigados, legitimando assimetrias de poder, nas quais povos, territórios, culturas, conhecimentos e subjetividades são hierarquizados. Aquelas historicamente inferiorizadas, as culturas africanas e dos povos da diáspora, Martinho celebra, exalta, explora sua riqueza, considerando-se responsável por difundir-las e valorizá-las por meio de sua arte. O samba, manifestação cultural diaspórica, cujas africanidades foram duramente reprimidas e perseguidas, encontra em Martinho um defensor. Honrando sua ancestralidade, assume como um propósito de vida, encontrando, em cada trabalho, espaço para executá-lo, militando no samba e pelo samba.

Não se tem aqui a pretensão de dizer que no discurso de Martinho não há reprodução de tais esquemas culturais e pensamentos dominantes, pois seria o mesmo que dizer que ele escapa dessa estrutura eurocêntrica de pensamento, o que não é possível nem verdade. Sua

⁴¹⁰ Fala de Martinho em entrevista. Disponível: <https://youtu.be/QnFA0qix6Ns>. Acesso em: 10 nov. 2021.

particularidade está, justamente, em desestabilizar essa estrutura ao reescrever histórias, visibilizando sujeitos e culturas. Ao fazê-lo, constrói narrativas que apresentam “outras” histórias, visibiliza uma pluralidade cultural em contranarrativas que provocam rupturas e desconstruções ao longo de sua vivência e por causa dela. Martinho, embora atravessado pela condição de colonialidade, confronta sentidos, apropria-se de conceitos, abrindo novos campos de disputa.

6.4 Martinho: do Brasil e do mundo

No 35º álbum, **Martinho da Vila, “Do Brasil e do mundo” (2007)**,⁴¹¹ o sambista explora outra ideia de “latinidade”, bem como a relação do Brasil com a identidade latino-americana problematizada no tópico anterior. Um ano após a América Latina desfilar na Sapucaí com a Vila Isabel, esta seria contemplada por Martinho. A partir da canção bilíngue “Por ti América”, em espanhol e português, desponta, finalmente, a aproximação não alcançada no álbum anterior. Com participação de Fito Paez, a canção, assinada pelo cantor Argentino, Martinho da Vila e Luiz Carlos Vila, reúne latinidade, brasilidade e africanidade.

“Adelante Vila Isabel! Podrás afirmar que cuando existe la unión es posible llegar al cielo azul de quien solamente quiere volar en los sueños posibles de realizar. Dios te bendice, gran América! Tu nuevo mundo solo quiere el amor y la paz para convertirse en el paraíso de quien trabaja y se integra, en una mezcla homogénea que nos hermana y satisface. Con la bendición y el agradecimiento de la vieja Mamá Africa, con el sabor y el color de las relaciones, bailando con el ritmo y la magia de los sonidos de las calles y de las salas de baile. Simón Bolivar fue un héroe! Con rumba, candombe, tango y samba podemos anunciar hoy su sueño ideal. El fue un hombre que sabía de que se trataba. Soy loco por ti América y falo en portuñol, El buen vino nos hace sonreír y adorar a la luna y el sol. Cantar a la latinidad con el clamor de la fraternidad. Ese es nuestro sueño de Carnaval!”

Avante Vila Isabel! Vai afirmar
 Que quando há união dá pra chegar
 No céu azul de quem quer só voar
 Nos sonhos possíveis de se realizar
 Deus te abençoe, ó Grande América!
 O teu novo mundo só quer amor e paz
 Pra ser paraíso de quem trabalha e faz
 Mistura homogênea que satisfaz
 Com as graças da velha Mamãe África
 Tempero sabor e cor nas relações
 Bailando no ritmo e na mágica
 Dos sons das ruas e dos salões

⁴¹¹ CD Do Brasil e do Mundo, Gravadora MZA Music, Martinho da Vila, 2007. Disponível em: <https://immub.org/album/do-brasil-e-do-mundo> Acesso em: 16 jul. 2021.

Simon Bolívar foi um bamba
 Com rumba, candombe, com tango e samba
 Preconizamos seu ideal
 Simom Bolívar foi um bamba magistral
 Com rumba, candombe, com tango e samba
 Preconizamos seu ideal
 Soy loco, louco por ti e falo em portunhol
 Bom vinho nos faz sorrir
 Amando a lua e o sol
 Cantando a latinidade, clamor de fraternidade
 Eis o nosso sonho de carnaval⁴¹²

A união propagada na canção, de uma fraternidade na latinidade, vira um “sonho de carnaval” que reconhece na América Latina elos com a “Mãe África”. Simon Bolívar, revolucionário venezuelano, torna-se um “bamba magistral” que lutou por seu ideal nesse samba cantado em “portunhol”. A latinidade ganha diferente sentido daquele explorado no disco anterior. Mais voltada para a América Latina, celebra seus sons, seus heróis, suas raízes ancestrais, fazendo dessa união um ideal, um sonho. A *rumba* (dança cubana), o *candombe* (música típica do Uruguai) e o samba brasileiro unem-se, com seus batuques, ao *tango* argentino. Como o samba, a dança cubana e a música uruguaia possuem raízes na “mãe África”, tendo sido declarados, *rumba* e *candombe*, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Retorna aqui a categoria pensada por Lélia Gonzalez, “amefricanidade”, a partir das similaridades constatadas nas aproximações da população negra das Américas Central e do Sul. Nestas percebeu as similaridades nos falares (com o “pretoguês”, português africanizado falado no Brasil) nas danças, músicas e sistemas de crença. “Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional”, que minimizam a contribuição da população negra (GONZALEZ, 1988). Por isso Lélia propõe a ideia de “amefricanos”, designando os povos descendentes de africanos nas Américas. E a “amefricanidade”, como categoria político e cultural, permite

ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além de seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada...” (GONZALEZ, 1988)

⁴¹² Por Ti América, Martinho da Vila (Martinho da Vila/Luiz Carlos da Vila/Fito Paez). *Idem*.

Lélia Gonzalez, deslocando o lugar de enunciação das narrativas do centro da Europa “para as margens da América, propõe produzir conhecimento ‘desde dentro as culturas indígenas e africanas’ para contrapor interpretações centradas na visão de mundo do pensamento europeu” (CARDOSO, 2014, p. 45). Esta constitui-se numa estratégia de resistência, como as narrativas do samba que colocam no centro as brasilidades constituídas a partir dos elos com África e africanidades e das conexões forjadas por Martinho da Vila a partir de suas aproximações com África e culturas diaspóricas.

No mesmo disco de Martinho em que essa “amefricanidade” se efetiva em conexões musicais diaspóricas, a África chega pela *Calumba* de Angola.

Eu bolei
Com as tranças da Calumba
Shinguilei
Vendo Calumba trançar
Eu sonhei
Que era rei numa macumba
E Calumba a rainha do gongá
Ela lá em Luanda
Que é a terra da Kianda
Eu no Itororó
O roncó de Iemanjá
Numa transa que trança
O samba de roda com a roda de semba
Ninguém segura a pomba quando a saia dela vai pro ar
Quero ver Calumba dançar, quero ver Calumba dançar
Quero ver Calumba dançar, quero ver Calumba dançar
Quero ver Calumba dançar, quero ver
Ó que moça bonita
Quero ver Calumba dançar, quero ver
Sua trança balançar
Quero ver Calumba dançar
Sua saia de chita
Quero ver
Ela gira e me trança
Quero ver Calumba dançar.
“Viva Angola” (falado)⁴¹³

A canção reúne “o rei do samba brasileiro” e “o rei do *semba* angolano”, em musicalidades que se aproximam menos pela semelhança de nome e mais por suas características percussivas e ancestralidade africana. Elias Dia Kimuezo, compositor da *Kalunga* adaptada por Martinho, iniciou sua carreira musical, como este, na década de 1960. O músico integrou “pequenos movimentos de músicos nacionalistas que faziam por preservar as músicas e tradições angolanas marginalizadas pela dominação colonialista, na necessidade

⁴¹³ Calumba (Kalumba), Elias Dia Kimuezo/Vrs. Martinho da Vila. *Idem*.

da conquista da independência”⁴¹⁴. Assim como Martinho se preocupa com o futuro do samba, “o rei da música angolana” acredita que o *semba* está sob ameaça, pois as novas gerações abandonaram os instrumentos típicos do ritmo angolano. Elias Dia Kimuezo, como Martinho, também se tornou um defensor de uma tradição musical, em seu país, além de preservar o uso de sua língua materna nas canções. Perguntado se um dia cantaria em língua portuguesa, o cantor respondeu:

[...] já não há hipótese. A minha vocação é cantar em língua nacional quimbundo e acho que não me enquadro noutra. É uma questão de hábito. Aprendi o quimbundo com uma avó que não falava o português, e falo fluentemente desde a juventude. Fui órfão de pai e mãe desde os sete anos de idade e com ela aprendi de tudo um pouco.⁴¹⁵

6.5 Herdeiros da Tradição: as “crias” de Martinho da Vila

No **36º disco**, “**O Pequeno Burguês**” (2007)⁴¹⁶, Martinho cantou, com as filhas Mart’nália, Analimar e Maíra, sambas seus e das antigas. Dos tantos pioneiros contemplados em sua obra, um sempre teve lugar especial: Noel Rosa. O artista, cuja importância se revela nos inúmeros sambas regravados, ganhou uma homenagem - o “CD Poeta da Cidade – Martinho Canta Noel” (2010)⁴¹⁷ - também com a participação de suas “crias”. Era centenário do “Poeta da Vila”, cujas homenagens chegaram na Avenida pelo enredo da Vila Isabel de 2010.⁴¹⁸

No álbum seguinte, o **37º disco** de sua carreira, a família musical é a homenageada. O **CD Lambendo a cria**,⁴¹⁹ do pai de oito filhos e avô de dez netos, celebra com orgulho tudo que conquistou ao longo da vida: “Agradeço à vida/ que tem me dado tanto/ me dá sempre força/ pros meus pés cansados [...] E descubro as coisas/ que formam meu canto/ o canto do povo/ é um soberano canto”⁴²⁰. E viva a família musical de Martinho, que na “batida do sambão” fez uma “comovente parceria” com amigos de caminhada e os filhos que desfilam

⁴¹⁴ Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/a-musica-nacional-esta-a-desaparecer/> Acesso em: 30 out. 2021.

⁴¹⁵ *Idem*.

⁴¹⁶ CD O pequeno Burguês (2007). Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/o-pequeno-burgues/ Acesso em: 16 jul. 2021.

⁴¹⁷ CD Poeta da Cidade – Martinho Canta Noel, Gravadora Biscoito Fino, Martinho da Vila, 2010. <https://immub.org/album/poeta-da-cidade-martinho-canta-noel>. Acesso em: 16 jul. 2021.

⁴¹⁸ “Noel: a presença do poeta da Vila”, Martinho da Vila, 2010. Disponível em:

<https://www.unidosdevilaisabel.com.br/carnaval-2010/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

⁴¹⁹ CD Lambendo a cria, Gravadora MZA, 2011. http://martinhodavila.com.br/js_albums/lambendo-a-cria/. Acesso em: 16 jul. 2021.

⁴²⁰ Agradeço à Vida - “Gracias a la vida”, Violeta Parra – (versão Martinho da Vila e Paula Tribuzy). *Idem*.

talento: Tunico Ferreira, Mart'nália, Analimar Ventapane, Maíra Freitas, Juju Ferreira e Preto Ferreira.

O cansaço, poetizado, não lhe arrancou o sorriso nem sua marca, a alegria, expressa em cada aparição pública. Devagarinho, Martinho produziu, sem interrupções, muita *kizomba*, música, literatura, enredo e samba, chegando com força total ao **38º disco “4.5 atual” (2012)**. Celebrando 45 anos de carreira, trouxe seus primeiros sambas (do álbum de 1967) com regravações orquestradas. “Ao recriar o primeiro disco, Martinho constrói mais uma das inúmeras pontes culturais que fez durante sua obra – e que é ponte fundamental para a criação do próprio samba brasileiro: exatamente a que liga a Bahia ao Rio” (SUKMAN, 2013, p. 292). “O samba de partido-alto de roda” (2012) é a ponte. Na letra dessa canção, africanidades definem o samba - nas referências à *mandinga*, à *muamba* e à *batucada*⁴²¹ - e revelam a extensão dessa ponte que ultrapassa fronteiras baianas e brasileiras. A partir das ancestralidades por ele defendidas ao logo desses 45 anos de carreira e da incorporação de africanidades em seu discurso (musical, poético, performático), ela chega à África que resiste no samba e pelo samba.

É partido alto, é samba
 É da batucada, é bamba
 É meu camarada, é camba
 Tem mandinga, tem muamba [...]
 É meu camarada, é camba
 Tem mandinga, tem muamba [...]
 Cabrochas gingando devagarinho
 É partido alto
 Passista nos passos do miudinho
 É partido alto
 Baiana aplaudida com muito carinho
 É samba de roda
 Mulata em requebros pro seu neguinho
 É samba de roda
 É samba de roda, é partido alto
 É partido alto, é samba de roda
 Bom batucar na Mangueira
 Lá em Madureira e na Piedade
 Na Boca do Mato, em Vila Isabel
 Em Bangu e no bairro da Mocidade
 Sambar em Pituaçu e lá no Curuzu
 Em plena Liberdade
 Na Boca do Rio, Bonfim, Pelourinho
 Garcia, Lapinha, que felicidade [...]
 Viva Zeca Pagodinho, Paulinho, Nei Lopes, Wilson Moreira
 Tinália, Leci, Dona Ivone Lara, Arlindo, Sombrinha e Jorge Aragão

⁴²¹ Segundo Nei Lopes (2012), os três termos africanos são de origem banta: *mandinga* vincula-se à prática do fetichismo pelos congueses; *muamba* significa cachaça; e *batucada*, ato ou efeito de batucar.

Salve o Nelson Rufino, o Edil Pacheco e o Roque Ferreira
 Neguinho do samba, Valmir, Chocolate, o Carlinhos Brown e o rei Riachão [...]
 É partido alto, é samba
 É da batucada, é bamba
 É meu camarada, é camba
 Tem mandinga, tem muamba [...]
 E foram chegando Dudu Nobre, Tunico da Vila, Moisés Marques, Diogo Nogueira
 Ainda vai chegar muito mais⁴²²

Se nos álbuns anteriores os pioneiros são celebrados nas seleções de partido-alto (das antigas), neste samba as novas gerações são saudadas por perpetuarem a criação, preservando a tradição. Nesses 45 anos, entre idas e vindas pelo Brasil e pelo mundo, construindo pontes e estabelecendo conexões, Martinho se reafirma como um sambista, acima de tudo. Em 2013, com 75 anos de vida e 45 de carreira, Martinho é homenageado pelo projeto Sambabook,⁴²³ no qual grandes nomes da música brasileira interpretam suas canções.

6.6 “Saravá”: samba (Des)Africanizado

Aos 78 anos, Martinho, “**De bem com a vida**” (2016),⁴²⁴ lança seu **39º álbum** com músicas inéditas. O sambista que não deixa de “mandar seu recado” nas canções e prioriza, nesse álbum, instrumentos de corda como estratégia para deixar mais evidente sua mensagem. “Eu só queria um cavaquinho, um violão e eu mesmo fazendo um ritmo. Muito arranjo prejudica o recado que a letra deve passar, prejudica até a melodia. Hoje em dia, está tudo ritmado demais. Se deixar, fazemos samba apenas para as pessoas dançarem.”⁴²⁵ Em reportagem que anunciou o lançamento “de um dos grandes discos de sua trajetória”, o autor do texto deixa escapar um preconceito comumente usado em relação às músicas percussivas: “na mão contrária da superpopulação de instrumentos e produções que tomam as gravações de estúdio, ele tira quase tudo para fazer um álbum bastante limpo...”⁴²⁶. Não poucas vezes a música percussiva foi considerada “suja”. Reduzir os tambores, deixando sobressair os

⁴²² Sambas de Roda e Partido-alto (Tradicional/Adpt. Martinho da Vila), CD 4.5 Atual, Gravadora Sony BMG Music, Martinho da Vila, 2012. Disponível em: <https://immub.org/album/45-atual> Gravação disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/martinho-da-vila-4-5-atual/ Acesso em: 16 jul. 2021.

⁴²³ Cada convidado interpretou uma obra de Martinho: Paulinho da Viola, Ney Matogrosso, Leci Brandão, Diogo Nogueira, Luiz Melodia, João Donato, Moyses Marques, Toni Garrido, Ana Costa, Zeca Baleiro, Dorina, Jair Rodrigues, Pedro Luís, Pitty, Marcelinho Moreira, João Bosco, Paula Lima, Casuarina, Elza Soares, Fernanda Abreu, além dos filhos de Martinho Mart`nália, Tunico da Vila e Maíra Freitas. O projeto contou também com participação da bateria da Vila Isabel e da Orquestra Petrobras Sinfônica, e o ilustre homenageado marcou presença com: “Canta, canta minha gente”.

⁴²⁴ CD de bem com a vida, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2016. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/de-bem-com-a-vida/ Acesso em: 16 jul. 2021.

⁴²⁵ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2016/09/martinho-da-vila-lanca-primeiro-disco-de-ineditas-em-nove-anos-7386562.html> Acesso em: 28 out. 2021.

⁴²⁶ *Idem*.

instrumentos de corda seria, por exemplo, uma forma de deixar a música mais “limpa”, tal como sugere o autor da reportagem. Esse olhar deixa entrever uma das tantas formas de desafricanização do samba que busca distanciar sua sonoridade dos batuques africanos a partir dos quais se constituiu. O historiador do samba, africanista autodidata e sambista Nei Lopes é uma das vozes mais contundentes na denúncia dessas tentativas de expurgar os elementos africanos da música. Identifica, já nas primeiras décadas do século XX, tentativas de desafricanizar o samba, “o corpo e a alma da nação brasileira”,⁴²⁷ mesmo quando já incluído no projeto político de Estado, na década de 1930,

[...] o samba foi sempre, expressa ou veladamente, objeto de ações e procedimentos tendentes a despojá-lo dos conteúdos e das características formais próprios de suas origens africanas. É assim que, na década de 1930, no ambiente do teatro musicado, surge o samba-canção, de andamento lento, de melodia romântica e letra sentimental, mais ao gosto das elites, e talvez mais “limpo”, como requeriam as ideias de eugenia propagadas pelo racismo dito “científico”, menosprezando expressões afro-brasileiras.⁴²⁸

A batucada da percussão, conservada e defendida por sambistas como um elemento da tradição do samba, sempre foi associada às origens africanas. Reduzir esse componente como forma de “limpar” a música é, certamente, um olhar racista que, como se vê, ainda perdura sobre a música. A Bossa Nova, surgida nos anos 1950, é o estilo de composição e interpretação do samba que melhor exemplifica essa “limpeza” musical tão bem aceita internacionalmente.

A bossa nova, então, propôs e efetuou uma simplificação do samba tanto para o “bem”, com o ritmo sendo assimilado por grandes músicos da cena internacional, como para o “mal”, com a africanidade se diluindo. Tão impactante foi essa diluição que, no próprio âmbito da nova onda, surge, a partir da parceria entre Vinicius de Moraes e o violonista Baden Powell, o subestilo de composição denominado “afro-samba”. Com letras inspiradas em cantigas, rituais e outras formas tradicionais e versando sobre temas negro-brasileiros, os afro-sambas se caracterizam, segundo alguns teóricos, por melodias que encerrariam certo tom lamentoso, supostamente característico da música africana, o que carece de fundamento. A denominação, então – em que pese a beleza e a importância desse conjunto de obra – nos parece redundante: ou é questionadora das origens africanas do samba ou é, então, denunciadora da desafricanização sofrida por ele a partir de sua urbanização e de sua exploração comercial. Afro mesmo, nesse momento, é a já mencionada Clementina de Jesus, efetivo elo, no samba, entre a tradição ancestral e boa parte do que viria mais tarde, em obras como

⁴²⁷ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-desaficanizacao-do-samba-por-nei-lopes/> Acesso em: 28 out. 2021.

⁴²⁸ *Idem*.

as de Candeia, Martinho, Luiz Carlos da Vila etc., além de interpretações como as de Clara Nunes e Roberto Ribeiro, entre outros.⁴²⁹

Martinho da Vila, como confirma Nei Lopes, está entre os defensores dessa “tradição ancestral” em seu afrosamba. Considerações feitas acerca da crítica “positiva” do 39º disco de Martinho, pois considerado mais “limpo”, retomo a escolha do artista. Ao priorizar a melodia em detrimento dos elementos rítmicos, Martinho não realizava uma “limpeza” sonora. O sambista declara sua intencionalidade: a mensagem na letra deveria sobressair à dança que, inevitavelmente, os tambores conclamam. No disco fala de delírios de amor, de ex-amores, sonhos, libido, atração, amizade, paixão, desejos, anseios, encontros, recomeços, como em tantos sambas bem “martinianos”. Ao som do cavaquinho, o samba de Martinho cultivava a utopia de “um país que é toda eternidade”.

O ano de lançamento do álbum coincide com o afastamento do cargo da presidenta da república Dilma Rousseff. Seu “impeachment” - denunciado como “golpe” por artistas, historiadores⁴³⁰, cientistas políticos e intelectuais⁴³¹ - foi desencadeado por diversas e numerosas manifestações de rua, num contexto de crise econômica e política, marcado por forte polarização e acirramento do discurso de ódio. Martinho, à época, também se posicionou e, incorporando a narrativa do “golpe”, expressou sua preocupação, dias antes do afastamento da presidenta Dilma:

Estou muito preocupado com o atual momento brasileiro. Muitos políticos estão discutindo o impeachment como se fosse um tema simples e é uma questão de extrema gravidade. A maioria dos formadores de opinião e os órgãos de informação não informam a população sobre o que realmente pode acontecer se a Presidenta Dilma Rousseff, eleita democraticamente, for deposta sem ter cometido nenhum crime de corrupção. A confusão vai ser grande. Um caos. Certamente o vice, Michel Temer, um político fraco como tem demonstrado, traidor, e por isso inconfiável, e um dos principais articuladores do golpe, assumirá a Presidência por pouco tempo. Vai logo

⁴²⁹ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-desaficanizacao-do-samba-por-nei-lobes/> Acesso em: 28 out. 2021.

⁴³⁰ Reunindo textos e depoimentos, as professoras e historiadoras Hebe Mattos, Tânia Bessone e Beatriz G. Mamigonian lançaram em 2016 o livro *Historiadores pela democracia – o golpe de 2016: a força do passado* (Ed. Alameda) que apresenta um diagnóstico historiográfico sobre este conturbado momento político do Brasil. Organizado pelas três historiadoras, o livro ainda conta com participação dos autores Sidney Chalhoub, Luiz Felipe de Alencastro, James Green, Luiz Carlos Villalta, Kátia Gerab Baggio, Martha Abreu, Silvia Hunold Lara e Suzette Bloch. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2016/08/26/professoras-lancam-livro-historiadores-pela-democracia> Acesso em: 28 out. 2021.

⁴³¹ “No Festival de Cannes, o diretor Kleber Mendonça e a equipe de “Aquarius”, estrelado por Sônia Braga, exibiu no tapete vermelho do Grande Teatro Lumière cartazes como “Um golpe ocorreu no Brasil”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2021/08/a-cultura-resiste.shtml>. O golpe foi analisado em diversas obras que discutem o processo da ruptura democrática no Brasil. Disponível: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2016/08/livros-analisam-e-denunciam-o-golpe-de-2016-6892/> Acesso em: 28 out. 2021.

cair, pois também foram registrados pedidos de impeachment contra ele. Então, no seu lugar será colocado o Deputado Eduardo Cunha, conhecido como corrupto, que há quase meio ano está para ser cassado, permanece na Presidência da Câmara e comanda o processo de deposição da Presidenta Dilma. Um absurdo! As consequências serão drásticas para o país, com grande perda de conceito internacional, se o impeachment for aprovado no domingo. A democracia está ameaçada, mas não só a nossa. Ban Ki Mon, Secretário Geral da ONU, declarou ao Jornal O Estado de São Paulo, no dia 30 de março recente: “Por enquanto isto é um problema político doméstico. Mas o Brasil é um país muito importante e qualquer instabilidade política no Brasil é uma preocupação social para nós”. Rufert Colville, porta-voz da ONU, falou em Genebra: “Estamos preocupados com a possibilidade de que acabe afetando a credibilidade tanto do Executivo como do Judiciário”. A confusão vai ser geral e para o País, o caos. O Brasil, que já está parado administrativamente, parará de vez. Todos sofreremos, principalmente a classe média, porque rico é rico e pobre é pobre. Os pequenos empreendedores irão à bancarrota. E não é consolo nenhum saber que os grandes empresários, banqueiros, importadores, exportadores, produtores, e os maiores comerciantes terão também grandes prejuízos financeiros. Mas tudo isso é o de menos. O pior é que estamos correndo risco de entrar em uma Guerra civil. Este é o meu medo. Parece exagero, mas não é. Não correu sangue visível nos golpes anteriores, mas os tempos são outros. Vai dar ruim. Queira Deus que as minhas preocupações sejam infundadas e que deixem a mulher trabalhar. Aí vai dar bom.⁴³²

O país, cantado por Martinho em 2016, vislumbrava “um futuro muito incerto, mas já cheio de saudades”. Para Martinho, são tempos de preocupação, medo e incertezas. Para analistas sociais, são tempos de ódio, de acirrada polarização, de escalada da violência, de avanço do conservadorismo reacionário, sendo a cultura alvo direto. Os artistas denunciam os ataques à arte, à democracia, à ciência e à liberdade de expressão. Mais que nunca é preciso cantar:

Escuta, cavaquinho
As minhas preces
Senão o tempo passa e a gente esquece
Esquece de aprontar a fantasia
De celebrar a dor e a alegria
Toca pra que um sonho realize
Ou pelo menos guarde um *press release*
Pra que no futuro possam ler
Que somos seres que se amam tanto
E que misturam alegria e tanto⁴³³

Se é o cavaquinho quem fala, na canção acima, a percussão sobressai quando o tema é África. Ancestralidades e africanidades chegam inevitavelmente também a esse álbum.

⁴³² Disponível em: <https://pt.org.br/martinho-da-vila-to-com-medo/> Acesso em: 28 out. 2021.

⁴³³ Escuta, Cavaquinho!, Martinho da Vila/Geraldo Carneiro. CD de bem com a vida, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2016. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/de-bem-com-a-vida/ Acesso em: 28 out. 2021.

Do além
 Repercutiu na minha mente, eu sei
 Que provém
 Do continente onde eu me encontrei
 Descobri
 Que a magia vêm dos ancestrais
 Percebi
 Que o meu canto tem o som dos tais
 Angola, Uganda, Nigéria
 Cabo Verde, Benin, Algéria
 O o o o o
 Angola, Uganda, Nigéria
 Cabo Verde, Benin, Algéria, ô ô
 Do além...
 Curtindo o som e fazendo a ronda
 Na terra do semba comendo muamba
 Gindungo com fungi na casa de um camba
 Então, misturei coladeira com samba
 Tirando onda e dançando kizomba
 Lembrei de uma noite casa de bamba⁴³⁴

Novamente o samba faz parceria com o *semba* em mais uma kizomba de Martinho. Brasil e Angola, unidos por Martinho, se reaproximam em outra canção, retomando a temática das origens africanas das “bossas do Brasil”.

Somos daqui e d’acolá
 Do sambear e do sembar
 Brasil-Angola la, la, la, la, la
 Com muita ginga no falar
 O mesmo jeito de cantar
 Rio-Luanda la, la, la, la, la
 Meu coração banzeou
 Tive que voltar
 Kalunga II retornou
 Pra rememorar
 Somos daqui...
 Bom é dançar zouk, quizomba
 E o kuduro que cingiu
 Soltar os corpos nos forrós
 Ouvir as bossas do Brasil
 Partido-alto, frevo, samba
 Na emoção da nossa voz
 Meu coração banzeou
 Tive que voltar
 Kalunga II retornou
 Pra rememorar
 Somos daqui e de acolá
 Do sambear e do sembar
 Brasil
 Angola la, la, la, la, la

⁴³⁴ Do Além. Arthur Maia/Martinho da Vila. CD de bem com a vida, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2016. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/de-bem-com-a-vida/ Acesso em: 28 out. 2021.

Com muita ginga no falar
 O mesmo jeito de cantar
 Rio-Luanda la, la, la, la, la
 Rio-Maputo lalalalala
 Brasil Moçambique lalalalala
 Lalalalalalalala
 Lalalalalalalala
 Vamos também moçambicar
 De capulana desfilar
 Uma boa xiguinha degustar
 Com os poetas poetar
 Na marrabenta me arrebentar
 Ao som da timbila passar
 Meu coração banzeou
 Tive que voltar
 Kalunga III é um sonho
 Como é bom sonhar⁴³⁵

A canção faz referência ao projeto musical Brasil/Angola, Kalunga II, realizado em 2015. Em Luanda, a segunda edição contou com a presença de algumas das vozes que, há 35 anos, participaram da primeira edição do projeto: Elba Ramalho, Francis e Olívia Hime, Geraldo de Azevedo, Martinho da Vila e Mart’Nália. “Desta vez o patrocinador e organizador do espetáculo, o Instituto de Desenvolvimento Educacional Internacional de Angola (IDEIA) decidiu, em parceria com a Embaixada do Brasil, incluir os artistas Miúcha, Mariene, Nei Lopes e Yamandu Costa.”⁴³⁶

Os laços construídos musicalmente a partir dos projetos de Martinho da Vila ressoaram cá e lá. Aqui, o próprio sambista reconhece a pouca repercussão para pensar e levar adiante essa aproximação. Lá, em terras angolanas, Martinho desfruta de prestígio, reconhecimento, tornando-se um porta-voz desse elo que vai além das proximidades rítmico-musicais. Reportagem do Jornal Portal de Angola⁴³⁷, à época do Kalunga II (2015), elenca outros aspectos que conectam esses povos a partir da experiência da diáspora:

“Eu sou brasileiro e estou realizando meu grande sonho, que é pisar este solo africano. Me emociona muito estar aqui em Angola, talvez a terra dos meus bisavós. Lá no Brasil, se comemora o sesquicentenário da nossa independência. Espero quando aqui voltar encontrar um país livre”. Ao proferir estas palavras no imenso teatro N’Gola Cine, lotado de angolanos, em 7 de setembro de 1972, Martinho da Vila plantava em Luanda a semente

⁴³⁵ Daqui, De Lá E De Acolá!, Francis Hime/Olívia Hime/Martinho da Vila. CD de bem com a vida, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2016. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/de-bem-com-a-vida/ Acesso em: 28 out. 2021.

⁴³⁶ Disponível em: <https://www.portaldeangola.com/2015/08/25/agenda-projecto-kalunga-ii-regressa-a-angola-35-anos-com-show-a-9-de-setembro/> Acesso em: 28 out. 2021.

⁴³⁷ “Somos um portal de informação e divulgação de Angola e sua Diáspora no mundo em língua portuguesa, que pretende ser uma referência para todos os Angolanos.” Disponível em: <https://www.portaldeangola.com/quem-somos/> Acesso em: 28 out. 2021.

da liberdade, do sonho de uma pátria livre, de um país que deixaria de ser Colônia, que rejeitaria de uma vez por todas a Metrópole portuguesa. Passados 150 anos da “independência” do Brasil, os negros brasileiros ainda sofriam com a falta de oportunidades, o preconceito social e a intensa marginalização no campo de trabalho, fruto da inexistência de políticas sociais voltadas a eles. Os negros angolanos, por outro lado, ainda buscavam, além da emancipação cultural, social e racial, a liberdade política, na própria terra natal. A presença de Martinho em solo africano marcaria, no entanto, o início de uma forte relação cultural, social e artística entre os dois países e entre os dois continentes – relação que até então, e por séculos a fio, foi feita no campo da escravidão, com pessoas sendo arrancadas de seu pedaço de chão, desterradas e coisificadas em um novo continente, afligidas pelo “banzo”, a imensa saudade da Mãe África.⁴³⁸

Para além do passado compartilhado em dolorosas memórias de luta e resistência, os desafios do presente, perante as desigualdades raciais, se colocam como um ponto em comum entre negros angolanos e negros brasileiros. Ainda sobre essas conexões, a reportagem reflete sobre a ancestralidade africana do samba brasileiro, sendo Martinho também seu porta-voz:

Em Angola estava, ainda, as raízes musicais do samba, ritmo que fez de Martinho José Ferreira o Martinho da Vila. O “semba”, expressão folclórica autêntica do país africano chegaria ao Brasil com os escravos em forma de batuque e se moldaria, com o tempo, como um gênero musical popular urbano. A ida de Martinho ao país representaria ao sambista, então, mais do que uma busca às suas origens raciais – faria com que o compositor reconhecesse, em outro continente, muitos elementos comuns e outros tantos inspiradores, motivadores, que dariam origem ao ritmo nacional brasileiro, o samba. [...] A viagem de Martinho ao continente africano se estenderia por vários dias, com o artista popular brasileiro conhecendo as mais distantes localidades do país, celebrando com o povo de lá a cultura comum dos negros brasileiros e angolanos, inclusive em noitadas regadas à caparoto – a cachaça dos angolanos –, em musseques (favelas locais) localizados no subúrbio de Luanda. Esta experiência o marcaria de forma indelével, fazendo com que a negritude, a africanidade e a lusofonia ganhassem um papel preponderante na obra de Martinho da Vila.⁴³⁹

O protagonismo de Martinho da Vila no intercâmbio cultural entre Brasil e Angola, como analisado, encontra importantes registros em sua produção musical. Desde o final da década de 1960, quando iniciou sua carreira, essa conexão se estabelece e, a cada trabalho, se torna mais contundente. Martinho foi a Angola levando o samba, e a trouxe para o Brasil com o *semba*. Angola esteve presente nos álbuns, nos enredos e desfiles de carnaval, em projetos culturais como o Kalunga e as kizombas que o artista realizou entre 1984 e 1990. No século XXI ele continua a estreitar esses elos, tendo seu papel reconhecido:

⁴³⁸ Disponível em: <https://www.portaldeangola.com/2015/08/25/agenda-projecto-kalunga-ii-regressa-a-angola-35-anos-com-show-a-9-de-setembro/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

⁴³⁹ *Idem*.

Martinho da Vila nasceu em pleno sábado de carnaval e a fascinação pelo tríduo momesco o acompanha desde então. Martinho é compositor de primeira, partideiro de mão cheia, sambista de patente, um bamba. Martinho é militante da causa negra. Lusófono. Um batalhador pela valorização da cultura popular brasileira. Embaixador cultural da cultura africana no Brasil. Martinho é carnaval, é samba, é negro, é lusofonia, é cultura popular. Martinho é África. Martinho é Angola. Uma terra de onde vieram seus ancestrais, de onde vieram os elementos que dariam origem ao samba.⁴⁴⁰

Na descrição acima, o olhar externo do que Martinho simboliza em terras africanas, enfatizando sua representatividade cultural. Além de persistir no caminho de aproximação d'África - especialmente de Angola - Martinho da Vila segue visibilizando africanidades brasileiras, com muito Axé e “Saravá, Saravá” (2016).

Saravá! Saravá!
A vida vim salvar
Viva!
Saravá! Saravá!
Era um sonho meu baixar aqui
Conhecer esse tão bom lugar
Pra chegar andei nas nuvens
Vi lua, estrelas, montanhas e mar
Leva esse banzo pra lá
Saravá! Saravá!
A vida vim salvar
Viva!
Saravá! Saravá!
A missão da gente é cantar
Transmitir a boa emoção
O meu canto é lá de dentro,
Bem dentro do centro do meu coração
Trago alegria pra cá
Saravá, saravá
Saudações religiosas
AXÉ!
NAMASTÊ!
AS-SALAMU MALAYKUM!
XALON!
ALELUIA!
VIVA DEUS!⁴⁴¹

O sambista, embora abrigue a diversidade religiosa em suas canções, não esconde sua reverência aos orixás. Frequentemente representados em suas narrativas, divindades, entidades e rituais afro-brasileiros ganham espaço privilegiado. Aos 80 anos, o sambista afirmou:

⁴⁴⁰ *Idem.*

⁴⁴¹ Saravá, Saravá! Ivan Lins/ Martinho da Vila. CD de bem com a vida, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2016. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/de-bem-com-a-vida/ Acesso em: 10 nov. 2021.

“Eu sou católico de formação, mas não deixo de dar bom dia para o dia e saravá meus orixás, entendeu? Quer dizer, eu tenho uma dose branca grande na minha ancestralidade, mas a admiração está na parte negra. Eu não posso me vangloriar do meu lado branco, porque ele foi o opressor do negro. Mas isso é uma palestra longa, complicada”⁴⁴²

O disco, produzido em “tempos sombrios”, revela uma característica particular do sambista: fazer do samba e da alegria instrumentos de resistência. Em tempos de “futuros incertos”, ele não perde a esperança, celebra a vida, com a alegria, em parceria com o cantor Criolo. O otimismo transborda no canto e resiste na arte. Afinal, “O otimismo de Martinho, também é uma mensagem política”.⁴⁴³

Cantar é bom, dançar é bom
 Viver é bom com emoção
 Ai... tristeza não
 [...]
 Estou... Tô de bem com a vida
 Estou... Tô de bem com a vida
 Eu tô de Bem com a vida
 [...]
 Quero um mundo descomplexado,
 gentil e elegante, bem-sucedido, feliz...
 Pro meu povo inteligente isso é bem atraente
 Quem tiver bom gosto musical vai estar...
 De bem com a vida
 Eu tô
 Tô de bem com a vida
 E o porvir?
 O porvir está por vir
 E o futuro?
 O futuro a gente constrói hoje com muito mais verdade
 O presente é para se viver com intensidade
 Lamentar o passado não é boa filosofia
 Amar é uma vital necessidade
 Viva o amor!
 Viva o amor
 Viva o bom humor!
 Viva!
 Viva a vida!⁴⁴⁴

O sambista que “tá na luta, tá na lida” encerra o disco agradecendo ao samba, com “Gratidão Musical”:

⁴⁴² Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/23/cultura/1521841576_300451.html Acesso em: 17 nov. 2021.

⁴⁴³ Título da reportagem com crítica musical do álbum de Martinho, em lançado em 2016. Disponível em: <https://namiradogroove.com.br/blog/destaque/martinho-da-vila-de-bem-com-a-vida> Acesso em: 17 nov. 2021.

⁴⁴⁴ De bem com a vida. Martinho da Vila. (participação de Criolo) CD de bem com a vida, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 2016. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/de-bem-com-a-vida/ Acesso em: 17 nov. 2021.

Não
 Há o que mais emocione
 E que me impulsione
 Para ir pro meu labor
 Com você, eu canto
 Com você, eu danço
 Com você, eu faço
 O meu carnaval
 Vamos pro forró
 Vamos pra Avenida
 Vamos pro Municipal
 É com prazer que nós viajamos
 Pelo mundo
 Pra transmitir os meus sentimentos
 Mais profundos
 Sem você não posso nem dar o meu show
 E receber aplausos com merecimento
 Muito do que eu sou
 O tanto que possuo
 Agradeço a você
 Pela poesia
 Pela harmonia
 Devo lhe agradecer⁴⁴⁵

6.7 “Bandeira de Fé”: “não esmoreçam, fiquem de pé”

Martinho chega aos 80 anos celebrando sua escola de samba. Seu **40º álbum, Alô Vila Isabel !!! (2018)**,⁴⁴⁶ conta a história da Azul-e-Branco a partir de regravações de seu repertório musical que no ano seguinte completaria 50 anos. Meio século de carreira, de samba, de partido-alto, de conexões e de africanidades. Em 2019, Martinho lançava seu 16º livro – “2018 – Crônicas de um ano atípico” (VILA, 2019), no qual retoma fatos que marcaram a vida do octogenário e do Brasil em tempos de pandemia. Dentre os acontecimentos relatados, está sua visita ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, na prisão,⁴⁴⁷ e o assassinato da vereadora Marielle Franco,⁴⁴⁸ no Rio de Janeiro. Jair Bolsonaro havia tomado posse naquele ano, como presidente da República, marcando a ascensão da

⁴⁴⁵ Gratidão Musical. Sereno/Martinho da Vila. *Idem*.

⁴⁴⁶ CD Alô Vila Isabel !!!, Martinho da Vila, 2018. Disponível em: <https://immub.org/album/alo-vila-isabeel>
Acesso em: 3 abr. 2019.

⁴⁴⁷ Lula foi preso em 7 de abril de 2018, condenado em segunda instância, durante a operação Lava Jato, e solto 580 dias depois por decisão do STF. Várias de suas sentenças foram anuladas tempos depois dessa polêmica prisão que dividiu juristas brasileiros. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2018-jan-23/polemicas-lula-grampos-conducao-coercitiva-powerpoint> Acesso em: 17 nov. 2021.

⁴⁴⁸ A vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson dos Santos foram brutalmente assassinados em 14 de março de 2018. O crime, com provável motivação política, que chocou o país, ainda não foi solucionado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/03/veja-tudo-o-que-se-sabe-sobre-a-morte-de-marielle-dois-anos-depois.shtml> Acesso em: 17 nov. 2021.

extrema direita ao poder. O sambista, sempre otimista, analisando o cenário social que ficaria pior com a pandemia do Coronavírus em 2020, recua:

"O Brasil tá complicado, as coisas pioraram muito. Os contrastes sociais, a pobreza e a criminalidade aumentaram. Parece que estamos revivendo a Revolta da Vacina, e o presidente (Jair Bolsonaro) também ajuda nisso (com comentários críticos à imunização). O chefe ajuda e tem seus seguidores. O retrocesso está ocorrendo de maneira clara. Eu acho que a gente vai ter de aturar ele (Bolsonaro) por mais tempo".⁴⁴⁹

“Após 40 anos, Martinho da Vila desanima: ‘Cansado de cantar que a vida vai melhorar’”.⁴⁵⁰ O título da reportagem na qual declarou à repórter Mariana Caruso, do jornal *O Globo*, confirma o desânimo com o cenário brasileiro diante dos acontecimentos que marcaram o ano de 2018.

Figura 1 - Foto de Martinho da Vila



Foto: Marcos Ramos. Fonte: <https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/martinho-da-vila-estou-cansado-de-cantar-que-vida-vai-melhorar.htm>. Acesso em: 18 out. 2021.

Embora cansado, o sorriso segue no rosto, como revela a foto da reportagem estampada no jornal. Manter o otimismo, a alegria e a esperança seguem sendo para o sambista um ato de resistência, assim como cantar e escrever. A poetiza Conceição Evaristo chama isso de teimosia⁴⁵¹. Martinho é um teimoso, cuja consciência, compromisso e

⁴⁴⁹ Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artefenda/sonhos-para-2022-de-martinho-da-vila-1.570923> Acesso em: 17 nov. 2021.

⁴⁵⁰ Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/martinho-da-vila-estou-cansado-de-cantar-que-vida-vai-melhorar.html> Acesso em: 12 nov. 2021.

⁴⁵¹ Entrevista com a poetisa e ensaísta Conceição Evaristo. Disponível em: <https://youtu.be/O2bxQJH-Plk> Acesso em: 15 nov. 2021.

responsabilidade com a transformação social nunca esteve desvinculada de sua produção artística. O reconhecimento chegou em vida.

Ele, que incorporou no sobrenome artístico o nome da sua escola de devoção, tornando-a campeã com sua Kizomba de 1988 receberá, da G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, merecida homenagem na Marquês de Sapucaí. “Em 2022, o enredo exaltará o cantor e compositor Martinho da Vila, maior nome da história da Azul e Branco do bairro de Noel”⁴⁵². Com o cancelamento do carnaval carioca em 2021, devido à pandemia, a Azul-e-Branco adiou a homenagem ao sambista que completou 83 anos. O carnavalesco Edson Pereira antecipa: “É um enredo biográfico que associa a construção dessa leitura visual que a Vila tem como uma escola negra. A gente tá fazendo uma associação de um Martinho que deixou essa herança negra para a escola”⁴⁵³. Martinho aguarda, com expectativa, este momento:

"A Vila Isabel é uma filha que eu ajudei a crescer. O desfile pra mim é uma obrigação que eu cumpro, uma missão, porque eu tenho de alegrar as pessoas, alegre, me divirto, exerço minha capacidade criativa no samba-enredo. Agora, no próximo carnaval, não sei como vou me comportar. Não sei se olho pra cima, pra baixo, se aplaudo, se canto."⁴⁵⁴

Enquanto o carnaval e as novas eleições não chegam, Martinho segue sorrindo, se protegendo do coronavírus e cantando que “a vida vai melhorar”. O futuro é incerto, mas o samba e a luta continuam. Se depender da torcida desta pesquisadora, a “Vila, chão de poesia, celeiro de bamba”⁴⁵⁵, será campeã.

Em seu **41º álbum, Bandeira de Fé (2018)**, Martinho lança aquele que seria seu “último CD oficial”, mas não foi. Explicando o conceito trabalhado, afirma que este: “Ficou como o disco dos 80 anos. Quis falar das coisas que eu falo sempre, registrá-las mais uma vez. Falar da Vila Isabel, de Duas Barras, do samba...”⁴⁵⁶. O “Rei dos Carnavais”, metassamba já analisado, abre o disco falando de samba: sinônimo de festa, música, dança e alegria. Contrastando com essa alegria, o desencanto com o Brasil atual, já mencionado,

⁴⁵² Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2021/08/6220834-unidos-de-vila-isabel-define-sambas-enredos-finalistas.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁵³ Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artegenda/sonhos-para-2022-de-martinho-da-vila-1.570923> Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁵⁴ *Idem*.

⁴⁵⁵ A Vila Canta O Brasil, Celeiro do Mundo (Água No Feijão Que Chegou Mais Um) (Martinho da Vila/Arlindo Cruz/André Diniz/Leonel/Tunico da Vila) – Samba enredo 2013 G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel (RJ). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/vila-isabel-rj/samba-enredo-2013-a-vila-canta-o-brasil-celeiro-do-mundo/> Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁵⁶ Disponível em: <https://rotacult.com.br/2018/10/martinho-da-vila-lanca-o-album-bandeira-da-fe/> Acesso em: 15 nov. 2021.

transborda em “Não digo Amém”.⁴⁵⁷ “É um desencanto com esse Brasil que a gente gosta, mas que no momento não está gostando muito dele, não”,⁴⁵⁸ afirma Martinho em entrevista. “E não há ninguém que lhe diga onde está a saída”, lamenta em seus versos. Introduzindo a faixa em um show, Martinho relembra os conselhos do saudoso amigo partideiro:

Candeias, Antônio Candeias filho, um compositor
 Meu parceiro ele falou
 Martinho de qualquer maneira temos que cantar
 E as vezes quando tiver ruim
 Olha pro céu, se benze e não diz amém.⁴⁵⁹

Diante das adversidades, não se limita ao lamento e segue carregando sua “Bandeira de Fé” (2018)

Vamos
 Levantar a bandeira da fé
 Não esmoreçam e fiquem de pé
 Pra mostrar que há força no amor
 Vamos
 Nos unir que eu sei que da jeito
 E provar que nós temos direito
 Pelo menos a compreensão
 Senão um dia
 Por qualquer pretexto
 Nos botam cabresto e nos dão razão
 Senão um dia
 Por qualquer pretexto
 Nos botam cabresto e nos dão razão
 Para reconquistar os direitos
 Temos que organizar um mutirão
 Derrubar os preconceitos e a lei
 Do circo e pão
 E ao mesmo tempo cantar, sambar
 Amar, curtir
 Só assim tem validade minha gente
 Esse nosso existir
 E ao mesmo tempo cantar, sambar
 Amar, curtir
 Só assim tem validade minha gente
 Esse nosso existir⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Não digo Amém. Martinho da Vila, CD *Bandeira da Fé*, Gravadora Sony Music/ ZFM Produções, Martinho da Vila., 2018. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/bandeira-da-fe/ Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁵⁸ *Idem*.

⁴⁵⁹ Disponível em: <https://youtu.be/dz1JYbe6bsY> Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁶⁰ *Bandeira de Fé*, Martinho da Vila. CD *Bandeira da Fé*, Gravadora Sony Music/ ZFM Produções, Martinho da Vila., 2018. http://martinhodavila.com.br/js_albums/bandeira-da-fe/

“Aos 80 anos, Martinho da Vila toma partido e manda recado explícito em cinco das doze músicas de “Bandeira da fé”⁴⁶¹. O álbum, lançado dez meses após o de “Alô Vila Isabeeeeel!!!”, contrapõe-se à aura carnavalesca do anterior, reservando, para o ano de 2018, marcado por acirrado debate no âmbito político, ecos dessa discussão.”⁴⁶² Assim foi recebido, pela crítica, o último “politizado”⁴⁶³ álbum de Martinho, produzido pelo próprio sambista. Ele se coloca por inteiro, em suas posições políticas, defendendo suas bandeiras: a defesa do samba, de Vila Isabel, o combate ao racismo, a exaltação da negritude, d’África, das africanidades, brasilidades e da pluralidade cultural.

Em plena pandemia, lançou **“Rio, só vendo a vista” (2020)**,⁴⁶⁴ o **42º álbum**, surpreendendo quem achou que o artista octogenário estava pedindo a saideira. O disco foi indicado ao Grammy Latino 2021, quando o sambista também foi homenageado pela sua “Excelência Musical”.

A Academia Latina da Gavação anunciou que Martinho da Vila será um dos homenageados no 22º Grammy Latino, edição de 2021 do prêmio que será realizada no dia 17 de novembro no hotel Four Seasons, em Las Vegas. O sambista será agraciado com o Prêmio à Excelência Musical, uma honraria para músicos com valor da obra imensurável para a história da música latina. [...] Martinho da Vila é um dos mais importantes artistas da história da música brasileira, tendo uma carreira pautada no samba, mas que passeia pela MPB. Ele já tem mais de 50 anos de carreira e durante esse tempo foi indicado 11 vezes ao Grammy Latino tendo saído vencedor em três oportunidades, a mais recente em 2016 com o disco *De bem com a vida* ganhando Melhor álbum samba/pagode.⁴⁶⁵

No último disco, indicado ao prêmio, sua intenção era fazer uma biografia musical, e o caminho não poderia ser outro que não por trilhas cariocas: “Eu quis fazer uma biografia musical, então eu tinha que falar de tudo, porque o Rio tem abacaxi que não acaba mais”⁴⁶⁶. Como exímio construtor de pontes, chega a Brasília, com cuíca e tudo.

⁴⁶¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/10/26/martinho-da-vila-se-mostra-atual-entre-as-reflexoes-tomadas-de-posicao-e-exaltacoes-feitas-no-politizado-album-bandeira-da-fe.ghtml>. Acesso em: 12 out. 2021.

⁴⁶² Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/10/26/martinho-da-vila-se-mostra-atual-entre-as-reflexoes-tomadas-de-posicao-e-exaltacoes-feitas-no-politizado-album-bandeira-da-fe.ghtml>. Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁶³ *Idem*.

⁴⁶⁴ Álbum digital: Rio: Só vendo a vista, Martinho da Vila, Gravadora Sony Music, 2020. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/rio-so-vendo-a-vista/. Acesso em: 15 nov. 2021

⁴⁶⁵ Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/06/4934345-martinho-da-vila-recebera-premio-honorario-no-grammy-latino.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁶⁶ Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/11/4890464-martinho-da-vila-decifra-multifacetada-alma-carioca-em-novo-cd.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

“O Rio chora, o Rio canta, música escrita por Martinho para concorrer ao samba-enredo de 2020, quando a Vila Isabel cantou os 60 anos de Brasília. A música não foi a escolhida para a avenida. Mas, o sambista achou por bem lançada. [...] Ele diz que pretende, em 2021, poder cantar a música no quadradinho, num eventual show no momento pós-pandemia. Questionado se tem acompanhado a força do samba e do pagode de Brasília, ele diz: ‘Acompanho sempre o que está acontecendo. Brasília, que já foi do rock, agora está em outros caminhos’.”⁴⁶⁷

E assim Brasília foi parar num samba-enredo que nunca desfilou, mas ficou registrado neste álbum digital: “Lá no planalto central/ Em pleno coração do Brasil/ Ergueu-se Brasília a moderna capital/ Sessenta, Vinte e Um de Abril/ Brilha pela linha arquitetônica/ A tão linda/ E pomposa cidade.”⁴⁶⁸ A “capital do rock” tem reconhecida a força de suas rodas de samba.

O Brasil, cujas desigualdades e injustiças sociais foram objeto de denúncia em tantos sambas, voltou para o mapa da fome durante a pandemia.

O Mapa da Fome é um levantamento feito e publicado pela ONU (Organização das Nações Unidas) sobre a situação global de carência alimentar. Um país entra nesse levantamento quando a subalimentação afeta 5% ou mais de sua população. Venezuela, México, Índia, Afeganistão e praticamente todas as nações africanas apareceram no mapa referente a 2019.⁴⁶⁹

O país estava fora desse levantamento desde 2014. No entanto, o desemprego, a inflação, o recrudescimento da pandemia e a ausência de um auxílio emergencial suficiente para suprir as necessidades básicas da população mais pobre fizeram a fome assombrar novamente os brasileiros. A situação preocupante chegou aos versos de Martinho:

Irmão,
A gente não tem nem mais o que comer
Trabalho não há também pra laborar
Então o que é que a gente vai fazer?
Mulher,
Eu acho que a gente vai ter que roubar
Sair pelas ruas, botar pra quebrar
De fome é que a gente não pode morrer
Não sei,
Pensando bem acho que não vai dar
Roubar contraria as leis do Senhor
E a justiça dos homens vai nos condenar
Meu Deus,

⁴⁶⁷ *Idem.*

⁴⁶⁸ O Rio chora... O Rio canta. Martinho da Vila. Álbum digital: Rio: Só vendo a vista, Martinho da Vila, Gravadora Sony Music, 2020. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/rio-so-vendo-a-vista/ Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁶⁹ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/inflacao-e-pandemia-podem-empurrar-brasil-de-volta-ao-mapa-da-fome/> Acesso em 13 nov. 2021.

Meu Deus, meu Deus, meu Deus
 Me diga porque que a gente foi nascer
 Se a vida do pobre é um eterno sofrer
 Se falta coragem até pra protestar
 Querendo morrer pra poder descansar
 Descansar
 Irmão,
 A gente não tem nem mais o que comer
 Trabalho não há também pra laborar
 Então o que é que a gente vai fazer?
 Não sei... Não sei.⁴⁷⁰

Nesse mesmo disco ele regrava novamente Candeia, lembrando de “sempre lutar pelas coisas que se acredita/ mas tem que ser luta bonita/ de ideais comuns/ quem não for justo e honesto nas coisas que faz/ jamais será flor que flui/ pra viver na eterna paz”⁴⁷¹. A luta contra a fome depende da redução das desigualdades sociais que, no Brasil, são sobretudo raciais, como evidencia o sambista na regravação do samba “Assim não Zambí”, de 1979:

Quando eu morrer
 Vou bater lá na porta do céu
 E vou falar pra São Pedro
 Que ninguém quer essa vida cruel
 Eu não quero essa vida assim não Zambí
 Ninguém quer essa vida assim não Zambí.
 Eu não quero criança chorando
 E velhinha esmolando uma xepa na feira
 Eu não quero esse medo estampado
 Na cara de negro sem eira nem beira
 Eu não quero essa vida não Zambí
 Ninguém quer essa vida assim não Zambí.
 Abre as cadeias
 Pros inocentes
 Dá liberdade aos homens de opinião
 Quando um preto tá morto de fome
 Um outro não tem o que comer
 Quando um negro tá num pau-de-arara
 Tem gente penando em outro sofrer⁴⁷²

Novamente, evocando Zambí, Martinho recorre aos Orixás. Unindo samba e religiosidade nos batuques da “Umbanda Nossa”, ele fecha o disco dedicado ao Rio de Janeiro:

⁴⁷⁰ Pensando bem. João de Aquino e Martinho da Vila. *Idem*.

⁴⁷¹ Eterna Paz, Candeia. O Rio canta. Martinho da Vila. Álbum digital: Rio: Só vendo a vista, Martinho da Vila, Gravadora Sony Music, 2020. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/rio-so-vendo-a-vista/ Acesso em 13 nov. 2021.

⁴⁷² Assim não Zambí. Martinho da Vila. O Rio canta. Martinho da Vila. Álbum digital: Rio: Só vendo a vista, Martinho da Vila, Gravadora Sony Music, 2020. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/rio-so-vendo-a-vista/ Acesso em 13 nov. 2021.

Sou carioca como a bossa nova
 Partido alto é o meu dikamba
 Sou a Umbanda
 Venho de Aruanda
 E o meu batuque
 Aqui virou samba
 Cá a Kianda é Iemanjá
 É Janaina e também Aioká
 São Benedito
 É um Preto Velho
 Que transmite as ordens
 Do Pai Oxalá⁴⁷³

A religiosidade afro-brasileira retorna, sem nunca ter saído, ao samba de Martinho, cujas conexões com a umbanda, nessa canção, inscrevem-se no espaço urbano carioca. Os batuques da “Umbanda Nossa” viram samba na cidade do partido-alto e da bossa-nova. O uso de vocábulos africanos, recorrentes nas canções de Martinho, aqui comparecem para definir esse universo que conecta religiosidades afro-brasileiras ao samba: o partido-alto é um *Dikamba*, que em kimbundu significa amigo; Iemanjá equivale à figura de *Kianda*, a deusa das águas, na cosmogonia Kimbundu; e também à Janaína ou *Aioká* (termo banto que nos cultos afro-brasileiros refere-se ao território marinho em que Iemanjá é a rainha). Aruanda origina-se do topônimo Luanda (Angola), concebida como o lar mítico dos orixás e espíritos superiores, referindo-se a uma África mítica ancestral. O conceito emerge no Brasil em cantigas e canções de manifestações de origem bantu. “Encontramos Aruanda no samba, na capoeira, no maracatu, na congada e também na literatura oral do candomblé e da umbanda” (MCELROY, 2007, p. 131). Samba e umbanda, unidos na canção, vieram de Aruanda, essa “ligação imaginária entre a África e o Brasil, entre a terra-mãe e seus filhos” (MCELROY, 2007, p. 134).

A figura do “Preto Velho”, associado na narrativa à São Benedito”, vincula-se a esse lugar mítico na umbanda. Acredita-se que estes são espíritos de africanos escravizados desencarnados que voltam através da possessão para ajudar seus “filhos” na terra. Nessa perspectiva, somente a morte possibilitava a esses africanos, trazidos de África, retornarem para sua terra natal⁴⁷⁴. Se, no tempo da escravidão, os que aqui morriam deixavam seus corpos, sua alma se libertava e voltava para seu lugar de origem.

⁴⁷³ Umbanda Nossa. Martinho da Vila. *Idem*.

⁴⁷⁴ A historiadora Mônica Lima e Souza já analisou, em pesquisa, os movimentos de retorno de libertos, africanos e crioulos, do Brasil para a África no século XIX, evidenciando a capacidade dos libertos em reverter os rumos de suas trajetórias. (SOUZA, 2013)

Somente com a morte era possível o retorno a esta África que foi se perdendo, assim como a história coletiva e pessoal desses negros na diáspora. Assim, a retomada a África, mesmo que mitificada, foi um elemento essencial para esses negros e negras que se viam rejeitados pelo racismo e, portanto, não brasileiros, mas já não mais africanos. A estratégia de busca da africanidade é um importante elemento para a produção de uma identidade étnica positiva. (KAWAHALA, 2014, p. 63)

Desse modo, Candomblé e Umbanda partilhariam elementos de uma ancestralidade africana, embora tenham trilhado diferentes caminhos no Brasil. Se as origens do primeiro estão em solo baiano, estudos apontam que a umbanda surge em território carioca, nos anos 1920. Estes estudos relatam o processo de “embranquecimento” desta pela aproximação do kadercismo, buscando legitimidade como religião “genuinamente” brasileira. A evocação do Preto Velho figura como exemplo desse embranquecimento ou desaficanização da umbanda: “uma representação do africano escravizado, valorizado por sua benevolência e sábios conselhos, características que o distanciavam da ideia de feitiçaria então associada às práticas religiosas dos negros” (MORAIS, 2019, p. 1.631). Diferentemente do candomblé, que teria conseguido preservar mais suas heranças africanas, a umbanda distanciou-se destas, num primeiro momento, embora também se apoiasse em elementos das culturas negra e indígena.

Assim como o candomblé e a “macumba”, a umbanda também teve suas heranças africanas associadas a estigmas, sendo objeto de perseguição policial, com registros desde o início do século XX. Tais práticas religiosas eram enquadradas como crimes de curandeirismo, magia, feitiçaria e espiritismo. O Código Penal de 1890 servia de amparo legal para as perseguições aos terreiros, pois necessitavam de autorização policial para exercerem suas práticas. Mas os batuques - do samba e das religiões afro-brasileiras – resistiram e tiveram, no samba de Martinho, um lugar de encontro. “Deixa a Fumaça entrar” (1979), “Festa da Umbanda” (1974), Festa do Candomblé (1983), Festa do Caboclo (2001) e “Umbanda Nossa” (2020) são alguns dos registros das conexões entre religiosidade afro-brasileira/samba/África.

Importante ressaltar que a negação da herança africana, em determinados momentos, pode ser entendida como uma estratégia de resistência “contra a repressão dos aparelhos judiciário e policial do Estado, num momento em que buscava se legitimar” (MORAIS, 2019, p. 1.632). Por outro lado, tal “estratégia” não foi aceita pela vertente da umbanda que recusou negar suas africanidades:

A religião tida como genuinamente brasileira ressaltava com o sacerdote Tancredo da Silva Pinto seu lado afro. Ele nasceu no Rio de Janeiro, no início do século XX. Era conhecido entre os sambistas da época, tendo

inclusive composto alguns sambas, e bem articulado com o meio político. Fundou a Federação Espírita Umbandista, em 1952, no Rio de Janeiro e, a partir dela, outras federações em alguns estados brasileiros. Apesar de sua atuação preponderante entre as décadas de 1950 e 1970 na divulgação das religiões afro-brasileiras, ele recebeu pouco destaque nos estudos sociológicos e antropológicos sobre tais religiões. (MORAIS, 2019, p. 1635)

Os laços com África foram defendidos por Tata da Umbanda, como era conhecido, que negava a divisão entre Umbanda “branca” e “negra”. É interessante notar o uso dos termos umbanda “branca” ou “pura”. No caso da umbanda, a pureza estava relacionada à recusa dos elementos africanos, assim como no samba mais “limpo”, pois menos percussivo. No candomblé, ao contrário, a pureza associa-se justamente à adoção dos elementos africanos. O sacerdote e sambista assume, na história da umbanda, a defesa de sua africanidade, assim como Martinho no samba. Produzindo significativa literatura especializada, criando entidades civis representativas dos umbandistas e organizando festas religiosas, o Tata da Umbanda contribuiria, de forma significativa, para a institucionalização da religião, sua difusão e a proteção dos terreiros.

As estratégias de defesa do afro na umbanda encontram semelhanças com algumas adotadas por Martinho em relação ao afro no samba. Além de suas canções, entendidas como veículos discursivos na defesa e valorização das africanidades brasileiras (musicais, religiosas, culturais...), sua produção literária, os festivais e festas por ele organizados (suas kizombas e kalungas) foram determinantes na construção de uma identidade diaspórica para o samba. Umbanda e Samba constituem-se discursivamente como religiosidade e musicalidade brasileiras vinculadas às suas heranças africanas frutos da experiência da diáspora.

6.8 “Tem que ser luta bonita”: o samba como instrumento de luta

Como é bom adormecer
Com a consciência tranquila
As chuteiras penduradas
Depois do dever cumprido
Despertar num mundo livre
E despoluído
Onde tudo é só amor
Coisas imateriais
Onde o medo não existe
Nem das reencarnações
Pois as purgações da terra
São pra se purificar
E se tornar ser abstrato
Imaterializável
Até ser flor-luz que influi
Nas gerações

Sempre lutar pelas coisas que se acredita
 Mas tem que ser luta bonita
 De ideais comuns
 Quem não for justo e honesto nas coisas que faz
 Jamais será flor que flui
 Pra viver na eterna paz
 Jamais será luz que influi
 Pra vida na eterna paz⁴⁷⁵

O samba “Eterna Paz” é fruto de uma parceria com o mestre Candeia, outro sambista negro que, de forma engajada, fez do samba um instrumento de luta. O samba que “luta pelas coisas que acredita”, também se canta, fala de si, desvenda seus “segredos”, percorre seu passado, defende suas tradições, sua autenticidade, seu lugar no mundo. Valendo-se da metalinguagem, o samba se identifica como uma manifestação cultural diaspórica, conectado à *África, africanidades, brasilidades e negritudes*. Esse gênero musical é também construído nos discursos como uma prática cultural e um modo de viver e de ser do sambista.

A trilha discursiva construída para analisar a obra de Martinho da Vila (1969-2021), como toda seleção, contém arbitrariedades e subjetividades, embora os critérios utilizados tenham sido cuidadosamente demarcados e expostos. Buscou-se evidenciar, nas canções que compuseram esse *corpus*, o processo de construção de uma identidade diaspórica do samba nos discursos analisados. Inscritas em brasilidades e ancestralidades, as narrativas utilizam as mais diversas estratégias discursivas.

Na defesa da “tradição”, do “samba autêntico”, do partido-alto, da batucada, da síncopa, da predominância rítmica (percussão), os discursos sobre o samba o vinculam às suas “raízes”, inequivocamente situadas nos batuques africanos, um dos raros consensos na literatura especializada. As africanidades tematizadas e positivadas nas canções constituem-se, igualmente, parte dessa construção. O espaço privilegiado reservado aos Orixás, aos elementos da religiosidade afro-brasileira, da história e da cultura africanas também fazem do samba, este quilombo no qual africanidades existem e resistem. Outra estratégia na afirmação dessa identidade diaspórica do samba está nas identificações com musicalidades africanas e diaspóricas, efetivadas em parcerias musicais, consolidando conexões Brasil/África/Samba. As narrativas que reescrevem a história do samba (metassambas) também desempenham papel fundamental nessa construção identitária, situando-o como uma herança d’África que sobreviveu nos batuques das senzalas e se desenvolveu nas Pequenas Áfricas brasileiras. Reafirma-se, assim, sua ancestralidade africana. Se as estratégias anteriores africanizam o

⁴⁷⁵ Eterna Paz, Martinho da Vila e Candeia. LP/ CD Terreiro, sala e salão, Gravadora RCA Victor, Martinho da Vila, 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/terreiro-sala-e-salao> . Acesso em: 12 ago. 2019.

samba, o reconhecimento dos pioneiros (em especial dos sambistas negros) como protagonistas dessa história e a afirmação dessa negritude fazem do samba uma musicalidade negra. Na equivalência simbólica dos termos África/negro (MBEMBE, 2017), o samba consolida nos discursos uma identidade forjada nessa junção. Por fim, as reflexões desenvolvidas nas narrativas sobre as questões raciais constituem-se formas de enfrentamento ao racismo enquanto “sistema ideológico que limitou a memória do afro-brasileiro à escravidão, que o alijou do acesso à própria identidade, vetou a cidadania, negou a contribuição da África na construção da ordem global” (FILGUEIRA, 2020, p. 107). Por meio dessas estratégias discursivas, o samba se molda, no âmbito da linguagem poético-musical, como uma manifestação cultural diaspórica, tendo sistematicamente os elos com uma África negra reconstituídos e atualizados.

Tais estratégias, acima delimitadas, atuam na construção de uma identidade diaspórica do samba, desestabilizando sua identidade “mestiça” forjada nos discursos que o consagram símbolo nacional. O conceito de diáspora nesse processo funciona como um elemento histórico capaz de reunir, sob uma “cultura identitária” em comum, povos e culturas que vivenciaram essa experiência.

Com o fim das “grandes narrativas”, nosso mundo encontra-se em uma fase de criatividade intensa feita de múltiplas buscas identitárias e, simultaneamente, de novas culturas declarativas de identidade. Um exemplo das novas narrativas identitárias é a diáspora “africana”, já bem-organizada em escala mundial. As estratégias políticas e culturais dos negros da América Latina, ao mesmo tempo que continuam localizadas, estão atualmente em contato permanente com outros “nós” de redes que difundem em escala mundial o ponto de vista da identidade cultural da diáspora. (ARGIE, 2001, p. 24)

A identidade funciona como uma construção social fabricada no interior dos discursos em determinados tempos e espaços; uma fronteira simbólica construída para demarcar diferenças; uma escolha determinada por crenças e interesses que prevalecem em determinados contextos; é, sobretudo, uma busca por afirmação, reconhecimento, valorização; uma estratégia, um recurso político.

Ainda que no discurso analisado, a partir da obra de Martinho da Vila, essa identidade diaspórica do samba não seja a única, ela é predominante. O samba mestiço, o Brasil “mulato”, a “lusofonia”, a “brasilatinidade” estão na arena de disputas próprias do processo que emoldura diversos retratos para o Brasil, construindo múltiplas identidades para os brasileiros, para o samba, para o sambista. Há, entretanto, um desejo, um propósito, um compromisso verbalizado pelo sambista negro, pesquisador e crítico engajado de (re)atar

esses elos com África, em cujo solo pôde sentir sua ancestralidade. Ao romper silêncios, quebrar preconceitos, valorizar a cultura negra/diaspórica/africana, o samba descoloniza o conhecimento fundamentado no eurocentrismo, desestabiliza a “história” do Brasil oficial e evidencia, nas múltiplas “histórias”, brasilidades de um Brasil plural.

E DEU SAMBA!

*Meu destino eu moldei
Qualquer um pode moldar
Deixo o mundo me rumar
Para onde eu quero ir
Dor passada não me dói
E nem curto nostalgia
Eu só quero o que preciso
Pra viver meu dia a dia
(Martinho da Vila, 2007)⁴⁷⁶*

A tese moldada no percurso do doutorado “deu samba”. O samba não foi apenas um “objeto de pesquisa”, mas um fiel companheiro neste percurso. No samba dos pioneiros, no início do século XX, encontrei vestígios de um discurso que se fortaleceu, após os anos 1970, forjando para o samba uma identidade diaspórica, fazendo d’África o “ponto de partida e chegada” (AZEVEDO, 2018). Esse discurso se contrapõe ao discurso do samba “mestiço”, que, por sua vez, encontra abrigo no discurso hegemônico nacional da mestiçagem, pautado na ideia de um “intercâmbio de classes e culturas, da possibilidade de conviver pacificamente a despeito das diferenças e desigualdades como sendo a originalidade da experiência social brasileira” (BARBOSA, 2020, p. 64). Consagrado símbolo nacional, esse samba, para se “abrasileirar”, sofreu diversas tentativas de desafricanização. (LOPES, 2015).

Esses embates identitários encontram registro na arena discursiva das letras de música analisadas nesta pesquisa que recorreu à intertextualidade com outras fontes. Nas narrativas dos sambistas, percebemos como o discurso desse “samba mestiço” esteve em confronto com a ideia de um samba que resistiu à desafricanização e ao embranquecimento imposto pela cultura eurocêntrica e pelo pensamento colonialista que pautaram nossa formação social. Reafirmando sua ancestralidade e sua negritude, o samba emerge num discurso contra-hegemônico que enaltece suas matrizes africanas em suas dimensões musicais, poética e visual. Privilegiando a percussão, tematizando africanidades e celebrando-as na imagens das capas do disco, o samba se reafirma como uma manifestação cultural diaspórica. O estreitamento dos vínculos com África e africanidades, efetivados a partir de distintas estratégias demonstradas nesta pesquisa, foram elementos fundamentais nesse complexo e inacabado processo de construção identitária.

A partir de um *corpus* de sambas autorreferenciados, foram rastreados os vestígios desse processo nos discursos sobre o samba que se consubstanciam na fala de sambistas como

⁴⁷⁶ Filosofia, Martinho da Vila, CD O pequeno Burguês, 2007. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/o-pequeno-burgues/ Acesso em: 14 fev. 2020.

uma “tentativa da legitimação de determinadas formas de expressão cultural” (BARBOSA, 2020, p. 66). Atuando como suportes identitários para o samba e os sambistas, tais discursos promovem uma aproximação d’África e encontram, nas africanidades, elementos para a sua constituição.

Na investigação desenvolvida, o “Rei dos Terreiros” ocupou o centro, e os(as) sambistas, o protagonismo da história. O “dono do corpo” (SODRÉ, 1998) foi também o dono da voz preponderante nas narrativas analisadas. A partir de metassambas gravados em diferentes épocas, suas histórias, memórias e personagens foram recuperados nos vestígios da poesia musical fabricada pelos sambistas. Em seus dizeres, sentidos foram produzidos e o samba foi definido a partir da indissociabilidade música/dança; como cadência ouvida e sentida pelos corpos que não resistem às suas batucadas, que convocados pela síncopa não recusam o convite; como “ritmo negro de resistência” (AZEVEDO, 2018, p. 47) que reelaborou Áfricas em várias de suas dimensões; como lenitivo que transforma dor/ tristeza em alegria.

Esse filho dos batuques africanos (CARNEIRO, 1961; TINHORÃO, 2012a), perseguido e discriminado, resistiu pela síncopa, pela batucada, pela corporeidade, pelo culto aos ancestrais e tantas outras africanidades que nele encontraram abrigo. Sem seus guardiões, os(as) sambistas, essa resistência não teria sido possível. Estes assumiram sua defesa em diversos momentos de sua história, recorrendo a distintas estratégias. Uma das mais importantes foi a defesa da tradição, tanto em sua dimensão rítmica quanto discursiva. A exaltação dos pioneiros, os primeiros bambas, são parte dessa estratégia que também se consolidou na evocação do passado, na celebração dos “berços” e redutos do samba, como a casa da Tia Ciata e a Praça Onze, presentes em tantas canções.

Mantendo vivas suas memórias, o samba e sua tradição também foram “salvos” por narrativas, como as “apoteoses do samba”⁴⁷⁷ que enalteceram seu valor sagrado, sua magia, seu feitiço, sua força, sua alegria, seu poder transformador, seu valor como herança dos ancestrais, como patrimônio e como identidade. A ancestralidade africana evocada em narrativas dispersas no tempo e no espaço também mantém viva uma tradição, constantemente atualizada, num discurso de defesa da “raiz”. A sincopada árvore do samba, atenta às raízes que lhe dão sustentação e a alimentam, permitiu que novas ramificações surgissem, diversificando os estilos que se espalharam pelo país nos terreiros e quilombos que

⁴⁷⁷ Refiro-me aqui às “Apoteoses do Samba” (1978), canções de 1957 e de 1977, como outros metassambas cujas narrativas cumprem esse papel de exaltação.(ver Anexo A).

configuraram uma geopolítica de resistência do samba num processo múltiplo, multifacetado, multidimensional e em constante movimento. (AZEVEDO, 2018)

A defesa do partido-alto como estilo que melhor teria preservado a tradição - os fundamentos do samba e sua africanidade - (LOPES, 2008) configura-se como importante estratégia desse resistir. O samba “autêntico”, “original”, “de raiz” foi e continua sendo defendido por aqueles que insistem em não o deixar morrer, afinal, sem ele, não podem viver. Samba e sambistas, “a corda e a caçamba”,⁴⁷⁸ desenham juntos essa história de resistência e reinvenção. Alcione implora: “não deixe o samba morrer”. D. Ivone Lara conclama: “o samba não pode parar”. Na salvaguarda do samba, os(as) sambistas afastam a possibilidade dessa morte e o samba “negro, forte e destemido”⁴⁷⁹ segue, então, resistindo, reinventando-se e aproximando-se d’África.

Do além, repercutiu na minha mente, eu sei
Que provém do continente onde eu me encontrei
Descobri que a magia vem dos ancestrais
Percebi que o meu canto tem o som dos tais
Angola, Uganda, Nigéria, Cabo Verde, Benim e Algéria
Curtindo um som e fazendo ronda
Na terra do semba comendo muamba⁴⁸⁰

Os tambores, o coro de vozes e a poesia evocam os ancestrais nesse *semba* brasileiro conectado “aos sons dos tais”, à Angola, “a terra do semba”. É na voz de sambistas engajados como Martinho da Vila que Brasil e África se entrelaçam em musicalidades nas quais um samba diaspórico, alimentado pela força da raiz, se reafirma na “magia que vem dos ancestrais”. O sambista de Duas Barras (RJ), da Serra dos Pretos Forros, carioca por opção, de ancestralidade africana (mais precisamente angolana) é sobretudo um batuqueiro de Vila Isabel. Seu destino foi moldado no samba, abrigo de juras de amor, de desilusões, de questionamentos sobre o mundo. O samba plural de Martinho, feito a partir de múltiplas conexões, tornou-se um instrumento de resistência do próprio samba, da cultura negra e diaspórica.

Em sua música, *África, africanidades, brasilidades e negritudes* puderam ecoar. Tornou-se porta-voz de Áfricas pouco conhecidas por aqui, visibilizando saberes, culturas ancestrais, musicalidades e artistas de diferentes países africanos. Subverteu a lusofonia, ousou pensar uma “brasilatinidade”, estabeleceu diálogos e conexões, rompeu silêncios. Em

⁴⁷⁸ O X do problema, Noel Rosa, 78 RPM Gravadora Victor, Aracy de Almeida, 1936. (ver anexo A)

⁴⁷⁹ “Agoniza mas não morre”, Nelson Sargento, 1978 (ver anexo A).

⁴⁸⁰ Do além. Artur Maia e Martinho da Vila. CD “De bem com a vida”, Gravadora Sony Music, 2016. Disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/de-bem-com-a-vida/ Acesso em: 14 fev. 2020.

seus sambas, os “sambas da antiga” e os “pioneiros” foram imortalizados. Martinho manteve viva a tradição, ao mesmo tempo que inovou com seu partido-alto, “devagar, devagarinho”⁴⁸¹. O culto aos ancestrais e a tradição dos orixás também penetraram sua musicalidade e poesia, marcadas pela valorização de saberes e modos de viver inscritos nas religiões de matriz africana e no mundo do samba.

Sua trajetória pode ser retomada pelos títulos de seus discos. Começa sua carreira em 1967, nos festivais de música e, em estúdio, já mandava seu recado: “Nem todo crioulo é doido” (1968). “Martinho da Vila” (1969), ao longo de sua produção musical, reflete sobre suas vivências, seu país e sobre questões que o atravessam enquanto sujeito negro, sambista e carioca, sem perder de vista seu olhar para o outro. O sambista que iniciou pelos caminhos do samba-enredo se consagra no partido-alto. Ao longo de sua produção, esta será uma marca. Mas seu samba não é só para sambar. Porta “mensagens”, abriga brasilidades, contempla um Brasil plural em seu repertório. É instrumento de luta e ferramenta pedagógica que possibilitaria a Martinho construir o que ele considerou ser seu maior legado: aproximar o Brasil d’África.

“Com seu “Laiaraíá” (1970) acompanhou a “Rosa do Povo” (1976), conquistou o mundo com “Canta, canta, minha gente!” (1974), sem abandonar suas “Origens” (1973) e as origens do samba. Sambista, Partideiro, “Batuqueiro” (1986), batucou em seus sambas de “Terreiro, Sala e Salão” (1979). O carnaval e a Vila ficaram inscritos em sua vida, em seu nome, e estará no “Samba Enredo” (1980) do GRES da Unidos de Vila Isabel, em sua homenagem, em 2022.

Misturando “Sentimentos” (1981), atento ao “Verso e Reverso” (1982), cantou a miscigenação, a irmandade entre “brancos e pretos”, tentando desviar-se da armadilha da “democracia racial”. Um risco que assumiu. Combateu preconceitos, denunciou as desigualdades sociais, a violência e a pobreza que atingem, majoritariamente, a população negra. Difundiu as culturas africana e afro-brasileira, tornando-se seu fiel representante. Criou “Novas Palavras” (1983) para pensar as múltiplas identidades nas brasilidades que em sua obra contestam as narrativas do “Brasil oficial”. “Martinho de Vila Isabel” (1984) vai longe, abusa nas “Criações e Recriações” (1985) e faz a “Festa da Raça” (1988) dentro e fora da Sapucaí. No centenário da abolição, espalhou “axé pra todo mundo” e com sua *Kizomba* fez da Vila campeã.

⁴⁸¹ *Op. cit.*

Como “Martinho da Vida” (1990), passa a vida cantando “Vai meu samba, vai!” (1991) e levando-o para todos os cantos do Brasil e do mundo. Surpreende-se com a “Maravilha de Cenário” (1975) e dedica disco “Ao Rio de Janeiro” (1994). Encanta-se com o “Canto das Lavadeiras” (1989), percorrendo o interior do Brasil e pesquisando os cantos tradicionais. Faz parcerias com o congo, a congada capixaba e faz de seus sambas território religioso, de rezas, ladainhas, “macumbas”, rituais sagrados, santos e orixás. Reafirma-se como “Pai da Alegria” (1999) de fato. “Martinho da Vila, da roça e da cidade” (2001), com “Voz e Coração” (2002), cria pontes, estabelece “Conexões”(2004) , subverte a “Lusofonia”(2000), ousa pensar uma “Brasilatinidade” (2005), aproximando-se da “amefricanidade” de Lélia Gonzalez (GONZALEZ, 1988). Torna-se um artista “Do Brasil e do Mundo” (2007). Ele, que era um “Pequeno Burguês” (2008), segue “Turbinado” (1998), “Atual” (2012), fazendo ecoar em sua vasta produção africanidades, brasilidades, religiosidades e muita negritude.

“De bem com a vida” (2016) e sempre com o sorriso no rosto, “O poeta da cidade: Martinho canta Noel” (2010), grita “Alô Vila Isabel” (2018), segue “Lambendo a cria” (2011), as crias, netos e netas, herdeiros de sua tradição. Carregando sua “Bandeira de fé” (2018), não perde a esperança, o otimismo e mantém o sorriso, afinal, a alegria também é instrumento de resistência. Depois de meio século de muito samba, o octogenário Martinho anunciou que ia parar por aí, mas, de novo e sempre, se encantou com o “Rio: só vendo a vista” (2020). Em plena pandemia e “pandemônio” brasileiro e mundial não ficaria indiferente, unindo-se ao coro de “Vidas negras importam” (2021). E segue no samba, espantando os desencantos, rezando forte para os santos e orixás, semeando esperança, espalhando muito axé, porque “A hora e a vez do samba”⁴⁸² é agora e sempre:

O samba embala a criança
 Que adormece a cantar
 Sonhando com paz e, esperança
 Desperta feliz pra lutar
 Lutar nas trincheiras do mundo
 Armado da voz e coragem
 Se tomba cansado ou ferido
 Seu povo lhe vem em miragem
 Por isso eu canto agora
 Comigo cantam vocês
 Meu samba chegou a hora
 Meu samba chegou sua vez

⁴⁸² A Hora e a Vez do Samba. Gemeu, Paulinho, Ailton. LP/CD Origens (pelo Telefone), Gravadora RCA Victor, Martinho da vila, 1973. Disponível em: <https://immub.org/album/origens-pelo-telefone> .Gravação disponível em: http://martinhodavila.com.br/js_albums/origens/ Acesso em: 14 fev. 2020.

Por isso eu canto agora ...⁴⁸³

Ao fim da trilha discursiva percorrida nesta investigação, o samba reafirma-se como arquivo vivo da diáspora e da negritude, sendo esse solo fértil para criação de contra-narrativas aqui visibilizadas. As letras das canções e os depoimentos evocam memórias, positivam identidades, difundem culturas e reescrevem a história do samba sob a perspectiva dos sambistas. Tais acervos possibilitam novos olhares para as manifestações culturais brasileiras, também chamadas de brasilidades, que sofreram tentativas de desafricanização, embranquecimento, tendo suas histórias construídas sob um viés nacionalizante, eurocêntrico, colonialista e racista. Memórias modificam narrativas e, ao evocá-las, os sambistas reivindicam o direito a essas memórias e às identidades vinculadas à África e africanidades. No samba desvendam-se histórias soterradas, estereotipadas e silenciadas pelo eurocentrismo no processo de produção do conhecimento. Ao colocar o samba no centro e reconhecer o protagonismo dos(as) sambistas, esta tese reafirma a legitimidade das letras de música e dos depoimentos dos sambistas como fontes históricas imprescindíveis à construção de uma história do samba.

Mais que uma expressão musical, o samba é um patrimônio cultural cujo acervo, aqui explorado, revela marcas diaspóricas ofuscadas/apagadas/silenciadas nas narrativas hegemônicas da história nacional. Esta tese insere-se num amplo movimento de revisão e reescrita das narrativas históricas que busca reinserir tais marcas a partir de novas perspectivas e epistemologias. Por fim, é preciso aqui, novamente, reconhecer o papel fundamental do movimento negro e dos pensadores afrodiaspóricos ao promoverem o deslocamento dos pilares que estruturam essas narrativas hegemônicas. A nacionalização de manifestações culturais como o samba ensejou ofuscar essas marcas nas narrativas históricas que forjaram uma ideia de identidade nacional. Estas, porém, resistiram no discurso do samba e nele residem os elementos para a necessária e urgente reescrita dessa história e descolonização do conhecimento.

A tese que começa com samba, percorre o samba, também se encerra com samba. E o lenitivo, mais uma vez, conseguiu transformar a dor em alegria. Esta pesquisadora conclui sua investigação em paz, com esperança e buscando no samba coragem para “lutar nas trincheiras do mundo”. Os tempos futuros demandam a “força que vem da raiz”, do samba e dos(as) sambistas, como a que pude constatar na potência de Martinho da Vila, esse partideiro, menestrel e “batuqueiro da Escola de Noel”. Trago uma de suas últimas mensagens,

⁴⁸³ *Idem.*

registrada em samba lançado recentemente nas plataformas digitais com a “maninha” Teresa Cristina. Martinho e a sambista carioca cantam para lembrar que democracia “não é coisa do passado” e convidam para a luta: “Se eu estou te convidando é porque eu tô antenado”:

“Vamos fazer um roçado
 Cortar o que?
 Ervas daninhas
 Tais como as quais
 Que estão lá no cerrado
 Ceifar os cantos
 Lá nos meios e nos lados [...]
 Pra espantar os desencantos
 Temos a força dos votos
 Reza forte para os santos
 Pelos quais somos devotos
 Depois cair na orgia
 Mantendo sempre as reservas
 E com o axé dos nossos guias
 Tomar um banho de ervas [...]
 Trampando Juntos,
 Unidos e misturados⁴⁸⁴

Porque para o samba de resistência e reinvenção, sempre será possível: “renascer das cinzas, plantar de novo o arvoredado”⁴⁸⁵!

⁴⁸⁴ “Unidos e Misturados”. Martinho da Vila, Teresa Cristina. Disponível em: <https://youtu.be/sVwBFGxMO8I> Acesso em: 14 nov. 2021.

⁴⁸⁵ “Renascer das Cinzas” (1974), Martinho da Vila. LP/ CD Canta, Canta Minha gente, RCE- Victor, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/canta-canta-minha-gente> Acesso em: 14 nov. 2021.

FONTES

1. Literatura e Memória

BARBOSA, O. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GUIMARÃES, F. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

2. Fonogramas: Anexos A e B

3. Depoimento para a Posteridade: Martinho da Vila (MIS, RJ/ 2001)

Depoimento para a Posteridade: Martinho da Vila
 Museu da Imagem e do Som/ Rio de Janeiro
 Informações do banco de dados:
 Possui cópia em áudio na sede MIS Lapa - Setor fitas de áudio:
 IP 41676
 Digitalizado em jul./2010.
 Realizado pela Fundação Museu da Imagem e do Som
 Possui representação digital em HD externo e DVD.
 Duração 4:04:17
 Data 09/05/2001

Entrevistadores: Albin, Ricardo Cravo; Pamplona, Fernando; Rego, José Carlos; Costa, Haroldo; Cabral, Sergio; Santos, Lygia.

4. Documentários

PARTIDEIROS. Direção: Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino o trabalho. Roteiro: Clóvis Scarpino, Nei Lpoes e Rubem Confeti. Distribuição: Embrafilme, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc>

5. Portais e Acervos Digitais

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br>

Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Disponível em: <http://immub.org/p/o-instituto>

Letras de Músicas: <https://www.lettras.mus.br>

Página Oficial de Martinho da Vila: <http://martinhodavila.com.br>

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. O samba Carioca e o legado da última geração de africanos escravizados do sudeste. **Samba em Revista**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 5, p. 8-12, ago. 2014. Disponível em: https://issuu.com/primeiralinhanocarnaval/docs/catalogo215x285_expomemoria_todo_1. Acesso em: 14 nov. 2021.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da História Única**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- ALBIN, Ricardo Cravo. Donga, o imortal. **Samba em Revista**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 10-11, ago. 2009. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/revista-Samba-025.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2021.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Galanga, Chico Rei: encruzilhadas do rito, memória e religiosidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012. **Anais [...]**. Porto Alegre: ABRACE, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2187/2281>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- ALVES, Amanda Palomo. "**Angolano segue em frente**": Um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. 2015. 216 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niterói, RJ, 2015. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1773.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- ALVES, Vitor João Ramos. **As rodas de samba do Distrito federal Brasileiro, patrimônio-territorial latinoamericano, expressão de resistências espacial negra**. 2019. 242 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38294>. Acesso em: 14 nov. 2021.
- ANDRADE JÚNIOR, Álvaro Machado. **A reafrikanização da capoeira em Aracaju: identidades em jogo**. 2005. 119 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2005. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/6287>. Acesso em: 3 fev. 2021.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- ARGIE, Michel. Distúrbios Identitários em tempos de Globalização. **Mana**, v. 7, n. 2, p. 7-33, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/CkgtkrqVdRCMpkrdTXQGW9n/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de estudos Brasileiros**, n. 70, p. 44-58, ago. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p44-58>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/9ChXBqB3GsMRsDnwXHwDbGg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 out. 2021.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. A recusa da "raça": anti-racismo e cidadania no Brasil dos anos 1830. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 297-320, jul./dez. 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200013>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JN4wR3sykFzVxdYcV8bfBg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 set. 2021.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e Danado do Samba**: um estudo sobre o discurso popular. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

BARBOSA, Eduardo Brasil. Samba e Polícia: resistência e crônicas cotidianas de um olhar contrahegemônico na cidade do Rio de Janeiro. ISSN 2184-3090. **Herança**: Revista de História, Patrimônio e Cultura, v. 3, n. 2, p. 64-78, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29073/heranca.v3i2.307>

BARBOSA, Flávio de Aguiar. Léxico e música popular: um estudo que dá samba. **Matraga**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 18, n. 28, p. 158-179, 2011. ISSN 2446-6905. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26081>. Acesso em: 7 dez. 2021.

BARBOSA, Juliana. **Sambas autorreferentes**: a estética diaspórica na obra de Nei Lopes. Londrina: Syntagma Editores, 2020.

BARBOSA, Juliana dos Santos; PANICHI, Edina Regina Pugas. As pontes culturais de Martinho da Vila: discurso e criação. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS - SEPECH, 11., 2016, Londrina. **Blucher Social Sciences Proceedings**, v. 2, 2016, p. 1011-1019. Tema: Humanidades, Estado e desafios didático-científicos, Londrina, 2016. DOI: 10.5151/sosci-xisepech-gt11_95. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/as-pontes-culturais-de-martinho-da-vila-discurso-e-criao-23645>. Acesso em: 13 fev. 2021.

BARBOSA, Orestes. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo sincopado: Método e crítica em José Ramos Tinhorão. **Tempos Históricos**, v. 15, p. 289-314, 2011. e-ISSN 1517-4689. DOI: <https://doi.org/10.36449/rth.v15i1.5709>. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5709>. Acesso em: 23 ago. 2021.

BASTOS, Rafael José de Menez. A "origem do samba" como invenção do Brasil: sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Porque as Canções Tem Música?). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 31, p. 156-177, 1996. Disponível em: http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/rbcs31_09.pdf. Acesso em: 13 fev. 2021.

BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. **Análise de Discurso Crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018.

BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento diaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BRUNET, Daniel. **Segunda-feira**: a história do samba do Trabalhador. Rio de Janeiro: Sonora, 2016.

CAMARGO, Gustavo Arantes; FOGANHOLI, Cláudia. O Universo do samba e o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 99-118, jul./dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2018.v10n19a20597>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/20597>. Acesso em: 13 fev. 2021.

CARDOSO, Adriana Barea; RONQUI, Paulo Adriano; CARDOSO FILHO, Cassio. Contextualização sócio-política e musical da canção “Influência do Jazz”(Carlos Lyra) na Bossa Nova “politizada. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Vitória. **Anais [...]**. Vitória, ES, v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/abrapem>. Acesso em: 25 mar. 2020

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanidade: Proposta feminista negra de organização política e transformação social. **Revista estudos feministas**, p. 965-986, 2014.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista Latino-americana de Ciências Sociais**, v. 8, n. 1, p. 607-630, 2010. ISSN 2027-7679. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2010000100028&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 fev. 2021.

CARDOSO, Lourenço. O Branco-objeto: o movimento negro situando a branquitude. **Istrumento-Revista de Estudo e Pesquisa em Educação**, v. 13, n. 1, 2011. ISSN 1984-5499. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/revistainstrumento/article/view/18706>. Acesso em: 15 out. 2020.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**: tambor de crioula, bambelô, côco, samba de roda, partido alto, samba-lenço, batuque, jongo-caxambu. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CARVALHO, Guilherme Paiva. Identidade, cultura e música em Brasília. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 51, n. 1, p. 10-18, jan./abr. 2015. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2015.51.1.02. Acesso em: 15 out. 2020.

CASTRO, Mauricio Barros de. Diário do projeto kalunga: memórias e narrativas de uma missão de músicos brasileiros na guerra civil de Angola. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 115-126, maio 2016.

CENTRO CULTURAL CARTOLA (CCC). **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro**: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Rio de Janeiro: Iphan/ MinC, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 15 out. 2020.

CENTRO CULTURAL CARTOLA (CCC). **Samba em Revista**, v. 1, n. 1, out. 2008.

CHAVES, Rita; SECCO, Carmem; MACEDO, Tânia. **Brasil/ África**: como se o mar fosse mentira. São Paulo; Luanda, Angola: Editora UNESP; Chá Caxinde, 2006.

CONFORTE, André Nemi. **As metalinguagens do samba**. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa;

Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/6272>. Acesso em: 15 out. 2020.

CONTIER, Arnaldo. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1908). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 16., 1991, Rio de Janeiro. História em debate: problemas, temas e perspectivas. **Anais**. [...]. Rio de Janeiro: CNPQ/InFour, [199-], p. 151-189. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/component/cobalt/user-item/542-sergiomariz/4555-musica-no-brasil-historia-e-interdisciplinariedade-algumas-interpretacoes-1926-80?Itemid=1092>. Acesso em: 15 out. 2020.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. **Per Si**, Belo Horizonte, n. 26, p. 31-46, dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/8tVNqftvgwg8TTvxhfbpCJz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 set. 2020.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, v. 6, n. 7, p. 35-50, 1996. ISSN 0104-8333. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860>. Acesso em: 7 set. 2021.

COSTA, Anna Maria Ribeiro Fernandes Moreira da *et al.* Chico rei e Zumbi dos Palmares, de Renato Lima: Heróis negros na literatura infantil brasileira contemporânea. **Revista Humanidades e Invação**, v. 7, n. 22, p. 163-176, 2020. ISSN: 2358-8322. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/3929>. Acesso em: 23 set. 2020.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, futuras memórias: o sentido da tradição em paulinho da Viola**. 2. ed. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Afrodescendência e africanidades: um dentre os diversos enfoques possíveis sobre a população negra no Brasil. **Interfaces de saberes**, v. 2, n. 1, p. 1-10, 2013.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. "**Não tá sopa**": sambas e sambistas no Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2015.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Artista é artista, mané é mané. **Afro-Ásia**, v. 54, p. 385-394, 2016. DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i54.23625>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/23625>. Acesso em: 7 set. 2021.

DIETRICH, Peter. Discurso musical e discurso de produção musical. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 5, n. 2, dez. 2007. DOI: <https://doi.org/10.21709/casa.v5i2.545>. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/545>. Acesso em: 23 set. 2020.

DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

ELIAS, Cosme. **Samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Franz. **Em Defesa da Revolução Africana**. Luanda: INALD, 1980.

FARIAS, Juliana Barreto. Cultura, Identidade e Religiões Afro-brasileiras na cidade do Rio e Janeiro -1870-1930: cenários e personagens. *In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA-ANPUH- RJ- HISTÓRIA E BIOGRAFIAS*, 10., 2002, Rio de Janeiro. 2002.

FERNANDES, Daniel Costa. **O calango no Vale da Paraíba: estudos etnográficos em Duas Barras e Vassouras (RJ)**. 2012. 217 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11285?show=full>. Acesso em: 8 mar. 2020.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. **Luso-Brazilian Review**, v. 51, n. 1, p. 132-156, 2014. DOI: 10.1353/lbr.2014.0009. Disponível em: <http://lbr.uwpress.org/content/51/1/132.refs>. Acesso em: 23 set. 2020.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. José Ramos Tinhorão. **Teoria e Cultura: Revista de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF**, v. 10, n. 2, 2015. Disponível em: <https://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/issue/view/263/showToc>. Acesso em: 23 set. 2020.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini; SANDRONI, Carlos. **Música e Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência**. Curitiba: Editora Prisma, 2016.

FERREIRA, Felipe. **O livro de Ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FIGUEREDO, Ângela. Descolonização do conhecimento no século XXI. *In: SANTIAGO, ANA et al. Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro*. Cruz das Almas, BA: UFRB, 2017, p. 79-106.

FILGUEIRA, André Luiz de Souza. O quilombismo na canção: um diálogo com as textualidades intelectual de Abdias Nascimento e Lírica de Dona Ivone Lara. **Revista Mosaico**, v. 13, p. 104-115, 2020. ISSN 1983-7801. DOI:<http://dx.doi.org/10.18224/mos.v13i1.7868>. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7868>. Acesso em: 7 dez. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: ula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GELEDÉS Instituto da Mulher negra. **O Brasil ainda é extremamente colonial**, 13 jan. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-brasil-ainda-e-extremamente-colonial/>. Acesso em: 15 jun. 2018.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GÓIS, Pedro (org.). **Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces de imigração cabo-verdiana**. Lisboa: Ministério da Educação, 2008.

GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, 18, n. 1, p. 65-82, jan./abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2018.1.28209> Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/28209>. Acesso em: 15 jun. 2021.

GOMES, Heloísa Toller. Africanidade e Território na inscrição (da escrita literária) brasileira. **REALIS: Revista AntiUtilitaristas e Pos Coloniais**, v. 2, n. 1, p. 45-61, jan./jun. 2012.

GONÇALVES, Renata de Sá. Eu sou o samba: sobre lugares, pessoas e pertencimento. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 107-117, 2013.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GREEN, James N. O Pasquim e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira. **TOPOI**, v. 4, n. 7, p. 201-221, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/kKNMXYvLP6cZGbVnCcGKzqxD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2021.

GROSGOUEL, Ramón. Para Descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e comlonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 80, p. 115-147, mar. 2008. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.697>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 7 dez. 2020.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

HALL, Stuart. **Representatio: Cultural, Representations and Signifying Practices**. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage/ Open University, 1997a.

HALL, Stuart. **The Work of Representation**. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage/ Open University, 1997b.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG: Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HEINTZ, Beatriz. A lusofonia no interior da África Central na era pré-colonial. Um contributo para a sua história e compreensão na actualidade. **Cadernos de Estudos Africanos**, v. 7/8, p. 179-207, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4000/cea.1361>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cea/1361>. Acesso em: 7 dez. 2020.

IBRAHIM, C. A. **Tempestade Perfeita: O Bolsonarismo e a sindemia covid-19 no Brasil**. São Paulo: Contracorrente, 2021.

INSTITUTO GOETHE. **Descolonizando o Conhecimento: Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba**, 2016. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2018.

JÚNIOR, Gonçalo. A política que acaba em samba. **Revista FAPESP**, ed. 192, fev. 2012. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-pol%C3%ADtica-que-acaba-em-samba/>. Acesso em: 13 fev. 2021.

KAWAHALA, Edelu. **A encruzilhada tem muitos caminhos: Teoria decolonial e epistemologia de Exu na canção de Martinho da Vila**. 2014. 2009 f. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/132394>. Acesso em: 8 mar. 2021.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado (nações Bantu, Iorubá e Fon)**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2009.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAO-MONTES, Agustín. Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana. **Tábula Rasa**, Bogotá, Colombia, n. 7, p. 47-79, jul./dic. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n7/n7a03.pdf>. Acesso em: 10 maio 2021.

LEITÃO, Leonardo Rafael Santos; SILVA, Marcelo Kunrath. Institucionalização e contestação: as lutas do Movimento Negro no Brasil (1970-1990). **Política e Sociedade**, Florianópolis, v. 16, n. 37, set./dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7984.2017v16n37p315>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2017v16n37p315>. Acesso em: 23 mar. 2020.

LOBO, Alan. As piadas sobre baiano: estereótipo, humor e preconceito. *In: SEMINÁRIO DE TESES EM ANDAMENTO (SETA)*, 17., 2012. **Anais [...]**. 2012. p. 3-15.

LOPES, Nei. O samba Jamais agonizou. [Entrevista cedida a Aloy Jupiará]. **Samba em revista**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 12-17, 2009.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LOPES, Nei. **O negro no rio de janeiro e sua tradição Musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LOPES, Nei. **Partido-alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Oallas, 2012.

LOPES, Nei. As origens africanas do samba. **Samba em Revista. Brasil e África: Traduzindo a nossa tradição**, Rio de Janeiro, 6, n. Centro Cultural Cartola, jan. 2015a.

LOPES, Nei. **Dicionário Escolar Afrobrasileiro**. São Paulo: Selo Negro, 2015b.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 3. ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

MACAMO, Elísio. A MORAL DA HISTÓRIA: adiar conversa como intervenção epistemológica. **REALIS: Revista de estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais**, v. 2, n. 1, jan./jun. 2012. ISSN: 2179-7501. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/realis/article/view/8751>. Acesso em: 12 dez. 2020.

MACHADO, Adécio Camilo. Martinho da Vila: uma nova linhagem do samba nos anos de 1970. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 28, p. 208-221, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992013000200016>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/QDLVzSfLwZsY4Shbx7w5JgK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 75-97, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/CxNvQSnhxqSTf4GkQvzck9G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2020.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Os convivas da morte no banquete das almas: presença de eguns em um conto de João Antônio. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 40, p. 43-61, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/4HzDJW7ftvSfKBGk54YjYGO/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2020.

MATA, Inocência. Estudos Pós-Coloniais. Desconstruindo Genealogias Eurocêtricas. **Civitas**, Porto Alegre, 14, n. 1, p. 27-42, jan./abr 2014. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2014.1.16185>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16185>. Acesso em: 13 fev. 2021.

MATSIMBE, Hamilton. Africanidade como Diversidade: leitura a partir da ancestralidade ronga no sul de Moçambique. **Feira Literária Brasil-África de Vitória -ES**, v. 1, n. 3, p. 1-16, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/flibav/article/view/28933>. Acesso em: 13 fev. 2021.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Universidade de Brasília, 1990.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão negra**. Lisboa: Antígona, 2017.

MCELROY, Isis. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 127-135, 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14025>. Acesso em: 13 fev. 2021.

MELO, Aislan Vieira. Reafricanização e dessincretização do candomblé: movimentos de um mesmo processo. **Revista AntHropológicas**, v. 19, n. 2, p. 157-182, 2011. ISSN 2525-5223.

Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23674>. Acesso em: 7 mar. 2021.

MENDONÇA, Marina Gusmão de. A descolonização da África: nacionalismo e socialismo. Sankofa. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, ano XII, NºXXII, maio/2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/158261>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 13 mar. 2021.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, p. 117-133, 2006. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001728757>. Acesso em: 7 mar. 2021.

MORAIS, Mariana Ramos de. De macumba a umbanda: o processo de legitimação da religião dita genuinamente brasileira. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 17, n. 54, p. 1623-1646, dez. 2019. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/18180>. Acesso em: 7 mar. 2021.

MOTA, Jackeline. Pro samba correr o mundo. **Samba em Revista**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 4-10, ago. 2009.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, v. 32, 1995.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MUNANGA, Kabengele. **Origens Africanas do Brasil Contemporâneo**: histórias, línguas, culturas e civilizações. São Paulo: Global, 2009.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: Usos e sentidos. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS). **Depoimento para a posteridade (Martinho da Vila)**. Rio de Janeiro. 2001.

MUSSE, Ricardo. As aventuras do marxismo no Brasil. **Caderno CRH**, v. 28, n. 74, p. 409-426, maio/ago. 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3476/347641520012.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/RRXgk55Z6kff9Xrg8bgfvsP/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 mar. 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Corporalidades em abertura: os candomblés e percursos da resistência incorporada. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 7, n. 25, p. 78-87, 2020. ISSN: 2358-8322. DOI: <https://orcid.org/0000-0002-3250-3476>. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/4910>. Acesso em: 27 abr. 2021.

NETO, Lira. **Uma História do samba**: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v. 1.

NIGRI, Bruno Silva; DEBORTOLI, José Alfredo Oliveira. O samba no contexto do candomblé: festa, mito e sacralidade como experiências de lazer. **LICERE**: Revista do Programa de pós-graduação interdisciplinar em Estudos do Lazer, v. 18, n. 3, p. 275-304, set. 2015. DOI: <https://doi.org/10.35699/1981-3171.2015.1140>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/1140>. Acesso em: 27 abr. 2021.

NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da Cartola**: a poética de Agenor de Oliveira. 2005. 131 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/4159/CPDOC2005NilcemarNogueira.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2021.

OLIVA, Anderson Ribeiro. Os africanos entre representações: viagens reveladoras, olhares imprecisos e a invenção da África no imaginário Ocidental. **Em tempos de Histórias**, Brasília, n. 9, p. 90-114, 2005.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A história africana nos cursos de formação de professores. Panorama, perspectivas e experiências. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 28, p. 187-220, jan./dez. 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/6224>. Acesso em: 15 abr. 2021.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **Ancestralidade, identidade e Oralidade no pensamento de Kabengele Munanga**. 2009. 298 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista Discurso do confronto**: Velho e Novo Mundo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

PANTOJA, Selma. O ensino da História africana: metodologias e mitos: o estudo de caso da rainha Nzinda Mbandi. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 19, n. 30, p. 315-328, mar. 2010. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/8175>. Acesso em: 28 abr. 2021.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como a terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000100004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/pt5J7FmCbfqbMmsSry4xczr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 abr. 2020.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **Cacique de Ramos**: uma história que deu samba. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2003.

PEREIRA, Domingos Simões. O conceito de Lusofonia e a cooperação na promoção e difusão da Língua Portuguesa. **Encontros de Lusofonia em Torres Novas**, p. 10-15, 13 nov. 2008.

PESSOA: Revista de Literatura Lusófona. **O que pode essa Língua?** Em busca de um Sentido para a Lusofonia. São Paulo: SEC, n. 1, 2010. Disponível em: https://www.revistapessoa.com/ficheiros/mombak/1498652794_pdf-pessoa01-lingua.compressed.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

PICCOLO, Fernanda Delvalhas. Memórias, histórias e representações sociais de Vila Isabel e de uma de suas favelas (RJ, Brasil). **Etnográfica**, v. 13, n. 1, p. 77-102, maio 2009. DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.1232>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/1232>. Acesso em: 13 fev. 2021.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do Brau: Corpo, Masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. **Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 127- 145, jan./abr. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/w7bBdcwdb9Twn3HDyPrD8bM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 fev. 2021.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo. **O mundo negro**: sócio-anthropologia da reafricanização em Salvador. 2003. 412 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280171>. Acesso em: 13 fev. 2021.

PINTO, José Filipe. Da CPLP à Comunidade Lusófona: o futuro da lusofonia. **Revista Angola de Sociologia**, v. 7, p. 107-118, 2011. DOI: <https://doi.org/10.4000/ras.1212>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ras/1212>. Acesso em: 13 fev. 2021.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128>. Acesso em: 13 fev. 2021.

PORTO, Walter. Uma viagem a Angola me fez pensar sobre minhas raízes, conta Martinho da Vila. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 out. 2018, 06:00. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/uma-viagem-a-angola-me-fez-pensar-sobre-minhas-raizes-conta-martinho-da-vila.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2021.

PRANDO, Flávia. Desde que o Samba é Samba: Identidade e Diversidade do Gênero Musical Nacional. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDICPLINARES EM CULTURA (ENEACULT), 11., 2015, Salvador. **Atas** [...]. Salvador (Brasil), 2015. p. 11-14.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. p. 227-278 Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>. Acesso em: 20 maio 2018.

RANGEL, Patrícia Luisa Nogueira. **Do canto se fez o encanto: o diverso no verso de Martinho da Vila.** 2019. 216 f. Tese (Doutorado em Humanidades, Culturas e Artes) - Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2019. Disponível em: <http://localhost:8080/tede/handle/tede/363>. Acesso em: 20 maio 2018.

RANGEL, Patrícia Luísa Nogueira; FÉLIX, Idemburgo Pereira Frazão. En-Canto Biográfico: Martinho da Vila, memórias nas veias da ficção. **Revista Philologus, Suplemento: Anais do VII SIMEFIL**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 64, p. 459-475, jan./abr. 2016.

REIS, José Carlos. O tempo histórico como “representação intelectual”. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 34, p. 45-66, 2012.

REIS, Leonardo Abreu. **Memória Familiar no Cacique de Ramos.** 2003. 121 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss141.pdf>. Acesso em: 20 maio 2018.

RESENDE, Viviane de Melo. **Decolonizar os Estudos Críticos do Discurso.** Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

RESENDE, Viviane de Melo; SILVA, Jacqueline Fiuza da. **Outras perspectivas em análise de discurso crítica.** Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Gladys Sabina. "Por que você veio encher o pandulho aqui?" Os portugueses, o antilusitanismo e a exploração das moradias populares no Rio de Janeiro da República Velha. **Análise Social**, v. 29, n. 127, p. 631-654, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41011024>. Acesso em: 23 mar. 2021.

RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. (org.). **Por um feminismo afro-latino-americano: Lélia Gonzalez.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá.** Salvador: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, Marinho; GOLDMAN, Marcio. A Dona da Terra: Jupira do tombenci, suas caboclas, seus caboclos. **Debates do NER**, Porto Alegre, v. 2, n. 38, p. 315-116, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/106252>. Acesso em: 23 mar. 2021.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Carlos Alberto Ivanir dos; GINO, Mariana. Samba: resistência da cultura negra popular brasileira. **Acervo**, v. 33, n. 1, p. 232-245, 29 nov. 2019. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1528>. Acesso em: 2 fev. 2021.

SANTOS, Gersiney. Linguagem e decolonialidade: discurso e(m) resistência na trilha da aquilombagem crítica. *In*: RESENDE, Viviane de Melo. **Decolonizar os Estudos Críticos do Discurso**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019. p. 117-144.

SANTOS, Kywza Joanna Fideles Pereira dos. **Dos Orixás ao Black is beautiful**: a estética da negritude na música popular brasileira. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13892>. Acesso em: 2 fev. 2021.

SANTOS, Sales Augusto dos. A lei nº 10.639/03 como fruto da luta anti-racista do movimento negro. *In*: BRASIL **Educação anti-racista**: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03. Brasília: MEC: SECADI, 2005.

SANTOS, Sales Augusto dos. Ações afirmativas nos governos FHC e LULA: um balanço. **Revista TOMO**, v. 24, p. 37-83, 2014. DOI: <https://doi.org/10.21669/tomo.v0i0.3185>. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/3185>. Acesso em: 2 ago. 2021.

SARTO, Susana. Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades poscoloniais e música. *In*: CÔRTE-REAL, Maria de São José **Revista Migrações. Migração e Música**, Lisboa: ACIDI, n. 7, p. 55-71, 2010.

SATHLER, Débora Nicchio. **30 anos de gravação de madalena do Jucu**: perspectivas Históricas e novos Alcances. Vitória: Ed. do Autor, 2019.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memórias D'África**: a temática africana em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2010.

SEVERO, Cristine Gorski. Lusofonia, Colonialismo e Globalização. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 1321-1333, jul./set. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2016v13n3p1321>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2016v13n3p1321>. Acesso em: 12 set. 2021.

SHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Carla Fernanda Costa da; MARTINS, Viviane Lima. Vidas negras importam? A urgência de pensar a educação antirracista frente aos impactos da pandemia de COVID-19. **Dialogia**, São Paulo, v. 36, p. 200-221, set./dez. 2020. e-ISSN: 1983-9294. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/17917>. Acesso em: 27 abr. 2021.

SILVA, Luiz caludio Barroca da. "**Santo não é Orixá**": um estudo do discurso antissincretismo em integrantes de religiões de matriz africana. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <http://tede2.unicap.br:8080/handle/tede/884>. Acesso em: 12 maio 2021.

SILVA, Patricia Nogueira. **Mulheres, Homens e Poder em discursos de Noel Rosa e Chico Buarque, nas décadas de 30/60/70/80**. 2003. Monografia (Graduação em História) - Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília. 2003.

SILVA, Patrícia Nogueira. **Enredos Cariocas em Palavras Cantadas**: A cidade do Rio de Janeiro do Séc. XX nas Representações de Noel Rosa e Chico Buarque. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

SILVA, Patrícia Nogueira. **As questões etnicorraciais na política de formação dos/as profissionais da educação no DF (2003-2013)**: desconstrução ou reprodução? 2014. Monografia (Especialização em Políticas Públicas em Gênero e Raça) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/13235>. Acesso em: 23 set. 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença**: Perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SIMAS, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SILVA, Fernanda Carla; MARTINS, Viviane Lima. Vidas negras importam? A urgência de pensar a educação antirracista frente aos impactos da pandemia de COVID-19. **Dialogia**, n. 36, p. 116-127, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/17917>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SIMAS, Luis Antônio. GGN, o jornal de todos os Brasis. **Culturas de Síncope**, 6 jan. 2016. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/musica/culturas-de-sincope/>. Acesso em: 20 set. 2020.

SIMAS, Luiz Antônio. Dos arredores da Praça Onze aos terreiros de Oswaldo Cruz: uma cidade de pequenas Áfricas. **Revista Z Cultural, Programa Avançado de Cultura Contemporânea, PACC- UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 1-5, 2015. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/04/DOS-ARREDORES-DA-PRA%3%87A-ONZE-AOS-TERREIROS-DE-OSWALDO-CRUZ_-UMA-CIDADE-DE-PEQUENAS-%C3%81FRICAS-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

SIMAS, Luiz Antônio. **Almanaque Brasilidades**: Um inventário do Brasil popular. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

- SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas Miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**: Actualité en histoire de l'art., n. 2, p. 1-17, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a Cidade**: a forma social negro-brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- SOUZA, Ailton de. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**: Revista de Humanidades do Curso de Ciências Sociais de UNIFAP, Macapá, n. 4, p. 29-39, dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- SOUZA, Mônia Lima e. História entre as margens: retorno de libertos para a África partindo do Rio de Janeiro no século XIX. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 67-114, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/383>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- SOUZA, Pedro de. O samba como discurso: interdição e prática de liberdade. In: BUTTURI, Atílio Júnior *et al.* **Foucault e as práticas de liberdade II**: topologias políticas e heterotopologias. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 263-280.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Danças Licenciosas, Voluptosas, sensuais. Mas Atraentes!: Representações do batuque em relatos de viajantes (Brasil- século XIX). **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 4, n. 11, set. 2011. DOI: <https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v4i11.30399>. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/30399>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2009.
- SUKMAN, Hugo. **Martinho da Vila**: discografia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.
- TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. O surgimento do movimento #vidasnegrasimportam. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 22, n. 40, p. 108-123, 2018. DOI: <https://doi.org/10.23925/ls.v22i40.46658>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/46658>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- THEODORO, Helena. **Mito e Espiritualidade**: Mulheres Negras. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.
- THEODORO, Helena. **Martinho da Vila**: reflexos no espelho. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular (da Modinha à Canção de Protesto)**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.

TOLDO, Frederica. Ver a "emoção". A kizomba de Angola para o mundo. **Mulemba: Revista Angolana de Ciências Sociais**, v. 6, n. 12, p. 145-178, 1 nov. 2016. DOI: <https://doi.org/10.4000/mulemba.951>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/mulemba/951>. Acesso em: 9 ago. 2021.

TRANCREDI, Letícia Di Maio. A dificuldade de Incorporação da Sociedade Brasileira a uma Identidade Latino-Americana. **Contexto Internacional**, n. 41, p. 12-19, abr. 2016. Disponível em: https://fundamentar.com/archivos/publicaciones/contexto_internacional/pdf/CI%2041/Tancredi.pdf. Acesso em: 9 ago. 2021

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: "Pagode Romântico" e "Samba de Raiz" nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VARGENS, João Baptista M.; CONFORTE, André. **Martinho da Vila: Tradição e Renovação**. Rio Bonito, RJ: Almadena, 2011.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Petrópolis: KBR, 2015.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 2002.

VICENTE, Eduardo ; MARCHI, Leonardo de. Por uma História da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 3, n. 1, p. 7-36, jul./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.20396/muspop.v3i1.12957>. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12957>. Acesso em: 10 set. 2021.

VILA, Martinho da. **Kizombas, andanças e festanças**. Rio de Janeiro: Léo Chritiano Editorial, 1992.

VILA, Martinho da. **Memórias Póstumas de Teresa de Jesus**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2003.

VILA, Martinho da. **Os lusófonos**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

VILA, Martinho da. **2018**: Crônicas de um ano atípico. São Paulo: Kapulana, 2019.

VILAS, Ricardo. Brasil, Angola, Moçambique: construção de identidade através da música popular. **Revista Sonora**, v. 8, n. 14, 2019. ISSN 1809-1652. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/4327>. Acesso em: 23 set. 2021.

WEDIG, Josiane Carine; RAMOS, João Daniel Dorneles. A Colonialidade nas Práticas de Saúde e as Resistências de Benzedeadas e Mães de Santo. **Mediações**, Londrina, v. 25, n. 2, p. 488-503, maio/ago. 2020. DOI:10.5433/2176-6665.2020v25n2p488. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/344715105_A_Colonialidade_nas_Praticas_de_Saude_e_as_Resistencias_de_Benedeadas_e_Maes_de_Santo. Acesso em: 23 set. 2021.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Puraís).

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 4, n. 5, p. 13-79, 2004. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/207308253-texto-2-jose-miguel-wisnik-machado-maxixe.pdf>. Acesso em: 23 set. 2021.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.) **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ANEXO A – SAMBAS QUE CANTAM O SAMBA

Sambas autorreferenciados ou metassambas
Pelo Telefone, compositores Donga e Mauro de Almeida, 78 RPM, Gravadora Odeon, Banda Odeon, 1917.
Pé do Meu Samba - Caetano Veloso, CD “Pé do meu samba”, Gravadora Natasha, Mart'nália, 2002.
Na Pavuna, Almirante e Homero Dornelas, 78 RPM, Gravadora Parlophon, Almirante e João de Barro, 1930 (a gravação original é de 1929)
Samba de Fato, compositores Pixinguinha, Cícero de Almeida (Baiano), 78 RPM, Gravadora Victor, 1932.
Minha embaixada chegou, Assis Valente, 1934. 78 RPM, Gravadora Victor, Carmen Miranda, 1934.
Feitiço da Vila, Noel Rosa/ Vadico, 78 RPM, gravadora Odeon, João Petra de Barros, 1934.
Se o samba morrer, Alcebiades Barcelos “Bide”/ Walfrido Silva. 78 RPM, Gravadora Victor, Carlos Galhardo, 1934.
O X do problema, Noel Rosa, 78 RPM Gravadora Victor, Aracy de Almeida, 1936.
Vai meu Samba. Custódio Mesquita. 78 RPM. Gravadora: Victor, 1936.
Alegria, Assis Valente, Durval Maia, 1937. 78 RPM, Gravadora Victor, Orlando Silva, 1937.
Samba rasgado, Portelo Juno, 78 RPM, Gravadora Odeon, intérprete Carmen Miranda, 1938.
O samba da minha terra, Dorival Caymmi, 78 RPM, Gravadora Columbia, Bando da Lua, 1940.
Brasil Pandeiro, Assis Valente, 78 RPM, Gravadora Columbia, Anjos do Inferno, 1941.
Tem Marujo no Samba- João de Barro, 78 RPM, Gravadora Continental, Emilinha Borba e Nuno Roland, 1949
Na Cadência do samba, Ataulfo Alves, Paulo Gesta, LP Voa meu samba – Alberto Mota e Seu Conjunto, Alberto Mota, 1961.
Na Cadência do Samba, Luiz Bandeira, 1956. Disponível em: LP Radamés na Europa com seu sexteto e Edu nº 2 – Sexteto Radamés Gnattali/ Luis Bandeira/ Edu da Gaita. Gravadora Odeon, Radamés Gnattali, 1961.
Samba da Bênção – Baden Powell e Vinicius de Moraes, LP Vinicius: Poesia e Canção vol. I, Gravadora Forma, 1966.
Tempos Idos, Cartola/ Carlos Cachaca, LP “Fala Mangueira- Cartola, Carlos Cachaca, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho e Odete, Gravadora: Odeon, intérprete Odete Amaral. 1968.
Brasil Mulato. Martinho da Vila. LP/CD, gravadora RCA Victor, 1969.
Aquarela do Brasil, 78 RPM, Gravadora Odeon, 1939. (Gravação de Francisco Alves).
Samba da Antiga- Candeia, LP Candeia, Gravadora Equipe, Catálogo EQ 865, 1970
Filosofia do Samba -Candeia, CD “Raiz”, Gravadora Equipe, Candeia, 1971
Esperanças perdidas, Adeilton Alves/ Délcio Carvalho, 1972. LP Brasil ... Sambe ou se mande- Pedrinho Rodrigues e Os Nacionais, Gravadora Equipe, 1972. Artista: Pedrinho Rodrigues.
Aquarela Brasileira, Silas de Oliveira. LP/ CD Elza Soares. Gravadora Odeon, 1973.
A alegria continua, Noca da Portela e Mauro Duarte, LP Sambas, Orquestra e Coro. Gravadora Coronado/ EMI-Odeon. Geraldo Miranda, 1973.
E lá vou eu (Mensageiro), João Nogueira, LP/CD E lá vou eu – João Nogueira, Gravadora Odeon, 1974.
Argumento - Paulinho da Viola, LP Paulinho da Viola, Gravadora Odeon 1975.
Não deixe o samba morrer - Edson Gomes da Conceição e Aloísio Silva. LP / CD A voz do samba, Gravadora Philips, Alcione, 1975.
Samba, minha raiz, Délcio Carvalho e Dona Ivone Lara, LP Lição de Vida, gravadora Tapeçar, Elza Soares, 1976.
Sou mais samba, Candeia. LP Quatro Grandes do Samba – Nelson cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Élton Medeiros, Gravadora RCA Victor, 1977.
Apoteose ao samba - Zinco e Darci Caxambu, LP Espelho, Gravadora Odeon, João Nogueira, 1977.
Guerreira- João Nogueira e Paulo César Pinheiro, LP Guerreira, Gravadora EMI- Odeon, Clara Nunes, 1978.
Sonho Meu- Délcio Carvalho e Dona Ivone Lara. LP Álibi, Gravadora Philips, Maria Bethânia e Gal Costa, 1978.
Agoniza, mas não morre - Nelson Sargento, LP De Pé no Chão, Gravadora RCA Victor, Beth Carvalho, 1978.
Estácio de Sá, gloria do samba, Monarco, LP/ CD Terreiro, Gravadora Eldorado, Monarco, 1980.

A Força do Samba, Luiz Grande, LP Boca do Povo, Gravadora Polydor, João Nogueira , 1980.
O Samba Não Pode Parar- Dona Ivone Lara, LP Alegria minha gente (Serra dos meus sonhos dourados), Gravadora WEA, 1982.
Quando louvar partideiro- Aniceto do Império, LP Partido Alto Nota 10, Gravadora CID, 1984.
Seja sambista também, Arlindo Cruz/ Sombrinha, LP/ CD Seja Sambista Também, Fundo de Quintal, 1984.
Da melhor qualidade – Almir Guineto e Arlindo Cruz, LP Das Bênçãos que virão com os novos amanhãs, Gravadora RCA Vitor, Beth Carvalho, 1985.
Eterno Companheiro- Almir Guineto, Adalto Magalha e Guará, LP Perfume de Champagne, Gravadora RGE, Almir Guineto, 1987.
Eu canto Samba- Paulinho da Viola, LP Eu canto samba, Gravadora BMG-Ariola, Paulinho da Viola, 1989.
Vai meu Samba. Martinho da Vila. LP/CD. Gravadora Sony Music, 1991.
A Batucada Dos Nossos Tantãs- Sereno/ Adilson Gavião/ Robson Guimarães. LP “A Batucada dos nossos Tantãs, Gravadora RGE, Grupo Fundo de Quintal, 1993.
Desde que o samba é samba – Caetano Veloso, CD Tropicália 2- Caetano Veloso e Gilberto Gil, Gravadora Polygram, 1993.
Bem Feliz, Martinho da Vila. LP/ CD Ao Rio de Janeiro, Gravadora Sony Music, Martinho da Vila, 1994.
Deixa falar, Maurício Tapajós, Hermínio Bello de Carvalho, CD Estácio & Flamengo – 100 anos de samba e amor. Gravadora Saci, 1995.
O samba é meu dom- Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro, CD O som sagrado de Wilson das Neves, Gravadora CID, Wilson das Neves, 1996.
O samba sempre foi samba- Maurício Tapajós e Nei Lopes, CD Tempo de Guarnice, gravadora BMG Brasil, 1996.
Bebadosamba - Paulinho da Viola, 1996, CD Bebedosamba, Gravadora BMG Brasil, Paulinho da Viola
Pé do Meu samba, Caetano Veloso. CD: Pé do Meu samba, Mart'nália, 2002.
O samba não pode acabar, Mauro Diniz/ Monarco, CD Uma História do samba, Gravadora JVC World Sounds (japão), Monarco, 2002.
Nossos Pioneiros, Monarco, CD Uma História do samba, Gravadora JVC World Sounds (japão), Monarco, 2002
Samba, velho amigo, Monarco, CD Uma história do Samba, Gravadora JVC Word Sounds (Japão), 2002.
Vem Pra Roda Sambar- Luiz Carlos Da Vila / Bira Da Vila, CD Benza Deus, Gravadora Carioca Discos
No parangolé do samba, 2003- Francis Hime/ Paulo César Pinheiro, CD Brasil Lua Cheia, Gravadora Biscoito Fino, Francis Hime, 2003
2004.
Fonte de Prazer, Wilson das Neves/ Cláudio Neves, CD Brasão de Orfeu, Gravadora Quelé, Wilson das Neves, 2004
O Samba Me Chamou – Sombrinha/ Marquinho PQD, CD “Acesa”, Gravadora Indie Records, Alcione, 2009
Como Um Caso de Amor -André Renato/ Ronaldo Barcellos, CD Batuques e Romances, Gravadora Sony Music, 2011
Samba de Fundamento, Nei Lopes, Gravadora Fina Flor, 2012.
A Reza do Samba- Clarão, Moacyr Luz, CD “Moacyr Luz e samba do Trabalhador- 10 anos & outros sambas, Gravadora: Ritmiza, 2015.
Samba de fato, Moacyr Luz/ Paulo César Pinheiro, 2015
Obrigado meu samba, Noca da Portela, Diogão Pereira e Sérgio Fonseca, CD Homenagens, Noca da Portela, Gravadora: Nowa Music, 2016.

ANEXO B- DICOGRAFIA DE MARTINHO DA VILA (1968 A 2021)

Álbum	Gravadora	Ano
Nem Todo Crioulo é doído	Gravadora DiscNews	1968
Martinho da Vila	RCA- Victor	1969
Meu laiaraiá	RCA- Victor	1970
Memórias de um Sargento de Milícias	RCA- Victor	1971
Batuque na cozinha	RCA- Victor	1972
Origens	RCA- Victor	1973
Canta Canta, Minha Gente	RCA- Victor	1974
Maravilha de Cenário	RCA - Victor	1975
Rosa do Povo	BMG do Brasil	1976
Presente	BMG do Brasil	1977
Tendinha	BMG do Brasil	1978
Terreiro, Sala e Salão	BMG do Brasil	1979
Samba Enredo	RCA	1980
Sentimentos	BMG do Brasil	1981
Verso e Reverso	BMG do Brasil	1982
Novas Palavras	BMG do Brasil	1983
O canto livre de Angola	RCA Victor	1983
Martinho da Vila Isabel	BMG do Brasil	1984
Criações e Recriações	BMG do Brasil	1985
Batuqueiro	RCA	1986
Coração de Malandro	RCA Ariola	1987
Festa da Raça	CBS	1988
O canto das lavadeiras	CBS	1989
Martinho da vida	CBS	1990
Vai meu samba, vai!	Columbia	1991
No templo da Criação	Sony Music	1992
Escolas de Samba Enredo	Sony Music	1993
Ao Rio de Janeiro	Columbia	1994
Tá delícia, tá gostoso	Sony Music	1995
Coisas de Deus	Sony Music	1997
3.0 Turbinado (ao vivo)	Sony Music	1998
O Pai da Alegria	Sony Music	1999
Lusofonia	Sony Music	2000
Declaração Universal de Amor	Columbia	2000
Voz e Coração	Sony Music	2002
Martinho da Vila, da roça, da cidade	Sony Music	2001
Conexões	MZA	2003
Conexões ao Vivo	MZA	2004
Brasilatinidade	EMI/ MZA	2005
Brasilatinidade ao vivo	EMI/ MZA	2005
Do Brasil e Do Mundo	MZA	2007
O pequeno Burguês	MZA	2008
Filosofia de Vida, O Pequeno Burguês – Trilha Sonora	MZA	2010
O poeta da Cidade: Martinho canta Noel	Biscoito Fino	2010
Lambendo a Cria	MZA	2011
4.5 Atual	Sony Music	2012
Sambabook	Musikeria/ Som Livre	2013
Enredo	Sarapuí Produções Artísticas	2014
De bem com a vida	Sony Music	2016
Alô Vila Isabel	Sony Music	2018
Bandeira de Fé	Sony Music	2018
Rio: Só vendo a vista	Sony Music	2020

OBS: Discografia disponível na página oficial de Martinho da Vila.