



Cultura de tradição oral e desterritorialização: interloquções musicais na cultura de tradição oral da Nação Xambá

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: ST – 7. Música popular: formação e pesquisa, performance e fruição.

*Diogo Rodrigues Lopes Ferreira*¹

Universidade Federal de Pernambuco – umdiogolopes@gmail.com

Resumo. As práticas musicais e as atividades culturais de alguns grupos de tradição oral têm despertado o interesse econômico de alguns setores da indústria, sobretudo o setor de turismo, de entretenimento e da indústria criativa. Este fenômeno provoca algumas interferências diretas e indiretas no cotidiano dos indivíduos, influenciando os seus hábitos, costumes e ressignificando as próprias práticas culturais. Este artigo pretende investigar as consequências da globalização sobre o processo de construção da identidade étnico-religiosa da Nação Xambá, analisando os impactos da lógica de consumo sobre as práticas musicais do grupo.

Palavras-chave. Nação Xambá, Tradição Oral, Indústria Cultural, Globalização, Produção Fonográfica.

Culture of oral tradition and deterritorialization: musical interlocutions between the religious and the profane in the tradition of the Xamba Nation

Abstract. The musical and cultural activities of some groups of oral tradition have aroused the economic interest of some sectors of the industry, especially the tourism, entertainment and creative industry. This phenomenon causes some direct and indirect interferences in the daily lives of individuals, influencing their habits, customs and giving new meaning to their own cultural practices. This paper intends to investigate the consequences of globalization on the process of construction of the identity of the Nação Xambá, analyzing the impacts of the consumption logic on the group's musical practices.

Keywords. Nação Xambá, Oral Tradition, Cultural Industries, Globalization, Music Production.

1. As fronteiras na construção de símbolos e significados culturais

A música, apesar de ser uma atividade que é praticada em todas as sociedades do mundo, é categorizada por fronteiras conceituais que, de certa forma, nos ajudam a categorizar determinados contextos sociais e distinguir universos culturais. As diferenças entre a música religiosa e a música profana, entre a música popular e erudita, ou entre a música folclórica e comercial, são apenas alguns exemplos de fronteiras que costumam distinguir determinados universos de expressões artísticas, que estabelecem seus próprios códigos, regras, convenções e interações.

Essas fronteiras conceituais, no entanto, não são intransponíveis. Ao contrário, Howard Becker (2010), ao tratar dos mundos da arte, afirma que não existem fronteiras

¹ Mestrando em Música, Cultura e Sociedade (Universidade Federal de Pernambuco), com especialização em Produção Sonora Expandida (UNIAESO), graduado em Licenciatura em Música (Universidade Federal de Pernambuco) e em Produção Fonográfica (UNIAESO).

precisas que nos permitam afirmar que uma pessoa pertence a um mundo específico e a outra não.

As fronteiras entre os universos sonoros são igualmente difusas. Segundo Tiago de Oliveira Pinto, o som, ao mesmo tempo que é evanescente é também onipresente e “não se rende facilmente a um raciocínio acostumado com coisas, locais e configurações estáveis” (PINTO, 2001, p. 221).

Frequentemente encontramos sujeitos que migram entre universos aparentemente distintos e trazem consigo um grande manancial de influências. Quando nos deparamos com esses sujeitos, também nos deparamos com algumas questões que merecem aprofundamento: Quais os limites entre a música religiosa e a profana, entre a música moderna e a tradicional, ou mesmo entre a música folclórica e os produtos comerciais? Até que ponto é possível estabelecer o diálogo entre estes universos? Os agentes que atuam na fronteira entre cada um destes universos conseguem diferenciá-los?

A questão que nos interessa aqui, não é a de demarcar uma linha entre um mundo e outro, a questão é saber “quando, onde e como os intervenientes estabelecem uma demarcação entre aquilo que consideram característico e todo o resto” (BECKER, 2010, p.54).

Não há um consenso, nem no âmbito artístico nem no âmbito acadêmico, de que essas interações seriam construtivas ou destrutivas. Estas, inclusive, são questões que costumam provocar discussões acaloradas e reações fervorosas. No entanto, entendemos que tais interações entre âmbitos, aparentemente distintos, da atividade artística precisam ser compreendidos, respeitando a sua complexidade e profundidade. Não é o objetivo do presente trabalho chegar a conclusões definitivas, pois são incontáveis os desafios e as contradições que encontramos quando nos debruçamos ao exercício de analisar o papel social de sujeitos que se propõem ocupar essas áreas cinzentas entre dois universos aparentemente distintos.

As construções de significado, as noções de identidade e de representação social são, de alguma maneira, transformadas quando um sujeito migra entre estes dois mundos. Torna-se, portanto, uma tarefa árdua a de classificar a arte de uma maneira que se enquadre nas definições correntes. Sem o compromisso em fornecer nenhuma conclusão definitiva sobre o assunto, farei uma análise de caso na tentativa de esclarecer algumas questões e provocar a reflexão do leitor a respeito do tema.

O objeto de análise será uma peça audiovisual que foi produzida e publicada pelo Grupo Bongar, em suas redes sociais no ano de 2014. Através desta análise, pretendo

estimular algumas reflexões sobre o tema elaborando um breve estudo de caso. Entendemos que a imagem oferece um registro restrito, mas poderoso, das ações temporais e dos acontecimentos reais, mas compreendemos que estes registros não estão isentos de problemas, pois são uma simplificação da realidade. (BAUER & GASKELL, 2011 p.138).

O objetivo desta análise é compreender como um grupo de música nascido no âmbito de uma comunidade de tradição oral, de religião afro-brasileira, conseguiu transpor as fronteiras entre universos distintos, produzindo produtos midiáticos, comerciais e profanos. Descobriremos como os valores religiosos e as relações de identidade e memória são preservadas e reconhecidas e admiradas pelos próprios praticantes da sua religião.

2. Espetacularização da cultura e a visibilidade

Nas últimas décadas, as culturas populares foram se transformando em um grande atrativo para o setor econômico, principalmente no que se refere às áreas do lazer e do turismo. Tornaram-se bens culturais, valorizados pelos consumidores, pela indústria e conseqüentemente pelo Estado. Com este fenômeno, grupos religiosos de matrizes africanas e indígenas têm sido alvo do interesse acadêmico, turístico e sobretudo econômico, por parte da indústria do entretenimento.

A indústria, apoiada pelo Estado, começou a demonstrar interesse comercial e econômico em algumas manifestações populares de tradição oral que, por muito tempo, não haviam despertado atenção das classes dominantes. As manifestações foram, de certa forma, transformadas em bens simbólicos e estéticos que podem ser comercializáveis e, portanto, possuem valor, não apenas simbólico, mas também econômico.

Em busca de maior representatividade e visibilidade, alguns grupos de cultura popular de tradição oral têm adaptado as suas atividades e modificado as suas configurações para participar de atividades culturais promovidas pelo Estado.

Na maioria dos casos, estes grupos de cultura popular são convidados a participar de eventos e apresentações que se distanciam do seu universo ritualístico, sagrado e religioso. Esta adaptação do universo religioso para o formato de apresentação pública, ao mesmo tempo em que serve como estratégia de divulgação de sua cultura, também é obrigado a se adequar aos moldes da indústria.

O antropólogo José Jorge de Carvalho (2010) denomina este processo de “espetacularização” da cultura popular. Segundo o autor, quando a cultura popular é convertida em espetáculo, ela é “desterritorializada”, ou seja, é deslocada de sua comunidade

ou circuito de origem. O processo de “espetacularização”, portanto, coloca artistas populares na condição de objeto, já que estes “deverão apresentar-se, alterando as bases de seus códigos específicos, para deleite dos espectadores” (CARVALHO, 2010. p 42).

Ainda segundo o autor, a partir do momento em que a indústria cultural começa a organizar espetáculos de cultura popular, começam a surgir diversas formas de negociação entre produtores e artistas populares. Infelizmente, os termos desta negociação são, quase sempre, desiguais. A lógica do consumo capitalista e da indústria do entretenimento exige que as manifestações populares se adequem a um formato específico de apresentação, que normalmente é imposto pelo Estado.

Exemplos de tais negociações incluem o tempo de duração do espetáculo, a quantidade de integrantes, a indumentária e até mesmo os temas que podem ou não podem ser abordados pelo grupo durante a apresentação. Estes são apenas algumas das consequências mais evidentes desse tipo de negociação que são corriqueiramente encontradas em todo tipo de evento cultural.

Em alguns casos, podem ocorrer interferências ainda mais graves, como por exemplo, quando os participantes de uma determinada manifestação são orientados a agradecer em público, nominalmente, algum político ou instituição que esteja promovendo o evento. Neste sentido, as manifestações precisam se adequar aos moldes da indústria e assim são descontextualizadas segundo os interesses dos consumidores.

Por outro lado, acredito existir uma forma possível e saudável de estabelecer o diálogo entre as tecnologias de comunicação de massa e as manifestações populares do Brasil. Agentes de cultura popular locais também possuem suas próprias estratégias de sobrevivência e permanência das suas atividades, sendo capazes de se apropriar das tecnologias da comunicação usando-as a seu favor.

Alguns grupos, mesmo estando sujeitos à mediação da mídia hegemônica, são capazes de elaborar espetáculos que transmitem ao seu público a afirmação de sua identidade, a valorização da sua cultura e expondo, por exemplo, as situações de racismo e de intolerância religiosa. Neste sentido, acreditamos que a cultura também pode ocupar um papel presente e ativo, não só sendo influenciada pelos meios de comunicação, como também exercendo sua influência sobre o meio.

3. A Nação Xambá

O terreiro de candomblé *Ilê Axé Oyá Meguê*, conhecido como Terreiro de Santa Bárbara ou Terreiro Xambá, é considerado o último remanescente de uma tradição originária da África Central.

A tradição Xambá foi trazida de Alagoas para Pernambuco pelo Babalorixá Artur Rosendo, durante um período de forte repressão aos terreiros em Maceió, por volta de 1912 (GUERRA, 2010). A repressão e a perseguição aos cultos de matrizes africanas se intensificaram durante o período do Estado Novo (1937-1946). Durante a intervenção de Agamenon Magalhães, uma repressão policial empurrou a comunidade novamente para a clandestinidade a partir de 1938, obrigando-os a manter suas atividades ocultas.

Em 1939, Severina Paraíso da Silva (Mãe Biu) assume a liderança passando a ser a Yalorixá da Xambá e encarrega-se da responsabilidade de reabrir o terreiro e mantê-lo em atividade (ALVES, 2007). Mãe Biu então passou a angariar recursos para a compra de um terreno localizado no Portão do Gelo e somente em 1950, inaugurou a instalação definitiva do terreiro.

Ao reabrir suas portas, após 12 anos, fechadas pela repressão policial na interventoria de Agamenon Magalhães, utilizou-se das tecnologias que chegavam com a modernização, como a máquina fotográfica que estava se popularizando na época. Comela, registrou a celebração da conquista da nova sede, em endereço novo (COSTA, 2009:64 apud GUERRA, 2010:53)

Como na maioria das casas de candomblé, os costumes e tradições sempre foram transmitidos através da oralidade. A transmissão do conhecimento, a musicalidade, as vestimentas, os cultos, os rituais, assim como a própria história da comunidade foram sendo transmitidos através dos tempos, por meio do contato direto entre os indivíduos de diferentes gerações.

A singularidade da Nação Xambá, entre as outras religiões de matriz afro-brasileira, está centrada na maneira como os orixás são cultuados, na relação com os seus filhos de santo, mas sobretudo em relação à música que é produzida (CASTRO, 2018).

Os tambores utilizados para a execução dos toques durante as cerimônias, por exemplo, possuem uma construção particular, com o formato de barricas de madeira, com hastes de ferro que seguram as peles inferior e superior, conferindo aos instrumentos características semelhantes aos Ilús, utilizados nos Xangôs de Recife. No entanto, os tambores da Nação Xambá, também chamados de engomes, possuem uma base circular de ferro, que é apoiada sobre o chão e dá sustentação ao instrumento, enquanto os Ilús possuem uma base de madeira em formato de cruz.

Outra particularidade da Nação Xambá, talvez mais evidente, é a forma de execução do coco praticado pela comunidade do quilombo urbano do Portão do Gelo, utilizando a alfaia de maneira horizontal, que é percutida em ambos os lados. Esta forma de dispor e percutir o instrumento permite a execução de células rítmicas intrincadas que fornecem um sotaque musical próprio.

Ao observarmos as características próprias da cultura da Nação Xambá, não resta a menor dúvida que a prática musical assume uma condição estruturante na experiência religiosa (CASTRO,2018) e que se trata de uma tradição importante, tanto para a sua comunidade, como para a preservação do patrimônio cultural.

4. O Coco e o Grupo Bongar

A Nação Xambá, como mencionamos, busca a afirmação da sua identidade em diversos elementos da sua cultura, porém a música ocupa um lugar de destaque. A importância dos elementos musicais, como formação da identidade do grupo, deve-se, em grande medida, à maneira particular que eles têm de tocar os ritmos do coco.

O ritmo é tradicionalmente executado antes de alguns rituais e festas do terreiro. A maneira como a Alfaia fica disposta, permitindo que ela seja percutida de ambos os lados, é uma característica marcante, assim como o ritmo que é executado pelos músicos. A origem dessa particularidade em relação a outros grupos de coco abriga certo mistério, mas já é uma tradição desse grupo há mais de 50 anos.

Atualmente, os grandes divulgadores da cultura Xambá são os integrantes do Grupo Bongar, que cantam o cotidiano da comunidade, o universo religioso, as personagens do candomblé, além de executarem o ritmo que é tão característico da Nação Xambá. Originado de dentro do terreiro, em 2002 por músicos praticantes da religião, herdaram a musicalidade ouvindo os mais velhos e aprendendo os toques, as loas, as danças durante as cerimônias.

5. Festa de Terreiro

O Grupo Bongar já realizou diversas turnês pelo Brasil e pela Europa, gravou discos e um DVD, intitulado “Festa de Terreiro”. O DVD inclui a apresentação do grupo com a participação de músicos influentes da cena pernambucana, assim como um mini documentário sobre a cultura Xambá e foi veiculado na íntegra pela Rede Globo de Televisão.

Esta atuação midiática do Grupo Bongar poderia muito bem estar incluída naquilo que o antropólogo José Jorge de Carvalho chamou de “espetacularização”.

Apesar da atuação e da presença midiática, a partir da análise do documentário, produzido pelo próprio grupo, fica claro que nem todos os grupos precisam se submeter ao processo de “descaracterização e perda da sua autonomia estética, simbólica e espiritual”, como havia preconizado o antropólogo (CARVALHO, 2010. p 53).

O que acontece no caso da relação entre o Terreiro da Nação Xambá e o Grupo Bongar é justamente o contrário. Ao invés de “dissolver o sentido do que é exibido para o deleite do espectador” a comunidade Xambá se sente representada pela musicalidade do grupo. Segundo o depoimento de Cacau da Xambá, Yabá da casa, o Bongar é uma extensão do terreiro. O terreiro sendo o lado espiritual e o Bongar, o lado musical” (FESTA, 2014. 23’06”).

A partir deste depoimento, fica explícito que, apesar de profano, o grupo Bongar possui uma ligação simbólica e espiritual que está intimamente conectada com o seu lugar de origem e com a religiosidade de matriz africana. Podemos assistir, durante este documentário, a família, a comunidade e os integrantes do terreiro, nos fornecendo depoimentos valorosos e cheios de orgulho com a atuação do grupo em sua atividade artística. Segundo o depoimento de Hildo, o historiador do terreiro: “O Bongar tem sido, nesses últimos anos, desde a sua criação, quem mais tem divulgado a história e as tradições da nação Xambá. Então isso é um motivo de orgulho muito grande pra gente” (FESTA, 2014. 17’57”).

A partir destes depoimentos, podemos ver a história da Nação Xambá sendo preservada e devidamente registrada, neste sentido, a voz dos integrantes da comunidade é ampliada e sua cultura é valorizada, sem a preocupação mercadológica de enganar o espectador ou de vender um produto inexistente. Outro depoimento que merece destaque é o depoimento da Tia Nena, Yabá do Terreiro quando ela se refere à afirmação da identidade negra e o papel do Bongar na luta contra a intolerância religiosa:

Antigamente as pessoas tinham mais vergonha. Hoje em dia não. Aí é quando eu digo: através do Bongar foi que conheceram a casa. Entendeu? Ouve conhecimento. A divulgação foi maior, através da imprensa, através de tudo. Porque a casa existia, o xangô existia, mas não tinha a divulgação que tem hoje. Aliás, nação nenhuma! Todo mundo fazia as coisa escondido, porque a gente não podia falar, não podia dizer nada. O que a gente sentia, ficava só pra gente. Hoje em dia a gente já conversa, já convida. O pessoal já vem, né? (FESTA, 2014. 30’27”).

Logo em seguida, Cacau da Xambá retorna o depoimento, corroborando o argumento relatando a perseguição religiosa que sofria:

40-50 anos atrás, eu com 10-15 anos eu não podia dizer que era de terreiro! Eu não podia dizer que era de candomblé! Porque era altamente preconceituoso, imagine Cantar! (ri). Passavam pra gente, pra minha tia, pra minha mãe, pra todo mundo, que o que acontecia ali dentro tinha que ficar ali dentro (...) Aquilo ali não podia sair pra canto nenhum. Então não se podia dizer que tocava, não se podia cantar, não se podia nem podia pensar. Mas hoje, meu sobrinho Gabriel começou a tocar com 1 ano de idade, Vinicius tem dois já toca (FESTA, 2014. 31'11").

Como podemos perceber, o processo de afirmação da identidade negra que o Bongar representa para toda a comunidade acaba refletindo na diminuição da intolerância religiosa, que por sua vez reflete na possibilidade de as crianças exercitarem, desde cedo, a sua própria musicalidade. O Bongar levantou a autoestima dos jovens da Xambá, que não acreditavam na possibilidade de se verem nos palcos, como relata Alves (2007, p.79).

A preservação dos costumes, a afirmação da identidade e a valorização dos preceitos religiosos são mantidos e divulgados ao ponto de servirem como fonte de inspiração para as gerações futuras. Ainda sobre a influência do grupo sobre a nova geração de crianças envolvidas com a cultura, Hildo relata:

Olha, tem uma coisa que é maravilhoso de ver, que são as nossas crianças (...), meninos de 5, 8, 10, 12 anos, já estão tocando e cantando coco. Aliás, já tem gente compondo também! Então, essa casa tá cada vez mais viva e eu não tenho dúvida que uma boa parte da vivência dessa casa é através da música que o bongar faz. Eles são a nossa principal propaganda que nós temos. (FESTA, 2014. 32'22").

Os diálogos entre o tradicional e o moderno, o religioso e o profano, o folclórico e o comercial e todas as transmutações culturais que aparecem como resultado dessas interações, ainda requerem uma investigação mais aprofundada.

6. Considerações finais

As novas tecnologias estão, de fato, transformando a maneira de criar, produzir, distribuir e consumir produtos culturais. Neste sentido, as culturas populares sofreram e ainda sofrem transformações para se adequar às exigências de mercado. Reconhecemos que este fenômeno pode vir acompanhado de graves problemas, como a padronização e estilização das tradições seculares e até o desaparecimento de certos grupos de tradições populares que não conseguem acompanhar a dinâmica das mudanças. (LÓSSIO, 2005).

Apesar de reconhecermos a existência de pressões sofridas no processo de mercantilização da cultura popular, reconhecemos também que, em alguns casos, estas interações podem trazer benefícios para a cultura e para a comunidade, resultando, inclusive, na valorização e preservação da própria cultura, na divulgação de suas atividades e na afirmação de seus valores éticos e morais.

O acesso a câmeras fotográficas no início da década de 1950, por exemplo, permitiu aos integrantes da comunidade da Nação Xambá a oportunidade de realizar registros documentais que foram essenciais para que a comunidade construísse, em 2002, um Memorial com recursos próprios, se tornando o primeiro museu afro de Pernambuco.

Através de seus integrantes e do reconhecimento de suas identidades culturais, a Nação Xambá estabeleceu a articulação política necessária para se tornar um Ponto de Cultura, em 2004 e, posteriormente, adquiriu o título de Quilombo Urbano concedido pelo Ministério da Cultura em conjunto com a Fundação Palmares e com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), tornando-se o terceiro Quilombo Urbano mais antigo do Brasil e o mais antigo do Nordeste.

As tradições populares utilizam e transformam o fazer artístico com o uso da tecnologia, este é um fato relativamente recente para que possamos estabelecer conclusões definitivas a respeito do tema. O que pode ser afirmado, porém, é que a Nação Xambá, assim como outros grupos de cultura popular de tradição oral, busca criar mediações políticas e estéticas, pensadas estrategicamente para difundir a sua própria cultura, afirmando sua identidade e a sua religiosidade, mantendo os valores da sua tradição.

Referências

- ALVES, Marileide. *Nação Xambá: do terreiro aos palcos*. Olinda: Ed. Do autor, 2007.
- BAUER, Martin W. & GASKELL, George (orgs.) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 9ª. ed. Petrópolis: Vozes. 2011
- BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.
- CAMPOS, R.B.C. 2008. Sociedade Africana Santa Bárbara de Nação Xambá, um terreiro que “virou” quilombo: religião e etnicidade em análise. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32, Caxambu, 2008.
- CAMPOS, Zuleica Dantas P., e OLIVEIRA, Jéssica Silvestre de L. *Tradição e resistência no terreiro Xambá: o resgate de uma herança*. Colóquio de história, UNICAP. 2010.
- CARVALHO, José Jorge de. *‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina*. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21(1): 39-76, 2010.
- CASTRO, Tainá Menezes. Nação Xambá: identidade negra, tradição religiosa e estratégias de difusão da sua cultura. *XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Manaus, 2018.
- COSTA, Valéria Gomes da. *Nação Xambá: memória, configuração familiar e territorialização de espaços*. Caminhos (UCG), v. 5, p. 53-80, 2007.
- _____. *É do dendê! História e memórias urbanas da nação Xambá no Recife (1950-1992)*. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. Práticas culturais femininas e constituição de espaços num Terreiro de Xangô de Nação Xambá. *Revista Afro – Ásia*, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

FESTA no Terreiro. [S. l.: s. n.], 2014. 1 Vídeo (60min) Publicado pelo canal do grupo Bongar Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ISTGLxmTzQ>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

GUERRA, Lúcia Helena Barbosa. "Deixe longe o mal olhado. O meu Coco é muito bom, digno de ser invejado". In: *ENECULT - V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2009, Salvador, 2009.

_____. *Memória e etnicidade no Quilombo Ilê Axé Oyá Meguê*. Unisinos, São Leopoldo, Vol. 47, N. 3, p. 284-291, 2011.

_____. Xangô Rezado Baixo, Xambá Tocando Alto: A reprodução da tradição religiosa através da música. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

GEERTZ, Clifford. A Religião como Sistema Cultural. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, p. 101-142, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011

LOSSIO, Rúbia. *O Uso da tecnologia nas Tradições Populares*. Recife, Fundaj, Inpso, 8f. Trabalhos para Discussão, Recife, p.1-8, 2005.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, V. 44 n° 1*, 2001.

ROSENTHAL, Gabriele. *Pesquisa social interpretativa uma introdução*. 5a Edição, Porto Alegre, Edipucrs, 2014.