

MESTRADO
ESTUDOS AFRICANOS

Hibridismo religioso nas composições musicais da banda brasileira *Os Tincoãs* na década de 1970

Luciane de Araújo Santos

M

2023



Luciane de Araújo Santos

Hibridismo religioso nas composições musicais da banda brasileira *Os Tincoãs* na década de 1970

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Africanos, orientada pelo(a) Professor(a) Doutor(a) Hugo Daniel de Jesus Ribeiro da Silva.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

Sumário

Agradecimentos	4
Declaração de honra	5
Resumo	7
Abstract	8
Índice de figuras	9
Índice de quadros	10
Introdução	11
1. Africanos e afro-brasileiros no Brasil: hibridização e criouliização	22
2. Cachoeira: música, religião e repressão	34
2.1 Cachoeira: “cidade do feitiço”, batuques e hibridizações	37
2.2 O contexto cachoeirano: candomblé e imprensa	42
2.3 As culturas cachoeiranas, festas populares e música	44
3. Música e representatividade negra na criação de um imaginário social de brasilidade musical	50
3.1 O popular na construção da música brasileira	56
3.2 Indústria musical e fonográfica das décadas de 60 e 70 e a importação de estilos e gêneros musicais	60
3.3 A música e seu papel nas religiões de matriz africana, a música de terreiro	63
4. A música dos Tingoãs	67
4.1 Imaginário social das festividades, musicalidades e religiosidades negras nas fontes jornalísticas do ano de 1973	81
4.2 Análise das letras das músicas dos Tingoãs	86
Considerações Finais	92
Referências Bibliográficas	96
Anexos	101

Aos Tintoãs.

Declaração de honra

Declaro que o presente trabalho é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular desta ou de outra instituição. As referências a outros autores, afirmações, ideias e pensamentos respeitam escrupulosamente as regras da atribuição e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito acadêmico.

Araguari, 01 de Agosto de 2023.

Luciane de Araújo Santos.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente aos Tintoãs, pela existência e resistência. A Bahia de todos os Santos que comporta essa multiplicidade étnica e cultural.

Ao meu professor e orientador Hugo Daniel de Jesus Ribeiro da Silva, que, mesmo distante, sempre esteve presente no auxílio dessa tese.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca Central do Estado da Bahia: à subgerente de periódicos Arlete Sodré Nunes pela presteza e atenção; ao servidor administrativo Antônio, pelo auxílio na busca dos periódicos no setor da Hemeroteca; e ao historiador Miguel Telles, do setor de audiovisual da Biblioteca Central do Estado da Bahia, que me indicou a procurar a biblioteca de música da Universidade Federal da Bahia. Meu muito obrigada pela receptividade e total atenção.

Agradeço a Luis Paulo de Sousa Pinto Costa por disponibilizar sua tese de mestrado “O influxo afro-religioso na obra do grupo musical *Os Tintoãs*”, tendo em vista que será comercializada como livro e, por isso, não estava disponível no repositório da Universidade da Bahia.

Agradeço as companheiras do curso de Estudos Africanos pela partilha, por não me deixarem desistir e por seguirmos juntas. Ao Coletivo Feminismo sobre Rodas, pelas conversas, pelo suporte, pelas leituras e por se tornar minha “família ampliada” em Portugal.

Agradeço minha companheira Maria De Maria Andrade Quialheiro, que embarcou nessa jornada migrante comigo e foi meu braço direito em todos os momentos.

A minha família, mães Sílvia, Alda e Eleusa, e irmãs Emanuely, Sabrina e Gabrielle, pelo apoio fundamental. Ao meu irmão Rafael de Paula Soares pelas diversas formas de apoio. A Raquel Berger Leão, que me incentivou a conhecer o mundo.

A todos os amigos migrantes que conheci nessa jornada.

Em especial, ao meu amigo Maltos Henrique Cardoso e Silva pela presença e parceria nesses dezessete anos, obrigada!

Resumo

A presente proposta de dissertação tem como objetivo analisar a construção da singularidade musical da banda *Os Tingoãs* sob o prisma da hibridização e afro-brasilidade. Esse grupo teve início na cidade de Cachoeira, na década de 60, tendo desenvolvido, no Recôncavo Baiano, o estilo musical que denominou afro-barroco, cujas músicas contêm elementos sacros, vocalizações de corais, unidos aos atabaques dos terreiros de candomblé, assim como letras de canções populares e autorais que falam de territorialidade e religiosidade especificamente cachoeiranas. Nesse sentido, esse trabalho se propõe a investigar o hibridismo musical dos Tingoãs a partir das influências de Cachoeira, levantando questões sobre os processos de crioulistização no Brasil e examinando a repressão e a censura às manifestações sociais, culturais e políticas de africanos e afro-brasileiros em diferentes períodos. Ademais, essa pesquisa aborda a construção da singularidade musical da banda, em meio às discussões sobre o que era a música popular brasileira (MPB) na década de 70 e como eram apresentadas, no ano de lançamento do disco “Os Tingoãs”, 1973, as representações do povo de santo ou do candomblé no Jornal da Bahia.

Palavras-chave: hibridização, brasilidade, Cachoeira, candomblé, música.

Abstract

This dissertation aims to analyze the construction of the musical singularity of the band *Os Tincoãs* from the perspective of hybridization and afro-brazilianness. This band began in the city of Cachoeira, in the 1960s, in Recôncavo Baiano, and developed a musical style called afro-baroque, whose songs have sacred elements, choral vocals, combined with drums from candomblé, as well as popular and authorial lyrics that talk about territoriality and religiosity specifically from Cachoeira. This work investigates the musical hybridity of the group *Os Tincoãs*, based on the influences of Cachoeira, in order to raise questions about the processes of civilization in Brasil and examine the repression and censorship of social, cultural and political manifestations of Africans and Afro-Brazilians in different periods. It also addresses the construction of this band's musical uniqueness, amidst discussions about what Brazilian popular music (MPB) was in the 70s and what the representations of people of saint or candomblé were present in *Jornal da Bahia* in the year launch of the album by the band *Os Tincoãs*.

Keywords: hybridization, Brazilianness, Cachoeira, candomblé, music.

Índice de figuras

FIGURA 01: mapa da cidade de Cachoeira, Bahia.

FIGURA 02: convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

FIGURA 03: folheto de propaganda do livro “Sexo e Civilização”, de Renato Kehl.

FIGURA 04: rum, rumpi e xequere.

FIGURA 05: *Jornal da Bahia*, de 1973.

FIGURA 06: capa do disco “Os Tingoãs”, de 1973.

FIGURA 07: *Jornal da Bahia*, de 1973.

FIGURA 08: discos do grupo *Os Tingoãs*.

FIGURA 09: chamada do lançamento do disco “Os Tingoãs”, de 1973, no *Jornal da Bahia*.

FIGURA 10: *Jornal da Bahia* / Kardec.

FIGURA 11: *Jornal da Bahia* / Noite de atabaque a Neive Branco.

FIGURA 12: *Jornal da Bahia* / Consciência europeia *versus* consciência africana.

Índice de quadros

QUADRO 01: discografia dos Tintoos.

QUADRO 02: compactos e *singles* dos Tintoos.

QUADRO 03: descrição do disco “Os Tintoos”, de 1973.

Introdução

No Brasil, a colonização teve início em 1530 com a chegada dos primeiros portugueses. Inicialmente, o principal produto de exploração foi o pau-brasil, e, posteriormente, a cana-de-açúcar. Para o cultivo e o escoamento da produção, a mão de obra, inicialmente indígena e posteriormente africana, seria fundamental para o desenvolvimento da colonização portuguesa.

Portugueses, espanhóis, holandeses, ingleses e alemães utilizaram de mão de obra escravizada africana para a povoação, a colonização e o trabalho em suas colônias. Os africanos trazidos para o Brasil eram originários de diferentes lugares do continente, como Angola, Guiné, Nigéria, Congo, Gana, Moçambique, entre outros, comercializados nos portos da Costa da Mina ou Golfo do Benin, Costa dos Escravos ou nos portos de Angola. Os processos de colonização contribuíram para uma hibridização da sociedade colonial brasileira, fundindo tradições, culturas e costumes e criando, assim, novas identidades.

No Recôncavo Baiano, o açúcar e o tabaco foram os principais produtos de comércio dos europeus, inclusive sendo objetos de troca entre portugueses e comerciantes de escravos para conseguirem mais mão de obra escravizada (Parés, 2005). A imposição dos colonizadores portugueses para que os africanos escravizados professassem a fé cristã, a língua e partes de sua cultura transformou seus hábitos e costumes, mesclando-os aos dos europeus.

A construção da identidade nacional brasileira foi moldada por debates sobre crioulistização, miscigenação, hibridizações e contribuição dos povos africanos e indígenas (Hall, 2009; Parés, 2005). A partir da confluência dos povos e costumes, derivada das hibridizações, a ideia de uma brasilidade foi se tornando foco central de historiadores, etnógrafos, antropólogos e musicólogos em busca de denominar culturas “propriamente” brasileiras.

Esta dissertação se dedica a analisar a hibridização musical da banda *Os Tincoãs*, de forma que é necessária uma análise sobre o que é a crioulistização e a hibridização para, então, percebermos, sem negligenciamentos, o processo histórico e a composição de suas músicas, que reúnem composições em yorubá, canções populares utilizadas no

âmbito das práticas negras, como na capoeiragem e nos terreiros de candomblé¹, canções com letras cristãs, de adoração a santas católicas, e que tratam da territorialidade da cidade baiana de Cachoeira, que permitiu a coexistência de diferentes tradições e costumes, de terreiros e de igrejas, de sambas, batuques e festejos (Santos, 2009).



Figura 01: mapa² da cidade de Cachoeira, Bahia.
Foto: Raphael Lorenzeto de Abreu.

¹ Existem diferentes “nações” dentro do candomblé, derivações que modificam a musicalidade, as deidades que são invocadas e adoradas, as formas como ocorrem os rituais dentro dos cultos, as vestimentas, as oferendas, as danças e o uso das ervas. Diante dessa variedade de significados, compreendemos o tratamento do candomblé no plural (candomblés) por entender que esse se modifica de acordo com a nação a que pertence. Um exemplo é a variação dos candomblés Quetu, Angola, Nagô, Jêjê e de Caboclo, de modo que cada um pode adorar deidades como os Orixás, Voduns e Nkisis, dependendo da nação a que pertence. Nessa dissertação, porém, optamos por padronizar, salvo algumas exceções, o emprego desse termo no singular.

² Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cachoeira_\(Bahia\)/#/media/Ficheiro:Bahia_Municip_Cachoeira.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cachoeira_(Bahia)/#/media/Ficheiro:Bahia_Municip_Cachoeira.svg).

É importante ressaltar que as diversas influências culturais da cidade de Cachoeira produziram a sonoridade do grupo *Os Tingoãs*. A banda, que, em 1961, gravou o disco³ “Meu último bolero”, transformou-se musicalmente a partir de seu segundo LP, adaptando cantigas populares, sambas de roda e músicas tradicionais dos terreiros de candomblé e introduzindo, em suas canções, o canto coral das igrejas católicas. Permaneceu ativo entre as décadas de 60 e 80, gravando seis LPs entre os anos de 1961 e 1986 e sete compactos e *singles* entre os anos de 1976 e 1982. Além disso, houve mudança dos integrantes do grupo, o que propiciou alterações em suas composições musicais. Com a adesão de Mateus Aleluia, no segundo⁴ LP dos Tingoãs, em 1973, é que a música de terreiro se insere definitivamente na banda.

De acordo com ele, no livro⁵ “Nós, Os Tingoãs”, *“o grupo cantava o que gostava de cantar”* e, devido a sua singularidade musical, passou por vários boicotes de gravadoras. *“A MPB não nos explica. Por trás da MPB existia toda uma bagagem universitária, todo um pedigree, tinha os políticos, diplomatas, intelectuais, a classe que forma opinião estava ali com a MPB. Era diferente dos Tingoãs”* (Aleluia, 2017, p. 130). Se as composições dos Tingoãs não se enquadravam em nenhum estilo ou gênero musical do período, em razão da junção de instrumentos, vozes, letras e ritmos, em que local se inscreviam enquanto musicalidade? O que tinham de singular suas composições? Quais grupos representavam? De que forma a crioulização e a hibridização permitiram a reverberação das culturas africanas até os dias atuais? Para responder a essas perguntas, propomo-nos a discutir o processo histórico em que se dá a inovação musical reivindicada pelo grupo a partir dos conceitos de hibridização e afro-brasilidade, além de buscar perceber de que forma é construída sua singularidade musical sob esses prismas.

No entanto, para essa investigação, é importante ressaltar que o recorte histórico específico das fontes primárias, que são as reportagens de jornais de 1973, ano de lançamento de seu segundo disco, “Os Tingoãs”, traz algumas questões importantes

³ Direção artística: Braguinha / João de Barro. Rio de Janeiro: Gravadora Continental, 1961.

⁴ Direção musical: Maestro Gaya. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1973.

⁵ “Nós, Os Tingoãs” é um livro produzido pela Sanzala Artística Cultural, produção e promoção artística, cultural e turística LTDA ME. Salvador/Bahia.

quanto a fatores sociais e históricos indispensáveis de serem analisados. Na década de 70, o Brasil foi marcado por muitas transformações. Ainda sob o regime ditatorial, os terreiros eram obrigados a se registrar na Delegacia de Jogos e Costumes até o ano de 1972. Nossa escolha pelo *Jornal da Bahia* se deve ao fato de ser um periódico de grande expressão em Salvador, capital do Estado da Bahia, de onde surgiram ordens, legislações e regulamentações sobre diversos assuntos. Além disso, esse jornal noticiava acontecimentos de eventos e locais importantes do Estado.

Cronologicamente, escolhemos uma análise que engloba a repressão quanto às manifestações negras no período colonial, nomeadamente a relação entre a questão do hibridismo religioso e a crioulação como formas de resistência das diversas etnias e nações para a subsistência de suas crenças. Historicamente, o período subsequente ao final da escravidão trouxe diversos desafios aos escravizados quanto a suas existências e integração à sociedade brasileira. Analisamos, no período entre 1920 e 1930, a eugenia enquanto mecanismo de diferenciação e marginalização entre os povos, inclusive com a delimitação argumentativa baseada em critérios “biológicos e científicos” de inferioridade dos povos negros, associando suas práticas culturais e sociais à degeneração e criminalidade. Ao mesmo tempo, houve movimentos sociais de valorização do samba (derivado dos terreiros de candomblé e umbanda) como expressão de brasilidade, assim como uma intelectualidade que defendia as características populares e folclóricas, valorizando as “raízes” brasileiras. De acordo com Amaral e Silva (2006), os elementos do samba estão ligados a origens bantus, e era tocado, sobretudo, nos terreiros de candomblé Angola. Ainda segundo esses autores, as letras dos sambas discorriam sobre “*a pobreza, os amores, traições, a malandragem, a comida, o jogo, a política, e, permeando tudo isso, frequentemente, o papel da macumba e do feitiço como instrumentos de interferência em favor próprio nas vicissitudes do dia-a-dia*” (Amaral & Silva, 2006, p. 193).

Diante disso, podemos pontuar que nos dedicamos, nesta pesquisa, a três recortes temporais, sendo eles: a crioulação do Recôncavo Baiano no séc. XVIII, as questões eugênicas e musicais das décadas de 1920 e 1930 e a representação do candomblé e da música dos Tintoãs na década de 70. Foi indispensável, ainda, analisar

o contexto de construção do imaginário social sobre os povos de terreiro, suas representações e musicalidades nos periódicos de 1973. Assim, os jornais nos deram pistas de parte dessa representação manifestada publicamente, aliada a uma análise historiográfica e bibliográfica que nos auxiliou na compreensão das questões sobre como *Os Tincoãs* se inscreveram como representação de brasilidade e musicalidade negra na década de 70.

Assim, o problema central dessa pesquisa é analisar a construção da singularidade musical do conjunto Tincoãs, sob o prisma da hibridização e afro-brasilidade construídas nas particularidades do candomblé e do catolicismo, com o objetivo de discutir o processo histórico em que se dá a inovação musical reivindicada pela banda em suas músicas. A partir desses conceitos, procuramos perceber o cenário social e histórico que envolve a construção de um ideal de brasilidade e de musicalidade brasileira e de que maneira o *Jornal da Bahia*, em 1973, representava questões ligadas à religiosidade de matriz africana em suas matérias.

Autores como Gilroy (2001), Hall (2009), Parés (2005) e Reis (2016) abordaram as implicações teóricas e práticas sobre as diásporas, destacando o hibridismo como elemento fundamental para a formação de novas identidades, especialmente no que se refere às relações religiosas, linguísticas, culturais e sociais.

O corpo negro, suas manifestações e expressões foram analisados, musical e socialmente, a partir de teóricos dos Estudos Culturais, da História e da Música, investigando a formação de uma ideia de identidade afro-brasileira a partir de uma reafricanização na década de 70, quando elementos da religiosidade, musicalidade e de uma estética negra foram invocados como características identitárias.

Vários autores se dedicaram a tratar o tema da musicalidade brasileira e foram importantes para este trabalho e para a historiografia da música. Podemos citar os historiadores Tinhorão (2010) e Sodré (1998), que pesquisaram as questões musicais no Brasil em diferentes períodos. Na antropologia, Sansone (2003) se dedicou a pesquisar as populações afro-brasileiras, percebendo questões como etnicidade, globalização, atlântico negro, patrimônio, entre outros temas atuais relacionados à raça e à negritude.

Na sociologia, utilizamos de Gilroy (2001) para discorrer sobre as influências e as transmutações do Atlântico negro.

Na área dos Estudos Culturais, Hall (2009; 2016) foi fundamental para a compreensão da ideia do “Outro”, das diásporas e das culturas híbridas. Parés (2005) e Bastide (1961; 2001), por sua vez, dedicaram-se a trabalhos exclusivamente direcionados à compreensão dos rituais de candomblé na Bahia e no Recôncavo Baiano.

No sentido da territorialidade e do imaginário cachoeirano, os estudos de Santos (2007; 2009) nos permitiram entender um pouco da dinâmica de Cachoeira e a criação do imaginário da mesma como “cidade do feitiço”. Nos estudos específicos sobre música, Bakke (2007) foi essencial para elucidar os contextos de períodos musicais, assim como para referenciar artistas e conceitos da construção da MPB.

Além da dissertação de Costa (2017), pouco material se refere academicamente à musicalidade dos Tinhoões, sendo possível encontrar citações em alguns trechos de artigos e trabalhos. O livro “Nós, Os Tinhoões”, já esgotado para comercialização, foi-nos adquirido diretamente com a editora Sanzala Artística Cultural⁶. Ademais, em visita à Universidade Federal da Bahia, foi-nos disponibilizado, pela Biblioteca da Escola de Música, o livro da Cidade da Música⁷, com um capítulo dedicado especificamente aos Tinhoões.

Indo de encontro à dissertação de Costa (2017), nosso trabalho se diferencia pela principal referência acadêmica sobre o tema, no sentido de que não apenas apresenta uma análise da musicalidade dos Tinhoões, mas também do imaginário social presente nas fontes primárias – *Jornal da Bahia* de todo o ano de 1973 – e no contexto musical do período para a construção da Música Popular Brasileira (MPB). Aquele, por outro lado, disserta sobre a trajetória da banda, a mudança do bolero para a música afro-barroca e suas tentativas em reforçar os usos e os sentidos de suas canções nos anos de 1973 a 1976.

⁶ Sanzala Artística Cultural é uma editora e produtora cultural, artística e musical da cidade de Cachoeira (BA) pertencente à família de Mateus Aleluia Lima, um dos integrantes da banda *Os Tinhoões*.

⁷ Disponível em: <https://www.salvadorbahia.com/cidade-da-musica-da-bahia/>.

A contribuição desta pesquisa consiste em propor uma análise sobre hibridizações musicais e religiosas a partir de um objeto específico, a banda *Os Tincoãs*. Além disso, a análise qualitativa desse trabalho está situada em diferentes contextos históricos que permitem elucidar fatores causais e determinantes para a musicalidade desse grupo. Nesse sentido, a música desempenhou um papel primordial para a permanência de manifestações culturais negras e de resistência dos povos escravizados, assim como para a adesão de uma estética, tendo os aspectos do corpo negro e suas características fenotípicas desempenhado papel importante na construção dessas identidades e nas disputas por poder (Sansone, 2003).

É preciso ater-se a esse processo de reafricanização que se instaura no Brasil a partir de 1970, principalmente em Salvador e no Recôncavo Baiano, devido a questões não só identitárias, mas também políticas e econômicas direcionadas a novos mercados consumidores (Santos, 2009). A década de 70 trouxe muitas transformações sociais e políticas para o continente africano. Os países colonizados por Portugal, nomeadamente São Tomé e Príncipe, Angola, Cabo Verde, Moçambique e Guiné Bissau, passaram, depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), por um conturbado período de descolonização e tiveram várias guerras civis instauradas. A descolonização teve como marco o movimento cívico militar da Revolução dos Cravos (1974), que impulsionou o reconhecimento da liberdade dos países africanos. É importante também destacar que, posteriormente à Segunda Guerra, esse movimento aconteceu em vários países do continente africano, visto que houve um enfraquecimento das grandes potências europeias e o crescimento de ideais de unificação das identidades nacionais e africanas, o que contribuiu para a descolonização. No entanto, por outro lado, os ideais de nacionalidade, identidade e liberdade fizeram surgir guerras civis em diferentes locais do continente africano.

Mesmo com o crescente interesse por África, assim como suas influências, perpetuações e reconstruções na Bahia, houve, em paralelo, uma forte marginalização e repressão aos terreiros, de norte a sul do país. Nessa dissertação, é importante a utilização de reportagens que mostram o preconceito ao candomblé no sentido de que as músicas dos Tincoãs são expressões dessa cultura, de modo que a percepção desse

imaginário de perseguição e de hibridização nos ajuda a compreender a mistura musical e religiosa que culminou no afro-barroco.

A coexistência de várias práticas culturais religiosas em Cachoeira foi um dos pilares para a construção de um hibridismo nas músicas dos Tincões, tendo essa cidade abrigado a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte – importante confraria religiosa afro-católica –, que coexistiu com terreiros e várias manifestações de caráter híbrido no que tange aos costumes africanos e portugueses, como, por exemplo, a Festa da Cabeçorra⁸, as procissões que findavam com samba nos terreiros de candomblé, a festa da Esmola Cantada⁹, as serestas de bolero e os cantos das filarmônicas. Além disso, a multiplicidade musical afro-baiana do Recôncavo permitiu que os integrantes do grupo *Os Tincões* transitassem entre diferentes estilos musicais: dos sambas de roda aos boleros, dos corais das igrejas aos batuques de candomblé (Costa, 2017).

Assim, falar da relação entre música e religião é falar do surgimento da indústria fonográfica, dos festivais televisivos de música, do papel dos jornais e de como contribuíram para a criação e a manutenção de imaginários sociais que legitimavam ou criminalizavam condutas e costumes. É importante também ressaltar como se deu a criação de um imaginário ligado à etnicidade e à estética negra que aproximava os indivíduos de peculiaridades – região, língua, religião, ideia de ancestralidade, pertencimento genealógico ou musicalidade – do continente africano (Sansone, 2003).

A relevância desta pesquisa sobre a musicalidade dos Tincões transcorre da observação dos processos históricos da colonização e hibridização da sociedade brasileira e suas religiões, como forma de perceber e identificar elementos de hibridismos religiosos em suas músicas, analisar de que forma adentraram à banda, bem

⁸ A Festa da Cabeçorra remete tanto aos costumes de negros do passado colonial quanto de europeus. No caso dos negros, refere-se às festas para eguns (entidades consideradas importantes para a constituição da história do Brasil, podendo ser um indígena, africano escravizado, caboclo), caretas e mascarados. No caso dos europeus, remete à indumentária fraque de cetim, camisa de babados, bombacho, meias até o joelho e sapatilhas, luvas e adereços (Costa, 2017, p. 43).

⁹ Esmola Cantada é um cortejo que antecede a festa para os santos Cosme e Damião em Cachoeira, na rua da “ladeira da cadeia”. Essa festividade visa arrecadar fundos para a festa religiosa católica e tem, como principal elemento do cortejo, as músicas de samba de roda e as danças.

como perceber a relação entre o candomblé e o cristianismo e a existência dos Tintoãs no universo musical e social em 1973.

Para elucidar as questões levantadas quanto à singularidade musical desse grupo, utilizamos de procedimentos de pesquisa documental e abordagem qualitativa, porque nos propusemos a compreender a explicação dos contextos e dos fatores para a interpretação dos resultados, por meio de metodologia explicativa baseada na discussão bibliográfica dos conceitos criouliização, hibridização e brasilidade; de pesquisa em jornais sobre o imaginário social a respeito do universo afro-religioso e musical e das sociabilidades negras; de discussão da trajetória dos Tintoãs; de argumentação teórica sobre a brasilidade musical; bem como de análise da hibridização religiosa em suas músicas e de suas peculiaridades em face ao cenário musical baiano e brasileiro.

Parte dessa pesquisa foi realizada na Biblioteca Central do Estado da Bahia, no setor da Hemeroteca. Muitos periódicos não se encontram em condições de manuseio, tendo em vista o desgaste ocorrido pelo tempo e pelas condições de armazenamento ou manuseio. A esse respeito, Sousa Júnior (2018) nos alerta para a dificuldade em se pesquisar sobre dados dos setores de segurança pública no Brasil. Muitos documentos são descontinuados, outros nem sequer foram registrados. Ademais, algumas documentações referentes a censuras, torturas e desaparecimentos de diferentes períodos históricos são inacessíveis ou foram destruídos. Por isso, diante da dificuldade em se ter acesso a esse tipo de arquivo, optamos por uma análise direcionada à visibilidade dada pela mídia para as manifestações negras. Com isso, evidenciamos diferentes aspectos sobre a representação pública das indagações sobre hibridização religiosa no ano de 1973 em Salvador. Os jornais auxiliaram-nos na análise sobre as impressões públicas quanto às manifestações sociais dos povos de terreiro, sendo possível analisar: a questão do folclorismo nas divulgações de *shows* no Estado da Bahia em 1973; a divulgação de fatos que relacionam a religiosidade afro-brasileira a delitos; o hibridismo religioso na Festa de Santa Bárbara; a resistência da Igreja Católica solicitando aos fiéis que não associassem os orixás aos santos; a repulsa do time Galiciano de Salvador sobre o termo “macumba” e sua preferência em ser associado ao

Senhor do Bonfim; e a específica declaração de um colunista sobre a primazia das influências europeias na composição brasileira. A análise bibliográfica, aliada às fontes primárias, entrevistas e observação das letras dos Tingoás puderam nos fornecer metodologia explicativa para inferir a singularidade musical da banda.

A seguir, investigamos, no primeiro capítulo, sobre africanos e afro-brasileiros no Brasil e como o contato entre as culturas estabeleceu conexões entre o Atlântico, formando uma rede de identidades híbridas. Além disso, buscamos analisar como o corpo e a música foram importantes para a construção da identidade brasileira e, ainda, a relação do candomblé com elementos jêjês.

No capítulo segundo, descrevemos o contexto histórico da cidade de Cachoeira, na Bahia, examinando as interações entre música, religião e repressão. Cachoeira teve sua importância histórica e cultural, sendo um importante entreposto comercial, com forte desenvolvimento econômico no começo da colonização, marcada por uma diversidade étnica e cultural devido à presença de mão de obra para o plantio e colheita de açúcar e tabaco. Buscamos também contextualizar, sumariamente, as repressões e disputas, principalmente, no que tange às manifestações de discriminação e preconceito contra as religiões de matriz africana e às práticas do candomblé na imprensa cachoeirana, criando um imaginário da cidade como um “local de feitiço”. Ademais, discutimos a respeito do discurso eugênico que justificava a repressão e o controle aos africanos, afro-brasileiros e pobres através da expressão de degeneração e inferioridade racial (Stepan, 2004). Em suma, constam nesse capítulo as relações entre culturas, música, religião, repressão e resistência em Cachoeira, ressaltando o candomblé e a musicalidade dos Tingoás como forma de reinvocar uma ancestralidade afro-brasileira.

No terceiro capítulo, por sua vez, abordamos a relação entre a música e a representatividade negra para a construção dos ideais de brasilidade musical, destacando a música como uma conexão entre diferentes origens, em especial, no que concerne à diáspora da escravidão. No Brasil, a prática do vissungo¹⁰ expressa essa

¹⁰ Canto dos negros escravizados das minerações e das plantações no Brasil, registrado desde o séc. XIX até os dias atuais. Segundo Câmara (2013), os vissungos são fundamentos que sugerem ser a estrutura e a base daquela comunidade. Os entoados em línguas africanas bantas têm como característica cantares para diversas situações, como para o sepultamento dos mortos, para questões como a falta de água, para

conexão entre os trabalhadores escravizados e práticas culturais transnacionais. Abordamos, ainda, as discussões conceituais entre cultura popular e erudita na música, pensando sobre os desafios para a permanência e resistência da música de candomblé no mercado fonográfico diante das crescentes influências de estilos estrangeiros. Questões como identidade racial, manifestações culturais negras e desafios quanto a se fazer música durante a Ditadura Militar também são debatidas nesse capítulo. Além disso, abordamos a importância da música nas celebrações ritualísticas do candomblé, que enriqueceram a diversidade da identidade brasileira e foram celebradas pelos Tintoãs.

Finalmente, no capítulo quarto, exploramos algumas matérias do *Jornal da Bahia* de 1973, objetivando perceber a representação das culturas, tradições e religiosidades brasileiras no ano de lançamento do disco “Os Tintoãs”. Analisamos, ainda, as letras de suas músicas, apontando os elementos híbridos e de que maneira o grupo se inscreveu na cena musical brasileira da década de 70, utilizando de uma musicalidade que não se enquadrava nos estilos até então existentes. Observamos também a importância da música e dos atabaques no candomblé e, a partir disso, buscamos investigar a representação dos Tintoãs no que se refere a uma estética da negritude e de etnicidade afro-baiana.

os escravizados mineradores, para os capatazes, para o feitor, para pedra encontrada, enfim, para qualquer situação da vida, do nascer do sol ao terminar do dia, do viver ao morrer.

1. Africanos e afro-brasileiros no Brasil: hibridização e crioulistização.

As culturas negras diaspóricas transformaram-se, ressignificaram-se e resistiram a processos da colonização que buscavam imprimir nos negros africanos os ideais de civilização dos povos ocidentais. A cristianização foi um dos “argumentos” para que os povos africanos fossem escravizados, com o pretexto de trazer a civilização e a libertação aos povos pagãos.

As colonizações e os processos das diásporas contribuíram para uma modificação das fronteiras e de práticas materiais, ideológicas, culturais e sociais de povos dissemelhantes. As discussões sobre estes processos, realizados de forma violenta e que, além de cercear a liberdade, impediam que africanos pudessem se comunicar, praticar suas religiões autóctones e manifestar sociabilidades, trouxeram uma série de debates sobre as identidades híbridas. Os escravizados, através de mecanismos de câmbio, continuaram praticando parte de seus costumes nativos, mas também agregaram outros devido à forte repressão dos colonizadores e como uma alternativa para a permanência cultural e religiosa. Os portugueses utilizavam desses hibridismos, assim como da língua e da religiosidade, para impor uma subserviência para que negros escravizados continuassem como mão de obra.

Autores com Gilroy (2001) e Hall (2009) analisaram as implicações deste processo das diásporas para a formação de novas identidades considerando o hibridismo como elemento principal de religiosidades, linguagens e das relações sociais decorrentes destas.

Gilroy (2001), em “O Atlântico Negro”, faz uma extensa análise sobre as diásporas africanas pelo Atlântico e suas contribuições para a modernidade. Para ele, as colonizações desempenharam um papel primordial para a formação da modernidade ocidental. De forma resumida, o que caracterizou o Atlântico Negro, para Gilroy, foram as trocas de influências culturais entre as culturas africanas e afrodescendentes com outras de diferentes continentes, propiciando uma rede transnacional de conexões culturais, sociais e políticas. Gilroy analisa ainda a “dupla consciência”, conceito cunhado por Du Bois (2021) e que trata de uma dualidade de identidades sentidas pelo sujeito

negro, que em parte se identifica com a cultura branca americana e, por outro lado, é constantemente lembrado de sua negritude, a partir dos mecanismos de marginalização. Para Du Bois, a dupla consciência é um olhar-se através do olhar do outro e de referenciais que não lhe permitem construir uma autoconsciência. A partir disso, Gilroy afirma que a dupla consciência se embasa em três modos de pensar.

“A dupla consciência emerge da simbiose infeliz entre tres modos de pensar, ser e ver. O primeiro é racialmente particularista, o segundo, nacionalista, porque deriva mais do estado-nação, no qual se encontram os ex-escravos, mas ainda não cidadãos, do que de sua aspiração por um estado-nação próprio. O terceiro é diaspórico ou hemisférico, as vezes global e ocasionalmente universalista” (Gilroy, 2001, p. 249).

No que tange à questão musical, Gilroy analisou as implicações sociais da criação de uma estética negra e a formação de conexões baseadas em suas manifestações em diferentes locais e contextos, observando que a música se tornou vital quando surgiu a indeterminação/polifonia linguística e semântica em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos (Gilroy, 2001). No entanto, a música é um dos fatores para as questões relacionadas aos hibridismos, outros fatores são também cruciais nessa dialética de hierarquizações, dominações e jogos de poder, o corpo negro se inscreve como “marca” para as delimitações sobre subjugados e dominantes. Assim, o fenótipo, inscrito na cor, será outro delimitante para questões sociais e políticas no Brasil colonial e será discutido e analisado através do prisma da criouliização.

Sendo o corpo negro parte dos argumentos para as colonizações, além das questões ligadas à cristianização e aos ideais de civilização, os negros deveriam adquirir a língua, a religião e os modos europeus para se enquadrarem em seus ideais. Nesse sentido, apesar dos negros africanos incorporarem parte do que lhes era imposto ideologicamente, suas tradições e sociabilidades continuavam existindo concomitantemente aos novos preceitos. No entanto, as resistências culturais se manifestaram muito fortemente através do corpo negro, que, através da música, dos gestos e da dança, forneciam comunicação e, através deles, permanências culturais (Gilroy, 2001).

Muitas vezes, as hibridizações luso-africanas iniciavam-se ainda em território africano, tendo em vista que colonizadores e comerciantes de escravizados no continente deveriam tratar de assuntos comerciais em uma língua comum. Escravizados já compartilhavam de culturas ainda em solo africano e, durante a longa travessia atlântica, culturas foram gestadas nos ventres dos navios negreiros. É importante elucidar que, constantemente, os termos conceituais hibridização e criouliização são utilizados de forma análoga, no entanto, conforme defendem pesquisadores como Hall (2009), o hibridismo não se refere à composição racial mista de uma população, não está ligado a indivíduos híbridos no sentido biologizante, mas, sim, à composição do novo em contato com formações culturais, complexas e dinâmicas de transformação cultural.

As diásporas africanas que povoaram a América Latina, Central e América do Norte redimensionaram os sentimentos de global, regional, de estado/nação. A globalização, como um ramo de pesquisa e análise de diferentes movimentos contemporâneos, mostra-nos a quebra de barreiras e limites que delimitavam características puras e específicas de uma nação (Hall, 2009).

Nesse sentido, a africanização e criouliização ocorridas no Brasil culminaram nas hibridizações culturais e sociais que estão entranhadas nas linguagens, nas músicas e nos costumes brasileiros. A disseminação e tradução de culturas, derivadas das diásporas, subverteram os modelos culturais tradicionais que norteavam a ideia de nação. Para Hall (2009, p. 36), *“a globalização cultural é desterritorializante”*, o que torna árdua a tarefa de associar especificamente uma cultura a um determinado lugar. Ele afirma: *“as culturas, é claro, têm seus locais. Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam”*.

As discussões sobre a construção da identidade do povo brasileiro perpassaram questões sobre o que seria “fundamentalmente” próprio da cultura brasileira. Intelectuais, médicos, educadores e políticos se debruçaram sobre as questões da miscigenação, ocasionada pelo tráfico de escravizados, e sobre as noções de brasilidade, por vezes vangloriando, outras rechaçando as contribuições negras e africanas para a construção do que seriam as identidades brasileiras. É importante rememorar aqui que

o fluxo populacional de escravizados trazidos ao Brasil foi enorme, com diferentes etnias e regiões do continente africano, e que, além destes, outros fluxos migratórios ocorreram em diferentes períodos do Brasil, tornando melindrosa a ideia de uma autenticidade brasileira.

Estima-se que entraram no Brasil cerca de quatro milhões de africanos em trezentos anos (1550-1855). De acordo com Silva Júnior (2016), o golfo do Benin foi a segunda maior região escravista na África, sendo a primeira Angola. Ele estudou a presença dos falantes da língua gbé (ardras, minas e jejes) na Bahia no séc. XVIII. É importante ressaltar que seu trabalho não se dedica a um estudo antropológico dos povos africanos, no sentido de mapear ou descrever as várias regiões e grupos étnicos vindos para o Brasil, mas, sim, de perceber as influências africanas para a formação do candomblé.

Nas primeiras décadas do séc. XVIII (1700-1730), o Golfo do Benim liderou a exportação, antes liderada por Angola, de escravizados para o mundo atlântico, o que fez com que um significativo número de afro-ocidentais chegassem ao Brasil nesse período. Angola e Benim disputavam a hegemonia do comércio de escravizados, o que resultava em uma competição em tornos deles. Os mineiros pagavam mais por eles, no entanto, os senhores baianos também disputavam de forma acirrada a compra dos escravizados devido à enorme necessidade de mão de obra para a *plantation*. “*A imensa maioria dos minas, ardras e jejes na Bahia destinavam-se aos trabalhos nas plantations açucareiras no Recôncavo ou nas atividades de ganho na cidade da Bahia (Salvador)*” (Silva Júnior, 2016, p. 11).

As relações sociais e raciais no Brasil são fruto desse passado colonial de expropriação de bens materiais, de escravização e de discriminação de povos indígenas e africanos, o que deixou várias cicatrizes no seio da sociedade brasileira quanto ao tratamento dispensado a esses povos em suas práticas sociais e culturais. Entretanto, apesar dos negros carregarem o fardo da marginalização, da exclusão e discriminação, a cultura dos povos africanos trazidos para o Brasil encontrou meios próprios de sobreviver. Isto aconteceu a partir das ligações que estabeleceram com outros povos, com os quais tiveram contato em terras brasileiras, principalmente por meio do

trabalho, uma vez que este era o motivo pelo qual estavam no Brasil (Parés, 2005; Santos 2009).

Nesse sentido, Gilberto Freyre escreveu, na década de 1930, o tão aclamado livro “Casa-Grande & Senzala”, no qual descreve as relações sociais no Brasil e defende que as relações constitutivas da sociedade brasileira entre colonizadores, indígenas e escravizados fundaram-se em uma relação patriarcal familiar cuja miscigenação foi fator primordial para sua constituição. O mito da democracia racial, defendido por Freyre, é hoje alvo de muitas críticas, por defender de certa forma uma “relação consensual” entre negros, indígenas e brancos e que a miscigenação terminaria com a violência racial devido à força da instituição familiar na sociedade brasileira. No entanto, o que os críticos de Freyre¹¹ contestam é que sua obra reforça uma ideia da extinção do racismo em razão das várias relações interraciais e da miscigenação, o que é refutado pelo passado histórico de discriminação no país e os dados sobre alijamento dos afro-brasileiros, tanto de locais de poder, quanto de acesso a bens e serviços no Brasil colonial, imperial e republicano (Freyre, 1933).

Neste trabalho, o interesse específico pelo grupo afro-ocidental se deve ao fato de os integrantes de *Os Tincoãs Dadinho* (Grinaldo Salustiano dos Santos) e Mateus Aleluia, iniciados¹² no candomblé, terem proximidade com elementos jêjês, tanto de musicalidade como de linguagem e religiosidade. Dadinho foi iniciado na Roça do Ventura e tinha familiaridade com os toques, cantos e danças do candomblé, Mateus iniciado pelo respeitado Vicente de Ogum-Tolu. Mateus declara que “*o pai tinha herança religiosa no Candomblé jeje-mahin e na Irmandade leiga de Nosso Senhor dos Martírios*” (Costa, 2017, p. 53). Os grupos daometanos¹³ eram significativos tanto em número quanto em influências culturais, como as variedades linguísticas de diferentes grupos

¹¹ Vide em “Os ‘desvios’ de Gilberto Freyre”, de Braga-Pinto (2006), citado nas referências bibliográficas deste trabalho.

¹² O termo *iniciado* significa que o filho de santo é um iniciante na religião e que passou pelos preceitos e rituais do seu candomblé, os quais podem variar dependendo da nação de candomblé que a pessoa segue. Como exemplo desses rituais podemos citar: o período de reclusão, a raspagem da cabeça, a limpeza com ervas, entre outros.

¹³ Antigo Reino de Daomé, localizado hoje na região onde se encontra o Benim. Nessa região viviam povos de diferentes etnias – aïzo, hula, hueda, fon, mahi, gun, ewe.

étnicos daquela região – aïzo, hula, hueda, fon, mahi, gun e ewe (Silva Júnior, 2016). No final do século XVIII e XIX, na região do Recôncavo Baiano, a maioria dos escravizados eram distintos por quatro grandes grupos étnicos – Gentio da Guiné ou da Costa, Minas, Jeje, Nagô ou Angola –, já outros pertenciam a várias outras etnias que não contemplavam as nomenclaturas citadas acima, mas que eram simplesmente ignoradas pelos senhores e traficantes de escravizados (Parés, 2005, p. 96).

O candomblé, assim como o tambor de mina¹⁴ e a umbanda¹⁵ no Brasil, é uma religião de matriz africana, com influências também católicas. Inicialmente, foi difundida e professada pela população majoritariamente negra e fortemente reprimida no período colonial. Por exemplo, Marcussi (2015) demonstrou, através de documentos encontrados na Torre do Tombo, a perseguição a Luzia Pinta, uma sacerdotisa condenada pela prática de “feitiçaria”, que, mesmo no exílio em Portugal, não deixou de praticar sua devoção as suas deidades.

Para continuar professando sua fé no Brasil, os povos africanos desenvolveram mecanismos de adoração as suas divindades, deuses, voduns e orixás, mesmo com os perigos de exílios, morte e torturas praticadas pela inquisição, como no caso de Luzia Pinta. Esses povos eram nomeados em referência a alguma das “nações” africanas, as quais superficialmente entendiam ser suas origens, baseadas em categorias étnicas que definiam a escravidão africana, mas que não englobavam todas as variedades étnicas existentes. Os afro-ocidentais ficaram conhecidos no Brasil principalmente pelos termos ardras, minas e, mais tarde, jejes (Silva Júnior, 2016).

A discussão em termos conceituais sobre o amálgama de culturas das sociedades diaspóricas traz ao debate questões que perpassam as áreas da História, Antropologia, Sociologia, Filosofia e Estudos Culturais. O antropólogo Luís Nicolau Parés tem dado um

¹⁴ Religião de matriz africana praticada no Maranhão, no Piauí, no Pará e na Amazônia, é caracterizada pelo transe ou possessão, dado que os praticantes reverenciam entidades denominadas de Vodum ou Vuduns. Existem muitas semelhanças entre o candomblé e o tambor de Mina, como a dança, a música, o transe e o uso das ervas.

¹⁵ Religião de matriz africana praticada em todo território nacional e dividida em linhas (sete linhas da umbanda). As deidades são desde orixás, santos católicos e figuras que representam espíritos ancestrais já falecidos, mas com sabedoria e simbologia dentro do ritual, sendo caboclos, pretos velhos, pombagiras e exus.

significativo contributo para o estudo da história das religiões afro-brasileiras. Em seu livro “O processo de Crioulização no Recôncavo Baiano (1750-1800)”, distinguiu a dupla vertente do conceito crioulização. Parés afirma, por um lado, que ela aconteceu culturalmente e, por outro, demograficamente. Explica ainda que o processo de crioulização criou algumas distinções sociais entre os grupos escravizados. Os crioulos ou mestiços, estes, no período colonial, sendo entendidos como o sujeito negro de ascendência africana, no entanto, nascido no Brasil, detinham certos “benefícios” nos diversos setores das atividades das colônias, como, por exemplo, nas consideradas menos pesadas (Parés, 2005).

Os termos ladino e boçal também foram utilizados para nomear os escravizados no Brasil. Ladino era aquele escravo que tinha noções do cristianismo e falava bem português, já boçal era um escravizado recém-chegado que ainda falava sua língua vernácula e seguia religiões professadas no continente africano. Consoante João José Reis, o termo mais adequado para o processo de crioulização no Brasil seria “ladinização”. Para ele, ladino compreenderia melhor as diversas dinâmicas dos sujeitos que, nas trocas sociais e culturais para a adaptação à sociedade colonial, conseguiam, além de falar bem o português e professar a fé cristã, manter dentro de sua rede de sociabilidades a possibilidade de poder social e político para ascensão (Reis, 2016).

As influências da diáspora africana, marcada pela violência do tráfico de escravizados de diferentes locais do continente africano, trouxeram uma reconfiguração das religiões brasileiras tendo em vista as misturas ocorridas pelo contacto cultural entre africanos, indígenas e europeus. O movimento transcultural dessa diáspora influenciou a criação das culturas e das religiões afro-latinas como o candomblé, a umbanda, o xangô e o batuque no Brasil, assim como das religiões afro-cubanas santería ou ocha e palo mayombe. Matory, antropólogo e historiador das religiões, afirma que, desde a virada do século XX, um movimento que pode ser chamado de “A Renascença Yorubá” tem atingido Brasil, Cuba, Porto Rico, Venezuela, Trinidad, Estados Unidos e vários outros países” (Matory, 1998, p. 263).

Essas religiões, segundo Matory, invocam poderosas identidades históricas e políticas de lugares específicos do continente africano, como, por exemplo, as de origem

yorubá, de religiões com representantes lucumí¹⁶, em Cuba, e nagô, no Brasil. Isso porque acabam compartilhando similaridades que podem ser evidenciadas através dos cantos litúrgicos dos rituais, como a semelhança no inventário fonético da língua lucumí com o yorubá, tendo devotos e etnógrafos equiparado suas “nações” com a, assim chamada, “nação yorubá” da região do Golfo de Guiné na África Ocidental. Outras nações também reivindicam uma ancestralidade identitária com etnias africanas, é o caso dos povos com falas ewe e fon, que são, no Brasil, os “jejê” ou “minas”, “rada”, no Haiti, e “arara”, em Cuba (Matory, 1998).

Matory explica ainda sobre a predominância da “nação” nagô/yorubá sobre as demais “nações” africanas no Brasil e afirma que a quantidade de seus indivíduos não é o suficiente para se entender a predominância deste grupo. Outras explicações de estudiosos tentaram elucidar tal fenômeno, algumas de cunho evolucionista como a da *“evolução social e biológica superior dos ancestrais africanos”* (Matory, 1998, p. 267). Dentre as explicações para a predominância e o prestígio dos yorubás está a suposta “pureza” da nação e religião vinculada aos yorubás. No entanto, críticos desconstrucionistas ou neomarxistas, como Dantas (1982), afirmam que se as religiões têm algo de puras é o fato de serem “puramente brasileiras”. O que Matory busca elucidar é que essa ideia de pureza vinculada aos yorubás não está relacionada a uma excepcionalidade cultural ou de grupo, mas sim a questões geopolíticas transatlânticas, que tinha como objetivo favorecer as relações comerciais (Matory, 1998).

Para Knorr (2008), a criouliização significava uma separação entre africanos e escravizados nascidos nas colônias. Significava também as características fenotípicas daqueles que eram a “mistura” entre negros e brancos. O termo *crioulo* tinha a função de diferenciar pessoas e grupos. A autora afirma que a criouliização não necessariamente dependia de acontecer em um grupo subjugado. Apesar disso, as condições para que isso acontecesse eram particularmente propícias, devido à necessidade dos negros africanos de criarem alianças que transcendiam as origens étnicas e regionais. No

¹⁶ Também conhecida como santería, essa religião tem forte caráter híbrido. Assim como o candomblé, no Brasil, tem influências católicas, indígenas e dos escravizados. Os orixás também fazem parte da religião, um exemplo disso é a presença de Olodumaré, também cultuado no candomblé no Brasil.

entanto, apesar das ligações estabelecidas através das irmandades e das familiaridades de grupos próximos por serem do mesmo senhor, ou por questões linguísticas e sociais, havia sérias disputas e conflitos entre os criollos da terra, africanos e mestiços, em razão de competições por hierarquias ou mesmo amorosas (Parés, 2005).

Aqui, entendemos o conceito de crioulização como um processo múltiplo, que acontece tanto de forma cultural quanto geográfica e que agrega elementos das culturas em contato, que transmutam de uma para a outra, atravessam-se e coexistem. Assim como há um processo de crioulização no Brasil no período colonial, há processos de “reafricanização” em aspectos culturais, sociais, políticos e ideológicos que serão vistos em outros contextos históricos e explicados mais adiante.

Importa também lembrar que estamos analisando um recorte étnico específico e a formação de uma ideia de identidade e brasilidade dos povos constituintes do Brasil, sem desprezar as diferentes contribuições, tanto europeias quanto indígenas e orientais. Neste trabalho, buscamos analisar as proibições e repressões sobre as práticas culturais, sociais e principalmente religiosas dos povos africanos e afro-brasileiros, observando os métodos utilizados na tentativa de impedir um sentimento de pertencimento, identificação e fortalecimento dos negros no Brasil.

As formas como os movimentos de hibridização, crioulização, ladinização e africanização aconteceram no Brasil foram diversas. Um exemplo disso pode ser visto na análise de Parés (2005) em “O processo de crioulização no Recôncavo Baiano (1750-1800)”, em que o autor afirma que a crioulização dos africanos chegados ao Brasil remete à ideia de hibridização, devido à incorporação de práticas e valores dos povos europeus. *“Ela se expressava pela adoção de novas formas de pensar e atuar, novas formas de falar e significar, novas instituições e novas identidades coletivas mais genéricas e abrangentes”* (Parés, 2005, p. 93). No entanto, esse processo poderia ocorrer de forma contrária na dinâmica da crioulização, uma vez que, dependendo do fluxo demográfico e da influência carismática dos líderes que chegavam ao Brasil, poderia haver um processo de boçalização e/ou africanização.

Hall analisa a questão da dispersão dos povos africanos e explica que muitas comunidades, mesmo não estando em seu território de origem, mantêm aspectos

culturais e sociais das comunidades transnacionais, constituindo um elo entre os dois lugares. *“O objetivo é manter e preservar uma identidade cultural”* (Hall, 2009, p. 23). Porém, com a globalização, há uma transposição dos “lugares”, e o “centro” cultural vai acontecer em lugar nenhum: *“essa nova fase “transnacional” do sistema tem seu “centro cultural” em todo lugar ou lugar nenhum”* (Hall, 2009, p. 36).

A tensão existente entre crioulos da terra, mestiços, africanos e colonizadores portugueses pode ser analisada através do viés dos Estudos Culturais quanto ao “espetáculo do Outro”. Hall explica que a representação dos diferentes acontece de forma binária, em que há um bom/mau, civilizado/primitivo, feio/excessivamente atraente, e que, muitas vezes, podem ser as duas ao mesmo tempo. Isso nos atenta para o fato de que, entre os pesquisadores das linguagens, das culturas e das sociedades, há um debate sobre a importância da diferença, como regime de representatividade, de criação de significado e de subjetividade. Com a criação da diferença, surgem os marcadores de diferenciação, que instauram divisões baseadas em argumentos de gênero, raça e classe para a estigmatização do “Outro” no que se refere à estereotipagem e a argumentos biológicos (Hall, 2016).

Nesse sentido, o imaginário criado sobre os africanos escravizados vindos para o Brasil, Caribe, Cuba e Américas, no geral, tinha, na representação social da colonização, as características daquilo que deveria ser combatido, seja no sentido religioso, criminalizando práticas consideradas pagãs, na vida privada, dando um sentido animalesco aos costumes familiares, na representação de uma inferioridade justificada por fatores biológicos, uma vez que o homem negro não poderia ser precursor do que é considerado civilizado, seja em relação a atributos ligados à evolução, modernidade ou ao desenvolvimento.

Citadas acima, as noções sobre hibridização e criouliização nos auxiliarão na análise das músicas dos Tingoãs no sentido de compreendermos que a cidade de Cachoeira foi um importante centro colonial, para o qual diversos grupos étnicos foram trazidos (Parés, 2005). A hibridização religiosa, cultural e social na cidade pode ser percebida através de vestígios que podem ser vistos nas festas populares – que serão analisadas no próximo capítulo –, como, por exemplo, a Esmola Cantada, que, sendo

uma festa religiosa católica, mistura uma musicalidade ligada ao samba, que teve em sua formação as rodas musicais no fundo dos terreiros, além da nítida associação dos santos católicos às deidades do candomblé e da umbanda (Costa, 2017).

No intuito de perceber a singularidade musical dos Tingoãs, que transmuta entre o candomblé e o catolicismo e carrega os vestígios históricos, sociais e culturais das hibridizações, tanto do período colonial quanto de sua representação em Cachoeira, através das irmandades, festas folclóricas/populares e religiosas, objetivamos analisar o grupo a partir de sua musicalidade, entrevistas e do contexto associado ao candomblé no período.

Nesse sentido, *Os Tingoãs* utilizaram da música como uma nova forma de contar as histórias de Cachoeira, a partir de fragmentos das histórias de um povo, de uma comunidade, da nação do candomblé, ligadas às questões da escravização e cantadas por eles, por exemplo, em *Cordeiro de Nãñã*, a seguir: “*O que peço no momento é silêncio e atenção, quero contar o sofrimento que eu passei sem razão, o meu lamento se criou na escravidão, que forçado passei, eu chorei (eu chorei), sofri as duras dores da humilhação (humilhação), mas ganhei, pois eu trazia Nanaê no coração*” (Os Tingoãs, 1977)¹⁷.

Por não serem documentadas, as histórias ouvidas e cantadas pelo povo de terreiro, pelo povo de santo, que remetiam ao período colonial, tiveram na oralidade a ferramenta para a sua permanência. Assim, a história oral tem sido fundamental para a compreensão de processos históricos não registrados e por muitas vezes silenciados sobre comunidades, etnias, regiões, costumes, línguas e culturas. *Os Tingoãs*, por sua vez, utilizaram da oralidade para introduzir na indústria musical as músicas de terreiro cantadas no Recôncavo Baiano, mas, além disso, cantaram e contaram a religiosidade católica, os santos, a história das igrejas, das filarmônicas, da tradição do povo cachoeirano.

A língua foi, e é, uma importante ferramenta para a propagação de ideais, de modos, costumes, discursos, hierarquias e hegemonias. No caso da colonização

¹⁷ Direção artística: Durval Ferreira. Rio de Janeiro: Gravadora RCA Victor, 1977.

portuguesa, os africanos escravizados que falavam bem o português, os ladinos, eram de maior valia para os senhores de escravos, pois poderiam relatar insurreições, motins e qualquer assunto do seu interesse, assim como repassar aos escravizados as ordens dos seus senhores, ou seja, detinham outro “status” dentro da hierarquia nas fazendas coloniais. Com a criouliização, tanto linguística quanto biológica, os escravizados mestiços e crioulos passaram a ocupar outro lugar social, no qual quanto mais clara a cor da pele, melhor o português falado e mais cristianizado, melhor era visto este escravizado pelo seu senhor (Parés, 2005).

Diante das discussões sobre criouliização, ladinização, miscigenação do povo brasileiro e, posteriormente, “re/africanização” é que nos propomos a pensar as dinâmicas sociais existentes dentro da sociedade brasileira, buscando compreender os sistemas de representações e imaginários construídos para a construção do afro-barroco.

Dito isso, imaginemos o cenário do Brasil colonial e as dinâmicas de possibilidade de ascensão, de construção de identidade e redes de familiaridade dos negros africanos escravizados. Assim como diz Hall (2009), mesmo não estando em seu território de origem, muitas comunidades mantêm laços e relações com as famílias ampliadas, dessa forma, imaginamos aqui que as “famílias” poderiam ser constituídas pelas práticas sociais em comum, tanto na partilha do trabalho, da língua, por serem pertencentes ao mesmo senhor, por partilharem do toque do tambor, quanto pelas irmandades religiosas, pelo candomblé, pela umbanda e pela irmandade de leite.

2. Cachoeira: música, religião e repressão.

A cidade de Cachoeira, na Bahia, local de surgimento da Banda os Tincoãs, foi um importante entreposto comercial entre Salvador e o interior do Brasil. Extensa geograficamente, populosa e com uma diversidade étnica e cultural, Cachoeira teve relevante papel no plantio de cana-de-açúcar e de fumo, assim como na predominância de inúmeros engenhos. A cidade também tinha a competência de produção e de distribuição de produtos alimentícios, local de passagem de diamantes, gado e de diversas famílias importantes, além da compra e venda de escravizados. A vila foi fundada em 1531, às margens do Rio Paraguaçu a 120 km de Salvador, e teve durante cinco séculos prosperidade, poder e decadência. Além disso, competia com Salvador em importância econômica, política e social (Baiano, 2020).

As histórias da cidade de Cachoeira no Recôncavo Baiano e das vivências dos integrantes da banda *Os Tincoãs* são fundamentais para se compreender o hibridismo cultural e religioso do trio. Como um local que teve resistências e disputas, desde a chegada dos portugueses até sua consolidação como povoado, a cidade se desenvolveu principalmente devido à localização próxima ao Rio Paraguaçu. As investidas dos indígenas tupinambás impediram o assentamento inicial dos europeus na metade do séc. XVI, dessarte, apenas em meados do séc. XVII, iniciou-se o povoamento do local onde futuramente seria o povoado de Nossa Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira (Costa, 2017, p. 20).

O Recôncavo Baiano foi patrocinado pela Coroa portuguesa, por meio da implantação de vários engenhos de cana-de-açúcar. A indústria do tabaco foi, posteriormente, um dos produtos econômicos dos portugueses. A população escravizada era preponderante na cidade tendo em vista que era necessária sua mão de obra para tais produtos. Para além das relações de trabalho, poder, exploração e dominação, podemos analisar esses traços nas relações entre casa-grande e senzala, onde família e trabalho se mesclavam (Barbosa, 2010).

A arquitetura da cidade ainda remonta aos tempos idos, em que sua opulência e seus poderes político e econômico eram demonstrados através de grandes casarões, engenhos, sobrados, capelas, igrejas e conventos, praças e aquedutos, tornando-se

patrimônio histórico do Brasil como uma área tombada de seiscentos e setenta edificações dos séculos XVIII e XIX, no ano de 1971¹⁸.



Figura 02: convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo¹⁹.
Foto: Iphan.

Os tempos áureos da cidade também tiveram a ferrovia como seu motor. No ano de 1875, foi inaugurada a estrada de ferro ligando Cachoeira ao município de Feira de Santana, e, em 1876, foi inaugurada a estação da cidade. A ponte Dom Pedro II, inaugurada em 1885, que ligava São Félix e Cachoeira, também foi importante para o desenvolvimento da cidade. Assim, Cachoeira experimentou uma grande circulação de bens e riquezas, fluxo de produtos e de pessoas de diferentes etnias, trocas e intercâmbios, permanências e reconstruções culturais e sociais que definiram importantes características do que entendemos hoje como a construção de uma identidade brasileira.

Cachoeira teve grande relevância para a independência do Brasil, sendo o primeiro local-cidade do país a proclamar-se, em 25 de junho de 1822, independente de Portugal, proclamando também Dom Pedro I como regente de um novo império. Por

¹⁸ Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/112>.

¹⁹ Fonte: <https://www.ipatrimonio.org/cachoeira-convento-e-igreja-de-nossa-senhora-do-carmo/cachoeira-convento-e-igreja-de-nossa-senhora-do-carmo-imagem-iphan-3/>.

esse feito, ganhou a alcunha de cidade heróica por esse feito (Santos, 2007; Baiano, 2020).

No final do século XIX, a principal força de trabalho de Cachoeira era o contingente de negros, escravizados e livres que existiam na cidade. Após a assinatura da Lei Áurea, em 1888, a preocupação de setores dominantes da sociedade cachoeirana foi conseguir controlar e barrar as “desordens” e o “fetichismo africano” (Santos, 2009).

É importante ressaltar que o período pós-abolição trazia ventos de uma modernização e transformação as quais preocupavam as elites cachoeiranas com relação à população antes escravizada, posteriormente “livre”, que necessitava de integração à sociedade quanto a sua sobrevivência, buscando assim trabalho, moradia ou meios de subsistência possíveis. Muitos dos ex-escravizados continuaram nas fazendas dos seus senhores, pois não tinham para onde ir, outros buscavam trabalhos remunerados em outras fazendas. Havia ainda os que buscavam uma saída indo para as cidades em busca da sobrevivência (Santos, 2009). Mulheres faziam todo tipo de trabalho doméstico, eram quitandeiras, lavadeiras e, até mesmo, aderiam à prostituição.

As preocupações aumentaram com essa migração dos ex-escravizados para as cidades, o que levou as autoridades a aumentarem a vigilância e intensificarem o discurso pela segurança pública. Houve assim uma intensificação da vigilância e da punição, justificadas pelo argumento de se manter a “ordem e a civilização”. “Desordens, caretas, bozós, sambas, batuques e candomblé faziam as elites cachoeiranas clamarem uma urgente “reforma de costumes” (Santos, 2009, p. 12).

A partir de 1924, o declínio econômico e político da cidade de Cachoeira teve, na abertura de estradas, sua principal causa, ocorrendo, em 1940, sua grande fase de decadência²⁰. Cachoeira ficou fora do circuito rodoviário que dominou os transportes, encerrando tanto a malha ferroviária quanto os transportes marítimos. Ademais, as crises nas economias do fumo e do açúcar também afetaram a econômica local (Costa, 2017).

²⁰ Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/cachoeira/historico>.

2.1. Cachoeira: “cidade do feitiço”, batuques e hibridizações.

Cachoeira desfruta de reconhecida importância como “terra da macumba”, pois, segundo Paulo Baiano (2020), alguns estudiosos defendem que os primeiros terreiros de candomblé do Brasil surgiram nessa cidade no ano de 1858, quando foi fundada a roça do Ventura, que tem o nome sagrado de Zogbodó Male Bogum Seja Undé. Em depoimento ao livro “Nós, Os Tintoãos”, Walmart Pereira, músico e historiador, relembra que o terreiro ficava atrás da Igreja dos Remédios, o que nos faz analisar que, geograficamente, as religiões conviviam também em proximidade. Em várias entrevistas, Mateus afirma que os batuques do candomblé e os sinos das igrejas se mesclavam sonoramente na cidade de Cachoeira (Pereira, 2017).

Uma das maneiras utilizadas para instigar a preocupação contra as práticas culturais e sociais do povo de santo, dos negros ex-escravizados, era utilizar a imprensa com o objetivo de criminalizá-las. A cidade de Cachoeira teve seus primeiros jornais quando da luta pela independência do Brasil. Os jornais de cunho republicano surgiram nos anos seguintes, como o *Apóstolo Cachoeirano* em 1854. Já o jornal de maior período de circulação foi *A Ordem*, editado por 65 anos consecutivos, entre os anos de 1870 e 1935 (Santos, 2009).

“Por ter sido o jornal de maior circulação do interior do Estado, sua campanha contra as práticas culturais e religiosas afro-baianas, em especial contra os candomblé, a despeito das intenções da redação do periódico, muito contribuiu para a construção ideológica de Cachoeira como “a cidade do feitiço” (Santos, 2007, p. 14).

De acordo com Santos (2007), os jornais na Bahia e em Cachoeira faziam alusão a um discurso civilizador que dissimulava o racismo que engendrava as relações sociais. É importante lembrar que o discurso eugênico dominou setores letrados durante as décadas de 1910 até 1940. Esse discurso foi liderado pelo Dr. Renato Ferraz Kehl, médico, farmacêutico e escritor brasileiro, que afirmava, desde seu início, ser de cunho científico e trazer referências eugênicas da Europa, sustentando que o Brasil deveria se juntar aos avanços sobre os estudos da hereditariedade, da evolução, dos costumes e hábitos sobre a raça brasileira.

A sociedade eugenista tinha sessões regulares e organizava palestras que levavam o debate ao conhecimento público. Logo, o fato de a sociedade ser composta de vários letrados e pessoas de poder fez com que os ideais da eugenia ganhassem patamares expressivos, inclusive garantindo-lhes lugar na imprensa diária e semanal, sendo também saudada como ciência atual para a época, *“capaz de levar uma ‘nova ordem social’ por meio do aprimoramento médico da raça humana”* (Sociedade Eugênica de São Paulo, 1919, apud Stepan, 2004, p. 341).

Associar condições biológicas, políticas de higienização e saneamento a problemas sociais, políticos e culturais foi a maneira que a elite brasileira encontrou para justificar políticas de repressão e perseguição aos afro-brasileiros e africanos. No entanto, a eugenia brasileira não tinha a característica de outros países europeus no sentido de eliminar uma raça, funcionava mais com a finalidade de condenar, punir e controlar do que de erradicar. O argumento era o de que os africanos, negros, mestiços e pobres tinham inerentemente uma “degeneração tropical”.

As manifestações sociais negras eram vistas como expressão dessa degeneração moral de negros, pobres e mestiços. Como forma de eliminar essas práticas, alguns eugenistas defendiam que apenas com uma política de “saneamento” seria possível eliminar essa degeneração moral. Uma das propostas era levar essa “higiene” à gestação. De acordo com Stepan (2004), eugenistas, como Peixoto, acreditavam que era mais importante prevenir do que curar. Belisário Penna, por sua vez, forjou o termo “consciência sanitária”. Acreditava que, através da miscigenação, a sociedade brasileira caminharia para uma “raça única” e que sanear estava ligado a concepções sobre uma eugenia preventiva (Carvalho, 2022).

A ideia de que, por meio da miscigenação racial, a sociedade brasileira poderia expurgar toda sua “degeneração” foi embasada no discurso médico de forma contundente, de modo que seminários, fóruns, debates e livros foram publicados no intuito de re(afirmar) esses ideais.



Figura 03: folheto de propaganda do livro “Sexo e Civilização”, de Renato Kehl, publicado em 1933.
Acervo da Casa de Oswaldo Cruz / Fundação Oswaldo Cruz.
Imagem retirada do livro “Eugenia no Brasil” (Stepan, 2004).

Assim, o discurso eugênico veio ao encontro do que os jornais de Cachoeira faziam com esmero em suas páginas diárias: classificar os costumes negros como bárbaros, incivilizados e insalubres (Reis, 2000), mais do que isso, ligar qualquer costume afro-brasileiro ou indígena com algo que deveria ser combatido. O projeto eugenista buscava acabar com a degeneração racial que acreditavam ser características de negros, mestiços ou miscigenados. Para os eugenistas, o alcoolismo, doenças como sífilis, tuberculose, meningite, doença mental, loucura, o crime, a pobreza, a ociosidade, a incivilidade e a criminalidade pareciam ser equivalentes às características dos populares. Logo, vigiar, punir e controlar os hábitos e os comportamento dos pobres, mestiços e

negros eram formas de levar os indivíduos à disciplina do trabalho, fazendo-os deixar os vícios e as consequências dessa degeneração da raça. Nessa perspectiva, apenas a eugenia seria capaz de levar a uma “nova ordem social” por meio do aprimoramento da raça humana (Stepan, 2004).

Para se tratar os problemas causados por essa “degeneração racial”, os eugenistas acreditavam que o ideal seria que as pessoas de classe média e brancos se reproduzissem e buscassem a conscientização de que, relacionando-se com pessoas brancas, sua prole nasceria de pele clara e afastaria a degeneração racial, que, no discurso, estava intrinsicamente ligada à degeneração moral, de sua prole e do povo brasileiro. Através da miscigenação, levando em consideração sempre se relacionar com pessoas mais claras possíveis, a sociedade brasileira não teria negros, mulatos ou mestiços.

Santos (2007) demonstra, por meio dos jornais de Cachoeira, como esse discurso já estava presente nessa localidade no final do século XIX. *“No discurso de alguns setores letrados, pobreza, ociosidade, incivilidade e criminalidade parecem se equivaler como características dos populares”* (Santos, 2007, p. 18). Vigiar e punir o povo era a forma descrita nos jornais para acabar com as algazaras dos negros batuqueiros e levá-los à disciplina do trabalho, impedindo-os de serem improdutivos. Os divertimentos populares eram considerados bárbaros e tinham, na moral cristã, o subterfúgio essencial para convencer a população de que os negros ou escravizados estavam cometendo práticas que deveriam ser punidas.

As tentativas de criminalização das práticas culturais e sociais dos negros tinham também, na religiosidade de matrizes africanas, forte contexto para a punição, repressão e perseguição dos terreiros e das práticas religiosas. Até 1972, os templos e terreiros de candomblé, umbanda e demais religiões tinham de se registrar na Delegacia de Jogos e Costumes, criada a partir do decreto nº 10. 534 de 13 de janeiro de 1938. O Brasil passava, então, por transformações no que tangia ao modelo agrário exportador e iniciava uma modernidade econômica, política e cultural. Com o objetivo de criar novas condutas sociais, a Delegacia de Jogos e Costumes e a Guarda Civil vigiavam,

reprimiam e puniam a população para que tivesse hábitos ditos mais urbanos e civilizados (Sousa Júnior, 2018, p. 12).

O candomblé representavam uma contraposição aos hábitos de urbanização, civilização e modernidade reivindicados para o período. Eram capazes de sugerir outros modelos sociais de organização da sociedade, baseados nos saberes antepassados dos negros africanizados trazidos para o Brasil, e podiam, a sua maneira, sugerir ordenamento de espaços, noções de higiene e tratamento de doenças através de plantas e ervas, também muito utilizadas nos rituais religiosos. A resistência do candomblé se fazia diante das várias formas de repressão e vigilância às sonoridades religiosas.

“Assim, as formas antigas de moradia, os barulhos provocados pelos atabaques, agogôs, cuícas, ganzás, violas e outros instrumentos que incomodavam o sossego público, o tempo de reclusão exigido para iniciação, resistiam aos novos valores culturais” (Sousa Júnior, 2018, p. 13).

A cidade de Cachoeira representava, para a sociedade eugenista e preconceituosa de diferentes períodos, aquilo que queriam erradicar do componente da identidade e brasilidade, em outros termos, tudo que tivesse ligação com o incivilizado, com o considerado bárbaro, indígena, atrasado, com o não cristão, com o pagão, com o continente africano.

Todavia, sambas, batuques, capoeiras, rezas, cultos, lavagens, festas religiosas de matriz africana, festas religiosas católicas como as da Senhora da Boa Morte, cantorias na “ladeira da cadeia”, continuavam acontecendo tanto em locais escondidos e afastados do perímetro urbano quanto em locais públicos e urbanos. Apesar da repressão, as práticas culturais do povo de santo continuavam a acontecer. As autoridades, por vezes, colocavam-se como “aceitadores” das práticas religiosas, mesmo que não deixassem de acreditar que eram errôneas (Santos, 2007).

Queriam acabar com aquilo que chamavam de “belezas de uma civilização indígena”: *“Triste e deponente é o espetáculo que presenciamos na exibição de certas práticas como: caretas a pé, lavagens, jogo do sete em frente aos templos, sambas atordoadores no perímetro da cidade e outras belezas”* (Santos, 2009, p. 26). Para as

autoridades da época, essas práticas continuavam por cegueira ou teimosia, e não era possível impedi-las devido à falta de contingente.

É importante perceber que a eugenia no Brasil se referia fundamentalmente à raça e não à classe, apesar de compreendermos que os negros africanos ou brasileiros, mestiços ou crioulos, eram parte majoritária dos pobres no Brasil, tanto pela questão escravagista quanto pela questão social. Mesmo com a crioulação e a miscigenação realizadas no Brasil, os filhos de ex-escravizados tinham maior dificuldade de ascender socialmente, uma vez que a cor da pele era fator para alijamentos sociais. Mais do que isso, a associação com as práticas culturais da sociedade africana e afro-brasileira trazia um estigma a aqueles que as praticavam, mesmo sendo branco. Em Cachoeira, as práticas culturais perpassavam entre a população crioula, branca e africana e emergiam de misturas com influências diversas, sendo referência nas festas religiosas praticadas até os dias atuais.

2.2 O contexto cachoeirano: candomblé e imprensa.

No início do século XX, no contexto cachoeirano, algumas “campanhas” contra as tradições culturais do povo africano, afro-brasileiro e de terreiro foram veiculadas nos jornais da cidade. O jornal *A Ordem*, por exemplo, demonstrava a repulsa e a indignação de alguns moradores de Cachoeira quanto ao barulho das músicas de candomblé. Em 1905, publicou uma reportagem sobre como setores letrados da cidade associavam o candomblé a costumes considerados selvagens. A matéria questionava se os cachoeiranos estavam na Costa da África e falava sobre costumes “negreiros”, que se materializavam nos batuques do candomblé dentro das cidades. A matéria afirmava que o candomblé estava relacionado a práticas pecaminosas: “[...] *porque é no outeiro que o vulgo denominou de “Cucui”, descendentes vadios de negros selvagens façam candomblé, todos os dias, à noite principalmente, incomodando com um bate-bate dos pecados o sono tranquilo da população*” (Santos, 2007, p. 20).

A notícia mostrava claramente a oposição entre “negros incivilizados e selvagens” *versus* “famílias honestas”, criminalizando as suas práticas como de “negros desocupados” e colocando o assunto como caso de polícia. Em “A cor da notícia”, Reis

(2000) analisa como os jornais, por vezes, estabeleceram um discurso disseminador de uma verdade absoluta, além das concepções de raça nos jornais da Bahia, percebendo a construção de discursos segregadores e, posteriormente, da criação de uma identidade voltada ao continente africano. A autora afirma que os jornais foram um importante instrumento para a continuação de uma superioridade branca e de uma inferioridade dos negros e africanos.

A indignação se dava não só com as músicas, toques de atabaques, mas também com as danças e qualquer reunião que poderia ser vista como criminosa, como a capoeiragem. Como o jornal *A Ordem* foi o de maior circulação no interior do Estado, suas campanhas contra as práticas religiosas e culturais cachoeiranas tiveram um papel fundamental para a ideia de Cachoeira como “a cidade do feitiço” (Santos, 2007, p. 29). No caso das danças, era comum que fossem associadas a gestos libidinosos e indesejados. Essa imagem das danças como algo libidinoso pode ser compreendida dentro da perspectiva de para quem servia o corpo negro. Na concepção da escravidão brasileira, o negro servia para o trabalho, para a procriação e para a obediência (Santos, 2007).

Cachoeira, como importante cidade de entreposto comercial, local de confluência de muitos povos e culturas, tinha, em seu alicerce cultural, várias práticas de convivências sociais. Mas, notadamente, as campanhas de repressão, vigilância e controle eram direcionadas especificamente ao povo de santo. Uma disputa simbólica e política, na qual os adeptos do candomblé resistiram através do hibridismo religioso que associava os santos católicos aos orixás e às entidades. As campanhas de criminalização contra práticas religiosas de matrizes africanas, além de serem projetos políticos, muito bem-organizados por uma elite local, branca, cristã e também aliada à força e representação da imprensa, ajudaram a “*construir um estereótipo peculiar que associou a feitiçaria, quase que exclusivamente, aos candomblés e a “raça africana” e seus descendentes*” (Santos, 2007, p. 23).

É importante ressaltar aqui que, apesar da imensa diversidade entre as nações e as etnias que professavam o candomblé, as políticas de repressão não identificavam especificamente qual grupo reprimir, ou seja, eram discriminados de forma semelhante.

Mas sabemos, através de estudos como os de Bastide (2001), que cada nação tem suas distinções, seja pelo toque do tambor (com a mão ou com a vareta), pela música, pela liturgia, pelo idioma das canções, pelas vestes, seja pelo nome das divindades.

Os negros escravizados faziam parte também de um imaginário de violência e de medo por parte da sociedade elitizada e conservadora. Isso porque muitas revoltas e insurreições aconteceram no período escravagista (Reis, 2014). Um exemplo disso é a Revolta dos Malês (1835): escravizados mulçumanos, a maioria de origem yorubá, notadamente hauçá, que se opunham à conversão ao catolicismo. Essa revolta trouxe um cenário de guerra, também usada para colocar os negros como selvagens e incivilizados.

Reconhecemos que as variedades étnicas trazidas ao Brasil pela força da escravidão trouxeram ainda um hibridismo cultural baseado nas trocas transnacionais que tornaram as práticas sociais e culturais nacionais múltiplas. Nesse sentido, o Recôncavo, e mais especificamente a cidade de Cachoeira, esteve privilegiado por essas trocas.

2.3 As culturas cachoeiranas, festas populares e música.

A dissertação de Costa (2017), intitulada “O influxo afro-religioso na obra do grupo musical Os Tingoãs”, analisou o conjunto das obras dos Tingoãs levando em consideração a representação do grupo como divulgador do que poderia se chamar “cultura negra” no Recôncavo Baiano. Costa afirma, assim como Aldezon Alves²¹ no livro “Nós, Os Tingoãs”, de 2017, o pioneirismo dos Tingoãs na forma de se fazer música afro-religiosa, o que Mateus Aleluia chama de música afro-barroca.

Importante salientar que os *Tingoãs* inicialmente não tinham a mesma composição que se manteve até o final. Os integrantes lançaram seu primeiro disco de bolero em 1961, e tinha Grinaldo Salustiano, Dadinho, Heraldo Bozas e Erivaldo Brito em sua primeira composição. Na época, o Bolero era um forte movimento musical, com influência de vários discos e trios de sucesso, como, por exemplo, Trio Los Panchos e

²¹ Aldezon Alves, radialista e produtor musical, foi o responsável por promover *Os Tingoãs*.

outras referências que vinham do bolero, mamba e chá, chá, chá. No segundo LP, Mateus Aleluia Lima integra a banda, e, a partir desse momento, o gênero musical dos Tingoãs é transformado para música afro-barroca. Mateus continuou a trabalhar com música, fazendo shows, documentários, pesquisas no Brasil e no exterior (Aleluia, 2017, p. 114).

Mateus afirma que o objetivo do grupo era apenas fazer aquilo que já faziam habitualmente e, de forma natural, cantar a cultura que apreenderam em sua infância e juventude em Cachoeira. É na cidade cachoeirana que os Tingoãs, amigos de infância, iniciam sua trajetória, tendo sido as suas vivências relacionadas ao ouvir dos tambores e atabaques por toda a noite e ao acordar com o badalar dos sinos.

De acordo com Costa (2017), o termo designado pelos Tingoãs *como* afro-barroco pode ser entendido pela mistura entre o sacro *versus* o profano, pelo hibridismo religioso das tradições católicas das procissões, rezas e cantos com os toques do candomblé, os atabaques e as musicalidades negras, inclusas as cantigas para suas deidades e os cantos responsoriais cantados durante a execução dos trabalhos nas lavouras.

O barroco, segundo Costa (2017), é associado ao estilo artístico europeu. *“De modo geral, o termo faz referência a um estilo artístico da Reforma Católica surgido na Europa no século XVI e introduzido no Brasil Colônia com expressões na arquitetura, pintura, literatura e artes plásticas”* (Costa, 2017, p. 57). Além disso, para ele, o barroco está ligado a um conceito social e cultural segundo a historiografia, e o que *Os Tingoãs* buscaram fazer foi imprimir uma marca de autenticidade, uma afirmação identitária. Em outros termos, *“o afro-barroco sacro-profano na produção musical dos Tingoãs alimentou o processo criativo e norteou a afirmação da nova identidade do grupo”* (Costa, 2017, p. 57).

As festas religiosas de Cachoeira também foram referência singular para o grupo *Os Tingoãs*. De acordo com Martins e Martins (2020), na contemporaneidade, há na cidade quarenta e duas festas no decorrer de um ano, das quais 75% são religiosas, com maior público as festas da Boa Morte, Nossa Senhora D’Ajuda e Nossa Senhora do Rosário. Por outro lado, os autores explicam que 1/3 delas são realizadas em territórios

quilombolas, como uma forma de combate à invisibilidade histórica dos grupos afro-brasileiros.

As festas de Nossa Senhora da Boa Morte e de Nossa Senhora D'Ajuda são centenárias e remetem a um imaginário social, cultural e histórico da cidade de Cachoeira.

“Nessa profusão de festas, algumas são seculares e patrimonializadas. A Festa de Nossa Senhora da Boa Morte e a Festa da Nossa Senhora D'Ajuda, ambas com mais de 200 anos de história, foram oficialmente registradas no Livro de Registro Especial dos Eventos e Celebrações como patrimônios imateriais da Bahia, pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), respectivamente, em 2010 e 2017” (Martins & Martins, 2020, p. 711).

Os Tingoãs cantam a *Capela d'Ajuda*, de 1973, cantam a Virgem Santa do Engenho e, de forma muito híbrida, demonstram as singularidade étnicas e religiosas de Cachoeira. Na música, o samba é ressaltado através dos sinos da Igreja de Nossa senhora d'Ajuda. A música diz: “*Capela d'Ajuda já deu o sinal/ Quem quiser sambar apareça/ É bem ritmado/ É um samba quente e que vai mexendo com a gente/ É essa a tradição/ Que teve no escravo a criação/ Os santos e o louvor/ Querendo louvar a virgem com fervor/ Virgem Santa do Engenho/ Nada posso dar porque nada tenho*”.

A Festa da Nossa Senhora da Boa Morte é uma das mais importantes festas do Recôncavo Baiano e acontece sempre no mês de agosto, na cidade de Cachoeira. A irmandade²² tem um significado étnico no sentido de que, em sua gênese, teve sua composição por mulheres negras, escravizadas ou livres. A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte é religiosa católica e das crenças do candomblé. Não se sabe exatamente o tempo de existência dessa confraria, no entanto, alguns historiadores defendem que a festa foi criada em 1820, em Salvador na Igreja da Barroquinha, por mulheres escravizadas, suas descendentes e ex-mulheres escravizadas e livres no Brasil (Silva, 2005). Essa irmandade inaugurou um dos primeiros terreiros de candomblé do Brasil, o

²² Compreende uma associação de membros religiosos que se organizavam de acordo com a devoção a um santo ou por questões étnicas e raciais e tinham por compromisso dar assessoramento aos fiéis quanto às questões que envolviam a religiosidade. Além disso, tinham por compromisso dar uma morte cerimoniosa e abrigar os irmãos mortos em seus templos (Rodrigues, 1997).

Iyá Omi Axé Ayá Intilá, em homenagem a Xangô, ao fundo da Igreja da Barroquinha (Miranda et al., 2019, p. 81).

Posteriormente, a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte se instalou na cidade de Cachoeira, na Casa Estrela, nº 41, na Rua da Matriz, atual Rua Ana Nery. A casa está investida de simbolismos que são difundidos até os dias atuais. Dentre as associações que se fizeram com a estrela, houve a de que seria uma simbologia à estrela de Davi, aos três Reis Magos e também a Exu. Além dessas, acredita-se que na Casa Estrela tenham se iniciado as mulheres que fundaram a roça do Ventura. A casa também teve papel comercial, pois mantinha ligação constante com a África e comercializava produtos trazidos de lá (Miranda et al., 2019, p. 81).

A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte tinha também, como um dos propósitos iniciais, a compra de alforrias para os irmãos africanos e afrodescendentes. Outro propósito importante dessa confraria seria o de enterrar dignamente os frequentadores da irmandade. É importante dizer que A Irmandade da Boa Morte reaproxima os laços socioafetivos dos negros escravizados, já que os laços familiares consanguíneos africanos se dissolveram em razão da diáspora e da escravização. Também representa a hibridização cultural da sociedade brasileira, tendo em vista que as irmandades são de caráter católico e, no caso da de Boa Morte, assim como a do Bom Jesus dos Martírios, foram utilizadas para que os africanos e afro-brasileiros se identificassem entre si e com a religiosidade, além de promover libertação e dignidade aos seus frequentadores (Miranda et al., 2019).

As tradições religiosas se misturaram e, com isso, trouxeram uma forma de tolerância em meio as muitas diferenças existentes nas crenças no Brasil. A Irmandade da Boa Morte é um dos exemplos da multiplicidade de celebrações, costumes e tradições que envolvem a religiosidade afro-brasileira. Em “Nós, Os Tintoãos”, Valmir Pereira dos Santos (2017) explica que a Irmandade da Boa Morte tinha um significado sobre a libertação do negro africano escravizado, que, apenas depois de morto, voltaria a ter liberdade e, por isso, sua boa morte. Explica também que, no candomblé, quando uma pessoa morre, ela “passa”, e que existe toda uma simbologia e ritualística que

envolvem a cerimônia, com a preparação do corpo com as melhores vestes, seus adornos e apetrechos favoritos, para que esse encontre Olorum²⁴.

Vale salientar que, para o catolicismo, os rituais que envolvem o morrer foram permeados de diferentes significados e dogmas do que seria ter “uma boa morte”, e as irmandades religiosas católicas serviram para dar aos fiéis, com menor poder aquisitivo, o conforto necessário nesse momento. Assim, os ritos fúnebres envolviam os sufrágios²⁵ e esperava-se que os mortos fossem enterrados o mais próximo do altar ou da igreja, dentre outros rituais. As irmandades tiveram um importante papel no sentido de confortar e agregar grupos de fiéis que almejavam uma “boa morte”. Além disso, as irmandades religiosas que aceitavam os grupos excluídos, marginalizados, funcionavam também como uma “família ampliada”, com identificação de pautas e anseios, não só para a salvação e o pós-morte, mas também para situações cotidianas.

A Irmandade Bom Senhor Jesus dos Martírios, da cidade de Cachoeira, também amparava os homens pretos em suas devoções, em busca da fé e da salvação (Miranda; Sales; Santos, 2019). Mateus Aleluia afirma, em várias entrevistas televisivas e no livro “Nós, Os Tingoãs”, que seu pai era adepto dessa irmandade, cujos membros decidiam a inserção e a permanência dos mesmos.

Ainda nos dias atuais, as festas religiosas acontecem na cidade de Cachoeira e se transformaram em atração turística para muitos no país (Martins & Martins, 2020). O Recôncavo Baiano, especificamente Cachoeira, investiu no turismo como uma forma de manter a economia local.

Outra festa importante para as influências musicais dos Tingoãs foi a Esmola Cantada. Criada em 1957, com a instalação de uma cruz na Rua Ladeira da Cadeia, os integrantes saíam em grupo de samba de roda, pedindo inicialmente contribuições para a construção de uma capela e, posteriormente, para a permanência da festa. *“O grupo tem ligação com a extinta Irmandade das Almas, que, em devoção à Santa Cruz, entoava cânticos e orações pedindo intercessão divina contra as enchentes na cidade”* (Costa, 2017, p. 50). Para Mateus Aleluia, em entrevista para a tese de Costa (2017), a Festa da

²⁴ Deus criador do universo, segundo a mitologia yorubá.

²⁵ Missas oferecidas em prol da salvação do morto.

Esmola Cantada e os sambas de Cosme Damião influenciaram o grupo, que considerou a manifestação poética, coreográfica e musical do samba de roda para a adaptação e a criação de suas músicas.

Além dessas festas, *Os Tincoãs* foram influenciados por diversos cantores nacionais como Dorival Caymmi, como trios de boleros, filarmônicas da cidade de Cachoeira e cantores de candomblé como Joãozinho da Golméia e Muriçoca (Costa, 2017).

Em suma, a dissertação de Costa (2017) e a análise das influências culturais que moldaram a trajetória musical dos Tincoãs nos oferecem uma visão sobre a interseção entre a religiosidade afro-brasileira, a música popular e as tradições culturais do Recôncavo Baiano. O conceito de "afro-barroco", cunhado pelo grupo e sua exploração da dualidade entre o sagrado e o profano, assim como a fusão de elementos religiosos católicos e afro-brasileiros, são aspectos cruciais da identidade artística dos Tincoãs. Além disso, a conexão com festas tradicionais, como a da Boa Morte e a Esmola Cantada, e a influência de outros músicos revelam a riqueza e a complexidade da música do grupo. Assim, o capítulo a seguir buscará analisar a música e a representação negra, levando em consideração seu caráter híbrido, os processos históricos e alguns movimentos sociais e musicais de diferentes períodos para a criação do imaginário de brasilidade e de música popular brasileira.

3. Música e representatividade negra na criação de um imaginário social de brasilidade musical.

Existe um caráter simbiótico na música, e, através dela, pessoas de diferentes línguas, etnias e nacionalidades conseguem compartilhar emoções, sensações e sentimentos. Para Sodré (1998), *“a informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som”* (Sodré, 1998, p. 20).

Nesse sentido, africanos, crioulos ou ladinos compartilhavam, por meio da musicalidade e das relações sociofamiliares, religiosas e culturais, alteridades que se mesclavam pelos sons e ritmos, criando uma familiaridade entre si. Além disso, os escravizados partilhavam sentimentos e dores da diáspora forçada pela escravidão a partir das músicas, das danças e da sociabilização e conseguiam transmitir o que sentiam independentemente de falarem ou não a mesma língua.

Gilroy (2001), em *“O atlântico negro”*, afirma que a arte, mais especificamente, a música e a dança, foram oferecidas aos negros escravizados como um modo de substituir as liberdades políticas formais que lhes foram negadas no regime da *plantation*. Para Gilroy, *“a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural”* (Gilroy, 2001, p. 129).

No Brasil, as músicas responsoriais dos escravizados trabalhadores nos campos de diamantes, na mineração e nas lavouras ganharam o nome de vissungo, que, na língua banta, significa etnologicamente *cantar*. A primeira menção aos cantos dos negros escravizados veio do viajante botânico Saint-Hilaire, que esteve no Brasil entre 1816 a 1822, e é referente aos mineiros do interior do país. Segundo Câmara (2013), as canções eram entoadas na língua benguela, no entanto, a autora afirma que a influência bantu pode ser vista no significado da palavra vissungo, que faz referência a cantar, louvar, exaltar.

É no contexto da sociedade colonial brasileira que nos propomos inicialmente a pensar a música como mecanismo de resistência, transformações, traduções, ressignificações e hibridismos. A questão estética e política da música interessa particularmente a este trabalho na medida em que a banda *Os Tingoãs* se inscreve

enquanto gênero musical “autêntico”. Apesar da singularidade dos Tintoins, essas mesclas musicais vão ocorrer em diferentes estilos musicais negros nas diásporas, como no estilo *Spirituals* da música negra americana (Gilroy, 2001). Ademais, segundo historiadores da música, como Sodré (1998), a sincopação, padrão rítmico ora realizado em um tempo fraco, ora realizado em um tempo forte, é um elemento importante na música negra e caracteriza vários ritmos surgidos a partir da diáspora, como o jazz e o samba.

A questão estética e política da música se insere no debate a respeito das influências dos povos negros escravizados, devido à busca da historiografia da música brasileira por um conceito de brasilidade, a partir da década de 1920, que pudesse ser associado ao Modernismo, movimento intelectual constituído de diferentes fases e conceitos e que tinha como grande referência o escritor Mário de Andrade. Dentre os conceitos em voga nesse movimento, o folclorismo²⁶ foi defendido por vários outros modernistas em diferentes períodos, como Oswald de Andrade, no final do período modernista nos anos de 1940, outrossim, outros nomes fizeram parte do movimento folclorista, como Câmara Cascudo, o jornalista Lúcio Rangel e Almirante, cantor, compositor e radialista (Napolitano & Wasserman, 2000).

É fato que o Brasil, com suas proporções continentais e multiplicidades étnicas, possui inúmeras particularidades territoriais, culturais, sociais, religiosas e políticas como resultado da confluência dos diversos povos que participaram da sua colonização. Os grupos colonizados que vieram da África ocidental e da meridional trouxeram suas línguas vernáculas e suas religiões autóctones; os africanos de origem (haussá) os preceitos do islamismo; e os europeus portugueses sua língua, sua religião e seus costumes como forma de “civilizar” esses povos. Ainda vale ressaltar, sem nos adentrarmos a períodos históricos e demais particularidades políticas e sociais, que o Brasil, para além da colonização portuguesa, teve contribuições de outros povos da Europa como holandeses, alemães, italianos, além de uma forte migração japonesa no início do séc. XX. Toda essa variedade etnográfica e cultural torna a composição histórica

²⁶ Folclorismo, valorização das características de uma brasilidade e originalidade de gêneros literários, artísticos, musicais e religiosos.

do povo brasileiro multicultural e multiétnica, tornando a ideia de pureza racial uma tentativa de legitimar a hierarquização dos povos e colocando “o Outro” em situação de sujeição e controle (Bhabha, 1998).

Esse amálgama de contribuições traz, claramente, regionalismos e características específicas para algumas regiões, onde as ocupações e povoações de grupos étnicos aconteceram de forma mais ou menos enfática. No entanto, esta dissertação se concentra nas questões ligadas à religiosidade e música de matrizes africanas, mais especificamente à hibridização religiosa e musical que culmina nas músicas dos Tingoás, com a mistura de elementos católicos, como santos, e a referência regional tanto do Recôncavo (igrejas, ladeiras, ruas e terreiros) como do continente africano. Um exemplo é a regravação, no ano de 1973, de *Deixa a Gira Girar*, do Grupo *Tupi* (1930), que faz referências explícitas a um lugar mítico ligado à religiosidade afro-brasileira e à ideia da mãe, associada a Yansã. “*Meu pai veio de Aruanda e a nossa mãe é Yansã*” (Carvalho, 1930, apud Araújo, 2015).

A hibridização e crioulanização dos povos africanos, referidas no capítulo primeiro dessa dissertação, trouxeram a possibilidade da ladinização dos africanos escravizados, tornando passível a transição social dos negros entre os grupos sociais. Mesmo que ainda houvesse discriminação quanto a africanos e crioulos, eles puderam, a partir da hibridização religiosa, por exemplo, continuar a adorar suas deidades sem sofrerem com a forte repressão praticada contra o negro boçal. A ladinização, que também passava pela questão da língua, foi o fator primordial para que alguns negros africanos tivessem cargos de “maior prestígio” dentro do sistema colonial brasileiro. Os crioulos ou mestiços tinham maior possibilidade de ascensão, podendo ter cargos no funcionalismo público, serviços considerados menos pesados, como afazeres domésticos, ou ligados à gestão das posses de seus senhores (Parés, 2005).

Gilroy (2001), no capítulo “Jóias trazidas da servidão, música negra e a política da autenticidade”, discorre sobre questões políticas e estéticas da música negra e afirma que compreender a música apenas no sentido textual, ou linguístico, esvazia o problema da ação humana, além de colocar em uma posição suprema de poder a figura do crítico

literário como o grande entendedor da comunicação humana criativa (Gilroy, 2001, p. 166).

Muitas músicas tradicionais foram regravadas pelos Tintoons, as quais faziam parte de um sistema de símbolos, signos e crenças particulares do povo de santo, do povo de terreiro, da cultura popular, músicas consideradas como folclóricas. *Os Tintoons* contribuíram para uma popularização das músicas de candomblé, juntamente com outros cantores e compositores da época, como Clara Nunes²⁷, que era declaradamente da Umbanda, Noriel Vilela²⁸ e Joãozinho da Golméia²⁹. Não podemos deixar de citar o disco “Os afrosambas”, de 1966, de Vinicius de Moraes, e Baden Powell, tido como um marco na música brasileira por combinar elementos da sonoridade africana com o samba.

A discussão conceitual em termos do que era a música brasileira esteve presente em diversos momentos históricos: no Modernismo brasileiro, nas décadas de 1920 e 1930; na Era do Rádio, entre 1940 e 1960, quando houve um dismantelamento das rádios pelo Golpe Militar; e, posteriormente, quando surgiram os Festivais de Música Brasileira nos anos de 1960 a 1980. Destaca-se que um importante veículo de divulgação musical no Brasil foi o rádio, que, além de contar com uma enorme audiência, possibilitada pelo crescimento da radiodifusão no Brasil, trouxe aos ouvintes programas que continham apresentações de orquestras, radionovelas, notícias e esportes, sendo responsável pela criação de personalidades famosas no cenário musical, verdadeiros ícones da música. As notícias presentes na *Revista do Rádio* reforçavam a construção de uma figura mítica do artista radiofônico (Calabre, 2003).

²⁷ Sambista que ficou conhecida como cantora de macumba depois que parou de cantar bolero para se dedicar a músicas de samba que falavam dos orixás. Aldezon Alves, produtor dos Tintoons, foi também seu produtor.

²⁸ Noriel Vilela gravou apenas um LP no ano de 1969, no entanto, sua versão em ritmo de samba de *Sixteen Tons*, de Ernie Ford, canção country americana dos anos 40, fez grande sucesso. Suas músicas, além de trazer referências aos orixás, faziam uma mescla de instrumentos de percussão dos terreiros com guitarras, órgãos e metais, indo do samba e da gafieira ao samba rock. In: <https://www.palmares.gov.br/?p=48752>.

²⁹ Babalorixá do Candomblé de Angola, sua vida e sua representatividade entre adeptos e não adeptos do candomblé foi sempre alvo de constantes críticas, mas de grande notoriedade. Apresentava-se em teatros com danças típicas do candomblé, atendia grandes artistas, autoridades e políticos em seu terreiro. Sua vida foi alvo de trabalhos acadêmicos e de diversas reportagens. Joãozinho da Golméia foi um dos divulgadores dessa religião até sua morte em 1971.

Antes da Era do Ouro (1940-1950) do rádio, sua função foi utilizada, assim como em outros governos totalitários ao redor do mundo, para campanhas nacionalistas do Governo Vargas (1930-1945), em que tinha como propósito a disseminação de ideias sobre nação e de reivindicações sobre o que era necessário para ser um bom trabalhador e cidadão.

É importante ressaltar que o Modernismo no Brasil (1922-1950)³⁰ abriu discussões em torno de ideias nacionalistas, sobre a busca de liberdade estética, além de manifestações de crítica social. Uma forte transformação conceitual sobre a música nacional brasileira tomaria conta das discussões políticas e sociais. Se, por um lado, havia uma burguesia intelectualizada, que defendia ideais eugenistas e de saneamento, rechaçando as contribuições africanas e afro-brasileiras para a construção de ideais de brasilidade, por outro, havia também intelectuais, escritores e artistas que ovacionavam a cultura nacional popular enquanto manifestação genuinamente brasileira. Eles reconheciam as múltiplas polifonias que constituíam as manifestações culturais brasileiras que faziam parte tanto de contextos rurais quanto urbanos. A brasilidade estava no foco do debate. Mário de Andrade³¹, musicólogo, romancista e historiador, foi um dos principais expoentes do modernismo no Brasil, para ele, a questão da identidade musical brasileira ia ao encontro da música popular do séc. XVIII, dos estilos musicais do “lundu, na modinha e na sincopação” (Napolitano & Wasserman, 2000, p. 168).

Existe uma problemática levantada por Gilroy que nos importa particularmente neste trabalho, que é a busca de muitos historiadores da música ou pesquisadores étnicos, como argumentado por Napolitano e Wasserman (2000), pelas origens ou autenticidade da MPB. Os autores argumentam que o impulso para a produção historiográfica sobre as questões da música surgiu a partir do debate no seio do

³⁰ O modernismo (1922 a 1945) foi um período que compreendeu diferentes transformações artísticas, culturais e literárias, com características que perpassavam três diferentes fase e destacavam a importância da liberdade estética, sobre a concepção de nacionalismo e com várias críticas sociais.

³¹ Foi poeta, musicólogo, contista, cronista, romancista e historiador da arte, nasceu em São Paulo em 1893 e foi um dos fundadores do modernismo no Brasil.

Modernismo ao longo dos anos 20 e 30. Assim, pesquisadores como Mario de Andrade e Ary Vasconcelos defendiam o folclorismo como base da musicalidade brasileira.

Vários radialistas, jornalistas, músicos e intelectuais se lançaram na tarefa de conceitualizar e consolidar um pensamento historiográfico sobre a música brasileira. Nesse sentido, ganham notoriedade no Rio de Janeiro nomes como Henrique Foréis Domingues, conhecido como Almirante, e Lúcio Rangel. Esses intelectuais da música vão demarcar um espaço de “folclorismo urbano” exaltando características de uma brasilidade e originalidade de gêneros musicais, mais especificamente do samba e da primeira geração dos cantores do rádio. Para eles, esses músicos traziam uma marca de autenticidade e identidade popular que estava ameaçada pelo hibridismo da produção musical contemporânea (Napolitano & Wasserman, 2000; Lopes, 2014).

No entanto, assim como Gilroy (2001) e Hall (2006) declaram, é muito difícil que algo que seja específico de uma cultura, de um país ou de uma etnia, que seja “puro” ou específico de uma nação. As hibridizações e a globalização transformaram o que entendíamos como “a cultura” nas culturas, sem limites de fronteiras de estados, nações, classes ou etnias. Isso nos importa dizer devido ao fato da busca conceitual da ideia de brasilidade percorrer ritmos considerados genuinamente brasileiros, como as modinhas, lundu ou chorinho, entendendo que essas têm evidentes influências das várias composições étnicas brasileiras. As influências africanas, europeias e indígenas traziam muito das tradições populares, folclóricas e híbridas. O samba, a bossa nova, a jovem guarda³², a tropicália³³ até a música popular brasileira têm resquícios e vestígios da história cultural e social do Brasil.

Sendo assim, com a articulação de diversas influências culturais na música brasileira, dentre as quais se faziam fortemente presente as de caráter religioso, a MPB se tornou um importante veículo para a divulgação do universo religioso afro-brasileiro. O Rio de Janeiro, por exemplo, teve nas casas das “tias baianas”, como, por exemplo, da Tia Ciata, o refúgio para o desenvolvimento do samba, do candomblé e de sociabilidade

³² Movimento musical e cultural que se popularizou no Brasil na década de 1960, inspirado no rock and roll e soul, os líderes desse movimento no Brasil foram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Vanderléa.

³³ Movimento cultural e artístico da segunda metade da década de 1960, tinha como expoentes Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé e Os Mutantes.

de músicos, compositores, candomblecistas, negros e brancos (Bakke, 2007). O fato de a cidade ser, a partir dos anos 1920, o grande polo social e cultural da música fez com que vários artistas de diversas partes do país migrassem para lá. *Os Tincoãs* também trilharam esse caminho, assim como outros artistas baianos famosos que cantavam músicas com referências às religiões de matriz africana, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa.

3.1 O popular na construção da música brasileira.

Em “Cultura e Representação”, Hall (2016, p. 19) explica sobre os conceitos de culturas nas ciências sociais e humanas, afirmando que são complexos e com muitas definições, resumindo um deles como: “o que de melhor foi pensado ou dito por uma sociedade”. Assim, esse conceito de cultura inclui as áreas de literatura, pintura, música e filosofia. Por outro lado, as produções culturais das pessoas “comuns” foram designadas como “cultura de massas”. Hall explica que esse “duelo” entre popular e clássico, cultura erudita e cultura de massa, modificou-se para se pensar nas culturas como um conjunto de práticas, em outros termos, a cultura tornou-se o compartilhamento de significados.

É desafiador analisar a expressão musical dentro de contextos específicos como, por exemplo, a música de candomblé, tendo em vista que a representação daquilo que se canta, dança e oferece as suas entidades, orixás e voduns tem um caráter mágico e sagrado para aqueles que o fazem, e não apenas a reprodução de melodias, cifras, rítmicas estruturadas a partir do sentido científico do se “fazer música”. Para Gilroy (2001), os cantos e as respostas não se encontram mais com os “padrões regulares do diálogo secreto e etnicamente codificado” (Gilroy, 2001, p. 221), podendo, assim, mesmo inicialmente manifestando a tradição e a fé religiosa de um grupo específico, as músicas ganharem espaço em outras denominações religiosas ou mesmo seculares.

Em seu primeiro álbum, *Os Tincoãs* começaram com uma construção musical baseada em um gênero muito popular entre o público ouvinte na época, o bolero, resultado de uma importação de ritmos musicais que dominavam a atenção dos ouvintes das rádios. Na década de 1950, uma vertente musical muito popular era a das

marchinhas de carnaval. Porém, os gêneros musicais estrangeiros, como os boleros e tangos, ganhavam maior visibilidade na indústria do rádio (Tinhorão, 2010).

Após a segunda Guerra Mundial (1939-1945), os estilos e gêneros musicais foram se transformando, a importação de estilo dançantes tinha grande audiência em rádios e na TV. Assim como afirma Tinhorão, o Brasil do Pós-Guerra estava imerso em um predomínio do modelo americano e de importações culturais devido à política liderada pela ideologia liberal-burguesa, na qual tudo aquilo que parecesse regional ou nacional era considerado coisa ultrapassada. A sociedade brasileira, imersa nesse ideal, lançou-se às compras que lhe conferiam a modernidade que estava atrelada a bens de consumo e culturais, passou a frequentar locais que antes não existiam, como *boîtes* nas grandes capitais, a aderir a músicas de orquestras internacionais que divulgavam ritmos como “fox-blue”, bolero, be-bop, calipso e, depois de 1950, o rock’n roll, além de adotar um novo visual estético (Tinhorão, 2010).

As importações de estilos dançantes ganharam enorme popularidade nas rádios e na TV. Isso gerou uma grande inquietação entre os jovens brasileiros das décadas de 1940 a 1970 em relação à produção musical do país. Apesar disso, podemos destacar diversos gêneros musicais considerados tipicamente brasileiros, como samba, frevo, maracatu, baião, forró, coco, lundu e maxixe. Vale ressaltar que, na época, o termo MPB (música popular brasileira) surgiu para abranger esses diversos ritmos, porém caracterizado por um contexto específico em que foi criado, associado a um período histórico, político e cultural.

A bossa nova, por exemplo, foi criada por jovens músicos de famílias ricas do Rio de Janeiro que já não compactuavam com as ideias de importação de estilos e gêneros musicais estrangeiros, principalmente os norte-americanos, e buscavam, através de uma mistura entre música clássica, jazz, letras com um tom mais intelectual e uma vocalização no estilo jazzístico, um novo estilo musical brasileiro. Tinhorão cita o termo “tipo híbrido de samba” para denominar a bossa nova. Essa, da qual João Gilberto³⁴ se

³⁴ João Gilberto Prado Pereira de Oliveira (1931-2019) foi um compositor, cantor e violonista, ganhador de prêmios internacionais devido a sua maneira de tocar samba, sendo um dos principais expoentes da Bossa Nova. Carlos Eduardo Lira Barbosa, compositor e cantor brasileiro, também representante da Bossa Nova, mostrava grande inquietação com as importações americanas na música.

tornaria o grande representante, tornou-se um gênero musical das elites brasileiras, separando-as intelectual e culturalmente das camadas mais baixas da sociedade, ligadas aos frevos pernambucanos, às marchas, aos sambas de carnaval e de enredo, ao sertanejo e a canções românticas no geral (Tinhorão, 2010).

De acordo com Napolitano e Wasserm (2000), em seus livros iniciais, Tinhorão criticava a expropriação da música popular pela classe média, a princípio pelo surgimento do grupo de Samba Vila Isabel, nos anos 30, e pela bossa nova, nos anos 50. Tinhorão seguia seu argumento de expropriação em suas críticas, nos anos de 1970, direcionadas à indústria fonográfica e à moderna MPB, reforçada, para ele, pelas programações televisivas. Para Tinhorão, o mercado internacionalizado gerou uma modificação no transcorrer da produção da música urbana, tendo uma apropriação, por parte das classes médias urbanas, dos gêneros criados pelas camadas populares, usufruindo do material folclórico da vida rural produzidos por quatro séculos (Napolitano & Wasserman, 2000, p. 179).

A música brasileira intelectualizada criticava as formas/gêneros populares, no entanto, “bebiem da fonte” de sua originalidade melódica e rítmica para transformar o samba naquilo que a burguesia carioca ouvia em seus momentos de divertimento, a Bossa Nova. Carlos Lira, por exemplo, um dos precursores da bossa nova no Brasil, esteve em contato com compositores sambistas famosos como Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Ketí, porém, para Lira, apesar da tentativa de estabelecerem uma parceria, constatou que os estilos não eram “compatíveis” (Tinhorão, 2010, p. 316).

Para historiadores e críticos musicais, como Tinhorão (2010) e Sodré (1998), existiu uma usurpação do samba e das músicas folclóricas brasileiras por uma classe média burguesa. Todavia, para autores como Sodré (1998), a música brasileira, mais especificamente o samba, resistiu às constantes investidas das classes burguesas em sua popularização e manteve, a partir da sincopação, uma originalidade do samba, mesmo com as pressões da indústria fonográfica.

Ainda em Napolitano e Wasserman (2000), há referência ao trabalho da socióloga Ana Maria Rodrigues³⁵. Em sua tese sobre a expropriação das escolas de samba, defende que houve o “branqueamento” e a “usurpação” das festas afro-brasileiras que tinham como estratégia uma tentativa de afirmar a “democracia racial”. No entanto, para ela, a sociedade branca burguesa funcionava para enfraquecer culturalmente o caráter étnico dos grupos carnavalescos negros e, no limite, do próprio samba, impossibilitando a construção de uma consciência negra. Ao mesmo tempo, a autora reconhece que as escolas de samba se estabeleceram como um “celeiro” de padrões culturais e negros (Napolitano & Wasserman, 2000). Para Sansone (2003), as relações raciais da América Latina como um todo não propiciaram o fortalecimento de grupos étnicos ou de identidade racial devido a sua manipulação.

As relações sociais em torno da compra de música/sambas, ainda na década de 1920, por cantores de elevada classe social, foram debatidas por Sodré (1998), para quem a comercialização do samba se fazia ainda, mesmo que muitas vezes de forma inescrupulosa, perante à necessidade financeira daqueles que o produziam. Consoante Sodré, o samba se mantém resistência enquanto lugar de trocas sociais, *“é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações de continuidades de uma fala negra que resiste a sua expropriação cultural”* (Sodré, 1998, p. 59).

A questão da identidade racial do Brasil também adentrou ao campo cultural, tendo em vista a discussão da criouliização e da miscigenação. Sobre isso, observamos o caso das manifestações sociais e culturais do povo negro, que ora foi marginalizado, como no caso dos batuques, das rodas de samba e das manifestações religiosas, ora foi ovacionado como representação da multiculturalidade e da pluralidade étnica, musical e social do Brasil. A segunda geração da Bossa Nova, já no percurso dos festivais musicais de MPB, teve, como uma de suas características principais, a música de protesto, isso porque o Brasil viveu um regime de Ditadura Militar (1964-1985) no qual muitas prisões,

³⁵ Em 1981, Ana Maria Rodrigues defendeu sua tese de Mestrado com o título “Samba Negro, espoliação branca: um estudo das escolas de samba do Rio de Janeiro”, pela Universidade de São Paulo (USP). Vide nas referências bibliográficas desse trabalho.

exílios e mortes aconteceram. Além disso, a censura estabelecida teve nos órgãos Destacamentos de Operação Interna (DOI) e Centros de Operações e Defesa Interna (CODI)³⁶ a vigilância necessária para que o terror se instalasse.

3.2 Indústria musical e fonográfica das décadas de 60 e 70 e a importação de estilos e gêneros musicais.

As discussões conceituais sobre brasilidade e identidade continuaram nas décadas de 1960 e 1970 por intelectuais modernistas e por um seleto grupo de radialistas que, além de inserirem novos conjuntos e grupos musicais na indústria, também participaram das críticas quanto aos novos modelos de mercado.

No sentido musicológico e social do grupo aqui analisado, o tratamento sobre o que são as culturas negras perpassa as multiplicidades étnicas, culturais e de sociabilidades dos diversos povos africanos escravizados. Sansone (2003) buscou definir em seu trabalho “Negritude sem etnicidade”, especificamente, as culturas e as identidades negras em relação a outras formas de identificação étnica e de produção cultural. Em suas palavras: *“a cultura negra pode ser definida como a subcultura específica das pessoas de origem africana dentro de um sistema social que enfatize a cor, ou a ascendência a partir da cor, como um critério importante de diferenciação ou segregação das pessoas”* (Sansone, 2003, p. 23).

Em “O local da cultura”, consoante Bhabha (1998), *“o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório”* (Bhabha, 1998, p. 110). Isso porque, segundo ele, o discurso colonial se apoia no reconhecimento e no repúdio das diferenças raciais/culturais/históricas, cuja estratégia é criar a estrutura para que haja “povos sujeitos” através da produção de conhecimento, o que vai ocasionar uma vigilância estimulando uma forma de prazer/desprazer. Nesse sentido, entendemos que as construções sociais de marginalização das manifestações negras aconteceram em diferentes períodos históricos devido a uma associação pejorativa das culturas negras

³⁶ DOI-CODI é uma sigla para Destacamentos de Operação Interna (DOI) e Centros de Operações e Defesa Interna (CODI), órgãos criados no período da Ditadura Militar entre 1964 e 1985.

no que tange a religiosidades e à sociabilidade, no entanto, elas resistiram por meio da oralidade e da transmissão via familiar, social e de grupo.

A questão dessas representações é que, por um lado, sua produção é baseada em estereótipos que objetivam a incorporação de características identitárias de um grupo para a valorização e transmissão de determinadas práticas sociais e culturais; por outro, essa mesma representação pode servir para dividir os grupos em culturas ou indivíduos mais ou menos “civilizados e evoluídos” e demarcar uma linha tênue de diferenciações que levam a discriminações, preconceitos e alijamento social. Para Bhabha, o que o discurso colonial fez foi exatamente apresentar o colonizado como degenerado com base em uma origem racial e étnica, de modo a legitimar sua argumentação para a conquista e dominação: “estou me referindo a uma forma de governabilidade que, ao delimitar uma “nação sujeita”, apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade (Bhabha, 1998, p. 111).

Ora, nos dois casos citados acima sobre representação de grupos baseados em suas características fenotípicas ou raciais, existe a questão do exercício de poder e da razão em delimitar o “eu” e o “outro”. Assim, músicas consideradas de base popular, ligadas ao folclorismo urbano ou ao cotidiano rural e do povo, foram percebidas e classificadas como músicas de/para as “classes sociais mais baixas”, cultura de “massa”, no entanto, a defesa de uma valorização da cultura popular transformou o que musicistas, críticos, historiadores e etnólogos da música consideravam um estilo musical que representasse a música popular brasileira (MPB).

No caso do candomblé, a oralidade assume um papel fundamental para sua existência e resistência, como forma de representar e propagar suas práticas, tradições e mitologias, sendo responsável pelas transformações, traduções e permanências culturais e simbólicas das práticas culturais de diversos povos e grupos. A oralidade tem uma função mágica nesse sentido. Ela não se inscreve na materialidade das letras, da escrita, mas garante a permanência, através da memória, daquilo que ela representa. Para muitos povos do continente africano, em que a escrita não existe, é a oralidade a única fonte de sobrevivência de uma cultura.

“A cultura oral africana caracteriza-se por histórias que são contadas e recontadas, revelando a expressão cultural desse povo, mantendo a sobrevivência das tradições desaparecidas, a sabedoria antiga. Para compreendermos melhor a oralidade africana, precisamos lembrar que nessa cultura o homem e a natureza, a vida e o mito, o sagrado e o profano estão ligados de forma intrínseca. E a oralidade propaga essa ideia. Para os africanos antigos, a escrita não reflete o saber. O que reflete o homem é muito mais a palavra falada do que a escrita (Gonçalves, 2012, p. 16).

As músicas, nesse sentido, também representam uma perpetuação de tradições, costumes e culturas e, através delas, é possível repassar aos mais jovens histórias, saberes e mitos. A mitologia africana é fundamental para a manutenção do contexto histórico e social das comunidades africanas, ela une as pessoas em torno de uma junção comunitária, carregando uma força que faz reviver a experiência humana. *“A cosmovisão das culturas africanas insere informações que proporcionam reflexões e lembranças das memórias e do complexo simbólico, que envolve a ideia da origem do mundo, do autoconhecimento, das relações interpessoais e da organização social”* (Gonçalves, 2012, p. 30).

Considerando suas vivências, organizações sociais e memórias, os negros no Brasil compartilham a noção de que a narrativa da história dos africanos ou dos afrobrasileiros esteve ligada a um processo de alijamento social e também de resistências aos mecanismos de colonização, de marginalização e de exclusão social. Além disso, a reprodução dessa narrativa não depende de ligação direta com alguma memória familiar pontual.

Nesse sentido, para Sansone (2003), os afro-brasileiros, ao recriarem “África” em contextos de traduções brasileiras, criaram também a ideia de uma estética e negritude ligadas aos contextos modernos de brasilidade. No campo musical, as canções tinham a possibilidade de representação dos povos, de uma origem étnica brasileira, de pertencimento e de referências. Além disso, o autor critica os usos e abusos realizados nos meios acadêmicos, políticos e comerciais. Afirma, num contexto baiano das décadas de 1970 a 2000, que a “reafricanização” foi um processo de exibição de símbolos e reforça que o processo de reafricanização “[...] inclui uma exibição ostensiva de símbolos

associados a “raízes” africanas em certos aspectos da vida social, particularmente no lazer e nos meios de comunicação de massa” (Sansone, 2003, p. 94).

Essa “reafricanização” também aproxima uma juventude, até então representada por ideais americanizados de músicas e estilos tanto estéticos quanto comerciais, de um “retorno” às “raízes” brasileiras, um movimento também reforçado e pretendido pelo Modernismo brasileiro da década de 1920, no entanto, mais próximo da realidade popular dos anos de 1970 em diante.

Sansone explica que a década de 1970 transformou o campo musical, de forma que foram exportados outros “produtos” culturais da Bahia para fora, inclusive do Brasil, mas que a imagem cultural baiana esteve sempre ligada à prática e aos símbolos dos sistemas religiosos afro-brasileiros, quer fosse na comida associada aos pratos dos orixás, no batuque ou nas liturgias do Candomblé (Sansone, 2003, p. 115).

Sobre as músicas brasileiras que chegavam ao mercado internacional a partir dos anos 1950, Sansone elucida que a música negra comercializada do Brasil para fora do país não era a boa música vendável, mas aquela definida como “exótica, sensual e autêntica”. Se, por um lado, a música brasileira da década de 1970 estava se reinventando através de novas mesclas dos estilos importados que faziam sucesso no período, como o bolero ou o rock ’n roll, por outro, estava reinventando sua própria “originalidade”, sua “autenticidade”. Isso porque muito daquilo que não era vendável no rádio e na TV continuava reverberando em “suas regiões” e se misturando com outras tradições, musicalidades e representatividades. A Bahia, como um local híbrido, hibridizou também suas músicas, popularizou-as em festas populares religiosas e profanas, transformou os batuques em samba, e a modernidade transformou o samba na base da musicalidade brasileira, mas, comungando com a ideia de Sodré, a base é a síncopa e a síncopa vem de África.

3.3 A música e seu papel nas religiões de matriz africana, a música de terreiro.

No candomblé, a música tem uma função primordial para as celebrações ritualísticas. Os candomblés, divididos em diferentes nações, foram designados em “Angola, Congo, Gege (isto é, Ewe), Nagô (termo com que os franceses designaram todos

os negros de fala Yorubá, que vieram da Costa dos Escravos), Quêto (ou Ketu), Ijêxa (ou Ijesha)” (Bastide, 1961, p. 17). Segundo Bastide (1961), cada nação pode ser identificada pelo toque do tambor, pelo idioma das músicas, pelas vestes, às vezes, pelo nome das deidades e, por fim, por alguns traços específicos do ritual. No contexto soteropolitano, Santos explica que “as diferentes nações compartilham entre si muitos toques, cantigas e danças, ampliando o lexo do que está sendo musicalmente realizado” (Santos, 2020, p. 241).

É através das músicas que os orixás baixam em seus cavalos³⁷, o que significa o transe dos indivíduos designados a recebê-los, mais especificamente pelo toque do tambor e pelas varetas que batem-no, por isso a importância do ogã no candomblé.

Os tambores, nomeadamente rum, rumpi e o runlé, têm a função principal de conduzir os rituais, mas outros instrumentos de grande importância como o agogô, o ajá, as danças, as ervas, as oferendas e os cantos também fazem parte do conjunto para que os rituais aconteçam (Bastide, 1961).



Figura 04: rum, rumpi e xequere³⁸.

Outro fator importante levantado por Bastide (1961) é o fato de os candomblés remeterem à vida dos pais, mães e filhos de santo ao sagrado, dado que todo o ser, toda sua estrutura e sua existência remetem ao divino. Santos também confirma essa percepção ao afirmar que “o conhecimento e a habilidade na prática destes toques

³⁷ Cavalos é a pessoa que incorpora a entidade.

³⁸ Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batuque9.jpg?uselang=pt-br>.

carece de uma imersão profunda, fazendo desta experiência religiosa um dos pilares que fundamentam a condição de existência” (Santos, 2020, p. 242).

A tríade cantar, tocar e dançar faz parte dos rituais do candomblé, e, nas suas simbologias, a ligação do homem com deus (deuses) cria a base ritualística. *“Não é apenas a dança extática das filhas de santo que vai refletir o mundo dos mitos, nas noites musicais da Bahia. Na sua vida, nas suas estruturas psíquicas, o homem todo inteiro simboliza o divino”* (Bastide, 1961, p. 289). De acordo com Santos (2020), a tríade dançar, tocar e cantar é o que configura o exercício solene da reza. Mais do que isso, os cânticos convidam as entidades a se materializarem. Muitas liturgias são feitas em línguas do tronco bantu na Bahia, como o Kimbundu, Kinkongo e Umbundu. Nos terreiros de nação Ketu, existe, assim como nos bantu, recriações no repertório musical que mesclam as línguas, como, por exemplo, o yorubá e a língua portuguesa, o que, segundo Santos, é denominado por algumas estudiosas, como Yeda Castro³⁹, como bantuísmo, ou como afirma a antropóloga Lélia Gonzalez “pretoguês” (Santos, 2020).

Uma das características das músicas de terreiro é, para Santos (2020), o caráter coletivo e responsorial, o que significa que a cantiga é iniciada por uma pessoa em especial, e outras pessoas respondem a esse verso. Várias músicas dos Tintoãs têm essa característica: a música *Salmo*, de 1973, utiliza dos atabaques e da percussão de terreiro, no entanto, é direcionada a Cristo e traz o verso “rogai por nós”, muito utilizado em liturgias católicas para os versos de agradecimento a Jesus, o que nos explicita que o caráter responsorial é encontrado em várias liturgias e musicalidades. Santos também observa a música responsorial em outras estruturas musicais negras brasileiras, como nos sambas, funk carioca e axé (Santos, 2020, p. 246). Não podemos nos esquecer ainda de que, nas cantigas entoadas pelos escravizados das lavouras brasileiras (Câmara, 2013), o canto responsorial esteve presente, assim como nas liturgias católicas, nas quais o caráter responsorial é praticado nas missas, rezas e procissões.

³⁹ Yeda Pessoa de Castro, uma das mais renomadas etnolinguista brasileira, é doutora em línguas africanas pela Universidade do Zaire, consultora do Técnica em Línguas Africanas pela Universidade Nacional do Zaire e membra da Academia de Letras da Bahia.

O que observamos sobre as transformações sociais e culturais da música popular brasileira é que as culturas se mesclam, fundem-se e se hibridizam. Hibridizaram-se através do tempo e ao longo da história, tendo a música servido como elo entre diferentes povos, contextos, classes sociais, possibilitando a troca de experiências e sentimentos entre grupos distintos. A música também foi um meio pelo qual africanos escravizados puderam se expressar e resistir a sistemas de dominação e “civilização”, traduzindo suas religiosidades, crenças e costumes com o intuito de fazer permanecer, de resistência à colonização.

Nesse sentido, a música se destaca como uma poderosa ferramenta de preservação e transmissão das tradições culturais africanas no Brasil, reafirmando a importância dessas expressões artísticas como elementos inegáveis da contribuição negra para a identidade nacional. A diversidade cultural e as influências religiosas africanas na música brasileira puderam ser reconhecidas e celebradas através dos Tinhoões, como parte fundamental da contribuição cultural dos negros no Brasil.

Essas contribuições se inserem no coletivo e no imaginário social e cultural criados em Cachoeira – como veremos no próximo capítulo –, cidade com forte influência das religiosidades de matriz africana, com grande fluxo populacional de indivíduos africanos, transportados para o Recôncavo Baiano para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar, de café e de fumo, dentre outras atividades, cidade de múltiplas influências étnicas, religiosas, de festas populares, de polifonias, de cantos sacros e “profanos”, de filarmônicas, de serenatas, de irmandades, de escolas cantadas e cabeçorras, de fortes resistências políticas e materialização de muitas identidades constituintes da brasilidade.

4. A música dos Tintoos.

A indústria fonográfica no Brasil contribuiu para que ritmos musicais se difundissem entre a cultura de massas, principalmente no governo de Getúlio Vargas (1930-1945). O bolero, importante referência musical para vários grupos no Brasil, deram aos Tintoos os ingredientes para seu primeiro disco.

A música popular brasileira, em suas raízes constituintes, tem mais influências europeias do que podemos imaginar, algo em que, por vezes, não nos colocamos a pensar devido à ligação rápida com samba e à influência africana dos tambores e atabaques. No entanto, o que a historiografia da música demonstra, através de estudos como o do jornalista, historiador e crítico musical José Ramos Tinhorão, é que as influências diversas são, em sua origem, tanto portuguesas como também espanholas e americanas no decorrer da formação musical do que hoje, na pós-modernidade, chamaríamos de música popular brasileira (Tinhorão, 1998).

Ainda segundo Tinhorão (1998), a modinha no Brasil, por exemplo, é um gênero musical importado pelos portugueses, que, ao difundirem a música em setores populares, tiveram o incremento de outros elementos como o lundu, de origem africana, resultando em uma transformação do que antes era considerado genuinamente português. A semelhança entre a modinha e o fado também remete a esse hibridismo musical que culminou em vários ritmos, sonoridades e métricas das mesclas culturais musicais. Vale lembrar que, para alguns estudiosos, não é concebível a transferência de uma prática e/ou costume para outro continente ou contexto cultural da mesma forma que existiam a princípio.

A construção de uma identidade musical brasileira passou, também em outro período histórico, pelo samba (1920-1930), bossa nova (1950) e jovem-guarda (1960). Ritmos, melodias e toques também foram utilizados politicamente como forma de estabelecer poder político e cultural sobre as massas. Ainda nesse sentido, os ventos do Tropicalismo e dos festivais de música televisivos dos anos 1960 até 1980 trouxeram, de alguma forma, a música de cunho político para as casas de trabalhadores. Esses tiveram, no ideal de redemocratização, a representação da liberdade de expressão e política, de cariz religioso, e a possibilidade de igualdade e de justiça.

As hibridizações culturais que aconteceram no cenário musical também fizeram parte do cenário político do mercado industrial fonográfico, isso é, o que vendia no rádio e na TV era aquilo que deveria ser produzido. No entanto, a criação de uma identidade nacional passava pelo crivo daquilo que nos era transmitido enquanto símbolos e discursos, fazendo-nos sentir parte de uma nação.

As tradições católicas/cristãs, as das irmandades, como a Festa da Boa Morte e as danças de terreiro, o samba, a Esmola Cantada, as filarmônicas e os festivais influenciaram a música dos Tingoãs. É importante ressaltar que o samba foi incorporado à sociedade brasileira como elemento de identidade e aclamado como um gosto nacional, mas por muito tempo criminalizado e reprimido por ser uma representação da religiosidade afro-brasileira dos terreiros. *“Esse ritmo, tocado sobretudo em terreiros de candomblé de angola (que enfatizam uma identidade de origem bantu) e, posteriormente, na umbanda, constitui um dos principais elementos de identidade de ambas as religiões”* (Amaral & Silva, 2006, p. 191).

Em entrevista para o *Perfil & Opinião*⁴⁰, da TVE Bahia, no ano de 2018, Mateus Aleluia diz que tudo se iniciou na cidade de Cachoeira, sendo essa o *big bang* da banda, o alfa e o ômega, e que sua sonoridade é cachoeirana por excelência. Ele reconhece o hibridismo religioso cultural das diferentes sociedades que compuseram a identidade brasileira e explica que sua trajetória musical passou pelo coro das igrejas, assim como pelos sambas de rodas, e que a base do Tingoãs é afro-barroca. Sua convivência com os elementos católicos se fez particularmente em referências familiares, como, por exemplo, o fato de seu pai, Antônio Aleluia, ter participado da Irmandade do Bom Senhor Jesus dos Martírios⁴¹.

Mateus explica o hibridismo afirmando que, na cultura brasileira, o povo foi colonizado culturalmente, mas não de forma espontânea, sendo os brasileiros assimilados urbanos. *“Nós assimilamos a cultura do colono, não podemos dizer que não.*

⁴⁰ Perfil & Opinião. Denny Fingergut entrevista Mateus Aleluia. Acessado em: 05/05/2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hskU4Ztp-A0>.

⁴¹ A Irmandade do Bom Senhor Jesus dos Martírios de Cachoeira era uma confraria composta sobretudo de pessoas de origens jêjês.

Assim, interessante que depois o colono assimilou a nossa cultura, tornou-se assimilado". Para Mateus, nós temos hoje muito mais hábitos que vêm d'África do que de Portugal, e as influências africanas passam pelas formas de cantar e de falar e, até mesmo, pelo perfil psicológico, quando os indivíduos se identificam com as entidades e os guias espirituais.

Ainda na entrevista para o *Perfil & Opinião*, Mateus afirma que sempre foi muito próximo do candomblé, mas que seus pais já não o praticavam em sua infância. Explica também a diferença entre culto e cultura, detalhando que a cultura só existe porque existe o culto, que sempre esteve ligado à cultura do candomblé como uma prática cultural que o circundava.

Dadinho, Heraldo e Herivaldo – primeira formação dos Tintoões – cantavam no coro da igreja e foram criados juntos. Nesse primeiro momento, o disco “Meu último bolero”, lançado em 1961, representava o modelo que o mercado musical produzia no período. Mateus sustenta que, no cenário musical, os brasileiros estavam se libertando das culturas americanas e cubanas, o Brasil estava se afirmando através de outros estilos musicais, como a bossa nova, e vários estilos musicais reivindicavam uma identidade musical genuinamente brasileira, entre os quais podemos citar a tropicália, o sertanejo, o xote, dentre outros.

Mateus declara que as referências ligadas à música do candomblé eram escassas, como Joãozinho da Golméia⁴² e Luiz da Muriçoca⁴³, não sendo, porém, figuras propriamente ligadas à musicalidade, mas ao culto afro-brasileiro, e que a música do candomblé não competia de “igual pra igual” na indústria fonográfica.

Em 1957, a Orquestra Afro-brasileira gravou o seu primeiro LP e, em 1968, lançou seu segundo e último, tendo se tornado uma referência nas músicas que traziam exclusivamente a temática da religiosidade afro-brasileira. Sob direção de Abigail Moura, foi fundada em 1942 e misturava tanto instrumentos da cultura ocidental, como

⁴² João Alves Torres Filho, conhecido popularmente como Joãozinho da Golméia, foi um babalorixá iniciado pela tradição angola. Joãozinho foi responsável por uma popularização do candomblé e teve grande notoriedade pública. Fonte: <https://www.palmares.gov.br/?p=31927>.

⁴³ Nascido em 1920, o babalorixá Luiz da Muriçoca era originário de Salvador e esteve à frente do terreiro Ilê Axé Ibá Ogum por várias décadas.

saxofone e clarineta, quanto instrumentos africanos como agogô e berimbau. Além disso, alguns ritmos específicos de terreiro foram utilizados em suas gravações, como o apanijé e o alujá, de Omolu e Xangô (Costa, 2017).

Joãozinho da Golméia já cantava música de terreiro desde a década de 1940, também Norival Vilela, Clara Nunes, dentre outros, produziam músicas que eram a expressão do terreiro de candomblé e da umbanda. Apesar de Clara e outros cantores de samba ou de MPB, como os baianos Gil, Bethânia e Caetano, fazerem chegar à indústria fonográfica um pouco do que era a música de candomblé, ainda havia uma associação de outros estilos, ritmos e expressões musicais a esses cantores.

Os Tingoãs eram basicamente o afro-barroco, não desde o início, tendo em vista que seu primeiro CD foi de bolero. A partir do segundo, porém, momento em que Mateus Aleluia passa a integrar a banda, o som é direcionado para os orixás e a igreja católica, com algumas músicas com teor completamente cristão, como *Salmo*, *Jó*. No mesmo LP, “O Africanto dos Tingoãs”, de 1975, estão as canções *Oxóssi te Chama* e *Ogum Pai*. Assim, as músicas dos Tingoãs representavam aquilo que, na prática, era seu cotidiano, o hibridismo cultural e religioso de Cachoeira.

Mateus explica que ele e seus parceiros nunca pensaram em demonstrar nada em específico sobre o candomblé e que só reproduziam aquilo que faziam em suas práticas cotidianas, familiares e ancestrais, intrínsecas à memória e ao “DNA do povo cachoeirano”. O que afirma Mateus sobre a memória e o DNA do povo cachoeirano é certamente figurativo. No entanto, vale ressaltar, assim como afirma Hall (2009), que as identidades das quais fazemos parte não estão impressas em nosso gene, mas são formadas e transformadas pelas representações de uma cultura nacional. A esse respeito, Mateus se considera um retornado do continente africano, pois é como se tivesse saído de África há 400 anos com outra etnia e regressado como Mateus Aleluia. Sua identificação com Angola demonstra que a identidade não está apenas ligada ao território geográfico, mas também ideologicamente sobre o que nos é pertencente.

Vários artistas famosos da década de 1980 foram para Angola. Em 1983, Fernando Faro, produtor cultural, criou um projeto para que alguns artistas fossem ao

continente africano, nessa ocasião, Martinho da Vila indicou *Os Tinhoões*. Badu logo retornou ao Brasil, mas Mateus e Dadinho ficaram em Angola por quase vinte anos.

Mateus destaca que, através da canção *Deixa a gira girá*, experimentou uma sensação de panafricanismo, haja vista que, embora lugares geograficamente distantes, quando cantavam a música no continente africano, mais especificamente em Angola recém-liberta, isso remetia a ideias de liberdade e, ao mesmo tempo, de uma unidade africana que esses povos estavam experimentando politicamente (Bezerra, 2021)⁴⁴.

Para Mateus, a juventude estava revitalizando os Tinhoões, mas isso também se deu devido ao processo de reafrikanização que o Brasil viveu da década de 1970 até a contemporaneidade, quando artistas como Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Marienne Castro, Criolo, Emicida e uma inúmera juventude têm ressignificado e popularizado o candomblé através da imagem de que se trata de fé, sem mais estereótipos de medo, ilegalidade e imoralidade. Segundo Mateus, tiveram que se passar mais de trinta, quarenta anos, para que houvesse um maior interesse pelo trabalho dos Tinhoões, cujo som, nos dias atuais, passou a ser tocado em festas de DJs, o que inaugura uma categoria chamada afro-brazuca nas músicas de danceterias brasileiras (Preto, 2017). Em “Nós, Os Tinhoões”, entretanto, Aldezon Alves ressalta que *“os cantos afros, religiosos ou não, raízes do nosso queridíssimo samba, continuam bastante desconhecidos em sua fabulosa variedade rítmica e melódica, como matéria-prima para a criação musical”* (Alves, 2017, p. 26). Figura fundamental na carreira artística dos Tinhoões, radialista e produtor musical da banda de 1973 até 1986, Aldezon declarou que, ao ouvir as músicas do grupo, sentiu como se estivesse sido transportado para os canaviais do Recôncavo Baiano e para as plantações de algodão dos Estados Unidos, pois *“era música genuinamente preta que faziam Tinhoões”* (Alves, 2017).

Em entrevista para TRIP TV⁴⁵, em 2019, Mateus Aleluia afirma que uma de suas maiores influências era Caymmi e Caetano. Mateus fala sobre a sua familiaridade com os instrumentos do candomblé, em suas palavras: *“o rum, rumpi e o lé, o barulho dos tambores, repercutia no vale todo, durante a noite toda, e, de manhã, éramos acordados*

⁴⁴ Aleluia, o canto infinito dos Tinhoões.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lq9RagVaocA>.

com os sinos das igrejas". De acordo com ele, da mesma forma que gostavam do samba, gostavam também das procissões da igreja católica e do candomblé.

No *Especial Cinco Sentidos*⁴⁶ (2020), produzido pelo Sanzala Artística Cultural, Mateus discute sobre o que é a ancestralidade, que, em sua visão, liga passado, presente e futuro: *"ancestralidade é uma forma de estar na vida, tanto como representação, às vezes, como se fôssemos passado, às vezes, como se estivéssemos no presente e, às vezes, a gente faz uma projeção para o futuro"*.

A reafirmação ocorrida em várias partes do Brasil contribuiu para uma maior aceitação das culturas negras. Em "Nós, Os Tintoões", Mateus menciona: *"quando a gente fala assim é porque na realidade o nosso próprio meio não aceitava muito bem aquilo. Até os anos 1990, ser negro era uma coisa meio complicada, não eram todos que se aceitavam como negros. Não se aceitavam como do candomblé. Mesmo sendo, a pessoa não queria dizer que era"* (Aleluia, 2017, p. 51).

Os povos africanos, constituintes da formação da sociedade brasileira, tiveram a música extremamente ligada aos rituais religiosos, por vezes, a música era a responsável por ligar os fiéis ao sagrado, ao sobrenatural. A música tinha e tem a característica do *relegare*, termo em latim que significa "ligar de novo". Mas como a música poderia ajudar a quebrar barreiras do que era considerado profano e perigoso para passar a fazer parte do contexto e da vida de pessoas que não concordavam com essas práticas religiosas?

A música foi utilizada como meio para se chegar ao povo, que, no início do séc. XX, não tendo grandes índices de alfabetização, era informado e acompanhava as notícias através do rádio e, posteriormente à década de 1950, da televisão. Assim, para governos como os de Getúlio Vargas, o rádio funcionava como importante ferramenta para "doutrinação" e "conversão" do povo para os preceitos da moral e dos bons costumes cristãos da nação brasileira.

No documentário "Orín, Música para os Orixás", de 2018, Mateus Aleluia explica que as músicas de terreiro são seculares e repassadas oralmente. Várias músicas dos Tintoões são cantadas em um yorubá arcaico, internalizado pelos músicos através da

⁴⁶ Disponível em: https://www.youtube.be/_8xH2oDLUUG?si=jXNmiKATMqOFuuri.

oralidade e de suas relações com o candomblé, tendo em vista que Mateus afirma não falar nenhuma língua africana.

Como já citado, o primeiro disco dos Tingoãs – “Meu último bolero” – foi gravado, em 1961, pela Continental discos, no estilo musical do bolero. Nenhuma de suas doze músicas foi de composição dos membros do grupo. O trio, nesse período, era composto por Dadinho, Heraldo e Erivaldo. Dadinho, iniciado na Roça do Ventura⁴⁷, tocava atabaque nas festas de candomblé, além de cantar nos corais das igrejas. Heraldo, filho de hispânicos, cantava fluentemente em Espanhol nas serestas e serenatas (Costa, 2017). Por questões históricas, políticas e econômicas, como vimos, a importação de estilos musicais estrangeiros incorporou-se ao cenário musical brasileiro, estabelecendo um mercado de ritmos e gêneros, extremamente propagado pela indústria fonográfica (Tinhorão, 2010).

Assim como os Tingoãs, vários cantores brasileiros experimentaram outros gêneros musicais antes de chegar às músicas de matriz africana. Um exemplo disso pode ser visto na trajetória musical de Clara Nunes⁴⁸, que, no início de sua carreira, em 1960, trilhou o caminho do bolero. Por exigências de gravadoras como a Odeon⁴⁹, transitou pelos gêneros musicais bolero, romântico e jovem-guarda até conseguir, em 1968, gravar um disco de samba, gênero musical que, nesse período, estava em “baixa” (Bakke, 2007, p. 87).

Clara Nunes ficou conhecida posteriormente como “sambista, cantora de macumba”, isso porque sua ligação com a umbanda aprofundou-se depois de uma viagem que fez ao continente africano antes de 1969, sendo águas divisoras em seu estilo musical e em sua carreira. Com a ajuda de Aldezon Alves, em 1971, apresentou uma nova proposta para a Odeon que, depois de certa resistência, aceitou. Clara passou a se apresentar de branco, com guias e pulseiras utilizadas na umbanda, e, em seu

⁴⁷ Dadinho havia passado pelos rituais da iniciação na Roça do Ventura.

⁴⁸ Clara Francisca Gonçalves Pinheiro (1942-1983), cantora e compositora brasileira, nasceu em Minas Gerais, mas foi morar no Rio de Janeiro por melhores oportunidades na carreira musical. Ligada à umbanda, tornou-se mais do que uma representante dos membros da religião, tendo hoje, depois de falecida, várias velas, pedidos e oferendas ofertadas por pedidos ou graças concedidas.

⁴⁹ A gravadora Odeon Discos lançou o disco “Os Tingoãs” no ano de 1973.

material iconográfico, as letras e os ritmos vão ao encontro de músicas da religião afro-brasileira, contando a história de Orixás, falando sobre miscigenação, como no “Canto das três raças”, sentimentos e questões políticas e sociais brasileiras (Bakke, 2007).

Esse “retorno ao continente africano”, no sentido de buscar em África uma (re)aproximação de práticas culturais brasileiras, é citado por vários artistas, inclusive pelos Tintoos. Se, por um lado, as críticas, como as apresentadas por Sansone (2003) e Sodré (1998), apontam para o exagero e o uso mercadológico dos símbolos e signos de matrizes africanas pela indústria musical, cultural e, até mesmo, pelas instituições acadêmicas, por outro, essa reaproximação com o universo simbólico africano tem levado muitos artistas e indivíduos a adotarem uma postura política em relação às representações afro-brasileiras.

Em suas letras, o estilo afro-barroco é híbrido. *Os Tintoos* exploravam ambos os universos, o católico e o candomblé, os quais podem ser vistos como um só, visto que Cristo, nos terreiros, é reconhecido como figura importante de adoração assim como na religiosidade católica afro-baiana. A Festa para Yansã é associada à Festa de Santa Bárbara, São Jorge é análogo à Ogum, e São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e outros santos também possuem forte representação e semelhanças com orixás africanos. Nesse sentido, na letra *Yansã mãe virgem dos cabelos louros*, de 1973, Yansã desce do céu no cordel de ouro, tendo *Os Tintoos* “pintado” de louro os seus cabelos. Em seu disco “O Africanto dos Tintoos”, de 1975, a música *Jó* faz evidente referência a esse personagem bíblico, e, em seguida, há a música *Oxossi te chama*. *Os Tintoos* trouxeram essa inovação, é o que diz, por exemplo, o produtor da banda Aldezon Alves, influente figura no meio artístico e cultural, com reconhecido conhecimento musical. Ele afirma que nenhum outro compositor ou cantor brasileiro havia feito o que fizeram em relação à originalidade, nem cantores que eram próprios do candomblé como Joãozinho da Gomeia e Baden Powell, e que eles trazem a ancestralidade, a autenticidade, “a raiz da raiz mesmo da cultura negra”. Em suas palavras:

“A música dos Tingoás tem várias características, detalhes, muito especiais, originais. Uma coisa importante dentro do som deles é o violão, é a batida afro no violão, na mão direita, inventada pelo Dadinho. Porque o nosso violão brasileiro é o violão de seresta, dedilhado, violão do choro. O Baden Powell fez os afrossambas com Vinicius de Moraes e com Paulo César Pinheiro, Mas não é afro, autenticamente afro, é meio branco” (Alves, 2017, p. 42).

Na questão musical, a utilização da síncopa⁵⁰ como característica “pura/intrínseca” da cultura africana é rebatida por alguns pesquisadores, como referido em Sodré (1998). Mário de Andrade, por exemplo, acreditava que a síncopa já viria da Europa “pronta”. No entanto, para Sodré, tanto o jazz quanto o samba utilizaram da sincopação como especificidade musical.

Ao mencionar a autenticidade dos Tingoás, Aldezon invoca a etnicidade e a autenticidade afro-brasileiras da música, originalmente criada por negros e pelo povo de terreiro. Neste trabalho, compreendemos essa autenticidade étnica a partir do conceito de hibridização, reconhecendo que é difícil afirmar que algo seja genuinamente africano. Essa dificuldade surge devido ao contexto social de opressão dos negros em sociedades fundadas no sistema escravagista, o qual deu origem a movimentos de resistência expressos através da música e da arte.

No que tange à diáspora, também ligada à questão da formação das identidades, *Os Tingoás* chamam Cachoeira de um lugar sagrado, compreendendo as trocas e o hibridismo ali ocorridos, mas invocam ainda uma ancestralidade daometana que vem de sua família. Dadinho invoca as forças ancestrais dos terreiros da Roça do Ventura, o trio invoca suas vivências cachoeiranas de musicais, batuques, sambas e rezas quando canta *Capela d’Ajuda já deu sinal. Quem quiser sambar, apareça*, de 1973. Consoante Mateus Aleluia, “*rum, rumpi e o lé, o barulho dos tambores repercutia no vale todo, durante a noite toda, e, de manhã, éramos acordados com os sinos das igrejas*”.

Segundo Bakke, o candomblé torna-se mais popular nos anos 70 e 80, devido à popularização dos ritmos e das culturas baianas, podendo ser visto em enredo de escolas de samba e em temas interpretados por cantores populares da MPB, tornando-

⁵⁰ Para saber mais, leia “A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos” (Freitas, 2010), citado nas referências bibliográficas deste trabalho.

se, até mesmo, elemento de trama de novela. Bakke diz que houve, nesse período, um “retorno à África” que transpôs os limites da religião: *“muitos artistas, assim como os sacerdotes de outrora, dirigiram-se à África, uma África muitas vezes mítica e idealizada, no afã de redescobrir uma essência de brasilidade, sobretudo negra, que passou a ser cantada nas rádios e TVs”* (Bakke, 2007, p. 88).

Esse movimento, também enunciado por Sansone (2003), de uma África mítica e exótica pode ser visto nas propagandas jornalísticas da década de 1970. Os shows direcionados à cultura popular, que aconteciam em Salvador em 1973, tinham ainda um teor de exotismo, como notado na reportagem de 23 de setembro abaixo.



Figura 05: *Jornal da Bahia*, de 1973.

Os shows intitulados folclóricos, como os do anúncio acima, demonstram a mescla de diferentes influências culturais de manifestações negras nas festas populares, tratadas como folclore. Essas festividades foram majoritariamente reprimidas e condenadas no período pós-escravidão e durante o período em que as oligarquias brasileiras, juntamente com setores higienistas e eugenistas, dominavam o país. Tais manifestações sociais e culturais foram reprimidas por estarem associadas às práticas de negros, consideradas impróprias para os ideais de moralidade e civilização da

sociedade brasileira, como vimos nos jornais de Cachoeira, quando denunciaram os “horrores” dos atabaques e das reuniões da população negra. É importante observar que o que é vendável como cultura ou costume é diferente em cada contexto histórico. No entanto, mesmo nos momentos em que a música e a cultura de influência afro-brasileira foram promovidas pela mídia, ainda havia o estereótipo pejorativo sempre ligado à questão da religiosidade afro-brasileira.

No que tange à religiosidade afro-brasileira, a música no candomblé, de acordo com Lima (2013), é o que constrói a base estrutural para o ritual. A música não pode ser separada da dança e da possessão, logo, para uma parte da sociedade brasileira influenciada por valores europeus e cristãos, haverá sempre uma associação da música de candomblé a estereótipos pejorativos disseminados, geralmente atribuídos à cultura negra.

Os ogãs têm papel de destaque e fundamental importância dentro do candomblé, pois são eles que conduzem a musicalidade. Também nos Tintoãs, no disco de 1976, Mateus Aleluia toca o rum, principal atabaque da percussão dos terreiros. No candomblé, existe uma hierarquia tanto entre os instrumentos quanto entre quem os toca. Os significados de cada instrumento e de seus tocadores revelam muito da mitologia e das métricas e regras específicas do candomblé. O rum⁵¹, por exemplo, é a cabeça do pai de santo, só pode ser tocado por pessoa credenciada. Na capoeira, em analogia, o gunga também não pode ser tocado por qualquer pessoa, sendo o capoeirista autorizado a tocá-lo apenas após a sua devida iniciação e com muito tempo de treino e respeito aos costumes da escola.

A pesquisa de Lima (2013), intitulada “Vozes e tambores do sagrado: um registro documental da música dos rituais de candomblé”, resultou no documentário “Orín, Música para os Orixás”, no qual vários ogãs, pesquisadores e artistas relatam suas experiências com a música e o candomblé. Nesse documentário, Mateus Aleluia explica sobre a forma como faziam suas músicas:

⁵¹ O rum conduz as rodas de candomblé, marca os passos das danças dos orixás, podendo ter grandes variações de repiques.

“Era tudo muito espontâneo, eu não tinha assim muita disciplina, eu não tinha nenhum método específico. Eram experiências que elas iam sendo feitas, talvez até sem a intenção de fazer. Nós não éramos o estranho, o intelectual, de fora que foi até a raiz pesquisar e da raiz fazer as suas alterações, não. Nós fazíamos parte daquela raiz e, na evolução do tempo, nós evoluímos também com a raiz, fomos fazendo, entendeu? Um trabalho baseado naquilo que nós éramos naturalmente, a gente estava almoçando e estava cantando: ‘*Ogundê, arerê. Ire, ire disciplina, sim. Koromadê, arerê. Irêrê, Ogunhaô*’”.

Conforme mencionado anteriormente, a musicalidade é de suma importância no culto do candomblé para o povo de terreiro. Dentro da música de terreiro, podem ser identificadas várias estruturas métricas distintas, cada uma com seu ritmo, andamento e particularidades. A execução desses toques requer uma grande responsabilidade e é reservada somente aos indivíduos que tenham passado um considerável período de tempo na "Casa", demonstrando, assim, sua dedicação e seu comprometimento.

O primeiro disco dos Tingoãs com músicas originalmente de candomblé foi o de 1973, gravado pela Odeon Discos, e obteve grande sucesso nesse período. O grupo teve uma notável visibilidade entre 1970 e 1980, chegando à etapa final de um importante festival de música⁵². Não venceu a competição, mas continuou suas apresentações, inclusive fazendo turnês internacionais e aparecendo em programas de rádios e TV.

Nas pesquisas realizadas na Biblioteca Pública da Bahia e na busca de matérias que remetessem tanto aos Tingoãs quanto ao imaginário social do que era a música popular brasileira na década de 1970, encontramos uma menção ao lançamento do disco⁵³ “Os Tingoãs”, de 1973, algumas matérias relacionadas às festas religiosas que representavam o hibridismo cultural, religioso e social, outras trazendo a associação entre criminalidade e adeptos do candomblé, também reportagens que colocavam as músicas de candomblé de forma folclórica, além de perspectivas quanto a outras religiões, como, por exemplo, o kardecismo⁵⁴.

⁵² Festival Shell de música, realizado em 1982.

⁵³ A menção ao lançamento do disco “Os Tingoãs”, de 1973, no *Jornal da Bahia*, consta na figura 09 (anexo III) desse trabalho.

⁵⁴ No *Jornal da Bahia*, há uma matéria sobre Allan Kardec e a religião kardecista, apresentada na figura 10 (anexo IV) desse trabalho.

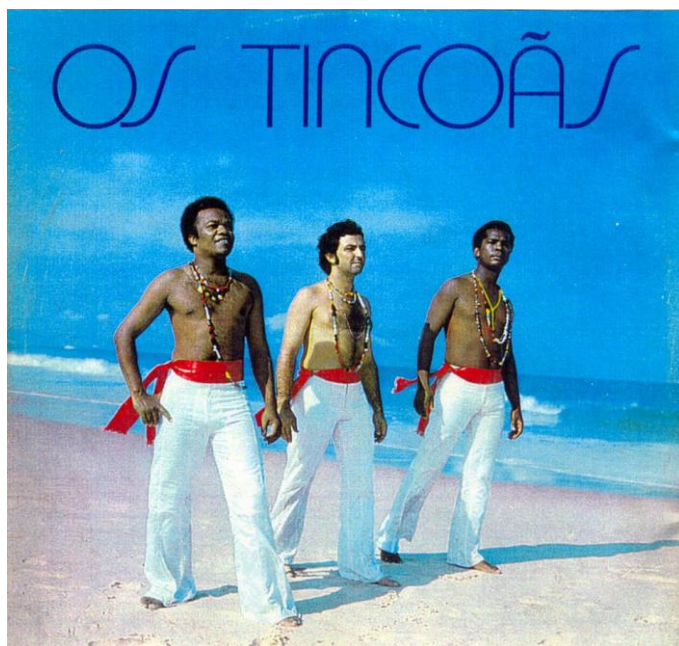


Figura 06: capa do disco “Os Tingoãs”, de 1973.

De acordo com o livro “Nós, Os Tingoãs” (2017), produzido pela Sanzala Artística, a discografia dos Tingoãs é composta por seis LP’s e sete discos compactos e *singles*, conforme abaixo⁵⁵:

Disco/Ano	Integrantes
Meu último bolero - 1961	Dadinho, Heraldo e Erivaldo
Os Tingoãs / Deixa a gira girá - 1973	Dadinho, Heraldo e Mateus
O Africanto dos Tingoãs - 1975	Dadinho, Moraes e Mateus
Os Tingoãs / Cordeiro de Nanã - 1977	Dadinho, Badu e Mateus
Canto coral afro-brasileiro - 1983	Dadinho, Badu e Mateus
Os Tingoãs - 1986	Dadinho e Mateus

Quadro 01: discografia dos Tingoãs. Fonte: “Nós, Os Tingoãs”, de 2017.

⁵⁵ As imagens dos discos do grupo Os Tingoãs correspondem à figura 08 (anexo II) desse trabalho.

Compactos e <i>singles</i>:
Oxóssi te chama/Salmo/Ogum Pai/Promessa ao Gantois/ Os Tinhoões - 1976
Promessa ao Gantois/Anita (<i>singles</i>) - 1976
Banzo/Jó (<i>singles</i>) - 1976
Cordeiro de Nanã/Atabaque chora (<i>singles</i>) - 1977
Mãe-d'água é rica/Embola, embola/ Os Tinhoões - 1980
Cordeiro de Nanã/Canto de Boiadeiro/Promessa ao Gantois/Chapeuzinho Vermelho - 1978
Ajagunã/Chorojô/ Os Tinhoões - 1982

Quadro 02: compactos e *singles*. Fonte: “Nós, Os Tinhoões”, de 2017.

É interessante pensar porque os Tinhoões estiveram fora das mídias por quase vinte anos e hoje são rememorados com grande entusiasmo por parte da indústria musical. Suas músicas precisaram ser revisitadas por outras bandas e artistas para que tivessem um reconhecimento outro na indústria fonográfica brasileira. De acordo com Preto (2017), na virada de 1980 para 1990, o músico David Byrne, da banda Talking Heads, esteve no Brasil, e, dentre os discos levados para os Estados Unidos, estava o de Tom Zé “Estudando o Samba”, de 1976, o qual projetou ainda mais a carreira do artista. No final dos anos 2010, também a banda Bixiga 70⁵⁶, rememorando as influências dos Tinhoões, regravaram *Deixa a gira girar*, alimentando o interesse do público pelo grupo de Cachoeira e pelas músicas de candomblé. Seu início, em 2010, foi marcado pelo interesse em buscar aproximação com o continente africano, mais especificamente com a Nigéria. Foi quando o fundador da banda, Mauricio Fleury, tocou com Tonny Allen⁵⁷ e procurou uma possibilidade de sintonia musical entre eles através da música afro-brasileira. Encontrou como referência o disco “O Africanto dos Tinhoões”: era a síncopa musical afro-brasileira entre Brasil e Nigéria. “Começou, então, a procurar discos que pudessem explicar esse paralelo entre Nigéria e Brasil, muito mais claro para Tony Allen

⁵⁶ Banda brasileira que mistura elementos da música africana, do afrobeat, da música brasileira, latina e também do jazz.

⁵⁷ Compositor nigeriano, foi baterista e diretor musical da banda Africa '70 de Fela Kuti, de 1968 a 1979, e um dos principais co-fundadores do gênero de música afrobeat.

do que para ele. A busca acabou quando Fleury se deparou com o terceiro LP dos Tingoás” (Aleluia, 2017, p. 9).

No Brasil, muitas transformações ocorreram no período em que Mateus e Dadinho estiveram em Angola, como as Diretas Já (1983-1984), uma nova Constituição (1988) e a volta da democracia, marcada pela eleições presidenciais no ano de 1985. Em Angola, posteriormente à Revolução dos Cravos, em 1974, uma sociedade independente estava se consolidando, ainda com muitas disputas políticas. Apesar do conflituoso cenário político em Luanda-Angola na década de 80, devido à guerra civil pós-independência angolana, Mateus Aleluia afirma, em *Aleluia, o canto infinito do Tingoã*⁵⁸, que se sentia em casa, que quando cantava *Sou de nãñã*, os angolanos cantavam como se fosse uma música local.

4.1. Imaginário social das festividades, musicalidades e religiosidades negras nas fontes jornalísticas do ano de 1973.

A música, como citado em capítulos anteriores, tem essa propriedade de aproximar lugares, pessoas e imaginários. As festas religiosas híbridas na Bahia e no Brasil continham elementos religiosos e musicais do candomblé e do catolicismo. No entanto, por vezes, a tentativa de estabelecer uma diferenciação entre os ritos esteve presente no imaginário social brasileiro.

Os jornais de Salvador da década de 73 descreviam detalhes importantes para pormenorizar as festas e os ritos religiosos da época. Como, por exemplo, a festa em louvor a Neve Branco⁵⁹, contava com uma missa às 10 da manhã, na Igreja da Misericórdia, e com candomblé até a meia noite, o que demonstra nitidamente o hibridismo religioso em torno da celebração. A reportagem fala ainda de sacrifícios a Deus, da oferenda de frutas e legumes e da famosa bebida jurema⁶⁰ aos participantes.

⁵⁸ Documentário realizado em Luanda, Angola.

⁵⁹ No *Jornal da Bahia*, há matéria sobre uma noite de atabaque em louvor a Neve Branco, apresentada na figura 11 (anexo V) desse trabalho.

⁶⁰ Jurema é uma bebida feita pela planta *mimosa hostilis*, encontrada na região nordeste do país. É importante nos rituais de umbanda e candomblé, utilizada de diferentes formas, como em banhos, defumações e trabalhos de cura, e também ofertada aos guias espírituais.

Inclusive, os Tintoãs gravaram, em 1973, a música *A Força da Jurema*, que diz claramente sobre a importância da bebida e, principalmente, dos atabaques para a manifestação dos orixás: *ouvi você me chamando aqui, eu vim de longe pra lhe obedecer. Sou um caboclo que só visto pena vim mostrar a força que tem a Jurema*. A música explica ainda que o agogô, o rum, o rumpi e o lé são os “candomblé”, instrumentos que preparam o ritual, e, se algo está errado nos toques, os orixás e as entidades não se manifestam. Para que exista o ritual, é necessária a musicalidade.

O hibridismo religioso, presente ainda nos dias atuais com a associação entre santos católicos e orixás, era exposto e debatido no Jornal da Bahia na década de 73. A festa à Santa Bárbara, representada também por Yansã na religião afro-brasileira, expressava o hibridismo religioso até mesmo nas comidas ofertadas aos festeiros, que degustavam o caruru e o quiabo – comidas de Yansã –, nos sambas que encerravam a festa e na tradicional missa. Já o padre da época, Aurélino Teixeira de Andrade, da Igreja do Rosário dos Pretos, não gostava da associação entre a Santa e o Orixá. Segundo o Jornal da Bahia (1973): *“o padre pede para não confundirem Santa Bárbara com yansã. Pois uma é uma santa e outra um orixá adorado pelo candomblé, duas coisas bem distintas e que não podem ser confundidas”*. Em outra matéria do mesmo jornal, dizia-se: *“Santa Bárbara ou Yansã, isso importa apenas aos de muita fé e pouco espírito ecumênico”*.

As festas religiosas católicas desse período seguiam uma organização bem parecida, contendo missas, festejos, samba e comida. A festa de Santa Lúzia, relatada no Jornal da Bahia, tinha a mesma organização da festa de Santa Bárbara, com o acréscimo de “prece com infusões e ervas”.

No terreiro, o ogã é a pessoa designada a louvar os orixás, eles tocam e fazem seus atabaques. É importante ressaltar que, nas cerimônias, cada orixá tem seu toque e sua comida específicos, o que torna o candomblé uma religião de detalhes valorosos pra filhos, mães, pais e adeptos. Cada ritual tem um sentido específico, as ervas e as orações, os toques e as simbologias dos orixás com a natureza, seus elementos e a vida. A comida, fundamental no culto do candomblé, é preparada de acordo com cada orixá, que tem, a partir de ingredientes e alimentos próprios, uma representação e um significado que

lhe é atribuído. A associação com os elementos da natureza, as ervas, os toques de atabaques específicos, os cantos e os dias da semana estão entranhados na cultura popular baiana (Bastide, 1961). No entanto, ainda existe muito preconceito direcionado às religiões de matriz africana.

Um exemplo disso pode ser visto nas páginas destinadas ao esporte do Jornal da Bahia, de agosto de 1973, cuja chamada declara: *“Macumba não. Time tem fé é no senhor do Bonfim”*. E continua: *“Nada de mandingas ou apelações para macumba. A fé do Galiciano⁶¹ é no padroeiro do Senhor do Bonfim”*.

É possível observar, nas reportagens desse ano, uma tendência, quanto aos crimes ocorridos, em associar a imagem dos criminosos à religiosidade quando eram do candomblé ou da umbanda. Esse fato, porém, não foi verificado em nenhuma outra reportagem do mesmo ano em relação a crimes praticados por cristãos católicos, protestantes ou de qualquer outra denominação religiosa. As chamadas traziam a profissão religiosa do criminoso antes de relatar o crime cometido. Por exemplo, no Jornal da Bahia, a manchete de 19 de maio de 1973 dizia: *“no crime do terreiro, pai de santo queria mulher de cliente”*. Consoante outra reportagem, de 5 de julho do mesmo ano, uma menina de 15 anos estava manifestada por Yansan; a manchete diz: *“Pai-de-santo foi parar na polícia por querer fazer menor uma IAÔ⁶²”*. Em outra, de 6 de setembro, a chamada diz: *“umbandista degola filha com uma faca”*.

Os debates sobre a questão da religiosidade baiana também passavam sob o crivo da obrigatoriedade de se ter uma religião, devido a fatores familiares. O Jornal da Bahia tinha uma coluna destinada à religião kardecista e várias páginas sobre festas religiosas católicas. As festividades de vertente afro-brasileira, como o candomblé e a umbanda, eram associadas às festas católicas ou, como citado anteriormente, a crimes e confusões que necessitavam de auxílio policial.

Na reportagem⁶³ *“Consciência europeia, consciência africana”*, de 21 de fevereiro de 1973, o escritor Orlando Gomes critica o desejo de identificação dos

⁶¹ O Galícia Esporte Clube foi fundado em 1º de janeiro de 1933 por imigrantes galegos.

⁶² Iaô = tornar-se filha de santo.

⁶³ No *Jornal da Bahia*, há matéria sobre o tema consciência europeia versus consciência africana, apresentada na figura 12 (anexo VI) desse trabalho.

brasileiros com África, afirmando que *“ao longo da história deste país, o mestiço sempre pendeu física e psicologicamente para o branco*⁶⁴. *Esse “branqueamento”, voluntário ou forçado, vem sendo bombardeado ultimamente, talvez, devido à ascensão social em massa dos morenos, notadamente na faixa das atividades intelectuais...”*. Ele afirma ainda que existe uma supervalorização do preto no período, inclusive no setor da música.

“Esse “negrismo” é, no entanto, momentâneo modismo porque artificialmente provocado. Ademais anti-histórico e sem raízes e sem perspectivas. Onde a população é preponderantemente preta, como por exemplo, na Bahia, a exaltação da cultura africana. Da contribuição do negro para a nossa sociedade e do próprio homem de cor em si constitui compreensível reação a dominação do branco, mas transformada numa atitude e num sistema se torna tão facciosa, tão sectária, tão preconceituosa quanto a que menospreza tudo o que tem origem africana do acarajé ao banho de folhas” (Jornal da Bahia, 1973)”.

Nessa reportagem, várias questões sobre o que discutimos até aqui ficam evidentes no imaginário social da década de 70. O discurso eugenista pretendia legitimar a falácia, sem fundamentação histórica, de que os mestiços sempre “penderam física e psicologicamente para o branco”. E a discussão sobre uma “oposta supervalorização do negro” nos parece dizer que o destaque de artistas e intelectuais negros incomodou o jornalista a ponto de fazê-lo supor uma inversão dos problemas sociais – entre eles, o preconceito e a discriminação – que sofriam os negros em suas representações sociais, políticas e econômicas.

Ora, ponderemos sobre o que foi exposto acima pelo jornalista citado. Até aqui, levantamos discussões sobre o processo histórico dos negros no Brasil, sua exploração e marginalização, políticas de repressão, a punição aplicada a indivíduos por suas práticas culturais e sociais, além do cerceamento de seu acesso a bens e serviços. Além disso, há de se considerar práticas políticas que ainda hoje são discutidas, como o conceito de necropolítica⁶⁵ e o mito da democracia racial. Desse modo, é todo esse

⁶⁴ A palavra “branco” consta em negrito na reportagem de Orlando Gomes.

⁶⁵ Necropolítica, a grosso modo, é um conceito desenvolvido por Achille Mbembe, em que investiga a maneira como governos decidem quem viverá e quem morrerá, além de estabelecer as maneiras como viverão e morrerão.

processo histórico vivido pela população negra que o jornalista Orlando Gomes não só ignora como pretende que continue sendo ignorada ao tratar o assunto como simples “inversão” de preconceitos. Sua matéria representa todo um imaginário intelectual de preconceito contra as raízes europeias, o que, não sendo sequer possível, é mesmo perverso. Isso porque, como afirmou Mateus Aleluia, o fato de ser negro, até a década 90, ainda fazia com que o indivíduo carregasse um estereótipo para jovens e adultos sobre algo que não queriam ser. Certamente, os movimentos sociais negros, unidos à valorização de músicos, artistas e intelectuais e a um movimento estético de negritude, contribuíram para um mínimo de aceitação, representação e identificação dos negros no Brasil, processo que, longe de significar uma inversão do sistema social vigente, possuiu antes um interesse em resistir à obliteração da cultura e história da população negra no Brasil a partir do resgate de elementos de culturas ancestrais trazidas de África, assimiladas e sincretizadas no Brasil.

Esse movimento de representação é o que parece ser protestado pelo jornalista. A visibilidade de artistas negros na indústria musical da década de 70 era bem menor do que a de músicos brancos, a religiosidade afro-brasileira passava pela transformação da não obrigatoriedade de registro, mas, ainda assim, era malvista por grande parte da sociedade, que a via como que ligada à “feitiçaria” ou a “magias direcionadas para o mal”.

4.2 Análise das letras das músicas dos Tinto

O disco de 1973 dos Tinto, gravado pela Odeon Discos sob o selo Jangada, no Rio de Janeiro, tinha em sua composição 12 faixas: quatro sambas de roda, seis pontos de Orixá e duas cantigas de saudação aos caboclos. O quadro abaixo, de Costa (2017), descreve-o com todos os pormenores de suas composições, sua direção e seus cantores.

Quadro 2 – LP *Os Tincoãs*, 1973

DISCO: OS TINCOÃS			
Cantores: Dadinho, Heraldo e Mateus.		Ano: 1973	Código: SMOFB-3792
Gênero: Afro-brasileira	Formato: Vinil	Gravadora: Odeon	Selo: Jangada
Diretor Musical: Lindolpho Gaya		Diretor de Produção: Milton Miranda	
Assistente de Produção: Adelson Alves		Diretor Técnico: Z. J. Merky	
Técnico de Gravação: Nivaldo/ Toninho		Técnico de Laboratório: Reny R. Lippi	
Técnico de Remixagem: Jorge Teixeira		Lay-Out: Joselito	
Atabaque: Mateus	Percussão: Heraldo	Violão: Dadinho	
FACE A		FACE B	
01 Deixa a gira girá		01 Saudação aos orixás	
Adaptação de: Dadinho, Heraldo e Mateus.		Compositores: Dadinho e Mateus.	
02 Yansã, Mãe Virgem		02 Canto para Iemanjá	
Compositores: Dadinho e Mateus.		Compositores: Dadinho e Mateus.	
03 Sabiá Roxa		03 Capela D'Ajuda	
Adaptação de: Dadinho, Heraldo e Mateus.		Adaptação de: Dadinho, Heraldo e Mateus.	
04 Ogundê		04 Obaluaê	
Adaptação de: Dadinho e Mateus.		Adaptação de: Dadinho, Heraldo e Mateus.	
05 Na beira do mar		05 A força da Jurema	
Compositores: Dadinho e Mateus.		Compositores: Dadinho, Heraldo e Mateus.	
06 Rapôsa e Guará		06 Embola Embola	
Adaptação de: Dadinho e Mateus.		Adaptação de: Dadinho e Mateus.	

Quadro 03: descrição do disco “Os Tincoãs”, de 1973.

A canção *Deixa a gira girá*, adaptada por Dadinho, Heraldo e Mateus, foi ponto de partida de visibilidade das músicas dos Tincoãs. É uma adaptação de *Deixa a gira girar*, gravada por J. B. de Carvalho, em 1953, porém, registrada como macumba e adaptada por Paulo Rodrigues e Waldyr Machado. Muito cantada nos terreiros de umbanda, tem diferentes grafias e modos de se cantar. De acordo com Costa (2017), a canção “original⁶⁶”, conhecida pela gravação de Carvalho, tem início semelhante às cantigas de caboclo, e o termo “cangira”, ou “canjira”, é substituído por *ô Gira, deixa a Gira girá* pelos Tincoãs. O termo tem várias definições: pode significar o local onde os ritos são realizados, além de associado, no ponto de caboclo, a uma divindade ou a um falangeiro, a uma espécie de mensagem. A música *Deixa a gira girá* nos traz a questão de uma territorialidade simbólica ligada ao continente africano, mostrando também a representação do hibridismo religioso do candomblé. Nesse sentido, quando *Os Tincoãs* cantam “*meu pai veio de Aruanda*”, estão se referindo a um local imaginado, mas também simbólico, que pode ser analisado sob o prisma de ter sido o porto de São Paulo de Luanda de onde indivíduos de várias etnias foram trazidos para o Brasil (Costa, 2017,

⁶⁶ A música já era cantada nos terreiros do Brasil, porém, J. B. Carvalho a registrou como de sua autoria e, portanto, os seus direitos quanto a ela não podem ser questionados.

p. 64). Em entrevista para o *Perfil & Opinião*, da TVE Bahia, Mateus Aleluia clarifica alguns dos sentidos da letra dessa música e explica que se refere a um panafricanismo, dado que, geograficamente, são lugares distantes, mas que, quando ele e seus companheiros a cantaram no continente recém-liberto, a canção remeteu a ideias de liberdade e de unidade.

De acordo com Costa (2017), as duas músicas de composição em yorubá, de tradição nagô, são: *Obaluaê* e *Ogundê*, adaptadas pelos Tintoins, mas que mantiveram a originalidade da letra e transformaram apenas a sua melodia. A esse respeito, “*com o apoio de linguistas e africanistas, Dadinho, Heraldo e Mateus confirmavam a pronúncia adequada das palavras em algumas línguas africanas e, quando possível, entendiam o significado do uso religioso das palavras do outro lado do Atlântico*” (Aleluia, 2017, p. 69).

Aqui nos importa lembrar de fatores essenciais para que as práticas culturais permanecessem, transformassem-se e coexistissem nas diásporas africanas: a primeira é a oralidade, haja vista que, consoante Gonçalves (2012), a palavra falada tem valor inestimável; a segunda é o hibridismo religioso, por meio do qual se foi possível associar santos católicos com orixás, mantendo viva a mitologia africana; e a terceira é a formação de grupos de resistência e sociabilidade, como irmandades religiosas, congadeiros⁶⁷, capoeiristas e outros.

Outro fator importante para que *Os Tintoins* preservassem uma originalidade em suas músicas foi a pesquisa minuciosa de Dadinho e Mateus com linguistas que explicavam a pronúncia adequada das palavras em yorubá, além de seu significado nas religiões do continente africano (Costa, 2017).

Na música *Yansã, Mãe Virgem*, há novamente o hibridismo entre as religiões, tendo em vista que no candomblé não há a figura da Virgem associada aos orixás. A esse respeito, a musicista Ana Claudia Lomelino afirma que “*enquanto a religião pode acabar*

⁶⁷ Os congadeiros são aqueles que fazem parte dos ternos (grupos) das festas das Congadas, manifestações religiosas afro-brasileiras e populares nos estados de Minas gerais e Goiás. Essas festas, além de adorar os santos católicos, como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, fazem uma encenação ou recriação da coroação de um Rei do Congo.

separando deuses, Os Tingoãs em sua arte puderam pintar o cabelo de Yansã de louro com muita naturalidade” (Aleluia, 2017, p. 10).

O hibridismo religioso manifestado pela música dos Tingoãs entre orixá Yansã e Santa Bárbara, por exemplo, foi motivo para a desaprovação de religiosos como o padre Aurélino, da Igreja do Rosário dos Pretos, que, como citado anteriormente, reprovava a associação entre as divindades. Para Costa (2017), *Os Tingoãs* buscavam também “dissociar a ideia preconceituosa de alguns setores da sociedade, que demonizavam as religiões de matriz africana, e incorporar o sagrado comumente aceito em seus valores cristãos” (Costa, 2017, p. 71).

A música *Capela D’Ajuda*, de 1973, tem inúmeras simbologias quanto ao território, ao hibridismo, à escravidão e a manifestações afro-brasileiras. O badalar dos sinos ofereciam “informações” aos fiéis como as horas do dia, os tempos de oração e o celebrar da missa. Nessa canção, funciona como um convite para o samba, também interpretado como um chamado para o terreiro, já que as rodas de samba aconteciam ao final das sessões. Em *Capela D’Ajuda*, o samba louva a Virgem Nossa Senhora D’Ajuda, padroeira da cidade, e a tradição da musicalidade cachoeirana – das festas com louvores e sambas – é exaltada. A música afirma também as tradições do samba, “*que teve no escravo a criação*”, assim como as religiosas de louvação aos santos.

Algumas músicas dos Tingoãs têm ainda o caráter coletivo e responsorial, o que significa que a cantiga é iniciada por uma pessoa em especial, e outras respondem a esse verso. A música *Salmo*, por exemplo, de 1975, remete à liturgia das igrejas católicas com o refrão “*rogai por nós*”, além de ter a figura de Jesus como a representação do provedor da graça e do refrigério para os sofrimentos narrados na canção.

Sabiá Roxa, gravada pelos Tingoãs em 1973, é uma composição de domínio público que foi regravada e transformada: à música originalmente cantada nas rodas de capoeira e no samba de caboclo adicionou-se uma segunda estrofe. A canção popular trazia os versos “*Quem quiser pimenta/ Minha sabiá/ Vá na pimenteira/ Minha sabiá/ Quem quiser moça bonita/ Minha sabiá/ Vai na capoeira/ Minha sabiá... (repete-se esse trecho) Você diz que faça mata/ Minha sabiá/ Faça não mata ninguém/ O que mata um capoeira/ Minha sabiá/ É a falta do seu bem/ Minha sabiá/ Lembre de catar graveto/*

Minha sabiá/ Deixe no pé no caminho/ Minha sabiá/ Cada folha cada galho/ Minha sabiá/ E constroe o seu ninho". Os Tingoãs transformaram-a, trazendo-lhe a territorialidade cachoeirana novamente como tema: "Se quiser pimenta, minha sabiá/ Vá na pimenteira, minha sabiá/ E mulher bonita, minha sinhá/ Só em Cachoeira, minha sinhá/ É roxa, minha sabiá/ É roxa, minha sabiá/ É roxa, minha, minha, minha sabiá/ Foi gingando no balanço/ Que eu vi você feliz/ No compasso do meu samba/ Balançando com os quadris, ô sinhá/ É roxa, minha sabiá/ É roxa, minha sabiá/ É roxa, minha sabiá/ É roxa, minha sabiá/ É roxa, minha sabiá".

Outros sambas de roda também foram regravados pelos Tingoãs, como *Raposa e o Guará*, que faz menção à história popular da Mulher de Brotas, que, por ciúmes, teria castrado o marido (Costa, 2017). Essa música retrata de forma satírica a sagacidade da raposa diante do perigo que é a vigilância do cachorro no canavial, além de demonstrar a disputa de "atributos" entre aqueles que competem a mulher. A letra, bem-humorada, traz também a questão religiosa da oração e/ou reza: *"Ê raposa/ O que é, Guará?/ Ê raposa/ O que é, Guará?/ Você tá chupando cana/ Dentro do canaviá/ Ê raposa/ Tem cachorro lá/ Mulher venha cá/ Não tenha medo do seu marido/ Ele é bom na faca/ Eu sou no facão/ Ele é bom na reza/ Eu na oração/ Ê raposa/ Tem cachorro lá/ Samba Nita/ Samba Nita/ Mulher de Brotas aqui não fica".*

Incorporar canções cantadas em rodas de samba e terreiros as suas musicalidades foi uma maneira dos Tingoãs trazerem o popular para as suas músicas. Além disso, segundo Costa (2017, p. 50), "a roda de samba remetia à integração dos africanos em diáspora e os afrodescendentes, reforçando os laços de solidariedade nos momentos festivos". Nesse sentido, os *Tingoãs* se inscrevem em um local de representação e de transmissão de uma ancestralidade ligada não só ao que é ser negro, mas às "raízes" de uma religiosidade vinda do continente africano. Os filhos de santo se viam contemplados pela representatividade negra demonstrada em sua música (Aleluia, 2017). A questão do pertencimento territorial, religioso e popular, nas descrições de festas e sambas, faz-se muito presente nas músicas dos Tingoãs, inscrevendo-os em um imaginário de vários grupos, católicos e de candomblé, quanto à vivência híbrida do território de Cachoeira.

Os períodos aqui analisados, sob à luz dos conceitos de criouliização (Hall, 2009; Parés, 2005; Knnor, 2008), hibridismo cultural e representações do "Outro" (Gilroy, 2001), proporcionam uma compreensão mais profunda das complexas dinâmicas sociais e culturais presentes na sociedade colonial do séc. XVIII. Não obstante, outras narrativas que, frequentemente, marginalizavam a cultura africana e afrodescendente, buscando justificar a opressão e a discriminação racial, foram empregadas para criminalizar práticas e costumes negros, como os argumentos eugenistas nos anos de 1910 a 1940, assim como, em 1970, a obrigatoriedade de registro dos terreiros e a representação dos adeptos do candomblé no Jornal da Bahia.

Por outro lado, movimentos organizados buscaram, através da hibridização, as permanências, histórias e tradições. De forma consciente ou não, a transmissão desses valores, inclusive da musicalidade e religiosidade afro-brasileira, aconteceu por meio de sociabilidades criadas pelas comunidades negras nas diásporas (Hall, 2009) e pelo compartilhamento de ideais sociais ou religiosos, como irmandades (Miranda; Sales; Santos, 2019), terreiros ou, até mesmo, grupos e estilos musicais.

Assim, *Os Tincoãs* fizeram parte do movimento reafricanista da década de 70, que buscou reafirmar identidades, lugares, saberes e uma história ligada à ancestralidade africana. Reafirmaram-se através da estética de seus corpos negros, que representavam para o movimento eugenista as características da degeneração moral e social do Brasil no início do século XX (Stepan, 2004), desafiaram representações e ofereceram uma perspectiva alternativa da história brasileira. Mateus Aleluia, ao reivindicar-se como um retornado do continente africano, trouxe uma perspectiva territorial e inscreveu Cachoeira dentro de um imaginário ancestral de continuidades híbridas.

Ainda na contemporaneidade, em 2023, a Sanzala Artística Cultural lançou o *Canto Coral* afrobrasileiro, gravado em 1983 e somente agora disponibilizado ao público. As músicas desse álbum, também de caráter híbrido, são defendidas pela singularidade

musical baseada nas mesclas musicais harmônicas e culturais, como descrito no trecho abaixo disponível na página da produtora no *youtube*⁶⁸.

“Miríade harmônica da experiência afrobarroca sustentada na cultura indígena, como bem conceitua Mateus Aleluia, o canto coral dos Tingoás é manifestação preciosa da inventiva brasilidade em sua universalidade de cruzos, gira encantada e vertiginosa que alimenta o chão do Brasil” (Bezerra, 2023).

O disco tem músicas inéditas, mas outra já conhecidas do público. Gravado com o coral dos correios e telegrafos do Rio de Janeiro, o *Canto Coral* afro-brasileiro leva as canções “*Lamento às Águas, Obaluayê, Deixa a gira Girá, Oyá Pepé, Salmo, Cequecê, Misericórdia, Kei Yemanjá, Ajagunã, Pelebé Nitobé e Ogum Dê*”. Sua produção, entretanto, foi interrompida pela viagem dos Tingoás a Angola, em 1983, e pelos shows realizados em Portugal no segundo semestre desse ano. “*Somente na região do Algarve, apresentaram-se por 60 dias. Em Lisboa, cantaram em programas de televisão, como o de Júlio Isidro na RTP, além das emissoras de rádio*” (Costa, 2017).

A hibridização cultural, exemplificada pela música dos Tingoás, demonstra como as culturas negras diaspóricas se transformaram e resistiram à colonização e à opressão. Ao relacionar musicalidades tradicionais populares com corais católicos e musicalidades do candomblé, cantos em yorubá, associando santos, orixás, África e Brasil, além de canto tradicional com inovação musical, *Os Tingoás* desterritorializaram lugares, saberes e musicalidades e mesclaram culturas para a criação do estilo designado por eles como afro-barroco. Ao criar uma estética negra e estabelecer conexões culturais transnacionais, contribuíram para desafiar as ideias convencionais de nação e de identidade cultural. Assim, a globalização cultural tornou-se uma força desterritorializante que desafiou a associação direta entre uma cultura e um lugar específico.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nEL75DydZo>.

Considerações Finais

As hibridizações ocorridas desde o período colonial brasileiro influíram diretamente na musicalidade dos Tingoãs. Isso porque, como vimos, as práticas culturais e sociais dos povos de terreiro em Cachoeira resistiram à repressão da sociedade civil e policial, que vigiava e punia pessoas que estivessem ligadas a grupos considerados perigosos ou marginalizados ou que atentassem contra a moral e os bons costumes.

Além disso, Cachoeira teve papel primordial na musicalidade dos Tingoãs em razão de suas inúmeras influências locais, que passaram tanto pelo crivo das religiões católicas como do candomblé. A análise das influências musicais para o grupo demonstra a complexidade e a multiplicidade de riqueza da construção da identidade musical brasileira durante diferentes períodos, nos quais, por anos, as práticas negras, mais especificamente a música, o canto e a dança, foram recriminadas. Todavia, posteriormente ao período denominado de reafirmação do Brasil, na década de 70, houve uma reafirmação da sociedade em se identificar e reconhecer em elementos das culturas do candomblé e da estética negra. Assim, esta dissertação demonstra a interação entre diferentes tradições culturais, incluindo influências europeias, africanas e americanas, que se mesclam para formar o cenário musical diversificado e híbrido do Brasil.

A discussão conceitual sobre a construção da musicalidade e a questão da indústria fonográfica no Brasil permite-nos compreender a disputa entre os ideais do que seria a música popular brasileira, inclusive, com o entendimento de que essa indústria exerceu um papel na disseminação dos ritmos musicais entre as massas, contribuindo para a composição de uma identidade musical brasileira.

Essa análise ressalta que a música não apenas reflete a cultura de uma nação, mas também que a criouação do Brasil influenciou na hibridização da sociedade e em sua composição étnica e cultural, isso é, na forma como as pessoas se identificam e se relacionam com sua própria identidade nacional. A música serve como um sistema de representações, tendo a musicalidade dos Tingoãs, como fonte de significados culturais, influenciado em composições tanto populares quanto de territorialidades, unificando

diferentes segmentos da sociedade em torno de uma identidade compartilhada, a identidade cachoeirana afro-religiosa.

Pinto (2017, p. 42) afirma que a musicalidade dos Tingoãs está diretamente ligada ao cenário urbano, histórico, religioso e folclórico de Cachoeira. Segundo ele, Mateus e Dadinho sentavam-se e gravavam as cantigas de candomblé para fazer adaptações, e seu objetivo principal, muitas vezes, era apenas o de contar a história de Cachoeira, dos negros, pobres e trabalhadores que depositavam no Cristo e nos Orixás suas angústias e aflições, que tinham representados no espaço público, como, por exemplo, na “ladeira da cadeia” e na Capela D’Ajuda, lugares importantes de referência de vivências. Em suas palavras, *“a História de Cachoeira está aqui nos Tingoãs, não só como militância – que seu Mateus diz o tempo todo: ‘a minha militância desse canto barroco’ –, mas gritando uma africanidade que não se queria deixar existir em vários locais, inclusive na música popular brasileira”*. Nesse sentido, a trajetória dos Tingoãs é um exemplo de como a música reflete e absorve as experiências culturais de uma sociedade, incorporando elementos das tradições católicas/cristãs, das festas religiosas, das danças de terreiro e do candomblé.

Porém, ao mesmo tempo em que uma parte da sociedade se reconhecia nesse processo de reafricanização, podemos perceber, nas reportagens jornalísticas de 1973, a associação do povo de santo e de terreiro a notícias que evidenciavam a ligação da religião com o autor do crime praticado. Um movimento duplo acontecia nos jornais de Salvador, na Bahia: a exaltação das culturas negras como algo folclórico ou ligado a festas religiosas afro-cristãs e a não aceitação de parte da sociedade dos elementos de matriz africana. Seja com o time do Galiciano rejeitando o teor afro-religioso da macumba e afirmando ser nomeadamente do Senhor do Bonfim, seja com o padre Aurélio Teixeira de Andrade solicitando aos fiéis a não relação entre Santa Bárbara e Yansã, essas reportagens demonstram que há uma intenção em se delimitar espaços, onde catolicismo e candomblé estão separados.

Contudo, o trabalho dos Tingoãs desterritorializou essa separação e compôs a relação negra dos que associavam santos católicos com orixás. O grupo iniciou-se no bolero, como forma de se lançar musicalmente como um ritmo vendável e popular, no

entanto, redirecionou-se para temas ligados a orixás e à igreja católica, demonstrando que as culturas são fluidas e adaptáveis, moldando-se de acordo com as influências e experiências de cada período histórico.

A experiência de Mateus Aleluia em Angola e sua constante reafirmação como um retornado do continente africano trazem uma relação estreita entre suas vivências, memórias e ancestralidade, exemplificando a construção de identidades imaginadas e independentes do território de origem/nascimento a partir da identificação com peculiaridades de outros locais (Hall, 2009). Ressaltamos que a música pode ser considerada um importante fator para a construção dessas identificações em razão de sua ressonância transcendente, capaz de evocar sentimentos de unidade e de pertencimento entre povos distantes. O itinerário de autodescoberta e de retorno de Mateus Aleluia ao continente africano enfatiza a natureza ideológica e simbólica da identidade, mostrando que ela pode ser criada, recriada e transformada.

Em última análise, a interação entre cultura, identidade e música é uma reflexão importante sobre a natureza mutável e enriquecedora das práticas culturais. À medida que a música transcende fronteiras e barreiras, ela se transforma e é transformada pelas identidades individuais e coletivas, demonstrando as complexas conexões que unem as pessoas por meio da expressão artística e cultural. Esse é o exemplo dos vissungos, que tinham, em suas características interativas, cantos para o trabalho, para rezas ou, até mesmo, para sepultar seus mortos.

Em conclusão, abordamos ainda a questão da construção estética e da identificação étnica, o que pode ser visto na música dos Tintoãs quanto ao uso do cabelo *black*, de forma a reafirmar o corpo negro e suas características, assim como o de instrumentos utilizados no candomblé e em rodas de capoeira, grupos majoritariamente negros. Além disso, esta dissertação aborda a significativa jornada musical dos Tintoãs, que, com a invenção do termo afro-barroco, nunca antes utilizado em outras musicalidades que relacionavam candomblé e catolicismo, desempenharam um papel crucial na redefinição da identidade musical afro-brasileira. A banda capturou e compartilhou as conexões entre a música, a religiosidade e a ancestralidade, juntando elementos do candomblé, da umbanda, das línguas, da tradição do coral das igrejas e

da música popular brasileira. O afro-barroco refletiu a fusão de ritmos, crenças e influências culturais, além de abordar o que era considerado sagrado ou profano para diferentes grupos.

Assim, *Os Tincoãs* serviram como ponte entre passado, presente e futuro, utilizando de linguagens africanas e brasileiras assim como da musicalidade através de instrumentos e de melodias; ao mesmo tempo, adaptaram-se às transformações socioculturais e ao cenário fonográfico do Brasil. Sua trajetória demonstra os conflitos contra estereótipos e a abertura a musicalidades negras, participando de festivais e lançando músicas de maior aderência social.

Referências Bibliográficas

- Aleluia, M. (2017). *Nós, Os Tingoãs*. Sanzala Artística Cultural.
- Alves, A. (2017). Uma conversa afinada sobre Os Tingoãs. In M. Aleluia (Ed.), *Nós, Os Tingoãs* (pp. 39-51). Sanzala Artística Cultural.
- Amaral, R., Silva, V. G. da. (2006). Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, 34, 189-235. <https://doi.org/10.9771/aa.v0i34.21117>
- Araújo, A. L. A. de. (2015). *“Sou da macumba e no feitiço não tenho rival”: A música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy (1931-1941)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense]. Repositório Institucional da Universidade Federal Fluminense. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/14355>
- Azevedo, L. C. de (2003, 27 de Julho a 01 de Agosto). *A Era do Rádio - Memória e História* [Apresentação de painel]. ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História, João Pessoa, PE, Brasil.
- Baiano, P. (2020). Os Tingoãs e a ponte musical entre o Brasil e a mãe África. In A. Risério, G. Cardia (Eds.), *Cidade da música da Bahia* (pp. 444-445). Prefeitura Municipal de Salvador.
- Bakke, R. R. B. (2007). Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. *Religião & Sociedade*, 27(2), 85-113. <https://doi.org/10.1590/S0100-85872007000200005>
- Barbosa, M. (2010). Cachoeira: ponto de confluência do Recôncavo Baiano. In Bahia – Governo do Estado (Ed.), *Festa da Boa Morte*. IPAC.
- Bastide, R. (1961). *O candomblé da Bahia (rito nagô)*. (Queiroz, M. I. P. de Trad.). Editorial Nacional.
- Bastide, R. (2001). *O candomblé da Bahia*. (Queiroz, M. I. P. de Trad.). Companhia das Letras.
- Bezerra, T. (2021). *Aleluia, o canto infinito do Tingoã*. Youtube. <https://www.youtu.be/J5enAaXjnKQ?si=nm5rmYS6u2JQUZV5>
- Bezerra, T. (2023). *Os Tingoãs: canto coral afrobrasileiro (making of)*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nEL75DydZo>
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. (Avila, M., Reis, E. L. de L., Gonçalves, G. R. Trad.). Editora UFMG.

Braga-Pinto, C. (2006). Os "desvios" de Gilberto Freyre. *Novos Estudos CEBRAP*, (76), 281-288. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000300017>

Calabre, L. (2003). *A Era do Rádio - Memória e História* [Apresentação de artigo]. ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História, João Pessoa, PE, Brasil, pp. 1-8.

Câmara, A. A. A. da. (2013). *Vissungo: O cantar banto nas Américas* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da Universidade Federal de Minas Gerais. <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-99PHFQ>

Carvalho, L. D. de (2022). Sanear é eugenzar: A eugenia “preventiva” de Belisário Penna a serviço do saneamento do Brasil, 1920-1930. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 29(3), 645-660. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702022000300004>

Costa, L. P. de S. P. (2017). *O influxo religioso na obra do grupo musical Os Tingoãs* [Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Federal da Bahia].

Dantas, B. G. (1982). Repensando a pureza nagô. *Religião e Sociedade*, 8, 15-20.

Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira (2023). *Os Tingoãs*. <https://dicionariompb.com.br/grupo/os-tingoas/>

Du Bois, W. E. B. (2021). *As almas do povo negro*. (Boide, A. Trad.). Veneta.

Freitas, S. P. R. De (2010). A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. *Per Musi*, 22, 127-149. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000200011>.

Freyre, G. (2001). *Casa-grande & senzala* (42ª ed.). Record.

Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência* (2ª ed.). (Moreira, C. K. Trad.). Editora 34.

Gonçalves, N. M. (2012). *Oralidade um olhar sobre a cultura oral africana*. [Monografia de especialização, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Repositório Institucional da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/29699>

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. (11ª ed.). (Silva, T. T., Louro, G. L. Trad.). DP&A.

Hall, S. (2009). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. (Sovik, L. Org., Resende, L. G. et al Trad.). Editora UFMG.

Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. (Ituassu, A. Org., Miranda, D., Oliveira, W. Trad.). Editora PUC-Rio; Editora Apicuri.

Knörr, J. (2008). Towards conceptualizing creolization and creoleness. *Max Planck Institute for Social Anthropology Working Papers 100*, 1-17.
<https://hdl.handle.net/11858/00-001M-0000-0011-94C7-1>

Lima, H. D. (2013). *Vozes e tambores do sagrado: Um registro documental da música dos rituais de candomblé* [Trabalho de conclusão de curso de graduação, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da Universidade Federal da Bahia.
<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32896>

Marcussi, A. A. (2015). *Cativeiro e cura: Experiências religiosas da escravidão atlântica nos calundus de Luzia Pinta, séculos XVII-XVIII* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo.
<https://doi.org/10.11606/T.8.2015.tde-11112015-134749>

Martins, S. R. O., Martins, W. R. de M. O. (2020). Festas e desenvolvimento local em Cachoeira, Bahia. *Interações (Campo Grande)*, 21(4), 701-719.
<https://doi.org/10.20435/inter.v21i4.3037>

Matory, J. L. (1998). Yorubá: As rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. *Horizontes Antropológicos*, 4(9), 263-292. <https://doi.org/10.1590/S0104-71831998000200013>

Miranda, Z. D. de, Sales, P. R. M., Santos, E. D. J. dos (2019). Memórias da Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira - Bahia/Brasil: Documentação da confraria. *Revista Fontes Documentais*, 2(3), 75-92.
<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/25410>

Napolitano, M, Wasserman, M. C. (2000). Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira De História*, 20(39), 167-189. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>

Os Tincoãs (1961). Direção artística: Braguinha / João de Barro. Rio de Janeiro: Gravadora Continental, 1961.

Os Tincoãs (1973). Direção musical: Maestro Gaya. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1973.

Os Tincoãs (1977). Direção artística: Durval Ferreira. Rio de Janeiro: Gravadora RCA Victor, 1977.

Parés, L. N. (2005). O processo de "crioulização" no Recôncavo Baiano, 1750-1800. *Afro-Ásia*, 33, 87-132. <https://doi.org/10.9771/aa.v0i33.21102>

Pinto, L. P. (2017). Uma conversa afinada sobre Os Tingoãs. In M. Aleluia (Ed.), *Nós, Os Tingoãs* (pp. 42-51). Sanzala Artística Cultural.

Pinto, S. R., & Bernardes, A. (2019). Identidades caribenhas: Crioulização em Édouard Glissant. *Sociedade e Estado*, 34(3), 637-660. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-201934030001>

Preto, M. (2017). Os Tingoãs e a Nova Música Brasileira. In M. Aleluia (Ed.), *Nós, Os Tingoãs* (pp. 6-7). Sanzala Artística Cultural.

Reis, J. J. (2014). Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia. *Topoi*, 15(28), 68-115. <https://doi.org/10.1590/2237-101X015028003>

Reis, J. J. (2016). De escravo a rico liberto: a trajetória do africano Manoel Joaquim Ricardo na Bahia oitocentista. *Revista de História (São Paulo)*, 174, 14-67. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2016.108145>

Reis, M. L. A. dos (2000). *A Cor da notícia: Discursos sobre o negro na imprensa baiana. 1888-1937* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da Universidade Federal da Bahia. https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/7_a_cor_da_noticia_discursos_sobre_o_negro_na_imprensa_baiana_1888-1937.pdf

Rodrigues, A. M. (1981). *Samba Negro, espoliação branca: Um estudo das escolas de samba do Rio de Janeiro*. [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Repositório Institucional da Universidade de São Paulo.

Sansone, L. (2003). *Negritude sem etnicidade: O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. (Ribeiro, V. Trad.). EDUFBA; Pallas Editora.

Santos, E. F. (2007). *Sambas, Batuques e Candomblés em Cachoeira-BA: A construção ideológica da cidade do feitiço* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da Universidade Federal da Bahia. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23938>

Santos, E. F. (2009). *O poder dos candomblés: Perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. EDUFBA.

Santos, M. dos S. (2020). *Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: Racialização sonora e ressignificações em diáspora* [Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da Universidade Federal da Bahia. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33272>

Sanzala Artística Cultural (2020). *Mateus Aleluia: Especial Cinco Sentidos*. Youtube. https://www.youtu.be/_8xH2oDLUUG?si=jXNmikATMqOFuuri

Sanzala Artística Cultural (2023). *Os Tingoãs, Canto coral afrobrasileiro*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=nEL75DydZo&t=412s>

Silva Júnior, C. da (2016). Ardras, minas e jejes, ou escravos de “primeira reputação”: Políticas africanas, tráfico negreiro e identidade étnica na Bahia do século XVIII. *Almanack*, 12, 6-33. <https://doi.org/10.1590/2236-463320161202>

Sousa Júnior, V. C. de (2018). *Corujebó: Candomblé e Polícia de Costumes (1938-1976)*. EDUFBA. <https://doi.org/10.7476/978852321878>

Silva, L. M. B da (2005, 14 e 15 de Abril). *A irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, uma perspectiva museológica e de gênero* [Apresentação de texto]. Centro de Estudo Multidisciplinares em Cultura - I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, BA, Brasil. <https://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiviaMariaBaetadaSilva.pdf>

Sodré, M. (1998). *Samba, o dono do corpo* (2ª ed.). Mauad.

Stepan, N. L. (2004). Eugenia no Brasil, 1917-1940. In G. Hochman, D., Armus (Eds.), *Cuidar, controlar, curar: Ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe* (pp. 330-391). Editora FIOCRUZ.
<https://books.scielo.org/id/7bzx4/pdf/hochman-9788575413111-11.pdf>

Tinhorão, J. R. (2010). *História social da música popular brasileira* (2ª ed.). Editora 34.

TRIP TV (2019). *Mateus Aleluia é um milagre*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=lq9RagVaocA>

TVE Bahia: Perfil & Opinião (2018). *Denny Fingergut entrevista Mateus Aleluia*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hskU4Ztp-A0>

Anexos

PAI-E-SANTO VOI PARAR NA POLÍCIA POR QUERER FAZER DE MENOR UMA IÃO

Para o "pai de santo" Carlos Luís Berton, de 34 anos de idade, não "terreno" no alto da Bica, o "pai de santo" que importa algo de seu que repete a "regra de Avô" e não se contenta de Colégio Penal. Perdeu a cabeça e se tornou um criminoso que ele não quer mais em seu território, sem permissão de saída.

O "pai de santo" disse que quis fazer de menor uma em sua filia de santo e a manteve dentro de 28 células até ontem, quando escapou e foi para o "terreiro" em sua casa. A ação policial foi movida por uma queixa de rapto formulada pelo pai de santo da Prefeitura Municipal, que havia dado apoio à polícia.

O Sr. Luís Cecílio Marinho solicitou do delegado Armando Campos de Sousa, titular da DPC, uma guia para o exato de virgindade de sua filha quando o pai de santo estava em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

Quando os agentes Agnaldo Bernardo Rabelo, Floriano Paiva e Valter de Aguiar, da Polícia, chegaram ao "terreiro do Carlinhos", localizado no bairro do Campo da Bica, um dos "filhos de santo" estava sendo levado para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa. O "pai de santo" não quis e a filha foi levada para o "terreiro" em sua casa.

O PAI DE SANTO SE EXPLICA NA POLÍCIA.

por pressão não ofereciam bebidas alcohólicas durante os festejos juninos.

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O PAI DE SANTO SE EXPLICA NA POLÍCIA.

por pressão não ofereciam bebidas alcohólicas durante os festejos juninos.

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O PAI DE SANTO SE EXPLICA NA POLÍCIA.

por pressão não ofereciam bebidas alcohólicas durante os festejos juninos.

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo". O "pai de santo" afirmou que estava na casa do "pai de santo" e não estava na casa do "pai de santo".

Figura 07 (anexo I): *Jornal da Bahia*, de 1973.



Figura 08 (anexo II): discos do grupo *Os Tingoãs* (Aleluia, M., 2017, p. 21).
Foto: Vinicius Xavier.

Maria EDÍSIA

neira de um grupo de
cujos objetivos iniciais
m a mesma determi-
m servir aos seus 34
s. Em quase todos os
rasil existem campings
io uma forma accessi-
er terras e gentes eco-
Na Bahia funcionam
tória da Conquista e
sos parabéns ao Cam-
o Brasil por estes 7
lades proficuas.

ra Seu
iana

io de pinturas come-
150 anos da Independ-
ia, continua no Solar
o deixe de ir visitar
de pintores maravi-
na maloria.

Guias

ertas as inscrições
re), para o Curso
istória, no Instituto
lete (Piedade), das
diariamente, com

a Garda Gurgus,
e BENLUX, de
Saint Honoré,
cia dos brasi-
al francesa.

ROTAÇÕES ● Fernando VITA

Direito Autoral, Uma Opinião

Do pessoal da SICAM recebo o
número dez de uma revistinha edi-
tada pela sociedade que, como os se-
nhores sabem, se dedica à controversa
missão de recolher e pagar os direitos
autorais de seus associados.

Para início de conversa, não sou
nenhum cobra na mecânica de reco-
lhimento e de pagamento de direitos
autorais no Brasil e acredito que nem
mesmo os beneficiários mais bene-
ficiados com estes direitos a saquem
perfeitamente. Contudo, não precisa se
estar por dentro desta cartilha, para
se saber que uma das coisas mais
absurdas deste País Tropical ainda é
o direito autorai.

Assim por cima, lendo a revista
da SICAM, algumas coisas me chama-
ram a atenção, como, por exemplo, o
fato de que na diretoria da sociedade
se encontram compositores que nunca
apareceram de público para um grito
contra este absurdo. Isso, a princípio,
me intriga porque acho que, em exis-
tindo sociedades arrecadadoras de di-
reito autorai compostas em suas cúpu-
las por gente diretamente interessada
no problema, caberia a elas uma luta
coordenada para se modificar comple-
tamente o que existe em legislação
acerca do assunto.

Agora, um outro ponto que, de
vista, friso bem, de vista, me parece
controverso. A SICAM conta em seus
quadros com 371 sócios efetivos, 1058
sócios administrados e com 14 associa-
dos em seu Departamento de Autores
Teatrais. Em 1972 sua receita bruta de
direitos autorais foi de Cr\$ 8.003.902,67.
Dessa grana foram pagos de direitos
autorais Cr\$ 4.086.378,64, quer dizer,
apenas a metade. O resto se destina
a comissões de arrecadadores, impos-
tos, administração, etc. como vocês
podem ver pelo balanço que publico
abaixo, distribuído pela própria Si-
cam.

Movimento Financeiro de 1972

RECEITA

ALCIONE

Três Lançamentos

Diretamente de Cachoeira
para todo o Brasil, "Os Tin-
coãs", via Odeon. Disco com
muito afro e "Os Tincoãs",
você sabe, canta certinho. Ro-
mário Costa Gomes, advoga-
do e político de Cachoeira, di-
vulgando muito bem o LP dos
meninos.

Da RCA, compacto simples
de Alcione, cantora que não
complica.

E para terminar, trilha so-
nora do "L'Aventure c'est
L'Aventure", filme de Claude
Lelouch, aquele de "Um Ho-
mem e uma Mulher". Em tem-
po, Francis Lai é o autor da tri-
lha em questão e a Copacaba-
na Discos é quem distribui este
bom elepê no Brasil.

Cr\$

Figura 09 (anexo III): menção ao lançamento do disco "Os Tincoãs", de 1973, no *Jornal da Bahia*.

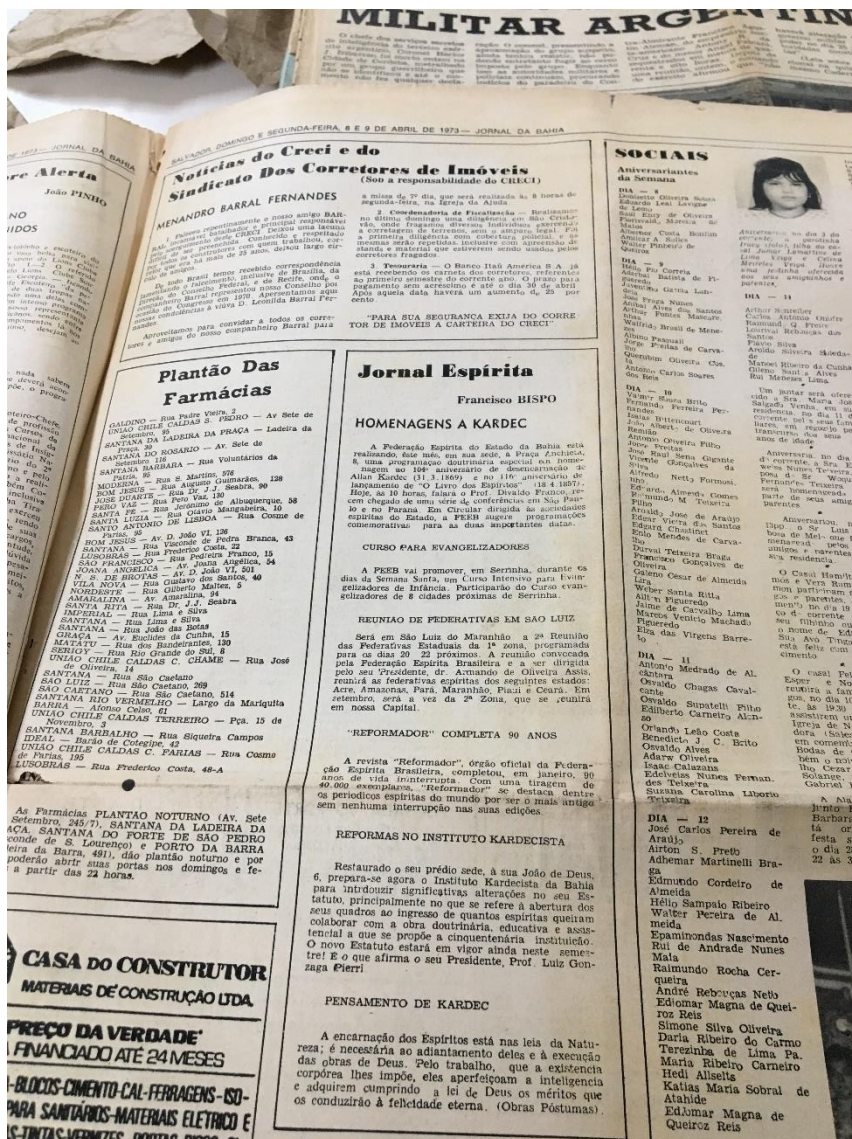


Figura 10 (anexo IV): *Jornal da Bahia* / Allan Kardec.



Figura 11 (anexo V): *Jornal da Bahia* / Noite de atabaque a Neive Branco.



Figura 12 (anexo VI): *Jornal da Bahia* / Consciência europeia versus consciência africana.