A Aldeia Mãe de Barra Velha: um estudo de caso sobre o samba indígena e protagonismo feminino

Ana Carolina Pires Félix da Silva (USP)

anadan@usp.br
GT 1- Musicalidades Indígenas

Resumo: Neste artigo nossa proposta de estudo de caso acerca do samba indígena Pataxó e o protagonismo feminino é observar a movimentação feminina no samba da Aldeia Mãe de Barra Velha - Caraíva (BA) em paralelo aos registros históricos e análises de movimentação feminina no samba tradicional carioca, constar seus modos de *ler* e *existir* como pontos de partida para *reterritorialização* bibliográfica das análises musicológicas científicas que instituem parâmetros totalizantes de análise para interpretar e traduzir práticas sonoras inscritas sob um funcionamento diverso. Este artigo irá apresentar algumas dessas movimentações, relacionando diferentes saberes acadêmicos e não hegemônicos a partir da experiência da narrativa de observação sobre o samba feminino Pataxó da Aldeia Mãe de Barra Velha (BA) .

Palavras-chave: Samba Afro e ameríndio; Interseccionalidade; Protagonismo feminino.

The Mother Village of Barra Velha: a case study on indigenous samba and female protagonism

Abstract: In this article, our proposed case study of the Pataxó indigenous samba and female protagonism is to observe the female movement in the samba of the Aldeia Mãe de Barra Velha, Caraíva, Bahia, alongside historical records and analyses of female movement in traditional samba carioca. We will consider their modes of reading and existing as starting points for the bibliographic reterritorialization of scientific musicological analyses that establish comprehensive analytical parameters for interpreting and translating sonic practices inscribed under diverse functioning. This article will present some of these movements, connecting different academic and non-hegemonic knowledge based on the experience of the observational narrative on the female Pataxó samba of the Aldeia Mãe de Barra Velha, Bahia.

Keywords: Afro-Amerindian Samba; Intersectionality; Female Protagonism.

Introdução

Durante boa parte de meus estudos no mestrado, estive empenhada em assentar um terreno teórico-narrativo que me preparasse para caminhar por diferentes nascentes discursivas e encontrar nelas confluências possíveis. Admito que o fiz de maneira mais sintética que orgânica, evocando o sentido elaborado pelo pensador afropindorâmico Antônio Bispo (2019)[1], pois embora compreendesse a limitação do corpus temporal do curso, pouco compreendia que o processo de percepção dentro de comunidades afro e ameríndias envolveria uma série de fatores externos, que ultrapassavam minhas auspiciosas rotas de pensamento.

Ainda assim, creio que a partir do movimento imersivo inicial na Aldeia Mãe de Barra Velha (BA), pude considerar deslocamentos narrativos, que estão para além do escopo das linhas de pesquisa etnomusicológicas. Sem querer de forma alguma limitá-las em sua fronteiriça, mas sim ressaltar que em determinadas compreensões contextuais, quando analisamos contextos imagéticos tal como a tela de uma pintura, deve-se considerar a existência de outras imagens que não estão na tela dessa pintura, "mas estão presentes no que ela diz"[2] .

O que não está presente nessa tela é o que, provavelmente, garantirá organicidade suficiente para que o solo imagético permaneça fecundo, no sentido figurado, e para além do que a compõe, caberá também desmanchar o sentido antevisto, sem do *ato de desmanchar* ser refém como nos relata a seguir, Bispo:

> Eu fui um camarada que aprendeu muita coisa desmanchando as coisas. Eu desmanchava uma esteira pelas bordas e refazia a esteira. Todas as coisas que nossos mais velhos não precisavam mais, eles mandavam que nós desmanchássemos e refizéssemos. Porque é também desmanchando que a gente aprende a fazer. Meus mestres e minhas mestras me ensinaram assim. Mas desmanchamos uma coisa que já está pronta. O que não está pronto, não desmanchamos: a gente impede de fazer. Nós compreendemos que só desmanchamos o que está pronto (BISPO, 2019).

Este trabalho é um recorte de minha dissertação (SILVA, 2024), que propôs, por vezes, o formato de *desmanche* para registrar confluências das práticas do samba afroameríndio, afro e

[1] SANTOS, Antônio Bispo dos. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético.Tecendo Redes Antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal .Anderson Ribeiro Oliva, Marjorie Corrêa Marona e Renísia Cristina Garcia Filice (Eds.) São Paulo: Autêntica, 2019.

[2] Aplicamos aqui o pensamento de Deleuze e Guattari acerca da filosofia com simetria similar a musicologia: "A história da filosofia não é uma disciplina particularmente reflexiva. É antes como a arte do retrato em pintura. São retratos mentais, conceptuais. Como em pintura, é necessário fazer parecido, mas por meios que não são semelhantes, por meios diferentes: a semelhança deve ser produzida, e não um meio de reproduzir […]. A história da filosofia não deve redizer o que diz um filósofo, mas dizer o que ele subentendia necessariamente, aquilo que ele não dizia e que está entretanto presente no que ele diz". (*O que é filosofia?* Deleuze e Guattari, 1990, p.181).

ameríndio em diálogo com as perspectivas musicológicas enquadradas dentro do padrão hegemônico de análise musical, qual seja, científico, e como essas perspectivas ainda carecem de mode linguagem não universais, que sejam inscritas sob vértices e cosmologias específicas de suas próprias práticas sonoras.

A respeito disso, creio ser importante pontuar que as perspectivas de análise musicológica quando não se propõem a subtrair uma *variável majoritária dominante*[3] de análise (ou seja, quando não há *desterritorialização* de um território analítico musicológico consolidado em benefício de outras análises musicais não epistêmicas e deslocadas da linearidade ocidental), costumam reproduzir, sistematicamente o apagamento de outras maneiras de existir e pensar musicalmente. Sobretudo, quando esse movimento é calcado na tradução, ou interpretação do discurso musical a ser analisado.

Nesse fio, nossa proposta de estudo de caso acerca do samba indígena Pataxó e do protagonismo feminino é observar a movimentação feminina no samba da Aldeia Mãe de Barra Velha - Caraíva (BA) em paralelo aos registros históricos e análises de movimentação feminina no samba tradicional carioca e constar seus modos de *ler* e *existir* como pontos de partida para *reterritorialização* bibliográfica das análises musicológicas científicas que instituem parâmetros totalizantes de análise para interpretar e traduzir práticas sonoras inscritas sob um funcionamento diverso. A esse respeito, o etnomusicólogo congolês Kazadi Wa Mukuna[4] elucida a importância da compreensão cosmológica acerca do objeto analisado

> Para estudar o africano deve se estudar o africano dentro do contexto da cultura de origem. Não há essa separação. Para estudar a cultura afro-brasileira não se estuda a partir daqui, mas de onde o africano veio. A música é um produto de expressão humana dentro do tempo e espaço; para entender a música do jeito que ela é tem que entender o comportamento da música (MUKUNA, 2012)

Diante dos percalços que enfrentamos de acervo da figura feminina no samba, que não se distanciam da realidade enfrentada pelos pesquisadores etnomusicólogos, projetamo-nos a repensar outras categorias de análise musical, que de alguma forma contemplassem as confluências existentes nos territórios de resistência do samba afro(e)ameríndio, seu *comportamento* musical, e neste caso

específico, com o protagonismo feminino. Na ausência constante dessas, nossos prospectos analíticos apontarão para um desenvolvimento inicial deste pensamento neste artigo e em nossos estudos atuais de doutoramento.

---

[3] Goldman, Marcio. 2021. “‘Nada é igual’. Variações sobre a relação afroindígena”. Mana. Estudos de antropologia social 27 (2): 1-39.

[4] MUKUNA, Kazadi Wa.Oficina "Presença Bantu na Música Brasileira", com Kazadi Wa Mukuna, no XII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, em 2012.

Dito isso, pretendo desenvolver esse estudo tomando como base a narrativa de observação feita na Aldeia Mãe de Barra Velha (BA) durante minha ligeira passagem na festa de São Sebastião entre os meses de janeiro e fevereiro de 2024.

1. Samba indígena: A Aldeia Mãe



Foto 1. Membros da comunidade da Aldeia Mãe (Foto: Elisa Braga).

Quando pretendi fazer registros etnomusicais acerca das semelhanças do samba indígena com o samba afro, tinha pouca noção de quão ambiciosa seria essa tarefa antes de entrar na pesquisa de campo. Ouvi dizer que isso é muito comum na prática investigativa de incautos mestrandos (para o meu alívio). O fato é que hoje estou ciente de que nem toda vida é suficiente para tamanha tarefa, o que não impede que o olhar desta autora, proponha-se a revelar o que há tanto tempo se recusa a ver.

Dito isto, no dia 13 de janeiro de 2024, embarquei do Rio de Janeiro para Porto Seguro a fim de observar uma das festividades que acontecem entre dezembro e fevereiro na Aldeia Mãe de Barra Velha, em Caraíva, no extremo sul da Bahia. O território Pataxó abrange o Parque Nacional do Monte Pascoal próximo à região em que foi iniciada a invasão do Brasil pelos colonizadores portugueses, por

volta de 1500. A aldeia é a sede do primeiro aldeamento indígena do Brasil que se tem registro; a língua falada entre os nativos além do português é o *Patxohã.*

Território de resistência há mais de 523 anos, a aldeia foi vítima de um dos maiores massacres indígenas da história do Brasil, em 1951 (conhecido como "Fogo de 51")[5], que revelou o conflito entre o povo Pataxó, a população local latifundiária e o estado. A tragédia causada por meio de um incêndio proposital, dizimou grande parte dos indígenas locais, estuprou mulheres, provocou a morte de crianças, deixou outras órfãs e produziu deste modo, a forçosa diáspora do povo Pataxó para Cabrália, Cumuruxatiba e outras diferentes regiões:

> Na contramão às dificuldades do povo pataxó, grandes famílias extrativistas da região continuavam a explorar a área, que hoje é reconhecida como terra indígena. Vivendo em um contexto de rejeição completa por parte da população local, casos de agressão aos pataxós vinham sendo registradas no Parque Nacional de Monte Pascoal. Revoltados, os pataxós da região saquearam os estoques de mantimentos de Teodomiro Rodrigues, um dos extrativistas da época. Isso levou ao incêndio proposital da aldeia de Barra Velha pela polícia local, motivada por boatos de que os "caboclos" de Barra Velha haviam desencadeado uma onda de violência na cidade. Os anciãos relatam que, durante o ataque, diversos indígenas foram mortos, mulheres foram estupradas e famílias inteiras fugiram de Barra Velha, se espalhando pela região (SANTOS, Iamany; 2023)[6]

Apesar desse episódio traumático, a Aldeia Mãe de Barra Velha, entoada e reconhecida nas canções dos Marujos Pataxó[7] como "Aldeia Sagrada", ainda permanece como referência Pataxó e matriz das tradições do samba indígena no Brasil, reunindo a cada ano um número maior e mais expressivo de indígenas e visitantes para suas festividades. Embora a Aldeia ainda sofra ataques de fazendeiros da região, como aconteceu em 19 de março de 2025[8], somente meses depois em

que escrevo este artigo, a organização para a celebração onde ocorre o samba, continua ativa durante todo o ano.

Entre os meses de dezembro e fevereiro são celebradas quatro festas tradicionais na aldeia: Nossa Senhora da Conceição padroeira da Aldeia de Barra Velha que dá o nome à Igreja local, no dia 8

---

[5] O episódio conhecido como "Fogo de 1951" é mencionado na página *Povos Indígenas do Brasil* (https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pataxó), parte do portal do Instituto Socioambiental (ISA), com apoio da Embaixada da Noruega e da CAFOD.

[6] SANTOS, Iamany. 'Fogo de 51'? Conheça trauma do povo Pataxó no extremo sul. Publicado: 19/04/2023 às 19:07. Disponível no link: https://www.ibahia.com/especial-povos-indigenas/fogo-de-51-conheca-trauma-do-povo-pataxo-no-extremo-sul-291326 Acessado em 03/11/2023.

[7] . Marujos Pataxó: "A Força dos Encantados" – Álbum: yb Music – 2023. Disponível no link: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mFRtin6jxRXiEElHoyq8IZxWLaYMB5K-E&si=xF7Fp1d_J0ragKNt . Acessado em 10/05/2025.

[8] Cada pedaço de terra tem sangue nosso": povo Pataxó enfrenta violência e abandono no Extremo Sul da Bahia

de dezembro; Santo Rei, no dia 6 de janeiro; São Sebastião, no dia 20 de janeiro (período em que estive lá); e São Braz, no dia 3 de fevereiro. Todos estes eventos são embalados pelo grupo de samba local conhecido como Marujos Pataxó.

Minha pretensão era chegar no dia 15 de janeiro, mas houve um falecimento na aldeia um dia antes e preferi chegar um pouco depois. O fato é que saí de Porto Seguro pela balsa até Arraial d'Ajuda e de lá peguei um ônibus com aproximadamente três horas de viagem até Caraíva onde fica a aldeia, conforme me orientou Mônica Bello uma das lideranças e figura de grande importância para cultura local. Chegando em Caraíva, descobri que ainda restavam: uma balsa, uma viagem de bugre e uma breve caminhada até a aldeia. Fui sem pestanejar, até porque a beleza do lugar era tamanha, que nem liguei para o inchaço dos meus pés.

Após ser muito bem recebida por Mônica e sua família, instalei-me na sua casa e fomos para o primeiro samba. Muito mais do que as festividades que começam no cair da noite, o samba à que Mônica se referia era o encontro dos aldeões na praça em frente a igrejinha local. As bebidas, as conversas, as risadas. Segundo ela, esse era o "primeiro samba". E assim também foi durante os dias que estive lá. Quando toda comunidade (ou quase toda) já estava na praça, os Marujos se organizaram na frente da igreja e começaram a tocar o "esquenta". Em seguida adentraram na igreja, onde o samba (música) começava, ao som dos violões, dos tambores, dos pandeiros, zabumba, triângulo, maracás, e da cuíca (roncador) grave.

Na tentativa de "materializar" um pouco da celebração de São Sebastião e desses dias de imersão na Aldeia Mãe, por questões de recorte, construirei uma narrativa que contemple alguns dos momentos das festividades que captaram minha atenção, que certamente esbarrarão em traduções inferidas por mim, no intuito de estabelecer aqui diálogo dessa celebração com outras práticas do samba feminino em territórios de resistência.

É seguro afirmar que esses relatos, fazem parte do recorte festivo escolhido, no breve tempo de imersão local e que (in)felizmente não contempla a magnitude do contato com os envolvidos, mas poderá iniciar ponderações menos anacrônicas acerca dos modos de pensar e fazer do samba feminino,

mesmo que, por ausência de outras categorias de linguagem musicais específicas e pelo breve contato com a *biopolítica sensorial* indígena[9], também torne ainda mais desafiadora esta empreitada.

[9] A estrutura denominada por Rafael Bastos como *biopolítica sensorial* em seu artigo *Audição do mundo Apùap II: Conversando com "Animais, "Espíritos" e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível* traduz uma representação do sentido da prática sonora presente nos povos originários. A noção de que a organização sonora indígena só encontra sentido por meio do corpo, e sob este viés, aliada ao sentido da palavra samba – na dualidade significado/significante –

1.1 Marujos Pataxó e o samba indígena

"É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós"

(José Saramago, *Conto da ilha desconhecida*,



Foto do documentário de Theo Bueno

Durante o processo de imersão na Aldeia de Barra Velha, desconheço tarefa mais desafiadora do que sair do *lugar comum* (aqui no sentido mais literal possível) do que eu entendia sobre o samba, para compreender a cosmovisão que essa palavra representaria para o povo Pataxó. Falo do lugar onde nasci, no bairro da Penha, subúrbio carioca, terra de Noel Rosa. Do lugar de pesquisa de pelo menos 10 anos, estudando, frequentando rodas, cantando e gravando samba. Nada, em absoluto, poderia me preparar para sair da "minha ilha", como diria Saramago, e é muito provável que eu não tenha saído totalmente dela enquanto lá estive. Mas quanto mais abri mão do processo de lembrá-la, mais ainda compreendi a cosmovisão do samba pataxó.

Os Marujos fazem parte de um conjunto de músicos e guardiões da memória do povo Pataxó em Barra Velha, manifestado através de suas canções tradicionais. O grupo que já passou por várias formações desde 1970, hoje tem como liderança musical Arypotxe Pataxó e graças aos anos de esforços e luta pelo reconhecimento, no dia 23/03/2022, o prefeito Jânio Natal sancionou a lei que torna o Samba Indígena Patrimônio Histórico e Cultural do município de Porto Seguro. Falamos um pouco sobre as marujas e falaremos sobre os músicos homens, chamados marujos e sobre o samba na festividade de São Sebastião.

---

obrigatoriamente perpassa pela escuta não linear, sob interferência corpórea e traduzida em manifestações para além do próprio ritmo.

À semelhança das marujas, aos homens também são atribuídas outras funções além de tocar o instrumento. Às sete horas da manhã do dia 20 de janeiro, os marujos e outros homens da aldeia vão até a mata retirar um tronco imenso de árvore para fazer o grande mastro de São Sebastião, que será colocado em frente à igreja da aldeia e trocado anualmente. Este mastro só pode ser carregado por eles. É feita uma procissão do mastro acompanhada por toda aldeia, distribuindo em cada casa lascas da madeira do mastro para proteção da comunidade.

Fotos: Bruno Pinheiro



A festividade de São Sebastião começa no início da noite com a apresentação dos Marujos e participação da comunidade no teatro encenando as canções. Gostaríamos de poder citar todos os personagens que compõe a encenação, mas por falta de tempo hábil e pelo recorte por nós adotado voltaremos nosso olhar para as manifestações no samba indígena que ressaltam a figura feminina e seu protagonismo.

2. A roda das mulheres



Embanhar de bandeiras. Festa de São Braz, Foto do documentário de Theo Bueno[10]

Uma das características muito comuns às rodas de samba no Sudeste, onde nasci, convivi e convivo, é que além das rodas de sambas serem compostas em sua maioria por homens, a eles pertence o centro e a atenção de toda narrativa. Ainda que a presença das pastoras contribua para o formato "pergunta e resposta" nos sambas cariocas, sobretudo nos de partido alto, são interferências muito pontuais. O que costumamos ver por aqui, é a presença feminina em volta da roda de homens cantando e reagindo aos comandos dos bambas.

Essa realidade foi uma das primeiras noções desconstruídas pelo samba Pataxó, no qual o centro da roda pertence às mulheres. São as Marujas com suas danças que comandam o centro da roda de samba em movimentos intercalados entre si, chamados de "contradança", com a presença de crianças no colo ou no chão. Elas também atuam no coro de repetição entoados pelos Marujos, que se

[10] BUENO, Theo. "SAMBADORES E SAMBADEIRAS DA ALDEIA MÃE" – RAIZ INDÍGENA DO SAMBA BRASILEIRO. Documentário produzido pela lei de fomento Aldir Blanc Bahia (2021) https://www.youtube.com/watch?v=-37e7HTYzvs acessado em 01//10/2021

organizam em volta delas para para dar início a execução das canções nas festividades de São Sebastião dentro da Igreja local .

A presença feminina no samba Pataxó é muito evidente não somente no momento das celebrações, mas também no trabalho organizado por elas de aulas semanais de música para os "marujinhos", crianças da aldeia que aprendem a cantar, desde muito pequenas, as canções da cultura local. Muitas dessas mulheres cuidam da proteção espiritual do seu povo, com rezas na Igreja ou nos benzimentos na Aruanda Pataxó antes do início do samba. A elas também pertencem o *empunhar* das bandeiras, com o brasão do santo de cada festa estampada no tecido.

É possível que se associe o ato de fazer samba, aqui no sentido literal com o ato de tocar o instrumento, com o ato do fazer musical, e que esse mesmo ato, de alguma maneira se organize hierarquicamente, como o modo mais óbvio de produção sonora. Digo isso, pois a maior parte dos instrumentos que produzem o ambiente sonoro do samba Pataxó (violões, dos tambores, dos pandeiros, zabumba, triângulo) são tocados pelos Marujos.

No entanto, para a comunidade indígena de Barra Velha – que também assume a biopolítica sensorial construída por intermédio do corpo – essa hierarquização de estrutura musical não se aplica de modo tão simples, uma vez que muitos desses instrumentos, como o mbaraka (Maraca) um idiofone do tipo chocalho globular (considerado instrumento sagrado na cultura indígenas) por exemplo, são feitos e tocados pelas Marujas e anciãs da aldeia.



Aruanda Pataxó. Foto Arquivo pessoal, Mônica Bello.

De tamanhos diversos e taxonomias diferentes é importante dizer que, seja qual for a etnia indígena o mbaraka é um instrumento de extrema relevância dentro das práticas xamânicas e que

caracteriza também um ser presente nos rituais e para além dessas práticas e após sua confecção leva-se um tempo de semanas ou até meses para seu manuseio. À esse respeito, Deise Montardo assim descreve seu relato com os Nhandevas:

> "Nas visitas que fiz aos ñanderu ("xamas") Nhandevas, após manifestar meu interesse em conversar sobre a música, ou seja, sobre o jeroky, a pri-meira atitude de cada um deles fol entrar em sua casa e voltar paramentado com seu akangua'a (um adorno para a cabeça confeccionado com algodão e penas de papagaio), seu jasaa (dois colares feitos com sementes vegetais e adornados com penas de vários pássaros, que são utilizados transpas-sados) e seu mbaraka. Em alguns casos trouxeram apenas o mbaraka. Até mesmo o Guarani que é pastor da Igreja Pentecostal portou, na mão, o mbaraka enquanto discursava. Vários xamãs definiram estes objetos como o documento do índio, em contraposição ao documento de identidade do branco, um papel" (MONTARDO,2009,p.163)

Compreendemos que assim como esse corpo Mbaraka é considerado muito mais como parte de um processo de elaboração desse fazer musical inscrito também no corpo físico, contemplado por várias camadas de oralituras[11] grafadas nessa corporeidade como um modo de estar no mundo, do que metaforizado em uma necessidade de preenchimento do sentido literal da produção sonora.

Utilizamos aqui o termo *oralitura* cunhado por Leda Maria Martins, como a compreensão da performance que rege as performances orais, matizada pelos cantos, danças, figurino, cromatismos, grafadas não somente no conhecimento escrito, mas também no corpo e corporeidades que conferem a esse corpo, um lugar de inscrição de conhecimento[12].

Essa inscrição de conhecimento produzida por meio de/e neste corpo coletivamente por outro lado, nem sempre é registrada cientificamente a partir das noções cosmológicas presentes nestes territórios de resistência, tampouco levam em consideração seu *comportamento musical* como citamos acima.

Tenho observado que muitos artigos acadêmicos questionam, com razão, a *ausência e invisibilidade* de sambistas e personalidades femininas ao longo das décadas na evolução do samba, ofuscadas por sambistas e compositores masculinos, bem como a necessidade de revisitar *antigos paradigmas* construídos na história de narrativa única. Tão importante quanto a análise feminina sobre essa questão, creio que seja interessante compreender de onde parte a ancestralidade a que se refere essas análises.

---

[11] MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá.* Ed. Perspectiva: São Paulo, 1997.

[12] MARTINS, Leda Maria. *Trajetórias*. Entrevista. Itaú Cultural. Link: https://www.youtube.com/watch?v=Y8T02-dasUc&t=941s . Acessado em 10/10/2024.

E foi neste ponto que esbarrei no espinho que constitui grande parte das narrativas de observação de produção sonora, qual seja: na ausência de categorias, específicas de linguagem musical, se preenche com sentido totalizante, linguagens e *fazer* musicais que possuem estrutura de funcionamento e tradição específicos. Sentidos de *apagamento e ausência* que não preenchem a figura feminina no samba Pataxó da Aldeia Mãe, por exemplo.

Sendo este também, um padrão analítico etnomusicológico muito frequente nos textos acadêmicos, nos salta os olhos o equívoco de tentar abarcar um questionamento legítimo, que por meio de uma categoria de linguagem uníssona e reincidente produz uma auto exclusão do gênero, retroalimentando, continuamente, o movimento patriarcal e colonizador.

Utilizarei aqui sementes de provocação discursiva para endossar nossa reflexão, como um trecho do livro *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura* (1994), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, no texto da filósofa estadunidense Donna Haraway que discute o território discursivo acerca do pensamento universalista feminino na atualidade e as questões do ato de nomeação como parte de um elemento castrador sobretudo, no campo simbólico:

> Tornou-se mais difícil designar o feminismo por meio de um único adjetivo ou até mesmo insistir em cada circunstância do próprio substantivo. É aguda a consciência de exclusão através do ato de nomear. As entidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas. Com o sofrido reconhecimento de sua constituição social e histórica, as categorias de gênero, raça e classe não podem fornecer a base para a crença na unidade "essencial". Não há absolutamente nada a respeito do ser "mulher" que aglutine naturalmente todas as mulheres. Não há nem mesmo este estado de "ser" mulher que é em si uma categoria altamente complexa, construída nos discursos científicos sexuais e em outras práticas sociais. A consciência de gênero, raça e classe é uma conquista que nos foi imposta por meio da terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do patriarcado, do colonialismo e do capitalismo. E quem é este "nós" na minha própria retórica? Que identidades estão à nossa disposição para fundamentar um mito politicamente tão potente chamado "nós"? E, finalmente, o que poderia motivar a inclusão nesta coletividade? (Haraway, in: BUARQUE DE HOLLANDA, 1994, p. 250).

É muito interessante observar também que o “ato de nomear” evocado por Haraway, como uma tendência inequívoca de exclusão a respeito do que seria “devir/ser mulher”, no sentido totalizante dessa identidade. Essa pretensa “unidade” identitária, se impõe como próprio entrave, quando não estabelecido de onde parte. E que talvez, diga mais a respeito à uma motivação particular de inclusão identitária, do que necessariamente, coletiva, selecionada com a necessidade momentânea, nas questões de identidade evocadas pelo filósofo indiano Amartya Sen (2015),

> Com efeito, muitos dos conflitos e da barbárie no mundo são sustentados pela ilusão de uma identidade única e sem alternativa. A arte de fabricar o ódio assume a forma de uma invocação do poder mágico de uma

> identidade supostamente predominante que afoga outras filiações e, em uma forma convenientemente belicosa, pode também subjugar qualquer simpatia humana ou bondade natural que possamos normalmente ter. O resultado pode ser uma violência doméstica rudimentar ou engenhosos modos de violência e terrorismo em escala global (SEN, 2015, p.13).

Se pusermos em desenvolvimento este pensamento de Sen em diálogo com as análises musicológicas notaremos que as análises musicológicas que seguem este padrão de identidade única (feminina, grifo meu) como alerta Sen esbarram nos modos de pensar e fazer por elas mesmo criticadas. Se há na observação o registro do comportamento pautado pela cultura que o insere, porque a insistência de analisar musicalmente manifestações sonoras com ferramentas que não se aplicam à seus modos de reconhecimento e pertença?

O pensamento sobre identidade pela lente do filósofo indiano Amartya Sen (2015) , postula que a seleção de identidade nem sempre ocorre de um modo puramente intuitivo ou consciente, tanto para o indivíduo como para o coletivo. Ao contrário, às vezes, esse processo ocorre pela imposição do contexto sócio histórico que, por sua vez, implica a necessidade de selecionar a absorção de determinada identidade como mecanismo de defesa e/ou sobrevivência.

Nesse aspecto, deve-se atentar que o protagonismo feminino no samba adere as mesmas estratégias que este signo absorveu; quando foi necessário que o samba ampliasse suas cartografias, sonoras, locais e espirituais (samba de partido alto, samba de terreiro, samba de roda, samba do recôncavo, samba carioca e etc) para se manter enquanto prática sonora de territórios de resistência. Entretanto, sem que houvesse "necessidade" naquele momento adesão a esta questão de gênero específica, as contribuições femininas eram relegadas a figura do *cuidado,* tornando-as quase que invisíveis como veremos a seguir.

A crítica a invisibilidade e apagamento da figura feminina no samba na atualidade já é um consenso epistemológico, com vasta literatura no assunto, e a busca por este reconhecimento segue em passos lentos, mas não distantes do campo de visão dos estudos interseccionais, sobretudo das sociólogas negras. No artigo *Samba de autoria Feminina*, a socióloga brasileira Núbia Moreira (2014), exemplifica como costumeiramente são incorporadas as figuras das mulheres no samba carioca,

> No mundo do samba, com especial atenção às mulheres vinculadas a ele, provenientes dos grupos negro-mestiços, elas são localizadas no exercício da dimensão do cuidado. A prática do cuidado expandido para todas as dimensões da sociabilidade humana determina, o gênero feminino, vetor principal deste exercício. Quando essa concepção se agrega ao reduzido capital simbólico expresso na conjugação de variáveis como renda, escolaridade, cor/raça, confere desvantagens em relação aos outros estratos melhor situados na pirâmide social. Uma das chaves explicativas para compreender a posição secundária das mulheres compositoras, no

> universo do samba, são os reflexos do sistema no qual as estruturas são incorporadas nos indivíduos por uma rede de interações de uns com os outros (MOREIRA, 2014, p. 71).

Esta figura do *cuidado feminino* como posição secundária na construção do samba carioca está muito presente não somente em várias letras de sambas como na figura do feminino, construída com as raízes epistemológicas fincadas no patriarcado, desenvolvendo de modo sutil a distração das intervenções fundamentais no processo de construção desses territórios de resistência desenvolvidos pelas mesmas.

No processo de transformação do samba carioca uma das mais simbólicas estratégias, denominada pelo sociólogo brasileiro Muniz Sodré como "metáfora viva das posições de resistências adotadas pela comunidade negra", é a casa da Tia Ciata, reduto das primeiras manifestações do samba do Rio de Janeiro como conhecemos hoje:

> A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visita, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos sambas de partido alto ou samba raiado; no terreiro, batucada [...]. A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros (SODRÉ,1998, p.15)

Ou seja, ainda que por fora fossem vistas as polcas e os Lundus no samba afro carioca, o fundamento, na parte dos fundos (sambas de partido alto ou no terreiro) é que sustentava taticamente a perpetuação dessa prática, que não se desvincula dos ritmos da fachada, mas com eles flerta, e por eles sinuosamente abre caminho. Por este prisma, poderíamos subverter o modo de ler esse *cuidado* como um processo fundamental para cimentar o samba afro carioca como o conhecemos hoje, a partir da figura de Ciata.

A grande armadilha, ou para usar a nomenclatura do pensador Bispo, a contra colonização do pensamento acerca do protagonismo feminino no samba seria construir categorias

de análise musicológicas que partam da compreensão da construção cosmológica inseridas nessas manifestações. Acredito que a esta altura como pudemos ver, o desmanche (compreendido por Bispo como a decolonialidade), ou seja o desmantelar, o ato depreciar a estrutura histórica de análise não produzirá em si nada mais que o efeito de repetição colonial de análises musicais

hegemônicas, pois se propor a "desmontar a máquina para compreender a maquinaria" (o desmanche) não impede que ela seja refeita futuramente.

Por outro lado, quando a análise musical construída parte do meio do modo de comportamento das culturas inscritas nas cosmologias ancestrais de existir, produz-se o ato do impedimento de colonizar (lido por Bispo como a contra colonização), simetrizado aqui por mim como uma possível alternativa não reducionista, mas estratégica de reterritorialização do processo científico, crítico e analítico musicológico acerca da presença feminina no samba.

Uma das maiores estratégias adotadas nos territórios afro e ameríndios sempre foi a incorporação de influências culturais de outros territórios hegemônicos aos seus conjuntos simbólicos como tecnologia de sobrevivências e preservação de seus saberes ancestrais atravessados pela diáspora. Na Aldeia mãe de Barra Velha a Aruanda Pataxó liderada por mulheres é essa parte integradora e fundamental da cultura do samba indígena local.

3. Aruanda Pataxó



Entrada da Aruanda Pataxó (2024). Foto minha, arquivo pessoal.

Profundezas. Dos mergulhos que se fazem de cabeça, com braços abertos, abrindo águas até chegar ao chão de terra molhada e transgridem o que muito bem disse Luiz Antônio Simas as "leituras mecânicas do sincretismo"[13].

[13] SIMAS, Luis Anônio. São Sebastião, São Jorge e os Caboclos de Oxóssi: os sincretismos nas encruzilhadas da cultura Link para acesso: https://www.instagram.com/reel/DFDIUDFuan3/?igsh=MXB0OHdtNmZwaHZnag== Acessado em: 20/01/2024.

Na aldeia indígena Pará-Pataxó em Caraíva - Bahia (mesmo território da Aldeia Mãe, a poucos quilômetros do centro da Aldeia), na Aruanda Pataxó de "Mãe Coruja", como carinhosamente seus entes chamam a matriarca da casa, a tradição segue o fio protagonizado por mulheres de diferentes gerações, que se unem no intuito de promover cura física e espiritual para aqueles que buscam ajuda.



Aruanda Pataxó (2024). Foto minha, arquivo pessoal.

Mãe Coruja é também uma maruja Pataxó, figura ímpar e pedra angular da Aldeia Mãe Pataxó de Barra Velha, sobrevivente do Fogo de 51, é benzedeira que juntamente com as filhas transmite em cantigas e pontos o atravessamento de diferentes religiosidades, unidas pela fé nos encantados, caboclos, santos e orixás. Aqui, todas as fontes se encontram na mesma nascente "que mistura quem não está junto e que ajunta sem misturar" (BISPO, 2021, P.18), garantindo a continuidade desse saber ancestral Pataxó, cuja fonte até os dias de hoje é bebida por muitos terreiros, casas de umbanda na Bahia e Brasil afora.



Mãe Coruja Pataxó. Foto Arquivo pessoal, Mônica Bello.

Outra figura importante na Aruanda é o Tapurumã Pataxó, que não só auxilia as curandeiras musicalmente como é um dos compositores dos pontos e de algumas cantigas dos

marujo Pataxó. Ele é um dos articuladores musicais, que levam essa cultura para outros territórios, como São Paulo por exemplo, quando aqui esteve em junho de 2024.

Costumo dizer que a Aruanda Pataxó foi o grande divisor de águas da minha dissertação, pois foi ali mesmo que compreendi que o processo de retomada dos povos ameríndios na diáspora só pode ser elaborado pelo conjunto de *ações metalinguísticas* elaboradas por seu próprio povo. E esse conjunto denominado como cultura que funciona como "sistema imunológico", citando Marimba Ani[14], é um dos poucos veículos contracoloniais que mesmo num estado de interferência colonizante, ainda pode ser refreado pela oralidade construída pela linguagem específica e modos de pensar/fazer de um igualmente únicos. Como pontua Bispo,

> Nós quilombolas não somos um. Cada quilombo é um. Podemos até contribuir com os quilombos dos outros, mas cada quilombo é um. E por isso que os colonialistas nunca nos venceram. Eles precisariam de uma arma para cada quilombo, uma metodologia para cada quilombo, uma estratégia para cada quilombo. E eles não deram conta de pensar em tudo isso. Nós temos a nosso favor um saber ancestral que nos ensina. Os colonialistas não. Eles têm um pensamento quadrado. (SANTOS, 2019, p. 34)

Tomo esse relato de Bispo como exemplo similar ao pensamento citado acima de Donna Haraway acerca de quem seriam 'esses nós" aplicado ao termo *feminino*. Compreender que o sentido daquilo que é o quilombo para o colonialista não dá conta de englobar o território de sentido diversificado para cada quilombo *do que é* o quilombo, e é justamente o que não permite o ato de colonizar. O que se aplica também ao termo feminino.

A *desterritorilização* de sentido no que diz respeito ao território discursivo aqui proporcionaria a criação de outro cenário territorial, que muitas vezes surge de comunidades forçadas a desertar por motivos de guerra, escravidão, ou que possuem seus territórios invadidos pela colonização, desenvolvendo essa habilidade discursiva como uma espécie de tecnologia de sobrevivência, como é o caso da Aldeia Barra Velha, no que diz respeito ao samba Pataxó, comum também ao samba afro-carioca e a tantos outros territórios atravessados por sua influência.

Desse modo é importante destacar que o protagonismo feminino no samba indígena aqui referenciado não pode ser vinculado somente as práticas culturais e religiosas locais. É

[14] ANI,Marimba.Yurugu: An African-centered Critique of European Cultural Thought and Behavior. Africa World Press:Universidade de Michigan, 1994, p.275.

desafiador compreender a figura de São Sebastião para Aldeia Mãe de Barra Velha sem compreender o diálogo de sua imagem à do orixá Oxóssi africano, cultuado pelos povos de matriz afro religiosa e também cultuado pelas curandeiras da Aruanda Pataxó, matriarcas e guardiãs da fé nos encantados, em que ambas as divindades dialogam diretamente com a cosmologia indígena, nas celebrações comandadas pelo samba Pataxó.

Só nesse exemplo que acabei de citar, sintetizamos as três bases principais da cultura "fundamental" do Brasil: A indígena, a negra e europeia que não podem ser nem compreendidas separadamente, nem mesmo comparadas, univocamente, ao modo de pensar indígena Pataxó, pois este é um modo específico de pensar Pataxó, da Aldeia de Barra Velha, em Caraíva, na Bahia. Bem como em sua estrutura, o samba Pataxó da aldeia absorve toda essa cosmovisão resultada pela fé nos encantados, santos e orixás, entoados pelas mulheres da Aruanda Pataxó.



Mãe Coruja e o altar da Aruanda Pataxó. Foto Arquivo pessoal, Mônica Bello.

O som das congas, maracás, djambê e os pontos cantados conectam essa raiz afro-ameríndia com os territórios de resistência quilombolas e religiosidades de matriz africana, como candomblé , umbanda e fazem parte da liturgia dos rituais de purificação e conexão com o sagrado. Durante o período em que lá estivemos, notamos a presença desses

elementos religiosos nas canções e devoções a Oxum, a Ogum, a Oxóssi e a outros orixás presentes nas religiões de matriz africana.

As imagens dos santos, bem como as rezas, os benzimentos feitos entrelaçam-se com os pontos em devoção à cabocla Jurema e aos encantados. E assim como na roda das mulheres marujas, na Aruanda Pataxó são elas que tocam os atabaques, que manuseiam os encantamentos e que regem toda a cerimônia, num vigor vocal tamanho capaz de estremecer as estruturas da casa. E não digo somente no sentido figurado, mas no físico.

As mais jovens estão sempre muito atentas ao que as mais velhas dizem, pois a ancestralidade é um fator prerrogativo que constitui a base da casa. Algumas adolescentes que também são mães partilham o mesmo saber para suas filhas (o número de rezadeiras mulheres na Aruanda é maior do que o número de homens) que ainda pequenas, compreendem os espaços físicos religiosos criados em comunidade por todas as mães e seguem esse mesmo fio da tradição matriarcal.

Quem tem a oportunidade de visitar o território pode perceber que esses elementos se inserem no imaginário coletivo da aldeia, e podem ser concebidos na linguagem musical, nos instrumentos utilizados, nas manifestações festivas e no samba dos Marujos Pataxó. Essa conexão que faz parte da biopolítica sensorial da aldeia é elemento fundamental para compreender o atravessamento sonoro presente no samba, seja em música, seja em construção coletiva física, oral e de memória da aldeia Pataxó.

Compreendem por que o processo de etnografar com categorias de análise de linguagem musicais hegemônicas se estabelece como insuficiente, no que diz respeito à compreensão desse samba feminino em específico? Esses entroncamentos inevitáveis são também matéria-prima para que categorias de linguagem musicais estabeleçam contraponto no sentido musical: de *simultaneidade* e não somente de *sobreposições* melódicas. Como uma espécie de *reinvenção da tradição* esses territórios estabelecem a continuidade do samba feminino por intermédio de seus modos de pensar e fazer musicais, como formula Hobsbawm

> "Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza natural ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado" (HOBSBAWM, 2012, p. 9)

Pegamos, então, empréstimo do pensamento do historiador egípcio Eric Hobsbawm para ilustrar o movimento de territórios de resistência tão necessários de práticas de culturas tradicionais que sofreram de alguma maneira interferência da colonização, mas que para não serem extintas reinventam seus modos de fazer, sem perder as características que as constitui com intuito de garantir sua continuidade e sobrevivência. Esse movimento presente não somente na Aruanda Pataxó, mas em toda Aldeia mãe Barra Velha é recorrente em outros territórios que analisamos como o território do samba afro carioca, interseccionado pela presença feminina de ambos, que atua como elemento *cimentador* em ambas as práticas.



Ilana rezadeira e maruja pataxó. Foto Arquivo pessoal, Mônica Bello.

Considerações finais

> Nós transfluímos, através da cultura, a imposição colonialista. Assim como a água transflui, por baixo da terra ou pelo ar, nós transfluímos pela cosmologia e pela cultura. (BISPO, 2019, P.22)

Não podemos, nem queremos perder de vista que esses estudos também partem da literatura que considera em sua maioria, a contribuição feminina, especificamente, negra. Na mesma perspectivas observamos que, pouco ou quase nada até momento, tem sido postulado acerca das práticas do samba indígena, ou da figura feminina no samba indígena e como essas mesmas práticas são compreendidas dentro desse cenário, muitas vezes também, por desconhecimento de sua

contribuição na formação do samba brasileiro e/ou do funcionamento dessa estrutura. A respeito de tomar conhecimento dos agentes inscritos sob estruturas subjetivas nos campos musicais, nos alerta Núbia,

> Participar do campo musical requer tomar posse das regras e disposições que aí são mobilizados em forma de habitus, princípios que orientam a posição dos seus agentes aí inscritos. Portanto, a tímida existência das compositoras no campo da produção musical está diretamente relacionada com as estruturas objetivas que se organizam através dos determinantes de classe, gênero, geração e raça/cor apresentadas e incorporadas às estruturas subjetivas que no exercício não consciente reproduzem as exclusões ao se autoexcluírem (MOREIRA, 2014, p. 71).

Podemos facilmente, relacionar essas subjetividades com a ausência de outras categorias de linguagem musicais que falamos acima. É claro que, afirmar a existência de figuras femininas fundamentais no samba carioca mais conhecidas – como Tia Ciata, Ivone Lara, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra – não equiparará o panteão masculino reconhecido mundialmente, o qual fundamenta a maior parte do samba afrocarioca como conhecemos hoje.

É sabido dizer que o signo samba, tal como é compreendido hoje, ainda carece de construir rotas de pensamento musicológico, que ultrapassem os modos sintéticos, por sua vez limitantes, de pensamento musicológico histórico científico elaborado nas universidades brasileiras, quase ausente de reposicionamento histórico significativo para outras categorias de linguagem musical.

Esse fator foi também uma das razões que me motivaram a desenvolver um estudo de caso que considerasse a elaboração de outras categorias de linguagem musicológica, reposicionando amplamente os discursos a partir de seus próprios vértices discursivos, sem que estes, necessariamente, precisassem contemplar algum caráter dentro de competências do saber consolidadas academicamente.

Em Barra Velha, são as Marujas seguem a tradição de movimentar a estrutura do samba local em dança, ativismo, musicalidade, dando tônus e tom à festividade de São Sebastião. E é possível, que a medida em que a consciência das categorias de análise musical descole-se do projeto inicial de análise musical hegemônica, possamos vislumbrar um diferente prisma acerca do papel fundamental exercido pela mulher no samba brasileiro.

Referências bibliográficas

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Audição do mundo Apùap II: Conversando com "Animais", "Espíritos" e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível.* 1. ed. Santa Catarina: Antropologia em Primeira mão:2012.

DELEUZE, Gilles.GUATARRI, Félix.. O Que é a Filosofia? Editora 34: Rio de Janeiro, 1991.

GOLDMAN, Marcio. "*'Nada é igual'. Variações sobre a relação afroindígena"*. Revista Mana. Estudos de antropologia social . 2021.

HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. RJ: Paz e Terra, 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de . *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Editora Rocco, Rio de Janeiro,1994.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá.* Ed. Perspectiva: São Paulo, 1997.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira, Através do Mbaraka: Música, dança e xamanismo Guarani. Edusp, SP: 2009.

MOREIRA, Núbia. *Samba de autoria Feminina*. Dossiê Expressões Artísticas e Mulheres Arquivos do CMD, Volume 2, N. 2. Jul/Dez 2014.

MUKUNA, Kazadi Wa.Oficina *"A Presença Bantu na Música Brasileira"*, com Kazadi Wa Mukuna, no XII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, em 2012.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético.Tecendo Redes Antirracistas*: Áfricas, Brasis, Portugal .Anderson Ribeiro Oliva, Marjorie Corrêa Marona e Renísia Cristina Garcia Filice (Eds.) São Paulo: Autêntica, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético.Tecendo Redes Antirracistas*: Áfricas, Brasis, Portugal .Anderson Ribeiro Oliva, Marjorie Corrêa Marona e Renísia Cristina Garcia Filice (Eds.) São Paulo: Autêntica, 2019.

BISPO, Antônio; DORNELES, Dandara: **Palavras Germinantes**. Revista Identidade!

São Leopoldo ; v. 26, n. 1 e 2. p. 14-26 . jan./dez. 2021 .

SANTOS, Iamany. '*Fogo de 51'? Conheça trauma do povo Pataxó no extremo sul*. Publicado: 19/04/2023 às 19:07. Disponível no link: https://www.ibahia.com/especial-povos-indigenas/fogo-de-51-conheca-trauma-do-povo-pataxo-no-extremo-sul-291326 Acessado em 03/11/2023.

SEN, Amartya. *Identidade e violência: a ilusão do destino*; tradução José Antônio Arantes. - 1. ed. - São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2015.

SILVA, Ana Carolina P. F. da. *O samba antes do samba: confluências do samba indígena e do samba afro na atualidade*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Paulo de Tarso Salles. São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, 2024.