

Tradição e resistência ao ritmo do tambor: tessituras quilombola e afro-colombiana, um diálogo possível

GEAN PAULO GONÇALVES SANTANA*

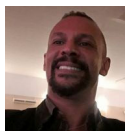
Resumo: Os cantos-poemas, construídos a partir de experiências intersubjetivas, ora são respostas, ora são questionamentos às circunstâncias históricas, socioafetivas e aos confrontos da vida cotidiana. Descrever essa poética no que traz de expressões que lidam com a representação da herança africana, suas identidades, ressignificações e resistência, utilizando-se da importância do ritmo e dos tambores *ingoma*, *caburé*, *cununo macho* e *cununo fêmea*, respectivamente, afro-brasileiro e afro-colombianos, constitui-se objeto de estudo do percurso discursivo metodológico deste texto. Destaca-se, nesse trabalho, o papel que o tambor revela em relação à comunidade quilombola do Extremo Sul da Bahia e às comunidades negras da Região do Pacífico do Valle del Cauca. As análises que sustentam esse trabalho dialogam com as teorias da tradição viva, poética da oralidade, estudos culturais. Os tambores, como instrumento poético, explicitam histórias ancestrais, louvores e orações, conflitos, amores e trabalho.

Palavras-chave: Ritmo. Tambor. Resistência. Ancestralidade

Tradition and resistance in the rhythm of drum: reading plot quilombola and afro-colombian, a possible dialogue

Abstract: The chants-poems, built from intersubjective experiences, sometimes are answers and sometimes are questions about historical and socio-affective and confrontations of everyday life circumstances. To describe these poetics expressions that deal with the representation of African heritage, their identities, resignifications and resistance, using the importance of rhythm and drums *ingoma*, *caburé*, male *cununo* and female *cununo*, respectively, Afro-Brazilian and Afro-Colombians, guiding objectives of study of this methodological discursive in this text. It is highlighted in this text, the role that the drum reveals in relation to the quilombola community in the south of Bahia and the black communities in the Pacific Region of Valle del Cauca stands out. The analyzes that support this text dialogue with the theories of the living tradition and poetic orality; cultural studies. These drums, as a poetic instrument, such poems take shape, rhythm by presenting ancestral stories, praises and prayers, conflict, love and work.

Key words: Rhythm; Drum; Resistance; Ancestry.



* **GEAN PAULO GONÇALVES SANTANA** é Pós-Doutor em Estudos Literários POSLIT/UFGM; Doutor em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS; Professor permanente no Mestrado Profissional em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia -UFSB e, do Mestrado de Letras UNEB/ Campus X.

O processo escravocrático da Região do Pacífico colombiano muito se assemelha ao do Extremo Sul da Bahia, em específico, à Colônia Leopoldina, de 1818. A região do Pacífico colombiano, formado pelos departamentos de Chocó, Nariño e Valle del Cauca, estende-se dos limites fronteiriços com o Panamá, ao norte, até bem próximo ao Equador, no sul. Trata-se de uma região com grande quantidade de florestas e variedade de água: estuários, manguezais, rios, oceano e que constituem um dos principais meios de transportes e sobrevivência dos que ali residem. 90% da população que compõe as comunidades da região do litoral, e as que se localizam na cordilheira ocidental, descendem do contingente de escravizados trazidos pelos espanhóis para o trabalho nas minas, no século XVI e, posterior, para o cultivo nas fazendas, no século XVII, sobretudo, no Valle de Cauca (OCHOA ESCOBAR ET ALI, 2010). A região do Pacífico colombiano possui, em sua maioria, uma população afrodescendente.

As águas do Pacífico e do Atlântico e muitas outras que neles desembocam são testemunhas do processo de colonização luso e hispânica que dizimou muitos povos indígenas e “de múltiples desembarques de barcos negreros cargados de seres humanos considerados como animales fuertes que debían efectuar los más duros trabajos” (ZAMBRANO, 2003, p.15), para a extração de ouro, plantio de café, cana de açúcar e para ocuparem o lugar servil nas casas dos colonizadores. Contudo, o “coração de pássaro” que a colonialidade

em vão tentou extirpar não cessou de pulsar como batuque de liberdade, revelando-se como resistência ao processo civilizatório ocidental, aquele que, segundo Leite (1991), transformou africanos em escravos e, em seguida, em negros.

Observando as particularidades dos processos civilizatórios ocasionados pelas colonizações luso e hispânica, os dados revelam forte presença negra e indícios de um período que guarda nos rituais religiosos e culturais marcas da ancestralidade africana, identidades e de resistência.

Batucando memórias e resistências

Na contramão dos acontecimentos, as vozes e versos afrolatinos da Região do Pacífico colombiano, assim como os das comunidades quilombolas do Extremo Sul da Bahia/Brasil, corporificados em tambores com suas *bocas primais* (ZUMTHOR, 2010) e como diapasão dos corpos e da resistência negra com suas múltiplas oralituras¹, resistiram a muitos *silenciamentos* em função do que representam para o povo negro. Entendemos que essa poética, corporificada e sacralizada pelo ritmo “es vivo, libre [...] la fuerza ordenadora que define el estilo negro” (SENGHOR, 1970, p. 39). Desse modo, o ritmo, seja latente ou mesmo velado nas vozes e versos afrolatinos, explícita e confirma o seu complexo poder simbólico junto às comunidades afrodescendentes, sobretudo as suas relações com o universo sagrado.

¹“El término *oralitura* es un neologismo africano y al mismo tiempo es un calco de la palabra literatura, según dice Yoro Fall (1992). Pero su objetivo es encontrar un concepto que de algún modo se yerga en el mismo nivel de la literatura. Porque se trata de reconocer la estética de la palabra plasmada en la historia oral, en las

leyendas, mitos, cuentos, epopeyas, o cantos que son géneros creativos que han llegado hasta nuestros días de boca en boca. Y que en la globalización de la crítica cultural también constituyen poéticas sujeto de estudio por parte de sociedades letrada” (FRIEDEMANN, 1997, p. 25).

Catalina González Zambrano (2003, p. 22), referindo-se aos negros da Região do Pacífico colombiano, esclarece-nos:

La magia de las palabras de la cultura del Pacífico se decanta en cuentos, poemas, coplas, décimas, cantos, parábolas, mitos y leyendas que brotan de las aguas de los ríos y del rumoroso mar Pacífico. Todas estas formas de arte verbal tienen connotaciones mágico-religiosas, filosóficas y festivas. Así pues, la oralidad en la costa del Pacífico es una herencia mágica y ancestral transmitida sobre todo por las mujeres. Es fuente de comunicación directa y se refiere a diferentes manifestaciones culturales, a los actos cotidianos de la vida y de la muerte. La tradición o literatura oral como fuente de producción oral popular es el principal documento histórico al que se puede acceder en esta región del país.

Se na Região do Pacífico colombiano encontramos os tambores *cununos macho* e *fêmea*, nas comunidades quilombolas do Extremo Sul da Bahia, ao ritmo dos tambores *ingoma* e *caburé*, os cantos-poemas ganham corpo e significação ao explicitarem histórias ancestrais, louvores e orações, conflitos, amores e trabalho. Santana (2014) considera o canto-poema um *corpus* literário em virtude da importância atribuída à letra e à melodia por entender que é “uma força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda atividade repousa, se espalha no mundo ao qual dá a vida” (ZUMTHOR, 2010, p. 66).

É nosso entendimento que o ritmo afrolatino americano ilustra o sentido da voz, negociações, reflexões e lutas pela cidadania e pela liberdade. O ritmo, como código de comunicação e resistência no continente americano, tornou-se força vital aos enfrentamentos dos atos do sistema eurocêntrico

escravista que, de forma violenta, vilipendiou a condição humana dos africanos. Sobre a resistência dos negros no continente americanos, Javier Laviña (2005, p. 21-22) pontua:

lo ritmos sino códigos de comunicación y resistencias colectivas en torno a la fiesta, de cimarrones libertarios que se enfrentaron y triunfaron sobre los amos. De imaginarios colectivos recreados al calor de las lluvias del trópico, que finalmente se impusieron sobre el orden religioso, moral y social de los propietarios. Cada muerte de un esclavo, cada castigo aplicado en los cuerpos, cada humillación sufrida eran elementos que reforzaban al grupo. Los esclavos y libertos se enfrentaban a la muerte sabiendo de su triunfo.

A importância dada ao ritmo, oriundo da “orilla de la vida, África,” (LAVIÑA, 2005, p. 22), como código de comunicação e resistência para os povos afrodescendentes provocou-nos interesse em cartografar algumas latitudes etimológicas do termo ritmo. Entre muitas acepções, conduziu-nos à origem grega *rheo*, *rhein*, que quer dizer rio, fluir, correr, deslizar. De acordo com Bruno Kiefer (1973, p. 23), o termo “designa aquilo que flui, aquilo que se move ... a partir do momento em que o fluir apresenta continuidades [...] determinado movimento dos braços ... acidentes numa correnteza de água” e, citando Platão, diz que é possível distinguir o ritmo “no voo de um pássaro, nas pulsações das artérias, nos passos de um dançarino”, a que consideramos uma assertiva poética. A essas reflexões, acrescemos as de Schaffer (1992, p. 87), ao explicitar que “ritmo é direção. O ritmo diz: eu estou aqui, quero ir para lá”. A essas reflexões sobre ritmos, acrescemos as de Senghor (1970, p. 221-222):

El ritmo es la arquitectura del ser, el dinamismo interno que le da forma, el sistema de ondas que emite en dirección a los *Otros*, la expresión pura de la fuerza vital. El ritmo es el impacto vibratorio, la fuerza que, a través de los sentidos, nos integra en la raíz del *ser*. Se expresa a través de los medios más materiales, más sensuales: en arquitectura, escultura y pintura, con ayuda de las líneas, superficies, colores y volúmenes; en poesía y música, por medio de los acentos; y en la danza, por medio de movimientos. Pero, al hacerlo, ordena, al mismo tiempo, la totalidad del conjunto hacia la luz del *Espíritu*. En el negro-africano, el ritmo ilumina el Espíritu en la medida en que se encarna en la sensualidad [...] Volvamos a la primacía de la Palabra. El ritmo es el que le da su plena eficacia, ele que la transforma en verbo. La *palabra rítmica* es el verbo divino, creador del mundo.

Diante das reflexões de Senghor, retomamos as de Schaffer (1992) sobre o ritmo, de modo a compreendermos que o estar *aqui* e o querer ir para um *lá* é um movimento possível de ser identificado nos cantos-poemas e discursos que lidam com a representação da herança africana, suas identidades, ressignificações e resistência, seja nos quilombos brasileiros, seja na região do Pacífico colombiano. Acreditamos que os afro-brasileiros e afro-colombianos compartilham, mesmo no tempo e em espaço distintos, de um conjunto de memórias de memórias que os aproximam: a resistência frente ao sistema escravista.

Nessa realidade cosmogônica, parece-nos apropriado dizer que o ritmo é *verbo*

e, utilizando das palavras de Zumthor (2010, p. 66), mesmo em outro contexto, é uma “força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda atividade repousa, se espalha no mundo ao qual dá a vida”. É um grito de resistência e autopreservação com sua linguagem viva. As reflexões de Zumthor remetem-nos às de Senghor (1970, p. 249), ao referir-se à linguagem integral dos negros-africanos:

En una civilización que, como la del África negra, se halla no más allá, sino al otro lado de la escritura, el arte fundamental ha de ser el de la palabra. La palabra expresa la fuerza vital, el ser de que nombra y de lo nombrado. Posee una virtud mágica, pero, sin embargo, necesita ser rítmica para convertirse en *poesía*. En África negra toda palabra con sentido social, toda palabra solemne, es siempre rítmica, y toda palabra rítmica se convierte en música cuando va acompañada de un instrumento musical. [...] cada palabra puede ser traducida por una nota musical. La palabra y la música se hallan íntimamente unidas, y no pueden ser disociadas ni expresadas aisladamente. un discurso es, el mismo tiempo, una obra poética y musical. [...] La música negro-africana se caracteriza por su complejidad. [...] No existe intermediario escrito entre el órgano de expresión – cuerpo humano o instrumento – y la propia expresión.

A partir dessas reflexões, podemos dizer que o tambor, “boca, cavidade primal” (ZUMTHOR, 2007, p. 85) propaga o ritmo, um tempo organizado, uma ordem em movimento que, pelo poder encantatório, converte-se em imagens presentes e passadas, a exemplo da força mítica do *sankofa*², desfazendo as

² *Sankofa* (*Sanko* = voltar; *fa* = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em

Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “*se wo were fi na wosan kofa a yenki* que pode ser

barreiras do tempo do agora, em aqui e lá, passado e presente em contínuo diálogo. Esse movimento transporta realidades e transmite conhecimentos do tempo vivido e do contado, impressos no conjunto de memórias que, no decurso do próprio tempo, constituíram-se em tradições orais (SANTANA, 2014).

Hampatê-Ba (2010), referindo-se à África ocidental, e que, não arbitrário, podemos empregar às realidades afro-latinas americanas, argumenta que as tradições orais tratam-se da grande escola da vida, por apresentar em suas tessituras a religião, a história, a recreação e a diversão. Essa totalidade diferencia-se das ideias de homogeneizações ocasionadas pelos processos civilizatórios escravocráticos, tanto em relação aos *negros das terras*³, quanto aos negros extirpados do continente africano. Não obstante, urge pensar outros movimentos importantes à história, corroborando o contributo dos povos africanos e seus descendentes na grande *Pachamama*, berçário latino-americano que os acolheu em meio aos sofrimentos ocasionado pela tormenta da diáspora.

Walter Benjamin (2011, p. 226), em seus argumentos sobre o conceito de história, diz que é preciso “acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Diríamos, entretanto, que a história que se deseja contar, os ancestrais, desde sempre, estão acordados, presentes na memória de memórias, corporificados nas tradições que se contrapõem ao silenciamento ocasionado pelo eurocentrismo. Apropriando-nos das reflexões de Laura Padilha (2007, p. 12),

traduzido por “*não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu*” (SANTANA, 2014).

³ Como os portugueses apelidavam os escravos indígenas no Brasil (MONTEIRO, 1994).

⁴De acordo com Santos (1976, P. 183), o terceiro elemento, *Êsù*, “é o único capaz de desencadear qualquer ação e comunicar as partes entre elas”.

é possível dizer que as diásporas negras “cartografam-se, desse modo, as identidades em diferença que a colonialidade do poder e do saber tentou, em vão, esfacelar”.

Com o batuque das/nas águas que manteve a resistência dos negros no útero assombroso dos navios negreiros, saudamos o princípio dinâmico dos afluentes, córregos, riachos e correntes marinhas que cartografam encruzilhadas nos grandes mares e oceanos. Também, as possibilidades de múltiplos caminhos que se apresentam nesse processo discursivo metodológico e nos remetem à força transformadora e imanente de *Êsù*⁴, gênese da existência diferenciada que propulsiona, mobiliza, transforma e comunica, por entendermos que “cada coisa e cada ser tem seu próprio *Êsù*” (SANTOS, 1976, p. 131); do mesmo modo, às terras latinas americanas, cujo solo sagrado acolheu a dinâmica do tambor, elemento vital à poética da voz, e o seu movimento *bantu*, mundo de Zambi, *ngomas*, *calunga*; e também, jeje-iorubano, vindo em linha direta dos velhos e veneráveis orikis de orixá.

O grande mar, útero e berçário da vida, diferindo-se do navio negreiro, com o ritmo de suas águas, “ordena, al mismo tiempo, la totalidad del conjunto hacia la luz del *Espíritu*” (SENGHOR, 1970, p. 221). O corpo lançado nas águas, como uma grande oferenda, torna-se insepulto, uma entidade símbolo⁵, pois renasce perenemente nas memórias, corroborando a tradição viva, desvelando a terceira-margem, invisível aos olhos petrificados pelos sistemas escravocráticos, e tão importante à

⁵ De acordo com Santos (1976, p. 182), “uma entidade-símbolo não é um elemento que se traduza, que se defina de maneira estática, mas elemento que se interpreta na medida em que é inserido em determinado contexto”.

história de resistência identitária dos povos afro-latino-americanos.

Santos (1976, p. 223), refletindo sobre a morte na dinâmica nagô, e que, entendemos pertinente a discussão que se deseja, esclarece-nos que “a oferenda devolve, transfere ao grande útero fecundado e, conseqüentemente a ambos os progenitores míticos universais, não só seres humanos, mas também, tudo aquilo que existe como matéria individualizada”.

Também, porque a força vital do grande útero de Calunga, “las aguas que corren se convierten en caminos o puentes” (FRIEDEMANN, 1996, p. 147) e, como força imanente, seja no canto de despedida de lumbalú, seja em outros, impressos na vida afro-latina da região do Pacífico e nos cantos-poemas das comunidades quilombolas do Extremo Sul da Bahia/Brasil, reverbera a tradição viva, ou seja, “um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (HAMPATÊ-BA, 2010, p. 169).

Tambores: operadores de uma poética identitária e de resistência afro-latino-americana

Ancestros sombra de mis mayores sombras que tenéis la suerte de conversar con los Orichas acompañadme con vuestras voces tambores quiero dar vida a mis palabras (ZAPATA, 1983, p. 8).

Os tambores africanos reconstruídos nas comunidades quilombolas do Extremo Sul da Bahia/Brasil e na Região do Pacífico colombiano evocam memórias daqueles que, acorrentados, atravessaram o *atlântico negro*; que, extirpados de suas terras, foram tecendo lugares, *entre-lugares* com a percussão rítmica e alinhavando memórias de memórias. De acordo com Santana (2014, p. 89), “os sons por eles emitidos, como o espermatozoide e o sangue, ao longo do

processo de expatriação escravocrata, mantiveram fecundas as imagens de luta e de liberdade nos corpos multiplicados do povo africano e seus descendentes”. Não obstante, os tambores, historicamente, romperam os esfacelamentos que a distopia colonial em vão tentou silenciar, pois eles, conforme Javier Laviña (2005, p. 59), “representó el máximo elemento de resistencia”.

Imersas nessa realidade de corpos multiplicados e de resistência, as poetisas Maria Tereza Ramírez e Emiliana Bernard Stephenson, respectivamente, interseccionam as suas vozes poéticas às vozes matriciais e, com força matriarcal, ordenam:

“Tocá ese tambor hijo mío,
vuelen sobre él tus manos mestizas,
confluye a tu sangre africana

[...]

vuelen tus manos mestizas,
en los sonidos de África”
(RAMÍREZ, 2010, p. 129).

Ahora yo... soy yo. Construyo
libertad...

No quiero vivir una segunda
esclavitud.

Ahora, sueño, vivo, grito y escribo
al son del tambor,
aquel tambor
[del que me
despojó la Colonia.

La diosa de la mar y yo
reafirmamos

nuestra identidad: somos mujeres
negras, negras.

Negras raizales, negras caribeñas,
negras

colombianas, negras universales.

Tan negras como mamá África
(BERNARD, 2010, p. 368).

Por isso, não ao acaso, a música revela-se como um dos elementos centrais das representações culturais das comunidades negras afrolatinas americanas e, mesmo observando as

distâncias, os processos e as circunstâncias próprias das comunidades, assemelha-se à maneira dos ancestrais em solo africano. Compreendemos que o som do tambor age em conjunção com as vozes e com outros elementos rituais, de modo a invocar a presença dos ancestrais. O som nasce como síntese, um terceiro elemento provocado pela influência mútua entre a mão e o couro do tambor; “o som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento” (SANTOS, 1976, p. 49), próprio à luta, à rebeldia e resistência ao sistema opressor.

Nesse sentido, Alfredo Vanín Romero et ali (2010, p. 12) esclarecem:

La música, especialmente la de marimbas y tambores, fue sinónimo de resistencia y se asoció a la rebeldía, por lo que fue perseguida por los españoles. San Pedro Claver, en Cartagena, secuestraba los tambores de los negros. En el Pacífico hay documentaciones tempranas de la persecución y la resistencia: en 1734, en Barbacoas, el padre Larrea ordenó amontonar 30 marimbas y las hizo quemar todas. El padre Mera recorría el Patía y cada vez que encontraba un baile de marimba desembarcaba y la gente tenía que huir al monte para escapar de su “santa ira”.

Não diferente, em solo brasileiro,

Historicamente, do século XVI ao XXI, muitos *terreiros* dormem ao som dos tambores. Entretanto, um percurso sóciohistórico marcado por perseguições, estigmas de baderna, desordem e feitiçaria, foi se constituindo na sociedade brasileira em torno do tambor e, por extensão aos seus executores. Muitos decretos e atos, públicos ou velados, sancionaram a proibição do seu toque que está diretamente ligado ao *batuque*, também denominado de

samba, em muitos locais. Mario de Andrade, em 1934, referindo-se à fraqueza do *samba rural* em Pirapora, Estado de São Paulo, notifica que a principal razão da fraqueza derivou da reação dos padres e excesso de repressão policial. Segundo esse autor, estes segmentos da sociedade acabaram expulsando o *samba* para a periferia da cidade, longe dos centros urbanos. [...] O que ocorreu em Pirapora [...] não foi um fato isolado. Em todo o território brasileiro, os negros, mesmo residindo na periferia, sofreram a força da repressão eclesial e policial. Para percussionarem o tambor, era necessário tirar licença na delegacia, uma obrigatoriedade que se estendeu até 1964 (SANTANA, 2014).

Os tambores incomodam os silenciamentos ocasionados pelo colonialismo e tudo o que ele representa para o povo afrodescendente. Sobretudo porque ele é síntese de vários elementos, cuja complexidade filia o expectador-ouvinte a uma história, da qual intentaram desvinculá-lo. O ritmo que ele propaga ritualiza e reatualiza as tradições que guardam a palavra ancestral e que, por isso, promove um reconhecer-se sócio histórico, um sentimento de pertença com sua história e, por conseguinte, com sua gente. O tambor possui um poder misterioso, por isso cria coisa. Um poder que convoca a luta, um olhar para si, pois o corpo, ao escutá-lo, estremece. No tambor, ideologia e teogonias foram consolidadas, por isso essa ligação viva com o negro, pois nele assenta a força embrionárias e ativadora de memórias. Utilizando as reflexões de Hampatê-Ba (2010), mesmo em outro contexto, é possível dizer que o tambor é palavra viva que possui um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nele depositadas. Sim, o tambor

incomoda, convoca à batalha, à liberdade, pois “en América los tambores no sólo se volvieron el centro de la festividad y la música, sino que se convirtieron en instrumentos para convocar a las huidas y rebeliones” (VANÍN, ET ALI, 2010, p. 12).

Zambrano (2003, p. 27-28), também se referindo aos instrumentos de percussão da Região do Pacífico colombiano, assim nos esclarece:

Los tambores en la costa del Pacífico colombiano son el medio para participar en las fiestas, para traer mensajes, responder a consultas y cantar historias. En esta medida, la vida en la costa del Pacífico tiene una connotación sacra y profana, que se expresa por medio de diversas actividades comunicativas de carácter artístico y allí se reorganiza la historia. La cultura es aquí un proceso que crea y recrea una realidad social, con significados en cada una de las acciones de su acontecer cotidiano, con significantes y procesos simbólicos de su propio pensamiento, de su propia historia contada y cantada por el pensamiento hecho palabra.

Tal realidade encontra ressonância na narrativa de Roseli Constantino, do quilombo de Helvécia, no Extremo Sul da Bahia, ao externar seu sentimento sobre o escutar dos tambores:

Quando eu ouço os tambores, quando eu ouço aqueles cantos, é como se meu corpo, realmente ele se arrepiava todo. É mais forte do que eu; é como se eu realmente estivesse ali vivenciando, voltando na história, entrando em contato, relação com meus ancestrais. Então, eu acho que isso é importante. Eu acho que toda a pessoa que é negra ou que também se identifica como tal, ele sente isso, porque eu sinto. Você entendeu? Então, quando eu ouço uma música,

que eu vou ao ambiente que toca esses cantos, que eu ouço só de outra pessoa tocar ali no toque do tambor, eu me arrepio dos pés à cabeça. Isso é muito forte pra mim. Isso significa que essa relação, esse contato com os meus ancestrais independe de tudo aquilo que eu aprendi posterior. Vem mesmo, é profundo isso. Eu vejo isso não só em mim, mas com outras pessoas também que eu convivo, né? Que estão diariamente ali, presentes nas atividades que nós desenvolvemos. A gente consegue sentir isso. É bom sentir tudo isso e saber que a gente, enquanto povo, a gente tem essa relação com toda a nossa história, com todos os nossos antepassados. É isso (SANTANA, 2014, p. 91).

As reflexões de Zambrano aproximam-se das de Roseli, na medida em que entendemos a cultura como “un proceso que crea y recrea una realidad social” e de pertencimento ancestral, de modo que os sujeitos se reconheçam parte da história e não esqueçam de celebrar a *tradição viva*, cujo ritmo marca memórias de memórias, fluxo temporal de luta e resistência. Dessas reflexões, compreendemos que o tambor é força que imanta o canto-poema como forma de criação, experimentação e re-criação que se move entre intérprete e ouvinte (SANTANA, 2014). O tambor como elo de pertencimento sócio histórico e, como *tradição viva*, de poder e mistério é materialização e exteriorização das vibrações de forças em perpétuos movimentos, cujo propósito é restaurar o equilíbrio perturbado e restabelecer a harmonia, por sê-lo “el máximo elemento de resistência” (LAVIÑA, 2005, p. 59) nos espaços territorializados pela ancestralidade africana. Não obstante, ele é propulsor da magia, colocando em movimento e suscitando forças que estão estáticas nas coisas, nos espaços e nos sujeitos, e, como tal,

retroalimenta o pensamento contrário à subserviência.

La fiesta y el tambor sirvieron como medios de comunicación entre los esclavos de las haciendas para preparar las sublevaciones, para recordar un continente del que habían sido brutalmente arrancados, para convertirse de nuevo en seres humanos. Una parte importante de las sublevaciones se dieron después de una fiesta donde el tambor dejaba de ser un instrumento para convertirse en el protagonista de la llamada a la sublevación. Los toques, códigos de comunicación, anunciaban la llegada de la hora. Los dioses hablaban por la boca de los cabalgados, la danza marcaba contraseñas de libertad, cada divinidad convocada por el toque subía para expresar su mensaje.

Los guerreros hacían su aparición y la llamada a la sublevación era evidente, ¿quién podía resistirse a la convocatoria los dioses (LAVIÑA, 2005, p. 26).

O valor mítico intrínseco ao tambor é que o transubstancia, tornando-o protagonista da chamada à subversão, de modo que “os valores míticos da voz viva aí se exaltam de fato” (ZUMTHOR, 2010, p. 199). Não ao acaso, para o povo Malinquê, que ocupa o sudoeste da África (Guiné-Bissau, Guiné, Senegal, Mali), *falar e bater tambor* referem-se à mesma palavra. Entendemos que a existência do tambor para o povo negro está intimamente ligada ao culto da vida, uma simbiose de cantos, danças e rezas que converge para ele e dele se expande. O tambor, erroneamente interpretado como cicatriz da escravidão, feitiçaria e/ou como elemento exótico, resistiu a muitos *silenciamentos*, em função do que representa para os espaços de ancestralidade africana, sobretudo porque, através dele, sua poética e sacralidade, corporificadas pelo ritmo,

toca “o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura” (ZUMTHOR, 2010, p. 200).

Como já descrito anteriormente, muitos dos elementos que constituem as histórias afrolatina das comunidades quilombolas do Extremo Sul da Bahia e do Valle del Cauca, na Região do Pacífico colombiano, dialogam entre si. Se na referida região afrocolombiana encontramos os tambores *cununo macho* e *cununo hembra*, nas comunidades quilombolas do Extremo Sul, encontramos os tambores *ingoma* e *caburé*. Em ambos os espaços, os tambores exercem um papel importante na ritualística que reatualiza a ancestralidade africana.

Rogério Velasquez (1961, p. 89-90) assim descreve o *cununo*:

El cununo ou conuno, instrumento em forma de cono, fabricado de un tronco de árbol y ahuecado por el fuego, provisto de un parche de mico o venado, chivo o mono, por uno de sus lados, es casi privativo del Cauca y de mucho pueblo costeros del Valle y Nariño. No falta en las casas de alguna importancia [...] Es él, el mismo bombo mina, el aparato musical más notable de la nación africaba fanti-aschanti de la Costa de Oro [...] las maderas más usadas en la contrucción de conunos son aguacates, mates, machares e incives. Se rema con baquetas de guásimo (Guasima ulmifolia) o con las manos que acallan, tensas y electrizadas, el temblor del parche que oscila rezongando. Con aro de bejuco sobre el que se dobla el cuero de resonancia; con atadura, dibujos y nombres, se afina templando bien el cuero con golpes en las cuñas. Puesto que las medidas comunes van de 78,80 y 100 centímetros de largo, y 33, 30 y 45 centímetro de diámetro.

E, no quilombo de Helvécia, no Extremo Sul da Bahia, dona Faustina também socializa o seu saber notório da tradição dos tambores:

E esses tambor que era o instrumento de... feito por eles mesmo, feito à mão mesmo sem máquina nem nada. Que hoje, se não tiver um serrote ou uma coisa assim, não é feito. Era com um machadinho, cavadeira, que era um tipo de culê; eles cavava isso aqui. Tá vendo que a madeira é bem forte e é pesado [...] esse aqui é o tambor, o antigo que eles usava, com essa madeira muito forte que eu não sei nem que tipo de madeira esse tambor, essa madeira é. O couro, se não for de veado, pode ser de carneiro ou de novilho novo. O couro é conservado então, esse aqui é o tambor. [...] esse daqui eu aprovo, ele é feito de couro de veado, ou, entonce, de carneiro. E a madeira é um oco de pau., [...] E isso que você vê aqui, ó, é cipó da mata. [...] Então, esse aqui que é o original (SANTANA, 2014, p. 98).

O tambor nomeado de *caburé* possui, mesmo com algumas variações, cerca de 16, 20 centímetros de circunferência e 40, 50 centímetros de comprimento, coberto com couro; e um maior, denominado de *angoma*, com 26, 30 centímetros de circunferência e 50, 60 centímetros de comprimento. O couro é preso ao oco da madeira com cipó preto, encontrado em áreas de brejo, também possuem 8 cunhas, pedaços de madeira, distribuídas no entorno do tambor, presas ao cipó, cuja função é regular a pressão do couro, afinando o som. Entre muitas definições, o termo *caburé* refere-se à *kabu're*, ave *Cabure Brasiliensibus, noctuae species*; também se relaciona a *caburo*, sinônimo de *caboclo*, *cabra*, *cabo-verde*, *cafuz*. A denominação *ingoma* tem sua origem no quimbundo

[*ngoma*], fato que revela uma marca de ancestralidade africana.

Muitos aspectos aproximam os tambores *cununo macho e hembra* dos tambores *ingoma e caburé*. Conforme relata dona Faustina, o *caburé*, que se assemelha à voz das mulheres, é quem define o ritmo para, em seguida, o *angoma* acompanhar com um toque e som mais forte, sendo, por isso, necessário um couro mais resistente, não obstante, o *cununo macho* possui um timbre mais grave e o *hembra*, o tambor menor, um timbre mais agudo.

Os tambores *cununos macho e hembra, ingoma e caburé* possuem uma relação *uterina* com o povo negro. Nas comunidades quilombolas do Extremo Sul, anunciam momentos festivos, ritos de iniciação e concluem os rituais fúnebres. Também, na região do Valle del Cauca, de conformidade com os registros de Vanín et ali (2010, p. 14), são importantes “para las fiestas comunales, los casorios y el final del trabajo de mingas, o para estrenar una casa,” acompanham os “arrullo y el bunde, usados para adorar a los santos o *chigualiar* a los infantes muertos”, e, quando se “cantan los alabaos, usados en velorios de adultos. Parafraseando Friedemann (1996), o tambor representa a dimensão metafísica de uma ponte luminosa entre a África e a diáspora negra na América. Não diferente, nas comunidades quilombolas do Extremo Sul da Bahia, foram importantes para as litanias em memória dos mortos, nos festejos de santos, para a ritualística do *bate-barriga e embarreiro* (SANTANA, 2014). E, como dissemos anteriormente, é portador de forças que, acionadas pelo toque, exorcizam as dores do corpo e do espírito, recriam vozes e reconstroem imagens perdidas na memória, fazendo todo corpo estremecer, como nos revela dona Faustina:

Quando começa o tambor, o tambor bem repicado, aí a gente bate saca sem saber que está batendo, sem querer. Parece que até incorpora, uma coisa que eu não sei. Mas é o prazer, a alegria de tá ali dançando e mostrando pro povo o que a gente tá resgatando do antepassado, do nosso povo que já se foi (SANTANA, 2014, p. 93).

O complexo poder simbólico do tambor que se faz palavra viva e convoca a subversividade, que promove pertencimento ancestral, imantado pelo “o som é o resultado de uma estrutura dinâmica” (SANTOS, 1976, p. 49). Apropriando-nos das reflexões de Santana (2014), a força mobilizadora do tambor penetra os corpos/memórias transpondo-os a outros espaços, e outros tempos, e, como nos afirmou dona Faustina, “parece que até incorpora”.

Considerações

As marcas de ancestralidade do povo negro, como o canto do galo, poetizado por João Cabral de Melo Neto, ao logo do tempo, foram tecendo os fios da memória de memórias, partilhadas nas litâneas, festanças e do cotidiano existencial afrodescendente. Essa tessitura, por nós compreendida como tradição, ora fio, ora o próprio tear, construiu caminhos etéricos que reconduziram muitos povos ao seu berço territorial, à sua terra, à sua gente e, sobretudo, à sua teogonia. E, através do polo irradiador, “outros mundos, outras formas de pensar e agir, enfim, outras formas de vida” (SANTOS, 2006, p. 325) foram apresentados à América, aos negros da terra e ao colonizador que em vão tentou esfacular a força imanente da ancestralidade africana. Esse fato levou-nos a pensar nos possíveis diálogos, lutas e resistências na diáspora negra de colonização lusa e hispânica.

Ademais, entendemos a proximidade nas latitudes poéticas entre as comunidades quilombolas do Extremo Sul da Bahia e do Valle del Cauca, no Pacífico colombiano. Em ambos os espaços territorializados pela presença afrodescendente, os cantos-poemas são construídos a partir de experiências intersubjetivas, ora respostas, ora questionamentos às circunstâncias históricas, socioafetivas e aos confrontos da vida cotidiana. Não obstante, observamos que a poética dessas comunidades traz expressões que lidam com a representação da herança africana, suas identidades, ressignificações e resistência, e utiliza-se dos tambores/ritmos para acionar memórias do tempo vivido e do contado, ao tempo que explicitam histórias e memórias ancestrais.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERNARD, Emiliana. Negra, negra soy. In: CUESTA, Guiomar; OCAMPO, Alfredo (Org.). **Antología de mujeres poetas afrocolombianas**. Bogotá: Ministério da Cultura, Tomo XVI, 2010.
- FRIEDEMANN, Nina S. de. Luanda, Shilungo, Cabinda y Benguela en «La ruta del esclavo». In: **América Negra**. Pontificia Universidad Javeriana, nº 12, Bogotá, Colombia, diciembre, 1996.
- _____. De la tradición oral a la etnoliteratura. In: **América Negra**. Universidad Javeriana. nº 13 Bogotá, Colombia, junio, 1997.
- HAMPATE BÂ, A. A tradição viva. In: KIZERBO, Joseph (editor). **História geral da África**: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.
- LAVIÑA, Javier. Esclavos rebeldes y cimarrones. In: ANDRÉS-GALLEGO, José. **Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica**: ensayos y monografías. Madrid: Fundación MAPFRE, Tavera, 2005.
- KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Movimento, 1973.

LEITE, Ilka Boaventura. Território negro em área rural e urbana – Algumas questões. **Textos e Debates**, Núcleo de estudos sobre identidade e relações interétnicas. Florianópolis: UFSC, Ano 1, nº2, 1991.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

RAMÍREZ, Maria Tereza. *Tocá esse tambor*. In: CUESTA, Guiomar; OCAMPO, Alfredo (Org.). **Antología de mujeres poetisas afrocolombianas**. Bogotá: Ministério da Cultura, Tomo XVI, 2010.

SANGHOR, Leopold Sedar. **Libertad, negritud y humanismo**. Madri: Editorial Tecnos S.A, 1970.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. **Vozes e versos quilombolas**: Uma poética identitária e resistência em Helvécia. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul- PUCRS/2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1976.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1992.

VANÍN, Alfredo et ali. **Plan especial de salvaguardia (pes) de las músicas de marimba y los cantos tradicionales del pacífico sur de Colombia**. Bogotá: Ministério da Cultura, 2010.

VELASQUEZ M. Rogerio. **Instrumentos musicales del alto y bajo Choco**. In: Revista Colombiana de folclor. Bogotá, vol. II, Nº. 6, 1961.

ZAMBRANO, Catalina. **Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano**. Revista Universidad de Guadalajara, Ediciones Pandora, número 27 de La Colección de Babel, abril de 2003.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. **Changó el gran putas**. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 2020-05-27

Publicado em 2021-01-01