

**Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Curso de Pós-Graduação em Literatura
Literatura Brasileira e Teoria Literária**

CARLOS ALBERTO SILVA DA SILVA

A NEGRITUDE ATRAVÉS DE MARIA MARIA DE MILTON NASCIMENTO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Virginia de Almeida

Florianópolis

2003

“Se Deus canta, canta na voz de Milton Nascimento.”

Elis Regina

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me guiado e inspirado durante o curso e no momento de escrever.

À professora-orientadora Dra Tereza Virginia de Almeida por ter colocado em minhas mãos uma obra-prima de Milton Nascimento e por ter me acompanhado neste árduo trabalho.

Aos professores e Coordenadoria do Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

A Rosane Berti pelo acompanhamento inicial e depois pelas revisões dos textos da dissertação.

Aos meus pais: Neri e Dilce Silva pela atenção e incentivo, mesmo à distância, durante os momentos de aflição. Aos meus irmãos e demais familiares.

Ao professor Dr. José Endoença Martins pelas orientações e à professora Rosemeri Busarelo pela ajuda nas traduções dos textos em inglês.

Aos amigos: Irene Huscher, Cristina Schmitt, Maria Lindamir de Aguiar, Jussara Bittencurt, Mirian Santine e Gilberto Moraes.

RESUMO

Esta dissertação é um trabalho de análise do CD *Maria Maria* de Milton Nascimento, tendo como eixo a representação e a contribuição do negro na formação e constante transformação da cultura brasileira. A negritude da personagem Maria, através de sua história de vida, que se desenvolve no decorrer das músicas, permite uma releitura cultural do Brasil colônia até os dias atuais.

A pesquisa centra-se no corpo negro de Maria, da adolescência à velhice, e principalmente na sua condição de pobre, de integrante da classe trabalhadora que, mesmo em meio ao sofrimento e às dificuldades, conserva um semblante de pura alegria. A personagem assume responsabilidade de adulta ainda adolescente e durante os seis anos de casamento seis filhos ela tem.

O poema de apresentação da personagem Maria pode se dividir em antes e depois do casamento. A convivência com o marido é marcada pela falta de liberdade e pela submissão que lhe é imposta sob agrados de balas e doces para cada filho que nasce. Com a viuvez, ela se percebe sensual, sedutora, capaz de atrair o amor dos homens.

As músicas do CD situam Maria no sincretismo religioso e a dualidade de ser ao mesmo tempo fiel às crenças católicas e às crenças do candomblé, que retratam a situação do negro no Brasil. Tal religiosidade estará presente no disco e será estudada na dissertação. Finalmente, teremos uma mulher velha, pobre e abandonada, vagando pelas ruas, delirando, prevendo sua própria morte. Um fim de vida cruel para quem não tem qualquer tipo de amparo sócio-econômico. É a consumação do destino dos pobres e velhos que vivem o flagelo do abandono e da miséria.

ABSTRACT.

This dissertation analyzes Brazilian singer Milton Nascimento's CD *Maria Maria*. It has as its axis the Negro's representation and contribution to forming and continuously transforming Brazilian culture. Maria's negritude and life history, displayed in the songs, opened to the rereading of Brazilian culture, from colonial period to the present time.

The research is centered on Maria's young and old black body, with special emphasis on her poverty and working class membership. It highlights her hardships and happiness. In youth, Maria takes adult's responsibility, visible in her six-year marriage and six kids.

The introductory poem portrays Maria's marriage and separation. In the life with her husband Maria misses freedom and has to challenge the gifts – candies and cookies - for each new baby she has. When she becomes a widow she turns into the sensual and seductive woman who attracts men's love.

The songs position Maria in a religious duality. As a result, like many other Brazilian Negroes, she manages to act, at the same time, faithfully to catholic and Candomble's beliefs. We also have an old, poor and abandoned Maria who foresees her own death. That's a cruel ending for a black woman who does not find any kind of social-economic support. Similarly, that's the fate of a poor and old black woman who is reduced to abandonment and misery.

SUMÁRIO

RESUMO	04
ABSTRACT	05
INTRODUÇÃO	07
CAPITULO I	
O nascer de Maria na cultura brasileira	
1.1 – Escravidão e culinária	26
1.2 – Memória da raça	36
1.3 – Da viuvez à nova vida de mulher sensual	44
1.4 – Um jeito de seduzir	50
1.5 – Prazer e dor em Lília	62
CAPITULO II	
O sincretismo religioso presente em Maria Maria	
2.1 – Ao som dos tambores	66
2.2 – A musicalidade do candomblé e do catolicismo	70
2.3 – Cantos de dor	79
2.4 – Suor	81
CAPITULO III	
Maria é uma preta velha sentada ao sol esperando a morte	
3.1 – De repente Maria sumiu	87
3.2 – Um corpo esquecido	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
ANEXOS	106

INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é analisar o contexto cultural e histórico do afro-brasileiro a partir da personagem *Maria Maria* de Milton Nascimento. Estudar a sua contribuição na construção econômica do País, na formação familiar, no sincretismo religioso e a influência nos costumes do brasileiro, além de lembrar o negro escravo, a situação da mulher negra subjugada à condição de submissa, subalterna, sedutora, mas que não deixou de contribuir na formação desta cultura brasileira. Por último, o abandono de Maria que chega aos 80 anos, mendigando, perdida nas ruas e num leito frio à espera da morte. Ela é a representação atual do negro que ainda se encontra socialmente abandonado, à margem do processo de desenvolvimento econômico. Os menores salários são dos negros, com um agravante às mulheres negras, que ganham menos que os homens pretos e menos que as mulheres brancas.

O estudo será a partir do CD *Maria Maria* lançado em 2002, porém produzido entre 1976 a 1980 para ser trilha sonora do grupo de balé Corpo, de Minas Gerais. Algumas músicas serão centro de análise na construção da personagem.

Milton Nascimento conta no encarte do disco que as letras e músicas foram gravadas de maneira diferente da usual: “Ao invés do silêncio, prefiro o barulho e a agitação e, os dois balés (além do *Maria Maria* produziu também o balé *Último Trem*) foram compostos num pequeno apartamento da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, lotado de afilhados e de amigos”, lembra.

O trabalho de montagem da trilha sonora foi uma confusão e uma festa ao mesmo tempo. Milton diz que quase não conseguia ouvir as notas musicais, enquanto compunha *Maria Maria*, o tema do disco, tamanha era a movimentação em sua volta. No entanto, Maria saiu do balé e ganhou o mundo. O lançamento em CD do original deste trabalho para o grupo

Corpo sempre esteve nos planos de Milton Nascimento e o empurrão definitivo foi dado pelo coreógrafo americano David Parsons, para quem o músico brasileiro compôs uma outra trilha batizada de *Nascimento*.

Parsons passou a cobrar um CD com as trilhas, porque, em todos os lugares onde o balé era dançado, o público procurava pelo disco. Muitas músicas que estiveram mais tarde em outros discos foram compostas originalmente às apresentadas no palco com o balé. As gravações ocorreram nos estúdios com os músicos e também com os amigos e afilhados, sendo que os arranjos saíam da cabeça de Milton sem nenhuma ordenação. Em alguns textos não foram recuperados 100% da qualidade do áudio, justifica o músico que preferiu deixar assim. Os cantores Beto Guedes, Nana Caymmi, Clementina de Jesus, Zezé Motta e Fafá de Belém contribuíram cantando algumas músicas.

Mesmo sendo compostas em fins dos anos 70 e início de 80, as letras são atualíssimas ao tratar da representação do negro na cultura brasileira e sua situação como indivíduo no contexto social nas diversas regiões do Brasil. Tais elementos representativos são explorados por Milton Nascimento que fez a composição da personagem Maria, colocando-a na terceira pessoa do singular. Em outras músicas aparece o “eu lírico” revivendo histórias de guerreiros e da personagem feminina que tem fé no mundo e nos homens. O jogo poético mescla-se com a prosa, enquanto os tempos verbais se alternam permitindo a evolução da narrativa, que se apresenta fragmentada no CD. Em determinado momento, a história é simplesmente declamada, como se o poeta juntasse em sua volta amigos para contar um ato heróico da personagem. E Maria é o próprio heroísmo retratando costumes, tipos, crenças e vivência social. Quando a música entra em cena, o enredo se encaminha ao ponto alto, à emoção; o sofrimento, a brutalização não é contada e nem cantada. Os sons são gemidos de dor.

A dissertação seguirá uma linearidade marcada pelos assuntos, sem pretender seguir a seqüência que Milton Nascimento dá ao CD com as 18 músicas distribuídas em 13 quadros, algumas ficarão de fora e outras estarão juntas no momento da análise. As canções *Trabalhos* (4ª faixa) e *A Chamada* (6ª) não serão exploradas durante o trabalho dissertativo por estar inseridas no tema que trata do negro escravo ou da mulher no açoite, na conjunção dor/prazer. Já da música *Era rei e sou escravo* (7ª) sairão alguns versos ilustrativos para contextualizar a escravidão. A mesma situação se repetirá com as canções *Pai grande* (11ª) e *Francisco* (13ª). As demais músicas terão uma análise mais demorada e serão colocadas num processo linear, possibilitando o desenvolvimento do estudo.

Os compositores do CD se encarregam de fazer a seqüência musical que conta a história da personagem desde seu nascimento até seu leito de morte. Por isso, o disco começa com o quadro *Retrato de Maria* (1º) que é a apresentação da personagem a partir da infância; *Cozinha* (2º) representa os elementos culturais da culinária, que estão presentes na composição da cultura brasileira e *Trabalhos* (3º), que não traz letra musical ou poema para tratar do assunto designado pelo título. A linguagem, neste caso, é sonora, marcada pelo ritmo do trabalho braçal, de quem prepara a terra. O clímax dos quadros se dá em *Martírio* (4º), quando se tem a sonoridade do sofrimento com a dupla interpretação do ato: dor/prazer, a luta ou ajuntamento de corpos entre escrava e senhor de engenho.

No quadro *Navio Negreiro* (5º) a sonoridade dará idéia de percurso em meio à mata, por rios navegáveis, deslocamento interno de negros dentro do Brasil. Com o fim do tráfico de escravos da África para o trabalho agrícola em terras brasileiras, restou o comércio dentro do País. O tema *África* (6º) remete à lembrança do continente africano, à saudade da terra, da sua cultura, de seu povo. No quadro *Santos católicos x Candomblé* (7º) entra em cena a religiosidade, as crenças, a questão da raça, os santos, os deuses adorados pelos africanos.

No *Pai grande* (8º) surge a figura masculina do curandeiro, do contador de estórias, do rememorizador das aventuras e desventuras de um povo sofredor e que, mesmo em meio ao sofrimento, canta, dança, brinca e se diverte. É a figura do pai.

A mulher negra representada na personagem Maria será sedutora no quadro *Maria bonita* (9º) e logo adiante será *Maria solidária* (10º), conhecedora das ervas medicinais e de utilidade na cura de doenças. Mas ela será também *Maria solitária* (11º), que desaparece e quando retorna tem um corpo cansado, velho, sofrido é a *Agonia e morte de Maria* (12º), uma preta velha sentada ao sol. O quadro *Epílogo* (13º) encerra o que seria a narrativa musical da personagem Maria. A trilha sonora foi composta para acompanhar os atos que remetem ao Brasil colonial e, principalmente, à formação corporal da mulher negra, que se transforma precocemente no corpo de uma mulher parideira. Na seqüência, torna-se sensual e, por último, envelhece, se recolhe a um canto, cansado pelo trabalho e consumido pelo tempo.

Assim, estarei analisando, mesmo que em alguns rapidamente, todos os quadros da trilha sonora e interpretando aqueles que não são cantados com letra e sim com arranjos instrumentais. O corpo de Maria e suas transformações serão pontos de partida e de chegada para elaboração deste estudo. Como a obra vem com suas divisões, organizo os quadros em capítulos, sempre enfocando a presença do negro na construção da personagem Maria a partir das músicas.

A trilha sonora do balé *Maria Maria* é dividida em 18 subtítulos, que são os poemas e as canções encenadas no palco. O balé tem 13 quadros contando a trajetória da personagem e remontando à história de seu povo. Cada um dos quadros e das músicas desenvolve um tema entrelaçado com a condição da mulher negra em todo seu aspecto sociológico. A personagem nasce, cresce e envelhece e, durante este processo, os elementos da cultura afro-brasileira se movimentam como um mosaico. A movimentação também é a do

corpo da negra, que durante a infância experimenta o sexo, se transforma, precocemente, em uma mulher parideira e gradativamente em sensual, em erótico. Há uma diferença entre o corpo negro e o branco que não é só na epiderme. São diferentes os gestos, os movimentos no caminhar, o desenho da face, o formato dos seios, das pernas e até mesmo no articular da voz. Ambos se comportam e são vistos de forma diferenciada dentro de uma comunidade. O preto ainda é visto como servil e na distribuição de renda se encontra economicamente desprestigiado, com salários mais baixos. Os dois têm em comum a escalada do envelhecimento, da ausência de forças e de sensualidade. O tempo absorve a juventude em menor ao maior escala, mas absorve.

A personagem Maria de Milton Nascimento se constrói com movimentos, de certa forma, irregulares, podendo estar situada no presente transformador como no passado histórico cultural. Não vou me deter em um dos períodos históricos do Brasil, como no monárquico quando o País adotava o regime de escravidão e recorria ao tráfico de africanos para o trabalho pesado no cultivo da terra, além da extração de minerais. Quando isso ocorre, é apenas para compor o estudo. Por exemplo, Raul Bopp lembra que o drama da escravatura espalhou no País um sabor amargo. “O negro chegou em lotes, amarrado em coleiras de ferro. Catou mineração para *el-Rei*. Trabalhou de sol a sol nas lavouras. Apalpou o Brasil com as mãos. Assistiu, sem saber aos diferentes ciclos da nossa História. Em nossos quadros sociais fez papel de sombra”¹.

Para compreender a construção da personagem entramos no entendimento de que ela pertence a uma “raça domingueira,” como trata Bopp, que caminha em ritmo diferente, com pernas elásticas, num gingar de corpo arrastado que inventa seu passo de dança e depois

¹ Bopp, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p 52

ao coçar o piano, faz música. Assim, adoça a alma do Brasil. É, portanto, pertinente ver nestes elementos fragmentários resultantes em Maria que não são e nem estão estáticos.

1. A análise do disco e das músicas

A partir do corpo negro de *Maria Maria* são estudadas as composições do disco, a seqüência cronológica da personagem, como ela se insere na cultura brasileira e de que maneira a música de Milton Nascimento está presente neste contexto de mistura de ritmos e de movimento corporal. Num segundo momento, analiso a religiosidade presente na composição musical de *Maria Maria*, porque advêm daí elementos de contribuição na cultura brasileira. Resgato ainda a história dos diversos ritmos africanos e afro-brasileiros no estilo peculiar de fazer música popular brasileira. Todos estes temas estão relacionados à Maria e cada uma das composições contará isso. Aliás, a personagem se encarrega de fazê-lo, por estar incorporada em todas as letras, em todos sons distribuídos nas faixas do disco.

A partir desta proposta de estudo, trato dos elementos culturais do negro no Brasil e mostro como se desenvolve esse processo que caminha sempre em direção à miscigenação, resultado da convivência entre negros, brancos e índios, até porque não há como manter o isolamento em comunidades ou descartar as contribuições de outras etnias no processo transformador de culturas. A transformação passa pela questão das identidades e do encontro étnico que leva ao multicultural e à admissão do diferente. Tanto que a escolha de Milton Nascimento e o CD *Maria Maria*, como objetos de ponto de partida para este estudo, se deu pela amplitude do tema que, tem uma partida e uma chegada. É a Maria mulher/negra e sua dupla dificuldade de identidade brigando dentro de um corpo que traz todo o gene da africanidade, que absorve elementos culturais de outros povos para resultar na negra

brasileira. A trabalhadora que saberá “na pele” o que é ser, ao mesmo tempo, mulher e negra numa sociedade machista e preconceituosa colonizada por europeus.

E sobre a cultura afro-brasileira faço um rápido estudo para saber de qual região da África os negros escravos saíram e sob que processo de seleção chegaram em terras brasileiras, trazendo consigo o modo peculiar de cantar, de dançar e de tocar instrumentos para misturar aos ritmos e cantares do índio e do europeu. O resgate histórico possibilita entender a personagem, que não está restrita à cronologia: infância, idade adulta e velhice. Há toda a história e a questão geográfica do afro-brasileiro que leva Milton Nascimento a construir e explorar múltiplos sons e diversas vozes: do negro da senzala ao negro da construção civil, das fábricas e das lavouras, dos campos de futebol, das manifestações políticas, das artes. São músicas que saem das canções de dor, a dor de ser escravo.

As vozes, os cantos, os lamentos, as agonias, os gemidos de prazeres de todas as mulheres negras estão no disco, assim como a transformação pela qual passa o corpo de Maria da infância à velhice, que é correspondente às identidades que compõem as paisagens sociais e que asseguram a conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura. O processo de identificação que projeta as identidades de todas estas manifestações culturais tornou-se mais provisório, variável e problemático. Para Stuart Hall, este processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. Exatamente como Milton Nascimento procura mostrar quando fez a personagem lembrar da história de seu povo e perceber a mutação pela qual passa por estar representada no sistema cultural. E isso ocorre porque “a identidade torna-se uma “celebração” móvel:

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.²

A transformação da identidade do negro africano e de todas Marias para a identidade brasileira e sua posterior mistura de sonoridades musicais começa lá em 1550 quando desembarcaram em Salvador, Bahia, os primeiros africanos escravizados, destinados ao trabalho nos engenhos de cana-de-açúcar do Nordeste. E com o desenvolvimento da lavoura açucareira, a partir da década de 70, daquele século, o Nordeste passa a receber cada vez mais escravos, que vêm principalmente dos territórios das atuais repúblicas do Congo, do Zaire e de Angola. Cada um destes negros tem características territoriais e tribais próprias para contribuir e compartilhar ao chegar em outro território.

A identidade do negro africano é fragmentada, plural, apesar de todos terem em comum o corpo escuro. O angolano não tem as mesmas tradições, costumes e nem entoa os mesmos ritmos musicais e a mesma dança do nigeriano, por exemplo. Isto equivale a dizer que o negro chega ao Brasil multiculturalizado, com elementos culturais primitivos e díspares, peculiares de suas regiões e se mostra pronto para confraternizar com outras tradições e rituais, como as advindas da cultura indígena.

O encontro de africanos e índios resulta numa fusão significativa de povos que têm em comum o modo tribal e primitivo de viver. O culto aos deuses, o canto, a reza, as ervas medicinais para cura de doenças, os temperos aromáticos e afrodisíacos para uso no preparo de alimentos e principalmente a forma de cantar e dançar. Todos estes elementos representativos da cultura africana e indígena para formação da brasileira estão na composição do CD. E a Maria traz ainda na sua corporalidade um pouco da dita “civilização

² Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2000. p 12-13

européia”, devido a influência do inglês e do francês. Ela, no entanto, percebe cedo a angústia de ser mulher num corpo negro e, ainda, de sofrer a discriminação numa sociedade em que as pessoas se separam por classe social e pela cor da pele.

2. Divisão dos capítulos

No primeiro capítulo, analiso o retrato da personagem, que é de uma mulher voltada ao trabalho, à criação dos filhos depois da viuvez, do rompimento de um casamento marcado pela reprodução. Viúva e adulta, ela também é sensual, objeto de desejo sexual e é personagem de uma história em que a mulher sempre esteve sob as ordens masculinas, desde o período escravocrata do Brasil. Mas Maria procura inverter esse discurso pronto da história da mulher negra. Ela vai dizer que não se prenderá a um homem, mesmo que por ele tenha amor e não seja apenas objeto sexual para a voraz fome masculina. Seu lado caçadora, pantera, devoradora estará inflado. É a liberdade para quem se viu casada ainda na adolescência.

O rompimento ou a audácia da personagem construída por Milton Nascimento começa pela sensualidade na música *Sedução* (12ª do CD), que serve de estudo do tema sob dois olhares. Um deles o olhar de fora, em que o processo de sedução através do corpo, do jogo sexual, da caça e do caçador é desvendado. O outro olhar é do “eu lírico” (ou o olhar de dentro) em que a personagem sabe que a liberdade é uma conquista de seu povo através da luta e, portanto, ela pode se manter livre - mesmo na condição de viúva - para amar, criar os filhos e seduzir. A sexualidade está presente em Maria bem como o contexto histórico do negro na construção de sua identidade, assim como o desejo de ser livre. O estudo centra-se no processo transformador não apenas da identidade, mas também na do corpo.

O segundo capítulo será dedicado ao sincretismo religioso, à mistura de crenças e à luta para sobrevivência dos cultos africanos. A influência que o catolicismo sofre com os deuses do candomblé e vice-versa. O ato seqüencial e cronológico da personagem começa na apresentação do primeiro quadro, evoluindo gradativamente no decorrer das músicas, com desfecho a partir da *Maria solidária*, 14^a faixa do CD.

O terceiro capítulo tratará do corpo envelhecido de Maria, sua angústia alimentada pela solidão, por seu estado de pedinte, de mendiga vagando perdida pelas ruas, sem nome, sem idade, sem pátria. Isso começa a ser tratado na 15^a faixa com o poema *De repente Maria sumiu* em que ela está velha, nos seus oitenta anos de vida. Para apresentar esta mulher envelhecida, Milton Nascimento e Sérgio Sant'Anna compõem *Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol*. A conclusão da trajetória recebe o título *Boca a boca* (Milton Nascimento e Fernando Brant) em que a velha tem delírios, visões e lembranças do tempo da juventude. Seu presente está no passado e seu estado é nostálgico. Percebe-se a perda do “sentido de si”, estável, chamado algumas vezes de deslocamento ou descentralização do sujeito. Para Hall esse duplo deslocamento - descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.³

A religiosidade, no segundo capítulo, é parte integrante da história de Maria, que traz em si múltiplos elementos culturais africanos absorvidos depois pela cultura brasileira e que ajudam a manter o cultivo das tradições de cada estado. Em uma das composições, com o título *Cozinha* (segunda música do CD), Maria, ao descrever sua árvore genealógica, lembra que sua mãe já dizia, “que a mãe da mãe do meu pai era sábia em misturar pimentas e ervas

³ Op. cit. p 9

da terra e a comida acalmava com seu cheiro africano a raiva de ser escravo dos tristes negros cativos”.

A cozinha brasileira tem em seu mote a mistura de ervas, de pimentas, de condimentos de modo geral, no modo africano (ou mais precisamente baiano) de misturar farinha de mandioca, peixes, frutos do mar para diferentes pratos. São as receitas baianas adaptadas nas regiões Sul, Sudeste, Norte com outras típicas portuguesas, italianas ou espanholas. De alguma forma, os ingredientes e o cozinhar do preto estarão na culinária brasileira, mesmo se for distante da Bahia. As receitas culinárias não têm geografia, elas estão em todos os lugares, universalizadas.

Esse modo africano de cozinhar começa dentro da casa-grande, com negras preparando comida para os senhores de engenho e sua numerosa família composta por muitos filhos legítimos e agregados. As negras são especialistas, conhecedoras das iguarias, do ponto certo do tempero, do tempo exato dos assados e cozidos e se revezam dia e noite no preparo de pratos, se desdobrando ainda mais em dias de festas. A comilança resulta depois na moleza e no total torpor do corpo.

A comida preparada pelas negras cozinheiras não ficará tão somente dentro da casa-grande, ganhará as ruas, as esquinas movimentadas de capitais como Salvador, Rio de Janeiro, São Luís e estará nos tabuleiros, embaixo de tendas montadas para venda de doces, mingaus, bolos de fubá, de amendoim, de coco e pratos à base de farinha de mandioca, dendê e fortes pitadas de pimenta. Muitas pretas, segundo Gilberto Freyre, montaram tabuleiros em via pública a mando da patroa, que recolhia no final do dia todo o dinheiro obtido com a comercialização dos produtos⁴.

⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro, Maia & Schmidt, 1933. p 454

As negras que armavam barracas por conta própria conseguiam tirar o sustento da família com a venda diária dos produtos. As baianas, mesmo as que não nascem na Bahia, vestem-se com longos vestidos armados e coloridos, usam lenço ou turbante na cabeça para caracterizar-se. Ainda hoje tal comércio em feiras e esquinas é feito em diversas cidades brasileiras. Em Salvador e no Rio de Janeiro, em meados de 1920, estas quituteiras começam a ser responsáveis por quase todas as despesas dentro de casa e com os lucros da culinária passam a morar em casarões. A peculiaridade das vendedoras e a popularidade lhes rendem a denominação de “tias”, que são organizadoras de festas com duração de até uma semana, com os homens voltando do trabalho e encontrando panelas no fogão esquentando a comida. Na sala, o encontro de sambistas tocando choro e no quintal o samba de partido-alto ou o samba corrido proibido por policiais cariocas de ser tocado na rua ou até mesmo dentro de casa. Por isso, a execução às escondidas, já que apenas o chorinho era permitido.

Outra proibição ocorreu com o culto aos deuses africanos com os negros enfrentando dificuldades para realizar suas cerimônias de Candomblé, fazer as oferendas e dançar em homenagem aos seus santos. A repressão é grande e para evitar conflito e a possível ausência de identidade vale a conversão ao catolicismo.

Na composição *Santos católicos x Candomblé*, na 10ª faixa do CD, Milton Nascimento trata do assunto usando o verbo na terceira pessoa para dizer que era “impossível para os negros esquecer quem veneravam” e para fugir da repressão iludiram “todos os brancos” mudando o nome dos santos.

3. Martírio

A música Lília é apresentada no quadro “Martírio”, com uma sonoridade de sofrimento, de açoite e tortura. No jogo de prazer e dor, destaca-se o som do chicote e gemidos de uma mulher e pela apresentação sonora nos leva a uma dupla interpretação. A duplicidade já nasce com o desdobramento do nome Lília, que vem a derivar de Lilith, a primeira mulher de Adão. Essa evolução lingüística ou morfológica conduz à versão da mulher não submissa, da independente ou da perversa. A Lilith tem diversas versões e uma delas conta que Eva não foi a primeira mulher de Adão, criada para ser a companheira, responsável pela criação dos filhos e obediente ao marido. Mas houve recusa por parte dela. Não queria ser apenas oferecida, tornar-se desigual, inferior e por isso fugiu para viver com o Diabo. Deus então tomou uma costela de Adão e criou Eva, mulher submissa, dócil, inferior perante o homem.

Durante os primeiros séculos da era cristã, este mito ficou bem estabelecido na comunidade judaica. Lilith aparece no Zohar, o livro do Esplendor, uma obra cabalística do século 13, que constitui o mais influente texto hassídico e do Talmude, o livro dos hebreus. A primeira mulher de Adão foi descrita depois como “a estranguladora alada, que se torna conhecida, em todo o mundo, com os nomes de a dama de pernas de asno, a diaba raposa, a sugadora de sangue, a mulher devassa, a fêmea impura, o fim de toda carne, o fim do dia, bruxa, feiticeira, raptora e maga”.⁵

O lado sedutor de Lilith estará em Maria conflitando com o solidário, protetor, o de companheira e de mãe. Ao mesmo tempo em que o quadro “Martírio” apresenta uma Lília

⁵ KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith*. Editora Cultrix Ltda. São Paulo, 1997. p 13

sofredora às chibatadas, também ela geme de prazer. A dualidade dos sentidos e dos sentimentos se apodera do corpo de Maria. É isso que veremos no disco. Mais adiante, quando mitos e crenças que cercam Maria forem analisados passo ao estudo da transformação da cultura e das identidades centradas no indivíduo, porque à medida que as sociedades modernas se tornam mais complexas, elas adquirem uma forma mais coletiva e social. A aceitação dos símbolos do Candomblé pelo catolicismo e do histórico com o mitológico é resultado da complexidade das sociedades modernas. Cresce a necessidade do coletivismo e a absorção cultural das diferentes raças e classes sociais. São pontos nos quais o negro estará situado e separado socialmente da maioria branca. Sua identificação é com a classe operária, entre os pobres. Foi assim por séculos e ainda continua até hoje.

Stuart Hall chama atenção para a dificuldade de unificar a identidade nacional em torno da raça, porque contrariamente à crença generalizada, a raça não é uma categoria biológica ou genética que tenha qualquer validade científica. Hall acrescenta que há diferentes tipos e variedades, mas eles estão largamente dispersos no interior do que se chama de “raças” quanto entre uma “raça” e outra.

A raça seria uma categoria discursiva e não uma categoria organizadora daquelas formas de falar. Seria daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, freqüentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro⁶. Se bem que a diferenciação, muitas vezes, girou na cor da pele, nas características físicas. Quanto mais escura a pele maior a proximidade e a permanência na classe operária ou a convivência em meio à pobreza.

O importante, porém, é a idéia de que os negros, em virtude de sua comunhão sócio-histórica e mediante a ação comum, podem chegar a fins valiosos, que de outro modo não seriam atingidos. Mas antes de tudo, é preciso a aceitação do diferente, ao lado da afirmação de que cada grupo tem um papel a desempenhar, de que as raças branca e negra estão relacionadas, não como superior e inferior, mas como complementos. “A mensagem negra junto com a branca, faz parte da mensagem da humanidade”.⁷

Nos últimos anos, as noções biológicas sobre raça, entendidas como constituídas de espécies distintas (noções que subjaziam a formas extremas da ideologia e do discurso nacionalista em períodos anteriores: o eugenismo vitoriano, as teorias européias sobre raça, o fascismo) têm sido substituídas por definições culturais, as quais possibilitam que a raça desempenhe um papel importante nos discursos sobre nação e identidade nacional.

O negro escravo e sua participação na construção da Música Popular Brasileira são temas em análise. Na composição de Fernando Brant *Era rei e sou escravo* se vê a transformação da identidade do negro transferido de um continente a outro, de uma cultura à outra, e sua importante contribuição na construção de uma cultura musical que passa também a ser sua. Seus ritmos, batidas, cantares estarão fundindo-se com as modinhas européias e com instrumentos musicais indígenas. O lundu, cateretê, maxixe, jongo, ao se cruzarem, possibilitam novos ritmos e músicas que se tornam conhecidas mundo à fora.

Os ritmos musicais explorados para a composição da trilha sonora do balé *Maria Maria* são diversos, numa mistura de batuque africano, batida de tambores e entoada de vozes presentes em *Santos Católicos*. Os acordes de violão não são os mesmos usados em samba de partido-alto, por exemplo, mas são também semelhantes aos da bossa nova, que é uma mistura

⁶ HALL. Op. cit. p 63

⁷ APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de meu pai. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997. p 56*

de *jazz*, baião e samba. As vertentes são as mesmas: a música do preto. A musicalidade africana ou afro-brasileira é extremamente forte. A batida do maracatu (tambores que rufam na música *Santos católicos x candomblé*) se alternando com os ritmos do jongo e do lundu, todos africanos e abrasileirados, seguindo o processo da transformação. Na música *A chamada*, aparecem os elementos sonoros musicais do indígena e em *Os escravos de Jó* a sonoridade de violão e atabaques num ritmo de jongo, que é do negro escravo.

Tanto o jongo como o lundu são ritmos musicas, e danças, de negros rurais das senzalas. Nas horas de lazer eram permitidas tais “brincadeiras” animadas por tambores de coro de animais. Dançavam homens e mulheres num grande círculo acompanhadas por batidas lentas ou aceleradas até que o corpo entrasse em transe. Outros ritmos como maxixe, embolada, samba de roda vão surgindo no decorrer das composições musicais do disco.

A sétima composição do CD, Milton Nascimento não canta, apenas conta um período que se inicia em terras africanas, quando o negro era rei e passou a escravo. A escravidão no Brasil surge para desenvolver economicamente a grande extensão de terra do país. Pela adoção do trabalho assalariado era inviável o crescimento. Também porque poderia resultar na formação de pequenas propriedades voltadas para o mercado interno. A solução encontrada pelos colonizadores europeus foi então a introdução da mão-de-obra escravizada. Homens e mulheres africanos, trazidos ao Brasil, eram também seres pensantes e atuantes que souberam explorar habilmente algumas brechas do poder escravista.

A dissertação traz a questão colonial brasileira, que se organizada nas grandes propriedades, se sustenta no trabalho escravo africano e se dedica ao cultivo intenso de determinados produtos agrícolas, valorizados no mercado europeu. Mas em meio ao trabalho, à preocupação produtiva, estava a confraternização, a brincadeira nos encontros regados à música e dança que os negros estavam preocupados em garantir.

Entre a segunda metade do século 16 e meados do 19, estima-se que foram trazidos para o Brasil cerca de 3,6 milhões de africanos para viver em situação de trabalho escravo. A partir de 1850, após uma longa polêmica com a Inglaterra, o tráfico negreiro foi suspenso e passou a se intensificar internamente entre as decadentes províncias nordestinas e as do Sudeste, enriquecidas pelas lavouras cafeeiras.

O período de escravidão do negro transcorre sob a ótica do diferente com destaque para o discurso do “inferior” e do “superior” ou do civilizado e do primitivo. O europeu foi quem criou tais divisões para impor sua cultura, desmerecendo e inferiorizando as periféricas: a do africano, a do asiático e depois a do latino (inclui-se Brasil). O negro, então, sai de um continente periférico para habitar em um país cuja condição cultural é classificada pelo europeu como inferior. O deslocamento geográfico não muda sua condição de subalterno. Por outro lado, acelera seu presente transformador e condiciona sua identidade à total transformação.

O negro foi rei e escravo em seu país de origem, mas não foi afastado por completo de suas tradições, de suas crenças quando chegou para ficar no Brasil. Soube como preservá-los. O navio negreiro não traz para terras brasileiras somente mão-de-obra barata. Junto vêm elementos culturais que influenciam costumes, socializam homens e enriquecem a arte. O resgate da história nos mostra a importância do negro na economia e na cultura do Brasil. O escravismo, enquanto perdurou, deixou seqüelas na comunidade de pretos, principalmente o preconceito a cor da pele. A idéia de “inferior” e “superior” torna-se metástase difícil de se atacar de imediato. Complica entender, aceitar e assimilar o diferente quando o (pré) conceito de raça impera.

Vale lembrar (voltando ao sistema escravo em fins do século 18 e início do 19) que por estar proibido o tráfico de negros da África para o Brasil, os que já estavam no País

viraram moeda de troca e de sobrevivência de alguns produtores fadados à falência. Começa no mesmo momento a ganhar força a presença africana nos quatro cantos do Brasil. Aos poucos, o samba, a capoeira e o candomblé, símbolos étnicos originalmente negros, passam a ser admitidos, muito que lentamente em quase todo território brasileiro. A existência dessas manifestações até hoje é fruto de uma longa luta por autonomia e reconhecimento cultural travada pelos escravos ao longo dos quatro séculos de cativeiro.

Os africanos, no Brasil, apesar de sua dramática situação de desterrados e escravizados, não ficaram passivos diante de sua nova condição. Ao contrário, por meio de sua produção cultural, souberam conquistar espaços de atuação, no interior de um processo dinâmico de (re)invenção de sua identidade étnica. Escravos sublevados de uma fazenda baiana em fins do século 18, por exemplo, reivindicavam, além de terras e melhores condições de trabalho, o direito de poder brincar, folgar e cantar quando quisessem, sem ter que pedir licença. A “vontade de ir por aí”, como diz a letra da música *Pilar (do pilá)* – 3ª faixa do disco, demonstra a preocupação com o lazer. E o pilar, na música, é empregado com triplo sentido, podendo ser ao mesmo tempo do negro que vem do trabalho do pilão, depois de amassar grãos, moer café ou então do açoite no pilar, do castigo na pilastra da senzala, e finalmente da cidade de Pilar, em Alagoas. A letra e a música não são de Milton Nascimento (são de Jararaca), mas a adaptação o é. Surge aí a tradução perfeita de quem não está pedindo muito, a não ser a condição de andar livremente. A liberdade é tema forte em grande parte das composições, principalmente quando a leitura é sobre o negro escravo.

Ser livre é ponto de chegada e partida para Maria, que (em *Francisco* – 13ª música) pensa em “seu homem” sem ter que estar a ele preso: “Eu sou do mundo”, diz o verso. A voz feminina declamando a poesia entoando o desejo de não estar presa nem mesmo ao sentimento do amor. Quer se livrar e, contraditoriamente, aceitar que todas as mulheres

fossem instruídas para resistir à sedução mundana e cumprir com o destino “que lhes tinha sido designado pela Providência”, compreendendo a importância dos seus deveres, tanto religiosos quanto morais.⁸

A Maria traz consigo a dualidade de ser dependente e independente, de atender às normas sociais impostas para composição de família. O homem, num primeiro momento, surge e desaparece de forma inesperada, deixando-lhe filhos. Depois, ela decide que será do mundo e terá amores fortes, mas estará sempre só. Assim é Maria.

⁸ FRANCO, Jean. *A mulher na formação nacional mexicana*, in HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasse*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p 111

CAPÍTULO I

O NASCER DE MARIA NA CULTURA BRASILEIRA

1.1. Escravidão e culinária

A personagem Maria retrata e situa a mulher negra no contexto cultural brasileiro. É a imagem de um corpo conflitante entre o presente transformador e o passado nostálgico ou parte integrante de uma raça que lutou por liberdade e abriu caminho às novas gerações para concretizar o sonho de ser livre. Também é a dualidade de ser mulher e negra num mesmo corpo. A identidade dupla, ora voltada à africanidade e ora à brasileira, torna Maria múltipla.

Para ela é uma sensação estranha a dupla consciência, a de olhar com os olhos de outros e, simultaneamente, carregar a duplicidade alicerçada numa história de luta e humilhação para chegar à humanidade consciente, sem perder suas antigas individualidades. Milton Nascimento constrói a personagem para dizer (e a personagem diz) que não há necessidade de embranquecer a alma para demarcar território na cultura brasileira. A construção da personagem se faz cronológica, respeitando o tempo de formação corporal, a subjetivação da negra que prematuramente forma família e muito cedo deixa de ser filha para ser mãe. Milton Nascimento declama no primeiro quadro (Retrato de Maria) uma Maria que tem um simples nome de mulher e um corpo negro de macios segredos.

Em sua formação vem a consciência da negritude que se altera gradual, conforme o desenvolvimento de seu corpo: criança, adolescente, adulta/mulher. Por estar na adolescência e em formação, seu corpo já começa a chamar atenção e se torna objeto de

cobiça sexual. Seus jogos aprendidos com as velhas à beira do Rio Jequitinhonha* serão deixados de lado por conta do casamento. A pobreza, aliada à falta de informação, cria o quadro prematuro do sexo à jovem negra, cujo corpo em formação será representado como objeto de desejo e de sedução. O tempo da escravidão está há poucos séculos atrás e a situação continua a mesma para mulher de cor até hoje. Meninas pretas e pobres tornam-se mães e tentam educar suas crianças. Soma-se a este esforço a normatização conceitual da sociedade machista e a cultura patriarcal em que os homens exigem às mulheres obediência.

O mundo machista oriental e ocidental tende ao padrão de que a mulher deve se dedicar a cuidar da casa, dos pequenos detalhes domésticos, da orientação imediata da vida dos filhos, dos conflitos e aflições do marido. Enfim, organiza e dá direção quando a razão masculina perde o rumo. Maria é construída dentro deste conceito social. Cabe a ela, no entanto, lutar para transformar o dito mundo monolítico, machista, conservador e cristão. Nasce o desejo da liberdade. Na música *Francisco*, a 13ª faixa, a personagem diz que descobriu um homem, mas ela não pode se prender, porque é do mundo. Eis as manifestações do retrato da negra amarrada e amordaçada por séculos de escravidão. De repente, a alternativa de não ficar mais presa a um homem e sim poder amar a vida, as pessoas, contemplar tudo ao seu redor.

A liberdade leva a personagem a um sentimento conflituoso que surge seqüencialmente no disco. A cada avanço de faixa surge uma Maria diferente. Ora querendo a liberdade porque é do mundo e ora sendo solidária, nostálgica e presa à família. Os exemplos são as músicas *Pai Grande* (11ª faixa) e *Francisco* (13ª). Na primeira, os versos dizem: “Pra

-
- Rio Jequitinhonha nasce entre as cidades de Serro e Diamantina (MG) e deságua na cidade de Belmonte, Sul da Bahia. De seus 1,6 mil quilômetros de margens dependem quase 1 milhão de pessoas. O Jequitinhonha passa por 50 municípios.

onde eu vim/ não vou chorar/ já não quero ir mais embora/ minha gente é essa agora”. Na segunda, diz que “agora sim descobri um homem/ mas não posso me prender/ gostaria de ficar, mas não posso/ eu sou do mundo”. A duplicidade sentimental, que pede o mundo para exercer a liberdade e ao mesmo tempo ficar num só lugar, é o sentimento da raça. Lembra a transformação da identidade do negro africano que deixa suas culturas, suas nações, para se tornar escravo e sujeito construtor de outra cultura e nova identidade, numa outra nação que não é a sua. Integrar, assim, um povo da diáspora. Daí surge esta mulher negra representada por Maria, em que a voz dela é de toda comunidade negra que se manifesta.

Maria é da classe dos trabalhadores que espera a hora de se manifestar, de sair da submissão e do silêncio que forçosamente lhe impuserem. Ela será “exemplo de gente”, como destaca a primeira música do disco, na última estrofe do poema. E no complemento da descrição da personalidade acrescenta “que trabalhando em todas as horas do dia, conserva em seu semblante toda a pura alegria, de gente que vai sofrendo e quanto mais sofre, mais sabe”. A passividade tem seu tempo e a reação vai demonstrar a total insatisfação quando chega ao limite do suportável e, então, a comunidade da diáspora negra se insurge.

O negro, antes de ser trabalhador, foi explorado humanamente na sua condição de escravo. Precisou reagir para sair das amarras da escravatura. Quando realmente sai de tal situação, cai na marginalidade. Torna-se o sujeito das sombras e vive numa falsa liberdade de movimentos. Seu corpo deixa de pertencer a um dono, de ser propriedade de alguém. O mesmo corpo que serviu de produto de troca para o serviço de lavoura, experimenta outra comercialização: o da prostituição. Mais uma vez a sexualidade na vida da negra, só que de forma torpe, uma degradação a quem ficou sem opções para se manter ou sustentar a família. É a desmoralização do que se conceitualiza o ser humano no convívio em família. E tudo isso tem cor. A personagem de Milton Nascimento traz consigo a “memória da longa desventura

da raça” (poema de abertura do CD) e ela é resultado de uma comunidade que traz consigo o trabalho desde os primeiros anos de vida, em consonância com a solidariedade e a passividade.

Estes elementos de *Maria Maria* estão presentes na declamação de Milton Nascimento, que não usa nenhum instrumento musical, apenas a voz. Depois entra um fundo musical – violão e vozes de acompanhamento murmurando um refrão monossilábico, isso para a segunda parte do poema, para descrição pormenorizada da personagem. É uma onda sonora que obedece a um pulso, o princípio da pulsação, uma espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com os quais se mede o tempo. Segue o complexo corpo/mente que é um medidor de frequências⁹.

A declamação, com um fundo musical, dá-se num tom de dramaticidade para a história da personagem sofrida, brutalizada pelo trabalho “escravo” (imposta por sua condição periférica). Enquanto Milton Nascimento declama para apresentar Maria o violão, ora dedilhado ora batido em todas suas cordas, faz a base para o coro de vozes no refrão: *laia laia laia lalaia lalaie lalare*. O poema é a apresentação da personagem e antecipa as músicas que se seguem. Assuntos como martírio, trabalho, africanidade, religião, culinária estão na primeira música/poema e no decorrer do disco serão detalhadas com especificidade. No quadro Cozinha, a segunda música do disco, surgem referências a temperos, ingredientes e produtos que possam alegrar, amenizar sofrimentos e alimentar. Serve para confundir o gozo de viver com o de comer¹⁰.

⁹ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 17

¹⁰ ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1989. p 5

O escravo africano dominou a cozinha colonial, enriquecendo-a de uma variedade de sabores novos, com a introdução do azeite-de-dendê e da pimenta malagueta, característico entre os baianos. Também do quiabo, da banana e a grande variedade na maneira de preparar a galinha e o peixe. Várias comidas portuguesas ou indígenas foram modificadas pela condimentação ou pela técnica culinária do negro, como a farofa, o quibebe, o vatapá. As pimentas e ervas serviram também para acalmar a raiva do africano de estar na condição de escravo. A comida e os temperos ganham, então, significados diversos, entre os quais o de confraternizar, seduzir e relaxar.

Na Bahia, a venda de doces nas ruas se desenvolveu como em nenhuma outra cidade brasileira, estabelecendo-se verdadeiras guerras civis entre o bolo de tabuleiro e o doce feito em casa. Gilberto Freyre atenta que algumas negras forras de tão boas doceiras conseguiram juntar dinheiro vendendo bolo. As senhoras de casas-grandes e abadessas de convento entregaram-se às vezes ao mesmo comércio de doces e quitutes, as freiras aceitando encomendas até para o estrangeiro de doces secos, bolinhos de goma, sequilhos, confeitos e outras guloseimas.

Mas o legítimo doce ou quitute de tabuleiro foi o das negras forras. O das negras doceiras. Doce feito ou preparado por elas. Por elas próprias enfeitado com flor de papel azul ou encarnado. E recortado em forma de corações, de cavalinhos, de passarinhos, de peixes, de galinha – às vezes com reminiscência de velhos cultos fálicos ou totêmicos. Arrumado por cima de folhinhas frescas de banana. E dentro de tabuleiros enormes, quase litúrgicos, forrados de toalhas alvas como pano de missa.¹¹

Os temperos e os doces serviam, inicialmente, para acalmar os dissabores, as dificuldades e a condição escrava do negro cativo. A comida também esteve associada à

¹¹ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. P 455

música, ao canto e a dança do africano e do afro-brasileiro. Mais adiante tratarei da música de forma mais detalhada. Preciso, no entanto, chamar a atenção para distribuição das músicas e a declamação dos poemas. O CD não é tradicional como os demais lançados ultimamente por artistas populares. E por tradicional (comercial) entende-se espaço para execução de cada música, tempo natural de cada faixa (a maioria não extrapola dez minutos de execução). Muitos não seguem uma ordem cronológica em função de uma personagem, como é o caso deste disco de Milton Nascimento. *Maria Maria* é diferente, porque se trata de uma trilha sonora para uma peça de teatro e segue uma ordem cronológica em função de uma personagem. Os intervalos musicais, os interstícios poéticos, atendem uma seqüência semelhante à narrativa de um livro. Existe a preocupação de fidelidade à encenação do balé, a seqüência de quadros para o palco.

A primeira faixa do disco, *Retrato de Maria*, é a apresentação da personagem como uma mulher com a intuição física da justiça e que deixa de legado sua verdadeira sabedoria: a dos humildes, dos sofridos, dos que têm o coração maior que o mundo. É a representação da mulher negra que começa lá no período escravocrata do Brasil, com trabalho na senzala ou na casa-grande, desde a infância, por imposição do senhor de engenho, e que vai se repetir, pela condição de periférica ou de subalterna, um século depois de assinada a Lei Áurea (13 de maio, 1888).

Antes do fim da escravidão, as tarefas domésticas, as lavouras de café, que valiam fortunas aos fazendeiros, eram destinos aceitos pela maioria delas. Escravos com uma prole grande significavam lucro para o patrão, por isso a sexualidade não era apenas uma necessidade fisiológica, era uma imposição econômica incentivada a meninas e meninos púberes que se tornam adultos precocemente. A sedução e a própria mulher como objeto de desejo se confundem com o escravismo. Porque o ato sexual não funcionava tão somente

como momento de prazer e sim de procriação. Ou seja: mais do que isso, como reprodução de capital, no caso, mão-de-obra.

Do fim da escravidão, 1888, aos tempos atuais, (ou da composição do disco *Maria Maria* – 1976) existe mais de um século de distância e a situação social do negro alterou-se lentamente. Para a cronologia histórica, a distância secular é um período relativamente curto, mas para a comunidade negra é um tempo longo de lutas e sofrimento. Crianças pobres são obrigadas ao trabalho de baixa remuneração para auxiliar no orçamento familiar. Por conta desse compromisso precoce, abandonam a escola para transformar-se em mão-de-obra barata. Sem escolaridade, permanecem presas à pobreza, ao mundo dos humildes e dos sofridos, daqueles que têm apenas o coração maior que o mundo. Algo como diz o mito do eterno retorno (Nietzsche) e que Milan Kundera lembra no livro *Insustentável leveza do ser*: “um dia tudo vai se repetir tal como foi vivido e que essa repetição ainda vai se repetir indefinidamente”¹². É preciso, então, interromper este ciclo repetitivo – ora diferente ora nem tanto - e sair da condição periférica sem abrir mão dos elementos culturais afro-brasileiros. Mas acima de tudo deixar de ser refém apenas da cozinha, da lida doméstica em casas alheias à sua.

Para sair do círculo, será preciso romper e avançar em direção ao centro, deixando para trás a periferia. O avanço é possível com a aceitação de elementos culturais de outras comunidades, de outras etnias e, o que é importante, impor-se como cidadão e agente transformador. A Maria já se apresenta com tais misturas culturais e os múltiplos significados importantes de sua raça. Por isso a construção da personagem não é isolada. Há o hibridismo de outras culturas presentes na representação da mulher negra, tal como a indígena e dos europeus que passaram pelo país, além dos portugueses. Vê-se, porém, uma identificação

profunda com o mundo indígena e mestiço e ambos com um esforço para conseguir um lugar dentro da cultura nacional¹³ .

As novas identidades híbridas e transitórias estão sempre emergindo e não há como classificá-las como sendo desse ou daquele grupo. Vale destacar cada contribuição cultural, a fusão que cada um se permite, possibilitando encenações, canções, romances, balés. As renomeações fantásticas dos sujeitos das diferenças culturais não derivam sua autoridade discursiva de causas anteriores – sejam elas a natureza humana ou a necessidade histórica. Homi Bhabha diz que, em um movimento secundário, é possível “articular identidades essenciais e *expressivas* entre diferenças culturais no mundo contemporâneo”¹⁴ . Esta articulação ocorre na identidade transformadora do negro.

Isso porque é uma questão da natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente se abrindo, retrazendo as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais encontram sua agência em forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório.

Os significados do passado histórico reativam a memória, trazem a lembrança das venturas e desventuras de uma raça e permitem tornar o presente bem mais do que transitório. Permitem a conscientização do papel representativo na composição de uma cultura. A contribuição de homens e mulheres negros ou brancos não pode ser relegada quando se fala de questões culturais.

¹² KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo, Círculo do Livro, 1984. p 7

¹³ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, Editora da USP, 1997 P 210

¹⁴ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998 P 301

O *Retrato de Maria* declamado por Milton Nascimento tem todos os elementos que constroem ou ajudam a construir a identidade do afro-brasileiro:

*Maria Maria, um simples nome de mulher.
Corpo negro de macios segredos, olhos vivos
farejando a noite, braços fortes trabalhando o dia.
Memória da longa desventura da raça,
intuição física da justiça.
Alegria, tristeza, solidariedade e solidão.
Mulher-pantera, fera, mulher-vida, vivida.
Uma pessoa que aprendeu vivendo
e nos deixou a verdadeira sabedoria:
a dos humildes dos sofridos,
dos que têm o coração
maior que o mundo.*

Esta é a primeira de duas partes do poema e é nela que apenas a voz declamando será ouvida. O fundo musical aparecerá somente na outra seqüência. O ponto comum entre os dois trechos do poema centra-se na mulher negra com sua alegria e tristeza, solidariedade e solidão e que ao mesmo tempo pode ser a mulher-pantera, fera, sensual e vivida. A metáfora “pantera” remete a múltiplos significados, podendo ser de quem trabalha como animal para alimentar a matilha, que não se deixa vencer com facilidade, ou de quem sabe que o dia-a-dia em sociedade é uma selva, uma luta pela sobrevivência. Pode também remeter conotativamente ao símbolo de mulher sensual, de longas unhas, de garras sedutoras, de belos trejeitos, faceira no andar e no olhar. Para qualquer destes significados temos uma fêmea forte, decidida, com um passado que guarda na memória longa de desventura, de sofrimento e também de alegrias compartilhadas.

A história da mulher negra contém temas que vão da sedução à violência e para ela, muitas vezes, não havia alternativa se não a de consentir, de atender desejos que muitas vezes tornavam-se atos de crueldade. Senhores de engenho impediam qualquer tipo de defesa.

Tinham plenos domínios sobre os corpos escravizados masculinos e femininos. Separavam o “eles” (senhores de engenho) e o “outro” (o escravo, o subalterno). Algo como a observação de Edward Said sobre o olhar do inglês e do francês imperialistas dos séculos XVII e XVIII, que tratavam como “o inferior”, “raças servis” ou “povos subordinados” os orientais e os latinos.

Said usa em seu livro *Cultura e imperialismo* um dos argumentos do Nobel de Literatura de 2001 sobre a questão da dominação e diretamente a situação do negro contemporâneo.

V. S. Naipaul, costuma dizer: *eles* (todo mundo sabe que “eles” significa os de cor, os crioulos, os negros) são culpados de serem o que são, e não adianta ficar repisando no legado do imperialismo. Por outro lado, culpar arrasadoramente os europeus pelos infortúnios do presente não é uma grande alternativa. O que precisamos é examinar essas questões como uma rede de história interdependentes: seria equivocado e absurdo reprimi-las, útil e interessante entendê-las.¹⁵

Para Edward Said, qualquer pessoa com uma consciência apenas vaga dessa totalidade fica alarmada ao ver até que ponto tais interesses impiedosamente egoístas e tacanhos – patriotismo, chauvinismo, ódios étnicos, religiosos e raciais – de fato podem levar a uma destrutividade em massa. “O mundo simplesmente não pode permitir que isso ocorra muitas vezes mais”.¹⁶

Os colonizadores, ao adotar a política do colonialismo, não estavam interessados apenas em ocupar território. Tinham a idéia de destruir a cultura dos colonizados por entender que a civilização e a cultura dos civilizados deveria se sobrepor aos das raças servis. Só que os colonizados, assim como os escravizados, em um determinado momento se insurgem

¹⁵ SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995 p 51

¹⁶ SAID. Op. cit. p 52

contra os colonizadores ou seus “senhores”. A destrutividade em massa contra comunidades e seus valores deve ser combatida sempre.

1.2. Memória da raça

Quando se trata dessa reação ao servilismo, percebe-se que o perfil de Maria demonstra a tendência de insubordinação, de independência, de libertação das amarras, as mesmas adotadas pelos negros servis, tão servis como ela, na sua imensa pobreza trabalhando à beira do rio Jequitinhonha. Não existe mais a plena dependência do homem, a exemplo do senhor de escravos, que muitas vezes a deseja para o trabalho doméstico e para saciar o apetite sexual. A insubordinação de negros quilombolas, lá no período do Brasil colônia, vai ajudar a mudar o cenário para Maria e as mulheres negras da atualidade. Começa a ficar para trás o subalterno, descrito por Franz Fanon¹⁷ como aquele que não tem voz, e emerge a mulher fera, independente e decidida. Primeiro rompe com os laços paternos e se necessário relega o “poder” do marido, o machismo totalizante, que se arrasta por séculos no mundo oriental e ocidentalizado.

A negra vem de uma condição de ter que “se virar” sozinha, quando se vê frente ao abandono, ficando apenas com os filhos para criar. Precisa trabalhar, disputar um mercado de trabalho ainda dominado por homens, e ao mesmo tempo tratar das lidas domésticas. É a mulher com o peso das normas e os conceitos sociais para carregar sobre os ombros. E mesmo quando não está só na condução diária da família é ela quem volta da rua depois de horas trabalhadas para dar seqüência na arrumação e preservação da casa, com atenção aos detalhes

¹⁷ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro, Fator, 1983.

e às tarefas árduas do preparo do alimento e cuidado dos filhos. Mais uma vez o perfil de *Maria Maria*, de Milton Nascimento, declamada na segunda etapa da narrativa de abertura do CD, desta vez com fundo musical.

A infância pobre lhe impede os brinquedos, mas lhe dá os jogos aprendidos com as velhas que lavam roupas às margens do Jequitinhonha. As brincadeiras de quem devia estar na fase das descobertas do corpo, da vida, do mundo, segundo a ordem do desenvolvimento de qualquer pessoa, acabam cedo. Todos os símbolos da infância lhes são tirados parcialmente, ficam na imaginação, confundindo-a se realmente existem. A sobrevivência em meio à pobreza é cruel, falta a harmonia social, se sobressai apenas o presente transitório, o eterno ir e voltar do trabalho. Vai revelar, segundo Patrícia Hill Collins (no artigo *La política del pensamiento feminista negro*), “*su conciencia de ser vulnerable a la violación como una forma de violencia sexual específica de su género*”.¹⁸ Porque as responsabilidades do trabalho tornam Maria adulta na infância e vulnerável à violência sexual. Na primeira estrofe da segunda parte do poema, Milton Nascimento declama:

*Maria Maria nasceu num leito qualquer de madeira.
Infância incomum, pois nem bem ela andava, falava e sentia e
já suas mãos ganhavam os primeiros calos do trabalho precoce.
Infância de roupa rasgada e remendada, de corpo limpo
e sorriso bem aberto. Infância sem brinquedos
mas cheia de jogos aprendidos com as velhas
que lavavam roupa nas margens do Jequitinhonha.
Infância que acabou cedo, pois já aos quatorze anos,
como é normal na região ela já estava casada.*

Nesta estrofe as figuras de linguagem contribuem para a construção poética das primeiras fases da vida cronológica de Maria, da sua condição de menina sem brinquedo e

¹⁸ COLLINS, Patricia Hill. *La política del pensamiento feminista negro*. In NAVARRO, Marysa e STIMPSON, Catharine R. *Qué son los estudios de mujeres?* Editora Fondo de Cultura Económica de Argentina, SA. 1998. p 281

sem outras crianças para se divertir. Não tem brinquedos, tem apenas jogos de adultos, de mulheres idosas que lavam roupas às margens do rio. Sua infância é marcada pela pobreza desde o nascimento num leito qualquer de madeira. O trabalho precoce, as roupas rasgadas e remendadas são dificuldades que não impedem a alegria de viver. Maria tem o sorriso aberto. Milton utiliza-se da antítese, uma das figuras de pensamento, para compor poeticamente a personagem. No verso “infância de roupa rasgada e remendada” a aliteração (uma figura de construção) dá sonoridade ao fonema /r/ e ênfase à infância pobre da menina, numa metáfora perfeita para descrever sua classe social e sua situação de excluída da sociedade consumista.

Quando Maria chega à adolescência, já assume o papel de mãe, de esposa, de dona-de-casa, sem nem muito bem entender como tudo aconteceu. Ela não quer lembrar, depois de adulta e viúva, como o casamento surgiu. Sabe que teve à sua frente um homem que dá balas e doces em troca de seis filhos, que se amontoavam nos quatro cantos da casa. Este é um retrato que se repete, ainda hoje, com outras adolescentes pobres e negras da região próxima às margens do Jequitinhonha e de outros rios e riachos espalhados pelo território brasileiro.

A psicóloga da Casa de Cultura da Mulher Negra de Santos, Jildete dos Santos, lembra em artigo, que “as crianças negras, logo que são inseridas na sociedade, percebem, mesmo que de modo inconsciente, que ser diferente no caso delas é, muitas vezes, serem excluídas das brincadeiras, do contato, dos pequenos toques que as tornam únicas e plenas na vida”.¹⁹

O escritor inglês Adam Phillips relembra Freud para dizer que a infância é o proibido, e a memória, na melhor das hipóteses, um prazer culposos. “Não há nada mais

¹⁹ SANTOS, Jildete dos. *Reconstruindo uma nova identidade*. Artigo escrito na revista Eparrei, edição de novembro de 2001. p 24

transgressivo do que conversarmos sobre nossa infância, exceto recriá-la na vida adulta”.²⁰ Tal prazer culposo fez vítima, pelo ato brutal no sexo, a mulher negra dos séculos 18 e 19 que passava à fase adulta muito cedo exatamente pela sexualidade, repetindo contemporaneamente um Brasil colonial.

Precoce no trabalho e na vida sexual, a negra do Brasil escravocrata atende assim a interesses econômicos. Quanto mais filhos parir, maior será a mão-de-obra nas lavouras e na casa-grande. Era preciso trabalhar a terra para assegurar a comercialização de produtos rurais e gerar riquezas aos fazendeiros. A crioula, útil na movimentação financeira, quando não está na senzala para engravidar, está atendendo os caprichos sexuais do patrão libidinoso.

Aliás, quando o homem branco chegou ao Brasil, encontrou índias nuas. “À admiração do bom capucho nem escapava a nudez escandalosa das índias do Maranhão. Os seus olhos – confessa – não se cansavam das linhas harmoniosas dos corpos nus que a civilização não aviltara. Era esse certamente o paraíso bíblico, que já Colombo entrevira nas maravilhas do Orinoco”, descreve Paulo Prado²¹. De certa forma, a mulher das raças “inferiores” (a índia, e depois a negra que chegou “servil”) seria explorada de todas as formas, principalmente, como objeto sexual.

O paraíso em que os serviçais obedecem, assim como as mulheres amarradas por laços da violência física e moral. Os portugueses, ao chegarem em terras brasileiras, em 1500, perceberam entre os índios a liberdade sexual, mas ao mesmo tempo consensual por parte de homens e mulheres. Ora o índio pode ter mais de uma companheira ora a índia pode ter mais de um marido. O homem europeu viu tudo isso como o paraíso sexual em que pode tudo e à

²⁰ PHILLIPS, Adam. *Vivendo perigosamente*. Caderno Mais!, Jornal Folha de São Paulo, de 13 de abril, 2003. p 8

²¹ PRADO, Paulo. *Retratos do Brasil*. São Paulo Companhia das Letras, 1997 p 65

mulher cabe obedecer. Impôs neste caso sua lei machista em nome de sua satisfação. Para casar e constituir família o tratamento era outro. Tinha que ser com mulheres brancas européias e não com as selvagens.

Para o homem branco não há obstáculos para a satisfação dos vícios e desmandos que na Europa reprimiam com uma lei mais severa, uma moral mais restrita e um poder mais forte. Entregava-se com a violência dos tempos à saciedade das paixões de suas almas rudes. Prado complementa que uma delas foi à lascívia do branco solto no paraíso da terra estranha e que entendeu que tudo favorecia a exaltação do seu prazer. “Os impulsos da raça, a malícia do ambiente físico, a contínua primavera, a ligeireza do vestuário, a cumplicidade do deserto e, sobretudo, a submissão fácil e admirativa da mulher indígena”²². A indígena foi, antes da negra, quem saciou os impulsos sexuais do estrangeiro colonizador, a primeira a ser violentada e a servir de objeto de desejo. O consensual desaparece, a índia deixa de escolher e desejar um homem e passa a ter que aceitar o branco quando ele demonstrar interesse. Alteram-se as regras da cultura indígena com a chegada dos colonizadores. O mesmo tratamento será dispensado às negras que chegam depois nos navios negreiros para o comércio de escravos.

Há uma intenção, no século 16, de convivência íntima numa mistura com mouros e negros, uns forros, outros escravizados. O trabalho servil dos escravos da África sustentava a agricultura, mas a escravidão minava o organismo social. Os senhores favoreciam os ajuntamentos para aumentar o número de crias. Os filhos de escravos até a terceira ou quarta geração eram marcados no rosto com um ferro em brasa para ser vendidos.

²² Idem p 89

As negras mais bonitas eram recolhidas para dentro da casa-grande onde serviam de mucamas, cozinheiras, amantes e iniciadoras sexuais dos sinhozinhos. Surge uma agressividade canibalesca em que “esse desejo oral pela mulher de cor é resultado da relação social e uma expressão de poder”²³. E tal aspecto social se manifesta na verticalidade e na horizontalidade das relações. É o poder vertical de controle masculino do clã que se espalha na horizontalidade da própria casa.

A mulher branca (a Sinhá), observa Affonso Romano de Sant’Anna, se preocupa em decorar a fachada e os salões da casa, enquanto a preta está nos fundos da casa na lida doméstica, no trabalho braçal, preparando a alimentação, a gastronomia e, principalmente, se preparando ou se submetendo à alimentação erótica.

O ato cruel e de prazer na dominação erótica ocorre quando o feitor ou senhor de engenho ronda as escravas como vampiro, exercitando sua personalidade.

A relação erótica entre o homem e a mulher, no sistema falocrático, transforma a relação sexual numa prática sacrificial e num exercício de poder de quem não escapam nem os pretos contemporâneos. Para Vinícius de Moraes, a mulher é Cordélia (a cordeira) que o macho sangra no altar do amor.²⁴

A mulher negra é apresentada em romances e poemas modernos como sedutora ou então vítima de um mecanismo sedutor de ascensão social através do corpo. Em muitas histórias, a personagem negra, desempenhando funções de serviçal, percebe que pode tirar proveito de seu corpo para se beneficiar com bens materiais e se manter numa situação menos selvagem de simples trabalhadora dentro da casa grande. Maria, no entanto, não se insere neste tipo de personagem interessada em ascender socialmente. Ela quer apenas zombar do

²³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo, Brasiliense, 1985 p. 24.

²⁴ SANT’ANNA. Op. Cit. p 28

amor dos homens, provocá-los com seu “corpo roliço e bom”, com seu jeito sedutor, e preservar sua bondade, com atos de solidariedade.

Vale dizer também que no jogo sadomasoquista estão classes e cores diferentes. Tal jogo não funciona para branca rica. Verticalmente ela já ascendeu social e horizontalmente, porque é ela quem dá as ordens dentro de casa e fica com a responsabilidade de cuidar da arrumação da sala e do jardim. Enquanto, a “outra” fica com as tarefas pesadas.

O negro escravo está numa situação de poder social dominante de tal maneira que surge um elemento mediador entre o senhor e o escravo: o sexo. A relação sexual entre senhor e escrava sempre existiu, assim como entre senhoras e escravos. Um amor pela negra, que se mistura à necessidade de tê-la e dominá-la, pode cair paulatinamente para o medo. Amar, ter e temer estão mesclados, representando diversos papéis. Essa pluralidade de versões sobre o negro e a negra espelha bem a complexidade do tema, que está presente no CD *Maria Maria* e é peça no jogo de signos e de estereótipos do mosaico cultural brasileiro.

Seja qual for o conteúdo político, cultural ou que tenha apenas um deles ou nenhum, a construção da personagem Maria representa a identidade em transformação do afro-brasileiro, não apenas no poema de apresentação, mas no decorrer das demais músicas. Da seqüência cronológica por que passa a personagem no poema de abertura temos a seguinte descrição de vida:

*Do casamento ela se lembra pouco,
Ou não quer muito se lembrar .
Homem estranho aquele a lhe dar balas
e doces em troca de cada filho.
Casamento que em seis anos, seis filhos lhe
concedeu. Os filhos se amontoavam nos quatro
cantos da casa. Enquanto ela estendia a
roupa na beira dos trilhos, os seis meninos
sentados brincavam na terra fofa.*

Maria tenta entender sua existência e cumprir seus afazeres domésticos, atendendo filhos e marido. Neste trecho, percebe-se que há uma imagem de classe ou um espelho da história. A pobreza do negro se vê refletida como a mesma desde o fim da escravidão. As meninas casam cedo e têm numerosos filhos para alimentar e manter. De outro lado, família grande não é comum entre a classe média e, muito menos, com o rico. É uma repetição do passado que mantém a personagem de Milton Nascimento na situação de subalterna e impotente diante de um homem “estranho” que lhe dá bala e doce, em troca de cada filho. E isso acontece porque se pressupõe o poder interpelativo, afetivo, do gênero, culturas étnicas e similares, comuns em uma classe social inferior economicamente. As formas de diferenças sociais são fundamentalmente reativas e de orientação grupal, desprovidas da objetividade material da relação de classe. E é quando os movimentos políticos de etnia e gênero são mediados pela categoria analítica primária de classes que essas identidades comunitárias são transformadas em agências que ditam os termos de suas próprias imagens.²⁵

Maria expressa um determinado momento da vida da mulher pobre, afro-brasileira, e de uma classe cujos objetos de troca se resumem em corpo/balas/doces. Isso tende a se repetir com outras Marias. Os filhos de Maria serão adultos e terão a memória da longa desventura étnica, com a identidade consciente no tempo interativo do futuro. Serão, portanto, de uma outra geração, com os mesmos elementos de passado da mãe, será o ato contínuo da repetição que as lutas, por condições adequadas de vida, tentam romper. Patrícia Collins observa que esta repetição se dá pela dificuldade das famílias negras de manter seus filhos na escola. E acrescenta: “Las grandes cantidades de jóvenes negras de las ciudades y de las áreas rurales empobrecidas que siguen abandonando la escuela antes de haber alcanzado

²⁵ Bhaba. Op. cit. p 305

una alfabetización plena representan la dimensión política en la opresión de las mujeres negras”²⁶.

Agora, se a especularidade da consciência de classe oferece a um grupo étnico e ao gênero sua estrutura interpelativa, então nenhuma forma de identidade social coletiva pode ser designada sem sua nomeação prévia como uma forma de identidade de classe. E aqui se fala da construção dos discursos minoritários para existência cotidiana, que reivindica, entre outras coisas, a possibilidade de freqüentar a escola em todos seus níveis.

Bhabha explica que o acesso ao poder político e ao crescimento da causa multiculturalista vem da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial. As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada com escola ou sem escola. E acrescenta que:

As diferenças sociais são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto – ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para “além” de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente.²⁷

1.3. Da viuvez à nova vida de mulher sensual

A personagem Maria já é levada para o “além” de si, quando se vê aos 14 anos gerando o primeiro filho e recebendo em troca balas e doces. Claro que o além vai se aplicar para construção das comunidades. Mas nesse caso servirá isoladamente para uma mulher que se personifica com os acontecimentos da vida, ressurgindo em si a idéia da repetição histórica

²⁶ Patricia Hill Collins. Op. cit. p 258

²⁷ BHABHA. Op. cit. p 22

de atos e situações ocorridas com outras mulheres, da mesma cor que a sua ou não. Os momentos de angústia para Maria se acentuam quando ela se percebe só, em estado de viuvez. A notícia de morte lhe chega de repente e causa-lhe espanto. Ela desconhecia este algo oculto, escondido, que está guardado dentro de todas as pessoas²⁸.

*Os seus olhinhos de espanto não entendiam de nada.
De repente notícia vinda dos trilhos. Maria Maria era viúva.
Pela primeira vez a morte entrava em sua vida
e vinha em forma de alívio. E de retalho em retalho
Maria se definiu: solidária, solitária, operária
e brincalhona. Ela pode ao mesmo tempo
ser Maria e ser exemplo de gente
que trabalhando em todas as horas do dia,
conserva em seu semblante
toda pura alegria, de gente que vai sofrendo
e quanto mais sofre, mais sabe.*

A viuvez para Maria não significou o estado de luto, de tristeza, sentimento de perda. Pelo contrário, chegou em forma de alívio, um rompimento que demarca nova etapa em sua vida. Ou seja, se vê livre do cumprimento do “fluxo” biológico de reprodução, com a seqüência de seis filhos para seis anos de casamento. Para cada recém-nascido, o marido demonstrava o reconhecimento através de balas e doces, dando a entender que para ele as crianças fortaleciam o casamento e tornava a mulher submissa ou ao menos com a responsabilidade de cuidar da casa e dos menores que se amontoavam por todos os cantos.

Maria torna-se viúva, descobre a felicidade e entende o sentido de liberdade, passando a compreender consciente ou inconscientemente o ser e o existir, o tempo e o momento, o espaço e o lugar. Ela continua pobre convivendo com famílias pobres e trabalhadoras, mas se mantém feliz, não nutre o sentimento de luto. A morte do marido lhe dá uma vivência decisiva, autônoma, de responsabilidade com os seis filhos para criar. Não tem,

²⁸ BAUDRILLARD, Jean. *A Ilusão Vital*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001. pp 11-12

entretanto, projetos de futuro além de trabalhar todas as horas do dia e se tornar exemplo para outras pessoas.

Com o corpo de mulher formado, jovem, liberta da alienação em presença da pura subjetividade do outro, Maria Maria buscará um amor forte, o homem ideal. Uma relação amorosa que consista em um sistema de remissões indefinidas, análogo ao puro “reflexo-refletido” da consciência, sob o signo ideal do valor “amor”.²⁹

O *Retrato de Maria* abrindo a primeira faixa do CD é finalizado com a conservação do semblante de pura alegria, mistificado com sofrimento e o saber da personagem. É a significação mais ampla da condição da mulher negra, que reside na consciência de que os “limites” epistemológicos das idéias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes: mulheres colonizadas, grupos minoritários e os portadores de sexualidades policiadas. Maria integra as minorias, os subalternos, a classe dos pobres, e ainda tem seis filhos para criar sozinha.

Esse retrato não é de uma identidade ou classe social local ou regionalizada. Pode ser de outras, fora da fronteira, porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos (analisadas por Said). É também do negro, que inseriu seus elementos culturais a outras culturas, em outros territórios. As negras dos países de economia periférica passam ou já passaram pela mesma situação da negra brasileira. Enfrentaram a falta de alfabetização e a violência sexual. O desafio agora é rechaçar as imagens negativas presentes

²⁹ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1997. p 468

em seu tempo, assinalando que as causas principais da pobreza dessas mulheres eram a opressão racial e sexual.

Homi Bhabha destaca que o impressionante no “novo” internacionalismo é que o movimento do específico ao geral, do material ao metafórico, não é uma passagem suave de transição e transcendência. A meia passagem da cultura contemporânea, como no caso da própria escravidão (que não existiu apenas no Brasil), é um processo de deslocamento e disjunção que não totaliza a experiência. “Cada vez mais, as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas.”³⁰

E acrescenta ainda que o trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do passado e do presente. É a possibilidade de criar uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético. Ela renova o passado, refigurando-o como um “entre lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. E, a partir destas colocações pode-se entender a atualidade da personagem Maria criada em fins dos anos 70 e lançada em CD, originalmente, quase trinta anos depois da composição da personagem. “O passado presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver”.³¹

Entre todas as culturas nacionais definidas, acredita Said, existe uma aspiração à soberania, à influência e ao predomínio, mas com

consciência da singular hibridez das experiências históricas e culturais, de sua presença em muitas experiências e setores amiúdes contraditórios, do fato de transporem as fronteiras nacionais, de desafiar a ação *policial* dos dogmas simplistas e do patriotismo ufanista.³²

³⁰ BHABHA. Op. cit. p 25

³¹ Id. Ibid. p 27

³² SAID. Op. cit. p 46

Tem-se, assim, uma Maria que não está inerte no passado devido à consciência do hibridismo, das experiências históricas e culturais do seu povo. Ela se encontra no presente transformador em sua existência absoluta, porque a exemplo das novas identidades, esta personagem será sempre atual. Tanto que, mesmo passados alguns anos, é possível colocar no mercado musical um trabalho que não foi composto para uma realidade atual. Por ser contemporâneos e de fácil acesso, esses vestígios do passado no presente apontam o caminho para o estudo das histórias e a do negro brasileiro é uma delas.

Maria é um simples nome de mulher, como adianta Milton Nascimento, e não pede muito, reivindica pouco, porque trabalha todas as horas do dia e conserva seu semblante de pura alegria. Suas aspirações estão em criar os filhos, trabalhar e ser solidária com outras Marias, que também não estão pedindo muito. Esta simplicidade vem do passado, é resquício de continuidade de muitos trabalhadores da área rural, onde andar descalços significava o ato mais simples de viver. O calçar sapato, por exemplo, é um dos sinais da pequena reivindicação de quem não tinha uma proteção para os pés, que se aventurava descalço por entre as matas, as lavouras, os pântanos. Até na hora de brincar o jongo, o cateretê e a capoeira, os pés desnudos estariam em movimento. Na música *Maria solidária* (14ª faixa), um dos versos diz que ela não tem nem mesmo “roupa nova pra vestir”. Nicolau Sevckenko lembra que o jeito de “pisar macio” destaca a plástica do sapato branco ou de duas cores tão distintas do malandro carioca. A ascensão social que a mulata pretende através do corpo ocorre também com o negro malandro que nega o trabalho braçal, pesado e prima pela apresentação estética da roupa, começando pelo sapato, um elemento de *status*. É quando o negro improvisa o seu vestir e busca elegância no calçar sapato.³³

³³ SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998 P 556

Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno. Tudo pode se resumir ao ato de calçar sapatos, tão simples no ponto de vista atual. Mas somente a transformação dos elementos culturais permite ao negro o direito de calçar sapatos, cobrir os pés para circular na casa-grande. O negro malandro do samba se apresenta em público devidamente bem calçado, com sapatos “brilhando”, porque “os calçados finos adquirem um valor simbólico muito especial (...) denotando a mais completa autoconfiança”.³⁴

Sérgio Buarque de Holanda diz que é sabido que o calçado teve com bastante frequência um prestígio quase mágico em terras de portugueses, valendo como prova de nobreza ou da importância social de quem o usava. Entre mulheres, então, tinha-se como indiscreta ou provocadora a exibição dos pés nus. De onde, talvez, a preocupação verdadeiramente obsessiva, na literatura de há meio século, pelos pés femininos “pequenos e mimosos” que, aos ternos *don-juans* do nosso romantismo, apareciam quase como um aceno para a intimidade amorosa³⁵.

Houve quem dissesse, prossegue Sérgio Buarque, que no Brasil os sapatos foram o verdadeiro distintivo da liberdade e em Angola, em fins do século 18, chamavam “branco” o negro que, pelo trato e distinção, estivesse em condições de usá-los. Ainda quando não constituísse, em todos os casos, privilégio de homem livre, indicariam, de qualquer modo, certa dignidade e ascendência.³⁶

A postura de ser simples, que começa com o não usar sapatos, ser trabalhador e honesto está presente nos ensinamentos bíblicos, pregados pelos cristãos, em que os humildes herdariam o reino dos céus por não viver em meio à riqueza (Mateus, 5:3). Para a família pobre, sem chance de desfrutar dos bens materiais proporcionados pelo dinheiro, resta esperar o Paraíso, contentar-se com “o pós-morte” para plena felicidade. Enquanto isso, é sofrer para

³⁴ SEVCENKO. Op. cit. p 556

³⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo. Cia das Letras, 1994 p 27

³⁶ HOLANDA. Op. cit. p 27

alcançar tal lugar privilegiado. Esse conformismo é “de gente que vai sofrendo e quanto mais sofre, mais sabe” as dificuldades de ser integrante da classe dos despossuídos, dos humilhados, em grande parte, pela fome e a miséria. Melhor é não sair destes ensinamentos, não contrariando assim os mandamentos religiosos.

A blasfêmia para quem pretende sair do circuito cultural religioso está no deslizamento intervalar entre a fábula moral pretendida e seu deslocamento para as figurações sombrias e sintomáticas do “trabalho do sonho”, da fantasia cinematográfica. Homi Bhabha entende que a blasfêmia representa as projeções fóbicas que alimentam os grandes temores sociais, cruzam fronteiras, escapam aos controles normais e vagueiam a soltas pela cidade, transformando a diferença em demonismo. Acrescenta ainda que:

O fantasma social do racismo, movido pelo rumor, torna-se politicamente acreditável e estrategicamente negociável. (...) Do mesmo modo que o elemento instável – o interstício – permite a ligação negro/blasfêmia, ele revela também que o “presente” pode não ser uma transição tranqüila, uma continuidade consensual, mas sim a configuração da reescrita disjuntiva da experiência migrante, transcultural.³⁶

1.4. Um jeito de seduzir

A partir do presente é possível uma releitura de Maria, escrita no contexto da cultura afro-brasileira, com sua sensualidade, seu desejo. Ela é pura *Sedução* (12ª música, escrita por Milton Nascimento e Fernando Brant) com “um cheiro de tentação/ um corpo roliço e bom”. Quando deixa de ser a sofredora, a trabalhadora que segue os mandamentos bíblicos cristãos (amar a Deus sobre todas as coisas, não tomar seu santo nome em vão,

³⁶ BHABHA. Op. cit. p 311

guardar os domingos e festas, honrar pai e mãe, não matar, não pecar contra a castidade, não furtar, não levantar falso testemunho, não desejar e nem cobiçar as coisas alheias) para se transformar em objeto de desejo, em cobiça sexual. A dicotomia da moral cristã e do pecado denominado pelo cristianismo católico toma conta de um só corpo. É o mal em forma de serpente, que enlouquece os homens e os leva ao “pecado”.

A música *Sedução* começa com um poema que diz:

*Sou livre para andar por essas ruas, já não me chibatam,
já não me cortam o corpo, já não me rasgam a pele.
Sou livre para dançar, para amar, para criar meus filhos.
Sou livre, mas não me deram esse direito, eu é que
conquistei. Meu povo é que conquistou.*

É possível perceber nas letras das músicas uma história amarrada entre presente e passado, sem nostalgia. Não há motivo para ficar presa na história de sofrimento, na vitimização da escravidão. Milton Nascimento e Fernando Brant compõem a personagem, inicialmente, com o “olhar de dentro” (eu-lírico), descrevendo a cruel realidade da não-liberdade, da ausência de domínio sobre o corpo. Mas em seguida há uma inversão que permite a liberdade de caminhar pelas ruas e essa liberdade é cheia de significados, porque remete à possibilidade de estar em qualquer lugar sem o pleno julgamento e punição por parte do dominador. Maria pode fazer qualquer movimento corporal sem a cobrança e o açoite do feitor, do sinhozinho. O jovem corpo de Maria, enfim, pode se locomover, se contorcer em passos de danças, pode brincar, folgar nos momentos de lazer.

Não precisa dissimular no jogo e na luta da capoeira, como os descendentes de sua raça. Fica agora a sensação de simples brincadeira, diferente de quando o corpo estava sendo preparado como arma de defesa. Aqui entra outro elemento marcante da cultura do negro, que desenvolveu um jogo/luta que serve de proteção contra o açoite, uma forma de se libertar, e

de manutenção de um dos elementos da cultura africana no Brasil. A “brincadeira” (a capoeira) é cercada de um mistério de origem, pois não se sabe ao certo se veio da África ou se nasceu em terras brasileiras. O certo é que “a roda podia passar aos olhos dos senhores como mais uma festa, uma arruaça dos negros, o lazer necessário à produtividade do corpo”.³⁸

O mesmo corpo que antes era açoitado, agora se permite dançar, amar e gerar filhos, não para ser mão-de-obra escrava, mas cidadão capaz de conviver socialmente em grupo. Maria sabe que na classe operária o trabalho começa cedo. Sabe também que graças ao corpo, a situação de convívio e de sobrevivência ganhou outro significado.

O molejo, o gingado, o movimento elegante dos passos, a postura disfarçada de insegurança, a similaridade sincrônica do felino (que simula para atacar e seduzir) tornam o corpo negro diferente. É dele que sai o samba, a capoeira, o candomblé, símbolos étnicos atualmente admitidos dentro e fora do país como marca registrada do brasileiro.

A existência dessas manifestações até hoje é fruto de uma longa luta de autonomia e reconhecimento cultural travada pelos escravos ao longo de quase quatro séculos de cativeiro. Os negros, por meio de sua produção cultural – tendo o corpo como eixo –, conquistaram espaços de atuação, no interior de um processo dinâmico de reinvenção de sua identidade étnica em solo brasileiro. Escravos sublevados de uma fazenda baiana em fins do século 18, por exemplo, reivindicavam, além de terras e melhores condições de trabalho, o direito de poderem “brincar, folgar e cantar em todos os tempos que quiserem sem que os impedissem e nem precisassem de licença”³⁹.

³⁸ ALMEIDA, Tereza Virginia de. Capoeira: uma perspectiva tecno-tribal: ensaio para o VII Congresso Abralic. Salvador, Bahia, 25 a 28 de julho de 2000.

³⁹ REIS, Letícia Vidor de Souza. *Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade*. Revista Vozes . Rio de Janeiro, nº 6. 1994. p 34

Tudo armação para enfrentar os senhores e seus agentes. Os cativos tiveram que agir com malícia e sempre tratando de dissimular sua verdadeira intenção. A capoeira, uma luta corporal criada pelos escravos, é um forte ato de malícia. A estratégia de dissimulação foi uma orientação dos africanos para poderem continuar adorando e ritualizando seus deuses no Brasil.

A malícia do corpo em gingados e movimentos lânguidos serviu para desviar as crianças, aos poucos, das atrocidades e livrar as mulheres da violência sexual desenfreada. A liberdade do sistema escravo é uma conquista da comunidade negra, diz a letra da música de Milton Nascimento e Fernando Brant no tema *Sedução*. O preto está livre para dançar, para cantar, para se encontrar com amigos e confraternizar. Jogar ou brincar capoeira não é mais crime. Du Bois complementa que é a liberdade da vida e do corpo, a liberdade de trabalhar e pensar, a liberdade de amar e aspirar. “Trabalho, cultura, liberdade – precisamos de todos, não separadamente, mas todos juntos, não sucessivamente, mas em conjunto, todos crescendo e ajudando-se mutuamente, todos se empenhando em prol desse ideal mais amplo que paira diante do povo negro”.⁴⁰

Na composição *Francisco* (13^o faixa), Maria sabe que não pode se prender, que precisa estar livre mesmo depois de se descobrir apaixonada. O desejo de liberdade, neste caso, se sobressai porque trata de sentimento amoroso. A juventude de seu corpo pede ação e ela dirá: “Eu sou do mundo”. E qualquer liberação, emancipação ou individualização também é experimentada como uma anomalia e uma traição, ou mesmo como a fonte de uma neurose sem fim, uma neurose que se torna cada vez mais séria à medida que se afasta do nostálgico ponto de origem. A liberdade é algo difícil de assumir, mesmo a sentimental. A própria vida,

⁴⁰ DU BOIS, W. E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 1999. p 61

por fim, pode ser difícil de assumir, como uma ruptura da cadeia inorgânica da matéria. De certa forma, ela é a vingança da espécie, a vingança das formas imortais de vida que pensávamos ter superado⁴¹. A Maria livre entra em contradição em uma das fases do desenvolvimento de seu corpo. Primeiro na adolescência com a curiosidade; no início da fase adulta a responsabilidade de criar os filhos e logo em seguida, a perda do marido. É neste momento que se encontra só e consciente da soltura das amarras do homem, pai de seus seis filhos. Ela, enfim, pode amar e ser do mundo, porém com a atenção voltada à família. De certa forma, seu corpo não lhe pertence, ou melhor, divide-se com os filhos. Antes, dividia-se com o marido. Assim, a “vontade de ir por aí” (como diz na música *Pilar*, 3ª faixa) não será plena, porque o ser livre nunca será pleno.

A liberdade é tão difícil de assumir que, mesmo tendo a consciência de poder caminhar, ou simplesmente de calçar sapatos, resulta em outros fatores cerceadores do movimento corporal, que não nos dão a plena sensação de ser livre. Ainda assim, como sentenciamos Du Bois, é preciso reivindicá-la, sempre, apesar de estarmos constantemente vigiados, integrando o mundo “panóptico”.⁴² Nele, a vigilância é mantida para barrar a fuga ou ao menos impedir movimentos autônomos, contingentes e erráticos.

O corpo negro dissimula, se torce em malícia, se distancia do açoite e busca a liberdade absoluta, porque nela está a memória e o desejo propulsor integrante da longa desventura de sua etnia, o tempo da quase total falta de domínio. E graças à dissimulação, ao jogo da sedução que foi possível evitar a total entrega do corpo. Há momentos em que é difícil dominar o “outro”. Por isso a escravidão, a condição totalizante sobre o subalterno

⁴¹ BAUDRILLARD. Op. cit. p 20

⁴² BAUMAN, Zygmunt. *Globalização, as consequências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999 p. 60

deve ser (re)vista como fragmentos da formação cultural brasileira. Durante e após o período escravocrata do Brasil, os elementos da cultura afro-brasileira se transformam. Entram no processo modificador e passam ao massificador via manifestações populares artísticas. E, como destaca Florestan Fernandes, é necessária a descolonização mental completa e global do negro para sair da prisão escravista. O problema é que ainda é pouco e se o preto pretende explorar sua força intelectual terá que sair das amarras que o branco lhe prendeu sobre o pretexto de “inferior”.

Florestan usa comparativamente o futebol para destacar o desempenho do intelectual negro, que precisaria fazer com os sentimentos, com as idéias e com os ideais uma coisa parecida ao que fez Pelé com a bola e o futebol.

Para superar-se, o intelectual negro precisa superar, ao mesmo tempo, a sua falsa identidade: ele precisa deixar de ser “negro” e de ser “brasileiro” no sentido convencional das elites intelectuais, que fixam todos os padrões (de gosto, de consumo, de produção e avaliação etc.). Ele precisa descobrir por uma impulsão interior que só quando renega o estilhaçamento mental e a acomodação intelectual é que poderá ser negro, brasileiro e fecundo.⁴³

Sair de tais amarras, resultado do pós-escravidão e pós-colonialismo, é um processo demorado, devido às raízes do (pré) conceito racial vivo no brasileiro e disfarçadamente tratado como “convivência harmoniosa entre as raças”. Maria humilde, pobre e de pouca perspectiva de ascensão está preocupada em ser do mundo e firmar sua identidade afro-brasileira, conhecendo e valorizando a cultura de sua etnia. Somente por esse conhecimento poderá entender o sofrimento da gente da qual descende e, assim, conviver com as pessoas de outras etnias. Ela passa a entender o diferente, que começa pela formação

⁴³ FERNANDES, Florestan. *Significado do protesto negro*. São Paulo, Cortez Editora, 1989. P 52

corporal sua e a do branco. As faces do rosto, o nariz redondo e não adunco, os lábios grossos, olhos alongados e cabelo encarapinhado são traços do desigual.

A diversidade está presente entre as massas, das quais faz parte o negro, que condicionam e conduzem à cultura popular, que é alimentada pelo cantar, o dançar e o colorido do vestir afro. As elites têm forte influência na construção cultural, dominam e induzem ao que chamam de arte erudita, mantendo uma certa distância da manifestação popular. Mas não é possível assegurar à distância a criação e a condição de sujeito influenciador do negro na cadeia cultural. A liberdade simplista (esta de se possibilitar pequenos gestos ou atos – como o de dançar) permite ao artista retratar a realidade plástica, a mesma construída para apresentar Maria. Com ela, está incorporada a importância afro-brasileira no contexto cultural do país e levando “à baila” o retrato do negro brasileiro.

A música *Sedução* tem dois tempos discursivos distintos para falar de uma mesma Maria. Primeiro, a poesia é facilitada pela musicalidade não só das palavras, mas dos próprios instrumentos musicais quando entram em ação. Na música *Sedução*, o instrumental entra na segunda parte, pois inicialmente apenas uma voz feminina sedutora dirá:

Sou livre para andar por essas ruas, já não me chibatam,
já não me cortam o corpo, já não me rasgam a pele.
Sou livre para dançar, para amar, pra criar meus filhos.
Sou livre, mas não me deram esse direito, eu é que conquistei.
Meu povo é que conquistou.

Outras vozes também surgem nesta música, mas é a feminina que dá o tom poético e melódico da canção, porque a própria voz já é sedutora e obedece às medidas e às distinções escalares. Tece ainda em cada ponto uma espécie de rumoroso comentário que se inscreve em cada som da voz e em torno de cada som gravita um campo de força que, além de

diretamente rítmico – que a música desenvolve fartamente – é timbrístico e micromelódico⁴⁴. No segundo tempo discursivo (desta vez puramente musical), o instrumental que acompanha os cantores segue a produção de um tempo coletivo, misturando sons, desenvolvendo falsetes – aquele ataque de garganta que caracteriza o canto tirolês e que está em muitas músicas africanas - para misturar ritmos. Nesta coletividade evoluem cordas (violão) e percussão (bateria) e as vozes de Beto Guedes e Fafá de Belém, que faz a primeira voz da música *Sedução*. A partir desta composição é possível perceber a mulher negra sedutora e sua inserção temática neste trabalho musical.

Ainda nessa segunda parte da música (anteriormente, o verbo estava na primeira pessoa e agora vai para terceira, ambas, do singular), a letra traz um “olhar de fora”, de quem vê a mulher sedutora, dona de um corpo que não nasceu para ser castigado. A Maria, aqui, está na fase adulta, é uma mulher com “armadilhas mil” para caçar o homem, capaz de criar o jogo da caça em que nem sempre será ela a presa. Neste momento, o corpo feminino volta a ser dissimulador, malicioso, a exemplo da capoeira com sua duplicidade dança/luta. Os movimentos serão provocativos para aguçar o apetite sexual do caçador. O jogo permite isso. A letra da música diz que ela está “zombando do amor dos homens, que cercam, farejam, devoram”.

A mulher que zomba do amor masculino está expressando o estereótipo segundo o qual a fêmea é mesmo um ser misterioso, pelas suas artimanhas, pelo poder de seduzir e dissimular. Retoma-se aqui o mito de Lilith, que polui os sonhos dos homens casados. Maria não chega a atirar o sono de quem dorme, mas sim daquele que está devidamente acordado, desperto ao mundo das cores. Ela se faz felina, pantera, para atacar sua presa. O caçador, inicialmente, tem a ilusão de que vai caçá-la e cria armadilhas, pontos estratégicos para atraí-

⁴⁴ WISNIK. Op. cit. p. 36

la, tornando-a presa fácil. Só que tudo isso já está previsto, porque ela sabe como o jogo irá se desenvolver. Apenas o desatento caçador não percebe. A sedutora Maria engana o jogador utilizando-se da malícia e da dissimulação. Seus movimentos com aparente distração chamam a atenção masculina para si e logo em seguida começa o jogo da caça em que a “felina” levará o caçador, que inversamente passa a ser presa, para onde bem entender. Com total controle da situação, ela decidirá o momento de ser alcançada e dominada. Os sentidos do homem, depois da exaustiva corrida, estarão todos alterados, passando a agir instintivamente, enquanto a “caça” detém plena segurança de como deve agir.

A mulher-caça circula entre olhar masculino consciente da “presa” que é. A dicotomia de caça e caçador se inverte quando o caçador macho, seguro de estar perseguindo, vira objeto da caçada. A falsa sedução de correr para não ser devorada começa com a perseguição e quando a mulher for alcançada aproveita o cansaço do caçador para devorá-lo. Neste jogo, os cinco sentidos são convocados para apreciar a mulata, a que todos os homens querem. É preciso ver, cheirar, apalpar, ouvir e degustar, levando em conta a presença do verdadeiro código dos sentidos neste jogo erótico e literário. Mas ao perseguir, as mudanças vão se processando.

Os sentidos se abrem para captar certas mensagens, para se permitir ouvir, ver, tocar ou comer. Se estiverem fechados nada irá acontecer. As mensagens serão enviadas aos sentidos e cabe ao homem ou a mulher (neste caso ao homem) decifrá-las. O fechamento vai para o lado da repressão, enquanto a abertura fica no da absorção da mensagem vital. E pode ser esta uma técnica indispensável para se medir o grau de liberação dos desejos.

A mulher-pantera, descrita no *Retrato de Maria* e complementada logo depois nas letras *Sedução* e *Maria Solidária* vão dando clareza da mulher-caça, objeto para ser devorado, que na literatura brasileira e até mesmo em outras músicas será descrita em meio aos quitutes

sedutores que prepara. Os sentidos estão todos aguçados, tanto no sexual como no paladar, conforme a letra da música:

*Um cheiro de tentação
um corpo roliço e bom
um jeito de sedução, mulher
dengosa, matreira, gostosa vai*

*Zombando do amor dos homens
que cercam, farejam, devoram
com os olhos e boca de lobo mau*

A cultura mulata floresce lado a lado com as culturas nativas no Brasil. Jean Franco, no ensaio *Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional*, diz que o anacronismo das mulheres – sua lealdade ao catolicismo, sua vida doméstica – era, na ausência de uma ética capitalista, igualmente necessária para manutenção da unidade doméstica burguesa. A *intelligentsia* (um novo discurso laico que aspirava substituir o clero) encarava os problemas colocados pela heterogeneidade auto-representando-se como mestra e guia que eventualmente (ainda que não naquele momento) conduziria nativos, negros e mulheres por meio da educação para longe da barbárie.

Jean Franco ressalta que a *intelligentsia* reconheceu a necessidade de recodificar a posição da mulher na sociedade. As mulheres eram cruciais para a comunidade imaginada na condição de mães dos novos homens e guardiãs da vida privada, a qual a partir da independência, era cada vez mais tida como um refúgio do turbilhão político⁴⁵. O papel da mulher na comunidade mexicana – por exemplo – que, pelo olhar do americano, é uma comunidade periférica, se repete com a brasileira. Há neste caso uma similaridade no

⁴⁵ Franco, Jean. *Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional*. In *Tendência e impasse* Organizado por Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p 102

tratamento da sensual mulher componente do processo de formação cultural. No caso das mexicanas, se dizia que estavam sendo instruídas para resistir a sedução mundana e para cumprir com o destino que lhes tinha sido designado pela “Providência” e conforme a Bíblia prega e os cristãos procuram seguir que é o de cuidar da família, dos filhos e do marido. A sedução, as armadilhas sexuais são blasfêmias que apenas algumas mulheres, as perversas, se dão ao direito de praticar. Para tal, saem da condição moral cristã e passam a zombar do amor dos homens, a induzi-los a armadilhas e artimanhas sexuais. Por outro lado, são fêmeas devolvendo o tratamento de submissão a qual foram forçadas em suas condições femininas, quando eram simplesmente excluídas de todos os processos de decisões sociais, religiosos, políticos etc, sendo resumidas a figuras isoladas e sem voz.

No ensaio *A mulher, literatura e irmandade nacional*, Mary Louise Pratt entende que na população feminina das nações, a mulher não era imaginada e sequer convidada a se imaginar como parte da irmandade horizontal. E o que a república burguesa oferecia oficialmente era “maternidade republicana”⁴⁶. Isso significava que as mulheres das nações modernas não eram imaginadas como possuidoras de direitos civis, porque seu valor foi atrelado, e implicitamente condicionado, à sua capacidade reprodutora. Como mães da nação, elas são precariamente outras para a nação. Mary Pratt acrescenta que, ao invés de soberanas, são imaginadas como dependentes, praticamente impedidas de ser limitadas e finitas, sendo obsessivamente definidas pela sua capacidade reprodutora. Seus corpos são locais para muitas formas de intervenções, penetrações e apropriações no terreno da irmandade horizontal. E a mulher jovem, diz Simone de Beauvoir, tem o corpo como seu tesouro mais precioso.⁴⁷

⁴⁶ PRATT, Mary Louise. *Mulher, literatura e irmandade nacional*, *In Tendência e impasse* Organizado por Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p 131

⁴⁷ BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980 p 123

A mulher negra fica numa condição mais isolada ainda, porque na horizontalidade seu lugar é a zona marginal onde desempenha funções subalternas e sabe que jamais poderá pertencer à família branca para quem trabalha. Ela se mantém na estranha postura dentro/fora do mundo familiar quando criada em meio a pessoas diferentes de sua etnia. Patrícia Hill Collins acrescenta que “estas mujeres negras sabían que ellas jamás podrían pertenecer a sus “familias” blancas, que en lo económico eran trabajadoras explotadas y que en consecuencia se matendrían fuera de ese mundo”.⁴⁸

Tomando o conjunto, a perspectiva do fora/dentro gerada pela condição das mulheres negras no mercado de trabalho, teremos um dos elementos integrantes da cultura afro-brasileira: a culinária desenvolvida dentro de casa. E isso se constitui em um pano de fundo para posição única das negras e de sua situação de trabalhadora doméstica, que precisa saciar, com pratos bem temperados, a fome das famílias que atendem e ainda serem o próprio objeto para fome sexual do patrão.

Tal sensualidade erótica torna a mulata centro das atenções pela sua estética corporal, pelo seu apetite de devoradora, o que a leva a ser considerada pela metáfora de mulher/esfinge, aquela que tem cabeça de mulher, patas e caudas de leão, asas de ave e rosto humano de mãe. A esfinge, diz Affonso Romano de Sant’Anna, é sedutora e perversa, é um ser antropofágico por excelência, que sentencia ao seu pretendente: “ou me decifras ou te devoro”⁴⁹. O caráter duplo desse signo começa na oposição entre “decifrar” e “devorar”. Mas não só seu discurso desafiador é compósito. Sant’Anna lembra que os estudiosos desse mito assinalam a duplicidade de seu significado, sendo ao mesmo tempo uma entidade opressora e condenada. E acrescenta, ainda, que sua imagem se liga tanto ao amor quanto à morte.

⁴⁸ COLLINS. Op. cit. p 265

⁴⁹ SANT’ANNA. Op. cit. p 80

Um dado sintomático que remete a Maria, que deixa de ser caça para ser devoradora, é que todas as representações plásticas da cena da Esfinge com o macho, não apenas insistem na nudez ou no aspecto de efebo do mancebo, mas mostram uma cena ambígua em que não se sabe se o que está ocorrendo é um “combate” ou uma “junção”. Esta dúvida aparece claramente na música *Lília* (5ª faixa) em que não fica claro se os gemidos, decorrentes de estalos da palma da mão ou de um chicote, são de gozo ou de luta. Há algo entre a dança e a relação erótica, algo de abraço consentido, mais do que um ataque ou golpe de luta. E quando ocorre o confronto, o espancamento, seria uma tentativa de diluir o espírito perverso que em muitas mulheres habita e que poderia castrar o homem. Isso vem do mito da *vagina dentada* que perdurou entre as tribos indígenas da América do Norte. “E esse medo da *vagina dentada* levou, em muitas tribos, à extirpação do clitóris das mulheres. Entre os Nadi, o clitóris cortado é jogado num pântano, onde vira sanguessuga”⁵⁰. Seria uma tentativa de preservar o homem de realmente vir a ser devorado.

1. 5. Prazer e dor em Lília

A Maria se constrói outra vez em meio às duplicidades, como dor/prazer, caçadora/presa, sedutora/devoradora ou simplesmente mulher/esfinge. Da educação cristã ao pecado, surge uma fêmea para ser decifrada e que ameaça devorar, caso seu enigma não seja desvendado. Daí a dualidade brigando em um corpo que recebe ternura e tortura, prazer e dor. *Lília* é apresentada com gemidos e sons de chicote ou talvez de tapas. Há uma certa confusão de ruídos que impossibilita saber se a mulher geme de prazer ou de dor, ou se é açoitada ou

⁵⁰ *Ibidem.* p 79

faz uma conjunção carnal. Novamente o sentimento do duplo em Maria, de Milton Nascimento.

A sensação de ambigüidade e de duplicidade começa com os portugueses, em 1532, quando passam a organizar econômica e civilmente a sociedade brasileira. Para trás ficava o sentimento de pátria, de solo português, e à frente uma nova terra em estado bruto, pronta para ser desvendada. Com o negro ocorre o mesmo sentimento, o de deixar além-mar costumes, familiares, a própria identidade e uma vida em construção para ser escravo numa lavoura que não era sua e enriquecer famílias às quais ele não pertence. Os portugueses tiveram, concomitantemente, olhos para produção agrícola e para o excesso de erotismo das índias nativas, compondo assim outra dualidade. Depois, o olhar agudo se direcionou também às negras que chegaram como escravas. A pouca roupa, o clima tropical e ausência da mulher branca e o poder levam o português e os demais europeus (conservadores e cristãos) a agirem como se estivessem no paraíso, onde tudo era permitido, sem que houvesse culpa.

O desejo de possuir, de caçar, ou de saciar o apetite sexual se resume à tendência que o colonizador tem em tratar o índio e o negro como exóticos, desumanizando povos de uma forma nada fraternal. Para ele, a mulher é uma caça, um objeto de prazer, que está ali para lhe saciar todos os desejos e o homem um serviçal, um reprodutor. *Maria Maria* de Milton Nascimento mostra como se processa a inversão do tratamento patrão/escrava. É quando, decidida, prepara armadilhas mil para enganar aquele que pensa em tê-la como presa. O colonizador é um caso típico de quem se sente o próprio domador, em que a negra se resume em objeto sexual. Mas ela, maliciosa e dissimulada, engana no jogo da sedução para ter “um amor forte, sereno, gostoso”, diz a música *Sedução*. E mais: quer ter também “um homem bom”. Para tanto, se prepara toda cheirosa e se faz dengosa para mostrar que não é somente um corpo de mulher capaz de atrair “olhares” que farejam, cercam e devoram como

se fossem boca de lobo mau. Ela é, acima de tudo, um corpo livre para dançar e amar, graças às suas conquistas.

*Dos homens que querem, todos,
seu beijo, seu tempo, seu corpo
mas ela não ama com qualquer um*

E Mary Pratt destaca que a natureza é o objeto-mulher em que o homem semeia as façanhas da história, outorga as nomenclaturas da ciência e onde o explorador descobre e o colonizador desenvolve e domestica. Os colonizados, no entanto, se rebelam e tendem a sair da situação de domesticados. A mesma atitude terá a mulher ao se insurgir da condição de periférica, de objeto sexual puramente. Buscará junto com sua comunidade colonizada, uma identidade, junto à liberdade para amar, criar os filhos e trabalhar. Doris Sommer traça uma ponte em que a sexualidade e o nacionalismo podem ter ajudado um ao outro a entrar em cena, onde juntos desmembraram a cristandade nas áreas personalizadas que uma cultura aquisitiva considera tão desejável.⁵¹

A liberdade do corpo interage com o processo da sedução e ao despertar o desejo sexual, Maria não está se restringindo a colocar todos os sentidos em ação, está fazendo ligação ao histórico cultural, à construção de sua identidade. São as transformações de uma comunidade que Paulo Prado, com *Retrato do Brasil*, e Gilberto Freyre, com *Casa-grande & senzala*, destacam como os elementos culturais do Brasil, que passam pelo envolvimento sexual de negros, índios e brancos. E Maria sedutora vai dizer:

*Eu nasci para ter
um amor forte, sereno, bonito, gostoso
um homem bom*

⁵¹ SOMMER, Doris. Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo. In *Tendências e impasses*. Organizado por Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p 181

Este é o desejo de uma mulher que pede o que entende ser um direito seu, o de ter amor. Quando a letra da música *Sedução* é finalizada com o pedido de um homem bom, e que seja também forte, bonito e gostoso, a busca se completa. Maria não será a eterna sofredora na pele de uma mulher trabalhadora, mãe e esposa de um marido que já morreu e deixou filhos para criar.

Sem a necessidade de lembrar de seu passado, a personagem Maria, de Milton Nascimento, recorre ao discurso da história de seu povo e como ele conseguiu conquistar sua liberdade. É a utilização de elementos do passado possibilitando o trânsito no presente através da oralidade e da escrita, dando clareza à representação do afro-brasileiro na cultura do Brasil. Na verdade é uma contribuição significativa quando ocorre o choque dos elementos culturais do branco e do preto. A mistura é evidente quando entramos na questão do sincretismo religioso, com as crenças católicas do português e dos demais europeus e as do candomblé do africano escravo. Aliás, é o que vamos ver neste próximo capítulo.

CAPÍTULO II

O SINCRETISMO RELIGIOSO PRESENTE EM MARIA MARIA

2.1. Ao som dos tambores

A Maria de Milton Nascimento é uma personagem preocupada também com a religiosidade, com a crença nos deuses africanos, que no Brasil se transformaram em santos católicos, em decorrência do sincretismo. A religião vai servir de integração entre etnias, de aproximação de culturas e preservação de elementos culturais de ambos os povos: negros e brancos. E no processo de transformação, o corpo negro feminino mais uma vez estará interagindo nesta transposição quando deixa de ser instrumento de trabalho, de defesa, de sedução e passa a objeto de fé e de devoção. Equivale dizer que o corpo serve de elo entre as duas crenças: católica e candomblé. No culto afro, os movimentos corporais são partes das cerimônias em que filhas (os) e mães ou pais de santos entram em transe, sob o som de tambores, para receber a manifestação dos deuses. Este mesmo corpo que se contorce em terreiros de candomblé, estará depois sentado e quase estático ouvindo os ensinamentos bíblicos do catolicismo, dentro de uma igreja, seguindo a tradição dos portugueses e dos demais europeus instalados em terra brasileira, seguidores do cristianismo.

Maria sofre, agora, da dupla consciência religiosa: a da descendência africana (candomblé), e a da brasilidade (catolicismo). Ela entende que a fusão das duas crenças ocorre, para o negro, como a única alternativa de sobrevivência de seus cultos afros. De outra forma, tais santos seriam esmagados e desapareceriam, como lembra um dos versos da música *Santos católicos x candomblé*, 10ª faixa do disco.

A peculiaridade desta música está nas seções musicais e, principalmente, na ligação que cada rápida música tem de uma para a outra. A primeira seção é *Raça*, depois 2ª seção *Tema dos deuses*, em seguida a 3ª seção *São Francisco (Francisco)* e por fim a 4ª seção *Sentinela*. Todas essas seções compõem a 10ª faixa *Santos católicos x candomblé*. Antes da execução das músicas, Milton Nascimento começa declamando o que era a crença dos católicos e o que era a veneração dos negros em seus santos, num poema de apresentação do sincretismo. A fusão ocorrerá ainda no uso dos instrumentos musicais e nos coros de vozes. E mais uma vez o preto vai dissimular, fingir, maliciar para manter sua crença frente à imposição dos brancos ao culto africano. Para sobrevivência resta apenas uma alternativa: a absorção dos sentimentos religiosos do “outro”.

“Daí surge a mistura preto/branco, afro/europeu, mexido bem brasileiro, farofa de religião”, diz em versos de apresentação do quadro que trata da religiosidade. A junção de crenças, no entanto, não se deu por admiração dos pretos descendentes de escravos aos santos do catolicismo. Foi mais uma imposição pela força do que um acordo, numa demonstração de poder, de quem manda. A estratégia básica do colonialismo era destruir a auto-estima do colonizado, inculcando nele um complexo de inferioridade para o qual a única saída era “reproduzir o modelo ditado pelo colonizador”⁵². Por isso, a intenção de desconstruir a crença e os santos africanos, proibindo as festas de terreiros em homenagem às “entidades” do candomblé e proibir as oferendas às divindades e a própria realização de cultos africanos.

O disco traz o tema para demonstrar que a personagem Maria se constrói em forma de mosaico, se movimenta irregularmente, podendo estar situada tanto no presente em transformação como no passado histórico cultural. Os elementos culturais que personificam

⁵² LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Pallas, Rio de Janeiro, 1992. p 5

Maria não são e nem estão estáticos, por isso o sentimento duplo encobrindo a consciência desta mulher negra.

A crença religiosa do negro africano e do branco europeu experimenta o conflito brutal e a intransigência para depois entrar na tolerância dos credos, permeados pela camuflagem dos pretos adoradores de *orixás* e cultuadores de curandeiros, rezadores e praticantes de fetiches. A simulação, com a conversão ao cristianismo católico, permitiu que pais e mães-de-santo organizassem rituais em seus terreiros e reunissem os fiéis seguidores do candomblé desobedecendo a ordem policial de não realizar cultos africanos em terras brasileiras. Mas o sincretismo é inevitável. O poema de abertura da faixa *Santos católicos x candomblé* explica como se dá a mistura de crenças e que o preto precisou ceder diante da intransigência do branco para garantir a sobrevivência de seus rituais.

*Experimentem tirar pela força,
aquilo que faz um homem.
Era crença dos católicos, que os santos africanos deviam ser
esmagados.
Impossível para os negros
esquecer quem veneravam.
Iludindo todos os brancos, eles apenas mudaram o nome de
seus santos.
E daí surgiu a mistura preto-branco,
afro-europeu, mexido bem brasileiro,
farofa de religião.*

A mistura preto/branco, “farofa de religião”, “mexido bem brasileiro” quebra a fronteira de elementos culturais de cada etnia, para permitir a democratização em terra brasileira da crença e da fé, sem deixar de venerar os cultos de antepassado. Seria a prova de que o diferente pode conviver territorialmente em harmonia sem o obstáculo do inferior/superior para qualquer uma das crenças. Só que para assegurar a democracia religiosa houve a intenção de dominação do europeu sobre o negro africano, para evitar a miscigenação e prevalecer somente o culto do branco.

Para o europeu, a adoração a deuses e a símbolos parecia-lhe estranho, assim como os rituais de oferendas aos tais deuses, que representam as manifestações de elementos da natureza. Tudo muito primitivo em seus fetiches. Por não reconhecer os costumes e a cultura de outros povos e de outras etnias, ele tenta reduzi-los à insignificância sob pretexto de fazer valer os seus costumes e os seus “sujeitos” culturais. Sartre faz algumas observações em torno daquilo que o branco tentou difundir como superior e inferior. Primeiro, que o preto sofresse o seu jugo a título de nativo colonizado ou de africano deportado. E depois, reprimi-lo com a intenção de levá-lo ao estado de animal. Sartre propõe ao negro que faça o branco reconhecê-lo como homem. “Só poderemos unir-nos a esta totalidade de onde nos exilam esses olhos negros, arrancando nossas malhas brancas para tentarmos ser simplesmente homens”.⁵³

Para sair do estado de repressão, dentro do sincretismo religioso, foi necessário dissimular e acatar as condições impostas pelo branco católico para comungar de uma mesma fé, num espaço pseudodemocrático, pós-escravidão. A transposição dos santos do candomblé para igreja católica permite duas vias. Uma garante a adoração aos orixás e a outra abre caminho para junção com os devotos dos santos católicos, assegurando lentamente a harmonia entre os cultos. A lentidão de abertura dos católicos às manifestações ritualísticas dos negros africanos decorre da formação religiosa do Brasil ainda no século 16, quando a colônia esteve escancarada a estrangeiros e tinha como única restrição a fé aos ensinamentos do catolicismo. A nacionalidade não importava para coroa portuguesa. Gilberto Freyre destaca que o perigo não estava no estrangeiro nem no indivíduo disgênico ou cacogênico, mas no herege.

⁵³ SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960. p 108

“Soubesse rezar o padre-nosso e a ave-maria, dizer Creio-em-Deus-Padre, fazer o pelo-sinal-da-Santa-Cruz – e o estranho era bem-vindo no Brasil Colonial”⁵⁴.

Isso já demonstra que seguir outra doutrina que não fosse a dos portugueses significaria portas fechadas ou visita com data de retorno. Mas como os negros chegaram para o trabalho escravo, na condição de “inferiores”, e eram imprescindíveis para o desenvolvimento econômico da terra recém descoberta, restava catequizá-los (como já estava sendo feito com os índios) ou sufocar suas práticas religiosas; o que realmente aconteceu. Os cultos africanos, no entanto, não deixaram de existir e mesmo na clandestinidade continuaram a ser realizados.

2.2. A musicalidade do candomblé e do catolicismo

Os batuques continuam a ser ouvidos nos terreiros, assim como a repressão policial tentando silenciá-los. Mas, às escondidas, as oferendas são colocadas nas encruzilhadas e às margens de rios ou à beira-mar. A comunidade negra continua dançando e cantando em nome de seus santos. Arthur Ramos, estudioso da religiosidade do negro no Brasil, explica que o fetichismo puro é um vasto sistema cosmolátrico onde os *orixás* são a expressão de forças da natureza. Diz ainda que a mitologia primitiva dos negros baianos muito pouco se afastava do fetichismo ioruba, tal como o coronel Ellis e o missionário Bowen observaram na Costa dos Escravos, na África Ocidental.⁵⁵

Tudo isso, ou seja, os temas fetichismo, crença, musicalidade e dança, está em *Santos católicos x candomblé*, num *pot-pourri* bastante singular, que se caracteriza pela forma

⁵⁴ FREYRE. Op. cit. p 29

⁵⁵ Ramos, Arthur. *O negro brasileiro*. Rio de Janeiro, Graphia, 2001. p 38

musical *rondo**, que é uma alternância de episódios, sendo sempre iniciada por refrão⁵⁶. O compositor alterna atmosferas sonoras que fazem clara referência aos rituais religiosos do candomblé, com progressões harmônicas que representam à música tonal ocidental, européia em sua raiz. O sincretismo proposto nesta faixa do disco é apresentado através dos instrumentos de percussão, que se encarregam de dar o caráter ritualístico do candomblé, enquanto os demais instrumentos de cordas e vozes dão ora sonoridade ritualística de cerimônia de candomblé ora de cânticos católicos. A seção *Raça* terá trechos se repetindo e funcionando como ponte de passagem para as demais músicas seccionais. Por isso, quando a seção *Tema dos deuses* termina, um trecho de *Raça* é executada preparando a entrada de *S. Francisco (Francisco)*, acontecendo o mesmo com *Sentinela*. Por último, a seção *Raça* volta a ser tocada finalizando o *pot-pourri*.

O disco *Maria Maria* começa a tratar da religiosidade na 9ª faixa com a música *Tema dos deuses*, que serve de preparação para o *pot-pourri Santos católicos x candomblé* e de introdução para mística do canto africano e suas divindades. Aliás, o candomblé se distingue pelo misto de canto, dança e sons de instrumentos de percussão. Entre os povos negros, a dança é muito valorizada, se constitui numa instituição nos autos de caça, de guerra, no sexo, nos ritos da circuncisão, na puberdade, no casamento, nos funerais e principalmente na religião.

Em toda a África negra o povo sempre dançou com furor, como observa o pesquisador Arthur Ramos. Sudaneses e bantos transportaram para o Brasil suas danças religiosas e guerreiras. O *quizomba*, por exemplo, dança angolense, exerceu nítida influência

* *Rondo* se caracteriza pela alternância de uma seção reincidente, com seções diferentes. O padrão pode ser expresso em A B A C A D, sendo que o A funciona como refrão. As demais são seções diversas.

⁵⁶ MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1997. p 72

nos sambas e batuques. “A dança consiste em formar uma roda, dentre a qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares provocadores e posições indecorosas, em que a voluptuosidade discute com a insolência as honras da primazia”.⁵⁷ Este mesmo tipo de dança individual é característica nos *batucajés* fetichistas das macumbas e candomblés. É uma coreografia alucinante, a das filhas de santo, com uma participação total do corpo – braços, mãos, pernas, cabeça em movimentos e contorções violentas, sem cansaço, sem solução de continuidade, chegando ao final com a “queda do santo”.⁵⁸

O *Tema dos deuses* está no disco preparando a música seguinte, dando uma prévia do que será cantado e tocado. Assim, a 9ª faixa mistura sons que saem de instrumentos de corda, de couro, do teclado e do sopro, intercalados por coro de vozes masculinas e femininas. Não há uma letra para ser cantada e sim um canto vocal uníssono e monossilábico para ser entoado. O mesmo título *Tema dos deuses* será repetido depois no *pot-pourri*, dentro da 10ª faixa, funcionando como uma vinheta ou resumo do que foi apresentado anteriormente.

O ritmo do *Tema dos deuses*, na 9ª faixa, em seus 3min.22s, vai evoluindo até chegar ao ápice no final, quando todos os instrumentos estão com seus sons “no alto”. Então, dá-se um corte, para em seguida o silêncio. A voz de Milton Nascimento entra e declama o poema de abertura dos *Santos católicos x candomblé*. A 10ª faixa tem uma duração de 7min.34s, que é o tempo de apresentação do poema e das quatro seções. Apenas o poema tem 30 segundos e tão logo termina, imediatamente soam os sons dos atabaques, seguidos de ganzás, e batidas de palmas de mão. Uma voz masculina canta o refrão com o repetitivo monossílabo “ai”.

⁵⁷ RAMOS. Op. Cit. p 181 e 182

⁵⁸ *Ibidem*. p 182

Por 38 segundos, a seção *Raça* se desenvolve com um som rítmico de terreiro de candomblé, como anúncio do ritual religioso, com os atabaques, que são presença e destaque essenciais nas cerimônias de cultos afro-brasileiros, assim como na música popular brasileira. Aliás, são eles que marcam o ritmo das danças religiosas e estimulam o contato com as divindades. Outro instrumento usado no ritual africano é o tambor que tem, independentemente de seu efeito psicológico, conhecido entre os indígenas, uma ação mística própria. Ele exerce uma influência sobre as disposições dos seres invisíveis como sobre a dos humanos, possuindo e dominando o corpo.

Nas cerimônias fetichistas puras, o ritmo é marcado apenas pelos atabaques, ajudado às vezes por palmas de mão e de outro instrumento idiófone*, o *agogô*, de origem iorubá, formado de uma dupla campânula de ferro. Há casos, lembra Arthur, em que o santo demora a manifestar-se, então é preciso redobrar a atividade dos músicos. Para estes casos, existem toques especiais, os considerados de emergência.

A seção *Raça* apresenta o som dos instrumentos idiófonos, que o negro trouxe, como o *ganzá* ou *canzá*, feito de cana, com orifícios e talhos transversais, o *adjá*, pequena campã de metal, também usado no candomblé para chamar as filhas de santo. Outros instrumentos são usados, como o *chocalho* ou *cheré*, além do aerófono *afofiê*, que é uma pequena flauta de madeira. Na música de Milton Nascimento, estes instrumentos seguem o ritmo tocado em terreiro de candomblé, com um pequeno diferencial no padrão rítmico dos idiófonos (*ganzá* e *chocalho*), que ritmizam com os atabaques. A batida frenética e a cadência acelerada da música sofrem uma interrupção, porque na seqüência o *Tema dos deuses* será executado, com certa repetição da faixa anterior.

* Idiófone é um instrumento musical que soa por si mesmo mediante a percussão, como castanholas, chocalho, reco-reco.

O ritmo, desta vez, não será puramente africano, a eles vão se somar sons vocais cantados em uníssono por um curto período de tempo, dando logo em seguida lugar a uma parada súbita. Um pouco mais e pode-se ouvir o canto dos pássaros e alguns sons de apito que lembram a floresta, acompanhados por arpejos executados por um violão. Pode-se vincular o som dos atabaques aos rituais de candomblé e as vozes em coro à tradição vocal da música litúrgica cristã. Esta segunda seção liga-se ao secular, ao profano em que o canto é uma forma litúrgica ocidental. O *Tema dos deuses* mistura musicalmente a devoção que têm os católicos aos seus santos com a adoração que têm os seguidores do candomblé aos *orixás*. E a proposta de alternância na sonoridade das músicas traduz o que Milton chama de mexido bem brasileiro.

As religiões e cultos do negro e do mestiço brasileiros contemporâneos, embora reconhecendo a influência africana, resultam de uma mescla curiosa onde várias formas míticas entram em contato, umas se fundindo a outras, as mais adiantadas absorvendo as mais atrasadas, originando uma verdadeira simbiose ou sincretismo religioso.

Arthur Ramos conta que os próprios cultos negros não chegaram puros da África ao Brasil. A mítica ioruba, como um dos exemplos, absorveu, em terras brasileiras, todas as outras espécies religiosas. As outras práticas e crenças, por suas vez, vieram modificadas do Continente Africano: os *haussás*, tingidos de islamismo; os *bantos*, modificados pela obra da catequese e pelo contato com os brancos, de onde sua religião se achava eivada de práticas cristãs (crucifixos-fetiches) e espíritas (rituais de evocação dos mortos).⁵⁹

A obra do sincretismo continuou e hoje é difícil reconhecer os elementos de origem africana ou cristã católica. Os candomblés, macumbas e catimbós, com este

⁵⁹ RAMOS. Op. Cit. p 114

sincretismo pululam em vários pontos do Brasil. Com o catolicismo, no entanto, a fusão foi evidente. O africano já trazia a seita religiosa de sua terra, mas aqui era obrigado por lei a adotar a religião católica, ficando então com duas crenças. A dualidade de fé religiosa é o ponto alto de toda a musicalidade de *Tema dos deuses*. E, como foi dito anteriormente, a saída de uma seção para entrada de outra será marcada por um trecho da *Raça*, que serve de reincidente na mudança de ritmo.

S. Francisco (Francisco) é executada por cordas, e acompanhamento de instrumentos idiófonos. Apitos imitam o canto dos pássaros, com suporte de flautas e de um violão. Em 1m38s a música remete o ouvinte à floresta ou à mata onde os pássaros se encontram para trilar. A analogia musical com o santo católico São Francisco de Assis se dá pela passarada, pelo contato com a natureza. A história deste santo, que nasceu em 1181 na cidade de Assis, na Itália, é traçada por atos como o de abdicar da riqueza material e viver na pobreza, levando aos doentes e sofredores a palavra de Jesus. Mas o seu principal ato foi o sermão aos pássaros. Por isso, a música *S. Francisco* tem em sua execução instrumentos de sopro, que emitam o canto da passarada em meio à mata, numa referência também ao rio São Francisco e suas margens com todo tipo de sonoridade. De um modo geral, os diversos sons da natureza aparecem nas composições que formam a 10ª faixa do CD. E nela, existe a peculiaridade da música tribal, executada pelo negro em várias situações, desde o trabalho ao lazer até às cerimônias religiosas.

É preciso dizer que, no fetichismo jeje-nagô, os *orixás* foram assimilados, um a um, aos santos católicos e São Francisco de Assis não poderia ser diferente. Foi identificado na Bahia por *Iroco e Ifá*, que também é o Santíssimo Sacramento. Arthur Ramos adianta que não sabe o motivo de tal identificação. Ressalta, no entanto, que aceitando o catolicismo, o negro adaptou-se à sua cultura.

E se o catolicismo já era, para as classes incultas, entre a própria raça branca, um politeísmo disfarçado, com maiores razões foram seus santos confundidos, fusionados com os *orixás* do fetichismo negro. O escravo de procedência banto, principalmente do Congo, associou-se no Brasil, em confrarias religiosas tendo por patronos santos católicos. Destas confrarias, as mais importantes eram a de S. Benedito, a de Nossa Senhora do Rosário dos Negros Congos, sendo que essa última já era a sua padroeira na África, por influência dos colonizadores portugueses.⁶⁰

A canção *Santos católicos x candomblé* apresenta o sincretismo religioso já pelo título e assim como *S. Francisco*, a música *Sentinela* também acrescenta ritmos caracterizados pelas crenças religiosas. Ela começa com uma batida de sino, numa anunciação de vigília, de romaria ou simplesmente de missa de domingo, quando os fiéis da Igreja Católica devem se preparar ritualisticamente para o principal compromisso da semana, que é o de ouvir o sermão do padre e comungar em nome de Cristo. Na cerimônia, eles também vão cantar, a exemplo do que ocorre nos rituais africanos. A diferença estará na ausência da dança. No candomblé canto e dança compõem a cerimônia.

A seção *Sentinela* é precedida da reincidente *Raça* e na sua execução predominam, inicialmente, os instrumentos de cordas (violão e contrabaixo), dando sustentação para entrada da bateria e o coro de vozes. O fim do *pot-pourri Santos católicos x candomblé* será com a batida dos atabaques, coro de vozes e acompanhamento na palma da mão.

Estas músicas de temas religiosos rememorizam a evidente fusão de crenças em que o africano, que já trazia a seita religiosa de sua terra, foi obrigado por lei a adotar a

⁶⁰ RAMOS. Op. cit. p 124

religião católica. Habitado naquela e obrigado por esta, ficou com as duas crenças. Isso tudo, porque lhe foi fácil aceitar para cada moléstia ou ato da vida um santo protetor. Dissimuladamente, o negro aceitou o catolicismo pregado pelos missionários, mas na sua incompreensão do monoteísmo, ele incorporou o catolicismo ao seu sistema místico-religioso, transformando assim o fetichismo numa vasta religião politeísta, onde os *orixás* foram confundidos com os santos da nova religião que lhe foi ensinado.

Além disso, a crença religiosa africana está associada a encontros de lazer, de confraternização de uma grande família, em que pais e filhos de santos estão num mesmo espaço linear para cantar, dançar e adorar os mesmos deuses. São nestes momentos de devoção que corpo e fé entram em fusão, o espírito invisível se manifesta, toma forma corporal, num transe proporcionado pela música produzida por atabaques e tambores. A musicalidade africana é tão forte que altera os sentidos de quem dança e se contorce em movimentos frenéticos. Ocorre o que Paul Gilroy denomina de antifonia: o chamado e resposta, que é a principal característica formal dessas tradições musicais. “Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras”.⁶¹

Mas o chamado e resposta têm no corpo a dicotomia som/dança que representa uma expressão cultural enraizada na África, nas centenas de tribos que têm em comum a música e a religião. Os movimentos corporais estarão respondendo ao chamamento que sai dos tambores. A complementaridade será também das vozes em cantos de louvor não somente para os santos, durante as cerimônias religiosas, mas também ao auto-estímulo do trabalho.

⁶¹ GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2001. p 167

Essa junção canto/dança/religião vai se tornar signo central da autonomia da cultura negra no Brasil, assim como em outros países espalhados pelos continentes que receberam a diáspora negra.

O canto negro torna-se universal pela sua envolvente sonoridade e principalmente pela sua poética emocional. Du Bois e Gilroy enfatizam a importância rítmica para o mundo das *Sorrow Songs* (Canções da Dor), que os escravos cantavam durante o trabalho, nas igrejas desmanteladas, ou reunidos à frente de seus casebres nos domingos e feriados ou nas praças e periferias, renovando e reativando sua memória musical com batidas de tambor, gritos e danças. Usavam-na para aliviar a dor do trabalho para reverenciar seus cultos ou para expressar sua alegria. “Como todos os povos primitivos, os escravos viviam próximos ao coração da natureza”.⁶²

As canções da dor estão em *Maria Maria*, quando Milton Nascimento trata do tema trabalho (4ª música do CD). Nesta faixa, a música será instrumental, com um coro de vozes uníssono e monossilábico. A mesma proposta temática, porém com quatro versos, vai aparecer em *Os escravos de Jó* (8ª faixa), resumindo o dia-a-dia da vida do escravo preso à redoma da repetição do seu estado de cativo. Tudo se repete insistentemente em trabalho, dormir e trabalho durante a maior parte da semana. Em alguns momentos de lazer, nas domingueiras, será possível brincar, folgar, cantar. Depois disso, o canto é de dor, de quem trabalha à exaustão e nem lembra mais do cansaço do corpo queimado e ressequido pelo sol, chuva e frio.

⁶² DU BOIS. Op. cit. p 304

2.3. Cantos de dor

A música *Trabalho* se propõe a uma incursão de vozes e instrumentos de cordas mesclados com a percussão de bateria. A emissão do som vocal é de lamento, de dor e fadiga, lembrança de um povo que canta para aliviar o sofrimento causado pela atividade braçal, pelas intempéries nas lavouras, no campo, na extração de minérios. É a partir das *Sorrow Songs* que se abre o espaço de expressão oferecendo um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso do som em resposta, ou o uso das antífonas (conforme Du Bois e Gilroy). “Repetidamente, dentro dessa cultura expressiva, são os músicos que são apresentados como símbolos vivos do valor da espontaneidade”⁶³. Da manifestação cultural negra na música, que tem como elemento temático a dor, o cantar serve de alívio para o desgaste físico e quando se juntam os dois sentimentos, surge um deslocamento fundamental da cultura negra, que vem ser importante na história recente da música afro-brasileira. A dor e o consolo são produzidos a partir da escravidão, que possibilitou a moderna civilização ocidental dominar as culturas populares.

Os ritmos musicais e o canto negro são comuns em centenas de tribos africanas, principalmente no momento do trabalho. Tal tradição cortou oceanos e se espalhou pelo Ocidente via navios negreiros, projetando a riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo. É a cultura viajante, a diáspora dos povos africanos espalhados por todos os continentes. A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como essência fixa, segundo Gilroy, nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem.

⁶³ JAMES, C.L.R. Apud. Paul Gilroy. *O Atlântico Negro*, p. 169

A identidade negra, a partir de sua musicalidade, não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apóia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Paul Gilroy diz que:

Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela (identidade negra) é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos.⁶⁴

A diáspora negra, tratada por Gilroy, é uma nação de africanos e afro-descendentes que se espalham pelo mundo e transportam nesta viagem algumas características em favor da absorção de signos culturais do lugar onde o negro será assentado para o trabalho. São as realizações das formas culturais negras populares, como a música, que servem de constante fonte de inspiração para o artista ocidental. A preocupação inquietante de Paul Gilroy, no entanto, é o “fato de que o *status* da nacionalidade e o peso preciso que devemos atribuir às diferenças evidentes de língua, cultura e identidade que dividem entre si os negros da diáspora, para não falar dos africanos, não encontram solução no âmbito da cultura política, que promete um dia congregar os povos dispares do mundo”⁶⁵.

A união dos povos é uma dificuldade do presente transformador, porque as comunidades negras se espalham e, no Brasil não seria diferente e nem na própria África, se mantêm imaginadas. A maioria dos compatriotas não se encontra e nem viria a se encontrar, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de comunhão⁶⁶.

O encontro de ex-escravos e filhos de escravos, que se tornam trabalhadores em grandes cidades é localizado, pode acontecer em qualquer parte do Brasil, e em cada espaço se ampliam as manifestações culturais, tornando-as peculiares e locais.

⁶⁴ GILROY. Op.cit, p. 209

⁶⁵ Ibidem, p 91

⁶⁶ ANDERSON. Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ática S.A, 1989, p. 14

2.4. Suor

Saio do trabalh-ei
volto pra cas-ei
não lembro de canseira maior
em tudo é o mesmo suor

Temos, agora, na canção *Os escravos de Jó*, o suor como signo para duas situações distintas do corpo. E aqui, esse corpo é sujeito da classe trabalhadora, é um operário, que ainda traz na memória a longa desventura da raça. Ele que faz o serviço braçal das lavouras, na construção civil, no carregamento de produtos importáveis e exportáveis ou do corpo feminino de Maria lavando roupas às margens do Jequitinhonha para dar sustento aos filhos, que brincam na terra fofa. Mas que no momento de lazer confraterniza, canta, dança e cumpre suas obrigações religiosas. Em qualquer um destes momentos – trabalho e lazer – o corpo estará em movimento. Sai do trabalho, volta para casa e nem lembra de canseira maior. Maria vai esquecer do cansaço ao suar na dança, no transe causado pelos atabaques, que já estão distantes da memória da escravidão. A arte negra se faz no suor, torna-se a espinha dorsal das culturas políticas vinda dos escravos e de sua história cultural. E “continua a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em resgatar críticas do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como pela invenção de um estado passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas”.⁶⁷

O corpo molhado de suor pode ser profano ou sagrado, mas muitas vezes os ritmos irreprimíveis do tambor, outrora proibido, ainda serão audíveis em seu trabalho. Suas síncopes características ainda animam os desejos básicos: de ser livre, de ser ele mesmo

⁶⁷ GILROY. Op. cit, pp. 129 – 130

(negro), revelado na conjunção única de corpo e música. Gilroy vai dizer que para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação⁶⁸. Trabalho e casa provocam o mesmo suor quando a condição é servil ou de subalterno. As dificuldades da pobreza são amenizadas na música, na dança, nos encontros festivos.

O corpo que sai do trabalho não será o mesmo que chega em casa para o descanso. O encontro de alguns integrantes da comunidade diaspórica será para manifestação de sua cultura africana e a música, a dança e o canto não estarão causando suor de fadiga e sim de euforia. Entre os negros brasileiros, as reuniões acontecem na qualidade de trabalhadores livres na nova vida urbana, principalmente para os que saíram das lavouras, da zona rural, para viver em cidade de mais de 500 mil habitantes, como o Rio de Janeiro da década de 1890. José Ramos Tinhorão conta que tais contingentes egressos do campo tinham tendência a agrupar-se em núcleos de vizinhos segundo a origem regional: pernambucanos, sergipanos, alagoanos e, em maior número, baianos. A conseqüência cultural da coexistência das comunidades regionais possibilita a tentativa de estender as afinidades de origem às formas de diversões. Isso transforma o Rio de Janeiro de fins do século 19 e início do século 20 em laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural.

Em dezembro e janeiro, com as festas do ciclo natalino, e em fevereiro, por ocasião do Carnaval, não seria difícil imaginar com que naturalidade todas as revivências da síntese cultural africano-nordestina viessem a manifestar-se nas ruas, em rica comunhão com as próprias manifestações locais particulares das baixas camadas cariocas. Numa sucessão incontável de personagens, viria dos pastores o personagem do velho (que no Carnaval passava à figura líder do “cordão do velho”); dos ranchos de Reis e burrinha, o boi e o “homem do bicho” (o homem vestido de camisolão a carregar sobre a cabeça lagartos, jabotis e até cobras vivas, numa sobrevivência do totemismo africano, segundo propunha Nina Rodrigues), e dos grupos de caboclinhos (ou cabocolinhos) nordestinos, os turbulentos caboclos, molecões vestidos de malha com tangas de

⁶⁸ Ibidem, p. 100

penas, que abriam caminho para os cordões a golpes de *iri*, espécie de tacape indígena com formato de peixe.⁶⁹

Nestas festas, o corpo do trabalhador volta a suar e o suor não tem o significado de quem sai do trabalho. O voltar para casa e ficar no convívio familiar, ou agrupar parte da comunidade da diáspora para confraternizar, faz esquecer o cansaço do trabalho. É a partir destes encontros festivos que a música negra começa a ser fragmentada, a ter subdivisões, em uma proliferação cada vez maior de estilos e gêneros. O samba terá uma hierarquia enquanto entra no processo de transformação e tudo, é claro, regado a comidas temperadas para acalmar a raiva do negro ter sido escravo e cativo, além de esquecer os dias estafantes do trabalho.

Aqui vale lembrar que muitas famílias negras seguiam a ordem matrilinear (como é o caso de Maria, depois da morte do marido) em que as mulheres se salientavam aos olhos da comunidade pela maior experiência resultante da idade, ou pelo sucesso financeiro pessoal. Algumas delas se credenciavam a proteger recém-chegados, órfãos da vizinhança e a promover festas em suas amplas casas. Isso se constituía numa sobrevivência cultural africana. Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao controle total da mulher, o que viria a explicar, segundo José Ramos Tinhorão, a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro.

Tinhorão observa que era comum às mulheres conseguirem melhores proventos que seus companheiros, com a venda de doces e comedorias feitas na hora, ao fogareiro, em tabuleiros forrados de panos de renda, armados sobre tripeças nas esquinas do centro

⁶⁹ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1998. pp 265 – 266

comercial. Elas também assumiam o aluguel dos casarões em velhas ruas do Rio de Janeiro, tornando-se com isso donas de casa no sentido mais amplo da palavra.⁷⁰

As casas obedeciam ao esquema longitudinal, com sala de entrada seguida de vários cômodos dando para o longo corredor que conduzia ao quintal, após passar pela sala de jantar e a cozinha. Tal disposição permitia, nos dias de festa, a reprodução exata da realidade dos participantes em projeção sócio-cultural e nas divisões dos ritmos musicais do samba. O suor agora não é de trabalho.

Maria solidária leva seu corpo jovem e bem vestido para festejar e pode escolher em ficar sentada, na sala, onde ficam os mais velhos e bem-sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade. E, ali, ouvir os versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando sambas sertanejos de roda à viola. Ou então, juntar-se aos mais jovens, já urbanizados, que suam um pouco mais, ao tirar seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar. Outra alternativa é o fundo da casa, no quintal, junto aos brabos amantes da capoeira e da pernada, que molham toda a roupa de suor e se divertem em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão.

Este quadro de encontro festivo pode ser aquele contado por João da Baiana em entrevista à revista *Veja*, em 1971. Ele responde à pergunta sobre os locais onde se realizavam, no Rio de Janeiro, as festas com canto e dança.

Era lá para os lados da Central do Brasil. As baianas eram tudo doceiras e tinham empregados para vender com os tabuleiros na cidade. Algumas também tinham tabuleiro. As salas da frente das casas davam para uma rua e os fundos davam para outra. Por exemplo: na Rua Barão de São Félix as casas ali eram até a rua dos Cajueiros (nome antigo da Rua Senador Pompeu, que era então Príncipe dos Cajueiros). Na Rua Senador Pompeu a saída era na Rua Barão de São Felix. Então os africanos alugavam aquelas casas com três, quatro ou cinco quartos, duas e três

⁷⁰ TINHORÃO. Op. Cit, p. 276

salas. Ai, durante as festas, os velhos ficavam reunidos na sala da frente cantando partido alto e as mulheres dançavam o miudinho, que era só tremendo os quadris. Os novos ficavam nos quartos cantando samba corrido. E no quintal juntava-se o pessoal que gostava de batucada.⁷¹

Esta é uma típica divisão sócio-cultural dentro de casa, tendo a sala de visita como a casa urbana dos vencedores, que podiam confortavelmente lembrar seus velhos tempos de vida rural. A sala de jantar ao fim do corredor é a rua dos mais moços à procura da nova identidade cidadina (que transformam o samba corrido em samba urbano). Já o quintal é o terreiro rural onde os mais rústicos, acostumados apenas à rudeza dos trabalhos pesados, exercitam mais os músculos do que a arte musical, guiando-se apenas pelo ritmo das palmas em estribilhos de incentivo à luta.⁷²

A música *Os escravos de Jó* tem uma outra peculiaridade, que não está na letra e sim na sua execução. Ela é cantada por Clementina de Jesus, considerada uma das melhores “partideiras” ou cantora de samba de partido alto a partir da década de 60. A letra da canção *Escravos de Jó* retrata uma realidade que a cantora Clementina de Jesus viveu ao lado dos pais em Valença (RJ) em 1902, ano em que nasceu, e depois na sua vida adulta como empregada doméstica. É uma vivência com situações semelhantes à de Maria, que trabalha duro e traz na lembrança a história de um povo ao qual ela pertence. A Clementina ainda consegue ter o reconhecimento como cantora, mesmo tardiamente, aos 63 anos de idade. Ela sobe ao palco, pela primeira vez, no espetáculo Menestrel, que mesclava erudito com popular, produzido por Hermínio Bello de Carvalho, em fins de 1964. A estréia profissional, no entanto, acontece um ano depois, quando enfim canta *jongo*^{*} para a indústria fonográfica e

⁷¹ *João da Baiana: a memória viva do Rio*, revista Veja, nº 151, São Paulo, 28 de julho, 1971 pp 3-5

⁷² TINHORÃO. Op. cit. pp 276 – 277

* *Jongo* passou a ser considerada uma dança profana, sem o peso do misticismo que os velhos jongueiros reconheciam haver. Para a velha guarda, era uma “dança das almas” da qual contava muitas estórias de encantamentos e feitiços. No terreiro, a hora do jongo era sempre à meia-noite. A roda girava no sentido contrário ao tempo, como que no encontro dos antepassados.

segue a linhagem de “negros que adquirem a fama de grandes improvisadores” de versos em meio à batucada.⁷³

Num paralelo entre a cantadora de jongo e a personagem Maria de Milton Nascimento existe uma diferença na situação de velhice. Uma morre reconhecida pelo público, aclamada por sua arte e sabedoria de cantar, enquanto a outra sofre a brutal solidão dos moribundos esquecidos, vagando pelas ruas. No próximo capítulo, teremos uma Maria com 80 anos vivendo momentos de sofrimento entre mendigar e sofrer de dores nos ossos em cima de uma cama fria.

⁷³ LOPES. Op. cit, p. 25

CAPITULO III

MARIA É UMA PRETA VELHA SENTADA AO SOL ESPERANDO A MORTE

3.1. De repente Maria sumiu

Walter Benjamin diz que todas as religiões reverenciavam o mendigo, vergonhosamente, com o ato de dar esmolas⁷⁴. O catolicismo destaca que o reino do céu será dos pobres e humildes, dos que sofrem em vida, dos despossuídos, como Maria, que chega à velhice sem nada, sem idade, sem nome, sem pátria, sem um lugar para ir. O que lhe resta é ficar ao sol, junto a uma fonte, a um monumento, mendigando. Seus dias são de nostalgia, de reminiscências da juventude e total falta de forças para movimentar o corpo envelhecido, curvado pelo tempo, pelos anos. Resta-lhe uma cama fria, não diferente do leito qualquer de madeira onde nasceu.

Os três poemas finais do CD (as poesias *De repente Maria sumiu*, *Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol* e a música *Boca a boca*) são de lamento, contando o triste final de uma mulher pobre, que teve uma infância incomum marcada pelo trabalho ainda nos seus primeiros anos de vida e de uma precoce responsabilidade de ser mãe, antes de seu corpo estar pronto para ter filhos. O leito de morte, frio, torna-se uma continuidade da pobreza não só de Maria, mas de outros brasileiros, a maioria de afro-descendentes, que experimentam a falta de saneamento, a escassez de alimentos e, por último, o abandono pelos quais passam os velhos jogados em leitos à espera de assistência médica, de remédios, amor e o próprio fim.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas, vol. II*. Ed. Brasiliense, 1995, p 67

O poema declamado por Milton Nascimento *De repente Maria Sumiu* é prelúdio do fim da vida da personagem, este fim do qual é impossível fugir. O algo oculto que existe em todos os mortais e pode chegar inesperadamente, como a notícia vinda dos trilhos anunciando que Maria era viúva. Naquele momento de sua vida, ela não entendeu bem o significado de perda do marido. A viuvez lhe trouxe liberdade. Agora é diferente. A morte se anuncia de forma cruel: corroendo-lhe a carne, penetrando-lhe os ossos. A dualidade dor/prazer se desfaz, fica-lhe a dor física de um corpo que se torna “a substância da enfermidade, aquilo que é destruído pela enfermidade, aquilo através do qual estende-se esta forma destrutiva”.⁷⁵

A morte ronda o corpo cansado, doente e sem força, que já não tem perspectivas de movimento, de ação. A vida, neste momento, é um retrato descolorido ou em branco e preto do que fora na juventude e volta a ser lembrada nostalgicamente pelos delírios, pelas cenas confusas do passado entre real e irreal, verdade e ilusão. Descompasso de um excesso de destino e perigo, de ilusão e morte. Algo como o que diz Jean Baudrillard de que somos vítimas de uma falta de destino, de uma falta de ilusão e, conseqüentemente, de um excesso de realidade, segurança e eficiência.⁷⁶ A cena vivenciada por Maria aos 80 anos é uma dicotomia do jovem/velho, de extremos tão distantes que o grito de desespero de uma ponta não chega à outra. Não há para ela possibilidade de socorro, porque o horror à velhice nada mais é que a exclusão do velho, que se torna símbolo da proximidade da morte. “Só seres humanos morrem, vivenciam o processo genético de nascimento, crescimento, multiplicação, envelhecimento e morte. A campanha contra a velhice aterroriza. Morte e velhice estão assim

⁷⁵ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis (RJ), Vozes, 1997, p. 447

⁷⁶ BAUDRILLARD. Op. cit. p 87

associadas, é a imposição sobre a raça humana. E as pessoas não sabem o que fazer com relação à velhice e à morte.”⁷⁷

Quando Maria reaparece, fica para trás (na memória) o corpo sedutor, de desejo, que era visto pelo outro (olhar masculino) como uma tentação. Sobram-lhe os delírios povoados por mortos e feridos e ânsia de salvação, que pode vir de algum lugar, assim ela acredita. O poema *De repente Maria Sumiu* é uma composição de Fernando Brant e declamado no CD por Milton Nascimento na 15ª faixa.

De repente pra muita gente, Maria Maria sumiu. Conheci Maria Maria nos oitenta anos de vida. O tempo já lhe roubara a energia e a alegria. No meio de seu delírio, entre mortos e feridos, alguma coisa se salvava e ela delirava. No meio de seu delírio de lembranças e vivências, de memória e esperança, alguma coisa se salvava e ela delirava.

Por conta da pobreza, Maria é uma preta velha perdida nas ruas e na realidade de pedinte, de esmoleira, que apenas espera. Ela entra naquela concepção de “chegada”, que é parte do paradigma cristão. A chegada ao ponto final só se dá após uma exaustiva vida de expiação e sofrimento, de prazer e felicidade.

Para o sociólogo alemão Norbert Elias, a identificação com os velhos e moribundos, compreensivelmente, coloca dificuldades especiais para as pessoas de outras faixas etárias. Consciente ou inconscientemente, elas resistem à idéia de seu próprio envelhecimento e morte tanto quanto possível. Só que quando se chega à velhice, o sofrimento causado pelas dores de um corpo velho é inevitável e solitário. E o pior é

⁷⁷ FILHO, Ciro Marcondes. *Pensar pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade/ coletivo* NTC. São Paulo, Edições NTC, 1996. pp 352 - 353

convalecer sozinho numa cama fria. E é claro que para o moribundo essa pode ser uma experiência amarga, porque vivo, já havia sido abandonado.⁷⁸

3.2. Um corpo esquecido

O corpo de Maria não é mais para ser visto. É para ser esquecido. Por isso, ela se encontra sentada ao sol vendo as pessoas passarem, homens e mulheres, cachorros, gatos, mosquitos, e aviões. Aliás, tudo passa à sua frente e seus olhos, no entanto, nada vêem ou simplesmente não atentam para aquilo que outros estariam vendo. São ruas movimentadas de pedestres, de máquinas, de bichos, que não lhe chamam a atenção.

Maria compreende que a velhice chega em forma de solidão e, mesmo parada em meio à multidão, ninguém a percebe. Ela se resume a uma preta velha sentada ao sol, considerada em seu próprio lugar, em sua própria ocasião, em sua contingência original. Seu corpo velho parece incapaz de gerar problemas, torna-se, o que Sartre chama de facticidade “no-meio-do-mundo”. Deixa de ser referência para os objetos do mundo.

Por um gesto cristão, as pessoas estendem-lhe a mão com uma esmola, num sentimento de caridade. As pessoas crêem que fizeram sua parte, pagaram para disfarçar o constrangimento social da pobreza estancada no meio da rua, também evitam ou adiam pensar no envelhecimento do corpo. Aliás, este desprezo é um problema que vem há séculos interiorizado entre as classes dominantes. Simone de Beauvoir constata que até o século 19 nunca se fez menção aos velhos pobres, que eram poucos, e a longevidade só era possível nas classes privilegiadas. Os idosos pobres não representavam rigorosamente nada.⁷⁹ Uma

⁷⁸ ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2001. p 31

⁷⁹ BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1990. p 111

exceção, entretanto, se impõe à China, em virtude da condição singularmente privilegiada que a nação proporcionou aos velhos homens, principalmente. Os costumes não introduziam na família nenhum princípio de contradição, uma vez que a mulher devia obediência a seu marido e não tinha nenhum recurso contra ele. O pai tinha, inclusive, direito de vida e de morte sobre seus filhos, e freqüentemente suprimia as filhas ao nascerem.

Simone de Beauvoir resume que, na verdade, os velhos eram pouco numerosos devido às circunstâncias que não favoreciam a longevidade. No neotaoísmo chinês, por exemplo, o objetivo supremo do homem é a busca da longa vida. Tratava-se de uma disciplina quase nacional. O indivíduo podia chegar pela ascese e pelo êxtase a uma santidade que o protegia contra a própria morte. O povo judeu também é conhecido pelo respeito de que cercou a velhice⁸⁰. Os mandamentos bíblicos exigem dos filhos que honrem pai e mãe.

Nas comunidades africanas, o monarca governa através dos seus secretários e em muitos casos, em conseqüência da situação edipiana, os filhos tomam o lugar do pai, que já estaria velho demais para governar. Há casos em que o rei africano quando avança na idade usa da tirania para se manter no poder e muitas vezes, mesmo assim, é destronado pelos mais novos que o assessoram ou então pela própria comunidade.

Mas Maria padece no meio da rua porque integra o mundo dos despossuídos e que estão à margem da sociedade. Ela é ainda signo de um povo tratado como servil, marginalizado e subalterno, como lembram Paul Gilroy e Du Bois sobre os negros da diáspora do Atlântico Negro espalhados pelos continentes. Por isso está abandonada, sentada ao sol consciente que vai morrer. Procura apenas esquentar os ossos, a pele e a carne fria com a luz

⁸⁰ BEAUVOIR. Op. Cit. P 115

solar, símbolo de vida, de aconchego na ausência de um amor acolhedor. O poema declamado na 16ª faixa do CD demonstra a triste realidade de Maria.

Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol. Junto a uma fonte,
um monumento, eu estou aqui sentada ao sol. As pessoas
passam, as coisas passam e eu fico aqui sentada ao sol.
Homens, mulheres, cachorros e gatos, automóveis,
mosquitos, aviões, e eu aqui sentada ao sol.

Eu sou uma preta aqui sentada ao sol,
Não tenho um nome, nem idade, nem pátria,
Não venho de lugar nenhum, não vou
à qualquer parte, não quero nada,
eu quero ficar aqui sentada ao sol.
Eu sou uma preta velha
aqui sentada ao sol.

O estado desolador de abandono mostra Maria como aquele sujeito que tem desconstruído os paradigmas existenciais de conceituação individual que normatizam a sociedade. Sentada ao sol mendigando, ela deixa de ter um nome capaz de dissociá-la junto à multidão, suas características se resumem à pedinte, esmoleira, inerte. Sartre denomina este estado de o outro-objeto, que já repassa idéia de finitude e se metamorfoseia em ser invisível, que não interessa mais ao olhar do outro e, ao mesmo tempo, incomoda a quem passa pela rua e vê aquela preta velha, pobre, mendigando. A mulher esquecida não pode ser nominada. Por isso, que em seus delírios não lembra o próprio nome, não sabe exatamente quem é, de onde veio e nem como foi parar na rua.

As recordações de vida são cenas de uma juventude distante, de paixões por homens que teve e de quem agora não tem amor algum para compartilhar em seu leito de morte. Maria agoniza, sente na boca o sabor da velhice, a ânsia de voltar a amar boca a boca e o desespero de estar só. A 17ª música *Boca a boca* cantada por Nana Caymmi e Milton Nascimento é um lamento total, uma *Sorrow Song*, descrita por Paul Gilroy, que caracteriza a música da diáspora negra. E *Boca a boca* vai dizer que esta dor:

É na carne, é no osso
a dor vai penetrando
quem sentirá tanto como eu minha agonia?

Delírio de velha
visão ou lembrança
ah, como eu fui jovem
e amei tanto a vida

Estou sozinha na cama fria
meu corpo arde na lenta espera
estou sozinha na cama e na vida
estou sozinha diante da morte

Estas três estrofes trazem uma carga dramática forte e ganha mais intensidade na interpretação de Nana Caymmi. A dramaticidade acompanha versos como “estou sozinha na cama fria” e “meu corpo arde na lenta espera”, além da idéia de contrariedade. Tem-se uma antítese em que cama fria suspende um corpo que arde, numa alusão clara de espera pela morte. Ou seja, um corpo ardente, por mais debilitado que esteja, pulsa com vida contra uma cama mórbida, fria, que sintetiza morte. “A vida é uma negação da morte. É a sua condenação, a sua exclusão”.⁸¹

Arder em febre no leito frio é uma situação de descompasso para o corpo e para consciência de Maria que está no desdobramento de sua descontinuidade. Neste momento, o sentimento de relativa continuidade é contraditório, porque há o sofrimento precisando de um fim e ânsia de viver com “o temor da morte e da dor é ultrapassado”.⁸²

Com o horror à velhice, diz Ciro Marcondes Filho, a juvenilização dos corpos e todas as estratégias de exclusão, mas principalmente pela recusa da condição de transitoriedade da existência, o conceito de desaparecimento e a noção trágica associada vão perdendo sua força durante a vida, até se tornarem positivados, no sentido de uma exclusão

⁸¹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa, Antígonas, 1988, 3ª edição. P 49

⁸² BATAILLE. Op. cit. p 86

solicitada⁸³. A própria sociedade, no processo cultural, induz o desaparecimento de velhos pobres como Maria. Em outras palavras, isso ocorre através da exclusão do mercado de trabalho, atribuição da importância e poder, do interesse pelas suas opiniões, pelo seu bem-estar, em suma, pela sua existência, levando-os a desejar a morte. Maria amou a vida, acreditou no mundo e nos homens e servirá de exemplo porque era uma santa mulher. E na canção *Boca a boca*, o retrato de Maria se desenha pelo medo, pelo desespero e pela perda de sintonia dos sentidos.

É o medo, é o frio
nas juntas, nos nervos
quem me dará força
para ver o fim do pavio (de tudo)

Eu tenho fé no mundo e nos homens
eu tenho fé nesta louca aventura
eu quero sim esse ar que me falta
eu quero sim respirar boca a boca, amar

É na carne, é no osso
a dor vai penetrando
quem sentirá junto com você sua agonia?

Delírio de velha
visão ou lembrança
ah, como foi jovem
e amou demais a vida
acreditou no mundo e nos homens
e teve fé nesta louca aventura
ela quis sim esse ar rarefeito
ela quis sim respirar boca a boca, amar

E é boca a boca
que a nova se espalha
que conheceu sabe
era uma santa mulher
ah, sirva sua dor de exemplo e sol
ah, sirva como luz na noite escura

⁸³ FILHO. Op. cit. p 374

O pouco tempo de vida que ainda tem Maria é transmitido pela boca, sintomática na dificuldade de respirar o ar rarefeito, que já lhe falta. Suas paixões, alegria, tristeza e dor se traduzem nos lábios, assim como seu cantar funcional, aquele canto de trabalho, que serve para amenizar o cansaço. No momento de solidão, porém, ninguém poderá sentir com ela a agonia da morte próxima. Nem com canto funcional, nem com o de lamento. Quando o corpo definha pela velhice, permanece apenas a memória de alguém que deixou a verdadeira sabedoria de viver.

Suas histórias serão contadas de boca em boca e cada um acrescentará um trecho na narrativa que se inicia depois da morte. Será uma crônica contada por diversos cronistas sobre uma mulher exemplar, que empresta sua experiência para aqueles que ouvirem as façanhas das quais Maria é a personagem. E entre seus atos estão a sua bondade e a sua crença nas pessoas, que não se modificam no frio e desolador leito de morte, onde ela se encontra sozinha. Tal confiança nessa humanidade, que de certa forma a excluiu, se dá pela intensidade que se propôs a viver e a amar a vida (ou na vida). Morrer lhe impõe medo, mas não lhe rouba a esperança de um mundo melhor, talvez para seus filhos ou para aqueles que antes caminhavam pelas ruas sem vê-la. O olhar dos jovens e adultos, que estão em plena potencialidade da vida, não é para quem está no processo da descontinuidade e sim para os que estão ativamente produzindo.

Walter Benjamin observa que há alguns séculos se percebe que na consciência de todos a idéia de morte perdeu a onipresença e a força plástica. Esse processo torna-se mais veloz nas suas fases mais recentes. Benjamin destaca que ao longo do século 19 a sociedade burguesa alcançou, com suas realizações higiênicas e sociais, particulares e públicas, um

efeito lateral que talvez tenha sido subconscientemente sua intenção primeira. Ou seja, abriu a possibilidade de subtrair os seus membros à visão do processo da morte⁸⁴.

Isso remete a tempos idos, quando foi processo público e bastante característico da vida de cada um, durante a Idade Média, em que o leito de morte é transformado em trono, junto ao qual, e através de portas entreabertas, o público se acotovelava para ver o morto durante o ritual fúnebre. Antigamente não existia nenhuma casa, e apenas poucos quartos, em que já não tivesse morrido alguém. Hoje, as casas e aposentos estão livres da experiência da morte. Quando se aproxima o fim, os cidadãos modernos são enviados por seus herdeiros a sanatórios ou hospitais⁸⁵.

O moribundo, em estado de descontinuidade, assume formas transmissíveis, principalmente de sua vida vivida, que se transformará em matéria formadora de estórias. É o que ocorre com Maria na letra da música *Boca a Boca* e no poema de abertura do CD, quando Milton Nascimento, ao declamar a última estrofe, diz que ela é exemplo de gente. Surgem aí os elementos formadores da narrativa cujo personagem principal é uma mulher negra inserida no contexto cultural de uma nação. E trata-se de alguém com o sentimento de dor e sofrimento. Mas, que acima de tudo, acreditou nos homens. Por essa sua crença é que uns imaginam o mundo e outros constroem-no. São modos complementares de ser e ambos merecem simpatia. Também “há quem construa um mundo imaginário e, nesse caso, depende”.⁸⁶ Depende de como se imagina o seu mundo.

Maria constrói um mundo imaginário e acredita na harmônica convivência entre os integrantes das nações ou das comunidades imaginadas, porque tem a visão dos humildes,

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *In Textos escolhidos*. O narrador. Organizado Zeljko Loparié e Otilia B. Fiori. São Paulo, Abril Cultural, 1975. p 70

⁸⁵ BENJAMIN. Op. cit. p 70

⁸⁶ MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1999. p 29

dos que sofrem e não perdem nem a esperança e nem a alegria. E são estes motivos que levam Milton Nascimento a retratar e contar sobre a personagem neste CD *Maria Maria*, que no palco será encenado por atores e atrizes negros e talvez brancos. A trilha sonora para o grupo de balé Corpo, de Minas Gerais, segue uma contextualização que não pode ser quebrada. São músicas e letras com propostas funcionais de trabalho, para o corpo, não são feitas para apreciação e êxtase tão somente da mente.

Por isso, Maria chega ao fim da vida querendo respirar boca a boca e, mais do que tudo, amar seu povo e sua história, sua liberdade, ter um homem bom e assim poder dançar: lançar seu corpo jovem pelo ar. Na memória fica essa Maria sedutora, de corpo roliço e bom, bonita, cheirosa, dengosa, matreira e que virá solitária para nos ajudar. Ela pode vir no vento da noite, na luz do novo dia em que brilha o sol, brilha o luar e brilha a vida de quem dançar.

Essa é a narrativa musical e poética da parideira, da libertária, da solitária, da mística e da forte Maria Maria e sua negritude, que teve um simples nome de mulher e um corpo negro de macios segredos, que trabalhando o dia cultivou e manteve a memória da longa desventura da raça. É a história de uma negra, semelhante a tantas outras espalhadas pelo Brasil, que sofre diante das dificuldades para criar numerosos filhos e se angustia diante do quadro desolador de ter que mandar as crianças para o trabalho e não para escola. A pobreza castra realizações, mas não sonhos e resta, então, a construção de um mundo imaginário e bom. O mundo da humilde Maria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação tentei, através de conceitos e de orientações, realizar um trabalho que permitisse analisar a negritude da personagem Maria através das músicas que compõem o CD *Maria Maria* de Milton Nascimento. A partir de cada poema, dos ritmos musicais, dos cantos e das declamações das poesias fui percebendo como se processaram os elementos da cultura do negro africano na formação cultural brasileira e como isso foi valorizado no disco. Em quase tudo está o que Milton resumiu como a fusão que resultou num mexido bem brasileiro.

O CD abre diversos temas para análise que estão inseridos na cultura brasileira. Eu poderia começar pela cozinha, por exemplo, com a influência que a culinária africana teve nas famílias brancas, proprietárias de latifúndios, de minifúndios, de comércios, de escritórios responsáveis por exportações, enfim, os que acumulavam fortunas e tinham também como prazer se deliciar com pratos diversos, principalmente em dias de festas. A confecção de doces, de mingaus, de pratos à base de peixes e frangos não fica restrita, porém, às cozinhas dentro de casa. Ganha as ruas, as esquinas, num comércio que populariza esse tipo de arte. O modo de preparar pratos, com muitos temperos, era algo que poderia servir de tema central para execução deste trabalho, porém não foi possível aprofundar o estudo, porque a proposta não era somente a culinária.

Mas para evitar que a dissertação se abrisse em vários temas, comecei o estudo a partir do corpo da personagem Maria: uma mulher negra, pobre, trabalhadora, que retrata a situação do negro no Brasil. Através dela, foi possível analisar a memória étnica de um povo

que começa a se construir com a chegada dos primeiros navios negreiros, em 1550, trazendo mão-de-obra escrava para trabalhar na lavoura, nas casas-grandes e para compor o amontoado de gente dentro e fora das senzalas.

Com esses escravos africanos, chegam também suas crenças religiosas, seus costumes, suas danças, cantos, maneiras de caminhar, falar e toda a sensualidade e sedução que se permite um corpo negro. Tais signos concentrados em pessoas que diferem pelo tom e cor de pele e que compõem a complexa formação e a freqüente transformação da cultura brasileira.

No decorrer da dissertação, ao fazer o retrato de Maria, percebi que a personagem compreende sua dupla consciência de mulher/negra estigmatizada por sua condição de integrante da classe pobre, do grupo de trabalhadores que sofre, absorve sabedoria e ama. Ama os homens: a humanidade. Pela duplicidade da consciência foi possível avançar outras propostas, como dor/prazer, vida/morte, juventude/velhice, trabalho/lazer, casamento/viuvez, liberdade/dependência, entre outros.

Maria, depois que perde o marido, torna-se autônoma, passa para uma vivência decisiva, assume sozinha a responsabilidade pelos seis filhos. E mais: torna-se independente, solta-se das amarras do casamento circunstanciado por um ciclo de reprodução de seis anos, período em que nascem seus seis filhos. O número não aumenta porque a viuvez o interrompe.

A liberdade, o não-estar mais casada, a ausência do marido, lhe dá um sentimento de alívio, contrário ao de luto. Maria sente-se feliz por estar viúva. Mas a morte em sua vida terá dois significados distintos. Na primeira vez que lhe chega é em forma de satisfação, porque houve um desprendimento do outro, para aquele a quem devia explicação, seguindo as normas católicas e consensuais do casamento. Em nenhum momento, as músicas ou os

poemas dizem que ela desejava o fim do pai de seus filhos. No entanto, ela se vê aliviada ao saber que ele não estará mais ao seu lado.

Quando Maria chega aos 80 anos, com o corpo envelhecido e moribundo, a morte passa a significar dor, lamento, tristeza e abandono absoluto. Um sofrimento que ela sente na carne, nos ossos. Agora não é mais uma notícia de alguém que morreu nos trilhos. É a própria dor de uma mulher velha que delira e, nos momentos de lucidez, sabe da aproximação do fim. Na análise desta morte “anunciada”, percebi que os significantes que cercam o moribundo são peculiares de uma mulher negra, pobre e, acima de tudo, idosa. Ela carrega consigo esses quatro tipos de discriminação que a encaminham naturalmente ao abandono das ruas, à mendicância, ao olhar de desprezo dos que não suportam a miséria e pagam em forma de esmola para se livrar da possível culpa. Maria, excluída, arde de febre numa cama fria, à espera da morte.

Através da dissertação analisei o antagonismo vida e morte presente na personagem e no decorrer do estudo demonstrei que a personalidade de Maria é de alegria e de sedução. Tudo isso leva à conclusão que as músicas do CD *Maria Maria* não se restringiram apenas em retratar uma personagem negra e a memória de seu povo ou de sua raça, através de suas manifestações artísticas com o canto e com a dança. Ficou evidente a intenção de Milton Nascimento, em conjunto com seus parceiros de composição, de mostrar que a pobreza no Brasil tem, além de uma classe social definida, uma cor. E que o negro africano contribuiu na construção da cultura brasileira e, no entanto, ficou de fora dela. Ele encontra resistência quando deseja ser sujeito junto às classes dominantes. É preciso resistência para romper tamanha barreira de desigualdade econômica entre o trabalhador negro e o branco.

O consumo dos produtos de origem afro-brasileiro não está ao alcance de toda a comunidade negra, que se encontra, em sua maioria, à margem. A música, com sonoridade e ritmos típicos das senzalas e morros, tomou conta de salões luxuosos, a culinária está presente em todos os restaurantes, os signos do candomblé resultaram no sincretismo, os costumes se inseriram no comportamento da população, mas, de certa forma, o negro continuou periférico. Isso muito se deve à sua histórica condição de povo servil e subalterno, assim visto pelo branco e sendo aceito por ele mesmo, o preto.

Maria foi representada como o espelho da mulher sensual, erótica, objeto dos desejos masculinos, a caça. Foi também apresentada como humilde, solidária, solitária (até no seu leito de morte) e significativamente pobre. Seu espaço será o das proximidades do rio Jequitinhonha, junto às velhas lavadeiras e como a infância de milhares de outras crianças pobres sem brinquedos, ela estará também excluída do processo educacional, das salas de aula. Sua sabedoria veio da vida e seu legado será o dos humildes, dos sofridos, dos que têm o coração maior que o mundo.

Volto a lembrar que este estudo é resultado da análise das músicas, das orientações e das leituras e assim foi possível compreender e ter conhecimento histórico da situação do negro desde o período colonial do Brasil até os dias atuais. E ainda entender a construção da trilha sonora para o grupo de balé Corpo e do CD *Maria Maria*. Procurei mostrar nessas páginas a negritude de Maria através das músicas e como, a partir dela, é possível situar o negro na cultura brasileira.

O estudo da negritude através do disco *Maria Maria* foi difícil em diversas situações. A primeira, quando tentei contemplar todas as músicas e poemas do CD que, aliás, não foi possível, como disse antes, pela diversidade de temas que se abriam a cada audição do disco. Não daria para eu aprofundar todas as faixas, isso resultaria em muito mais páginas

para escrever. Com a proposta de ligar o corpo negro e feminino ao contexto de formação da cultura brasileira, utilizando os elementos culturais da dança, do canto, da religiosidade, dos costumes, fiz a opção de deixar algumas canções fora da análise. As músicas *A chamada* e *Pai Grande* não foram contempladas com uma interpretação mais demorada e as canções *Pilar (do Pila)*, *Trabalho*, *Francisco* e *Maria Maria* (18^a faixa) tiveram abordagens discretas, com a utilização de alguns versos dentro do contexto da dissertação. A *Maria Maria* de Milton Nascimento foi personificada sob a ótica da pobreza e da exclusão, resultante de sua classe social, mas da riqueza dos elementos culturais trazidos pelo seu povo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. Capoeira: uma perspectiva tecno-tribal: ensaio para o VII Congresso Abralic. Salvador, Bahia, julho de 2000.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ática, 1989.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa, Antígonas, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização, as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1980.

_____, *A velhice*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In: Textos escolhidos*, organizado por Zeliko Laparié e Otília B. Fiori, São Paulo, Abril Cultural, 1975.

_____, *Rua de mão única: obras escolhidas*. Editora Brasiliense, 1995.

BOPP, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, Editora da USP, 1997.

COLLINS, Patrícia Hill. La política del pensamiento feminista negro. *In: Qué son los estudios de mujeres?*. Marysa Navarro e Catharine R. Stimpson. Editora Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 1998

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 1999.

- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.
- ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1989.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro, Fator, 1983.
- FERNANDES, Florestan. *Significado do protesto negro*. São Paulo, Cortez Editora, 1989.
- FILHO, Ciro Marcondes. *Pensar Pulsar*. São Paulo, Edições NTC, 1996.
- FRANCO, Jean. Sentido e sensualidade. *In: Tendência e impasse*, Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- _____, A mulher na formação nacional mexicana. *In: Tendência e impasse*, Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, Maia & Schmidt, 1933.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2001.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Caminhos e fronteiras. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Tendência e impasse: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- JAMES, C. L. R. *Apud*. Paul Gilroy. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2001.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.
- PHILLIPS, Alan. Vivendo perigosamente. Caderno Mais!, do jornal Folha de São Paulo, 13 de abril 2003.
- PRADO, Paulo. Retratos do Brasil. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.
- PRATT, Mary Louise. Mulher, literatura e irmandade nacional. *In: Tendência e impasse*, Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro, Record, 1999.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1997.

- RAMOS, Arthr. O negro brasileiro. Rio de Janeiro. Graphia, 2001.
- REIS, Letícia Vidor de Souza. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade. Revista Vozes, nº 6, Rio de Janeiro, 1994.
- Revista Veja. João da Baiana: memória viva do Rio. Número 151, São Paulo 28/7/1971.
- SAID, Edward. Cultura e Imperialismo. São Paulo, Companhia da Letras, 1995.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. O canibalismo amoroso. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SANTOS, Jildete dos. Reconstruindo uma nova identidade. Revista Eparrei, edição de novembro de 2001.
- SARTRE. Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis (RJ), Vozes, 1997.
- _____, *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960.
- SEVCENKO, Nicolau. História da vida privada no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SOMMER, Doris. Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo. In: *Tendência e impasse*, Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Ed., 34, 1998.
- KOLTUV, Barbara Black. O livro de Lilith. São Paulo, Editora Cultrix 1997.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo, Circulo do Livro, 1984.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

DISCOGRAFIA

NASCIMENTO, Milton. *Maria Maria e Último trem*. Rio de Janeiro, gravadora Nascimento, 2002.

ANEXOS

Maria Maria

Maria Maria estreou no Palácio das Artes, Belo Horizonte, em 1976. A união da música de Milton Nascimento, das palavras de Fernando Brant e da coreografia de Oscar Araiz conquistou o público do Brasil e do mundo e revelou o talento e a energia do Grupo Corpo.

Gravação

A gravação original de *Maria Maria* ocorreu em 1976 nos estúdios Level Cine Stúdio (RJ) e no Bemol, em Belo Horizonte (MG).

O disco foi produzido por Milton Nascimento, que fez ainda a direção musical. A direção de produção foi de Marilene Gondim, que é da Tribo Produções, responsável pela agenda de Milton Nascimento.

A LETRA DAS MÚSICAS

1. **Maria Maria** (Milton Nascimento / Fernando Brant)

Maria Maria, um simples nome de mulher.
Corpo negro de macios segredos, olhos vivos
farejando a noite, braços fortes trabalhando o dia.
Memória da longa desventura da raça,
intuição física da justiça.
Alegria, tristeza, solidariedade e solidão.
Mulher-pantera, fera, mulher-vida, vivida.
Uma pessoa que aprendeu vivendo
e nos deixou a verdadeira sabedoria:
a dos humildes, dos sofridos,
dos que tem o coração
maior que o mundo.

Maria Maria nasceu num leito qualquer de madeira.
Infância incomum, pois nem bem ela andava, falava e sentia e
já suas mãos ganhavam os primeiros calos do trabalho precoce.
Infância de roupa rasgada e remendada, de corpo limpo
e sorriso bem aberto. Infância sem brinquedos
mas cheia de jogos aprendidos com as velhas
que lavavam roupas nas margens do Jequitinhonha.
Infância que acabou cedo, pois já aos quatorze anos,
como é normal na região, ela já estava casada.

Do casamento ela se lembra pouco,
ou não quer muito se lembrar.

Homem estranho aquele a lhe dar
balas e doces em troca de cada filho.
Casamento que em seis anos, seis filhos lhe
Concedeu. Os filhos se amontoavam nos quatro
cantos da casa. Enquanto ela estendia a
roupa na beira dos trilhos, os seis meninos
sentados brincavam na terra fofa.

Os seus olhinhos de espanto não entendiam de nada.
De repente, notícia vinda dos trilhos. Maria Maria era viúva.
Pela primeira vez a morte entrava em sua vida
e vinha em forma de alívio. E de retalho em retalho
Maria se definiu: solitária, solidária, operária
e brincalhona. Ela pode ao mesmo tempo
ser Maria e ser exemplo de gente
que trabalhando em todas as horas do dia,
conserva em seu semblante
toda pura alegria, de gente que vai sofrendo
e quanto mais sofre, mais sabe.

2. **Cozinha** (Milton Nascimento / Fernando Brant)

Minha mãe já me dizia, que a mãe da mãe de meu
pai era sábia em misturar pimentas e ervas da terra e
a comida acalmava com seu cheiro africano a raiva de
ser escravo, dos tristes negros cativos.
Minha mãe já me contava casos já acontecidos do povo
da nossa raça, vindo de longe amarrado, tristonho, sujo,
oprimido, largado no meio da praça pra ser vendido e
usado feito um simples cavalo.

3. **Pilar (Do Pila)** – (Jararaca, arranjo e adaptação de Milton Nascimento)

Não é de hoje que eu vim de lá do Pilar

Não é de hoje que eu vim de lá do Pilar

Ando com vontade de ir por aí

Ê, ê estrela d'alva é tão bonita

4. **Trabalhos (Essa voz)** – (Milton Nascimento / Fernando Brant)

5. **Lilia** (Milton Nascimento)

6. **A Chamada** (Milton Nascimento)

7. **Era rei e sou escravo** (Fernando Brant)

Era rei e sou escravo. Era livre e sou mandado. Onde a
Minha terra firme, África de meus amores. Onde a minha
casa branca, minha mulher e meus filhos. Me trouxeram
para longe, amarrado na madeira, me bateram com
chicote, me xingaram, me feriram. Era rei e sou escravo.
Era livre e sou mandado...

Mas por mais que me naveguem, me levando pelos mares,
mas por mais que me maltratem, carne aberta pela faca,
a memória vem e salva, a memória vem e guarda,
guarda o cheiro da minha terra, a música de meu povo,
a certeza de hoje e sempre que ninguém vai nos tirar.
Aonde estiver o porto, por mais que eu sofra e grite,
sou mandado, serei livre, sou escravo, serei rei.

8. **Os escravos de Jó** (Milton Nascimento / Fernando Brant)

Saio do trabalh-ei
volto pra cas-ei
não lembro de canseira maior
em tudo é o mesmo suor

9. **Tema dos deuses** (Milton Nascimento)

10. **Santos Católicos X candomblé**

Raça (Milton Nascimento / Fernando Brant)

Tema dos deuses (Milton Nascimento)

S. Francisco (Francisco) - (Milton Nascimento)

Sentinela (Milton Nascimento / Fernando Brant)

Experimentem tirar pela força,
aquilo que faz um homem,
Era crença dos católicos, que os santos africanos deviam ser
esmagados.
Impossível para os negros
esquecer quem veneravam.
Iludindo todos os brancos, eles apenas mudaram o nome de
seus santos.
E daí surgiu a mistura preto-branco,
Afro-europeu, mexido bem brasileiro,
farofa de religião.

11. **Pai grande** (Milton Nascimento)

Meu pai grande
inda me lembro
e que saudade de você
dizendo: “eu já criei seu pai
hoje vou criar você
inda tenho muita vida pra viver”

Meu pai grande
quisera eu ter sua raça pra contar
a história dos guerreiros
trazidos lá do longe
trazidos lá do longe
sem sua paz

De minha saudade vem você contar:

“De onde eu vim
é bom lembrar
todo homem de verdade
era forte e sem maldade
podia amar, podia ver
todo filho seu seguindo os passos
e um cantinho pra morrer”

“Pra onde eu vim
não vou chorar
já não quero ir mais embora
minha gente é essa agora
se estou aqui,

eu trouxe de lá
um amor tão longe de mentiras
quero a quem quiser me amar.”

12. **Sedução** (Milton Nascimento / Fernando Brant)

Sou livre para andar por essas ruas, já não me chibatam,
Já não me cortam o corpo, já não me rasgam a pele.
Sou livre para dançar, para amar, para criar meus filhos.
Sou livre, mas não me deram esse direito, eu é que
Conquistei. Meu povo é que conquistou.

Um cheiro de tentação
um corpo roliço e bom
um jeito de sedução, mulher
dengosa, matreira, gostosa, vai

Zombando do amor dos homens
que cercam, farejam, devoram
com os olhos e boca de lobo mau

Malícia no seu andar
prepara armadilhas mil
fingindo ser caça é mulher
bonita, cheirosa a debochar

Dos homens que querem, todos,
seu beijo, seu tempo, seu corpo
mas ela não ama com qualquer um

Eu nasci para ter
um amor forte, sereno, bonito, gostoso

um homem bom

13 **Francisco (Pas-de-deux)** – (Milton Nascimento)

Agora sim descobri um homem.

Mas eu não posso me prender.

Gostaria de ficar, mas não posso.

Eu sou do mundo,

eu sou do mundo,

eu sou so mundo.

14. **Maria solidária** (Milton Nascimento)

Dança Maria Maria

lança seu corpo jovem pelo ar

ela já vem, ela virá

solidária nos ajudar

Venho do vento da noite

na luz do novo dia cantarei

brilha o sol, brilha luar

brilha a vida de quem dançar

Maria, minha Maria

eu quero o dia e a noite festejar

com um jantar pra mais de cem

a cidade vai revirar por lá

Prepara a lista das coisas

a carne, a pimenta e o sal

espera até a noite vir

a senhora vai festejar em paz

Meu filho arde em febre
pequeno corpo quente a contorcer
eu já não sei o que fazer
vem Maria me socorrer

Um chá com ervas do mato
Maria corre e já vai preparar
o menininho saltará
a doença não sentirá

A casa estava escura
no vento forte a chuva desabou
a luz não vem, eu aqui estou
a rezar na escuridão e só

O lampião traz o dia
o guarda-chuva vai te proteger
já não há medo nem pavor
a vizinha vai acalmar de vez

Eu choro de cara suja
meu papagaio o vento carregou
e lá se foi para nunca mais
linha nova que pai comprou

Não fique triste menino
a linha é tão fácil de arranjar
venha aqui, venha escolher
papagaio de toda cor

Queria, quero ir ao baile

não tenho roupa nova para vestir
o que eu faço, o que farei
ó Maria vem me salvar

Agulha, linha e pano
os dedos são ligeiros a coser
Maria faz, Maria fez
Um vestido pra te cobrir

15. De repente Maria Sumiu (Fernando Brant)

De repente pra muita gente, Maria Maria sumiu. Conheci Maria Maria nos oitenta anos de sua vida. O tempo já lhe roubara a energia e a alegria. No meio de seu delírio, entre mortos e feridos, alguma coisa se salvava e ela delirava. No meio de seu delírio de lembranças e vivências, de memória e esperança, alguma coisa se salvava e ela delirava.

16. Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol (Milton Nascimento / Sérgio Sant' Anna)

Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol. Junto a uma fonte, um monumento, eu estou aqui sentada ao sol. As pessoas passam, as coisas passam e eu fico aqui sentada ao sol. Homens, mulheres, cachorros e gatos, automóveis, Mosquitos, aviões, eu estou aqui sentada ao sol.

Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol,
não tenho um nome, nem idade, nem pátria,
não venho de lugar nenhum, não vou
à qualquer parte, não quero nada,
eu quero ficar aqui sentada ao sol.
Eu sou uma preta velha

aqui sentada ao sol.

Eu sou uma preta velha vadia, mendiga,
aqui sentada ao sol, bebendo a água da fonte,
comendo farelo dos passarinhos ,
pedindo – um dinheiro filhinho,
ouvindo – a benção vizinha.
Eu continuo aqui sentada ao sol.

Eu vou morrer aqui sentada ao sol
e eu sou uma preta velha
aqui sentada ao sol.

17. **Boca a boca** (Milton Nascimento / Fernando Brant)

É na carne, é no osso
a dor vai penetrando
quem sentirá tanto como eu minha agonia?

Delírio de velha
visão ou lembrança
ah, como eu fui jovem
e amei tanto a vida

Estou sozinha na cama fria
meu corpo arde na lenta espera
estou sozinha na cama e na vida
estou sozinha diante da morte

É o medo, é o frio
nas juntas, nos nervos
quem me dará força
para ver o fim do pavio (de tudo)

Eu tenho fé no mundo e nos homens
eu tenho fé nesta louca aventura
eu quero sim esse ar que me falta
eu quero sim respirar boca a boca, amar

É na carne, é no osso
a dor vai penetrando
quem sentirá junto com você sua agonia

Delírio de velha
visão ou lembrança
ah, como foi jovem
e amou demais a vida

Acreditou no mundo e nos homens
E teve fé nesta louca aventura
Ela quis sim esse ar rarefeito
Ela quis sim respirar boca a boca, amar

E é boca a boca
Que a nova se espalha
Quem conheceu sabe
Era uma santa mulher
Ah, sirva sua dor de exemplo e sol
Ah, sirva como luz na noite escura *

18. Maria Maria (Nova Maria) - (Milton Nascimento / Fernando Brant)

* Esta última estrofe não chega a ser cantada no disco, mas está no encarte.

A TRILHA SONORA

Músicos

Milton Nascimento	violão, piano, sintetizador, voz
Novelli.....	contrabaixo, voz
Nelson Ângelo.....	guitarra, viola, sintetizador, voz
Beto Guedes.....	guitarra, viola, bandolim, sintetizador, voz
João Donato.....	piano, órgão percussão
Vermelho	órgão, voz
Hélcio Milito.....	percussão
Hélio Rodrigues.....	bateria, percussão
Caboclinho.....	atabaques
Tavinho Moura.....	passarinhos
Oscar Araiz.....	percussão
Nana Vasconcelos.....	vozes, percussão, bateria, efeitos
Sirlan, Cafí, Nico Borges,	
Telo Borges e Ronaldo Bastos.....	efeitos
Paulinho Braga.....	bateria e percussão
Wagner Tiso.....	piano, órgão, voz
Frederyko.....	guitarra, apitos de caça e voz
Luiz Alves.....	baixo
Robertinho Silva.....	bateria
Paulo Moura.....	sax

Vozes

Milton Nascimento, Nana Caymmi, Fafá de Belém, Beto Guedes, Tavinho Moura e Clementina de Jesus.