

# > *Os Capitães da Areia* e a coragem dos Erês: notas sobre o imbricamento entre a arte, a música e a religião

> Os Capitães da Areia and the courage of the Erês: notes on the overlap of art, music and religion

por Lia Machado dos Santos

Mestra em Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/FW). Instituto Federal Farroupilha. E-mail: machado.liasb@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9968-6994.

por Rosângela Fachel de Medeiros

Professora voluntária do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Áreas de atuação: sua principal área de interesse são as narrativas audiovisuais latino-americanas contemporâneas. E-mail:rosangelafachel@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0413-5098.

## Resumo

As práticas culturais fundem, a todo o momento, diferentes relações entre sistemas culturais (EVEN-ZOHAR, 1990) que antes eram separados. Tais manifestações híbridas reconfiguram e desterritorializam processos simbólicos. Nesse sentido, o presente artigo realiza uma análise comparatista das relações intertextuais presentes na configuração artística do álbum *Esú*, do rapper brasileiro Baco Exu do Blues, em especial na faixa “Capitães de Areia” em relação ao romance quase homônimo de Jorge Amado, às referências à mitologia dos Erês, e à série fotográfica *Laróyé*, de Mario Cravo Neto. Para analisar as implicações dessas inter-relações na configuração cultural e identitária da obra, buscamos aporte teórico-crítico no campo dos Estudos Culturais pela perspectiva de conceitos que tentam dar conta desses processos, acerca do Hibridismo, em Néstor García Canclini, e das reflexões sobre sincretismo religioso em Sérgio Ferretti.

**Palavras-chave:** Capitães da Areia; Hibridismo; sincretismo religioso; práticas culturais.

## Abstract

Cultural practices merge, at all times, different relationships with cultural systems (EVEN-ZOHAR, 1991) that were previously separated. Such hybrid manifestations reconfigure and deterritorialize symbolic processes. In this sense, this article performs a comparative analysis of the intertextual relations present in the artistic configuration of the album *Esú*, by rapper Baco Exu do Blues, especially the track “Capitães de Areia” and references to the mythology of the Erês, to the novel by Jorge Amado and *Laróyé* photographic series by Mario Cravo Neto. To analyze the implications of these interrelations in the cultural and identity configuration of the work, we seek theoretical-critical support in the field of Cultural Studies from the perspective of concepts that try to account for these processes, about Hybridism in Néstor García Canclini and reflections on religious syncretism in Sérgio Ferretti.

**Keywords:** Capitães da Areia; Hybridity; religious syncretism; cultural practices.

> Artigo recebido em 20.01.2021 e aceito em 05.04.2021.

## Nota das autoras

Este artigo é um recorte expandido de algumas de questões desenvolvidas na dissertação de Lia Machado dos Santos, intitulada *Abre caminho deixa o Exu passar: as encruzilhadas no Rap de Baco Exu do Blues*. 2019. 189f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Regional Integrada, Frederico Westphalen, RS.



*Sob a lua, num velho trapiche abandonado,  
as crianças dormem.*

Jorge Amado

Não é mais possível insistir em analisar as manifestações culturais sob as categorias de pares convencionais, porque essas são falsas oposições e a expansão e as transformações culturais exigem novos métodos de análise. Conforme Itamar Even-Zohar, os sistemas culturais estabelecem constante e intrincadas correlações, as quais, no âmbito de um todo cultural,

[...] podem ser observadas a partir de seus intercâmbios mútuos, que, frequentemente, ocorrem de modo oblíquo, ou seja, por meio de mecanismos de transmissão e, recorrentemente, através das periferias<sup>1</sup>.

Categorias como culto e popular, há muito tempo, deixaram de dar conta de cingir essas novas manifestações e identidades, que brotam de seus cruzamentos. No entanto, rótulos como *culto*, *popular* ou *de massa*, ainda são

---

<sup>1</sup> “[...] pueden observarse sobre la base de sus intercambios mutuos, que a menudo ocurren de modo oblicuo, esto es por medio de mecanismos de transmisión, y a menudo a través de periferias”. (Tradução nossa) EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoría del los polisistema*. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas. Madrid. 1999. p.15. Disponível em: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf). Acesso em: 20 jan. 2021.

utilizados para categorizar bens culturais e instituições em diversos âmbitos sociais e culturais. Repertórios oriundos da história da arte, da literatura canônica e do conhecimento científico seguem sendo reconhecidos como do âmbito da cultura culta; enquanto repertórios relacionados ao folclore, à antropologia e aos populismos políticos são relacionados ao campo de abrangência do universo do saber popular.<sup>2</sup> E os produtos das Indústrias Culturais, reconfigurados pelas novas demandas tecnológicas, seguem alimentando a sistemas de mensagens massivas.

Nos cruzamentos dessas fronteiras surgem práticas culturais, cuja complexidade e diversidade não se encaixam em rótulos culturais tão pouco em categorias de oposição convencionais, como subalterno/hegemônico ou moderno/tradicional. Para Néstor García Canclini, essas novas manifestações culturais híbridas se expandiram a partir de três processos fundamentais: “a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros”.<sup>3</sup> E, se a princípio essas práticas são ignoradas no âmbito do culto e desconhecidas pelas massas, sua potência logo ganha protagonismo no Polissistema Cultural.<sup>4</sup> Para Jesús Martín-Barbero, o melhor exemplo dessa hibridação entre cultura e comunicação talvez esteja:

Na relação entre a música e sensibilidades jovens: fazendo parte do negócio midiático mais próspero e parcial, a música é ao mesmo tempo a mais expressiva experiência de apropriação, criatividade cultural e empoderamento social por parte dos jovens<sup>5</sup>.

Como exemplo de amálgama cultural e da potência de hibridação entre cultura e comunicação apresentamos o álbum *Esú* (2017)<sup>6</sup>, do rapper baiano Diogo Álvaro Ferreira Moncorvo (1996) – que se apresenta artisticamente como

---

<sup>2</sup> Utilizamos aqui a ideia de *repertório* na acepção engendrada por Even-Zohar, como um conjunto de regras, materiais e conhecimentos compartilhados, que regem tanto a confecção como o uso e o entendimento de qualquer produto de um determinado sistema cultural.

<sup>3</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2015, p. 284.

<sup>4</sup> Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, 1990.

<sup>5</sup> Jesús Martín-Barbero. *Diversidade em convergência*. 2014, p.234.

<sup>6</sup> O título do álbum é apresentado em sua capa por meio de provocativo jogo de palavras, no qual *Esú* (*Exu*) emerge de *Jesus*, que tem o J e S final riscados com um X vermelho, mesmo vermelho que é utilizado para acentuar o U de *Esú*.

Baco Exu do Blues<sup>7</sup>. O título do álbum remete à figura de Esú ou Exu, uma versão aportuguesada de Èsù Maragbó da língua iorubá. Nas religiões que cultuam os orixás, Exu é o ser do mundo dos deuses e homens, conhecido como o mensageiro. No processo do Sincretismo Religioso, sua iconografia ficou popularmente associada à figura do demônio cristão. O álbum se destacou de forma singular entre as produções do estilo musical *rap*<sup>8</sup>, ao imbricar elementos culturais, cuja aproximação, tempos atrás, seria impensável: *rap* brasileiro, batuque, literatura canônica e religiões de matriz-africana.

*Esú* é composto por dez faixas e cada uma delas é apresentada, oficialmente, nas plataformas digitais com a imagem de uma fotografia da série *Laróyé* (palavra em Ioruba para a saudação a Exu),<sup>9</sup> do baiano Mario Cravo Neto (1947-2009), a qual é associada em uma composição intermidiática. Vale apontar que, assim como Ginette Verstraete, entendemos que a

Intermedialidade acontece quando em uma produção há uma inter-relação tão intensa entre várias artes e mídias – distintamente reconhecidas – que elas se transformam e uma nova forma de arte, ou mediação, emerge<sup>10</sup>.

A série de Cravo Neto registra e apresenta sua interpretação/leitura poética e visual do universo mítico, cultural e ritualístico de Esú/Exu do candomblé de origem queto/nagô. Segundo Adriana Mendonça, que escreveu uma dissertação sobre o trabalho de Cravo Neto, a reflexão que norteia *Laróyé* é como o candomblé “rompeu com alguns preconceitos e como as manifestações culturais profanas ajudaram na popularização da religião<sup>11</sup>”. A leitura e

---

<sup>7</sup> Com esse álbum, o artista recebeu diversos prêmios, entre os quais o Grand Prix do festival Cannes Lions – um dos mais importantes do mercado publicitário – trazendo um prêmio inédito para o Brasil.

<sup>8</sup> Seguindo a tradicional definição, o *rap* nasceu da união de duas palavras: “rhythm and poetry (ritmo e poesia). Trata-se de um “canto falado”, cuja base musical é tirada do manuseio de duas pick-ups, comandadas pelo DJ, que incrementa sua apresentação com a introdução de efeitos sonoros denominados *scratch*, *back to back*, *quick cutting* e mixagens” FÉLIX, João Batista de Jesus, *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*, 2005, p. 62.

<sup>9</sup> A série é composta por 140 fotografias, todas realizadas em Salvador, Bahia, entre 1977 e 1999.

<sup>10</sup> “Intermediality occurs when there is an interrelation of various – distinctly recognized – arts and media within one object but the interaction is such that they transform each other and a new form of art, or mediation, emerges.” (Tradução nossa) VERSTRAETE, Ginette. *Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues*, ActaUniv. Sapientiae, Film and Media Studies, 2, 2010, p. 10. Disponível em:

[https://www.academia.edu/22430381/Introduction\\_Intermedialities\\_A\\_Brief\\_Survey\\_of\\_Conceptual\\_Key\\_Issues](https://www.academia.edu/22430381/Introduction_Intermedialities_A_Brief_Survey_of_Conceptual_Key_Issues). Acesso em 20 jan. 2021.

<sup>11</sup> Adriana Aparecida Mendonça. *LARÓYÉ: Exu na obra de Mario Cravo Neto*. 2008, p.136.

apresentação da figura mítica de Exu como potência cotidiana parece ser o ponto de convergência entre a série *Laróyé* e o álbum *Esú*, a partir do qual se estabelecem as relações intertextuais e intermediáticas entre essas produções.

## 1. Capitães da Areia ainda dormem nas ruas

Neste artigo, nos propomos a explorar alguns aspectos da polissemia discursiva, intertextual e intermediática da canção “Capitães de Areia”,<sup>12</sup> sexta faixa do álbum *Esú*, analisada em suas relações com o contexto sócio-histórico de suas referências e a partir das noções de hibridismo e sincretismo religioso.

O próprio título da canção já nasce híbrido, intertextual e intermediático, ao se apropriar no título de uma das mais populares obras do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001), *Capitães da Areia* (1937). Esta homenagem de Baco à obra do conterrâneo é desvelada já em seus primeiros versos, quando o rapper diz: “carrego comigo coragem de Erê – palavras de Pedro Bala”, fazendo referência e reverência ao emblemático personagem do romance e às suas palavras. Essa composição dá a ver uma característica recorrente da poética do rapper, a de imbricar repertórios reconhecidos como do âmbito do “culto/erudito” a outros, reconhecidos como da esfera do “popular”. A literatura brasileira, por exemplo, é novamente evocada como intertexto na canção com a referência a *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945). Tal quebra e mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais é marcante nos processos de hibridação cultural, que justamente vêm colocar em discussão a divisão da cultura entre popular, culta ou de massa, bem como as falsas oposições que mantêm o *status quo*, e dificultam e hierarquizam a democratização da cultura. Nesse sentido, a expansão das periferias deu origem à ideia de Cultura Urbana como espaço para tudo o que foi criado em seu interior como, por exemplo, o *rap*, produção cultural analisada neste artigo.

A canção “Capitães de Areia” inicia com um depoimento feito por uma voz feminina de timbre idoso e sotaque nordestino, que relembra o passado,

---

<sup>12</sup> Disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=IN8I-oXH8pk>. Acesso em: 20 jan. 2021.

contando como era a música em sua época de juventude: “Antigamente, não existia forró, não existia som *pro* pessoal dança. Hoje, agora, tudo é som. Antigamente, era só zabumba, viu? Outra tradição que tinha era concertina nos casamento, violão, tocador de viola, era isso que existia!”<sup>13</sup> (transcrito da música). A presença dessa voz popular em uma fala coloquial e cotidiana, gravada com baixa qualidade e com interferências de outros sons, instaura uma perspectiva de impureza à canção muito recorrente nas práticas culturais híbridas, como aponta Canclini. A sonoridade musical que emerge depois da fala traz um *riff* pesado de guitarra baiana, com um *sample* de uma música do grupo Nação Zumbi (1990- atualmente)<sup>14</sup> e a percussão do ritmo do maracatu, que se, por um lado, contrasta com os ritmos citados no depoimento que abre a canção, por outro, provoca conexões e diálogos.

É interessante notar que a mulher utiliza o termo “tradição” para recordar o que era a música popular de sua época e demonstra um tom de desaprovação, ao falar sobre a música contemporânea: “Hoje, agora, tudo é som”. “Capitães de Areia” é, justamente, resultado de processos socioculturais em que práticas que existiam separadamente se combinam, gerando novas práticas híbridas, que, no entanto, não significam o apagamento das anteriores. Assim, em “Capitães de Areia”, a cultura “tradicional” não é lida apenas em antagonismo à cultura contemporânea, e é possível encontrar essas referências em outros lugares na música em que diferentes repertórios multiculturais são hibridados aos sons dos batuques e das vozes dos corais, que reverenciam as raízes nordestinas e africanas.

Utilizamos, portanto, o termo hibridismo no sentido de ser uma força criativa inesgotável de fusão cultural, produzindo novas formas culturais. Ainda que, como nos alerta Stuart Hall,<sup>15</sup> o hibridismo – por, muitas vezes, implicar a indeterminação, a dupla consciência e o relativismo – possa ser perigoso. Esse tipo de discussão e uma revisão da própria obra fizeram com que Canclini

---

<sup>13</sup> Baco Exu do Blues, *Capitães de Areia*. In: Esú, 2017.

<sup>14</sup> Nação Zumbi, conhecido antes como Chico Science e Nação Zumbi. O líder e vocalista da banda, Chico Science, fundou, junto com a banda Mundo Livre S/A, o movimento Manguebeat. Um movimento que lutava por melhorias sociais da população principalmente do Recife e Pernambuco.

<sup>15</sup> Stuart Hall, *A identidade na pós-modernidade*, 2011, p. 91.

chegasse a um conceito de hibridação mais elaborado e melhor localizado nas ciências sociais, enquanto:

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações, razão pela qual não se podem ser consideradas fontes puras<sup>16</sup>.

E como resultado de hibridações complexas que mesclam coleções organizadas por diferentes sistemas culturais religiosos, a canção “Capitães de Areia” traz à tona outro conceito, o de sincretismo religioso, enquanto processo de trocas que constitui todas as religiões (mesmo que as religiões de base judaico-cristã ganharam o *status* de “puras” ou “tradicionalis”) e que, por sua própria constituição, acabam por desterritorializar alguns engendramentos simbólicos.

E, diferentemente de quase todo o álbum *Esú* que faz referência às várias faces de Exu, a faixa “Capitães de Areia” centra-se no mito dos Erês, entidades infantis celebradas na umbanda como representantes da alegria e da sinceridade e, ao mesmo tempo, como travessos e manhosos. Baco instaura um imbricamento intertextual e intermediário que coloca em diálogo a forma como esse mito pode ser relacionado ao romance de Amado – por meio de seus personagens – e uma das fotos da série de Cravo Neto (Figura 01), que é utilizada como capa para a canção nas plataformas digitais. Nessa fotografia, Cravo Neto consegue transformar em poesia visual a cena dos meninos que inocentes dormem aninhados sobre a grama, iluminados pela claridade de raios de sol, que tanto podem remeter ao amanhecer quanto ao entardecer. No entanto, a beleza da imagem não apaga a denúncia social das crianças abandonadas à própria sorte nas ruas da cidade de Salvador, do estado da Bahia, e de todo o Brasil. Mas, ao integrar essa fotografia a uma série fotográfica chamada *Laróyé*, Cravo Neto evoca sob a cena a presença cotidiana, em Salvador, dos ritos e mitos das religiões de matriz africana. Nem tudo se explica na materialidade, pois o desvelar dessa instância espiritual, mágica e ancestral, instaura outras leituras sobre a cena. Assim, enquanto alguns enxergam apenas meninos, pretos e pobres dormindo a

---

<sup>16</sup> Néstor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2015, p. XIX.

céu aberto, outros reconhecem nesses corpos a potência dos Erês, que descansam, como que protegidos por uma aura mítica, depois de algumas travessuras em grupo.



**Figura 1**

Fotografia *Sem título*, da série *Laróyè* (1977-1999), de Mario Cravo Neto, com intervenção artística de Eric Mello e Tipografia de Gabriel Sicuro, 2017.

Ao escolher essa fotografia para representar os seus *Capitães de Areia* e a sua versão/leitura da história do Pedro Bala, Baco não apenas coloca as duas obras – livro, fotografia – lado a lado e em diálogo, mas também instaura conexões intermediárias que as expandem e ressignificam. As crianças retratadas na fotografia de Cravo Neto e descritas em *Capitães da Areia* são combinadas na canção de Baco, que as associa à figura dos Erês. Assim, a imagem registrada pelo fotógrafo adiciona outra camada de sentido à letra da canção e, por meio da associação de Baco, também ao enredo do romance de Jorge Amado, de tal maneira que ressignifica a frase que usamos como epígrafe: “Sob a lua, num velho trapiche abandonado, as crianças dormem”<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Jorge Amado, *Capitães da Areia*, 2007, p. 25.

Dotados de grande sabedoria, entre as suas brincadeiras e travessuras os Erês dizem as verdades que muitos precisam ouvir. De acordo com o Centro de Umbanda Barracão de Pai José de Aruanda: Os Erês “são apegados aos seus apetrechos. Cada um deles tem uma mania: chupetas, bonecas, carrinhos, bonés, marias-chiquinhas, travesseiros, talco, etc”<sup>18</sup>. Impossível não associar essa descrição aos personagens de Jorge Amado, cada um com os seus apetrechos, mesmo que nem tão infantis como uma chupeta, apesar de um deles gostar de chupar o dedo. Pedro Bala, personagem citado na letra da música, é o chefe dos Capitães da Areia, sendo nomeado, justamente, em alusão a um dos objetos que carrega consigo – “dinheiro e bala”. Como explica o narrador do romance:

[...] desde cedo chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem 15 anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morrera de um balaço. Ele ficou sozinho e empregou um ano em conhecer a cidade. Hoje sabe de todas as suas ruas e de todos os seus becos<sup>19</sup>

Para denunciar que os meninos que protagonizam a narrativa literária de Jorge Amado, escrita no final da década de 1930, e a narrativa visual de Cravo Neto, realizada do final da década de 1970 a de 1990, seguem existindo no século XXI, Baco utiliza e potencializa do mito dos Erês, das religiões afro-brasileiras. E com esse imbricamento de narrativas, Baco corrobora a crítica social que já estava no livro e na fotografia, mas, sobretudo, acentua e destaca a resistência e a vitória presente nessas narrativas e em seus personagens. Como se vê nas frases que se repetem para compor a estrofe:

Carrego comigo coragem de Erê  
Carrego comigo coragem, dinheiro e bala  
Palavras de Pedro Bala

<sup>18</sup> Matéria completa disponível em: <<http://www.girasdeumbanda.com.br/entidades/eres/>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

<sup>19</sup> Jorge Amado, *Op. Cit.*, 2007, p.21.

Palavras de Pedro Bala

Carrego comigo coragem, dinheiro e bala

Palavras de Pedro Bala

Palavra de Pedro Bala

Carrego comigo coragem, dinheiro e bala

Palavras de Pedro Bala

Palavra de Pedro Bala

Carrego comigo coragem, dinheiro e bala

Dinheiro e bala<sup>20</sup>

E a sonoridade criada pela aliteração entre as palavras “coragem, dinheiro, bala” reafirma a ambiguidade da realidade vivida por meninos, que já aparece no próprio nome de Pedro Bala, uma vez que a palavra “bala” tanto pode nos lembrar dos doces que são ofertados aos Erês, quanto da munição das armas de fogo, ambiguidade que faz parte do cotidiano das crianças que vivem em situação de rua. Nesse sentido, lembramos da afirmação de Edelu Kawahala, de que as entidades da umbanda, como Pretos-Velhos, Caboclos e Erês se aproximam dos sujeitos periféricos e tornam-se “conselheiros diante das adversidades sofridas pelos sujeitos excluídos<sup>21</sup>.”

Em *Capitães da Areia*, Amado apresenta a precocidade com que essas crianças de entre 6 a 15 anos – Sem-pernas, Volta Seca, Professor, Pirulito, Gato, Barandão, Almiro, Dora e Pedro Bala – são inseridas nas adversidades da vida adulta em Salvador. E de como, justamente por sua situação marginal na sociedade, deixam de ser vistas como crianças por grande parcela da população. Como vemos no trecho do livro em que o diretor do reformatório se refere a eles na redação do *Jornal da Tarde*:

Tenho acompanhado com grande interesse a campanha que o brilhante órgão da imprensa baiana, que com tão rútila inteligência dirigis, tem feito contra os crimes apavorantes dos “Capitães da Areia”, bando de

<sup>20</sup> Baco Exu do Blues, *Capitães de Areia*. In: *Esú*, 2017.

<sup>21</sup> Edelu Kawahala, *Na encruzilhada tem muitos caminhos- teoria decolonial e epistemologia de Exu na canção de Martinho da Vila*. 2014, p. 156-157.

delinquentes que amedronta a cidade e impede que ela viva sossegadamente.<sup>22</sup>

Por outro lado, o olhar do narrador, apesar de igualmente duro, é mais poético: “vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas”<sup>23</sup>. Baco traduz em seus versos, o que Jorge Amado nos mostrava em detalhes, as desigualdades e as violências a que esses meninos em situação rua estão expostos:

As vozes dos bêbados

Risadas gritos

Garrafas quebrando, as drogas, os conflitos

As luzes da cidade, batuque, tiro

Gemidos, briga é um caos tão bonito<sup>24</sup>

Nesse contexto, ao colocar a mitologia dos Erês em diálogo com o enredo dos *Capitães da Areia*, de Amado, Baco recupera os conflitos da entidade afro-brasileira ao mesmo tempo em que promove esse patrimônio cultural sincrético. Ao invés de definir os Erês pela “tradição” religiosa ou mera reprodução dos mercados simbólicos, Baco busca reconfigurar o mito por sua potência transformadora, como instrumento de resistência, cantando a história desses personagens, representados pelo Erê, Pedro Bala.

Nesse sentido, a canção “Capitães de Areia” é uma crítica à ideia de sincretismo harmonioso, que vê alguns ritos das religiões afro-brasileiras como um folclore criado a partir das relações com outras religiões. Mas como nos alerta Ferretti, precisamos ser críticos em relação ao sincretismo religioso e observar que, em alguns casos, ele pode ser conflitivo, “principalmente se tratando da relação entre colonização e escravidão”<sup>25</sup>. Em Salvador, a cultura parece constituir-se a partir das relações cunhadas entre as religiosidades de matriz cristã e de matriz africana. O que é evidenciado em *Capitães da Areia* pelo fato de

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>23</sup> Jorge Amado, *Op. Cit.*, 2007, p.21.

<sup>24</sup> Baco Exu do Blues, *Capitães de Areia*. In: Esú, 2017.

<sup>25</sup> Sérgio Ferretti, *Repensando o sincretismo*, 2013, p.40.

que os únicos adultos que tinham acesso ao trapiche dos meninos, porque os ajudavam e lhes passavam segurança, eram o Padre José Pedro e a Mãe de Santo Don’Aninha. Porém, a narrativa vai nos deixando a par da diferença do prestígio social que cada um deles possui. Enquanto o padre é discriminado pelos fiéis e pela congregação por ajudar as crianças em situação de rua, Don’Aninha e todos os praticantes do candomblé sofrem perseguição policial por sua religião. O padre fazia de tudo para tirar os meninos daquela vida de pecados, já Don’Aninha sabia que enquanto a sociedade não mudasse, as crianças continuariam a cometer os delitos, pois ela mesma sabia o que era ser marginalizada. No capítulo “Aventura de Ogum”, a Mãe de Santo pede ajuda dos capitães da areia para recuperar uma imagem de Ogum que estava com a polícia, e desabafa:

- Não deixam os pobres viver...Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar para seu deus – sua voz era amarga, uma voz que não parecia da mãe-de-santo Don’Aninha.

- Não se contentam em matar os pobres a fome. Agora tiram os santos dos pobres...<sup>26</sup>

O demérito por não ser Cristão aparece já na página 3, em que a manchete “Crianças Ladronas” apresenta os meninos na coluna policial do Jornal da Tarde, como: “crianças que, naturalmente devido ao desprezo dado à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa”<sup>27</sup>. A percepção desse perfil das “crianças ladronas” como resultante da falta de educação cristã demonstra um complexo processo de operações linguística e culturais que criam o sujeito maléfico<sup>28</sup>, em especial quanto à sua demonização e regulação por meio da salvação religiosa (tão propagada no Brasil, atualmente, pelas igrejas de matriz neopentecostais).

Em *Capitães da Areia* é visível, em diversos momentos, a adesão de ricos e poderosos à Igreja Católica se traduz no desprezo às classes mais humildes e aos conhecimentos e crenças populares, que só encontram o acolhimento e o prestígio, que nunca receberam antes, nas religiões afro-brasileiras. Esse paradoxo alicerça o enredo da emblemática peça de teatro *O pagador de*

<sup>26</sup> Jorge Amado, *Capitães da Areia*. 2007, p.87.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.3.

<sup>28</sup> Carlos Skliar, *Pedagogia (improvável) da diferença e se o outro não estivesse aí?* 2015, p.118

*promessas* (1959), de Dias Gomes (1922-1999), adaptada para o cinema, em 1962, por Anselmo Duarte (1920-2009),<sup>29</sup> que narra o destino trágico de Zé do Burro, impedido pelo Padre de pagar na Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, a promessa feita à Iansã em um terreiro. Para Kawahala, a umbanda se mantém até os dias atuais como um espaço de acolhimento e empoderamento da população periférica<sup>30</sup>. Não excluimos, no entanto, o embranquecimento dessas manifestações religiosas que, até hoje, são vinculadas a estereótipos depreciativos com relação a tudo o que é produzido a partir delas: a música, a cultura, a dança, o esporte, a literatura, etc.

Em toda a narrativa do romance, as aventuras individuais dos meninos servem de representação do social. As atrocidades cometidas pelas forças de segurança ou pelas próprias crianças, que reagem com violência à violência a que foram submetidas, desacomodam o leitor da mesma forma como Baco atinge seus ouvintes, cantando versos que expressam força, dor e raiva:

Eu tô brindando e assistindo  
Um homofóbico xenófobo apanhando de  
Um gay nordestino  
Eu tô rindo  
Vendo uma mãe solteira espancando o PM  
Que matou seu filho  
Me olho no espelho, vejo caos sorrindo  
O karma sorrindo  
Eu nasci no dia que viram a raiva parindo  
Eu nasci no dia que viram a raiva parindo  
Onde cidadãos de bem queimam terreiros  
Espancam mulheres e odeiam os pretos  
Odeiam o gueto, matam por dinheiro

<sup>29</sup> Até hoje, único filme brasileiro a receber a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes.

<sup>30</sup> Edelu Kawahala, *Na encruzilhada tem muitos caminhos*- teoria decolonial e epistemologia de Exu na canção de Martinho da Vila, 2014, p.158.

Eu sou caos, eu sou vilão  
Eu nasci no dia que viram a raiva parindo  
Onde cidadãos de bem queimam terreiros  
Espancam mulheres e odeiam os pretos  
Odeiam o gueto, matam por dinheiro  
Eu sou caos, eu sou vilão  
Somos homens e mulheres livres<sup>31</sup>

Os versos da canção retomam o “outro maléfico” criado na espacialidade colonial. Ou seja, ao reagir a tantas situações de violência (que já se tornaram rotina na vida de uma parcela da população) – da polícia, do racismo estrutural, da homo e da transfobia, e da intolerância religiosa – a vítima passa a ser vista como “vilã”. Essa inversão de papéis marcada pela espacialidade colonial funciona como um aparato de poder, de produção de conhecimento cujo objetivo é instaurar um sistema de dominação. A modalidade de representação deste outro no processo de colonização parte de sua substituição por uma imagem subjetiva, um estereótipo formado por um conjunto de mitos que mobilizam e localizam o outro numa posição de inferioridade e subalternidade como, por exemplo, o selvagem, o canibal, a periferia etc. Nesse sentido, os versos de “Capitães de Areia”: “Eu sou caos, eu sou vilão. Somos homens e mulheres livres”, mobilizam e exemplificam o inconciliável, que conforme Acauam Oliveira não é algo simples

[...] principalmente porque não estamos mais diante de um projeto de convívio cordial, em que é possível estabelecer formas de mediação entre as classes. Ao contrário, trata-se de reconhecer e enfatizar a cada passo os pontos inconciliáveis entre dois campos<sup>32</sup>.

E quando ouvimos/lemos os versos de Baco: “Me olho no espelho, vejo caos sorrindo. O karma sorrindo. Eu nasci no dia que viram a raiva parindo”, recordamos dos personagens Sem-Perna e Volta Seca, que protagonizam umas das narrativas mais tristes e, também, mais violentas no enredo de *Capitães da Areia*. Sem-Perna se aproveita de sua deficiência para entrar em uma casa e

<sup>31</sup> Baco Exu do Blues, *Capitães de Areia*. In: Esú, 2017.

<sup>32</sup> Acauam Silverio de Oliveira, *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*, 2015, p.358.

roubá-la, e se sente confuso quando a família da casa decide adotá-lo e o trata como um filho, pois para quem nasceu “no dia que viram a raiva parindo”, qualquer sentimento de amor traz confusão. Como descreve o narrador:

E, de súbito, tem medo de que nesta casa sejam bons para ele. Sim, um grande medo de que sejam bons para ele. Não sabe mesmo por que, mas tem medo. E levanta-se, sai do seu esconderijo e vai fumar bem por baixo da janela da senhora. Assim verão que ele é um menino perdido, que não merece um quarto, roupa nova, comida na sala de jantar. Assim o mandarão para a cozinha, ele poderá levar para diante sua obra de vingança, conservar o ódio no seu coração. Porque se esse ódio desaparecer, ele morrerá, não terá nenhum motivo para viver<sup>33</sup>.

Fica evidente que seu único motivo para viver é o ódio. Tratado a vida toda como um marginal, ele afirma: “Eu sou o caos, eu sou o vilão”. Na experiência de vida dos Capitães da Areia, os “cidadãos de bem” queimam terreiros, perseguem o barracão da Don’Aninha e até prendem as imagens de culto aos orixás. Mas os meninos logo aprenderam a se defender da cidade com a violência. Assim, quando o eu lírico da canção ri e comemora ao ver a vítima atacar o seu algoz, essa cena nos remete ao desfecho de Volta Seca no romance. Após finalmente concretizar seu sonho de se juntar ao bando de Lampião, Volta Seca acaba por receber a incumbência de matar um velho sargento de polícia encontrado na rua pelo bando, como descreve o narrador:

Volta Seca o despachara devagarinho, à ponta de punhal, cortando os pedacinhos com visível satisfação. Fora tanta crueldade que Machado, horrorizado, levantou o fuzil para acabar com Volta Seca. Mas antes que disparasse, Lampião, que tinha grande orgulho de Volta Seca, atirou em Machado. Volta Seca continuará sua tarefa<sup>34</sup>.

Volta Seca fez o trabalho com grande satisfação e seus atos de crueldade ganharam notoriedade. Ele é o próprio caos sorrindo no espelho. É o karma da sociedade que não se responsabilizou pelo cuidado das crianças e que, agora, recebe em troca tanto seus pequenos delitos quanto seus grandes atos de violência. Choca ao leitor/ouvinte, o fato de uma criança cometer um crime ou de um Erê afirmar que está rindo ao ver um homofóbico e um policial apanhando. Mas, quanto a isso, surge uma pergunta: o que choca é a violência em si, ou o fato de serem pessoas pretas e marginalizadas que inverteram os papéis? E nessa

<sup>33</sup> Jorge Amado, *Capitães da Areia*, 2007, p.114.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p.241

pergunta reverbera a reflexão de Robert Stam, ao analisar os padrões estruturais de preconceito sobre a noção de imagem positiva no cinema brasileiro.

[...] as corporificações negras de paciência e gradualismo sempre foram mais atraentes para os brancos do que para os negros. [...] A ênfase no caráter moral em detrimento da estrutura social pressiona o povo oprimido a ser “bom”, em vez de pressionar os privilegiados para mudarem o sistema<sup>35</sup>.

O romance de Jorge Amado termina com a voz da revolução, que conclama o corajoso Pedro Bala:

Uma voz que vem das filhas-de-santo do candomblé de Don’Aninha, na noite que a polícia levou Ogum. [...] Uma voz que convida para a festa da luta. Que é como um samba de negro, como ressoar dos atabaques nas macumbas. Voz que traz o bem maior do mundo, bem que é igual ao sol, mesmo maior que o sol: a liberdade<sup>36</sup>.

Talvez como aquele conselho que é dado pelo Erê quando a gente precisa ouvir, a canção “Capitães de Areia” vem nos lembrar da coragem de Pedro Bala. O menino que, no livro de Amado, esteve à frente dos Capitães da Areia e que sobrevive para tornar-se um militante proletário, perseguido em cinco estados por organizar greves, no qual o autor concentra a coragem dos meninos, dos homens e dos orixás, que enfrentam o sistema, e o poder para modificar os destinos.

## 2. Levamos conosco coragem de Erê

No atual contexto de crescente intolerância religiosa, que tem como alvo, sobretudo, as religiões de matriz africana, principalmente, nas periferias do Brasil, um álbum como *Esú*, vindo da cidade dos orixás, nos convida a (re)conhecer esse universo simbólico, cultural, identitário e narrativo, como uma forma de desconstruir estereótipos referentes às culturas e às religiões marginalizadas, e ao universo sincrético que as constituem. Afinal, o sincretismo religioso afro-brasileiro como um aspecto da cultura foi e continua sendo uma

<sup>35</sup> Robert Stam, *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, 2017, p. 465.

<sup>36</sup> Jorge Amado, *Capitães da Areia*, 2007, p. 253.

estratégia de resistência/sobrevivência, uma vez que teve em sua origem o desenraizamento de milhões de africanos<sup>37</sup>.

O álbum de Baco promove, por meio da música, outra leitura do processo de sincretismo religioso e de sociabilidade dessas religiões na conjuntura atual. Assim, para além das perspectivas estéticas e artísticas, sua importância está também na forma como tensiona e confronta o esforço de algumas instituições que querem manter a concepção aristocrática de elite cultural para a manutenção dos bens culturais em seus sistemas de classificação. Nesse sentido, é interessante recordarmos três operações identificadas por Canclini, como fórmulas dominadoras de tentar barrar as transformações culturais:

A) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto da criação artística separando a arte do artesanato. B) congelar a circulação de bens simbólicos, concentrando-os em museus e centros exclusivos. C) propor como única forma legítima de consumo desses bens a recepção que consiste na contemplação<sup>38</sup>.

Fica fácil percebermos como as apropriações (intertextuais e intermediárias) de referências artísticas, cinematográficas e literárias que constituem *Esú* e, em específico, a faixa “Capitães de Areia”, andam no sentido contrário de todas as operações citadas acima. Assim, “mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se”<sup>39</sup>. E quando um rapper é rechaçado por utilizar referências que não são reconhecidas como pertencentes ao seu mundo cultural – como quando um leitor de Jorge Amado acusa Baco de ofender o escritor ao usar um fragmento ou referência de sua obra em sua música – isso nos diz muito sobre os costumes e as crenças dos receptores. Esse tipo de julgamento pode ser relacionado às operações apontadas por Canclini, que visam “espiritualizar a produção cultural”, “congelar a circulação de bens simbólicos” e “propor uma única forma legítima de consumo”. Ou seja, operações que hierarquizam os bens culturais e decidem quem deve ter acesso, de um lado – à mitologia, aos clássicos do cinema e da literatura, à arte dos museus e à língua

<sup>37</sup> Sérgio Figueiredo Ferreti, *Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural*. Horizontes Antropológicos, 1998, p. 182-198.

<sup>38</sup> Néstor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, 2015, p. 87.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 40.

culta; e de outro lado – às tradições populares, ao batuque, à cultura de massas, aos jogadores e artistas populares e à linguagem coloquial.

E se entendemos que a disposição estética à contemplação artística não se trata de um dom natural, mas sim de algo que “se adquire por pertencer a uma classe social, ou seja, por possuir recursos econômicos e educativos que também são escassos”<sup>40</sup>. Fica evidente que essa separação no campo da arte serve à elite para a manutenção de seus privilégios, que são justificados pela falácia da competência e do mérito, enquanto escondem a desigualdade no poder de aquisição e no acesso aos bens culturais, que está na origem dessa discrepância social. E analisar o hibridismo e o sincretismo religioso em *Capitães de Areia* nos ajuda a dar a ver uma herança brasileira de desigualdades e de resistências entre as culturas, em um “movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas”<sup>41</sup>.

Ao incorporar referências do mundo artístico e literário, geralmente restritas ao universo letrado de uma educação elitizada, às formas populares de representar o real, Baco enfraquece a cumplicidade entre “certo desenvolvimento da arte e certos públicos”. E suas composições intertextuais e intermediáticas revelam as tensões que constituem as complexas relações entre o hegemônico e o subalterno, implicando em tantos processos de segregação como de hibridação e sincretismo entre “os diversos setores sociais e seus sistemas simbólicos”<sup>42</sup>. E ao desvelar a presença cotidiana dos mitos, principalmente, daqueles oriundos das religiões de matriz africana, refuta as oposições clássicas que retiram a cultura a popular do âmbito da formação e problematizá-lo. A poética híbrida de Baco implode os limites (construídos) entre repertórios populares, elitizados e de massa, potencializando ainda mais suas letras já carregadas de crítica e denúncia social e reforçando valores e símbolos negros. E ao trazer os ritmos, mitos e ritos da religiosidade afro-brasileira para as canções de *rap*, Baco Exu do Blues retoma a história de identidades excluídas da sociedade e as reinserem na coletividade, recriando laços de ancestralidade que percorrem todas as faixas do álbum *Esú*,

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>41</sup> Antônio Cândido, *Literatura e Sociedade*, 2000, p. 22.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 41.

evocando uma energia coletiva de resistência, que ressignifica as experiências do cotidiano por meio do universo de Exu e dos Erês, que escutam nossas histórias, dores e alegrias, e nos protegem.

## Referências

- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 123<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- Baco Exu do Blues. *Esú*. Bahia: 999, 2017.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies. Poetics Today*, Durham: Duke University Press, v. 11, n. 1. 1990.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoría del los polisistema*. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas. Madrid. 1999. Disponível em: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf). Acesso em: 20 jan. 2021.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, jun. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v4n8/0104-7183-ha-4-8-0182.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- KAWAHALA, Edelu. *Na encruzilhada tem muitos caminhos - teoria descolonial e epistemologia de Exu na canção de Martinho da Vila*. 2014. 209 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina,

Florianópolis, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/132394?show=full>. Acesso em:

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Diversidad en convergencia*. MATRIZES, v. 8, n. 2, p. 15-33, 2014. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/matrizes/issue/view/7027>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MENDONÇA, Adriana Aparecida. *LARÓYÈ: EXU NA OBRA DE MARIO CRAVO NETO*. 2008. 216 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2820>. Acesso em: 20 jan. 2021.

OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. 423f. Tese (Doutorado-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo), 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/pt-br.php> . Acesso em: 20 jan. 2021.

ROMAO, Tito Lívio Cruz. *Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades Africanas e santos católicos em tradução*. Trab. linguist. apl. Campinas, v. 57, n. 1, p. 353-381, abr. 2018. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010318132018000100353&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010318132018000100353&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?* Trad. de Giane Lessa. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando Vugman. São Paulo: EDUSP, 2008.

VERSTRAETE, Ginette. *Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues*, *ActaUniv. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, 2010, pp. 7–14.

Disponível em:

[https://www.academia.edu/22430381/Introduction\\_Intermedialities\\_A\\_Brief\\_Survey\\_of\\_Conceptual\\_Key\\_Issues](https://www.academia.edu/22430381/Introduction_Intermedialities_A_Brief_Survey_of_Conceptual_Key_Issues). Acessado em: 20 jan. 2021.

**Referência para citação deste artigo**

SANTOS, Lia Machado dos; MEDEIROS, Rosângela Fachel de. *Os Capitães da Areia e a coragem dos Erês: notas sobre o imbricamento entre a arte, a música e a religião*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 1, p. 116 – 136, maio de 2021.