

ALELUIA, MATEUS ALELUIA. UM RECORTE SOBRE A SUA OBRA

ALELUIA, MATEUS ALELUIA. A CLIPPING OF HIS WORK

ALELUIA, MATEUS ALELUIA. UNE COUPURE DE SON ŒUVRE

ALELUIA, MATEUS ALELUIA. UN RECORTE DE SU OBRA

Yatan Alves

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal, Brasil

RESUMO: 'Seu' Mateus - como é chamado respeitosamente por muitos no Brasil - é uma das alcunhas de Mateus Aleluia, artista, cantor, compositor e músico baiano de grande importância na cena musical afro atual (Brasil). 'Seu' Mateus tem sua obra artística atravessada por suas vivências religiosas de matrizes africanas, iniciada ao lado de seus companheiros no trio musical Os Tingoãs, entre as décadas 1960 e 1970, e continuada em carreira solo dos anos 2010 até à atualidade. Este artigo, apoiando-se em uma metodologia qualitativa, busca incidir sobre traços da vida e obra de Mateus Aleluia, de modo a permitir a identificação do hibridismo presente nos processos de identitarismo referente à musicalidade criada por este artista brasileiro e a importância de sua obra para compreensão da reconstrução cultural diaspórica na qual este artista está inserido.

Palavras-chave: música afro; transcendentalidade negra; hibridismos; diáspora negra; cenas musicais.

ABSTRACT: 'Seu' Mateus - as he is respectfully called by many in Brazil - is one of the nicknames of Mateus Aleluia, a Bahian artist, singer, songwriter and musician of great importance in the current Afro music scene (Brazil). 'Seu' Mateus has his artistic work crossed by his religious experiences of African origins, started alongside his companions in the musical trio Os Tingoãs, between the 1960s and 1970s, and continued in a solo career from the 2010s to the present. This article, based on a qualitative methodology, seeks to focus on traces of the life and work of Mateus Aleluia, in order to allow the identification of the hybridism present in the processes of identity related to the musicality created by this Brazilian artist and the importance of his work for understanding the diasporic cultural reconstruction in which this artist is inserted.

Keywords: afro music; black transcendentality; hybridism; black diaspora; music scenes.

RÉSUMÉ: 'Seu' Mateus - comme beaucoup l'appellent respectueusement au Brésil - est l'un des surnoms de Mateus Aleluia, un artiste, chanteur, auteur-compositeur et musicien bahianais d'une grande importance sur la scène musicale afro actuelle (Brésil). 'Seu' Mateus a son travail artistique traversé par ses expériences religieuses d'origine africaine, débuté aux côtés de ses compagnons dans le trio musical Os Tingoãs, entre les années 1960 et 1970, et poursuivi dans une carrière solo des années 2010 à nos jours. Cet article, basé sur une méthodologie qualitative, cherche à se concentrer sur les traces de la vie et de l'œuvre de Mateus Aleluia, afin de permettre l'identification de l'hybridité présente dans les processus identitaires liés à la musicalité créée par cet artiste brésilien et l'importance de son travail pour comprendre la reconstruction culturelle diasporique dans laquelle cet artiste s'est inséré.

Mots-clés: musique afro; transcendance noire; hybridisme; diaspora noire; scènes musicales.

RESUMEN: 'Seu' Mateus - como lo llaman respetuosamente muchos en Brasil - es uno de los apodos de Mateus Aleluia, un artista, cantante, compositor y músico bahiano de gran importancia en la escena musical afro actual (Brasil). 'Seu' Mateus tiene su obra artística atravesada por sus experiencias religiosas de origen africano, iniciada junto a sus compañeros en el trío musical Os Tingoãs, entre las décadas de 1960 y 1970, y continuada en una carrera en solitario desde la década de 2010 hasta la actualidad. Este artículo, basado en una metodología cualitativa, busca centrarse en las huellas de la vida y obra de Mateus Aleluia, para permitir la identificación del hibridismo presente en los procesos de identidad relacionados con la musicalidad creada por este artista brasileño y la importancia de su obra, para comprender la reconstrucción cultural diaspórica en la que se inserta este artista.

Palabras-clave: música afro; transcendentalidad negra; hibridismo; diáspora negra; escenas musicales.

1. Uma entrada

Neste artigo, procuramos apresentar a figura de Mateus Aleluia, seus traços biográficos, face à importância de sua vivência religiosa performaticamente apresentada em sua obra musical: inicialmente, junto ao trio Os Tincoãs, principalmente entre as décadas 1960 e 1970 na cidade de Cachoeira situada no Recôncavo da Bahia; e posteriormente, nos anos 2010, seguindo uma carreira solo. Esta incursão possibilitará, assim, a identificação do hibridismo presente nos processos de identitarismo referente à musicalidade criada por Mateus Aleluia a partir da união entre a música sacro barroca e a música popular oriunda do Candomblé. O aporte teórico no âmbito da sociologia (e dos estudos culturais) se apoiará nos trabalhos de Elias (1994), DeNora (2003), Frith (1997) e Hall (1996). A referência da obra de Norbert Elias e Tia DeNora faz-se interessante neste contexto devido à vinculação teórico-epistemológico que os autores propõem em discutir os aspectos biográficos de um artista, incluindo seu ambiente cotidiano “pessoas, locais, etc.” e como essa realidade perpassa a criatividade e conseqüentemente a sua obra artística; simultaneamente, o labor de Frith mostra-nos, neste âmbito, que o campo musical é dotado de significado, avaliado e delimitado; o trabalho de Stuart Hall se adequa e contribui com a proposta deste artigo no que diz respeito aos caminhos da diáspora que a obra artística de Aleluia conhece e expressa.

Assim, temos como objetivos específicos apresentar o artista Mateus Aleluia, seus aspectos biográficos, seu ingresso e o conseqüente impacto causado no trio musical Os Tincoãs; e, simultaneamente, explicitar o posicionamento do artista Mateus Aleluia face sua carreira solo, apresentando sua criação/oferta expressa no lançamento de suas últimas produções fonográficas, que permitirá identificar as demandas identitárias do artista a partir dos gêneros musicais e pelos processos ligados à religiosidade, assim como caracterizar o hibridismo vivenciado e criado pelo artista Mateus Aleluia.

2. Uma abordagem

A maior justificação para a escrita deste artigo centra-se na ausência (e incipiência) de material acadêmico produzido sobre o artista Mateus Aleluia e seus contributos artísticos no que se refere a produção musical brasileira, circunscrita principalmente no espaço geográfico do Recôncavo da Bahia. Após pesquisa nas bases de dados da Biblioteca Central da FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto -, e também através da ferramenta virtual Google Scholar/Google Acadêmico, foi possível identificar produções acadêmicas que traziam referências sobre o artista Mateus Aleluia, porém pouco reveladoras no que se refere a sua criação artística e a realidade adjacente a esta produção nos campos baiano e brasileiro. Dada a impossibilidade deste artigo alcançar uma dimensão empírica e a escassa bibliografia produzida, far-se-á importante a utilização da plataforma *YouTube* para que sejam

realizadas análises de algumas entrevistas realizadas pelo artista Mateus Aleluia e que podem ser acedidas livremente.

A pesquisa centrada na figura do artista Mateus Aleluia atravessará o campo da religiosidade de matriz africana, especificamente o Candomblé, as influências musicais que são sensíveis a sua criação, assim como o projeto, claramente de natureza híbrida, que ele cria inicialmente no seio do trio musical Os Tingoãs e posteriormente dá seguimento de modo solitário ao unir a música erudita de Cachoeira, nomeadamente a música sacro-barroca, e a música e rítmica popular oriunda dos ritos do Candomblé, permitindo e justificando que neste texto seja abordada a manifestação híbrida brasileira produzida por Mateus Aleluia nas décadas 1960-1970 e 2010-2020. Enfim, seguiremos de perto Guerra (2017, 2021a, 2022a, 2022b) quando esta autora constata que existe uma clara relação entre a música popular e o texto escrito. Quando pensamos numa música, imediatamente pensamos na sua letra, no que significa, etc. Sendo assim, existem duas formas de analisar estes textos: primeiro, analisá-los como separados da música, como uma criação artística; segundo, como uma parte indissociável da performance artística (Guerra, 2021b; Guerra & Alvarez-Cueva, 2021; Guerra et al., 2021).

Em termos metodológicos, este trabalho, para além de incidir nas músicas – nomeadamente da canção “Olorum” -, assenta numa exploração metodológica, de carácter qualitativo, dos discursos de entrevista patentes em vídeos do *YouTube* do protagonista-artista Mateus Aleluia. Procura-se, desta forma, compreender o complexo processo de reconstrução da identidade coletiva de Mateus e sua relação com a sua prática artística ao longo das décadas. Aqui, subjaz o princípio da importância de dar conta como as identidades podem ser construídas a partir das experiências vividas e seus artefactos. De forma complementar, também recorreremos a um périplo visual pela obra de Mateus evidenciando a materialidade sónica recomposta das suas memórias, mas também da sociedade em que se insere.

Optando por um recorte qualitativo de abordagem, submetemos discursos e obras a uma análise categorial de discurso de âmbito temático, desvelando significados através dos conteúdos artísticos. E esta opção é tão mais pertinente quanto a recente década tenha sido aquela em que surgiu o maior número de conteúdos artísticos marcados pela mensagem política, pela ideologia, pela reivindicação e pela resistência face a sistemas opressores e normativos (Guerra, 2020a; Lovesey, 2017). A ideia de que a arte está ao serviço das configurações sociais é, cada vez mais, elemento estrutural das identidades que mapeiam as sociedades contemporâneas (Elias, 1994).

3. Mateus Aleluia numa encruzilhada translocal

Pode-se aqui evocar Canclini (2015) quando apresenta a diferença entre a nova modernidade perceptível no hemisfério norte e àquela constituída nos países latino-

americanos onde se pode identificar o resultado da “sedimentação, justaposição e entrecruzamento das tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações educativas e comunicacionais modernas” (2015: 73). Neste sentido, pode-se apontar que existiram tentativas de reservar um perfil moderno em relação à cultura de elite, mantendo as raízes indígenas e coloniais nos setores populares, porém “uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais” (2015: 73). Canclini (2015) percebe como, na América Latina, em países “onde a história étnica e grande parte das tradições foram arrasadas” (2015: 80), e neste sentido utiliza-se da Argentina como exemplo, os artistas que baseiam suas obras nos modelos europeus não imitam simplesmente as estéticas europeias e nem desnacionalizam a própria cultura.

Canclini (2015) ressalta ainda como o modernismo cultural “em vez de ser desnacionalizador, deu o impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional” (2015: 81), utiliza-se então do exemplo da “brasilianidade” como a preocupação mais intensa das vanguardas dos anos 1920, ou dos movimentos culturais pós-revolução mexicana que realizaram um trabalho “modernizador e de desenvolvimento nacional autônomo” (2015: 81). Na perspectiva de Ferretti (2014), a preferência, dada por Canclini, ao termo ‘hibridação’ em sua obra se dá principalmente pelo autor considerar que o termo ‘sincretismo’ filia-se preferencialmente a fusões de caráter religioso ou movimentos simbólicos tradicionais, neste sentido Ferretti (2014) percebe que a obra de Canclini é bem aceita pelos pesquisadores das artes visuais, de cultura popular e de cultura de massas por destacar a interação crescente entre o culto, o popular e o massivo. No âmbito desta “brasilianidade”, desta hibridação, pode-se encontrar o artista Mateus Aleluia e sua obra artística que nasce e se desenvolve com uma íntima ligação com os aspectos da construção de uma identidade, identidade esta que é negra oriunda de África e permeada no Brasil, nas terras baianas que é o caso de Mateus Aleluia.

Para melhor compreensão do espaço geográfico onde Mateus Aleluia está inserido e a conexão com sua trajetória de vida e artística, faz-se interessante visitar os contributos de Santos (2009) sobre as questões de ordem cultural e religiosa na cidade de Cachoeira, perpassando pelos processos de construção de identidade vetorizados pela cultura e pela religiosidade. Mesmo nos longos anos, na verdade décadas, que seguiram à proclamação da Independência da República, era perceptível o modo como as administrações locais buscavam operar por intermédio de determinações legais, no intuito de controlar a população negra, tanto livre quanto ainda escravizada, no sentido de disciplinar a circulação dos negros no espaço público. Como pode-se perceber a seguir:

“Foi o que ocorreu em 1822, na cidade de Cachoeira, com o crioulo Antônio que, durante “um lundu de pretos”, matou o também crioulo José Paixão, em frente a uma taverna. Antônio e José eram escravos, respetivamente, de Rodrigo Antônio Falcão e da viúva Maria Rosa Santa Rita. Na visão dos senhores, o acontecimento gerou um duplo prejuízo, afinal, um escravo foi

preso e o outro estava morto. Naquele mesmo ano, durante as lutas pela independência da Bahia, os Conselheiros Interinos de Governo estabelecidos em Cachoeira recomendaram às autoridades policiais do Recôncavo que impedissem “severamente” as reuniões de escravos “a pretexto de funções, ou tabaques, e vigiando muito escrupulosamente sobre a conduta dos mesmos.” (Santos, 2009: 47).

Apesar dessas determinações na cidade natal de Mateus Aleluia datarem do período da Independência, Santos (2009) aponta que “da resolução de 25 de fevereiro de 1831 à de 10 de julho de 1889, as proibições foram mantidas com o intuito de não consentir ajuntamentos de escravos, lundus, vozerias, batuques, danças de pretos, alaridos e sambas” (2009: 47). Estas passagens contribuem também para reafirmar o pensamento de Dias (2013) ao tratar do processo de formação do Candomblé, pois não é possível ignorar como este foi um processo marcado pelo trauma cultural devido ao desenraizamento inerentemente ligado à emigração que foi forçada pela escravatura. A partir disso aponta que toda e qualquer transformação identitária nada mais é que uma resposta a um estímulo externo e “resulta numa seleção de produtos culturais em função da práxis grupal e individual” (2013: 206). Lühning (1990) por sua vez deslocará para a discussão como no Candomblé a música exerce um papel fulcral, sendo demasiadamente importante à ritualística, seja para a apresentação dos orixás onde a música é cantada e dançada ou seja para a preparação das festas públicas, onde a música é somente cantada, ultrapassando o espaço consagrado somente à religião, quando a partir do ritual sagrado faz a conexão com o que é dito profano e alcança também a vida cotidiana, sentimento que é também expresso por Mateus Aleluia em sua obra artística.

Um outro e último ponto importante a se pensar, a partir da vida do artista Mateus Aleluia, é a questão das três diásporas que Guerreiro (2009) distingue em seu trabalho com maestria. Ao apresentar a primeira diáspora como aquela que se deu pela via da escravidão, sistematizada pelos deslocamentos históricos do tráfico negreiro e o retorno de ex-escravizados para o continente africano, seguido da segunda diáspora, decorrente dos deslocamentos voluntários, e encerrando com a terceira diáspora.

A Terceira Diáspora trata da atualidade das culturas negras e percorre o repertório das cidades atlânticas em diversas formas de narrativas para reconhecer o circuito de comunicação que permite o deslocamento de ideias, atitudes, sons, imagens, modas, ideologias – aqui chamado de terceira diáspora, uma via tecnológica-digital que permite o deslocamento de signos culturais. (Guerreiro, 2009: 2).

Mateus insere-se na lógica da terceira diáspora, marcada pelo deslocamento de signos provocado pelo circuito de informação tecnológico e eletrônico, que Mateus participa principalmente na fase de sua carreira solo, expresso nos discos, filmes, cabelos, slogans, gestos, modas, bandeiras, ritmos, ícones, ideologias, etc. Segundo Guerreiro essa terceira diáspora “é uma visão que investe no circuito de comunicação da diáspora negra que se tornou possível com a globalização eletrônica digital e coloca em conexão cidades como Salvador, Kingston, Havana, Nova Iorque, Nova Aleluia, Mateus Aleluia. Um recorte sobre a sua obra ■ Yatan Alves

Orleans, Londres, Lisboa, Dakar, Luanda, etc.” (2009: 2) e naturalmente a cidade de Cachoeira no Recôncavo baiano não ficaria fora deste circuito. Destarte a identidade de diáspora, viva na figura e expressão artística de Aleluia, apoia-se principalmente no pensamento do sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, pois:

A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (Hall, 1996: 75).

4. Aleluia, “seu” Mateus!

Com auxílio do teórico-metodológico desenvolvido no presente artigo ir-se-á produzir uma análise sobre excertos seletivos de algumas entrevistas que o artista Mateus Aleluia concedeu nos últimos anos de sua carreira e estão dispostas na plataforma digital *YouTube*, seguindo a ordem de apresentação de um périplo visual que tem por objetivo apresentar um pouco sobre o artista, cantor, compositor e músico baiano Mateus Aleluia, composto por fotos que apresentarão a materialização da obra deste artista a partir das capas de seus discos, juntamente ao trio musical Os Tinoços e em carreira solo. Haverá igualmente a análise da canção intitulada “Olorum” de sua própria autoria.

A escolha de realizar um percurso sobre a obra de Mateus Aleluia fazendo uso das capas de seus discos têm uma dimensão estritamente atual e apoia-se principalmente no trabalho de Campos (2010), que aponta para as profundas transformações no âmbito das sociedades que vem acontecendo nos últimos anos, possuindo um traço marcante vinculado à visualidade que é o domínio da imagem e do visual que faz surgir o que o autor considera serem sociedades “ocularcêntricas”. O surgimento dessas sociedades está imerso na dinâmica de transição para uma nova ‘cultura visual’, que de acordo com Campos (2010) dá-se principalmente por intermédio da articulação entre o processo de globalização e a crescente tecnologização das sociedades. As imagens sofrem transformações a partir da expansão tecnológica e de linguagens visuais e audiovisuais decorrentes do processo de globalização, essas transformações permitiram que a imagem se tornasse em um “signo primordial no contacto intercultural”, que se verifica neste périplo no que se refere à obra de Mateus Aleluia. A crescente tecnologização das sociedades é de fundamental importância no que diz respeito à ampliação das gramáticas visuais e audiovisuais ao longo do século XX e XXI (Guerra, 2020b).

Straw (2009: 86-87) ao tratar dos CDs aponta que uma das grandes alterações que surgem com estes é a introdução do seu caráter portátil, sendo percebido ao longo das décadas 1980 e 1990, com o surgimento do Discman, dos computadores portáteis e da incorporação de leitores de CD nos automóveis, o tracejar de uma

desmaterialização não somente do processo de audição, mas acrescentando contributos face a relação que os ouvintes estabeleciam com os discos físicos e suas respectivas embalagens. Para Straw (2009) é com a disseminação global da prática de gravação dos CD-R, que se popularizou em meados dos anos 1990, que há o apogeu da desmaterialização da música, pois isto permitia que os ouvintes gravassem, de modo simplificado e econômico, os conteúdos áudios que lhes interessasse.

Destarte os consumidores de música haveriam de assumir uma atitude de desvalorização relativamente à importância das capas e dos elementos gráficos e visuais sui generis, dos *booklets* contendo diversa informação visual e textual complementar aos discos propriamente ditos. Levando-se em consideração que nas sociedades contemporâneas os discos não são físicos, vê-se a concretização do processo de desmaterialização dos discos e CDs, o que acaba por conferir às capas dos discos uma maior importância visual e representativa, contrariando assim o que fora exposto por Straw anteriormente.



Figura 1: Capa do disco de 1973



Figura 2: Capa do disco de 1976

Fonte: abril 15, 2022 de: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2371690-Os-Tinco%C3%A3s.



Figura 3: Capa do disco de 1977



Figura 4: Capa do disco de 1978

Fonte: abril 15, 2022 de: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2371690-Os-Tinco%C3%A3s.



Figura 5: Capa do disco de 1982

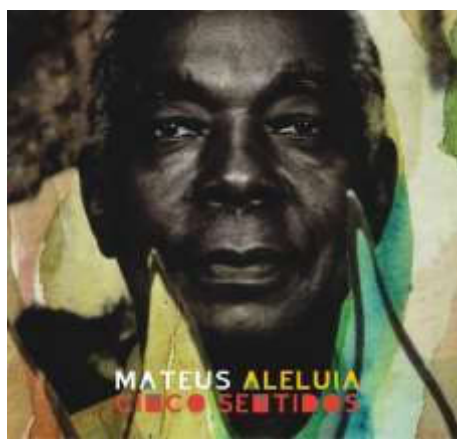


Figura 6: Capa do disco de 2010

Fonte: abril 15, 2022 de: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/3202290-Mateus-Aleluia.

Mateus Aleluia é um artista da africanidade baiana, nascido em 1943 na cidade do interior de Cachoeira - BA. Cachoeira, situado no Recôncavo Baiano, é a terra natal de Mateus Aleluia, um território marcado pela forte presença de afrodescendentes (Santos, 2009), espaço dinâmico e híbrido em suas manifestações artísticas culturais, que expressam a “brasilianidade” como pensou Canclini (2015). Desde a tenra idade Mateus viveu imerso em um território que agregava aspetos que remontavam às origens africanas através das rodas de sambas e terreiros de candomblé e aspetos barrocos de origem lusitana presentes principalmente na música sacra da Igreja Católica.

Mais do que um ambiente que poderia ser dito sincrético, Mateus viveu em um território híbrido (Ferretti, 2014) dada as configurações sociais e políticas que marcaram sua juventude, onde devido a predominância e obrigatoriedade de se seguir a tradição católica existia a perseguição aos ritos e cerimônias de origens africanas, tão logo os vértices da criação/oferta de Mateus Aleluia são atravessados pela música sacra que aprendia e cantava à luz do dia na igreja de Cachoeira e pelos sons e ritmos dos cânticos dos candomblés, dos instrumentos africanos como os atabaques. Deste modo, o ingresso de Mateus no grupo musical Os Tingoãs, que até então tocava boleros e ritmos latinos, promove uma transformação no grupo que passa a criar a partir destas influências afro-barrocas. Na condição de membro do grupo musical Os Tingoãs, obteve sucesso entre as décadas 1960 e 1980, sobre o seu ingresso no trio musical Mateus expõe:

Vamos a isso, primeiramente é um prazer estar aqui falando para os seus ouvintes, para quem te segue, o pessoal que comunga né. É como diz “a família que reza unida permanece unida” e nós estamos aqui sempre em união. Em Cachoeira nós vivíamos a vida com ânsia de si mesma, assim nascemos nós os Tingoãs, já em fase digamos assim de adolescência os Tingoãs começaram a se organizar para poderem cantar assim como conjunto, nesse início eu não fazia parte eu era apenas um admirador. Eram Dadinho, Eraldo e Erivaldo, cantavam boleros. Gravaram o primeiro disco ‘Meu Último Bolero’ e foi realmente o último disco dos Tingoãs nessa fase. Em 72 Erivaldo deixou, eu entrei entusiasmado pelo próprio Erivaldo

e paulatinamente os Tingoãs começou a mudar a sua temática, a sua filosofia de mensagem através da música e passamos a cantar as coisas da terra, os pontos de candomblés, fazíamos adaptações, fazíamos releituras sem fugir muito da essência de cada ponto e do que ele queria dizer. (...) Aquelas canções lindas do candomblé, a gente traduzia as vezes conservando as células, primeiras delas, depois evoluindo, mas sempre num processo de observação. Nós começamos esse trabalho em meados de 63 tentando fazer releituras dos cânticos dos candomblés, das umbandas, essas coisas todas, as cantigas de roda que eram dos momentos de folguedos que era quando não estávamos no sacro, que nós estávamos no supostamente profano. Que dentro da cultura afro não existe profano e nem sacro, a vida se mistura. A vida é uma vida, essa coisa de sacro e profano já foi uma imposição de uma colonização religiosa para a gente. (Mateus Aleluia in Lucas Martins - Amigos do Axé, 2018, s/p).

Segundo Csermak (2020), nos anos de 1960 algumas bandas foram responsáveis por popularizar o bolero na cidade, sendo o grupo musical Os Tingoãs o mais célebre de toda a cidade de Cachoeira. O relato de Mateus Aleluia explicita que a partir do seu ingresso no grupo musical os Tingoãs a antiga temática dos boleros vai sendo abandonada paulatinamente e então o grupo vai se aproximando a temáticas mais voltadas à africanidade, afinal o que seriam “as coisas da terra” senão o legado africano agora do outro lado do oceano. Falcón (2008) em seu texto retrata Os Tingoãs como “um dos mais importantes grupos vocais negros do Brasil, difundindo na música brasileira uma identidade ímpar associada à ancestralidade africana. Mateus, Dadinho e Badu – a penúltima formação do grupo – divulgaram, nos anos 1970, no Brasil e na África, a sacralidade ancestral.” (2008: 16).

A inspiração oriunda dos terreiros de candomblé (Falcón, 2008) exerceu influência não somente na vida artística de Mateus e seu grupo musical, mas igualmente em suas vivências principalmente quando refere que na cultura afro não existe sacro e nem profano que se reflete no pensamento de Lühning que ao tratar do candomblé afirma que “a música tem também uma grande importância fora das festas públicas e das cerimônias não-públicas: vimos que ela faz parte da vida cotidiana das pessoas iniciadas.” (1990: 124), ou seja, como diz Mateus “a vida se mistura” e nesse sentido o culto vai envolvendo outros aspectos da vida como pode-se perceber quando Mateus fala do livro que trata sobre seu antigo grupo musical.

Na realidade é o livro né, que é o grande foco desse projeto. O livro tem o título ‘Nós os Tingoãs’, falando dos Tingoãs como um todo, mas focando principalmente a fase afro-ritualística dos Tingoãs, um bocado das raízes do candomblé. Tendo o candomblé como culto, o grande mantenedor de uma cultura, pois se temos uma cultura africana tão evidente, principalmente na Bahia deve-se isso ao culto do candomblé e esse livro ‘Nós os Tingoãs’ é um projeto com a minha narrativa, o projeto todo é com a supervisão de qualidade de texto vistoriada por mim para ver se realmente quem escreveu está obedecendo a tudo o que aconteceu. Acompanhando o livro tem três discos: Os Tingoãs de 1973, o Africanto dos Tingoãs de 1975 e vem Os Tingoãs 1977, os discos que mais... O grande público tem conhecimento. (Mateus Aleluia In Deguste Cultura, 2017, s/p).

As raízes geográficas e trans-geográficas que apontam para uma ancestralidade africana de Mateus se reafirmam quando este fala sobre sua terra natal.

Cachoeira fica no fundo da Bahia, fica no Recôncavo. A nossa grande cabeça do Recôncavo é Salvador e Cachoeira fica no entorno, no fundo, junto com Maragogipe, Santo Amaro, São Francisco do Conde e outras cidades, ela fica ali ao lado do rio Paraguaçu, na margem contrária está São Félix, ali é um vale o vale do Paraguaçu. Quais são as nossas influências? São espontâneas, naturais, aquilo era tudo terra de índio, né?! Nós chegamos, trazidos na condição que todos nós sabemos, não é?! Ali fomos plantados, então fomos trazidos como se fossemos trazidos por toda uma cultura barroca, pelo menos a título de pertença. Pertença que eu digo, de domínio, talvez nem fosse de pertença cultural porque o barroco a gente deduz que vem do barro, né?! Se vem do barro, vem d'África, porque África é o primeiro barro que nós conhecemos como existência, não é?! Então, trazidos pelo barroco aqui estávamos nós o afro, mas sobre o suporte ou sobre a hospedagem da cultura autóctone, do índio, então o afro-barroco é isso, essa união da cultura colonizadora com a cultura que estava sendo subjugada, que somos nós, entendeu? Mas tanto um como o outro hospedado na cultura do dono da terra e Cachoeira é isso, ela reuniu esses aspetos todos, uma já existia, que era cultura do índio que ali estava, veio o barroco, surgimos nós. Na realidade, o próprio colonizador só se estabeleceu culturalmente naquele espaço e em outros espaços do Brasil quando ele achava que tinha consolidado os seus interesses econômicos. Isso depois de 100-150 anos depois de que aqui ele chegou. (...) Nesses 100-150 anos já tinha se consolidado toda uma confraria da cultura do dono da terra, que também estava sendo oprimido, e a cultura afrodescendente que veio, do outro lado, já realmente subjugada e a gente percebe isso muito rapidamente na cultura de candomblé de caboclo e nós advogamos o princípio que a cultura vem do culto. Então o primeiro entrelace de cultura realmente brasileira, dado essa camaradagem forçada ou não, é a cultura do dono da terra, do índio com a cultura do negro, que é o candomblé de caboclo que representa muito bem, e a cultura dominadora só veio se juntar a tudo isso a partir de mil seiscentos 'e la vai fumaça', entendeu? E de uma forma bem proeminente depois de 1808 quando a família real vem pra cá. Cachoeira fica no Vale do Paraguaçu, todos nós em cachoeira, não foi somente nós Os Tingoãs, não foi somente Mateus Aleluia. Nós sempre fomos ninados, pelos toques do rum, rumpi, lé e gan e ouvindo aquela cultura jeje-nago, quimbundo, bacongo, mandinga, todos aqueles cantos afro, somado a todos aqueles cantos indígenas. Foi assim que nós fomos criados. A noite toda sendo embalados por esse canto místico que nos deu os primeiros passos para a nossa musicalidade real. Pela manhã nós éramos despertados pelo sino da Igreja católica, lá pelas 07h00 da manhã era o órgão que entrava, já começava a missa e aquele órgão realmente não respeitava a casa, ele entrava por todos os cantos e todos nós gostávamos. (Mateus Aleluia In Rádio Inconfidência, 2019, s/p).

A experiência vivida na cidade do Recôncavo baiano se reflete em uma narrativa que remonta os contributos de Guerreiro (2009) no que diz respeito a primeira diáspora que os ancestrais de Mateus foram vítimas, ao serem constrangidos e obrigados a mudar de terra, de continente para servir propósitos alheios às suas próprias realidades. Dias (2013) tratando da constituição do Candomblé aponta que este se dá entre o século XVI e meados do século XVII, datando de um período de Aleluia, Mateus Aleluia. Um recorte sobre a sua obra ■ Yatan Alves

intenso tráfico negreiro “resultante do desmantelamento do Império de *Òyó* das guerras de libertação e expansão do reino do Dahomé” (2013: 206). Dias (2013) ainda acrescenta que face aos processos de sincretismo e hibridação o Candomblé necessita de uma reconfiguração, (re)significação e reordenação em solo brasileiro, estando inclusivamente umbilicado às estruturas religiosas católicas devido a própria formação brasileira. Ao ser questionado sobre a importância do Brasil face a África, enquanto uma plataforma que preserva a memória africana, Mateus assevera:

Sim, sim. É uma parceria indiscutível né. Então eu acho que o Brasil para a África é como se fosse o local onde África na sua essência, os seus segredos vão ficar guardados até que o vendaval passe, você entendeu? África é assim, toda invadida, toda dividida, aquele mapa cor de rosa em 1889 e antes disso África era toda saqueada por tudo e por todos, não devastaram totalmente... Dizimaram a África cultural. A cultura de África ficou na parte recuada de África, a zona considerada a zona de asfalto, na zona ‘civilizada’ de África todo mundo foi europeizado, todo mundo foi assimilado, assimilou a cultura europeia. Então África trouxe para o Brasil, quando veio os escravos... Não eram escravos, eram povos escravizados, há uma diferença, aquele povo lá era livre e foram escravizados e transportados para cá. Vieram príncipes, vieram operários, vieram lavradores, vieram sacerdotes, vieram cientistas e trouxeram essas matrizes. O *religare*, porque o culto afinal de contas é que é o mantenedor da cultura. (Mateus Aleluia In Bianca Magela Melo, 2017).

Mateus mais uma vez reafirma que em sua conceção o culto é que mantém a cultura, sempre fazendo associações a sua própria realidade baiana, principalmente no que se refere a culinária, as cores, as vestes, os ritmos e musicalidade baiana, segundo Mateus tudo isso dá-se do modo que se conhece graças a existência do culto do candomblé, da resistência negra face a primeira grande diáspora (Guerreiro, 2009). Mateus ao falar dos escravizados que aportaram no litoral de todo território brasileiro lembra da heterogeneidade dos atores sociais que ali chegaram, ou seja, gente de toda parte do continente africano, de regiões, reinos, cultos e culturas distintas e nesse sentido ao se pensar no Candomblé pode-se perceber que este “está consideravelmente despido de um «essencialismo religioso» ou, noutros termos, de uma «pureza original», porquanto nem os padrões religiosos *Yorùbás* ao tempo da fundação do Candomblé eram já os mesmos de um século antes, nem o Candomblé resulta de uma única corrente religiosa, como já mencionado.” (Dias, 2013: 208). Essa heterogeneidade de origem afro, refletida na musicalidade principalmente, ao encontrar-se com o sacro-barroco lusitano presente nas manifestações musicais da Igreja Católica atravessam Mateus Aleluia que inclinado para sua ancestralidade consegue, junto aos Tincoãs, entoar um canto que conjugava de modo sincopado os cânticos de candomblé harmonizados nas estruturas sacro-barrocas.

Quando se mudou para Angola em 1983, e fixou morada ao ser convidado pelo governo angolano a fazer pesquisas culturais, ficou no continente africano até 2002, quando então regressou ao Brasil. No ano de 2010 Mateus Aleluia, lançou seu primeiro álbum solo abordando questões como a religiosidade africana e as diásporas, embora

com uma maturidade mais apurada. Em termos de mediação o próprio território do Recôncavo Baiano é fulcral para este processo na obra de Mateus Aleluia que atualmente conta com seus 77 anos e vive uma época onde a música foi desmaterializada e já não existem mais os discos de vinil ou mesmo os CDs, exigindo do artista a maleabilidade de lançar-se junto aos novos meios tecnológicos de propagação de música, como a Internet e seus artifícios como canais, blogs, redes sociais. Atualmente a procura artística relacionada a Mateus abrange não somente um público sénior, mas principalmente um público jovem que se identifica com a criação deste artista, que se envolvem pelas dinâmicas religiosas de matrizes africanas, pelas questões diaspóricas. Apesar da idade avançada, foi em tempos pandémicos no ano 2020 que Mateus lançou seu disco intitulado 'Olorum' pela gravadora Selo Sesc, através de uma *live* onde, de acordo com *Folhapress* (2020), foi possível atingir um público de 25.000 pessoas tocando sozinho seu violão. Sobre seu disco Mateus reitera:

Ele saiu agora, mas ele é tão antigo quanto tudo né?! É como se diz "o profeta dizia: aquilo que é é o que já foi, aquilo que vai ser é o que está sendo e Deus não dá pés de conta do que já passou", quer dizer não há nada de novo no meu trabalho. O trabalho que eu comecei juntamente com Dadinho, é um trabalho que eu faço hoje só, mas é como se ele estivesse, porque a filosofia é a mesma. Aquele princípio de junção, aquele princípio afro-barroco tendo como leme principal esse nosso êxodo, por cima do mar, esse mar que chamamos esse rio de sal, isso é muito importante. A nossa vinda para cá, esse nosso esquecimento, essa nossa lembrança, isso é muito importante para que a gente nunca esqueça a nossa vinda d'África, para que por mais que nós envelheçamos e vamos esquecer coisas recentes, mas nunca vamos esquecer as coisas passadas que nos referendam e que realmente nos alimentam. (Mateus Aleluia In GP-PensamentoNegroContemporâneo UFSB, 2020).

Como é possível perceber, Mateus Aleluia nunca abandonou o seu projeto artístico de ancestralidade, híbrido por natureza, que conjuga elementos distintos, advindos dos mais diversos espaços do continente africano e aportado no Brasil. Assentado no cruzamento da cultura diaspórica entre a cultura do autóctone, o índio que já estava no Brasil antes deste se tornar Brasil, a cultura afro dos povos escravizados e a cultura do colonizador (Guerra, 2013). Hall coloca que "nossas identidades culturais refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados que nos fornecem, a nós, como um "povo uno", quadros de referência e sentido estáveis, contínuos, imutáveis por sob as divisões cambiantes e as vicissitudes de nossa história real. Tal "unidade", subjacente a todas as diferenças de superfície." (1996: 68) que vai de encontro a experiência artística de Aleluia, que na fase septuagenária de sua vida se depara com a terceira diáspora no que se refere a atualidade das culturas negras e tem imenso alcance "em diversas formas de narrativas para reconhecer o circuito de comunicação que permite o deslocamento de ideias, atitudes, sons, imagens, modas, ideologias – aqui chamado de terceira diáspora, uma via tecnológica-digital que permite o deslocamento de signos culturais." (Guerreiro,

2009: 2). Por fim seria interessante perceber o conteúdo da canção 'Olorum', que dá nome à última produção artística de Aleluia, e é de sua autoria.

Olorum
Sai do seu reino e vem nos ver
Olorum
Seu povo está cansado
Olorum
Sai do seu reino e vem nos ver
Olorum
Seu povo está cansado.

Andei céu, terra e mar a procurar meu bisavô
Quando saí para viajar minha mãe chorou
Pois minha família se perdeu na escravidão
Em cada humano que eu encontrar, vejo um irmão
E de joelhos eu peço.

Olorum
Sai do seu reino e vem me ver
Olorum
Seu povo está cansado de sofrer
(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum)
Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver
Olorum
Seu povo está cansado de sofrer
(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum).

Andei céu, terra e mar a procurar meu bisavô
Quando saí pra viajar mamãe chorou
Pois minha família se perdeu na escravidão
Em cada humano que eu encontrar, vejo um irmão
E de joelhos eu peço.

Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver
Olorum
Seu povo está cansado de sofrer
(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum)
Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver
Olorum
Seu povo está cansado de sofrer
(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum).

Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver

Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver

(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum, êh)
Olorum
(Mateus Aleluia, 2020).

Claramente a letra construída por Mateus Aleluia traz a força da transcendentalidade negra, traçando uma história que para muitos sempre esteve perdida, não dita, inalcançável, esquecida. Provavelmente, a rutura com a memória interrompa os processos de identitarismo que na obra de Mateus se filia pelo vértice da religiosidade, sacralidade – profana (Guerra, 2023). Hall (1996) ao falar da sua falta de contato com o passado diz:

Nos meus tempos de criança, nas décadas de 1940 e 1950 [...] eu nunca ouvi ninguém se referir a si mesmo ou a qualquer outra pessoa como tendo sido no passado, em algum tempo, de alguma forma, 'africano'. Somente na década de 1970 foi que essa identidade afro-caribenha se tornou historicamente disponível para a grande maioria do povo jamaicano, em seu país e no exterior. [...] Essa profunda descoberta cultural [...] só pôde ser feita através do impacto na vida popular da revolução pós colonial, das lutas pelos direitos civis, da cultura do rastafarianismo e da música reggae. (1996: 73).

Essa rutura com o passado sentida por Hall nas décadas 1940 e 1950 parece ser apresentada na canção de Aleluia de outro modo, agora, mais do que antes, imerso na terceira diáspora (Guerreiro, 2009) munido de ferramentas tecnológicas inseridas no mundo digital que permite a conexão imediata entre os continentes há a busca pelo bisavô, pelo ancestral, aquele que outrora se perdeu na escravidão e foi apagado da História. Hoje Mateus Aleluia cumpre com sua música e sua rítmica um verdadeiro sacerdócio, o resgate do *religare* que ele próprio já havia referido, onde atravessa com sua oferta/criação diversos públicos, com a mensagem diaspórica de que “em cada humano que eu encontrar, vejo um irmão”.

5. Uma saída

Ao longo deste trabalho, foi possível observar que Mateus Aleluia nunca abandonou o seu projeto artístico de ancestralidade de perfil marcadamente híbrido, na medida que conjuga elementos distintos, sobrevividos dos mais diversos espaços do continente africano e atracados no Brasil. Este trânsito centrou-se na intersecção da cultura diaspórica entre a cultura do autóctone, o índio que já estava no Brasil antes deste se tornar Brasil, a cultura afro dos povos escravizados e a cultura do colonizador. Essa reconstrução cultural diaspórica está na charneira da reconstrução identitária de Mateus e da sociedade em que se insere. Tal aponta para a terceira diáspora de Mateus no presente assente na cultura negra, nos quilombolas (Guerra, 2022).

Nesse contexto, deparamo-nos, através das suas canções, entrevistas e fonogramas, com narrativas permeadas pela diáspora, pela bricolage de diferentes elementos e símbolos culturais. Mateus Aleluia tira essas identidades da posição de invisibilidade social e cultural, pois *toma a palavra*: sujeito de enunciação das diásporas cruzadas que representa uma mudança da marginalização para o empoderamento. Aleluia, Mateus Aleluia!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Campos, Ricardo (2010). Juventude e visualidade no mundo contemporâneo. Uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. *Sociologia Problemas e Práticas*, 63, 113-137.
- Canclini, Nestor Garcia (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Csermak, Caio (2020). *Reinventar a Roda. A circulação de samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- DeNora, Tia. (2003). *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dias, João Ferreira (2013). «Em Roma sê Romano» O Candomblé como adaptação criativa e hibridismo, nas origens e no séc. XXI; Bahia, Lisboa e Berlim. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, n. 18-19, 205-216.
- Elias, Norbert (1994). *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Falcón, Maria Bárbara Vieira (2008). *O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico*. (Dissertação de Mestrado) Salvador da Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Ferretti, Sérgio (2014). Sincretismo e hibridismo na cultura popular. *Revista Pós Ciências Sociais*, v.11, n.º 21. Disponível em <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/2867/2686>
- Frith, Simon (1997). Music and identity. In Hall, Stuart & Gay, Paul du (Orgs.). *Questions of cultural identity* (pp. 108-127). Londres: Sage Publications.
- Guerra, Paula (2013). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- Guerra, Paula (2017). António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(3), 508-520.
- Guerra, Paula (2020a). The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, 28(1), 14-31.
- Guerra, Paula (2020b). Cidade, pedagogia e rap. *Quaestio Revista de Estudos Em Educação*, 22(2), 431-453.
- Guerra, Paula (2021a). Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSOnline - REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*, n. 33, 171-197.
- Guerra, Paula (2021b). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138.
- Guerra, Paula. (2022). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, Resistência e Política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, 65(2), 1-26, DOI: 10.11606/1678-9857.ra.2022.197977
- Guerra, Paula (2023). Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. *Anos 90*, vol. 29, 1-15, DOI 10.22456/1983-201X.120373.
- Guerra, Paula & Alvarez-Cueva, Priscila (2021). 'Dio\$ No\$ Libre Del Dinero'. An essay on the crossovers between the post-feminist rhetorics and the (post)cultural industries in the work of Rosalía. *Cidades, Comunidades e Territórios*. Autumn Special Issue (Oct/2021), 60 - 74, DOI 10.15847/cct.23453.
- Guerra, Paula; Turner, Elizabeth & Feixa, Carles (2021). 'People Have the Power': Songs of Resistance in Late Modernity. *Cidades, Comunidades e Territórios*. Autumn Special Issue (Oct/2021), i - v, DOI 10.15847/cct.25611.
- Guerreiro, Goli (2009). *Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos*. *VENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da Faculdade de Comunicação*. Salvador da Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Hall, Stuart (1996). Identidade cultural e diáspora. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, Número 24, 68-74.

- Lovesey, Oliver (2017). Decolonizing the ear: Introduction to 'popular music and the postcolonial'. *Popular Music and Society*, 40(1), 1-4.
- Lühning, Angela (1990). Música: coração do candomblé. *Revista USP*, (7), 115-124.
- Santos, Edmar Ferreira (2009). *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador da Bahia: EDUFBA.
- Straw, Will (2009). In Memoriam. The Music CD and Its Ends. *Design and Culture*, Volume 1, Issue 1, 79-92.

VÍDEOS E MÍDIA IMPRESSA

- Bianca Magela Melo (2017, setembro, 06). *Mateus Aleluia no Retratos de Artista em BH (1/3)* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=urTtxHQ7zio&list=WL&index=20&ab_channel=BiancaMagelaMelo
- Deguste Cultura. (2017, dezembro, 13) [Deguste por Ai] *Mateus Aleluia - 24.11.2017* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=CqoOSAVHf24&list=WL&index=16&ab_channel=DegusteCultura2.
- Folhapress (2020, julho, 31). Mestre da sonoridade africana, Mateus Aleluia leva os terreiros a seu novo disco. *Folhapress*. Acedido em <https://www.folhape.com.br/cultura/mestre-da-sonoridade-africana-mateus-aleluia-leva-os-terreiros-a-seu/149232/>.
- GP-PensamentoNegroContemporâneo UFSB (2020, novembro, 16) *Mateus Aleluia - Música, ancestralidade e letramento* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=waVgtEJeqWs&list=WL&index=4&ab_channel=NovembroNegroUFSB
- Lucas Martins- Amigos do Axé (2018, setembro, 10). *Pai Paulinho e Mateus Aleluia!!!!* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=Q1wOD_SHTu0&list=WL&index=26&ab_channel=LucasMartins-AmigosdoAx%C3%A9.
- Rádio Inconfidência (2019, maio, 06). *Mateus Aleluia | Casa Aberta* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=b2oqdeuzo5A&list=WL&index=9&ab_channel=R%C3%A1dioInconfid%C3%Aancia.

Yatan Alves. Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Cariri. Portugal/Brasil. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: yatanalves17@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3049-485X>.

Receção: 10-06-2021

Aprovação: 20-01-2022

Citação:

Alves, Yatan (2022). Aleluia, Mateus Aleluia. Um recorte sobre a sua obra. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 83-98. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a4