



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

MAÍRA VALENTE DE SOUZA

**RODA DE SAMBA: ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS, LUGARES DE
APRENDIZAGEM**

Salvador
2013

MAÍRA VALENTE DE SOUZA

**RODA DE SAMBA: ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS, LUGARES DE
APRENDIZAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Antonieta de Campos Tourinho

Salvador
2013

S719r

Souza, Máira Valente de

Roda de Samba: espaço de experiências, lugares de aprendizagem / Máira Valente de Souza – 2013.

176f.: **il. color.**

Orientadora: Prof.^a Maria Antonieta de Campos Tourinho

Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

1. Roda de samba. 2. Educação - cultura. 3. Aprendizagem. I. Faculdade de Educação - Universidade Federal da Bahia. II. Tourinho, Maria Antonieta de Campos. III. Título.

CDD: 370



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

MAÍRA VALENTE DE SOUZA

**RODA DE SAMBA: ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS,
LUGARES DE APRENDIZAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Educação.

Data de aprovação: 9 de setembro de 2013

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Antonieta de Campos Tourinho (orientadora)

Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Álamo Pimentel

Universidade Federal de Alagoas

Prof. Dr. Eduardo David de Oliveira

Universidade Federal da Bahia

A

Hugo Rafael Chávez Frias, presidente venezuelano Hugo Chávez, que nos deixou, quando eu iniciava a escrita da dissertação, e que me fez na adolescência acreditar na união dos povos da América Latina e na nossa independência diante do imperialismo norte americano e do modo de viver capitalista. A você, meu comandante!

os Bambas, atores sociais da minha pesquisa, que amam o samba e que me ensinaram a compreender a potência da educação fora dos muros institucionais. Meus mestres, meus sambistas de peso, meus cumpades e cumades, sem vocês essa pesquisa não existiria.

Ilka Maria Barros Valente (*in memoriun*), minha mãe para quem eu não tive tempo para dizer o meu amor. A você o meu pleno agradecimento. Como eu gostaria que você estivesse entre nós...

Paulo Roberto Álvares de Souza, meu pai, *amor de mi vida*, que me ensinou a força de viver e o desejo de buscar um caminho pleno de liberdade e que ainda hoje consegue me surpreender sempre.

Álamo Pimentel, um mestre que me acompanhou durante todos os meus momentos acadêmicos, do primeiro semestre da graduação ao último semestre do mestrado. Sem você, Álamo, eu não teria descoberto que a cultura é a morada da educação. Obrigada, meu amigo!

Rafael Rolim Farias, meu companheiro que me encantou ao dançar e ao mostrar que a arte popular pode ser o sentido de nossas vidas; que esteve comigo nos momentos mais felizes e mais tristes, como um verdadeiro companheiro; que jamais deixou de sonhar e de acreditar nas minhas potencialidades; que me mostrou que amar é viver o dia a dia e que, portanto, o amor prescinde da unidade e do espelho e só existe, plenamente, na diferença. A você, meu ritmo sincopado, o meu maior agradecimento.

AGRADECIMENTOS

As minhas grandes e queridas amigas do Awatea e do clã das deusas: Fernanda Capibaribe, Nadja Ferreira, Isabel Modercin, Felícia de Castro, Nina Menezes e Flávia Bomfim.

A Milena Almeida, colega de graduação e amiga de uma vida

As minhas companheiras de mestrado com as quais estabeleci ricas trocas de experiências e de conhecimento: Patrícia Pacheco e Dimaura Carvalho.

Aos meus grandes amigos de infância e irmãos: Umeru Bahia de Azevedo, Lara Hardman, Martim Silva.

A Bernardo Linhares pela nossa amizade e pela força na edição do vídeo para a apresentação

A minha orientadora, Tuca Tourinho, sempre tão compreensiva, firme e sincera

Aos meus irmãos, Luciana Galvão, Cristiana de Souza e Roberto de Souza

A minha segunda mãe: Valdelice da Silva

Aos professores da Faculdade de Educação que ouviram os meus anseios com respeito, legitimidade e atenção: Roberto Sidnei Macedo, Dante Galeffi e Eduardo Oliveira.

A CAPES pelo apoio

A Lêda Guimarães pela escuta e incentivo

Ao Bloco de Hoje a Oito e ao Bando Cumatê, coletivos que me trouxeram a beleza e a dificuldade da construção coletiva de sonhos

Às comunidades amigas do Santo Antônio Além do Carmo e a de Itapuã.

A Laura Castro pela disponibilidade em ler e corrigir a minha dissertação e pelas palavras de amor e incentivo.

A Javier Valado pelo belo trabalho que desenvolve e pela ajuda nas traduções para a língua espanhola.

Ao Grupo Botequim e à diretoria do samba, com destaque para: Seu Reginaldo, Dona Edna, Dona Cabocla, Pedrão, Everton, Conça, Pep, Marli, Sofia, Leo Memória, Ney, Adriana, Bafon, Geovana, Pedrinho, Dimitri, Luan, Mariá, Rubinho, Paulinho do Apito, Jeane, Dinda, Wilhans, Wellington, Coutinho e tantos outros queridos que estão sempre presentes no fazer da roda de samba e na minha vida.

A Martinho da Cuíca (*In memoriun*)

A Seu Edson Sete Cordas (*In memoriun*)

A Eduardo Ravi, meu querido amigo e irmão cearense

Aos meus sobrinhos de sangue e coração, Bruno Galvão, Bernardo Galvão e Rafaela Galvão

Aos meus sobrinhos de coração: Janaína, Francisco Ayucá Reyes, Arthur, Lila Johnson, Yasmin Johnson, Tiê, Uirá e aos que estão por vir...

A todos que, direta ou indiretamente, estiveram presentes no meu trilhar dissertativo os meus mais sinceros agradecimentos.

SOUZA, Maíra Valente. **Roda de samba**: espaço de experiências, lugares de aprendizagem. 229f. il. 2013. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

Partindo de uma prática etnográfica, pretende-se aqui compreender a roda de samba enquanto um espaço de experiências e lugares de aprendizagem que transcendem os muros da instituição e invadem o cotidiano, as praças, os botecos e as casas, afirmando um grupo social que, através de suas ações culturais coletivas, educa-se de variadas maneiras em busca de celebrar a vida comum. Nas rodas de samba, organizadas em Salvador pelo Grupo Botequim e realizadas por todos que dela participam, forjam-se códigos, símbolos e significados, espaços e tempos específicos para a realização de uma manifestação artística, de um jogo ritualístico e festivo e compartilham-se saberes que não existem separados da própria vida do grupo que a realiza. O universo simbólico comum da roda de samba é gerado e modificado, a partir do encontro de singularidades, mundos moventes que constituem e se constituem no viver de uma cultura. Portanto, a aprendizagem, neste estudo, está ligada à capacidade de os sujeitos inventarem-se no convívio com um grupo regido por um ethos próprio em que se educam em busca de construir uma “morada” e estabelecer vínculos identitários que os façam mais autores da própria vida, re-instaurando o prazer de viver em coletividade. Se a educação tem a ver com a vida, com a forma como recebemos os novos e os recolhemos para dentro da nossa existência, a inserção no contexto da roda de samba pode significar um renascer no mundo, orientado e conduzido através de experiências elaboradas no coletivo. Sendo assim, a relação com o campo e com os nossos informantes de pesquisa foi indispensável na definição de caminhos metodológicos mais apropriados para a construção de um estudo que buscou compreender as relações de aprendizagem na roda de samba a partir da interpretação do contexto sociocultural que gera e em que se insere, dos sentidos que são atribuídos às experiências, subjetivas e culturalmente mediadas, nela vividas, assim como a partir da tradução dos cenários interpretativos construídos em campo, através das interações entre pesquisadora e pesquisados.

Palavras-chave: Roda de samba. Educação como cultura. Experiência. Aprendizagem.

SOUZA, Maíra Valente. **Roda de samba**: espacio de experiencias, lugares de aprendizaje. 229h. il. 2013. Disertación (Maestría) – Facultad de Educación, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2013.

RESUMEN

Partiendo de una práctica etnográfica, se pretende comprender la “roda de samba” en tanto un espacio de experiencias y lugares de aprendizaje que trascienden los muros de las instituciones e invaden el cotidiano, las plazas, los bares y las casas, afirmando un grupo social que, a través de sus acciones culturales colectivas, se educan de variadas maneras en busca de celebrar la vida común. En las “rodas de samba”, organizadas en Salvador por el *Grupo Botequim* y realizadas por todos los que de estas participan, se forjan códigos, símbolos y significados, espacios y tiempos específicos para la realización de una manifestación artística, de un juego ritualístico y festivo, y se comparten saberes que no existen separados de la propia vida del grupo que la realiza. El universo simbólico común de la “roda de samba” es generado y modificado, a partir del encuentro de singularidades, mundos movientes que constituyen y se constituyen en el vivir de una cultura. Por tanto, el aprendizaje, en este estudio, está ligado a la capacidad de los sujetos de inventarse en la convivencia con un grupo regido por un ethos propio en que se educan buscando construir una “morada” y establecer vínculos identitarios que los hagan más autores de su propia vida, reinstaurando el placer de vivir en colectividad. Si la educación tiene que ver con la vida, con la forma como recibimos los más nuevos y los reconocemos al interior de nuestra existencia, la inserción en el contexto de la “roda de samba” puede significar un renacer en el mundo, orientado y conducido a través de experiencias elaboradas en el colectivo. Siendo así, la relación con el campo y con nuestros informantes de la investigación fue indispensable para la definición de caminos metodológicos más apropiados para la construcción de un estudio que buscó comprender las relaciones de aprendizaje en la “roda de samba” a partir de la interpretación del contexto sociocultural que genera y en el que se inserta, los sentidos que son atribuidos a las experiencias, subjetivas y culturalmente mediadas, en ella vividas, así como a partir de la traducción de los escenarios interpretativos construidos en el campo, a través de las interacciones entre investigadora e investigados.

Palabras claves: “Roda de samba”. Educación como cultura. Experiencia. Aprendizaje.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Depoimento realizado, aos nove anos, na escrita da apostila Ciclo Vital, Escola Casa Via Magia, 1994.....	25
Figura 2 - Martinho da Cuíca, IV Mercado dá samba, Itapuã.....	48
Figura 3 - Despedida de Martinho da Cuíca, Salvador/ BA.....	49
Figura 4- Despedida de Martinho da Cuíca 2, Salvador/ BA.....	50
Figura 5 - Eu cantando na roda de samba, Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	51
Figura 6 - Da esquerda para a direita, dentro do estúdio de gravação, eu, Daniela Amoroso e Francine Cavalcanti, Salvador/ BA.....	51
Figura 7 - Mestre Walmir Lima, Sindicato dos Comercíarios de Lauro de Freitas, Lauro de Freitas/ BA.....	52
Figura 8 - Daniela Amoroso construindo o seu mapa mental, Salvador/ BA.....	53
Figura 9 - Francine Cavalcanti construindo o seu mapa mental, Salvador/ BA.....	54
Figura 10 - Paula Oliveira construindo o seu mapa mental, Lauro de Freitas/ BA.....	55
Figura 11 - Entrevista com Roberto Ribeiro. Da esquerda para a direita, Francine, eu e Roberto.....	56
Figura 12 - Troca de e-mail's entre mim e Roberto.....	80
Figura 13 - Mapa mental construído por Daniela Amoroso, no dia 13 de dezembro de 2012.....	86
Figura 14 - Mapa mental construído por Francine Cavalcanti, no dia 14 de março de 2013.....	89
Figura 15 - Mapa mental construído por Paula Oliveira, no dia 23 de dezembro de 2012.....	92
Figura 16 - Mapa mental produzido por Ênio Bernardes, no dia 09 de outubro de 2012.....	96
Figura 17 - Área do bar no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	111
Figura 18 - Palco do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	111
Figura 19 - Verso de uma canção em uma parede do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	112
Figura 20 - Frases de variados sambas em uma parede do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	112
Figura 21 - Mural de fotografias do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	113
Figura 22 - Couro da cuíca secando no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	113
Figura 23 - Roda de samba no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	114
Figura 24 – Dobradinha, servida após roda de samba no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	114
Figura 25 – Roda de samba na casa de Pedro Abib.....	115
Figura 26 – Cesinha cantando na roda de samba na casa de Pedro Abib, Itapuã.....	115
Figura 27 – Diretoria fazendo roda de samba no quintal de nossa casa em São Félix/ BA.....	116
Figura 28 – Diretoria fazendo roda de samba em frente a nossa casa em São Félix/ BA.....	116
Figura 29 – Roda de samba íntima em Dona Cabocla, Itapuã.....	117
Figura 30 – Roda de samba íntima em Dona Cabocla, Itapuã. Da esquerda para a direita: Rubinho, Seu Régis, Rafael Rolim e Léo Memória.....	117
Figura 31 – Da esquerda para direita: Ênio e Wellington, Bar de Dona Cabocla, Itapuã.....	118
Figura 32 – Dona Cabocla canta na roda de samba, Bar de Dona Cabocla, Itapuã.....	118
Figura 33 – Martinho da Cuíca, Bar de Dona Cabocla, Itapuã.....	119
Figura 34 – Roda de samba, Bar de Dona Cabocla, Itapuã.....	119
Figura 35 – Dona Cabocla em seu bar, Itapuã.....	120
Figura 36 – Seu Régis, IV Mercado dá Samba, Itapuã.....	121
Figura 37 – Comemoração do meu aniversário na roda de samba, Bar o Rumo do Vento, Itapuã, 2007.....	122
Figura 38 – Comemoração do meu aniversário na roda de samba 2, Bar o Rumo do Vento, Itapuã, 2007..	123
Figura 39 – Feijoada no bar o Rumo do Vento, Itapuã.....	124
Figura 40 – Dona Edna, esposa de Seu Régis, no bar o Rumo do Vento, Itapuã.....	124
Figura 41 – Roda de samba no Largo do bairro Santo Antônio Além do Carmo, Salvador/ BA.....	125
Figura 42 - Roda de samba no Largo do bairro santo Antônio Além do Carmo 2, Salvador/ BA.....	126
Figura 43 – Roda de samba no Carrinho da Alegria, no bairro Rio Vermelho, Salvador/ BA.....	127
Figura 44 - Roda no bar de Geovani, no bairro Santo Antônio Além do Carmo, Salvador/ BA.....	128
Figura 45 – Da esquerda para a direita, Rubinho e Ênio, São Félix/ BA.....	156
Figura 46 – Wilhans registra o encontro da diretoria, São Félix/ BA.....	156
Figura 47 – Daniela Amoroso e Wilhans cantando na roda de samba, Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	157

Figura 48 – Paula Oliveira cantando na roda de samba.....	157
Figura 49 – Paulinho do Apito, no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	158
Figura 50 – Da esquerda para a direita, Rafael Rolim e Seu Régis, bar O Rumo do Vento, Itapuã.....	159
Figura 51 – Surdo, o coração do samba.....	159
Figura 52 – Luan tocando tamborim, Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	160
Figura 53 – Bafon na roda de samba, casa de Pedro Abib, Itapuã.....	161
Figura 54 – Roberto Ribeiro.....	162
Figura 55 - Francine dançando na roda de samba, bar O Rumo do Vento, Itapuã.....	163
Figura 56 – Francine e Roberto.....	164
Figura 57 – Roberto e Seu Edson Sete Cordas.....	164
Figura 58 - Frase de uma canção na parede do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.....	165
Figura 59 – Lápide de Martinho da Cuíca, Cemitério Campo Santo, Salvador/ Ba.....	166

SUMÁRIO

1. LINHAS INTRODUTÓRIAS.....	11
2. CENAS IMPLICACIONAIS E PERCURSOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	17
Cena 1: O adeus ao malandro ou o dia em que a cuíca chorou.....	22
Cena 2: A primeira roda de samba a gente não esquece!.....	27
Cena 3: O batizado.....	30
2.1. A EDUCAÇÃO COMO CULTURA.....	32
2.2. DELINEAMENTOS DE UM PERCURSO METODOLÓGICO: A PESQUISA ENQUANTO UMA ITINERÂNCIA FORMATIVA DE RISCOS E AVENTURAS.....	35
3. NA CADÊNCIA DOS BAMBAS, CONSTRUÇÃO E TRADUÇÃO DE CENÁRIOS INTERPRETATIVOS.....	57
3.1 TRAJETÓRIAS DE VIDA: AS ORIGENS DE UM ENCONTRO.....	59
3.2 SAMBA, UM ANCESTRAL COLETIVO.....	67
3.3 A COMUNIDADE E A DIRETORIA: TENTATIVAS DE SE DEFINIR.....	76
3.4 ITAPUÃ: ONDE TUDO COMEÇOU.....	82
3.5 A ORGANIZAÇÃO E A DINÂMICA DA RODA DE SAMBA A PARTIR DOS BAMBAS DA PÊSQUISA.....	85
3.6 ESPAÇOS DO FAZER E AS INTERFERÊNCIAS NA DINÂMICA DAS RODAS DE SAMBA	100
4. O SAMBA É UNIVERSIDADE, MALANDRO!.....	129
4.1. A MANHA DA CONDUÇÃO.....	129
4.2. OLHAR, CANÇÕES E O PARTIDO-ALTO: A COMUNICAÇÃO E O IMPROVISO NA RODA DE SAMBA.....	135
4.3. RODA VIVA/ VIVA A RODA: O SAMBISTA APRENDIZ E A RELAÇÃO ENTRE A RODA DE SAMBA E O COTIDIANO.....	141
4.4. APRENDER PARA O COLETIVO.....	150
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: “A CHUVA TÁ CAINDO, MAS O SAMBA NÃO PODE PARAR”.....	167
REFERÊNCIAS.....	171
APÊNDICES.....	176

Si, si... Voy a leer si unas palabritas que tienen que ver con el derecho de soñar, con el derecho al delirio, a partir de algo que me ocurrió en Cartagena de Indias, hace ya algún tiempo, cuando estaba en la Universidad, les dando una charla junto con un gran amigo, un director de cine argentino, Fernando Birri, y entonces, los muchachos, los estudiantes hacían preguntas, a veces a mí, a veces a él y le toco a él la más difícil de todas. Un estudiante se levantó y le preguntó: “¿Para qué sirve la utopía?”. Yo lo mire con lástima, digo: “huy que lío ahora”. Y él contestó estupendamente, de la mejor manera. Dijo que la utopía está en el horizonte, y dijo: “Yo sé muy bien que nunca la alcanzaré, que si yo camino diez pasos, ella se alejará diez pasos. Cuanto más la busque, menos la encontraré, porque ella se va alejando, a medida que yo me acerco. ¿Buena pregunta, no? ¿Para que sirve? Pues la utopía sirve para eso: PARA CAMINAR”.

(Eduardo Galeano, *El derecho al delirio*)

1. LINHAS INTRODUTÓRIAS

Cuanto más se mira, menos se vê. Y para soñar es necesario ve.

(Gerárd Wacjman e Marie-Hélène Brousse)

E fazer ver.

Começar... Eis que, em algum momento, é preciso começar o processo de escrita. Mas, por onde? Pensei que, talvez, o melhor seria começar por mim, partindo das atuais interpretações que venho fazendo acerca dos porquês que me levaram à roda de samba. Através da textualização das minhas experiências pessoais e das de outros com o campo de pesquisa, busco fazer ver os processos educativos dentro da roda de samba, ao longo da dissertação, partindo de uma prática etnográfica. Pesquisa que nasce, há exatos sete anos, fruto de um incômodo pessoal diante dos diálogos acadêmicos no curso de pedagogia. Diálogos tecidos, sobretudo, em relação ao universo escolar do qual busquei me afastar.

A construção da dissertação passa, portanto, a princípio, por um olhar sobre si, sobre o meu percurso formativo, por interpretações, elaborações de sentidos e construções de saberes, a partir de minhas próprias experiências de vida e das minhas experiências com o campo de pesquisa, através do ato da escritura. Ao longo do segundo capítulo, intitulado *cenas implicacionais e percursos teórico-metodológicos*, vou tecendo com palavras os fios da memória. Percorro a minha infância, recapitulo os desejos que me levaram ao curso de pedagogia, os caminhos e as escolhas que me levaram à roda de samba, buscando descrever e interpretar o processo de emergência, de sensibilização e de desenvolvimento de um olhar sobre a educação, a diversidade cultural, a etnografia e as relações de aprendizagem na roda de samba.

Se, numa primeira fase da graduação, pareceu-me fundamental empreender todos os esforços em torno da reflexão sobre a instituição escolar, suas estruturas físicas e curriculares, assim como sobre os significados de seu percurso histórico, em um segundo momento, as leituras que traziam a idéia de uma produção, nas bordas da instituição, passaram a fascinar-me. Passei a estar atenta às distintas *maneiras de fazer* e aos efeitos *contra-disciplinares*, microscópicos, que são produzidos por sua estrutura normatizadora. Desde então, a educação

surgiu em minhas reflexões, colocando em cena processos de construção e socialização de saberes que transcendem os muros da instituição e configuram outros espaços de sociabilidade e de resistência à ordem disciplinar.

O envolvimento com a roda de samba trouxe-me a possibilidade de reencantar-me com a vida cotidiana e a educação e a sentir-me parte de um grupo criador de um mundo simbólico rico e singular. O espaço da roda traz-me a sensação de plenitude e, quando comecei a frequentá-lo, sentia que para melhor inserir-me no grupo que o gerava era necessário agir de acordo com alguns códigos. Era preciso aprender e respeitar o ritual. Percebia que a aprendizagem dos códigos e das regras acontecia, a partir da observação dos gestos e dos olhares de canto, a partir da oralidade, da vibração dos corpos, do compartilhamento de afetos, práticas que originavam um saber cultural, constantemente compartilhado, no intuito de organizar o próprio ritual e afirmar o próprio grupo. E, se era possível afirmar a existência de relações de aprendizagem, no interior da roda de samba, como eu poderia pensar o processo educativo ali posto em evidência? Questionamento que, mais adiante, teve desdobramentos, em minha formação, tornando-me atenta à educação no interior da sua morada: a cultura.

A itinerância pesquisante, por outro lado, constituiu-se em um grande desafio. Na minha área de atuação, pouco se escreve sobre uma educação que se dá através de ações culturais coletivas no cotidiano. Foi, portanto, necessário construir diálogos com pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, entre elas, a antropologia, a psicologia social, a filosofia, a geografia, a música, por exemplo, tendo sido o professor doutor Álamo Pimentel o único pedagogo que tive como referência teórica, prática e como uma referência na vida. Foi, através das orientações desse pedagogo, professor e amigo, que me emponderei como educadora e me encorajei a pensar as relações de aprendizagem na roda de samba, quando sistematizei as minhas experiências com o campo de pesquisa, durante a escrita do trabalho de final de curso sob a sua orientação e, agora, dando continuidade ao estudo iniciado na monografia, durante o mestrado, sob a orientação da professora doutora Maria Antonieta de Campos Tourinho.

Em pouquíssimos momentos, durante a formação profissional, são abertos espaços para que possamos pensar a nossa prática pedagógica e a nossa experiência educativa ao longo da vida para, a partir daí, buscarmos compreender os caminhos traçados, elaborarmos escolhas, criarmos estratégias e espaços e optarmos ou não por algumas trilhas mais longas ou por alguns atalhos. Assim, as nossas escolhas tornam-se, muitas vezes, desprovidas de vida, de

desejo e de sentido. Um discurso que valoriza as certezas precoces negligencia, por sua vez, o lado obscuro de todo e qualquer processo formativo, marcado pelos meandros das experiências de vida, cheias de incertezas, mudanças e questionamentos e não abre espaço para que este caldo experiencial, composto também de milhões de poros abertos e de um percurso nada óbvio e, portanto, nada linear, manifeste-se.

Portanto, o que venho propor, no segundo capítulo, é abrir os meus poros subjetivos na reconstrução de um trajeto, nunca antes estimulado, entretanto essencial, durante um processo formativo em que implica, inclusive, qualquer pesquisa acadêmica. Além disso, inventar-se a partir de uma escrita de si significa aqui reforçar o caráter implicacional do presente estudo. Assim, vai se desenhando uma metodologia que inter-relaciona história de vida e texto, sujeito e objeto de pesquisa, imagem e imaginário, forma e linguagem, memória e subjetividade. Compreendo a roda, portanto, também a partir do que sou, do que sinto e acredito, do que experienciei ao longo da vida.

Sigo, assim, o segundo capítulo, buscando delinear o meu objeto de estudo, o campo conceitual e os percursos teórico-metodológicos da pesquisa.

Percebamos que, normalmente, o termo “educação” é associado à escola, aos métodos de ensino, aos sistemas avaliativos, aos espaços físicos e tempos criteriosamente organizados para o exercício do ensino institucional. Entretanto, dificilmente, lembramos que a escola é uma criação moderna, historicamente recente, e como diria António Maria Veloso Bento (2007), a escola é “[...] um conceito que pode ser investigado apenas a partir do século XVIII e ganhou importância decisiva com a revolução industrial e a necessidade de treinar muitas pessoas rapidamente” (p.99). Logo, segundo Carlos Rodrigues Brandão (2006): “Durante quase toda a história social da humanidade a prática pedagógica existiu sempre, mas imersa em outras práticas sociais anteriores [...] Imersa nos diferentes trabalhos de viver o cotidiano da cultura” (p.23).

Entretanto será que **hoje** só existem por toda a parte relações de aprendizagem, redes de produção e socialização de saberes, imersas em outras práticas sociais, onde não há escola?

Aqui, busca-se mostrar que não, a partir da discussão da ideia de educação como cultura, tendo como suporte Carlos Rodrigues Brandão, Maturana e Álamo Pimentel, e a ideia de experiência e a de aprendizagem, a partir de Jorge Larrosa e Yi Fu Tuan. Posteriormente, reflito sobre os caminhos metodológicos da pesquisa que foram tecidos a muitas mãos, através do desenvolvimento de diálogos verbais e corporais entre uns e outros, buscando

analisá-los, ora na companhia de pessoas, a partir da construção dos cenários interpretativos, ora na solidão de um lar, durante as transcrições de quase dez horas de entrevistas e a análise dos dados e escrita da dissertação.

Ao longo do terceiro capítulo, *Na cadência dos bambas, construção e tradução de cenários interpretativos*, busco descrever e analisar, a partir das entrevistas realizadas com os informantes da pesquisa, dos mapas mentais, das minhas referências teóricas e vivências com o campo, a roda de samba, os espaços que a acolhem, as pessoas que a realizam, as trocas sociais e simbólicas que a geram e são por ela geradas. Procuo ir evocando sensações no próprio leitor, fazê-lo ver, pela escrita, a organização e a dinâmica da roda, criando imagens em que se possam sentir e enxergar várias pessoas reunidas cantando, dançando, tocando, recepcionando, compartilhando alimentos, significados e afetos, vivendo o grupo, reavivando laços de sociabilidade e de pertencimento, através do samba, da música, do desejo da convivência.

A criação de regras, hierarquias, “filosofias de vida”, expressões, gestos, modos de conduzir uma roda, espaços e tempos específicos para a realização do ritual, assim como a preferência por determinados compositores, canções e comidas, observadas durante o ritual festivo da roda, impõem-se como formas de construção de uma identidade simbólica do grupo, fundam um jogo, forjam uma cultura própria através da qual a aprendizagem acontece.

Portanto, ainda nos dias atuais, diferentes grupos sociais humanos estabelecem diariamente, independentes da existência ou não de escolas, diferentes relações com o mundo e instituem formas particulares de construir, modificar e compartilhar saberes. Saberes aqui pensados enquanto as redes de relações sociais e trocas culturais que configuram e legitimam modos de vida coletivos e não, enquanto conhecimentos rigorosamente selecionados para a composição de livros didáticos padronizados. Questões que são levantadas no quarto capítulo *O samba é universidade, malandro!*. Além disso, durante o último capítulo, discuto as relações entre roda de samba e a vida dos entrevistados, assim como o quão presente ainda está, no mundo capitalista, o desejo de viver-junto, distante da solidão que buscam nos impor.

A presente dissertação procura também, além de acirrar o debate em relação à legitimidade da educação como cultura, nos estudos pedagógicos, construir um texto preenchido de falas daqueles que participam da roda de samba e que, por isso, têm tanta legitimidade, quanto qualquer pessoa, para teorizarem sobre ela, a partir das interpretações de suas experiências com o campo da pesquisa. Assim, busco sensibilizar os olhares dos educadores para o cotidiano e ampliar as nossas escutas em relação aos outros para que

compreendamos a riqueza de conhecimento que o ser humano, seja ele quem for, pode nos oferecer.

Se, como nos lembra Brandão (2002), a educação está em toda parte, de tal forma que não é possível falar de uma, mas de várias educações, o encontro com o objeto de pesquisa - a roda de samba enquanto um espaço de experiências e lugares de aprendizagem - representou, para mim, a possibilidade de defender a *educação como cultura*: as “educações” que não estão restritas, apenas, aos espaços escolares, mas que invadem as praças, as ruas, os bares, as rodas, construindo formas distintas e coletivas de significar a vida.

Numa ensolarada tarde de domingo:

Paula: Não, [a educação] não está onde pensam, né? Eu nem estudei!

Maíra: Tá vendo?

Paula: Eu fugia da escola pra fazer samba!

Maíra: Tá vendo que maravilha?!

Paula: Foi ótimo!

Maíra: Eu fugia pra tocar violão

Paula: Ai, que massa! Adorei! **E, por isso, estamos aqui hoje**

Maíra: É. Exatamente

Paula: Tem coisa melhor?!

Maíra: Não. Obrigada

Paula: Obrigada

2. CENAS IMPLICACIONAIS E PERCURSOS TEÓRICO- METODOLÓGICOS

OFÍCIO

(Paulo Cesar pinheiro)

A música me ama
Ela me deixa fazê-la
A música é uma estrela
Deitada na minha cama

Ela me chega sem jeito
Quase sem eu perceber
Quando dou conta e vou ver
Ela já entrou no meu peito

No que ela entra a alma sai
Fica o meu corpo sem vida
Volta depois comovida
E eu nunca soube onde vai

Meu olho dana a brilhar
Meu dedo corre o papel
E a voz repete o cordel
Que se derrama do olhar

Quando termino meu canto
Depois de o bem repetir
Sinto-lhe aos poucos partir
Quebrando enfim todo o encanto

Fico algum tempo perdido
Até me recuperar
Quase sem acreditar
Se tudo teve sentido

A música parte e eu desperto
Pro mundo cruel que aí está
Com medo de ela não voltar
Mas ela está sempre por perto

Nada que existe é mais forte
E eu quero aprender-lhe a medida
De como compõe minha vida
Que é para compor minha morte

Aqui, configurar-se-á uma pesquisadora que jamais passará distante de si. Não por uma escolha egocêntrica, mas por acreditar que as minhas implicações afetivas, eróticas,

inconscientes são partes fundantes da pesquisa, o que significa uma “luta por significados” - na medida em que, em campo, somos mais aprendizes em potencial do que portadores de conhecimentos científicos - e uma escolha política e epistemológica. E, aqui, configurar-se-á uma pesquisadora mulher, pedagoga e artista, que sou ou que, talvez, pretenda ser, buscando compreensões acerca de si, de si com o outro e com o mundo. Ao fazermos-nos mulheres, ao fazermos-nos pedagogas, ao fazermos-nos artistas e ao fazermos-nos pesquisadoras, inventamos-nos. Que, aqui, façamos-nos juntos e, assim, inventemos-nos e criemos mundos e processos educativos que nos façam mais autores de nossas próprias VIDAS.

Através de três cenas descritas em diários de campo, irei desvelando, pouco a pouco, as compreensões que venho tecendo acerca das razões que me levaram à roda de samba e a pensá-la enquanto espaço de experiências e lugares de aprendizagem. Aqui, o sentido da palavra “compreender”:

[...] jamais pode ser identificado como *abstrair*, *entender*, simplesmente. Em se tratando de um fenômeno humano vinculado à própria condição do existir – ao existir, existimos compreendendo – implica numa *atividade* que engloba um conjunto de condições e possibilidades via aprendizagem, de transformar em *realidades significativas para o sujeito*, acontecimentos que emergem no dia-a-dia da vida. (MACEDO, 2010, p.23)

E compreender “[...] é saber inclusive que o *Ser* aprende contextualizado, referenciado; que aprende afetivamente, que a afetividade aprende, que o corpo aprende, e que, ao aprender, lutamos por significados, numa *bacia semântica*, social e culturalmente mediada [...]” (MACEDO, 2010, p.29); e *toda compreensão é intercompreensão*, dando ao ato de compreender uma dimensão intrinsecamente relacional.

Segundo Marie-Christine Josso:

a aprendizagem simultânea da implicação e da distanciação parece gerar as condições de uma produção de conhecimento sobre si, que permite reavaliar experiências passadas e as experiências do presente comparativamente aos projetos que as inspiram. Alguns tomam consciência de facto de que é possível gerar a articulação entre afetividade e intelecto para produzir um pensamento ‘sensato’, quer dizer, um pensamento que visa um horizonte de conhecimento e que produz um sentido para si, compreensível para os outros. (JOSSO 2002, p.167 apud MACEDO, 2010, p.72)

E, se “[...] pesquisar fazendo das nossas implicações *um modo de criação de saberes* [...]” (MACEDO, 2012, p.23) significa aqui uma premissa, ao meu ver, a pesquisa peca quando oculta a implicação e não quando a expõe o que significa um ato de rigor científico. Propõe-se, durante a dissertação, romper com a idéia de uma verdade única, de que é possível apreender e/ou reconhecer uma essência do fenômeno, extraível e analisável. Idéia que norteou, durante séculos, os paradigmas da ciência. Penso que “Construímos o que olhamos à medida que o que olhamos nos constitui, nos afeta e acaba por nos transformar” (LAPLANTINE, 2004, p.21). Aprofundo o meu olhar naquilo que hoje me afeta e mobiliza a totalidade do meu corpo.

Por isso, quando pensei em “cenas implicacionais”, levei em consideração a ideia de cena e a de encenação, abordadas por Patrice Pavis em cujo livro *Análise dos espetáculos*, a cena é concebida “[...] como a figuração de um sonho ou de um devaneio, nos forçando a localizar algumas operações da construção do sentido inconsciente.” (PAVIS, 2010, p.230) e a encenação é concebida como “[...] busca e desejo inconsciente, como realização de um desejo com os meios concretos da cena: corpo, espaço, luz, tempo, ritmo – e todas as séries de ações que eles permitem, sem intencionalidade *a priori*.” (PAVIS, 2010, p.232). Partindo de uma perspectiva psicanalítica, ao espectador surge como possibilidade duas tarefas: seguir o princípio do prazer, interessando-se, apenas pelo sentido literal e “[...] pela materialidade do espetáculo, manipulando os materiais sem tentar interpretá-los para descobrir neles o sentido figurado.” (PAVIS, 2010, p.233); ou seguir o princípio da realidade, buscando o sentido oculto ou figurado e traduzindo “[...] em significados todos os materiais percebidos.” (PAVIS, 2010, p.233).

A princípio, aqui, concebe-se que a escrita é em si um ato ficcional, na medida em que os fatos são construções nossas e que a teoria “[...] não é apenas uma explicação do mundo, mas ‘uma explicação da nossa relação com o mundo’.” (MACEDO, 2012, p.27). Se concebermos a textualização como a construção de cenas, através de uma encenação pela escrita, trazemos o pesquisador para o centro da discussão, reforçando o princípio da implicação. Enquanto espectadora de si, busco seguir tanto o princípio do prazer, quanto o princípio da realidade, navegando entre um universo objetivo subjetivado, ao descrever o visto, e um universo subjetivo objetivado, ao interpretar para compreender o vivido. Ao leitor, cabe a formulação de novas interpretações e compreensões, acompanhando o exercício da

pesquisadora em construir significações e saberes a partir da relação triangular entre as suas experiências de vida, a sua vivência em campo e as suas referências teóricas.

As discussões à volta da escrita da narrativa da história de vida de cada um são, assim, oportunidades para uma reflexão sobre a função da escrita nas aprendizagens intelectuais e, mais amplamente ainda, sobre o impacto formador de um trabalho de escrita que exige uma implicação pessoal intensa [...], e as suas incidências sobre o desenvolvimento de um pensamento “objetivo”; como estar, ao mesmo tempo, implicado e distanciado? (JOSSO, 2004, p.177)

Descrevo, comendo texturas, faço e refaço caminhos; se sou tomada de surpresa por uma lembrança, procuro nela me aprofundar; afasto-me em busca de significados e formas de dizer; reaproximo-me mais uma vez com elaborações já feitas e sigo, assim, num movimento contínuo de aproximação e distanciamento. Tudo isso faz da escrita uma construção singular.

É impossível descrever um objeto ou uma lembrança tal como foi imediatamente visto ou vivido. Lembrar e descrever constituem-se, portanto, em um jeito particular de olhar e sentir, marcado pelo presente. Seria ingênuo considerarmos a possibilidade de realizar, através da escrita, uma réplica, uma “[...] reprodução de uma realidade anterior e exterior tanto em relação à questão pesquisada quanto à linguagem” (LAPLANTINE, 2004, p.37). E, ao “reviver” cenas, deparamo-nos sempre com os componentes inevitáveis da memória: o esquecimento e o tempo.

A memória constitui-se em uma construção social e coletiva (HALBWACHS, 1990 apud Souza, 2004), está, portanto, situada num tempo e “[...] vincula-se às aprendizagens e representações advindas da inserção do sujeito em seus diferentes grupos sociais.” (SOUZA, 2004, p.215). O que ontem vivi é hoje descrito, representado e reconstruído com os olhos e as vozes do presente. A escrita etnográfica, além de lembrar, organizar, ordenar, descrever, significa interpretar um dado contextual relacional para “[...] fazer surgir o que ainda não foi dito, em suma, revelar o inédito.” (LAPLANTINE, 2004, p.38).

A primeira cena, “O adeus ao malandro ou o dia em que a cuíca chorou”, refere-se à morte de um sambista amigo que ocorreu no final do ano de 2012 e me fez ser invadida pelo campo e ir lá longe à memória, à infância e, também às experiências escolares e no curso de graduação. O mergulho nas minhas recordações trouxe uma possibilidade interpretativa acerca das razões que me levaram a pensar a cultura como a morada da educação, a arte como gerenciadora de saberes-fazeres. Reflexões sobre a finitude e infinitude, a descoberta da

feminilidade e a dificuldade de assumi-la, angústias humanas, presentes em ambos os gêneros, norteiam a discussão em relação à escolha do campo de pesquisa.

A segunda cena “A primeira roda a gente não esquece” aborda e descreve o primeiro encontro entre a pesquisadora e a roda de samba, quando sou arrebatada por uma experiência coletiva. A força do contato com o outro, na roda, lembraram-me da solidão que a contemporaneidade nos impõe e que é possível construir novas formas de sociabilidade que invertem a lógica capitalista e que a educação, dentro do cotidiano, é um dos vetores de tal construção.

A terceira cena, “O batizado”, significa uma iniciação pessoal e coletiva no universo do samba e busca dar força à experiência do viver-junto. As palavras, proferidas por um mestre de samba, afirma-nos enquanto grupo e nos identifica.

Pretendi, desde o princípio, ir reconstituindo e tornando visível a minha trajetória de vida, pois eu sabia que a partir daí eu poderia elaborar um saber, pensar sobre as razões do surgimento de um olhar sensível aos processos educacionais, sobre os motivos da escolha profissional e da relação com o meu objeto de estudo, tornando-me mais atenta e sensível às práticas educativas do cotidiano e levando-me a reavaliar e reconstruir os meus próprios conceitos de educação e cultura. Assim, toda essa história de vida é indissociável de um processo reflexivo sobre a roda de samba, sobre a relação que se instaura entre nós, porque as marcas de um processo pessoal me constituem, estão inscritas em meu corpo, na minha forma de enxergar e de me relacionar com o mundo.

Assim, vai-se buscando criar uma ambiência implicacional em que recordações e história de vida da pesquisadora, bem como referências teóricas, vão se entrelaçando para que os meus vínculos afetivos, simbólicos e inconscientes sejam abordados no intuito de possibilitar ao leitor um reforço da ideia de que o observador não pode ignorar a si, em um percurso pesquisante; e de uma escolha metodológica que opta por discutir à imersão do pesquisador no campo de pesquisa, aqui extremamente necessária, expondo-a e problematizando-a, ao longo das cenas e posteriormente a elas, quando me proponho a continuar as reflexões teórico-metodológicas, já aqui iniciadas.

Suscito ainda, antes da imersão no texto dissertativo, palavras escritas por Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido*: “Se nada ficar destas páginas, algo, pelo menos, esperamos que permaneça: nossa confiança no povo. Nossa fé nos homens e na criação de um mundo em que seja menos difícil amar.” (FREIRE, 1981, p.218). E um trecho escrito por Gabriel Garcia

Márquez, na abertura do livro *Vivir para contarla*: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla”¹.

CENA 1: O ADEUS AO MALANDRO OU O DIA EM QUE A CUÍCA CHOROU

Morreu Antônio Souza. Senhor franzino, camelô que vendia pequenos brinquedos em diferentes pontos da cidade. Como soube, armava um balcão improvisado em frente ao qual se sentava e sobre o qual punha os cachorros saltadores, os chaveiros coloridos, carrinhos em miniatura... Do Antônio relato apenas o que me contam, palavras ocultas que me trazem o vento, saídas de bocas que dizem tê-lo visto comerciando ora na Piedade, ora no Comércio. Soube ainda das condições subumanas em que vivia. Um quarto abafado, dentro de um casarão meio abandonado, separado de outro espaço por um tapume e amontoado de sacos em que guardava alguns pertences, os brinquedos que vendia, uma pequena televisão, um radinho, um colchão e a companheira de uma vida: a cuíca.

Conheci Antônio Souza no dia em que morreu, não cheguei a vê-lo, passei o olho apenas nos documentos que o identificavam e no atestado de óbito em que constavam as causas que o levaram à morte. Ele soubera como ninguém ocultar um lado de si de que ninguém tinha conhecimento e com que todos se assustaram. Nem no dia do próprio enterro, Antônio foi sepultado como Antônio, mas como Martinho, o Martinho da Cuíca, “Mestre Martinho”, “o último malandro da cidade”. Assim o conhecíamos, mas não conseguimos ignorar as duas (ou pelo menos as duas que conhecíamos) identidades que assumia. E, portanto, na lápide pedimos que constassem os dois nomes. O Martinho da Cuíca estava escrito entre aspas, abaixo do Antônio Souza, o nome com que foi registrado. Talvez, pensei em silêncio, devesse ter sido o contrário.

Enterrá-lo foi uma das experiências mais fortes da minha vida e, sem dúvida, uma das mais fortes com o campo de pesquisa. Lendo Laplantine, pensei que ali, naquele momento do velório, fui invadida pelo campo e, sobretudo, pela idéia de samba como um elo de pertencimento e uma entidade. Chorei copiosamente diante de tão belas e comoventes homenagens. Na capela, cantamos sambas. Era um misto de alegria, tristeza, celebração da

¹ A vida não é a que a gente viveu, e sim, a que a gente recorda, e como recorda para contá-la. (Tradução nossa).

vida, perplexidade. Queríamos enterrá-lo como um sambista importante, em um bom cemitério, com todas as honrarias.

Deparamo-nos com o fato de que Martinho não tinha uma referência familiar. Nós éramos, naquele momento, a família dele e só pudemos fazer e celebrar da forma como fizemos e celebramos por isso. Só devíamos respeito ao cuiqueiro. Fizemos o que achamos digno, um ritual que, sobretudo, nos fortalecia, afirmava-nos enquanto pessoas ligadas por uma causa: o samba.

Andamos pelo cemitério do Campo Santo, levando o caixão, ao som do violão, cantando, chorando e deixando pasmos todos os que viam a procissão. Em segredo, levei a cuíca de Martinho até o túmulo. Debaixo dos meus braços, o maior tesouro. Tive medo de que alguém a reivindicasse. Segurei-a com o dever de fazer com que ela se despedisse de seu dono. Depois, entreguei a cuíca a Ênio, ex-integrante do Grupo Botequim. Não a queria; queria apenas que um dia ela fizesse parte de um museu, que conte a história do samba de Salvador. Ali, compreendi o que recusei, durante toda a minha pesquisa: o valor do samba, o samba enquanto um ancestral, enquanto um “Quem”.

No enterro, vários sambistas, amigos e integrantes do bloco de Samba De Hoje a Oito. Às duas da tarde, cheguei ao velório. Rafael, meu marido, e Ravi, um amigo, resolveram toda a parte burocrática do enterro: liberação do corpo, acordos com a funerária, busca dos documentos de identificação, na residência de Martinho cujo locador era um senhor de duvidosa índole, como soube depois. Foi preciso fazer uma “vaquinha” entre os amigos e os grupos de samba para conseguirmos reunir dinheiro e resolver tudo. Sem a ajuda de Pedro Abib, que possibilitou os parcelamentos, não teria sido viável enterrar o cuiqueiro como queríamos. “Vaquinha”, aliás, que recolhemos antes, durante e tempos depois do enterro.

Vestiram Martinho com a melhor roupa que tinha, com as guias² que costumava usar. Quando cheguei ao cemitério, estavam lá Ravi, Rafael e, logo depois, Guilherme. Os meninos já falavam com o falecido. Perguntavam a opinião dele sobre alguma decisão importante, chamavam-no para tomar uma e, assim, ríamos da morte, exorcizávamo-nos do medo. Sentei em um canto. Não conseguia me mexer, tomada de angústia, mas tentava interagir e ria das atitudes dos amigos. Em algum momento, eu sugeri que enfeitássemos a capela. Pegamos as camisas de Martinho, todas as camisas de blocos, escolas e agremiações carnavalescas de que

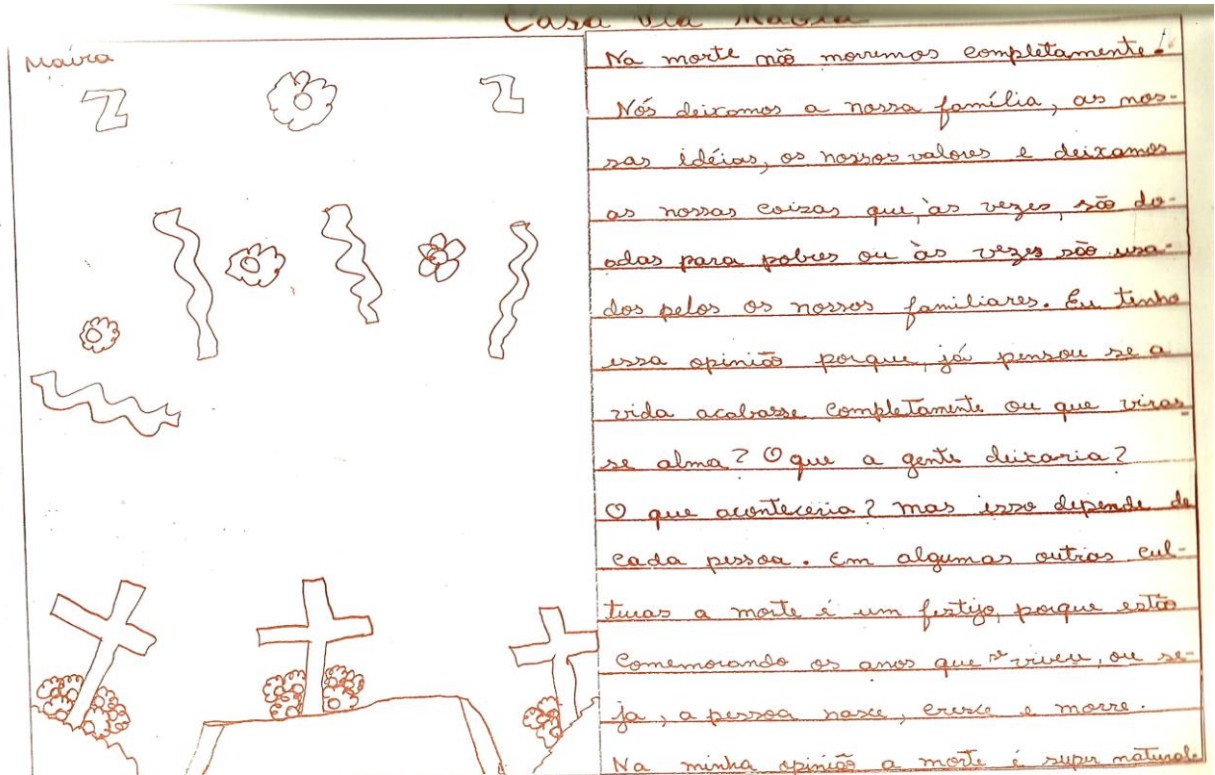
² As guias, colares de contas, no Candomblé aparecem como objetos de identificação dos fiéis aos orixás, adquirindo um valor simbólico e sagrado.

ele participou e/ou que apreciava, e as espalhamos nos bancos. A cuíca ficou ao lado do caixão. Os instrumentos sobre uma mesa. Temi que não viesse ninguém.

Mas, a dor da perda nos arrebatou, quando foram chegando as pessoas. Iam em direção ao morto e cada uma, de maneira própria, despedia-se dele. Eu chorava. Nunca gostei de despedidas. Depois da morte de minha mãe, achei que jamais iria a um enterro. Mas, mesmo diante de toda a minha dificuldade, não poderia deixar de comparecer à despedida de Martinho da Cuíca, amante do Martinho da Vila, um sambista carioca de cujo nome o nosso cuiqueiro se apropriou, afastando dos nossos olhos o Antônio Souza.

Certo dia, encontrei Martinho e, em algum momento, ele me disse: “Gato é que é malandro! Num toma banho, mas anda sempre polido... E ainda come peixe!” (informação verbal). É. Como poderia Martinho, o Antônio Souza, não ser um malandro? Ele sabia das coisas e, assim, deixou-nos. O enterro foi em uma sexta-feira, dia em que, religiosamente, acontecem as rodas de samba do Grupo Botequim. Não teve roda, o que não significa que deixamos de beber e de fazer samba até umas horas, no bairro Rio Vermelho. Soube que, no Rio de Janeiro, isso é comum, quando morre um sambista da Velha Guarda. Por aqui, pareceu-me algo inédito.

Foi, então, pensando nisso tudo, que me lembrei de um texto que escrevi, aos nove anos de idade; texto que me pareceu significativo nos meus percursos teóricos. Estávamos produzindo na escola uma apostila sobre o ciclo vital. No final da apostila, cada criança da turma escreveu um depoimento sobre a morte. Eu havia ficado impressionada com a última cena do filme “Sonhos” de Akira Kurosawa, que a professora nos havia mostrado; a cena de um enterro festivo, colorido, esteticamente impressionante à qual me remeteu o enterro do próprio Martinho. Fucei, então, o meu depoimento e descobri a minha primeira declaração sobre a diversidade cultural.



(Depoimento realizado, aos nove anos, na escrita da apostila Ciclo Vital, Escola Casa Via Magia, 1994, por Maíra Valente de Souza³)

O enigma da morte fez-me procurar saídas que a tornassem não incerta, mas, talvez, menos trágica. Criada por pais extremamente ateus e por uma mãe, muitas vezes, insegura, fui perseguida pelo temor da existência e de um fim assustador. E o caminho para amenizar a minha angústia foi o de buscar compreender como diferentes culturas podem abordar um mesmo tema, o da finitude, de diversas formas. Assim, pela primeira vez, relendo o meu depoimento, dei-me conta de algo mais profundo que definiria as minhas escolhas futuras e direcionaria o meu olhar em relação ao campo de pesquisa. Buscar a infinitude na finitude, através da permanência do desejo de construir um vínculo coletivo e um viver que nos possa “eternizar”.

Na adolescência, surgiram os meus primeiros ídolos que me remetiam ao amor pela figura paterna: Paulo Freire, Che Guevara, Rubem Alves, Hugo Chávez, Eduardo Galeano, Darcy Ribeiro, Luís Inácio Lula da Silva, Gabriel Garcia Márquez; todos eles homens, através dos quais, descobri uma causa que se encontrava na interseção entre o socialismo e a

³ [Na morte não morremos completamente. Nós deixamos a nossa família, as nossas idéias, os nossos valores e deixamos as nossas coisas que, às vezes, são doadas para pobres ou às vezes são usadas pelos os nossos familiares. Eu tenho essa opinião, porque já pensei se a vida acabasse completamente ou que virasse alma? O que a gente deixaria? O que aconteceria? Mas isso depende de cada pessoa. Em algumas outras culturas, a morte é um festejo, porque estão comemorando os anos que se viveu, ou seja, a pessoa nasce, cresce e morre. Na minha opinião a morte é super natural.]

educação. Fiz da minha bandeira a construção de um projeto de escola popular fora da lógica capitalista e ingressei no curso de pedagogia, o que gerou uma série de incompreensões sociais. Como podia uma excelente aluna da “classe média alta” escolher a pedagogia como profissão? Mas, certa da minha crença (no meio de ateus, porém freudianos, talvez, compreendamos a necessidade de construir crenças e deuses, nem que sejam eles os intelectuais), ingressei na faculdade, à revelia, não tanto familiar, mas social.

Os sonhos que eu tinha, rapidamente, foram desconstruídos por teorias modernas e pós-estruturalistas. A ciência apresentou-se, logo de início, como algo extremamente complexo, bem como os discursos metodológicos e epistemológicos que relativizaram as minhas certezas. Che, Darcy Ribeiro, entre outros, começaram a ser, por mim, repensados. Já não sabia mais quais caminhos trilhar. A escola apareceu-me como um dispositivo normatizador, inválido, disciplinar, perverso. Foucault desestruturou o meu pensamento. Mas, aos poucos, fui compreendendo que havia saídas, mas que dependiam de uma redescoberta, de um mergulho profundo em si, mesmo que, a princípio, inconsciente.

E o mergulho revelou uma artista medrosa cujo sonho, na infância, era de ser sereia e emocionar a todos ao cantar; uma criança que, em algum momento, por questões existenciais, por falta de estímulos sociais e escolares, retraiu-se e esqueceu que tinha um corpo que dançava e uma voz que encantava e seguiu através dos caminhos da intelectualidade para esconder os desejos pessoais mais profundos; criança que havia se tornado uma adulta, uma mulher cheia de desejos borbulhantes, mas ainda muito insegura.

Durante o mergulho, descobri o feminino que me habitava. O enigma não era mais o da morte, mas o de fazer-se mulher. Assim meio perdida, encontrei o fogo e passei a manipulá-lo junto a outras mulheres. Entre rodopios, danças e encenações conjuntas, com malabares nas mãos, encontrei os elementos que me faltavam. Não o fogo, exatamente, mas o encontro com a feminilidade e, sobretudo, a autoria e o protagonismo diante da própria vida. Foi, então, quando consegui vislumbrar um caminho independente. Nem tanto pós-estruturalista, nem tanto histórico-dialético. O meu caminho, apenas isso.

Depois da disciplina *Antropologia da educação* e da Atividade Curricular em Campo (ACC) *Pedagogia dos não-lugares* da qual fui monitora, ambas ministradas pelo professor Dr. Álamo Pimentel, encontrei uma espécie de atalho. Atalho no sentido de que o caminho até então percorrido não tinha sido indispensável. Ao contrário, o caminho era significativo e fundante. Mas, era também necessário chegar a uma espécie de congruência e, portanto, o atalho representou a união dos meus desejos, em determinado momento academicamente urgente: a escrita do trabalho de conclusão do curso. Eu não podia abandonar os sonhos de

outrora, nem tão pouco descartar as novas descobertas. Foi, então, que se estabeleceu o enlace entre educação, cultura e arte, através da etnografia e da roda de samba. A cultura, mencionada na infância, que veio a representar, para mim, durante a graduação “a morada da educação”, com a qual me reencontro através de diálogos com o professor Álamo; a educação, fruto das minhas referências masculinas; a arte, representando a minha descoberta do feminino, do querer vir a ser além.

O meu mestrado iniciou com a perda de uma mãe e o início da realização das entrevistas, com a perda de Martinho da Cuíca. Ambas trouxeram dores, conflitos e dúvidas, medo de desistir, desejo de continuar, desejo de ser o que, em mim, se escondia. Ambas trouxeram, portanto, vida, imensidão, a importante necessidade de desconstruir e, ao mesmo tempo, de fortalecer certos vínculos e laços de pertencimento. Assim, começa a refazer-se uma pessoa, uma pesquisadora, a partir das migalhas que lhe restam do próprio ser. Olho para a roda de samba e sinto os meus olhos brilharem, as lágrimas escorrerem. Se eu sei que serei chamada para cantar, busco um esconderijo. Às vezes, não funciona. Pego o microfone e canto e, ali, no meio da roda, penso que cantar é a única coisa que eu gostaria de fazer na vida.

Como me fez pensar o meu “cumpade” Ênio, um dos “bambas” que entrevistei, durante a pesquisa, é no auge do clima da roda de samba, momento eufórico e êxtásico em que são estabelecidas intensas trocas sociais e afetivas, que a morte confunde-se com a diluição de um EU em um cosmos coletivo e, portanto, com uma plenitude de vida que nos torna, em breves momentos, imortais.

CENA 2: A PRIMEIRA RODA DE SAMBA A GENTE NÃO ESQUECE!

Rua Ministro Carlos Coqueijo, nº 52A, Bar do Mamão, Itapuã: inicialmente, um dos pontos de encontro do “Botequim”, grupo formado por compositores, tocadores e admiradores do samba. O bar, não muito grande e aparentemente freqüentado, em sua maioria, por *itapuanzeiros* (como costumam se definir as pessoas “locais” do bairro), dispunha, na parte da frente descoberta e ao redor das mesas, de um jardim agradável e, bem ao fundo, de uma televisão ligada, com alguns poucos interessados no noticiário da noite. Porém o que mais chamava a atenção de quem o freqüentava era um balcão, imerso em vinis dispostos na parede

e empilhados por toda a parte. Lugar intimista, sem grande movimento, onde, pela primeira vez, participei de uma roda de samba.

Cheguei ao Bar do Mamão, numa sexta-feira à noite por volta das 19h30, através de Pedro Abib, integrante do grupo Botequim e professor da disciplina *Educação e Identidade Cultural* que cursei, durante o semestre de 2006.2, na graduação. Pedro costumava sempre comentar sobre a riqueza cultural do bairro de Itapuã e convidar os alunos para vivenciar as rodas de samba. Foi, assim, que, em certo dia, decidi ir à roda para vivê-la de perto, acompanhada de uma amiga do curso de graduação.

Ao chegar, o som ainda não havia começado. À espera dos músicos, saboreando uma cerveja gelada, conversei com alguns integrantes presentes do grupo, entre eles o professor Pedro Abib, violonista, e o Fabião, percussionista, buscando situar-me um pouco mais no bairro. No decorrer dos minutos, foram chegando outros amigos convidados e o restante dos tocadores. E, assim, servidos os acompanhamentos etílicos, afinados os instrumentos, pandeiro, violão, cavaquinho, surdo, chocalho, tamborim apostos, “quando a roda se formou/ a lua veio atrasada/ e o samba começou” (Noel Rosa, *O século do progresso*).

Com o samba, deu-se início a todo um ritual: os momentos dos solos e coros vocais, da entrada dos instrumentos, das palmas, da bateria, das composições recentes; a comunicação gestual, a expressividade dos olhares; as pausas, os comentários e as histórias. É preciso estar atento para não cometer gafes, nem heresias! Há ainda aqueles que vão chegando, os “agregados oficiais”, para tocarem algum instrumento ou mesmo para darem uma palhinha. Os momentos de êxtase - o clímax da roda - acontecem no “bater forte” de uma canção, na bela execução de um instrumento ou arranjo musical. Diante de todo este cenário meio místico, meio festivo, meio etílico, senti-me contagiada.

“Esse conjunto de sentimentos e vivências, enfim, faz do samba uma forma de expressão que extrapola os limites musicais.” (MOURA, 2004, p.68). A roda, universo sonoro, agrega, traz prazer, comunhão e semeia sentimentos, muitas vezes, indizíveis. As palavras faltam, o coração bambeia, pois: “O samba tem feitiço, o samba tem magia/não há quem possa resistir ao som de uma bateria/ é lindo a gente ver o samba amanhecer cheio de poesia” (Noca e Mauro Duarte, *A alegria continua*). A marcação do surdo, o ressoar das vozes, as harmonias das cordas, as batidas do pandeiro e o lamento das canções geram uma energia muito forte e instauram um *lugar* e um *tempo* encantado de trocas e de identificação.

Essa experiência levou-me a querer freqüentar mais e mais as rodas de samba. Toda sexta-feira, ou sábado, lá estava eu mais uma vez, em Itapuã, revivendo o prazer da roda. Era essencial reencontrar *a comunidade do samba*⁴, os tocadores e os agregados, “ao som da batucada”, “na levada da maré”, talvez porque, como diria Muniz Sodré, “Acentuar o caráter repetitivo da existência é também entrar no jogo da encantação ou do mito que resistem ao efêmero, ao passageiro.” (SODRÉ, 1988, p.131).

Coexistindo com o caos urbano, o ir e vir dos transeuntes, os barulhos das construções imobiliárias - de onde brotam diariamente uma infinidade de arranha-céus - e dos automóveis, persiste a vida ordinária, cotidiana, compondo espaços aconchegantes. “Por permitir que todos se sintam ‘em casa’, [o samba] é simultaneamente reunião social, apresentação coreográfica, exercício lúdico de criação e improviso de versos, espaço de ouvir e cantar, de comer, beber, de interação, enfim.” (MOURA, 2004, p.68). A roda, o grupo, a comunidade, fundam um *lugar nosso* que:

[...] deve ser mais denso que seu entorno e permitir a dialética da partida e do retorno. Permitir também peregrinações que são percursos sagrados a lugares mais densos de significação na cidade e, às vezes, o sentimento de estar perdido num mundo vazio, monótono, violento. E o reencontro do caminho familiar, se ele ainda existe. (BOSI, 2003, p.204)

Reunidos, amantes do samba constroem saberes, estabelecem trocas, ensinam e aprendem na cadência rítmica do som, no desabrochar da poesia, na sutileza dos gestos e olhares, no “falar de canto”, na evocação de uma memória coletiva... Educam-se para viver, repetidamente, o prazer ritualístico e firmar relações. Portanto:

[...] é sim um privilégio, fazer parte de um grupo social que transmite seus saberes e conhecimentos sem depender dos processos formais institucionalizados, pois dispõe de um sistema simbólico que determina um repertório cultural detentor de suas próprias formas de transmissão [...] (ABIB, 2004, p. 42-43)

⁴ Na dissertação, procurarei aprofundar-me melhor na expressão “comunidade”, constantemente utilizada na roda de samba. Hoje, a expressão aparece, ora para se referir a um grupo formado por freqüentadores antigos da roda, ora para se referir de modo geral a todos os que estão participando da roda, em um determinado momento. O contexto, no caso, influi no sentido do que é dito. Entretanto, percebo que o uso da expressão vai além do que ela designa, demonstrando o desejo de afirmar um vínculo afetivo dentro de um coletivo.

Considerando que “[...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.” (LARROSA, 2002, p.24) já não sei hoje se realmente escolhi a roda de samba ou se fui por ela escolhida.⁵

CENA 3: O BATIZADO

Recordo-me de uma situação bastante significativa que nos leva a pensar sobre a importância e o lugar da coletividade na construção da roda de samba e na socialização de saberes entre os indivíduos que a experienciam, ou seja, sobre as relações de aprendizagem que se fundam no desejo de viver o grupo.

Já passado algum tempo dos meus primeiros contatos com a roda de samba, tive a oportunidade de presenciar, na casa de Pedro Abib ou Pedrão, um momento de celebração. De repente, quando todos já estavam com seus copos em mãos e suas vozes afiadas, a roda foi interrompida. “Dizem que quando um grupo de samba se constitui, é preciso batizá-lo” (informação verbal). Um ritual que marca um prosseguir abençoado. Aproveitando a presença do Mestre Walmir Lima (como o reverenciam nas rodas), personagem antigo e ilustre do samba baiano, Pedro o convocou para padrinho e profeta da “cerimônia”. No quintal mesmo da casa em que estávamos reunidos, colheu-se um ramo e o entregou ao mestre.

Walmir Lima não recusou e nem por um momento mostrou-se reticente. Apenas, pediu silêncio e deu início com algumas palavras que tento abaixo reproduzir:

Quando um espermatozóide fecunda um óvulo pode dar origem a gêmeos, trigêmeos... Acredito que o grupo Botequim e o Tia Ciata [outro grupo de samba de Itapuã, que, atualmente, tem outro nome] são irmãos gêmeos. São gêmeos. Eu me lembro que quando conheci o Tia Ciata – eu já o peguei andando, não tive a oportunidade de batizá-lo – fiquei muito feliz. Fiquei feliz de ver o Samba ressurgir... O samba é a minha religião. (Informação verbal)

⁵ Segundo Larrosa (2002): “Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre passivo e ativo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.” (p.24).

Daí a pouco pediu para cantar um samba-canção e pegou o violão. Insistiu para que todos cantassem juntos. Quando terminou, lembrou-se do ramo, molhou-o na cachaça e na cerveja e abençoou o grupo Botequim e o seu trilhar no mundo do samba.

O batizado caracterizou-se, assim, em um momento instituído para a evocação de uma memória coletiva e afirmação entre todos dos saberes do grupo e dos laços de pertença à “comunidade do samba”; constituiu-se aí em uma *marca indelével*, em um rito de passagem: processo “[...] de codificação da vida social e da recriação, através dos símbolos que se dança, canta e representa, da memória e da identidade dos grupos humanos.” (BRANDÃO, 2006, p.23). Momento que foi conduzido por um mestre que, como disse Brandão (2006), é o “Senhor da Palavra”, a quem é atribuído o poder de falar para todos. Sua fala, entretanto, não impõe, mas leva a pensar e ensina. “Enunciador do conhecido e do consagrado, a missão daquele que comanda é ser a fala do saber que todos sabem e da norma que todos devem cumprir e a quem compete ao chefe apenas lembrar.” (BRANDÃO, 2006, p.12). Para o falecido sambista carioca, Candeia, também “Senhor da Palavra”, sempre evocado nas rodas de samba: “Se o dia nasce, renasce o samba/ Se o dia morre, revive o samba/ Mora na filosofia, morou, Maria?” (Candeia, *Filosofia do samba*). Lembremos, então, que o samba é também religião, o samba é também filosofia e o samba jamais vive sem o mundo que gira na roda. “Chovendo daqui, molhando de lá/ meu samba na chuva não vai se afogar/ tem sempre uma roda pra recomeçar” (Sombrinha e Franco, *Pra parar de chover*).

Se é comum que os ritos de passagem coloquem em cena processos, muitas vezes, fisicamente dolorosos é porque instituem relações éticas, de responsabilidade social com a continuidade e sobrevivência do grupo, atualizando e reiterando internamente sua organização sócio-simbólica. Vejamos uma pequena passagem do romance de Darcy Ribeiro, *Máira*:

[...] o mestre-de-cerimônias toma duas frutas-cachimbo bem secas, encosta seus bocais circulares num tição até ficarem incandescentes e os aplica simultaneamente de um lado e do outro nas maçãs do rosto da criança. Abre assim, a fogo, dois círculos perfeitos, que, curados, serão tatuagens indelévels. É o coraci-mã, a marca solar dos mairuns. A mãe, que retinha a criança bem presa com as pernas e com os braços, sai, então, com ela para consolá-la em casa.

A tarde chega ao fim com uma dança conjunta do jaguar e do carcará que lembra um Coraci-Iaci, mas sem grandeza. É uma dança cantada triste e alegre, de negação da morte, de afirmação da vida, de reintegração do mundo. (RIBEIRO, 2001, p.59-60)

Durante o batizado, na roda de samba, senti de alguma forma que os nossos rostos foram marcados. A marca que revela uma história, que afirma um pertencimento, apenas possível através do ato educativo.

Iguais ou diferentes, irmanados ou em conflito, que na festa e no folguedo os homens aprendam a trocar com excessos seus bens, serviços e significados. Em nome dos deuses, de antepassados e heróis, mas também em nome de pássaros, flores e desejos, que eles se troquem na festa com maior fervor e uma acentuada **sabedoria** (BRANDÃO, 1989, p.16-17).

E, em nome do samba e do grupo, que eles compartilhem saberes para celebrarem a vida comum.

2.1 A EDUCAÇÃO COMO CULTURA

Como vimos, conheci a roda de samba, há sete anos atrás, durante a graduação em Pedagogia da Universidade Federal da Bahia. Desde então, passei a frequentá-la, assiduamente. Vivenciá-la representou, para mim, um encontro com personagens e histórias da cidade onde nasci; com um grupo acolhedor; com a minha voz e o meu corpo dançante e sábio; e com a possibilidade de saborear práticas educativas que se dão através de ações culturais coletivas, que buscam o prazer de viver junto, temática que passava a compor as minhas reflexões, naquele momento, a partir de estudos na área da antropologia da educação.

Em 2008, dei início à organização de memórias pessoais dos encontros com a roda de samba, durante a construção da monografia, trabalho de conclusão de curso, sob a orientação do Professor Dr. Álamo Pimentel, buscando delinear as tramas sociais e simbólicas em que está imersa, os espaços e tempos específicos que institui para o compartilhamento de saberes que não existem separados da própria vida do grupo que a realiza. Desejei, no mestrado, continuar meus estudos, dentro do universo da roda de samba, a partir de uma prática etnográfica, tornando-me atenta à educação no interior da sua morada: a cultura (BRANDÃO, 2006), aprofundando conceitos, elaborando novas compreensões e complementando a pesquisa com entrevistas e a sistematização, análise e interpretação de minhas observações de campo.

Aqui, não se pretende aprisionar a educação dentro de instituições formais de ensino, e sim percebê-la ativa em todos os recantos da vida, *como um encontro simbólico, como um domínio da cultura*, organizando cotidianamente espaços populares específicos “[...] de trocas sociais (relações de poder, de serviço, de deferência) e simbólicas (relações de saber, de valores e de crenças).” (BRANDÃO, 1986, p.75-76) entre pessoas e grupos.

Ao *existir em processo* “[...] através da relação entre os processos sociais de sua produção e o seu próprio poder de processar, como significado, a vida social em todas as suas dimensões.” (BRANDÃO, 1986, p.99), a cultura representa o meio ativo de produção simbólica que torna possíveis as relações entre homens e mulheres e entre estes e a natureza, fazendo circular entre uns e outros tudo aquilo que, em meio às existencialidades humanas, produz e é produzido através de suas experiências culturais.

Enquanto seres relacionais, os indivíduos movem-se, imersos em uma bacia semântica, construindo modos de ensinar e aprender um “[...] viver de acordo com o conviver da comunidade em que vivem.” (MATURANA, 1998, p.39). Em contínuo estado de aprendizagem, configuram, portanto, um educar que se funda no desejo da convivência e da partilha. A educação é aqui pensada, portanto, enquanto um *encontro simbólico*, ou seja, enquanto uma “[...] construção compartilhada de sentidos para enraizamento dos indivíduos no mundo e com o mundo.” (PIMENTEL, 2010, p.07), que concretiza, assim, o modo de viver de uma cultura.

Portanto, as relações humanas contextualizadas que, imersas em teias de significados socialmente compartilhadas, ao disponibilizarem aos seres humanos os meios para a elaboração de sentidos do que lhes acontece na experiência, permitem a circulação de saberes, geram aprendizados e fazem da inserção do sujeito na cultura um processo coletivo; mas, também singular. Segundo Tuan (1983), “Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização.” (p.09) e:

[...] a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (TUAN, 1983, p.10)

Singularizar a experiência, no lócus de minha pesquisa, significa buscar compreender quais as razões de determinado acontecimento gerar diferentes emoções e aprendizados a depender de quem o vivencia. Pensar subjetivamente a experiência leva-nos a compreendê-la enquanto um processo que diferencia os sujeitos uns dos outros cujos trajetos, identidades e funções são próprios na roda de samba. Coletivizar a experiência é, por outro lado, compreendê-la enquanto um processo culturalmente mediado, apenas possível de ser elaborada, através de interações humanas. O universo simbólico comum da roda de samba é gerado e modificado, a partir do encontro de singularidades, mundos moventes que constituem e se constituem no viver de uma cultura. Portanto, a aprendizagem, neste estudo, está ligada à capacidade de os sujeitos inventarem-se no convívio com um grupo regido por um ethos próprio em que se educam em busca de construir uma “morada” e estabelecer vínculos identitários que os façam mais autores da própria vida.

Apesar das diferentes formas de significar a roda de samba, percebo que todos os que a realizam estruturam “diferentes modos de vivenciar, compreender e sistematizar o processo de ensino-aprendizagem.” (SOUZA, 2007, p.29), com o objetivo de viver em comunidade, compor territórios comuns de significação em que, “[...] enquanto trabalham, se divertem, brigam, amam e convivem, os homens se educam de mil maneiras que nada ou muito pouco lembram as técnicas pedagógicas escolares.” (PAGLIARINI COX, 2004, p.137). Entre eles, percebe-se uma utopia comum: o desejo de libertar, diante da impossibilidade do não ter, o gozo, o prazer. O caminhar, proporcionado por um viver utópico, significa, para mim, exatamente isso: a busca por um prazer sem limites, o que, na verdade, parece-me impossível.

As nomenclaturas, utilizadas no campo da educação para definir os espaços de saber não institucionalizados, continuam considerando a escola e a academia como os lugares legítimos de produção e difusão do conhecimento. Como, por exemplo, “educação não-formal”, “educação informal” e “educação não-escolar”. Nomenclaturas que acabam ignorando a existência de outros espaços educativos distintos entre si e geridos por grupos sociais que estabelecem, diariamente, independentes da existência ou não de escolas, diferentes relações no e com o mundo e instituem práticas educativas autênticas na forma de construir, negociar, sistematizar e compartilhar saberes. Portanto, considero a roda de samba enquanto espaço de experiências e lugares de aprendizagem⁶, singular, gerado a partir de

⁶ Ideia na qual me aprofundarei no segundo capítulo, a partir da definição de lugar e espaço, abordada pelo geógrafo humanista Yi Fu Tuan.

interações humanas, cuja especificidade proponho-me a legitimar, dentro do âmbito educacional.

O pedagogo, extremamente preocupado com as estruturas curriculares e os métodos de ensino, faz-se cego diante da “[...] existência de meios populares cheios de vida, força e sabedoria na reprodução de seu saber e no seu poder de inovação.” (BRANDÃO, 1986, p.77-78); mostra-se, muitas vezes, incapaz de reconhecer, no meio aparentemente caótico do cotidiano, espaços de aprendizagem autênticos em suas formas de se relacionar significativamente com o conhecimento.

Estudar a roda de samba e o processo educativo que a institui e é por ela instituído é também contribuir para a construção de novas possibilidades no campo pedagógico, a partir da abertura de diálogos entre a academia e outros espaços de produção de saber para a promoção de novas contextualizações, tendo em vista que “[...] hemos sacado la educacion del espacio de coherencias del hacer de la vida cotidiana⁷” (MATURANA, 1997, p.14).

Se a educação tem a ver com a vida, com a forma como recebemos os novos e os recolhemos para dentro da nossa existência, a inserção no contexto da roda de samba pode significar um renascer no mundo, orientado e conduzido através de experiências elaboradas no coletivo. Sendo assim, a relação com o campo e com os nossos informantes de pesquisa foi indispensável na definição de caminhos metodológicos mais apropriados para a construção de um estudo que buscou compreender as relações de aprendizagem na roda de samba a partir da interpretação do contexto sociocultural que gera e em que se insere, dos sentidos que são atribuídos às experiências, subjetivas e culturalmente mediadas, nela vividas, assim como a partir da tradução dos cenários interpretativos construídos em campo, através das interações entre pesquisador e pesquisados.

2.2 DELINEAMENTOS DE UM PERCURSO METODOLÓGICO: A PESQUISA ENQUANTO UMA ITINERÂNCIA FORMATIVA DE RISCOS E AVENTURAS

O trabalho de campo é uma experiência educativa completa. O difícil é decidir o que foi aprendido.

(Clifford Geertz)

⁷ Temos retirado a educação do espaço de coerências do fazer da vida cotidiana. (Tradução nossa).

2012. Cinco anos e meio depois volto ao lugar em que participei pela primeira vez de uma roda de samba, o bar do Mamão. No bar, algumas, porém não muitas mudanças aparentes; o antigo e pequeno jardim fora quase todo cimentado, restando dele um quadrado com algumas plantas rodeadas de concreto. A televisão continua ligada, os vinhos, cuidadosamente ajeitados dentro do balcão de venda de bebida. Sentada, procuro prestar atenção em cada detalhe, em cada objeto que compõe o espaço: um telefone público, uma estante de livros, várias gaiolas vazias amarradas no teto e, logo diante de mim, um quadro com uma poesia do querido Damário da Cruz que tive o privilégio de conhecer em Cachoeira/BA e de ouvir recitar no *Pouso da Palavra* poemas inéditos, alguns meses antes de falecer precocemente:

Todo Risco

A possibilidade de arriscar
 é que nos faz homens
 Vôo perfeito
 No espaço que criamos
 ninguém decide
 sobre os passos que evitamos
 Certeza
 De que não somos pássaros
 e que voamos
 Tristeza
 De que não vamos
 por medo dos caminhos

Relendo talvez um dos poemas mais famosos de Damário e ouvindo Roberto Ribeiro⁸ cantar um dos meus sambas preferidos atualmente, escorrem lágrimas dos meus olhos e constato a aventura e o risco de uma escrita dissertativa. Deparo-me ainda com a constatação de que o contexto/ campo de minha pesquisa já não é mais o mesmo, porque apesar de o Bar do Mamão permanecer na Ministro Carlos Coqueijo, nº 52A, Itapuã, hoje é preciso, muitas vezes, ficar de pé ou na ponta dos pés para conseguir ver os músicos que tocam na roda de samba.

Eis, assim, o risco de enfrentar um novo contexto, de distanciar-me dos meus primeiros registros, realizados durante o trabalho de conclusão do curso de pedagogia, quando as rodas

⁸ Roberto Ribeiro é um dos meus entrevistados e cavaquinista do Botequim, grupo musical principal organizador das rodas de samba por mim pesquisadas.

de samba ainda eram freqüentadas por algumas poucas pessoas, quase sempre as mesmas. Eis, ao mesmo tempo, a delícia de constatar que o tempo permanece em constata impermanência e que o mundo gira, enquanto nós também giramos ao ritmo do samba. Resgato na memória e lembro-me de como cada um dos antigos e ainda atuais frequentadores das rodas de samba, presentes no bar do Mamão cinco anos e meio depois, foram, dia após dia, mês após mês, passando, chegando, conhecendo e, enfim, ocupando ai um lugar próprio. Assim, têm-se Ney, o cozinheiro, Coutinho, o mestre, Marli e Conça, as sambadeiras, Dinda e Leo, os produtores, Pep, o catalão mais brasileiro que conheço, Paulinha e Dani, as pastoras e, como eles, outros e, como outros, eu. Atualmente, dentre os antigos, novos rostos surgem e confesso sentir-me, às vezes, em uma situação de estranheza.

Eis o risco, portanto, de enfrentar o estranho que, sempre e inevitavelmente, nos surge no ato de pesquisar. No meu caso, não o estranho de um além-mar, mas o estranho que, agora, habita *a nossa morada*. A roda de samba, antes por mim considerada um recanto seguro, revelou-se, durante a pesquisa, um terreno cheio de mistérios. E, assim, inesperadamente, tive de encarar a ideia de estranhamento e fui, aos poucos, levada ao desejo de compreender o novo que me atravessava; estranhamento que evidencia os limites e as diferenças entre o eu/nós e o eu/ outros da pesquisa e que deve, dentro de uma perspectiva etnográfica, fazer-nos explorar, e não ignorar, o espaço que nos separa e, ao mesmo tempo, nos aproxima do campo, tornando-nos “[...] visíveis para nós mesmos, representando-nos e a todos os outros como jogados no meio de um mundo repleto de estranhezas irremovíveis, que não temos como evitar.” (GEERTZ, 2001, p.82).

Assim, ao assumir a etnografia enquanto escolha metodológica, eis também o risco de enfrentar a mim mesma e de afirmar-me enquanto educadora-artista e membro do campo de pesquisa, sem perder de vista o distanciamento, na construção de um rigor outro na pesquisa qualitativa (GALEFFI; MACEDO e PIMENTEL, 2009). Segundo Macedo (2012), o membro é “[...] aquele que domina a linguagem natural, define a etnometodologia, é o ator/ autor que (co) define sua pergunta de pesquisa em função da sua inserção social, dos seus pertencimentos, dos seus desafios históricos, define também sua meta a partir dessa perspectiva.” (p.45). Ao longo da escrita dissertativa, pretendi jamais perder de vista as relações entre texto e vida, entre a escrita e a observação de si, entre o sujeito, o mundo e os outros, entre o observador e o observado, considerando o pesquisador como mais produtor do que reproduzidor do real vivido e observado.

Distanciar-me significou aqui procurar viver, enquanto pesquisadora, as minhas experiências, os meus desejos, frustrações, nostalgias e expectativas, gerados no e pelo campo, sem perder o foco analítico sobre a roda de samba. Portanto, o distanciamento não significa uma negação das emoções, uma separação entre a razão e o sentimento ou a construção de um olhar objetivante, deserotizado e imparcial, mas significa que:

[...] devemos encarar as ideias, atitudes e valores como outros tantos fatos culturais e continuar a agir de acordo com aqueles que definem os nossos compromissos pessoais; devemos ver a sociedade como um objeto e experimentá-la como sujeito. Tudo o que dizemos, tudo o que fazemos e até o simples cenário físico têm ao mesmo tempo que formar a substância de nossa vida pessoal e servir de grão para o nosso moinho analítico. No seu ambiente, o antropólogo vai comodamente ao escritório para exercer um ofício, como todo mundo. **Em campo, ele tem que aprender a viver e pensar ao mesmo tempo** (grifo do autor). (GEERTZ, 2001, p.45)

Atualmente, quando participo das rodas, sinto-me por elas co-responsável, compartilhando com o grupo que as realiza saberes e afetos, dançando, palmeando, compondo o coro de vozes das “pastoras” (as vozes femininas do samba) e, muitas vezes, entoando canções. Não fui à roda de samba enquanto uma pesquisadora que deseja estudar certo agrupamento humano completamente desconhecido, munida de cadernos de anotação e de um olhar objetivante, disposta a ignorar as emoções que lhe ocorram e evitar a afetividade na trajetória pesquisante. A minha relação de pertencimento não se deu a partir de um pressuposto metodológico: o de pertencer para melhor pesquisar. Pesquiso, porque pertencço, interajo e significo. É, a partir de um lugar “de dentro”, que me propus à tarefa nada trivial de *estranhar o familiar*, à de transformar parte significativa de minha rede de relações em objeto de pesquisa e que vivi, observei a roda e busquei descrevê-la e compreender os significados que lhe são atribuídos por quem a experiencia.

Auto incluir-se não apenas socialmente, mas também subjetivamente faz parte do objetivo científico que procuramos construir, assim como do modo de conhecimento característico do trabalho do etnólogo. (LAPLANTINE, 2004, p.27)

Ao propor uma metodologia que insere a pesquisa em um espaço de afirmação de si, considero que “o aprendizado da auto-observação faz parte do aprendizado da lucidez” (MORIN, 2003, p.53 apud PINTO, 2006, p.148-149) e que “o que vive o pesquisador, em sua

relação com seus interlocutores, (o que ele recalca ou o que sublima, o que ele detesta ou o que ele aprecia), faz parte integrante da pesquisa” (LAPLANTINE, 2004, p.26). E, assim, textualizar é o que produz o pesquisador de campo, na medida em que, ao falarmos e escrevermos sobre si, reinventamo-nos; ao descrevermos e buscarmos interpretar um emaranhado de significados, que se apresenta no campo de estudo, reinventamos o vivido.

A pesquisa etnográfica nos implica na idéia de um movimento genealógico, de que “a gente entra no campo de pesquisa muito antes...” e “a metodologia é o que orienta a implicação de uma história de vida, a relação entre empiria e teoria”⁹. Pesquisar significa, portanto, buscar conhecer a si próprio, ter a coragem de se perguntar: Quem sou eu? Por que determinado tema me toca? Por que determinado conceito me chama a atenção? Por que cheguei até aqui? O que desejo com isso?

Ao tecer com palavras os fios da memória, cenas implicacionais, cenários interpretativos, busquei organizá-los e fazê-los visíveis no tecido textual. O ato de ver/lembrar e de escrita do ver/lembrar, processo de elaboração de sentidos do “que nos acontece”, constroem um saber que é sobretudo um saber formador e particular.

Portanto, a minha implicação no campo de pesquisa e, ao mesmo tempo, a minha condição de educadora-artista faz-me pensar a pesquisa enquanto uma itinerância formativa, o que me coloca ainda em um lugar de aprendiz. Itinerância cujos percursos são feitos e refeitos ao caminhar e estão preenchidos de ditos e não ditos, memórias e esquecimentos, negociações, equívocos, acertos, constrangimentos e consentimentos, abrigos e desabrigos. Portanto, reinventar-se, arriscar-se e aventurar-se, através da roda de samba, significou aqui caminhar e, sobretudo, *caminhar junto*.

Partindo de um percurso que nos implica, penso que as nossas ferramentas metodológicas não estão prontas, mas são construídas no convívio com aqueles que elaboram e compartilham conosco experiências que nos acontecem no campo. Afinal, “A descrição etnográfica é descrição de um processo mais do que de um estado.” (LAPLANTINE, 2004, p. 92).

Um exemplo de tentativa de negociar criativamente um dispositivo de pesquisa deu-se enquanto eu conversava com uma amiga e ex-colega de faculdade que também frequenta as rodas de samba há muito tempo. Eu lhe havia sugerido que escrevesse, quando sentisse

⁹ Frases ditas pelo Professor Dr. Álamo Pimentel, durante a disciplina *Etnografia e Educação*, que cursei, em 2010.2, como aluna especial.

desejo, em um diário, comentários sobre as rodas de samba. Disse-lhe ainda que escrevesse livremente, a princípio, algo íntimo e pessoal e que, depois, me entregasse algo que pudesse ser lido por mim. Após um dia de feijoada e de roda de samba no bar de Seu Régis¹⁰, no bairro de Itapuã, a minha amiga relatou-me que sentiu a necessidade de escrever sobre a roda, sobre momentos que a emocionaram e utilizou para isso um caderno de folhas recicladas que até então não havia sido estreado. Contou-me ainda que, quando eu lhe fiz a proposta, pontuando a questão de que ela poderia escrever coisas íntimas que eu não precisava ler, nem saber, minha amiga pensou que não teria nada que eu não pudesse saber. Mas, quando escreveu no diário, percebeu que existiam coisas íntimas que ela não queria compartilhar comigo, nem com ninguém.

Gosto sempre de lembrar uma frase de Gabriel Garcia Marquez, escrita em *O Amor nos tempos do Cólera*, que nos diz que “as cartas são de quem as escreve”. O ato da escritura significa, antes de tudo, *um escrever-se para si*. A conversa fez-me pensar que aquela primeira proposta metodológica, fruto de uma negociação, já havia gerado desejos, *insights* e silêncios e, sobretudo, uma nova possibilidade de compreender a roda de samba. Compreendê-la, através do olhar do outro que, a partir de uma escrita de si e da reconstrução de um eu no mundo “rodante”, elabora interpretações acerca do contexto da pesquisa de um lugar próprio e único. Mas, infelizmente, não consegui utilizar do recurso de diários pessoais. Fiz a proposta, mas não tinha como ficar insistindo para que a pessoa se lembrasse de escrever e acabou que ninguém me entregou escritos, nem mesmo a minha amiga a quem fiz súplicas até o último mês da escrita. Deixo aqui registrado para que outros pesquisadores possam experimentar este dispositivo de pesquisa.

Portanto, diante da dificuldade do uso de diários pessoais, trabalhei com a construção de mapas mentais, que nos ajudaram a compreender, a partir de representações pessoais, o lugar, no caso a roda de samba, em que se vive e se experiencia:

Os mapas mentais são representações do vivido, são os mapas que trocamos ao longo de nossa história com os lugares experienciados. No mapa mental, representação do saber percebido, o lugar se apresenta tal como ele é, com sua forma, histórias concretas e simbólicas, cujo imaginário é reconhecido como uma forma de apreensão do lugar. (NOGUEIRA, 1994 apud SIMIELLI, 1999). Os mapas mentais revelam como o lugar compreendido e vivido. (ARCHELA; GRATÃO; TROSTDORF, 2004, p.127-128).

¹⁰ Seu Régis é um senhor de 69 anos que mora em Itapuã, cantor e compositor, em cujo bar, “O Rumo do Vento”, costuma receber as rodas de samba.

Tão subjetivo quanto os diários pessoais, os mapas revelaram relações peculiares de afetividade com a roda de samba. “[...] os mapas mentais não são simplesmente arranjos de mapas cartográficos, eles vão muito além do que se pode observar através do olhar, ‘é uma representação integrada multimodal’, englobando várias representações que ajudam a interpretar a realidade ao redor” (ARCHELA; GRATÃO; TROSTDORF, 2004, p.128). Cada representação era única e intransponível, desencadeava vários processos de significação e carregava uma riqueza simbólica que foi, para mim, muitas vezes, difícil de interpretar.

Com o mapa, pedíamos que o (a) entrevistado (a) desenhasse a roda como se a estivesse vendo de cima, buscando uma representação espacial pessoal e subjetiva com o máximo de detalhes, através de palavras, imagens e símbolos. Logo após este primeiro momento, pedíamos que o (a) entrevistado (a) comentasse o desenho e descrevesse o fluxo dos posicionamentos que ele (a) ocupa na roda de samba, partindo de três perguntas, a princípio: 1. De quais formas você participa das rodas de samba? 2. A partir desse posicionamento e desse lugar, como você a observa? E, a partir desse outro aqui, como você a observa (caso houvesse a verbalização de mais de um posicionamento)? 3. Esse desenho se aplica a todos os lugares em que a roda acontece? Assim, íamos buscando interpretar, após a construção do mapa mental feita pelo informante, a organização e a dinâmica da roda de samba, explorando diferentes olhares e pontos de vista, a partir das distintas posições - instrumentistas, cantores, pastoras, freqüentadores, anfitrião, entre outras - nela ocupadas, e considerando que uma mesma pessoa pode ocupar várias posições.

Eu buscava mediar o processo interpretativo do (a) meu (minha) informante, no intuito de que ele (a) trouxesse narrativas e elaborasse diferentes significados em relação à roda de samba (como também a si e aos outros) a depender do lugar de onde ele (a) a observa e a experiência. Processo que nos levou a perceber não apenas as relações de aprendizagem na roda de samba, a partir de percepções acerca das práticas culturais, das produções simbólicas e trocas sociais aí estabelecidas, como também o caráter educativo da própria pesquisa, na medida em que possibilitou a construção de conceitos, reflexões e compreensões de si e das relações estabelecidas neste e com este espaço.

Complementei os mapas mentais com o uso de entrevistas abertas e semi-estruturadas que, ao revelarem diferentes universos e caminhos subjetivos, distintas formas de pertencer à roda e compreendê-la, criam também a possibilidade de organizar a dissertação a partir de uma co-produção de sentidos e significados, de co-construção de saberes e conceitos e de

compartilhamento de pontos de vistas e interpretações, preenchendo-a com entrefalas e entretextos.

Os roteiros de entrevistas ¹¹ que me acompanhavam eram, relativamente longos, o que, em alguns casos, gerou excesso de dados e dificuldades de análise diante da riqueza do material coletado. Acabei optando por trazer muitas narrativas, ao longo do terceiro e quarto capítulos, por acreditar na importância de legitimar os ricos conhecimentos que os informantes têm acerca da roda de samba. As principais categorias que trabalho, durante a dissertação, inclusive, surgiram das conversas que estabelecemos em campo, entrelaçadas às referências bibliográficas que norteiam o trabalho.

As rodas de samba permanecem acontecendo, modificando-se, ganhando cada vez mais frequentadores; continuam gerando produções de sentidos e significados e, portanto, aprendizados, a partir das experiências culturais que nos atravessam, no convívio com os outros, com nós mesmos e com o “mundo rodante”. Opto, na escolha do contexto da pesquisa, durante o mestrado, por abordar diferentes espaços que acolhem as rodas de samba, em distintos bairros de Salvador/ BA: Itapuã, Santo Antônio Além do Carmo, Lauro de Freitas, Rio Vermelho; assim como rodas que acontecem em residências de amigos e frequentadores do samba.

Além dos mapas e entrevistas, dispus da observação direta, sistematizada em meus diários de campo, como mais um instrumento de coleta, que também pressupõe a relação entre observador e observado, pesquisador e lócus de pesquisa sobre que nos fala Laplantine (2004): “Nós nunca observamos os comportamentos de um grupo tal como eles aconteceriam se nós não nos encontrássemos lá, ou se os sujeitos de observação fossem outros que nós.” (p.26). Observo com o olhar apenas o que me toca na relação com o outro e com o mundo. A observação constitui-se, assim, em um ato interpretativo.

Faço uso ainda de muitas fotografias minhas e de outros fotógrafos e de imagens. As fotografias expressam diferentes recortes, formas distintas de olhar e interpretar e podem contribuir para que os leitores da dissertação sintam um pouco mais o que tento falar com palavras.

Busquei, assim, sistematizar as minhas observações, lembranças e diferentes narrativas, que possam melhor dizer (e fazer ver) as relações educacionais que acontecem no interior da roda de samba, através das práticas culturais. Cabe se perguntar, aqui: qual o diferencial do

¹¹ Em anexo, o roteiro de entrevista.

educador que vai a campo e faz etnografia? Parece-me que se impõe a nós a necessidade de sermos criativos na construção de um caminho metodológico em educação. Conscientes da nossa condição de educadores, e portanto de aprendizes, devemos assumir, expor, assumir e problematizar os trajetos e os meandros formativos de uma experiência de pesquisa.

I.III ATORES SOCIAIS OU OS BAMBAS DA PESQUISA

Os entrevistados, por mim chamados de os bambas da pesquisa, foram cinco: Daniela Maria Amoroso, paulista de Araraquara, tem 34 anos e é professora da Universidade Federal da Bahia, dançarina, pesquisadora e pandeirista; Antônio Ênio Bernardes Sebastião é de Campinas, interior de São Paulo, tem 40 anos e atua como músico, arte educador e batuqueiro; Francine Ferman Bezerra Cavalcanti é da capital do Rio de Janeiro, tem 31 anos e é geógrafa e funcionária pública; Roberto Ribeiro dos Santos, nascido em Salvador, tem 31 anos, considera-se sambista e trabalha com música e com projetos industriais; Ana Paula Oliveira dos Santos, também paulista, tem 43 anos e é lavadeira e dona do Espaço Vem Sambar.

A escolha dos informantes deu-se a partir, além da disponibilidade de cada um, da diversidade de posicionamentos ocupados na roda, o que inclui: pessoas que, com o passar do tempo, foram adquirindo novas posições na roda; pessoas que ocupam posições semelhantes, mas cujas compreensões são influenciadas pelo gênero e pela idade, por exemplo; pessoas que ocupam lugares importantes na roda no sentido de saber como conduzi-la. Para mim, também era interessante que os entrevistados tivessem um vínculo afetivo com a roda de samba e com cujos símbolos e códigos tivessem certa familiaridade, mesmo que uns mais e outros menos. Assim, tornou-se mais possível adentrar no espaço da roda com propriedade e intensidade vivencial. Abaixo, algumas características dos meus bambas da pesquisa e relatos dos dias em que os entrevistei:

Ênio Bernardes

Ênio é também músico na roda, toca surdo, um instrumento percussivo que é considerado o “coração do samba” por ser a referência na cadência rítmica para os outros instrumentos de percussão. Ênio é casado com Daniela Amoroso, por mim também entrevistada, com quem tem dois filhos; é fundador do Grupo Botequim e possui uma voz de belo timbre, além de compor. Dedicou a vida ao samba sobre o qual apresenta muito conhecimento histórico e técnico. Apesar de ter uma função similar a de Roberto, enquanto músico, Ênio foi indispensável como informante na pesquisa por ser o único músico do Botequim que vive de tocar e ensinar a tocar o ritmo do samba. Foi ele o meu primeiro entrevistado. Conversamos durante quase três horas, no dia 09 de outubro de 2012. Ao falarmos, nos descobrimos. Entre petiscos e bebidas, passamos longo tempo elucubrando sobre temas diversos acerca da relação do entrevistado com a roda de samba e com o samba, enquanto gênero musical. Interessante notar que Ênio não é direto nas respostas. Então, era na associação livre do entrevistado que eu ia tentando captar significados, trazendo para ele questionamentos. Foi o único informante que acrescentou informações ao mapa mental, enquanto o comentava e fez-me pensar e repensar formas de como conduzir as entrevistas. Nos intervalos da conversa, tocamos violão, cantamos como bons amigos do meio do samba.

Daniela Maria Amoroso

É a única instrumentista mulher do Grupo Botequim desde a fundação e compõe o coro das pastoras, vozes femininas do samba. Conversamos a sós. Entrevistei a pandeirista, no dia 13 de dezembro de 2012. Encontramo-nos às 21h30, na casa de Dani. O inusitado da hora da entrevista deu-se por conta de a minha informante estar grávida de nove meses, o que estava lhe deixando angustiada com o calor de dezembro e com dificuldades para dormir. Foi uma conversa agradável. Daniela é bastante prática e não deu muitas voltas para responder as perguntas, o que fez com que o meu longo roteiro não parecesse tão longo assim.

Cheguei um pouco insegura, porque Dani é professora universitária, doutora, o que fez com que eu me sentisse um pouco a prova, temendo ser avaliada no meu lugar de pesquisadora. Mas, fomos nos sentindo a vontade e tivemos uma conversa sem “ranços” acadêmicos. Queria, durante a entrevista, buscar compreender o lugar da mulher na roda, especialmente entre os músicos, e obtive algumas reflexões interessantes. Por ora, eu deixava um pouco o lugar da pesquisadora e entregava-me levemente ao lugar de “cumade” e à fofoca

feminina. Outro dado importante é que, por Dani estar grávida, ela tem visto e vivido mais a roda a partir de outros lugares. Explorar outros olhares e perspectivas da entrevistada em relação à roda de samba foi um dos aspectos mais importantes de nossa conversa.

Paula Oliveira

Esposa de Wilhans e mãe de Wellington. Uma família que se aproximou da roda e lhe foi extremamente dedicada. Atualmente, estão mais ligados a outro grupo de samba, dedicando-se a ensinar outros músicos a fazerem rodas de samba com um repertório mais composto de “samba raiz”¹². Wellington foi aluno de Ênio e, muito novo, começou a tocar com o Botequim nas rodas e nos shows. Destacou-se como um grande percussionista, mas já não faz mais parte do grupo. Paula e Wilhans sempre acompanharam o filho e foram muito ativos nas rodas. Recordo-me que, logo que começaram a frequentá-la, já se sentavam à mesa com os músicos e seguravam a roda sem, praticamente, se levantarem. Para eles, a roda de samba significava e significa uma responsabilidade, uma religião, a alegria de viver.

Escolhi, entre eles, entrevistar Paula para quem a roda parece uma devoção e com quem eu tenho uma grande afinidade. Foi uma entrevista que trouxe muitos momentos emocionantes e aconteceu em uma tarde de domingo, no dia 23 de dezembro de 2012. Fomos recebidos pelos donos da casa com um delicioso frango com quiabo, preparado no forno à lenha, bebidas e petiscos.

Quando chegamos, Rafael foi consertar a cuíca com Wilhans, que é também construtor de alguns instrumentos como agogô e reco-reco. Enquanto eu esperava Paula, que estava dando banho na irmã e se arrumando para nos receber, fiquei fotografando a casa, pintada e organizada para ser um espaço para receber as rodas de samba e para servir como bar. Na casa da família também funciona uma lavanderia, por isso, próximo a cozinha, é possível observar algumas máquinas de lavar. Quando finalizamos a entrevista, tive o privilégio de participar de uma roda de samba, organizada por Paula, Wilhans e amigos que eu não conhecia. Foi um dia muito agradável que me trouxe dados muito ricos para a pesquisa.

¹² «O *samba de raiz* é o termo nativo que designa o ‘samba verdadeiro’, feito por sambistas ‘do povo’, respeitando as ‘tradições do samba’, um samba que não é comercial. Não existe uma definição consensual deste termo, embora ele seja usado nos jornais e nas propagandas dos eventos onde se toca *samba de raiz*.” (LIMA, 2005, p. 95).

Roberto Ribeiro

Conheci Roberto Ribeiro na primeira roda a que fui em 2006. Ele desde sempre tocou cavaquinho. Mas, ao longo dos últimos anos, percebe-se um aprimoramento muito grande em Roberto na execução do instrumento e uma participação cada vez mais expressiva nas rodas, sendo ele, atualmente, uma das pessoas mais importantes na condução da roda de samba. Hoje, Roberto é um dos músicos que mais canta, tirando as canções de ouvido com grande facilidade. Como músico, Roberto é um entrevistado importante pelo crescimento e mudanças que apresentou nos últimos anos, o que lhe fez conquistar um lugar de destaque nas rodas.

Entrevistar o cavaquinista foi interessante. No dia 14 de março de 2013, à noite, estive na casa dele e de Francine, sua esposa, para realizar com os dois o desenho dos mapas mentais e as entrevistas. Estrategicamente, fui a casa do casal com Rafael, o meu companheiro, que se encarregou de cozinhar uma moela e fazer companhia àquele que não estava sendo entrevistado por mim no momento. Com Roberto, a conversa iniciou-se sem a presença de ninguém, mas, em determinado momento, já estávamos os quatro conversando, comendo e ouvindo o meu informante responder as minhas perguntas. Sempre irônico e com um jeito tipicamente soteropolitano, Roberto foi se soltando e falou durante três horas. Esteve nervoso, durante um bom tempo, o que não o impediu de falar à vontade. Pelo papel que vem ocupando nas rodas e pelo conteúdo que trouxe, durante a conversa, optei por colocar a entrevista dele em anexo, já que decidimos disponibilizar pelo menos uma entrevista ao leitor da dissertação.

Francine Cavalcanti

Como casou recentemente com Roberto, tive o interesse na rápida mudança de posicionamento de Francine a partir do casamento com um integrante do Botequim. Hoje a vejo sentar na roda com mais frequência para tocar e cantar, juntas colocamos a voz na gravação de composições de Pedrão e de Ênio e Seu Régis, e ao lado de Roberto tem ajudado muito a levar as rodas de samba adiante. Entrevistá-la representou, para mim, uma grande surpresa pelas contribuições reflexivas que me trouxe. A percepção da organização da roda como campos de forças foi de grande valia para o meu trabalho, assim como a clareza que a entrevistada apresentou em relação ao universo simbólico do contexto da pesquisa. Enquanto

conversávamos, os nossos maridos faziam o mesmo na cozinha e, de vez em quando, Roberto aparecia para nos ofertar um vinho ou dar uma espiada na conversa. O tempo passou de uma forma que nem percebemos. Como entrevistei Francine e Roberto na mesma noite sai cansada e com um material rico e extenso para analisar. Mas, valeu a pena.

Tive a intenção de entrevistar, pelo menos, mais duas pessoas. Mas, percebi que mais duas entrevistas representariam um exagero da minha parte e me trariam um excesso de dados que eu não conseguiria analisar, durante o mestrado. Os cinco entrevistados rederam-me mais de trezentas páginas de entrevistas por mim, praticamente todas, transcritas. Fiz questão de ouvir cada um, perceber os silêncios, os constrangimentos, as emoções, a felicidade em cada fala. Não consegui desapegar do ofício da transcrição o que me rendeu horas de trabalho, que, por outro lado, me trouxe recompensas no momento da construção das categorias de análise e interpretação dos dados.

Assim, deu-se, sob a minha perspectiva, o meu percurso metodológico, um trajeto de fato preenchido de riscos e aventuras.

Vida significa perigo, vida significa risco. Vida significa ir sempre do conhecido para o desconhecido, de um pico a outro, sempre escalando picos que não tinham sido escalados antes, sempre se movendo em marés “nunca antes navegadas” sem nenhum mapa, sem nenhum roteiro. Somente então você vive em êxtase e, somente então, você sabe o que é a vida. Vivendo perigosamente, a pessoa torna-se íntegra. Vivendo uma vida de insegurança a pessoa passa pelo fogo e torna-se ouro puro. O único meio de se tornar um mestre de si mesmo é entrar no desconhecido, destemidamente ou a despeito de todos os medos. (*É doce viver arduamente e dominar a si mesmo*, Dhammapada de Guatama, o Buda, cerca de 500 a.c).

Eis, portanto, o desejo de voar entre largos sorrisos, vozes que cantam juntas a mesma canção, mãos ora em direção ao céu, ora em direção ao peito, olhos fechados, copos cheios de cerveja e cachaça, fumaças de cigarros acesos e corpos que buscam se mover de acordo com o ritmo; voar dentro da euforia gerada na roda de samba. E, assim, no espaço que criamos, não pude mais evitar os passos por medo dos caminhos.



Figura 2 – Martinho da Cuíca, IV Mercado dá samba, Itapuã. (Fotografia de Fernanda Capibaribe).



Figura 3 – Despedida de Martinho da Cuíca, Salvador/ BA (Fotografia de Eduardo Ravi Campos Lima).



Figura 4 – Despedida de Martinho da Cuíca², Salvador/ BA (Fotografia de Eduardo Ravi Campos Lima)



Figura 5 – Eu cantando na roda de samba, Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA. (Fotografia de Rafael Rolim Farias).



Figura 6 – Da esquerda para a direita, dentro do estúdio de gravação, eu, Daniela Amoroso e Francine Cavalcanti, Salvador/ BA (Fotografia de Rafael Rolim Farias).



Figura 7 – Mestre Walmir Lima, Sindicato dos Comerciários de Lauro de Freitas, Lauro de Freitas/ BA.
(Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 8 – Daniela Amoroso construindo o seu mapa mental, Salvador/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 9 – Francine Cavalcanti construindo o seu mapa mental, Salvador/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 10 – Paula Oliveira construindo o seu mapa mental, Salvador/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 11 – Entrevista com Roberto Ribeiro. Da esquerda para a direita, Francine, eu e Roberto (Fotografia de Rafael Rolim Farias).

3. NA CADÊNCIA DOS BAMBAS, CONSTRUÇÃO E TRADUÇÃO DE CENÁRIOS INTERPRETATIVOS

Segundo o renomado sambista e compositor Candeia:

Ser sambista, Simão, é estado de espírito. Ser sambista é um negócio que é necessário sentir, ter sensibilidade. Ter, enfim, aquela compreensão necessária para entender que a arte humilde do povo pode ser também olhada de uma maneira tal, que você sinta, não fazendo comparação, mas em termos, os grandes espetáculos musicais, entendeu? Você encontra no sambista uma fórmula muito válida porque acima de tudo ser sambista, por exemplo, não se prende a problemas de preconceito social ou racial. Pode ser o branco, o negro, o amarelo, o milionário, o pobretão... Enfim, qualquer pessoa, independente, inclusive de seu credo religioso, pode ser sambista. E ser sambista acima de tudo também não é só aquele que compõe, como também não é só aquele que toca um instrumento de ritmo. Ser sambista também, é aquele que sabe ouvir, apreciar, aquele que vai às lojas comprar um disco de samba, porque gosta de samba. Essa é uma maneira de se expressar e de sentir e eu considero como um sambista. Aquele que aplaude, aquele que divulga... Então, ser sambista é uma série de implicações tais, que eu diria, conforme no início falei, que é estado de espírito. Conforme é para o norte-americano o Jazz, entendeu? Eu acho que é necessário a pessoa trazer, de uma certa maneira, aquilo já dentro do seu interior e isso se manifesta de uma maneira diversa... você acompanhando, você divulgando, você tocando ou compondo, eu acho que se pode se expressar e ser considerado um sambista. (Entrevista concedida por Candeia ao jornalista Simon Cury em um programa de rádio no ano de 1975 e publicada originalmente no blog Terreiro Grande¹³).

O Bamba, segundo Daniela Amoroso, já seria, digamos, “o sambista de peso”, “tipo um professor, assim”, como, por exemplo, o Nei Lopes, Cartola, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Ivone Lara, Paulo César Pinheiro e tantos outros. Portanto, apesar de alguns dos entrevistados não se considerarem sambistas, mas, sim, “aprendizes de sambista”, tomei a liberdade de pensá-los como tal, de acordo com o que nos fala Candeia. E, aqui, na construção da escrita dissertativa, os encontros simbólicos, as conversações e a experiências de vida que juntos, pesquisadora e pesquisados, tecemos e compartilhamos no trabalho de campo, durante a construção dos mapas mentais, as entrevistas, as observações e o cotidiano, fazem também dos sambistas entrevistados protagonistas na construção dos cenários interpretativos da

¹³ Entrevista disponível em: <http://www.receitadesamba.com.br/2010/01/entrevista-com-candeia-1977.html> e acessada no dia 25 de fevereiro de 2013.

pesquisa, quando subjetividades afloram, trajetórias pessoais de vida são colocadas em questão e em diálogo, momentos são descritos e interpretados, posicionamentos revelam dificuldades e propriedade em relação a um saber-fazer, vínculos de identificação são construídos em profundidade, marcados por afinidades e distanciamentos.

Ao construir os cenários da pesquisa com os outros o educador-pesquisador perfaz os caminhos do pensamento/linguagem que instituem as suas compreensões de processos educativos. Busca ainda situar-se em paisagens estranhas através dos significados que os participantes utilizam para situarem-se em tais paisagens. Vai consolidando aos poucos os seus percursos à medida que consegue celebrar entendimentos que promovem os entrelaçamentos de seus saberes e fazeres com os saberes e fazeres dos outros. (PIMENTEL, 2010, p. 05).

Os cenários interpretativos que serão aqui textualizados e traduzidos, através de uma escrita etnográfica que busca organizar “[...] pontos de vista compartilhados nas diferenças para dar vazão a outras compreensões possíveis diante do visto e do vivido.” (PIMENTEL, 2012, p.38-39), jamais prescindem da imersão no campo, considerando todas as subjetividades que ai emergem e silenciam.

Ao transpor as vivências de campo para a escrita final do trabalho o pesquisador processa níveis diferenciados de leituras e textualizações do vivido. As leituras dos autores através dos quais teorias foram incorporadas e orientam as atitudes do educador-pesquisador em campo; as leituras do contexto em que a pesquisa se desenvolve e produz os lugares de participação dos informantes; as leituras dos testemunhos dos informantes que participam do processo de investigação; as leituras dos contextos das comunidades de estudo do tema pesquisado para as quais os resultados finais do trabalho contribuirão no desenvolvimento de processos de formação humana e o empreendimento de novos estudos. (PIMENTEL, 2010, p. 11)

O campo produz teoria, por mais que, ao adentramos nele, tenhamos nossas referências teóricas acadêmicas. Foram os sambistas entrevistados, portanto, também os meus professores, apesar de que, em muitos momentos, estivessem em um lugar de aprendizes, inclusive de si mesmos. Juntos, refletimos sobre a roda de samba, compartilhamos saberes-fazeres, nos redescobrimos, elucubramos, criamos, silenciamos, choramos e rimos. E como rimos! Por isso, são eles, aqui também, os meus BAMBAS, os bambas da minha pesquisa, os meus “sambistas de peso”. E será a escrita da dissertação uma polifonia vocal que dará

visibilidade ao pesquisador e aos pesquisados e às tessituras teóricas e empíricas vividas em campo.

3.1 TRAJETÓRIAS DE VIDA: AS ORIGENS DE UM ENCONTRO

SAMBA

(Guilherme Salgado)

Samba é assim,
Está em todo lugar,
Com vários nomes,
Sotaques e não definições.

Samba de roda,
De breque, Chulha,
E de partido alto

Samba enredo,
De gafieira, maxixado
E de terreiro

Samba de coco,
Choro, Caboclo
E como quisermos...

Amor e denúncia
Desespero e Ironia
Prantos, dores e alegrias
Samba é assim,
Pra cantar, pra sorrir, pra chorar,
Pra sambar.

Samba Canção,
Samba de crioulo,
Segura a marcação

Na verdade,
Samba é assim,
Sem preconceito, designo de raça ou definição,
Pronto pra acolher,
Ateu, budista e cristão...

Histórias, memórias, esquecimentos. Episódios marcantes. Juntos, eu e os bambas da pesquisa, fomos tentando tecer os motivos que os fizeram chegar à roda de samba, realizá-la

com freqüência, envolver-se com o mundo que a habita. Exercitamos procurar sentidos nas trajetórias de vida de cada um que pudessem fazer-nos compreender como fomos atribuindo significados e valores à roda de samba, a ponto de transformá-la em “nossa morada”, em um lugar, espaço significado e significativo (TUAN, 1983). Em todos os relatos, o samba e a roda de samba aparecem como elos com uma infância vivida, com a pátria ou a cidade de origem, com lembranças de carnavais ou com momentos experienciados com familiares e amigos em tempos de outrora, possibilitando momentos de atualização de tais ligações, através do estabelecimento de vínculos de pertencimento a um “grupo sonoro” (TROTТА, 2001), ideia em que irei me aprofundar mais adiante.

Dialogar sobre as histórias de vida, tendo como foco identificar processos subjetivos e intersubjetivos que possam demonstrar o significado da roda de samba para cada um, representou o primeiro passo das entrevistas. Assim, eu pretendia que os bambas não estivessem tão alienados de si mesmos, mas, sim, conscientes do quão singular eram, no lócus de minha pesquisa, e que pudéssemos construir um conhecimento contextualizado e um espaço de intimidade e abertura para as questões que viriam posteriormente. O interesse demonstrado sobre as trajetórias de vida, normalmente, faziam com que os entrevistados sentissem-se mais protagonistas no processo dialógico e atenuava, muitas vezes, o estranhamento que o momento instaurava entre nós. Era uma viagem empreendida a dois, tendo a pesquisadora a função, muitas vezes, apenas, de mediar e interferir, quando necessário, sob o meu ponto de vista e interesse, no processo de brotamento de memórias e de significação dos pesquisados.

Momentos bonitos, durante as conversas, eram quando surgiam descobertas. Às vezes, passávamos muito tempo tentando dizer o indizível ou decifrar uma frase, como um enigma. E aí, quando conseguíamos, enfim, chegar a alguma conclusão, mesmo que temporária, gozávamos de satisfação.

Mai, fantástico. Né? Mesmo. Obrigado, nêga. Eu aprendo com o samba. Vai saber. Nó! Cê vê que uma coisa que você falou pode desenrolar, né, velho? Uma frase pode te trazer, porra, várias reflexões, interpretações, puta que o pariu. Eu quero mais isso. Eu... Mais entrevista (Gargalhada). Eu falei: - “A Mai não vai ser... Agora, ela vai tratar, vai cuidar dos sambistas, todos sambistas - A gente vai marcar hora pra...” - Porra, velho. Que ótimo. (Ênio Bernardes).

Assim, percebíamos o quanto a conversação empreendida naqueles instantes estava sendo formativa; difícil, mas também reveladora para ambas as partes. Não que eu

tencionasse um viés terapêutico, mas, talvez, a minha forma de intervir no diálogo acabava, muitas vezes, trazendo reflexões mais existenciais dentro do processo da entrevista, já que a dimensão inconsciente sempre me atrai.

Mas, voltando para as trajetórias de vida em que encontramos significados que serviram mais adiante, na vida de cada um, para originar os nossos encontros, através da roda de samba, sigamos a partir de alguns relatos:

E ai, eu morei minha infância na França e, ao longo da minha percepção, assim, mesmo, que eu fui crescendo, amadurecendo nessa infância, assim, fui me remetendo muita dúvida da minha identidade brasileira lá, porque as referências todas eram lá, eram muito lá. E ai, quando começava, tinha conversas no Brasil, pelo telefone e tal, eu ficava assim... Eu sentia que isso me mexia, sabe? Assim: - “Poxa, mas eu tô... Sou brasileira, num vivo aquela realidade lá”. Isso eu sempre questionava muito. E ai o meu irmão - pra num ficar com muita saudade - sempre mandava samba. Isso é legal, assim, porque as minhas primeiras... Assim, resgate, da saudade da minha terra, da minha descoberta de quem eu era enquanto cidadã - não sei se a palavra certa é essa - mas, enquanto ser humano que tem uma identidade, que tem um território, sabe assim? Tem uma relação com um lugar. Eu gostava muito de meus amigos lá, mas, assim, eu vi que eu era diferente, sabe? (Francine Cavalcanti)

As primeiras lembranças da construção de vínculo com a terra natal, fruto da necessidade de encontrar uma identidade brasileira, eram proporcionadas para Francine, portanto, pelas canções de samba, enviadas por um parente. Posteriormente, na adolescência, a entrevistada vai atribuir ao samba o aumento da escala de percepção da cidade, fazendo-a freqüentar diferentes redutos de samba, dentro e fora das favelas cariocas, momento em que diz ter “aberto a cabeça”, passando a explorar a diversidade cultural e locacional enquanto habitante do Rio de Janeiro, que se consolidou com a entrada na faculdade de geografia. Também como um constructo de elos entre a roda e a infância, o samba aparece nas falas de Paula Oliveira e de Roberto Ribeiro:

Mas eu gostava de música, né. Então, meu irmão comprava tamborim, tocava uns negócio, e eu ficava mexendo em tudo e aprendendo sozinho. E isso o passar dos anos foi indo, sabe assim? Foi pintando umas coisas de percussão, percussão, percussão, mas o meu pai sempre ligava domingo na Educadora, ouvir chorinho. Eu acordar domingo com ele e tal. Ouvir samba e tal. E eu ficava doido pra tocar o cavaquinho. É, ficava, porra tocar, né? Preciso aprender a tocar esse negócio. [...] Aí, num desses anos, minha mãe falou: - “Se você passar direto eu vou lhe dá uma bicicleta” - Aí, pá, eu estudava, estudava, estudava, mas, quando foi chegando perto, como eu

gostava muito de música, muito de samba, eu falava: - “Num quero a bicicleta não, eu quero um cavaquinho” - “Ah, mas que vai lhe ensinar?” - Eu falei: - “Num interessa. Você me dá o cavaquinho que eu me viro. Mas, eu num quero a bicicleta”. (Roberto Ribeiro).

Já Paula relata emocionada:

O que me fez gostar de samba? Eu acredito que ele já veio na minha veia, através da minha mãe que gostava muito de samba, que, quando criança, ela passava isso pra gente, né? E, assim, quando faltava energia lá em casa, minha mãe pegava as bacias, os baldes, as panelas, distribuía na minha mão e dos irmãos. Ela cantava, a gente batia palma, batia nas panelas, no balde e fazia samba, né? Ela gostava muito de cantar Ivone, Clementina, Jovelina a qual até hoje eu admiro e gosto de cantar alguns também delas e, a partir dali, eu tomei gosto pelo samba. Quando adolescente, eu fazia, participava de rodas de samba em Guarulhos com meus amigos e, no bairro que eu morava que é o Jardim São João, em Cumbica, né? E aí anos depois, quando eu engravidei, vim morar aqui na Bahia, fiquei sem o samba e isso, pra mim, foi o fim do mundo; nada tinha graça, eu me sentia meio morta. (Paula Oliveira)

A sensação de desespero provocada pela “falta de samba”, mais especificamente de roda de samba, em Salvador, também parece ter causado em Ênio a vontade de desistir do projeto de morar na Bahia: “Eu passei mal uma época, entendeu? Eu tava querendo voltar. A gente tava com ideia, entendeu? Porque... Não porque eu não tava gostando, mas por causa do samba, por falta de samba, né?” (Ênio Bernardes). Mas, o desespero transformou-se em coragem, levando Ênio, sobretudo, a montar um grupo em Salvador, o Botequim.

E foi, também através do samba, que todos os fundadores do grupo se conheceram. A princípio foram eles: Ênio Bernardes, Roberto Ribeiro, Daniela Amoroso e Fabião. E, logo depois, Pedro Abib, Pedrão. Quatro dos primeiros integrantes são paulistas - com a exceção de Roberto, soteropolitano “Graças a Deus”, segundo ele - em cujas terras natais já tinham desenvolvido trabalhos ou tinham intensas vivências com rodas de samba. Não que Salvador não tenha sambistas de peso, bambas - haja vista Ederaldo Gentil, Batatinha, Riachão, Panela, Walmir Lima, Edil Pacheco, Gal do Beco, Firmino de Itapuã, Nelson Rufino, Tião Motorista e tantos outros de que não temos, talvez, conhecimento - mas a minha hipótese é a de que a comercialização do carnaval “acabou” – pelo menos, teoricamente - com as escolas de samba baianas e com as rodas de samba em Salvador. A história do carnaval soteropolitano, a partir de pesquisas que venho desenvolvendo para além da dissertação, após a minha inserção no Bloco de Samba De Hoje a Oito, relatada na mídia televisiva e impressa e na maioria dos

documentários produzidos sobre o tema, parece ter iniciado, a partir da invenção do trio elétrico, que foi capitalizada pela indústria massificante local e vendida para o mundo. Assim, apagaram-se da memória dos baianos os bailes, as escolas de samba e os blocos carnavalescos, que tocavam marchas e frevos, inclusive, fazendo-nos acreditar que a música que caracteriza a nossa cidade é o axé, o pagode e os ritmos afro, como o afoxé e o samba reggae, por exemplo.

Redutos de samba sempre existiram, em Salvador, como o bar Cantina da Lua, o espaço Toalha da Saudade, o Apaxe, entre outros, e, provavelmente, nunca deixaram de existir. Através do grupo Botequim, novos redutos foram e estão sendo criados. Recentemente, com o surgimento de outros grupos - por conta da visibilidade que o samba começou a ter na cena soteropolitana e, de modo geral, na cena nacional - a tendência é a criação de mais espaços para a realização de rodas, situação que a maioria dos entrevistados vê como positiva, como nos diz Paula: “Eu tô tentando levar o samba da maneira que eu posso pra terceiros também, fazendo esse outro trabalho, né? de reconhecimento a quem, a quem entende e gosta do samba. Eu tô tentando passar adiante. Eu também tô tentando fazer com que isso vá além, né?”. E Roberto, ao tentar definir o sambista, relata:

Mas, realmente o sambista, ele tá na militância pelo samba. Ele pesquisa, ele luta pelo aquele grupo, pela aquela situação, por aparecer, por botar o samba em evidência, de compor, né? O sambista é isso aí. É o cara que vai participar da roda, tá ali, que, mesmo que num toque, ele bate na mão e canta, entendeu? Mas, tá sempre no samba: - “Onde é que tem samba? Vou, vou vou!”. (Roberto Ribeiro).

Militar pelo samba engloba, além de toda a responsabilidade de realização das rodas e de participação em todos os eventos que envolvem o samba, “passar adiante” um conhecimento sobre o como fazer uma manifestação popular artística para possibilitar que outros a vivenciem e a realizem, em diversos cantos da cidade. Foi, então, a falta de samba e da roda e o desejo de proliferar os redutos de samba que moveram os integrantes do Botequim a montar o grupo. Todos dizem não saber viver sem as rodas, hoje, que parecem já ser parte da vida e do dia a dia de cada um, na medida em que acabam instigando o desejo de estudar canções e histórias do samba, aprimorar o desempenho em algum instrumento, sem falar nos vínculos de amizade que institui, criando um núcleo de pessoas que convivem cotidianamente de alguma forma.

A gente se conheceu tudo pelo samba. Eu conhecia Pedrão, através do samba lá em São Paulo. Quando eu vim pra cá, ele foi o cara que era, além de ser um contato, um grande amigo sambista, capoeirista - que eu também fazia capoeira na época; eu e Dani. Né? E acolheu a gente pra caramba. Pedrão foi um puta cara nessa história nossa aqui na Bahia, né? Um cara muito importante pra nossa vida. E, e aí, ele fazia parte do Tia Ciata, Pedrão, né? Eu fui assistir o Tia Ciata e encontrei Fabão, que também tava chegando em Salvador e o papo que rolou foi o quê? Samba. (Risos) [...] Conheci Fábio. Fábio foi num outro samba, conheceu o Roberto, que começou a trocar ideia também do nada, assim, em torno do samba, né? Ai, na outra semana, a gente tava lá, vendo o Tia Ciata de novo. Ele já levou Roberto e falou: - “Ó, esse aqui é o cara” - Que ele falou: - “Ó, conheci um cara” - Num sei quê. Levou Roberto [...] E começamos a nos encontra e falar... Tivemos a ideia de formar um grupo. Falamos: - “Vamo formar um grupo pra gente?” - Porque, quando eu senti, também, que eu não ia encontrar samba tão fácil... Porque isso aí tava me fazendo mal, eu tava me sentindo muito mal (Ênio Bernardes).

E, assim, surgiu o Botequim, nascido de um desejo em comum, de um encontro de necessidades quase vitais. Outros entrevistados e atores sociais da minha pesquisa, que não fazem parte, necessariamente, do grupo Botequim, acabaram chegando e encantando-se com a roda de samba por sentirem falta do que ela instaura: teias de sociabilidade, vínculos de pertencimento e um elo com a história de vida pessoal de cada um.

Então, quando eu chego aqui e conheço o Botequim, é como se eu encontrasse meu lugar, entendeu? Foi uma coisa muito... Foi amor a primeira vista, assim! Mas, é uma relação de amor, assim, que eu tenho com o, com essa roda, porque traz os meus, traz a minha raiz carioca, traz as relações que eu tinha com aquelas outras pessoas, né, lá, os amigos, é... Família (Francine Cavalcanti).

Mais uma vez, agora em Salvador, é a roda de samba que possibilita à Francine reviver vínculos afetivos com a terra natal. No mesmo sentido, relata-me Paula em entrevista:

Então, eu conheci o pessoal, através de Roberto Ribeiro. Ele morava, na época, aqui em Lauro de Freitas, onde eu moro. E ele fez amizade primeiro com meu irmão, que na época veio morar comigo, chamado Rogério. Esse meu irmão Rogério toca violão sete cordas e era sambista na época. E eles tavam trocando informações, quando Rogério falou dele pra mim, me apresentou ele, né? E a gente falando de samba, ele veio no meu bar, a gente conversou, ele disse que tinha conhecido o pessoal lá de São Paulo, que estava morando aqui na Bahia e fazia samba. E marcamos uma data e ele trouxe o pessoal pra que eu conhecesse e foi amor a primeira vista, a gente fez samba no mesmo dia. (Paula Oliveira)

Segundo Ênio:

Num consigo ficar sem samba, entendeu? Num consigo. Me coça. Eu fico uma semana sem samba parece que tão... Né? É um algo que, pra minha vida, é uma questão de, de... Né? Quando eu num faço, eu não, não me sinto bem mesmo. Eu não me sinto bem. Né? E, no contexto geral, a importância que isso tem, a beleza, a poesia, tudo isso me encanta muito. É, essa questão humana, que a gente falou tanto, sabe? Duma roda de samba. É, o aprendizado que você pode ter dentro do samba, sabe? O quanto isso pra... Pô, que bom se as pessoas ouvissem mais samba. Sabe? Sabe essa coisa? Num é verdade? Pô, o samba num... É uma coisa tão bela, tão... E, ao mesmo tempo, sofrida, né? Histórica. Sabe? Eu procuro pensar nisso, né? E eu vejo que, que o samba é quase que fundamental (Risos), né? (Ênio Bernardes).

Como diria o poeta e artesão Hélio Leites: “Tristeza, em certo sentido, até que é boa: ela faz ver coisas que a alegria não deixa ver”¹⁴. E, de fato, na roda alegria e tristeza caminham juntas, até porque a vida cantada de cada um, através do samba, é feita de sofrimento e de felicidade. Talvez por isso nos diga Roberto: “Ah, minha filha! Na minha vida, o samba é uma parte de mim. Se eu parar de tocar samba, pode ter certeza que uma parte da minha vida vai parar e eu não vou ser mais o mesmo. É inerente a minha vida mesmo, meu cotidiano [...]”. É a vida que se canta na roda de samba e é a roda de samba que encanta a vida.

Ao analisar as experiências humanas com o espaço e o lugar, o geógrafo humanista Tuan (1983) diferencia ambos os conceitos:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço é mais abstrato que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As idéias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e da estabilidade do lugar, estamos cientes da amplitude, da liberdade, da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (p. 06).

A transformação do espaço em lugar é fruto de uma criação humana que visa adequar o espaço às necessidades biológicas e de relações sociais dos indivíduos; e “[...] o poder dos

¹⁴ Depoimento disponível em: <http://oqueestristezapravoce.com.br/> Acessado no dia 18 de julho de 2013.

símbolos, para criar lugares, depende, em última análise, das emoções.” (ARCHELA; GRATÃO; TROSTDORF, 2004, p.130). Quanto mais nos identificamos com o espaço e lhe atribuimos significados, mais o transformamos em lugar. O lugar seria, assim, “[...] uma classe especial de objeto. É uma concreção de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para o outro; é um objeto no qual se pode morar” (TUAN, 1983, p. 14). Para o geógrafo, para transformamos o lugar em uma realidade concreta é necessário estabelecermos com ele uma experiência total, direta, tanto através dos sentidos, quanto da mente reflexiva. Processo que exige olhar o lugar de dentro, experimentando-o sinestesticamente, sensitivamente e afetivamente e olhar o lugar de fora, buscando compreender as nossas experiências com ele. Atividade que juntos, eu e os bambas da pesquisa, buscamos aprofundar e eu, na solidão da prática de pesquisa, tentei construir.

Eis aqui um paradoxo aparente: o pensamento cria distância e destrói a proximidade da experiência direta; é, no, entanto, através do pensamento reflexivo que os momentos fugidios do passado são trazidos para perto de nós na realidade presente e ganham uma certa permanência (TUAN, 1983, p. 164).

Dai pensar na importância do concebido que amplia o vivido, fazendo do lugar, não apenas pausa, como afirma Tuan, mas algo aberto e inacabado, em permanente mudança. (ARCHELA; GRATÃO; TROSTDORF, 2004). Assim, o espaço não pode ser compreendido sem a interpretação e o conhecimento dos lugares que o identificam.

A roda constitui-se em um lugar, em uma morada, para o bamba e para tantas outras pessoas que a frequentam. O espaço da roda não pode ser compreendido sem a interpretação e o conhecimento dos lugares, portanto, que o identificam e representam diferentes e variadas experiências dos entrevistados com ele. Na roda, vivem-se emoções, dores, paixões, enfim, experiências, que as transformam em um lugar onde se traçam laços de pertencimento, remontam sensações subjetivas de segurança, de vínculo uterino. E, a partir do momento em que os bambas passam a elaborar sentidos e valores em relação às experiências que vivem na roda de samba, aprendem, constroem e compartilham saberes, a transformam, portanto, em lugares de aprendizagem. Por isso, aqui, defino **a roda de samba enquanto um espaço de experiências e enquanto lugares de aprendizagem.**

Mas, o que seria esse samba, que parece transcender um gênero musical e sem o qual a roda não se alimenta? Vejamos abaixo algumas reflexões a que pude chegar diante da dificuldade de dizê-lo.

3.2 SAMBA, UM ANCESTRAL COLETIVO

Quando eu desperto,
desperta um outro dentro de mim
que, por sua vez, desperta outro
E esse é tantos outros
Como se fosse um cardume.
Por isso, eu navego assim
São tantos e tão diferentes,
cantando dentro de mim

(Hélio Leites)

A partir de reflexões que desenvolve sobre as culturas de Arkhé que, tais como a negra, cultuam a ancestralidade, a memória originária, o “eterno impulso inaugural da força de continuidade do grupo” (SODRÉ, 1988, p.153), Sodré (1988) amplia o conceito de *jogo*. Segundo o autor, o *jogo*, nas culturas de Arkhé, não se restringe a atividades lúdicas. Representou, todavia, no Brasil, durante a escravidão e após a abolição, o meio de que dispunham os negros da diáspora para resistirem “as finalidades produtivas do mundo dos senhores”. Através do jogo, “tanto na forma do culto mítico-religioso, como do ludismo festivo” (SODRÉ, 1988, p.122), os negros estabeleciam ligações com o sagrado, reforçavam seus laços de pertencimento, comunicavam um saber e, assim, davam continuidade aos seus grupos.

Ainda, padecemos de banzo. Por isso, poderíamos hoje falar sobre a existência de outras forças de deslocamento e dispersão, ou até quem sabe, de uma nova forma de diáspora. O mundo capitalista e globalizado insiste em usurpar-nos os espaços e tempos de trocar experiências, transforma sem piedade a paisagem urbana, corta as árvores parentais, desvaloriza os anciãos, guardiões de memórias coletivas, destrói os patrimônios materiais e imateriais de um bairro, de uma cidade, de um grupo, institui modos de produção exploratórios, desigualdades sociais, disparidades econômicas...

Estas transformações mais recentes colocam novas questões à vida em comunidade e à sobrevivência de comunidades. Mas elas não conseguem erradicar a necessidade psicológica humana fundamental por comunidades. A globalização do mundo, paradoxalmente, recrudescerá identidades locais e indivíduos hoje continuam a procurar os laços de solidariedade e comunalidade que são constitutivos da vida em comunidade. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.131)

E, trôpegos, homens e mulheres perdem gradativamente o contato com a terra. De laços esgarçados, perambulam e empreendem soberbamente uma busca sem fim, mas com destinos desejados: procuram reconstruir vínculos, identificar-se. Durante o caminhar, entretanto, encontram-se os andarilhos e assustam-se uns com os outros, param o olhar, desacreditam e, de repente, se deixam falar, se permitem ouvir e celebram ao descobrirem entre eles tantos desejos afins. Agora juntos, irão tecer colchas de retalho, preenchê-las de cores, texturas e formas, dar-lhes uma cara própria, escolher cuidadosamente as linhas e os tecidos, o melhor lugar para sentar, a melhor hora para o encontro. Enquanto tecem, conversam; às vezes, recordam e choram, esquecem e riem. Costurando, criam, reconstroem e, sobretudo, não se sentem mais só.

Lendo o livro do Professor Doutor Eduardo David de Oliveira, *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*, apropriei-me de alguns elementos da cosmovisão africana para pensar algumas categorias que surgiram, durante o trabalho de campo, entre eles a concepção de tempo, morte e ancestral coletivo.

Durante toda pesquisa, eu não conseguia saber como abordar o samba, que aparecia nos relatos de campo ora como uma entidade, ora como uma militância, ora como uma religião ou necessidade de vida. A princípio, eu enxergava o samba enquanto uma forma de dizer a necessidade de construção de um vínculo com um grupo, de um viver junto (MAFFESOLI, 1996), diante de um mundo capitalista que nos torna cada dia mais isolados, desenraizados e individualistas. Não que eu deixe de acreditar nisso, mas eu sabia que tinha algo de subjetivo, de desejo e de pulsão que estavam implícitos em todas as falas e observações que fiz, negando, muitas vezes imersa em uma racionalidade científica, o valor, digamos, talvez mais sagrado, nas vozes que chegavam aos meus ouvidos. Como diria Moura (2004): “Resultante da dialética entre o cotidiano e a utopia, a roda de samba instaura no sambista a ilusão de eternidade. É como se o tempo tivesse parado e o mundo ficasse lá fora, fazendo da roda um encantado ‘repouso do guerreiro’” (p.23).

A princípio, não é aqui possível pensar o samba sem a roda e vice-versa. Esse ponto é chave para compreender o samba como pronunciado pelos bambas da pesquisa. Inclusive o próprio Moura (2004) já nos havia alertado para isso: “[...] é a roda que produz o samba e não o contrário [...]” (p.36) e “[...] há, dialeticamente, um movimento *ad aeternum*: a roda gera o samba, que gera nova roda, que gera novo samba.” (p.63), defendendo a tese já explicitada no título do livro *No princípio, era a roda* diante de uma escassa bibliografia que trate do tema.

Portanto, muitas vezes, ao falarem de samba, os bambas referem-se à roda. “Fazer samba” é fazer roda de samba. Sem o espaço da roda, não teríamos nos conhecido e não faz sentido ouvir sambas em casa, se não freqüentamos a roda onde atualizamos os nossos saberes, mostramos as canções que descobrimos ou que compomos, comentamos sobre determinado compositor e trocamos informações sobre um gênero musical que nos une ali. Sendo assim, torna-se importante trazer a noção de “grupo sonoro”, elaborada por John Blaking (BLAKING, 1995, apud TROTTA, 2001) e apropriada por Felipe Trotta no artigo *O repertório do samba*:

O “grupo sonoro do samba”, usualmente chamado de “mundo do samba”, pode ser entendido como “um sistema de relações que se estabelecem entre aqueles que, de alguma forma, praticam e apreciam o samba. Ele engloba o conjunto de manifestações culturais, sociais e políticas, que se relacionam com o samba e todos os que dele participam” (Matos, 1982:34). Para se entender esse grupo, então, é necessário entender de que maneira os indivíduos **utilizam** e **praticam** esta música. (TROTTA, 2001, p.194).

E eu diria, ainda, que aqui seja necessário entender de que maneira os indivíduos significam essa música e a praticam, através da roda. A roda é, portanto, o lugar de encontros simbólicos e de troca culturais entre tais indivíduos. O discurso gira em torno do samba, porém nós giramos em torno da roda, compondo, assim, um grupo sonoro.

Bom, esclarecendo o vínculo aqui indissociável entre roda e samba, a pergunta continua a valer: Mas, e o que significa o samba, elemento que nos une na roda, fazem de nós um grupo identitário? O falecimento de Martinho da Cuíca trouxe uma reviravolta nas minhas percepções, porque, durante o velório e enterro do cuiqueiro, senti uma força emanar de dentro do meu corpo como um raio. Senti o samba, pude ouvi-lo lá no fundo da minha alma. O samba revelou-se, para mim, enquanto um quem, um ancestral que nos afirmava, sim, enquanto um grupo, lembrando-nos que somos pertencentes a uma tradição, a uma cultura e a um tempo imemorial.

Ao longo das entrevistas, não foram raras as vezes que os bambas referiram-se ao samba como se estivessem falando de alguém. Pareciam falar de uma força, de uma energia de vida, de um ser:

Então, o samba é algo pra mim que eu posso resumir assim: a cura de todas as minhas dores, de todos os meus males, como ser humano, entendeu? É por isso e por outros motivos que o samba, pra mim, é tudo, entendeu? Ele é uma energia boa pra mim e que eu sei que eu levo adiante, que serve pra terceiros e quartos e quintos. Então, ele é minha religião, ele é minha vida. Eu nasci pra sambar (risos), entendeu? Ele é meu Deus. (Paula Oliveira).

Quando, de repente, deparei-me com os elementos da cosmovisão africana, acreditei ter encontrado uma possível definição para o que aqui por ora chamaremos de samba: o ancestral coletivo, autorizando-me a adaptá-lo dentro do contexto de minha pesquisa. Não quero com isso negar os múltiplos significados que o samba possa representar para cada um. Sim, há uma polissemia que o caracteriza intrinsecamente. Mas, o próprio conceito de ancestralidade abarca uma “polivalência de sentidos”:

Ancestralidade, como já disse, é uma categoria analítica que se alimenta da experiência de africanos e afrodescendentes para compreender essa experiência múltipla sob um conceito que lhe dá unidade compreensiva, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, pelo contrário, abre para uma polivalência dos sentidos. (OLIVEIRA, s/d a, s/p)¹⁵.

Mas, é perceptível também o silêncio que caracteriza o samba, quando se compreende a dificuldade de dizê-lo. Talvez, porque o samba é sentido, vivido e inexplicável racionalmente. É, então, partindo do que não se diz, do que se evoca para vivenciar a sensação de união com um cosmos e com os outros, na roda de samba, que trago uma definição que me parece poder acolher a polissemia do samba. Outros elementos da cosmovisão africana que irei tratar são os que se referem ao tempo e à morte, pois foi exatamente a morte de um sambista que me fez perceber o samba, enquanto um ancestral coletivo, guardião de um passado preenchido de memórias.

¹⁵ O livro *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente* e o artigo *Epistemologia da ancestralidade*, ambos do professor Dr. Eduardo David de Oliveira, foram por mim baixados digitalmente sem os dados bibliográficos. Os textos estão nas referências em que indico o site onde foram publicados. Irei diferenciá-los nos capítulos com as letras a e b, após o s/d, como está nas referências.

Além disso, ao entrevistar Ênio Bernardes, deparamo-nos com uma questão profunda sobre a qual nos debruçamos juntos durante algum tempo: a sensação que se pode vivenciar, no ápice de uma roda, quando todos cantam juntos em harmonia, inebriados de emoção, as lágrimas escorrem, o coração acelera, o corpo arrepia-se e as pernas bambeiam, a sensação avassaladora de que “agora, posso morrer”. Quando a vida confunde-se com a morte, quando a maior angústia da existência parece ser resolvida em um breve momento, o que é bem explicitado por Roberto Moura ao falar da “ilusão da eternidade”. Na plenitude vivente, aceitamos a condição inegável da vida: a morte. O professor Eduardo Oliveira, ao referir-se ao sentido do tempo nas culturas africanas e afrodescendentes, fala-nos que “Se nas sociedades modernas, o tempo é orientado para o futuro, nas sociedades tradicionais o tempo é orientado para o passado” (OLIVEIRA, s/d b, s/p) e mais:

O passado como referência primordial da concepção de tempo africana não dá margem à imobilidade das sociedades deste continente. Muito pelo contrário! A concepção de tempo africana é dinâmica e sujeita a reformulações e mudanças. Vive-se no tempo atual. A tradição é continuamente retomada e atualizada. A “voz” do passado é ouvida e merece muita atenção, mas sempre na intenção de orientar e organizar o presente. Vive-se o agora, o hoje. O futuro tem alguma importância, é claro. Mas é o tempo atual a base do tempo vindouro. Por sua vez o tempo presente tem sua base no passado, assento comum de toda a concepção de tempo africana (RIBEIRO, 1996). (OLIVEIRA, s/d b, s/p).

Moura (2004) já nos havia alertado para a sensação de que, durante uma roda de samba, o tempo parece parar. A fala de Daniela Amoroso também aponta para uma relação outra com o tempo, na roda:

É que tem aquela roda, por exemplo, que cê vai, cê nem percebe que o tempo tá passando. Acaba a roda! Tem roda que acontece isso: você fica o tempo todo lá, assim. É, parece que suspende tudo, assim. Suspende! Você fica junto com aquelas pessoas e aquilo ali é o que acontece. Isso é demais mesmo. (Daniela Amoroso).

O que me parece, a partir de uma série de falas que surgiram nas entrevistas e das minhas próprias experiências com a roda de samba, é que, quando a experienciamos, vivemos intensamente o presente e desejamos que aquele momento seja eterno. E o eterno não está no futuro, mas, sim, a nossa finitude. A sensação de eternidade só pode ser sentida na experiência profunda do presente. Na roda, cantamos e dançamos as nossas dores, alegrias e frustrações;

lembramos de um ente que já se foi, de uma pessoa distante, um amor mal resolvido, voltamos, muitas vezes, a lá longe na infância. O encontro com o outro, com a musicalidade e com as letras das canções, tudo isso interfere para que a acepção de tempo modifique-se naquele instante. E não só se vive intensamente o presente, prolongando-o, como se evoca um passado que, através do samba, atualiza-se e organiza o tempo atual, instaurando desequilíbrios e ruídos, assim como também estabilidade e ordem. Mesmo a morte, uma angústia assentada em um futuro incerto, pode ser elaborada, mesmo que temporariamente, na roda de samba, por algumas pessoas. Segundo José Miguel Wisnik:

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísica. As mais diferentes concepções de mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam, através da música (WISNIK, 2005, p. 28-29).

Se, por um lado, o samba vai além de um gênero musical, por outro lado não podemos ignorá-lo enquanto tal. É, através da música, que as pessoas se relacionam na roda. “Na roda de samba, é de si que a comunidade fala o tempo todo” (MOURA, 2004, p. 102), através das letras das canções. Vimos, no tópico anterior, que o samba e as lembranças e experiências do passado que ele evoca funcionaram como o catalisador dos encontros entre as pessoas que participam das rodas do Grupo Botequim. Todo ser humano tem, digamos, uma memória musical afetiva a qual atribuiu significados, frutos de experiências anteriores que, no caso, são acionados pelo samba e a ele associados, gerando re-significações e novos sentidos no tempo presente. A partir de Trotta (2001), tem-se acesso à noção de “memória musical coletiva”, que significa que, dentro de um grupo sonoro, há um compartilhamento de variadas memórias musicais e afetivas que se, por um lado, são diversas no sentido de que cada um tem uma trajetória de vida própria, por outro, culminam na paixão comum por um gênero musical, a partir de que as pessoas interagem e geram práticas coletivas, construindo uma maneira de pertencer.

Portanto, arrisco-me em afirmar que não acontece, exatamente, com o samba, uma suspensão do tempo, mas a evocação de um passado, de uma memória anterior, que alimenta o presente e o modifica, da mesma forma que se realimenta e se modifica. Quer dizer, tal evocação lembra-nos de que temos uma história individual que contamos (cantamos) e

recontamos a nós mesmos, transformando-a constantemente, ao mesmo tempo em que nos lembra que compomos um grupo, já constituído de uma memória coletiva que o identifica.

Faz parte da identidade de um grupo sonoro ao qual desejamos pertencer a construção de um repertório. No caso, um repertório de samba, que atua:

[...] como uma espécie de patrimônio deste grupo, assumindo múltiplas funções que vão da legitimação dos compositores à própria unidade do heterogêneo grupo sonoro do samba, passando pelo estabelecimento de um estoque de símbolos musicais e paramusicais para aqueles familiarizados com suas canções (pessoas que praticam e utilizam esta música). Por ser formado por músicas conhecidas pela maioria dos frequentadores dos eventos de samba, o repertório possibilita o canto coletivo e a troca interpessoal através dele, reafirmando valores e sentimentos simbolicamente representados nas canções e compartilhados no momento da execução dos sambas. Desta forma, ele funciona como uma memória coletiva comum à maioria dos indivíduos que frequentam esses espaços. Deste compartilhamento de símbolos solidifica-se o grupo, formado a partir dos encontros em torno do gênero - cujo objetivo básico é o *lazer*. Isto nos ajuda a entender a “embriaguez dos sentidos” como o resultado da “alegria” levada pelo samba – “só por ele” – a “milhões de corações brasileiros”. (TROTTA, 2001, p.199)

Ideia que aparece de modo muito claro na fala de Paula Oliveira:

Houve uma época que eu, talvez por falta de visão, eu achava que não devia mais ficar repetindo música, todas as rodas, todas as apresentações. Eu queria sempre tá buscando coisa diferente. Mas, como é o aprendizado, como eu já disse, com o passar do tempo, eu notei que é bem melhor a gente ficar repetindo aquela, porque muitas pessoas não conhecem, passam a conhecer aquelas canções e gostar e já vão pro samba esperando ouvir aquela canção. Quando a gente não canta, eles pedem, né? Então, é bom. Você olha pra um - você sabe que aquela pessoa gosta daquele samba - cê puxa aquele samba pra ela; olha pro outro, você vê alegria no olhar da pessoa, no sorriso, no gesto. Ela vai pra casa de alma lavada! Então, hoje eu acho que temos que repetir, sim, canções pra que entrem na cabeça das pessoas, pra que elas se sintam identificadas com aquele samba, com aquela canção, né? E é isso. Eu acho que tem que repetir o repertório, tem que escolher ele, sim, escolher da maneira de que agrade a cada um, entendeu? (Paula Oliveira).

Isso não significa que sempre serão cantadas as mesmas canções em todas as rodas de samba, que o repertório seja fixo – até porque o contexto e as pessoas influem no som e, portanto, na escolha das canções. Mas, que o gênero musical samba é agregador e identificador de um grupo; que ao “puxar um samba”, estamos observando o em torno da

roda, as pessoas presentes, as vibrações e os envolvimento expressos, o ânimo do ambiente, desejando compartilhar e comunicar, através da música, mensagens e desejos, modificar um clima, proporcionar um êxtase, unir, compor e viver intensamente um coletivo.

Mais marcante é quando o povo começa a chegar, começa a saudar quem tá junto, é quando todo mundo vira um só. Você olha, assim, a sua volta, tá todo mundo como se fosse uma coisa única. Isso até me emociona, quando eu lembro, que é demais, quando cê sente aquilo! Todo mundo feliz, todo mundo num só momento, se entregando, isso é maravilhoso! (Paula Oliveira)

No jogo, assim como na arte, somos atravessados por um sentido que está além de nós - sujeitos - que nos remete para um fora-de-si. Estar fora-de-si, entretanto, a partir de uma experiência da vida, eu diria, mais sagrada, é o que possibilita estarmos profundamente dentro de nós. Esse “nós” não se refere a um sujeito pleno, central, mas a um *nós-cosmos*, um *nós-mundo*, um UNO. “De fato, a experiência do eu é uma experiência do mundo: mundo resumido, mundo circundante, mundo que partilho com outros.” (MAFFESOLI, 1996, p.93). No jogo acreditamos jogar, mas, na verdade, somos “jogados”, no sentido de que as regras do grupo, que nós próprios inventamos, regem as nossas ações até certo ponto. É, portanto, também a necessidade humana de pertencer a uma célula coletiva, realimentar-se *de força cósmica* (SODRÉ, 1988), reinventar a vida ordinária e libertar o “[...] corpo prazenteiro que ri, que goza, que se diverte e que ama [...]” (OLIVEIRA, 2006, p.53), muitas vezes reprimido nos afazeres cotidianos, que gera e mantém a roda de samba.

E, assim, através do jogo festivo e ritualístico da roda, sentimo-nos pertencentes a uma totalidade integrada, transgredimos e reforçamos a ordem, sacralizamos a vida, desregramos, expressamos as nossas paixões (OLIVEIRA, 2006). Os elementos “[...] práticos e racionais não são suficientes como construções de uma identidade, ficando a cargo do imaginário e do subjetivo o complemento de tais identificações.” (OLIVEIRA, 2006, p. 43).

O ritual funerário que vivenciamos a partir da morte do cuiqueiro sambista Martinho da Cuíca representou para a comunidade do samba a afirmação dos laços de pertencimento a um grupo social, fazendo emergir o samba como o elo de ligação.

Podemos ver que os ritos funerários são ao mesmo tempo de passagem e de permanência. De passagem, pois direcionam o destino de seus mortos para a imortalidade entre os ancestrais. Têm a função, portanto, de harmonizar o

desequilíbrio causado pela morte de um membro da comunidade. O ritual funerário transforma o morto num ancestral - aqui estamos diante de um ritual de permanência. Sua vida fora desfeita, mas sua força vital, não. Ela volta para a comunidade, alimentando-a. Sua morte é sinal menos de perda que de ganho. A comunidade, com efeito, perde um membro, mas ganha sua energia vitalizante. O indivíduo desaparece; a comunidade cresce. A força vital que dantes o habitava, reside agora na sua **família**, entre os membros de sua linhagem. A família é, sem embargo, o núcleo comum onde o africano pode vivenciar seu universo, alimentar sua força vital, interagir no tempo com as pessoas e as divindades, aprimorar seu sistema de socialização, dominar a palavra e preparar seus ritos, tanto iniciáticos como de passagem ou permanência. (OLIVEIRA, s/d b, s/p).

No caso, não foi o cuiqueiro quem se transformou em ancestral, mas, sim, o samba, energia vibrante que move o fundamento da roda. Todos os preparativos do ritual funerário, desde o reconhecimento do corpo e a organização financeira coletiva para arcar com os custos do enterro, até a cerimônia do velório, o cuidado em arrumar a capela, os cantos e os discursos que entoamos e declamamos, durante aquele momento, a escolha das palavras que comporiam a lápide, só fizeram com que nos sentíssemos mais unidos, em algum nível, por algo em comum.

Pensamos muito no que colocar na lápide, inclusive. Escrevemos em um papel de guardanapo idéias, palavras, mas era difícil pensar em algo que resumisse a figura que representava Martinho. Até que sugeri aos meus amigos “O samba é universidade”, frase tão proferida pelo nosso querido malandro. Mal sabia que eu seria um dia a definidora das palavras que estariam presentes na lápide de um sambista. Todos concordaram.

Quando chegamos ao local onde o cuiqueiro seria enterrado, várias pessoas aproveitaram-se do momento para proferir discursos em torno do samba. Mas, quando o colocaram na “gaveta” do cemitério e a selaram com uma placa de mármore com as escritas que nos identificavam, pasmos ficamos e lembro de olhos cheios de lágrimas, inclusive os meus. Sim, o samba era universidade em toda a abrangência que o termo permite-nos imaginar. Universo, cosmos, união, formação, complexidade... Ao morrer, Martinho deixou-nos, mas atualizou o samba como a nossa grande força vitalizante que nos une, nos engrandece e nos fortalece enquanto um grupo; fez do samba um ancestral que nos lembra que temos uma história coletiva e é evocado quando se faz necessário alimentar e fortalecer os nossos corações, “harmonizar o desequilíbrio” provocado pela angústia da morte, através de uma prática ritualística grupal, a roda.

3.3 A COMUNIDADE E A DIRETORIA: TENTATIVAS DE SE DEFINIR

Percebo que o desejo de exaltar e afirmar uma comunidade, “a Comunidade do Samba”, é ainda hoje muito presente nas rodas de samba. Em diversos momentos, por exemplo, pode-se ouvir: “Olha a Comunidade!”, “Viva a Comunidade!”, “Essa aí é da Comunidade”. As expressões de tratamento (“cumpade”, “cumade”, “irmão”, “parceiro”), os cumprimentos afetuosos, os cuidados de uns com os outros, o respeito aos mais velhos também compõem o gestual dos sambistas e remete-nos a símbolos, geralmente, relacionados ao universo familiar, tornando perceptível o desejo coletivo de afirmar a existência de um núcleo irmanado que gira em torno da roda.

O termo *comunidade do samba* sempre foi pra mim objeto de reflexão, sobretudo, após o aumento do número de pessoas que passaram a participar da roda de samba. Tinha muito claramente, quando comecei a freqüentar a roda, quem integrava a comunidade, sempre os mesmos que se encontravam na sexta-feira, a partir das 21h, em bares do bairro de Itapuã. Com o tempo, percebi que o termo comunidade estava sendo utilizado para abranger um número cada vez maior de pessoas, por mim, desconhecidas. Era como se a família estivesse crescendo, ao mesmo tempo em que se descaracterizava.

Passei, então, a escutar outro termo: a *diretoria*, como aconteceu no dia 08 de junho de 2012, à tarde, momento relatado em meu diário de campo, quando recebemos uma ligação de Ênio Bernardes, integrante do Grupo Botequim, que nos avisou que ia rolar uma roda, na casa de Pedrão em Itapuã, “só para a diretoria”. O que, a princípio, foi a *comunidade do samba* parece ter se tornado a *diretoria*. Os primeiros e cativos frequentadores da roda hoje são inseridos dentro de um grupo menor, que tem uma maior permissividade dentro da roda de samba. Nas rodas da e para a diretoria, todos podem tocar, as canções são mais desconhecidas, as brincadeiras íntimas são mais explicitadas. Dessa vez, até o próprio Coutinho, exímio violonista morador de Itapuã, chamado por nós de Mestre Coutinho, ousou tocar composições próprias mais puxadas para o bolero. Cantamos as novas composições de integrantes do Grupo Botequim, gravadas para o X Festival de Música Educadora FM. Quando Pedrão cantou *Amor digital*, rolou uma série de comentários de cunho sexual que falavam do mouse como um objeto de prazer que substitui a presença real de uma mulher. Todos riam e alguns continuavam complementando as fantasias em relação ao mouse.

Roberto Ribeiro, recém-apaixonado e casado, passou a roda criando versos de improviso para a mulher ou cantando canções que abordavam o atual momento em que vive. Para as rodas da diretoria não se convida qualquer um, apesar de que não há nenhuma proibição clara em relação à presença de alguém mais desconhecido. A não divulgação em meios digitais, os convites restritos, realizados diretamente por integrantes do Botequim através de telefonemas, e o espaço íntimo da casa já em si selecionam as pessoas. Na verdade, todos prezam para que não participem pessoas estranhas da roda, porque curtem o momento mais íntimo, a meu ver.

A diferença entre ambos os termos (comunidade e diretoria) aparece na fala de todos os entrevistados. Entretanto, metodologicamente, a sequência das perguntas do roteiro (a princípio, eu perguntava quem era a comunidade e, só depois, eu perguntava sobre a diretoria) interferiu nas respostas, porque, quando os bambas falavam inicialmente de comunidade traziam elementos que me pareciam próprios da diretoria e, quando falavam da diretoria, traziam elementos que só a caracterizavam. O que pode não ser considerado uma incoerência, no sentido de que a diretoria está na comunidade. Vejamos, portanto, trechos de algumas entrevistas:

Ah, a comunidade é a galera que participa - que é a responsabilidade que eu falo - que participa sempre do samba, né? Num precisa ser fã do grupo, mas fã daquele, daquela celebração. Não que seja fã, eu tô falando de tá presente, né? De tá participando: - “Vamos fazer uma roda!” – “Vamo!” - Como a gente citou, né? Comunidade, no caso, vamo falar do Botequim, né - que a gente tá falando já nesse caminho também aqui. A nossa, esse círculo de amizade surgiu desse “povo Botequim”. Eu te conheci, né? Você, você e Milena são as mais antigas. Né? Do início do Botequim. Foi quem conheceu primeiro a nossa nova formação, você e Milena. Né? E dai, a coisa foi crescendo, né, porque você já falou com outras pessoas, né? Outras pessoas também vai disseminando a coisa, né? Só que quem fica mesmo, que vai em todo, a maioria dos eventos [...] Uma comunidade como a galera também tava se, tava ajudando Martinho, né? E tal. A galera foi lá, juntou uma grana pra fazer o negócio do exame dele. Depois, porra, fazer na morte dele. Porra, vocês correram atrás, todo mundo correu atrás de dar um valor ali. A gente pegou o cachê: - “Não, vamo dar o cachê. Vai todo pra ele” - e, pá, num sei o quê. Então, a comunidade é essa, são essas pessoas, são aquelas pessoas que abraçam aquele movimento, no meu ponto de vista, né? A comunidade local, no sentido de quem mora ali, né, que também faz parte da comunidade, que é coincidente, por exemplo, Seu Régis. Aquelas pessoas que tão ali em volta faz parte dessa comunidade do Botequim, porque abraçaram a roda de samba ali, né? Já gostam, né? Tudo organizado, tal, tem um dia pra acontecer e tal, tudo bem. É assim. Mas, são pessoas que têm, né, tem isso na, tem esse senso de ajuda, de participar daquele evento, de descer da sua casa ali, bairro e tal. Em Dona Cabocla, a mesma coisa. Então, né, Marli, enfim, todas essas pessoas que tão sempre nessa história do Botequim, né? Dessa galera que celebra aquele movimento, sempre tem isso, porque um ajuda o outro. (Roberto Ribeiro).

Quando perguntei a Roberto sobre a diretoria, obtive a seguinte resposta:

Mas, só a diretoria é isso mesmo. Só a diretoria é você, pode ser... É... É os chegados do chegado. (Risos). Você não vai chamar qualquer um, né? Assim, no sentido de que: - “Massa, traz aí” - Mas, tipo, assim, porra, sempre como, como foi que sempre rolou. Samba na casa de Pedrão, né? Samba na casa de um, casa de outro. Era assim: Pedrão é uma pessoa, né? Uma ou outra levava um a mais ali, um a menos, mas, basicamente, a grande maioria era sempre as mesmas, sempre foi as mesmas pessoas. E sempre foi essas mais chegadas mesmo, essas mais chegadas. (Roberto Ribeiro).

Em relação à comunidade, percebe-se ora uma relação mais íntima, ora mais distante, quando Roberto nos diz que os moradores de um bairro, mesmo que não participem, mas por abraçarem a roda de samba, fazem parte da comunidade. Os chegados dos chegados já são os freqüentadores mais antigos que costumam se encontrar em espaços íntimos, como residências, para fazer samba e que fazem parte tanto da comunidade, quanto da diretoria.

Quando, no entanto, experimentei trazer ambos os termos juntos, surgiram outros tipos de respostas que demarcam mais claramente a diferença entre os termos:

[A comunidade] É uma tentativa de se definir, né? E de delimitar um campo de força. Acho que a comunidade é uma coisa mais abrangente, né, tem uma direção mais abrangente. Ela tá relacionada a uma prática que é a prática de frequentar a roda, né? Tem esses traços de comunhão, de coletividade [...] A comunidade é uma dimensão mais pública, as relações de coletivo e tal. A diretoria é uma esfera mais privada, assim, é uma, uma... São pessoas que tão compartilhando de uma intimidade que é maior. (Francine Cavalcanti).

Outra ideia interessante foi a trazida por Dani que sugere que, ao invés de falarmos de comunidade, poderíamos, hoje, falar de *comunidades*. Tem a comunidade de Itapuã, tem a comunidade do Santo Antônio, o que significa dizer que cada bairro agrega pessoas cativas, porém nem sempre as mesmas, em torno do samba.

A diretoria tem também uma maior flexibilidade na roda, podendo estar sentada ao lado dos músicos com maior permissividade. Já a comunidade, eu arriscaria dizer, está mais para o grupo sonoro do que a diretoria, no sentido de que as pessoas que integram o núcleo mais “íntimo”, “mais chegado”, por mais que tenham se conhecido através da roda, construíram relações de amizade e parceria que vão além do amor ao samba, como, por exemplo, de um

cuidar do outro ou tomar conta dos filhos do outro, em casos de necessidade, de um freqüentar a casa do outro; relações que possibilitam também a realização de reuniões domiciliares para celebrar aniversários, para preparar uma comida, para organizar uma mudança residencial ou para saudar orixás, a participação em gravações de canções, em estúdio, como aconteceu comigo, no caso da gravação de composições autorais que concorreram em festivais, como, por exemplo, a de Ênio Bernardes em parceria com Seu Régis, e que fizeram parte dos cd's de Pedrão, *Samba de Botequim* e *Samba de Botequim II*, momentos em que sempre participo do coro de vozes.

Uma época interessante foi quando alugamos, eu e Rafael, meu companheiro, uma casa, em São Félix, no Recôncavo baiano, que havia sido alugada por Daniela e Ênio. Como eu estava interessada em estudar grupos de samba de roda mirins e estava desempregada e Rafael estava no início do mestrado, decidimos pegar a casa, inclusive, com a intenção também de ajudar o casal integrante do Botequim, que precisava passar um tempo em São Paulo e não tinha onde deixar os móveis. A casa de São Félix virou a casa da, na época, “comunidade do samba”, que veio a se tornar depois “os chegados dos chegados”. Por ali, passaram vários amigos, que conhecemos nas rodas de samba do Grupo Botequim. Nos últimos dias em que estávamos em São Félix, que antecederam a entrega da casa para a proprietária, no início de dezembro de 2009, resolvemos mandar uma mensagem para o “pessoal do samba”, convocando a todos para participar do “bota fora” da casa. A seguir o e-mail que enviei e a resposta que obtive de Roberto:

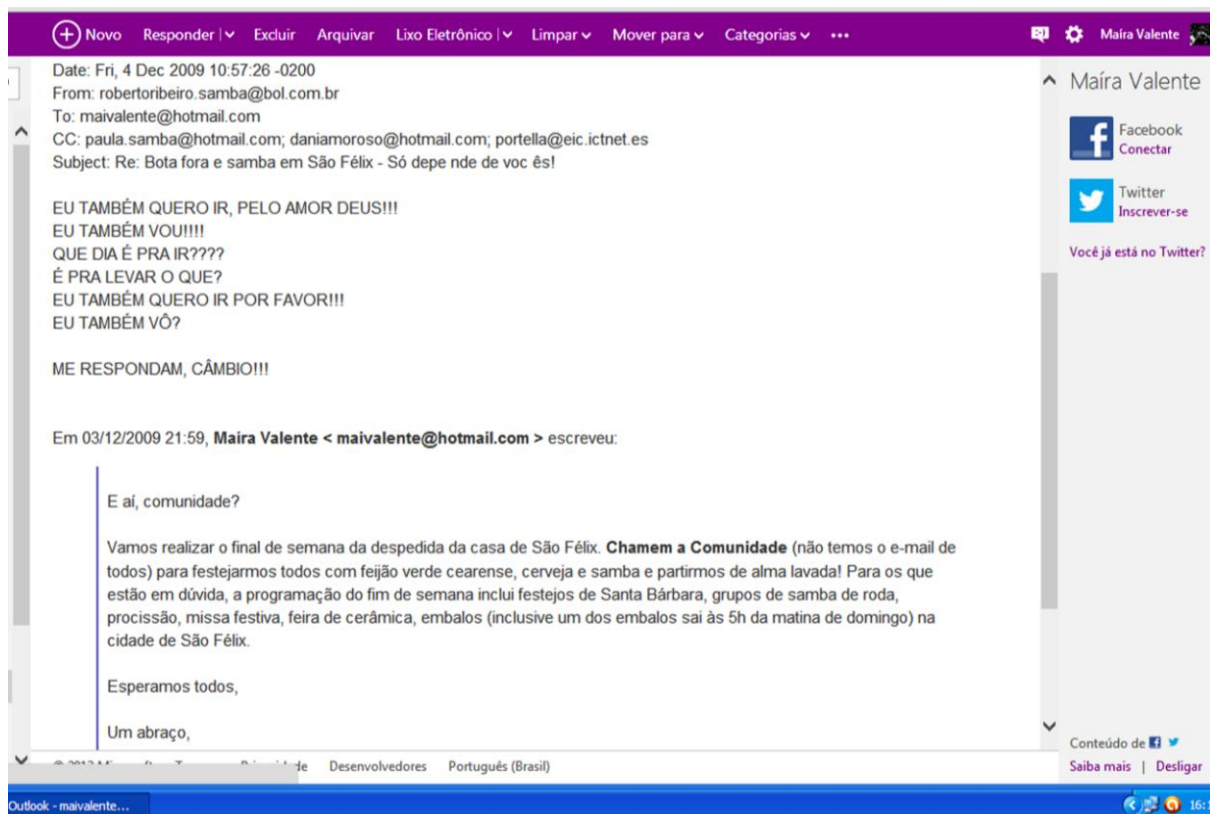


Figura 12 – Troca de e-mail's entre mim e Roberto

Posso dizer que, durante quatro dias, não paramos de comer, tocar e cantar. Ney era quem providenciava a comida, normalmente. Paulinho do Apito, como um bom gaúcho, assumiu um dia o churrasco. Não paramos de fazer samba. De cerveja nem falo. Foram mais de cinco engradados, sem falar nas latas. Volta e meia, atravessava os corredores da casa Tií, uma vizinha que virou uma espécie de mãe de todos, mulher negra, filha de santo, rezadeira, uma guerreira tipicamente do Recôncavo, gritando e tirando sarro de um que já estava bêbado, com a famosa frase que proferia em voz alta e escutávamos de longe, identificando-a: - “Pra quê bebe? É porque é líquido, é?” - Em outros momentos, Tií assumia a culinária e expulsava Ney da cozinha ou puxava um samba de roda, acompanhada da irmã, Maúça, uma mulher abençoada com uma voz fina e com uma memória de onde tirava centenas de canções. Quando a barulheira acalmava, jogávamos um carteadado, batíamos uma prosa e ríamos de tudo o que acontecia.

No último dia, todos tiveram que ajudar na mudança. O caminhão chegou às 8h da manhã, em São Félix, e, ainda de ressaca, os homens carregavam os móveis, as mulheres ajudavam na faxina, a desocupar a geladeira e os armários, num corre-corre sem fim. Só havíamos nos dado conta da mudança parece que no último momento. Até porque estávamos

todos contrariados por ter que entregar a casa em que vivemos momentos tão intensos. Foram dias que nos marcaram e nos tornaram ainda mais próximos.

Apropriando-se das idéias de Ferdinand Tönnies, Abib (2004) distingue dois modelos distintos de organização social: a sociedade e a comunidade. Enquanto a sociedade caracteriza-se, para o autor, “[...] pela racionalização e pela complexidade de suas relações”, sendo “o local da mobilidade e do anonimato” de tal forma que, nela, “[...] cada um se defende do contato com os outros, e limita ou proíbe a inclusão destes em suas esferas privadas” (ABIB, 2004, p.148), a vida em comunidade, por outro lado, é “[...] concebida como uma vida real e orgânica, mais forte e viva entre os homens, como forma de vida comum, verdadeira e duradoura, e onde o espaço e o tempo adquirem outra dimensão” (ABIB, 2004, p.148). Segundo ABIB (2004): “*Comunidade* é um conceito que tem uma profunda e histórica ligação com o samba [...]” (p.149). A criação de Escolas de Samba, Ranchos, Blocos Carnavalescos só foi possível a partir de um forte vínculo comunitário que gerava meios específicos de sociabilidade e estratégias de resistência à marginalização imposta pelo Estado aos grupos negros, após a abolição.

Uma característica marcante é o desenvolvimento de algumas formas particulares de sociabilidade, tais como aquelas possibilitadas pelas Escolas de Samba, rodas de samba, almoços comunitários dos sambistas e suas famílias etc., em que o corpo ganha um espaço-presença. Assim como em termos musicais a síncope “é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte” (Sodré, 1998, p.11), a síncope incita aqueles que escutam a preencher o espaço vazio com uma marcação do corpo através do seu balanço, das palmas, dos meneios, da dança (ibidem). O samba nos ensina a marcar nossa existência com o corpo e não só com a razão. (LIMA, 2005, p.93).

Assim, se a diretoria está na comunidade, o sentido comunitário também está na diretoria. Ainda hoje, apesar da perversão do mundo, continuam a existir e resistir agrupamentos humanos que invadem o cotidiano com formas próprias de estar no mundo, produzir conhecimentos, relacionar-se com o corpo, a natureza e a cultura, instaurando tendências à interação e à proximidade entre as pessoas, ao estar junto, onde o ritual tem lugar privilegiado. Segundo JOVCHELOVITCH (2008):

[...] dar ao Eu o seu chão não é a única tarefa de uma comunidade. Embora ela seja a condição central para a emergência do sujeito singular, ela não é menos importante no desenvolvimento e estabelecimento daquelas

características da vida humana que se originam naquilo que as pessoas podem fazer *junto*. Há algo que é único às condições do estar *junto*, isto é, as muitas e diferentes instâncias na evolução e desenvolvimento das comunidades humanas que são caracterizadas pela coordenação da ação e da perspectiva que provêm de diferentes indivíduos. [...] O estar junto e a ação conjunta impõe a necessidade de comunicar-se e de alcançar o entendimento, de construir uma linguagem, de formar grupos e dividir tarefas, de conhecer o Outro e expor-se ao Outro. (127-128).

Momentos como os que ocorreram na casa de São Félix e acontecem na roda de samba são exemplos vivos de espaços e tempos criados para o compartilhamento de experiências, saberes, afetos, emoções, significados.

3.4 ITAPUÃ: ONDE TUDO COMEÇOU

Principalmente, as rodas de Itapuã, né? Ali, a gente se sente mais em casa, os amigos. Tudo começou ali, essa roda do... Tô falando da roda do Botequim, né?

(Ênio Bernardes)

2006. No dia do primeiro encontro com a roda de samba, no bar do mamão, o Grupo Botequim me informou sobre uma caminhada que iria acontecer, no dia seguinte, em Itapuã: a *Caminhada da Lua Cheia*. Eu não sabia exatamente do que se tratava, mas decidi acompanhar o grupo. Era um sábado, cheguei à concentração do evento, por volta das 18h, no Bar O Rumo do Vento de Seu Régis, músico e compositor do bairro, localizado no Alto da Bela Vista. Aos poucos, outras pessoas começaram a chegar. Vinha gente de todas as idades: senhores, senhoras, adultos, jovens, crianças e até mesmo um cachorro sem dono ou, melhor dizendo, um cachorro de vários donos, pois todos o tratavam com algum nível de intimidade. Fui surpreendida por um clima interiorano, um clima festivo. As pessoas que chegavam se conheciam e se cumprimentavam. Muitas vinham com camisas feitas propriamente para o acontecimento da noite e traziam pratos de comida que seriam servidos no retorno da caminhada.

Dali sairíamos andando até as Dunas do Abaeté, roteiro previamente estudado e determinado por alguns dos responsáveis pela organização da caminhada, também moradores de Itapuã. Enquanto esperávamos a cavalaria da polícia que nos iria acompanhar ao longo do

percurso, ficamos conversando e tomando uma cerveja gelada. Fui apresentada a muitos dos que ali estavam. E as apresentações foram sempre afetuosas, regadas de abraços e de boas vindas, num jeito especialmente itapuanzeiro. Sentada, pude participar de algumas conversas que traziam histórias dos “tempos de outrora”, quando Itapuã era ainda uma aldeia de pescadores, lugar de veraneio, sem asfalto, água encanada e energia elétrica, quando “a minha mãe dava boa noite ao jegue” (informação verbal), como nos contou Dona Denise, uma das senhoras que participa do grupo tradicional “As Ganhadeiras de Itapuã”. Grupo composto, atualmente, por músicos, senhoras e crianças e criado com a finalidade de resgatar as tradições de Itapuã e das “mulheres de ganho”¹⁶ que habitavam o bairro, antigamente.

O início da caminhada foi precedido por uma roda em que todos se deram as mãos para comunicar alguns avisos importantes e rezar um *Pai Nosso* e uma *Ave Maria* com o intuito de abençoar e trazer sorte ao percurso. Em seguida, passamos por alguns trechos cansativos. Tivemos de andar inicialmente quase 3 km à beira do asfalto, o que trouxe muitas reclamações e pedidos de desistência. Algumas pessoas conhecidas iam se juntando à “romaria”, durante o caminho. Um carro de apoio também nos acompanhava e volta e meia dava carona aos mais cansados. Mas, passamos também por trechos muito bonitos, a partir do momento em que atravessamos a cerca que dava acesso às dunas e avistamos a lua incendiando suas areias brancas. Logo na entrada das dunas, fizemos uma segunda roda. A ideia era a de que buscássemos juntos o contato com a natureza, um estado de contemplação. Pudemos contar quase cem pessoas no local. Não há como negar a força dessa imagem: uma roda enorme, formada por pessoas de todas as idades e aberta no clarão da lua sobre o tapete das dunas.

Deparamo-nos com alguns pequenos lagos, no meio do caminho, de água cristalina. Em alguns momentos, era preciso parar um pouco a andança para esperar as pessoas mais idosas que seguiam num ritmo diferente. Mas eram estes intervalos que nos permitiam parar, acalmar o espírito, conversar ou sentar nas formações mais elevadas para contemplar a paisagem. É claro que a presença da lua cheia fazia da ocasião ainda mais especial. Andamos nas dunas, durante, talvez, mais de uma hora.

¹⁶ No blog do grupo As Ganhadeiras de Itapuã, encontrei a seguinte definição para “mulheres de ganho”: “mulheres que no século XIX e início do século XX compravam os peixes na mão dos pescadores locais, tratavam, empalhavam, e saíam com seus balaios a pé (pois não havia estradas na época) até o centro da cidade de Salvador para venderem os seus produtos e ganhar o sustento da família.” <http://ganhadeirasdeitapua.blogspot.com/>. Visitado em: 30 de outubro de 2008.

Ao chegar à Lagoa do Abaeté, enquanto tocava as águas doces com as mãos e com os pés, eu buscava compreender o significado de tamanha efervescência coletiva. Pensava que, apesar de tudo que nos separa, há uma força que nos leva ao encontro, ao sentir junto, a exceder a lógica cotidiana. Afinal, “Senhores e servos da metáfora e da memória, conhecemos, criamos e queremos muito mais dimensões da vida e das experiências do ser e do mundo a que a vida sem o ritual nos obriga [...]” (BRANDÃO, 1989, p.10). E “aproveitar os prazeres da existência não é, no caso, simples fraqueza, mas exatamente o que engendra um tipo de homem capaz de elaborar a cultura que conhecemos.” (MAFFESOLI, 1996, p.78). Imersa em pensamentos, fiz questão de fazer uma pequena prece silenciosa, no fim da caminhada, diante das águas do Abaeté, numa forma de reverenciar a intensidade do encontro entre corpos, entre homens e mulheres e a natureza e a vida do ritual.

Retornamos um pouco cansados, seguindo o rumo do vento em direção ao bar de Seu Régis. Ao chegarmos, algumas pessoas já providenciavam e organizavam os comes e bebes e demais preparativos para a festa. Juntaram as mesas de plástico do bar sobre as quais puseram os pratos de comida e, assim, fomos servidos e nos servimos de bolos, tortas, salgadinhos e refrigerantes. Comemos, bebemos, conversamos, comentamos sobre a caminhada, ouvimos reclamações e buscamos definir a beleza das dunas. Os integrantes do Grupo Botequim estavam todos lá e, quando já havíamos nos alimentado e nos recuperado da longa caminhada, foi dado início à roda de samba. Neste dia, a roda contou com a participação de diferentes artistas do bairro que levaram os seus instrumentos e deram “canjas” especiais e de vários outros participantes do evento que a compuseram, dançando e cantando:

Olha aí o Malê de balê/ Com atabaque, afoxé e xequerê/ A magia do Abaeté/
Conta a lenda da sua lagoa/ Diz a lenda que o Abaeté/ Era um índio
guerreiro e até/ Cantava, remando a canoa/ Namorava com Iemanjá/ Mas
quando resolveu se casar/ Namorou uma índia da tribo/ Iemanjá se sentiu
traída/ Ficou enfurecida/ Provou as águas da lagoa/ Que era cristalina e boa/
Invadiu a tribo do Abaeté/ Jogando o véu da noiva pra cima/ Que caiu em
forma de duna/ Está a lenda formada/ Areia branca e água escura/ Água
escura e areia branca, a-a-a. (Seu Reginaldo de Itapuã, *A Lenda do Abaeté*).

E eis que “Juntos, diferencialmente irmanados, pedimos à festa a evidência de que tudo isso, que é a vida, e a vida impositivamente social, é suportável e até bom, porque, sendo irrecusável, pode ser até previsível se revivido com afeto e com sentido.” (BRANDÃO, 1989, p.09). Com o caminhar das horas, o bar foi esvaziando, as pessoas foram indo embora e só restaram aqueles mais empolgados com a música. Ainda assim, não foi possível prolongar o

som durante muito mais tempo. Seu Régis não gosta de incomodar a vizinhança até tarde da noite.

Deparei-me, assim, com **um clima itapuanzeiro** que parecia querer reinstaurar um viver comunitário e afugentar a dispersão, o desenraizamento, a agonia da cidade, através de práticas culturais e festivas, da afirmação das relações de vizinhança, da reintegração com a natureza, do fortalecimento dos laços de sociabilidade, do ressoar das vozes dos antepassados. Como Ecléa Bosi, em *Memória da cidade: lembranças paulistanas*, percebo que “[...] há nos habitantes do bairro o sentimento de pertencer a uma tradição, a uma maneira de ser que anima a vida das ruas e das praças, dos mercados e das esquinas” (BOSI, 2003, p. 206).

Nesta relação inevitável que é o encontro com o outro, o viver e construir estruturas de sociabilidade para dirimir conflitos, fatalidades e tensões, é preciso que o ser humano, individual e socialmente, desenvolva sistemas de integração mais próximos de uma esfera lúdica, festiva, que alimente a sensação de liberdade e prazer, fortemente castradas pelas regras, leis e ordens criadas pelos mecanismos sociais. (OLIVEIRA, 2006, p. 38).

Na época, mais especificamente no segundo semestre do ano de 2006, quatro dos cinco integrantes do Botequim (inclusive, todos os quatro, paulistas que vieram para Salvador, por diferentes razões) moravam em Itapuã e sinto que o clima itapuanzeiro foi, de certa forma, determinante para a formação do grupo, reverberando-se sempre nas rodas de samba cujos cenários são também compostos por bares e personagens do bairro que fazem do ritual festivo um meio de circulação de saberes para reafirmação, sobretudo, de um lócus comunitário.

Itapuã e seus moradores me tocaram, atravessaram o meu corpo, reavivaram em mim o desejo de compor, de fazer parte. Afinal, como diria Marguerite Youcenar, citada por Brandão (1989): “os ritos e as máscaras são mais fortes do que nós.” (p.17).

3.5 A ORGANIZAÇÃO E A DINÂMICA DA RODA DE SAMBA A PARTIR DOS BAMBAS DA PESQUISA

Cada roda é uma roda. E, ao mesmo tempo, tudo é roda.

(Ênio Bernardes)

E tudo roda. Mas, como se organiza uma roda de samba? O que é fundamental para realizá-la? Como e quem dela participa? Como poderíamos defini-la? Para pensarmos juntos a organização espacial e posicionamentos e funções da/na roda realizamos a interpretação dos mapas mentais que eram construídos pelos bambas da pesquisa antes da realização da entrevista. Entretanto, ao discutirmos sobre tais questões, víamos que cada roda é uma roda, a depender do lugar onde ela acontece, das pessoas que a freqüentam, do ânimo dos músicos e do dia. Mas, a princípio, a roda de samba acontece em todas as sextas-feiras, a partir das 21h, em diferentes localidades, e é constituída de um núcleo de músicos, normalmente integrantes do Grupo Botequim, que sentam em volta de uma mesa. Os instrumentos tocados, normalmente, são: cavaquinho, violão seis cordas, pandeiro, agogô, reco-reco, tamborim, repique de mão, ganzá e surdo. Acontece de termos, às vezes, o luxo da presença de um violão sete cordas ou de uma flauta. A partir daí existem diferentes visões sobre a organização e dinâmica da roda. Visões subjetivas e implicacionais. Cada entrevistado a representou de uma forma bastante pessoal e trarei aqui alguns mapas mentais para que eu possa tecer compreensões através das descrições e interpretações que me foram relatadas e construídas pelos bambas.

A princípio duas idéias chamaram a minha atenção, uma trazida por Daniela que concebe a roda como anéis e a outra por Francine que a percebe enquanto campos de força. Percepções que coincidem de certa forma ao retratar a organização da roda.

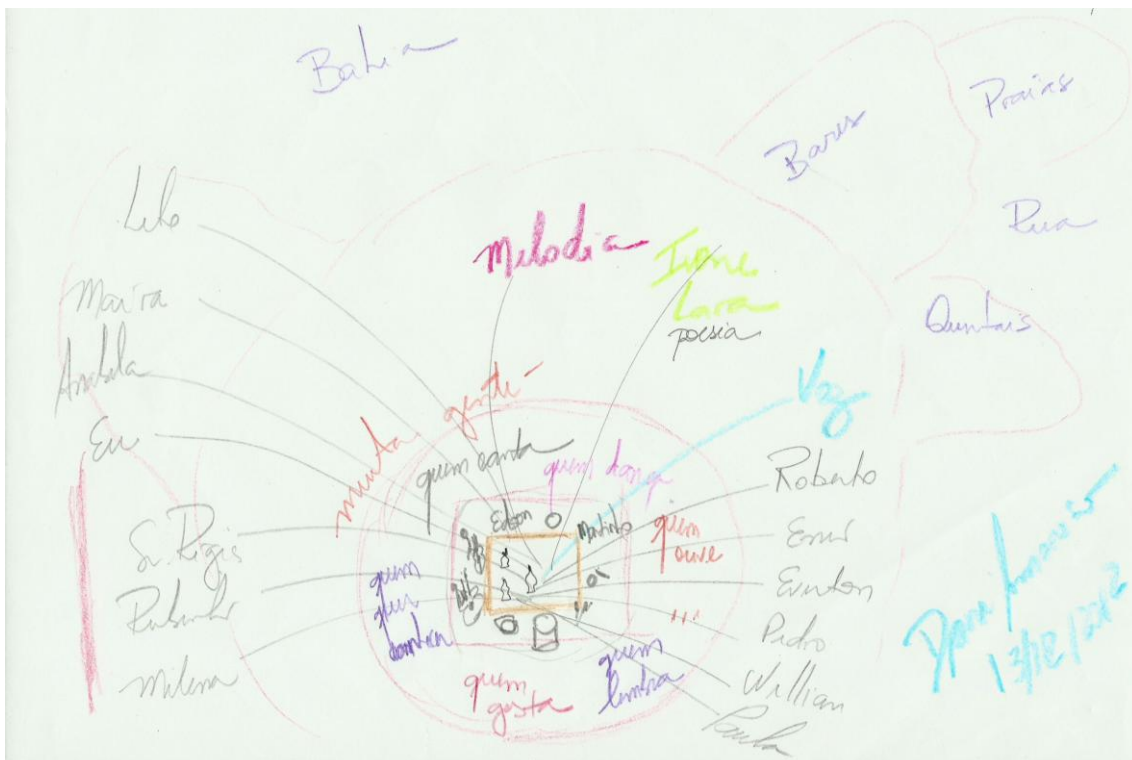


Figura 13 - Mapa mental construído por Daniela Amoroso, no dia 13 de dezembro de 2012

A roda de samba, tal como foi representada por Daniela, apresenta gradações de “potência”, como afirma a entrevistada. No centro da roda, estão os músicos que a sustentam e a conduzem, o que implica em responsabilidades, exige um estado de atenção para saber como agir, qual canção puxar e, também, um cuidado para que algumas regras não sejam desrespeitadas, atrapalhando a execução dos sambas. Para estar no centro é necessário mostrar habilidade em algum instrumento ou ser conhecido dos músicos e compreender códigos que são específicos da roda de samba. No próximo capítulo, tratarei com mais profundidade o que significam tais códigos e o que é necessário para a condução de uma roda que exige, como foi explicitado por Ênio, certa “manha”, um saber fazer ao qual se deve estar atento para ser aceito no espaço dos músicos. Por isso que do centro partem traços que o ligam a nomes de pessoas relacionadas ao universo afetivo de Daniela dentro da roda de samba e que fazem parte, digamos, da diretoria. O centro, portanto, significa, para Daniela, um primeiro anel.

No segundo anel, estão presentes pessoas que têm uma relação afetiva com a musicalidade do samba, com a própria roda e com os próprios músicos. São pessoas que costumam participar da roda com mais frequência, gostam de dançar, cantar, ouvir, prestar atenção com mais proximidade no que está sendo feito no centro. Não têm as mesmas responsabilidades dos músicos, mas algumas se sentem à vontade para pegar um instrumento percussivo ou o microfone para entoar uma canção, quando têm a permissão ou são convidadas. O segundo anel é bem variado, assim como o terceiro. A depender do lugar onde a roda de samba aconteça, as pessoas que o integram variam, apesar de que têm aquelas que são cativas e podem ser vistas em diferentes espaços que acolhem o samba. Como disse anteriormente, no segundo anel, é comum reconhecermos as comunidades: “a comunidade de Itapuã”, “a comunidade do Santo Antônio”, por exemplo. Além disso, a quantidade de participantes também varia. As rodas, em Itapuã, costumam ser mais vazias, enquanto as rodas do Largo do Santo Antônio Além do Carmo, normalmente, são bastante cheias.

No terceiro anel, representado por Daniela com as palavras “muita gente”, estão pessoas com variados interesses. Normalmente, não estão ali para ouvir samba ou participar da roda. Estão com o interesse de ir a um movimento festivo, encontrar amigos, beber, paquerar, etc. Não que os que participam do primeiro e segundo anel não tenham também tais interesses, mas a questão que se revela está ligada ao envolvimento subjetivo e afetivo com a roda de samba, com o centro, com o saber fazer ou o desejo de aprender. Obviamente, que a divisão

da roda não pode ser considerada como uma organização estanque. Durante todo o tempo, as pessoas circulam entre os anéis. Os músicos, talvez, circulem menos, porque, como já abordei, têm responsabilidades que lhes são próprias. O que significa que a ideia de anéis é abstrata, utilizada para tentar definir um olhar sobre a organização espacial da roda, que implica em diferentes níveis de sociabilidade. Nas palavras de Daniela, a explicação do mapa que construiu:

É, a primeira coisa foi pensar a roda, né? Esse estímulo que você me deu. A roda de cima como vários anéis, assim. Tem um anel menor, que é esse anel onde fica, ficam os músicos, os compositores, quem canta, quem faz o samba, o anel menor. E alguns anéis que vão se... É... Se reverberando em torno da roda, assim. E daí, então, esse primeiro anel com quem tá ali dentro do... Sabendo o que tá acontecendo, sabendo o que tá fazendo até um certo momento, né? Do que vai cantar, do que pode, do que não pode, do como fazer, qual é a proposta, qual não é. Um segundo anel de quem se liga naquilo que tá sendo feito de alguma maneira, quem ouve, quem dança, quem canta, que quer conhecer o que tá sendo feito, quem gosta, quem lembra de alguma coisa com aquilo ali. E, depois, muita gente, assim. Pensei em muita, mas que, às vezes... Muitas vezes, a gente não sabe porquê a pessoa tá ali de fato, assim, mas que sabe que algumas coisas, algumas pessoas ligam essas pessoas. (Daniela Amoroso).

Busquei explorar com Daniela as possíveis percepções que tem da roda, a partir dos posicionamentos que nela ocupa. O que percebe e sente quando está no centro, tocando e cantando, e quando está no segundo ou terceiro anel. A entrevistada relatou-me que, no período da gravidez, entre meados do ano passado e início deste ano de 2013, teve a possibilidade de não tocar sempre e pode observar a roda de um outro lugar, cuidando também do filho mais velho. Trouxe a diferença entre *ver de fora* (fora do centro, no caso) uma roda no Bar de Seu Régis e *ver de fora* uma roda no Santo Antônio. Segundo Daniela, nas rodas em Seu Régis, há uma maior harmonia e envolvimento entre as pessoas, que cantam juntas e estão atentas à execução musical. Já a roda do Santo Antônio lhe parece mais barulhenta onde para estar próximo ao centro é necessário entrar na “muvuca”¹⁷ e ficar apertado no meio dos participantes para ouvir o som. Entretanto, o que mais impressiona a entrevistada é o estado de “dilatação” das pessoas, na roda, o que significa falar de seus estados de êxtase e de suas entregas a um coletivo.

¹⁷ “Muvuca” é um termo comum em Salvador, utilizado quando queremos nos referir à presença de uma grande quantidade de pessoas, que se apertam em um espaço que parece não comportá-las.

É importante pontuar também que vários entrevistados observaram - por terem participado de rodas de samba em outros estados brasileiros – que a roda de samba do Botequim tem características que lhe são específicas, inclusive porque é realizada em Salvador, cidade com hábitos culturais também específicos, apresentando um caráter mais informal e mais democrático, digamos, ao possibilitar uma participação gratuita e uma maior flexibilidade no trânsito das pessoas entre os anéis ou campos de força, definição que veremos, agora, a partir da conversa com Francine.

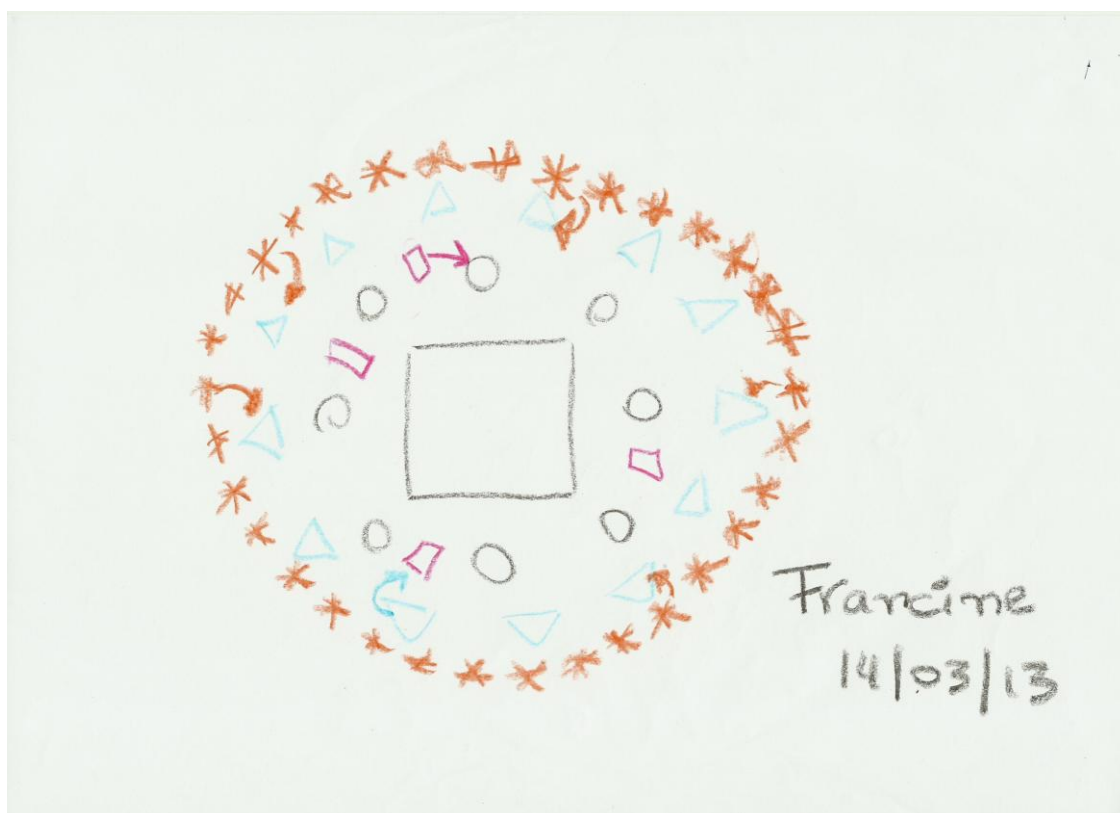


Figura 14 - Mapa mental construído por Francine Cavalcanti, no dia 14 de março de 2013

Assim define Francine a organização da roda:

Eu pensei na roda de samba enquanto um campo de forças e esses campos, eles são definidos a partir das relações que as pessoas têm com a música, com o samba. Ai, a primeira coisa que me vem é esse centro e os músicos que tão aqui em preto e ai coloquei eles em preto também com a mesma cor da mesa muito porque, digamos, seria a raiz desse campo de força, né? Os músicos, eles são muito além de artistas, mas eles são pessoas que tão, têm um convívio muitos anos com a cultura, são pessoas que pesquisam. Então, seria digamos a raiz desse campo de força [...] Ai, é, em vermelho, eu identifico é um outro campo, o que é um campo, o que num é tão, digamos

assim, num tem, é... Num é, num tem a raiz que esses têm de pesquisa, é de aprofundamento da parte musical [...] De responsabilidade, exatamente, mas que tão de certa forma conectados com essa raiz, porque tão ali por causa do samba ou então... Ou tem vontade, frequentam o samba, há muito tempo, é... Ou são pessoas muito próximas aos músicos. Então, são pessoas que tão ali nesse, nesse diálogo, né? Nessa relação. Me identifico nessa posição, nessa... E ai, coloquei uma seta, muito também, porque é, a partir desse, da minha proximidade com, com a roda do Botequim - e ai penso especificamente com a roda do Botequim - eu me vi atuando em diversos campos de forças, ao longo da minha trajetória de Salvador, entendeu? Com essa roda, assim. Então, eu assumo também em alguns momentos, assumo a postura do músico, apesar de não ter o conhecimento... Né? Mas, assumo, digamos, uma certa responsabilidade e um compromisso que é, que é espontâneo, que é voluntário, não é nenhuma obrigação, entendeu? É isso que eu quero dizer. E ai, em volta, em azul, triângulo azul, eu identifico são as pessoas que já tão ali pelo samba, mas num têm uma relação tão próxima com aqueles músicos. Então, é... Claro que isso é uma questão, que é uma dinâmica, num é uma coisa muito, é, num é monolítico, né? [...] Então, são, são processos que também transitam. Então, o azul, por exemplo, de tanto frequentar a roda, pode vir a chegar a ser um vermelho [...] É... Até porque, quando eu conheci a roda, eu era azul, entendeu? Assim, do tipo. Mas, é isso que quero dizer, o azul ainda tem uma relação com a música, né, com o samba. Ele tá ali, ele tá na roda, porque ele vem buscar aquele conhecimento ou... E ele valoriza aquela, aquele conhecimento enquanto identidade daquele povo, daquele território, enfim, daquela região. E ai, essa parte laranja aqui eu identifico, muito mais especificamente, lá na roda do Santo Antônio que já é, digamos, é um campo de forças bem mais abstrato, porque eles tão ali por diversos motivos. Posso até colocar uma setinha aqui dele com o azul, porque são pessoas que se aproximam de certa forma com, às vezes, com essas pessoas que tão, tão mais conectadas, que vivem a cultura do samba [...] Que foram por elas chamadas, exatamente, mas que tá ali mais por um, por divertimento. Ele podia tá ali no samba como podia tá num show sei lá de quem. Ele tá em qualquer lugar, entendeu? Ele tá ali mais, porque é a moda, porque é onde tem uma gatinha pra paquerar, sabe, assim? Que tem outros motivos que não o... (Francine Cavalcanti)

Optei por trazer a descrição e a análise da organização da roda de samba de Francine na íntegra, porque as considereí uma perspectiva muita rica, com possíveis e interessantes desdobramentos. A entrevistada, que não nega a formação de geógrafa na forma de representar no mapa, traça uma série de redes de sociabilidade, mostrando a complexidade dos vínculos entre os participantes e a roda de samba. O caminho que cada um percorre no espaço simbólico da roda depende de um interesse pessoal e subjetivo, dos significados que lhe atribui. São três os campos de força relatados por Francine, sendo o quarto círculo, representado pelos asteriscos na cor laranja, definido por ela como *arena*. Quando a indaguei sobre o que seriam *campos de força* e *arena* pude compreendê-los como conceitos habitualmente utilizados no estudo de movimentos sociais de resistência política, ligados a relações de poder que demarcam um território, estabelecidas dentro de grupos em que são

partilhados objetivos comuns. Enquanto as arenas estariam fora do campo, apesar de relacionar-se com ele, transversalmente. “É que o campo tá mais relacionado, assim, a quem pratica, quem tá naquela prática constante e arena seriam pessoas que transitam por esse campo, entendeu? Não tá, necessariamente, sempre em constante prática.” (Francine Cavalcanti)

O que se percebe, na fala acima, é uma noção de compromisso com a prática da roda de samba. Um compromisso que não é próprio, apenas dos músicos, na medida em que as pessoas que cantam, batem palma, dançam, trocam olhares e afetos, ao redor da mesa, são vistas como essenciais para a realização da roda. Entretanto, a participação neste espaço, segundo Roberto, tem um significado de uma abrangência muito maior: “Então, todo mundo participa da roda, todo mundo, a roda é todo mundo, a roda é, são as pessoas que tão ali, é o cara que tá vendendo, sabe, que tá vendendo um churrasquinho, um bereguedê, pá. O samba é essas pessoas, senão ia ser só aquela roda ali.” (Roberto Ribeiro).

Se, por um lado, há, de fato, a questão do compromisso que envolve a necessidade de uma frequência mais constante de alguns participantes e, sobretudo dos músicos, para que o movimento aconteça, o que implica em diferentes funções, na roda, parece-me difícil, a partir da fala acima, atribuir um valor ou uma importância maior ou menor a este ou aquele posicionamento, porque a roda é tudo isso, engloba uma diversidade de funções, de interesses e significados. Há aqueles que ofertam um prato de comida, caldos verde e de sururu, feijoada, entre outros, como já aconteceu no dia em que eu e Milena comemoramos os nossos aniversários no bar de Seu Régis, ou no dia em que defendi a minha monografia, quando Ney e Paulinho fizeram um delicioso feijão na lenha, na calçada ao lado do bar de Dona Cabocla e em várias outras ocasiões. Há também os que trazem grande alegria, quando aparecem, como Mestre Coutinho, Bafon e Geovana, compadres de Pedrão e amigos da comunidade de Itapuã que, por exemplo, não tocam, mas quando estão na roda costumam sentar no centro ao lado dos músicos. Tudo isso é roda, portanto.

Mas, são as relações de significação, que aparecem na fala de Francine, que vão definir os diferentes vínculos que são estabelecidos com a roda de samba, representado, no mapa, através da proximidade ou do distanciamento do centro ou *raiz*. Quanto mais próximo da raiz do campo de força, maior o envolvimento com o samba, com os músicos e a roda, maior a compreensão dos códigos e das práticas simbólicas que a constituem, da mesma forma que pudemos perceber na fala de Daniela. Enquanto o segundo mapa foca mais em um trânsito

que parte da periferia para o centro, o primeiro mapa parece demonstrar, ao contrário, um movimento que vai do centro para a periferia.

Entretanto, a conversa sobre o mapa mental produzido por Paulinha, traz uma perspectiva diferente, no sentido de que a roda de samba é por ela representada “como antigamente”, quando comunidade e centro realimentavam-se, construindo uma unidade intrínseca. Segundo Paula:

Aqui é a mesa, seria a mesa. Aqui, as garrafinhas que dão alegria ao samba - sem elas, isso não acontece. E mais outras coisitas mais pra alguns. O tira gosto, né? A comidinha que tem que ter, que é de lei. Isso tudo faz parte do samba, né? Dessa alegria que a gente vive, dessa comunidade linda que acompanha sempre o samba, que sem eles o samba não existe, porque o samba é feito disso tudo, né? Um contexto. Tem que ter quem sambe, quem bate palma, quem cante, quem toque. É... Só os componentes do grupo, fazendo samba sem a comunidade, não tem graça. Tem que ter tudo isso aqui, que eu imagino, que eu vejo, que eu sinto, né? Pra ter graça, pra valer a pena. Isso é o samba, né?

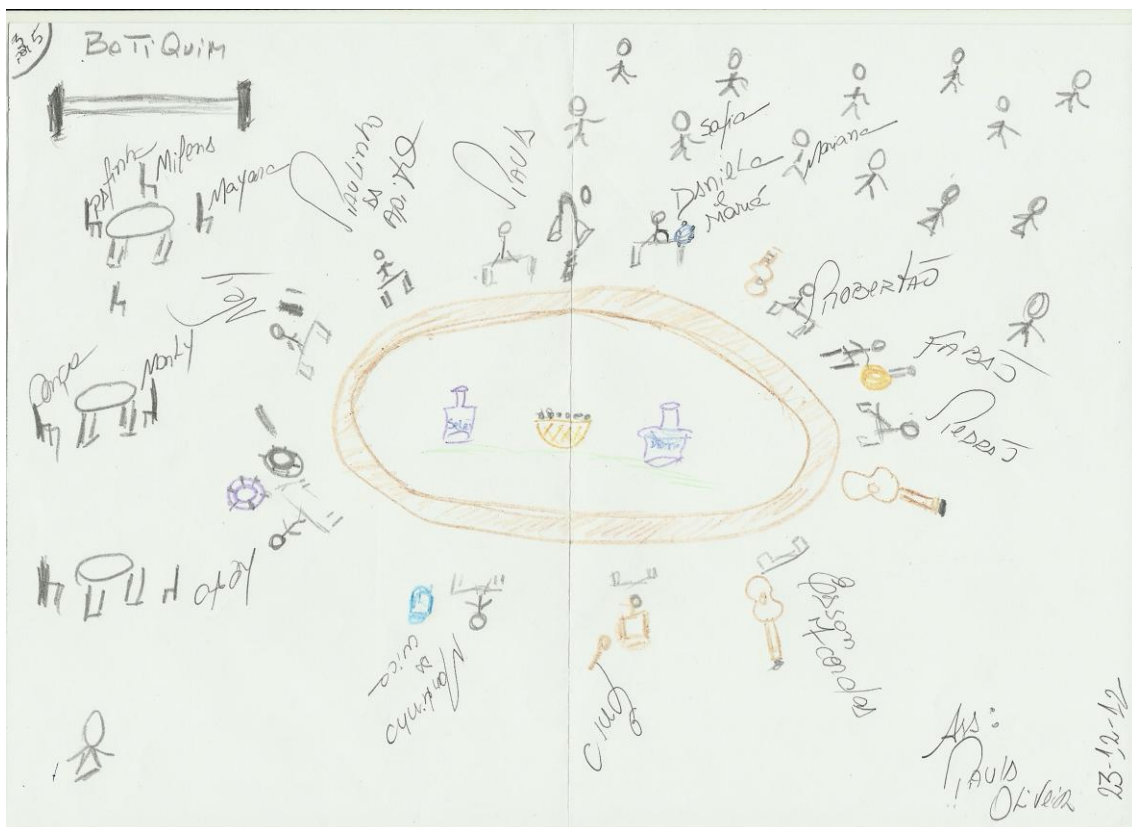


Figura 15 - Mapa mental construído por Paula Oliveira, no dia 23 de dezembro de 2012

Paula não consegue conceber, por exemplo, uma roda em que estejam presentes pessoas que não tenham um vínculo com o samba, trazendo uma concepção nostálgica da roda, em

que as relações entre os participantes são mais íntimas, tanto que a entrevistada fez questão de escrever os nomes de pessoas que lhe são mais próximas e freqüentam as rodas do Botequim há alguns anos. Durante a entrevista, Paula diz não concordar com os rumos que as rodas do grupo Botequim tomaram, sobretudo no bairro Santo Antônio Além do Carmo sobre o qual comenta:

[...] lá virou um point, assim, atípico. Lá vai pessoas de várias tribos. Não vão pessoas do samba só. Poucas, pouquíssimas do samba. O pessoal vai lá pra fumar droga, pra ver a bunda das mulheres bonitas que passam, pra ligar seu carro de som e ficar ouvindo pagodão, atrapalhando o trabalho de samba que tá rolando lá. E, comércio, né? Virou um comércio. Num é a roda de samba, num é apresentação do samba que acontece ali. Virou... (Paula Oliveira).

Além disso, Paula não gosta de rodas em que os instrumentos são plugados em caixas de som, o que passou a acontecer com o aumento da participação de pessoas nas rodas, fato que já descaracteriza a roda para a entrevistada ao gerar um ambiente, digamos, menos informal e íntimo. Existe um sentimento de nostalgia presente durante toda a entrevista e discussão sobre o mapa mental de Paula, decorrente de algumas frustrações em relação, inclusive, ao uso do espaço Vem Sambar, o que jamais desmerece o significado que a roda de samba tem para ela. Até porque percebo em todos os mais antigos freqüentadores das rodas de samba do Botequim a mesma saudade, inclusive em mim.

Sabíamos que o lugar que cada entrevistado ocupa na roda define o olhar sobre ela. Portanto, busquei explorar com todos os bambas como seria perceber a roda de diferentes ângulos. Como estratégia para abordar a perspectiva da roda de samba, sobretudo com Ênio e Roberto Ribeiro, a partir de outros posicionamentos, comentei durante a conversa acerca dos mapas mentais o dia, relatado em diário de campo, em que o Grupo Botequim, com o intuito de levantar recursos para uma turnê pela Europa, realizou uma feijoada e uma roda de samba, no espaço O Rumo do Vento de Seu Reginaldo, em Itapuã. Foi no dia 09 de julho de 2011, quando decidi dar início ao trabalho de campo, no mestrado, de forma mais sistematizada. A intenção era observar, fotografar e registrar. Foi num sábado à tarde. Sai de casa às pressas, após um curso de dança flamenca, com o meu companheiro, Rafael. No caminho para Itapuã, pegamos Milena no bairro Rio Vermelho. Esqueci a câmera fotográfica na pressa e tive sorte de conseguir uma emprestada de Milena, que estava com pouca bateria, mas “quebrou o galho”. Seu Régis cedeu o bar como forma de contribuir com o Grupo Botequim, que ficou

responsável pela venda de bebidas e da feijoada. Em um dos dias anteriores, encontrei com Ênio que me informou sobre como estava sendo a preparação do evento. Ele ficou responsável pela compra dos ingredientes da feijoada. Ney, que é conhecido como o cozinheiro da diretoria, o acompanhou à feira de São Joaquim para a compra dos ingredientes e foi o responsável por fazer a feijoada.

Quando cheguei ao O Rumo do Vento, mais ou menos às 15h, fiquei surpresa ao ver Pedrão, outro integrante do grupo Botequim, dentro do bar, vendendo bebidas. O grupo criou um sistema de fichas para compra de bebidas (água, cerveja e cachaça mineira) e da feijoada. Os integrantes do grupo revezavam-se nas funções: vender a ficha, trocar a ficha e servir a feijoada. Na verdade, quem ficou responsável, na maior parte do tempo, por servir a feijoada foi o próprio Ney cuja esposa, Adriana, ficou bastante tempo também na venda das fichas. Ênio, Pedro, Everton (percussionista mais recente do Botequim) e Roberto ficaram mais tempo dentro do bar, trocando as fichas. Apesar de que Roberto ficou bastante tempo também vendendo as fichas. Eles se revezavam, ficavam entre o bar e a roda de samba.

Foi interessante, porque, pela primeira vez, participei da roda, dentro dessa configuração. Seu Régis do lado de fora do bar, bebendo, cantando e, muitas vezes, coordenando a roda, enquanto os integrantes do Grupo Botequim trabalhavam e, quando podiam, tocavam na roda. A princípio, estavam na roda Seu Edson Sete Cordas, Tito Costa (flautista), Roberto Ribeiro e outros músicos na percussão, que eu não conhecia. Depois, a roda se formou com o Grupo Botequim reunido, com a exceção de Daniela Amoroso, que tinha ido à São Paulo com o intuito de deixar o filho sob os cuidados dos avós maternos para poder viajar com o grupo para a Europa.

Foram cantadas as músicas mais ouvidas nas rodas e, em vários momentos, Seu Régis entrava para cantar as suas composições. Senti como um presente para a entrada em campo. A comunidade reunida e organizada em prol de uma causa que, como dizem, é a “de levar o samba pro mundo”. Enquanto o Grupo Botequim tocava, algumas pessoas revezavam-se nos instrumentos percussivos. Viam-se pessoas em pé tocando ovinho ou ganzá, tamborim e pandeiro, sobretudo. O público, neste dia, estava bem diverso. Vi moradores de Itapuã. Vi pessoas do centro da cidade. Era gente de toda idade e de diferentes classes sociais.

Quando o Botequim parou de tocar, achamos que a roda iria acabar. Os integrantes do grupo estavam cansados, por causa da produção do evento que havia começado cedo. Mas, fomos surpreendidos pela atitude de Seu Reginaldo de dar prosseguimento à roda. Ele foi chamando um e outro para tocar e cantar e, quando menos esperávamos, a roda estava

formada de novo, agora com outros tocadores. Chegou um cantor de Salinas das Margaridas, Tom Barreto, acompanhado da esposa e do produtor, e deu uma canja, a pedido de Seu Régis. Cantou vários sambas de roda autorais. Eu não conseguia parar de olhar e de bater palmas.

Nesse revezamento, várias pessoas deram canjas, inclusive eu. Cantei duas músicas. Às vezes, um e/ou outro integrante do Botequim vinha e puxava um samba ou acompanhava alguma canção. Seu Edson Sete Cordas não saiu da roda em nenhum momento. Cheguei a vê-lo dar umas piscadelas, meio sonolento, de vez em quando. Às vezes, eu ia conversar com os integrantes do Botequim e os percebia também surpresos com a duração da roda de samba. Dávamos risada da cara deles, cansados e surpresos. Como se tivessem perdido o controle da roda. Senti que, pela primeira vez, a comunidade foi tomando a roda de assalto. E nessa, o samba durou sete horas ininterruptas. Bom constar que, neste dia, era aniversário de Paulinho do apito, também considerado da diretoria, um gaúcho, tímido, cujo apito não sai do bolso e é sacado de quando em vez para ser tocado na roda. Outras pessoas importantes, que desde o princípio acompanham a roda estavam lá: Léo memória, Zil e Ulisses, Conça, Solange e Adaulto, Bafon com a esposa Geovana e os filhos. Enfim, foi bom reencontrá-los também, relembrei dos primórdios da roda, em 2006. Fiquei até serem recolhidas todas as cadeiras. Foi uma instigante entrada em campo que revelou um acontecimento inédito.

Roberto ressaltou que esse dia foi interessante primeiro porque é difícil assistir a outras rodas de samba em Salvador e estar de fora, administrando o evento, lhe possibilitou isso. Por mais prazeroso que seja realizar uma roda de samba, cansa conduzi-la, a voz e o corpo desgastam e participar de uma roda sem tanta responsabilidade lhe deixou feliz. Além disso, as pessoas que aprenderam com o Botequim assumiram a roda, durante a feijoada, como Marinho, cavaquinista amigo do grupo, entre outros, da própria comunidade, o que trouxe satisfação para Roberto e o reconhecimento ao trabalho do Botequim, que vem formando novas pessoas no ofício de conduzir uma roda de samba.

Já Ênio disse que ficou impressionado com a empolgação dos participantes do evento. Estava cansado com a produção, mas ainda assim percebeu que “ser dono de bar” é desgastante e que, em muitos momentos, preferia estar tocando ou sentia a necessidade de encerrar o evento para descansar. “Eu, na verdade, eu vi como é difícil ficar do outro lado, ser dono de bar, na roda de samba. (Gargalhada) [...] E como num é tá tocando e falar: - ‘Putá merda, eu prefiro bem mais o outro lado!’” (Ênio Bernardes).

O mapa mental de Ênio é interessante por melhor demonstrar o significado da roda para o entrevistado, através da representação de um universo bastante subjetivo.

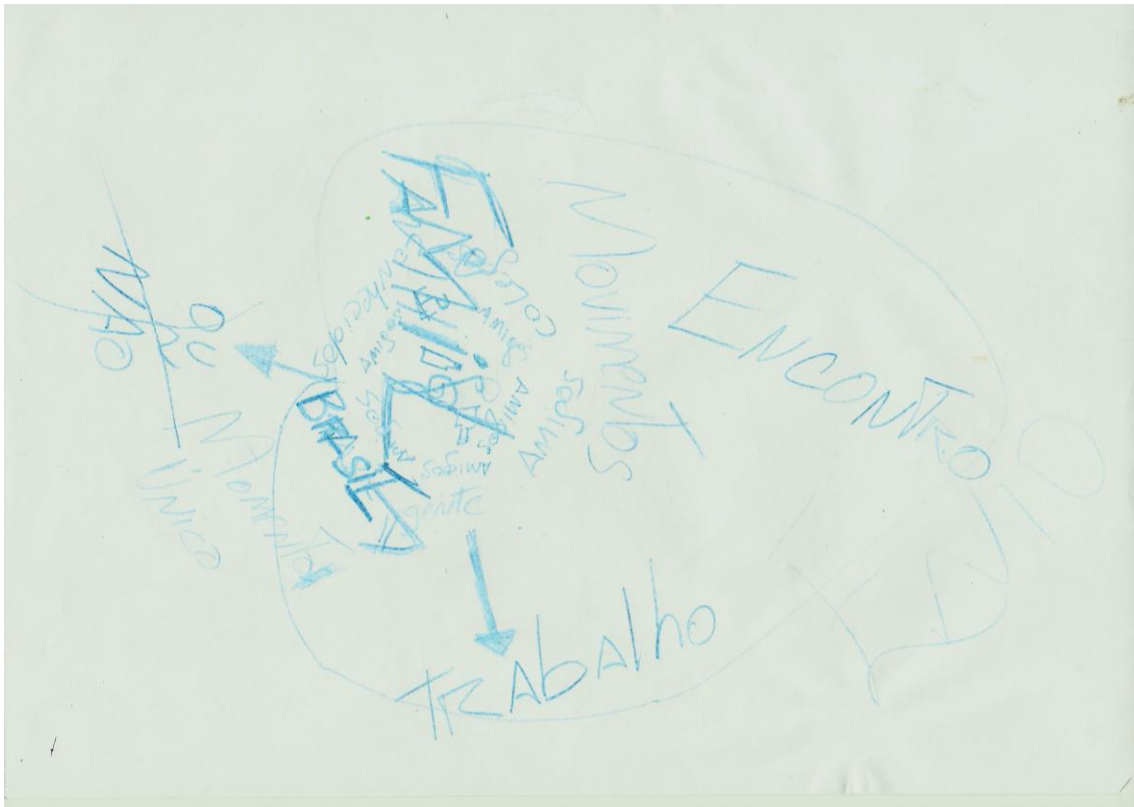


Figura 16 – Mapa mental construído por Ênio Bernardes, no dia 09 de outubro de 2012

A princípio, interessante notar que o formato do círculo da roda é de um coração. Dentro do círculo, tudo o que significa a roda para Ênio, com destaque para as palavras escritas em letras grandes: encontro, família, movimentos, trabalho e Brasil. Vê-se uma espiral que representa um movimento e parte do que centro em que estão representadas as bebidas, comidas e a música e vai se desenrolando passando por um círculo de amigos em que Ênio se localiza com a palavra “Eu” e por outro círculo em que estão os conhecidos, colegas, amigos e gente. Esse todo parece representar uma grande família de que fazem parte pessoas ligadas por vínculos afetivos e, também, de parentesco, considerando que Ênio e Daniela são casados, assim como Roberto e Francine, e que Conça e Marli costumam participar da roda com as filhas, por exemplo. Para o entrevistado, a roda configura-se como um movimento único, singular na vida dele. O “ou não” demonstra, a meu ver, que a roda pode ser tudo isso ou não, a depender de quem a vivencie. Mas, o “ou não” riscado com um “X” faz-me pensar que, para Ênio, a roda significa o que foi, de fato, representado no mapa.

Se eu fosse olhar de cima, porque eu tenho amigos, é um momento que eu encontro esses amigos, é um momento que eu tenho conhecidos, é um

momentos que eu tenho colegas, é um momento que eu encontro família, é um momento que eu tenho um Brasil que, ao mesmo tempo, tem um movimento girando em torno disso, seja ele grande ou pequeno, mas tem um movimento, que seja, né? Seu Régis lá ir e pegar uma cerveja e voltar e cantar um samba e tal, tal, tal, né? É um movi... Dona Caboclinha e tal, tal, tal, sen... Hum? Pensando nisso, pra mim, também, eu tenho que falar que isso é, de uma certa forma, é o que eu sei fazer, é o meu trabalho, entendeu? É o que eu sei fazer, um trabalho de uma certa forma. (Ênio Bernardes).

E a ideia de trabalho tem, de fato, uma importância no mapa, haja vista a principal seta que sai da espiral. Por outro lado, percebe-se uma indefinição na fala de Ênio que ora afirma o ofício de tocar na roda como “o meu trabalho”, ora como “um trabalho, de certa forma”, que, a meu ver, reflete um desprestígio social em relação a trabalhos como o que realiza o meu entrevistado, deixando-o inseguro em afirmar-se como sambista que deseja viver de fazer roda e trabalhos relacionados apenas com samba. Aqui, a noção de trabalho é distinta da que o sistema capitalista produtivista nos faz crer. É o sentir-se tranqüilo e à vontade, entre pessoas queridas, segundo Ênio, que o deixa seguro para conduzir, saber fazer a roda. O trabalho está assentado em uma vivência coletiva, apesar da satisfação pessoal.

Estar no centro para o percussionista representa uma responsabilidade, independente de onde a roda aconteça e de não receber dinheiro por estar tocando, na maioria das vezes. Ver-se fora *da raiz do campo de força*, como já foi dito anteriormente, por tudo que representa estar à frente da condução da roda, o que significa um trabalho como qualquer outro, apesar de específico e preenchido de prazer, também não é fácil para o entrevistado. Então, ative-me a explorar mais as funções que lhe são específicas, enquanto músico. Apesar de adorar o que faz, Ênio relatou as dificuldades da posição que ocupa, pois é necessário segurar o andamento da roda, puxar canções apropriadas de acordo com o momento, impedir que alguém pegue um instrumento sem saber tocar ou que tenham mais de duas pessoas no pandeiro, o que exige um estado de atenção constante e o impede de conversar mais com os amigos, de ver alguém que gostaria de ter encontrado, de presenciar determinadas situações. Além do cansaço, no final da tocada, físico e vocal.

Também Roberto falou das dificuldades que enfrentou, no início da realização das rodas do Botequim, quando era puxado um samba e ele não conseguia acompanhar a harmonia da canção com o cavaquinho, o que o levou a estudar o instrumento cada vez mais e a pesquisar a história, compositores e canções de samba. Hoje, Roberto é um grande cavaquinista, começou a compor, realiza bonitos floreios melódicos e é quem está mais a frente da condução das rodas. Paula, também, diz que passou a pesquisar mais canções e compositores

de samba, teve aulas de percussão e “de como ter um comportamento certo e sério dentro de uma roda de samba” com Ênio, sem falar que, junto com o marido e o filho único, Leto, construiu o Vem Sambar, que já existia como bar, mas depois se transformou em um espaço cultural, mesmo que lá ainda se vendam cervejas.

É bem interessante a fala de Francine, quando ela retrata a dificuldade de assumir “a postura do músico” - que lhe foi possibilitada também pelo casamento com Roberto e entendimento maior dos códigos da roda - e a diferença entre estar sentada e em pé, dois posicionamentos que exigem distintas funções e experiências:

E ai é uma coisa até legal essa, que eu tô lembrando aqui, é que, quando eu comecei a assumir essa postura aqui do músico, é difícil, pra mim. Não que eu não tenha prazer, eu sinto, eu tenho muito prazer, me sinto responsável também por esse momento. Só que é isso também. Ao mesmo tempo, eu fico super na dúvida, que a minha essência mesmo, é, natureza é "cabrochar", também, sabe? Então, eu tô no samba pra dançar! É cantar, dançar e tá em pé. Então, é muito difícil passar uma roda inteira sentada, entendeu? Tocando. Eu fico nervosa! Eu fico agoniada! Ai, às vezes, eu tô olhando pro Roberto e Roberto só bota o olho, ah, assim, tipo assim, ele gosta... ele, ele é uma pessoa super responsável assim e ai, quando... E ele repreende, se for possível, sabe? E ele fala: - Quando você senta na roda, tem que assumir a responsabilidade do músico - Falo assim: - Porra, Roberto! Mas, eu num sou música profissional. Dá um maior desconto pra mim? - Sabe? Então, estranha logo nesse sentido assim de: - Porra, eu tô aqui, mas se tem um partido, um samba, um partido alto mais pegado assim, eu já fico logo doida, já quero logo REQUEBRAR! (Gargalha). Você entende? Assim, é difícil a gente tá aqui o tempo inteiro, assim. (Francine Cavalcanti).

“Cabrochas” e “pastoras” são palavras que se referem, sobretudo, a papéis femininos, no mundo do samba. Por isso, quase todos os entrevistados consideram a presença das mulheres imprescindível, nas rodas do Botequim. São as pastoras que compõem o coro de vozes femininas, além de bater palma e “requebrar” ou “cabrochar”, dando um caráter singular a cada roda de samba.

Eu acho que a mulher, ela exerce uma presença, eu acho, bem caricata, forte, né, que é a conexão dela, através do canto, através da dança, através do corpo, são várias linguagens ali sendo colocadas, entendeu, que faz total diferença de um cara, porque o cara raramente vai chegar... Ele canta, mas ele num vai chegar, ele... É raro ver ele se chegando e sambando com a gente, assim. Tem mudado, eu acho até, percebido isso, uma conexão até maior dos homens dançando assim com a gente (Francine Cavalcanti).

Pastoras podem tanto estar sentadas, no centro da roda, sobretudo quando também sabem tocar um instrumento, ou em pé, no entorno dela. Os cantos que entoam dão todo um colorido ao som. Faço parte, sempre que vou à roda, do coro, lugar com o qual mais me identifico. As vozes das pastoras são bastante agudas e são, por isso, comparadas às vozes das lavadeiras. Quanto mais alto ressoam no ambiente, mais animado o clima parece ficar. Os tocadores empolgam-se e começam a puxar músicas com andamentos mais rápidos, como os sambas enredo e de partido alto, que são canções de improviso com a primeira parte já composta, enquanto a segunda é criada, na hora, por quem for um bom improvisador.

É, talvez, até na questão de público a mulher é até mais importante do que o homem, em questão de público, porque a mulher, ela participa mesmo. Ela quer cantar, ela que dançar, ela bater na mão. [...] você vê a maioria das mulheres muito mais ativa do que os homens, no sentido de público, né? As mulhé tão sempre querendo, tá mais ali dançando e tal, né? Então, e vem uma contagiando a outra [...]. (Roberto Ribeiro).

Eis que, assim, rola um êxtase coletivo. Quem gosta de “cabrochar”, realmente, não consegue ficar sentado. Como disse Dani, as pessoas parecem estar dilatadas e Ênio afirma que, na roda, as pessoas revelam-se. Já Francine:

[...] o samba, ela, ela me remete numa outra dimensão, que não só emocional, mas também espiritual. Eu tô ali louvando os meus ancestrais, eu tô ali louvando. É, me conectando com eles de alguma forma e essas energias que me protegem assim, porque já cheguei em roda e senti, me senti mais pombagira, sabe assim? Uma coisa mais "ai!", um calor mais forte na roda e de fazer coisas que, às vezes, se tivesse, é, não tivesse na roda, eu num taria fazendo, sabe assim? Eu já senti isso.

Portanto, “Se o contexto influi sobre os sons, é também bastante provável que estes, por sua vez, contribuam para criar, ou mesmo alterar, o contexto em que serão produzidos. (Anthony Seeger apud MOURA, 2004, p.34-35)”. As oscilações vocais, rítmicas e melódicas, as belas execuções instrumentais ou interpretações, as palmas, as letras, sons e imagens fazem também o grupo vibrar. Às vezes, quando nos parece que a canção vai ser finalizada, a marcação rítmica e o refrão retornam com mais e mais força e os instrumentos soam e os corpos dançam, suam e remexem, os braços são abertos ou levantados, em sinal de reverência, os músicos agitam-se e temos a sensação momentânea de sermos todos um só organismo movente, dançante e sábio.

3.6 ESPAÇOS DO FAZER E AS INTERFERÊNCIAS NA DINÂMICA DAS RODAS DE SAMBA

Atualmente, alguns espaços recebem a roda de samba do Grupo Botequim. Em cada sexta, a roda acontece em um lugar diferente, atualmente com mais frequência no Bar Carrinho da Alegria, Largo do Santo Antônio Além do Carmo e no bar O Rumo do Vento. Entretanto, abordarei, também, outros espaços que já foram redutos do samba, no passado, compõem as minhas lembranças e fizeram parte de nossas conversas, mas que hoje são menos frequentados pelo grupo, como: bar Encontro dos Amigos da Popular Cabocla, Espaço Vem Sambar, Bar de Geovani e rodas que acontecem em residências de amigos da comunidade. As maiores experiências que tive, durante o trabalho de campo e ao longo dos últimos sete anos, foram com os espaços de Itapuã, o de Dona Cabocla e o de Seu Régis, e com o espaço de Lauro de Freitas, o Vem Sambar, além das “rodas caseiras”. Sobre esses farei descrições mais minuciosas. Dos outros espaços farei breves descrições, até porque pretendo discutir, principalmente, a influência que o espaço exerce no fazer da roda de samba.

O bar de Seu Régis, O Rumo do Vento, constitui-se num ambiente aberto e localiza-se em um largo, próximo à Lagoa do Abaeté, rodeado de casas, dispondo de um pequeno balcão, em que ficam guardadas as mesas e cadeiras, o freezer, os copos e tudo o mais que é vendido e é necessário ao seu funcionamento. Durante as rodas, vêem-se muitos transeuntes passando na rua, algumas crianças brincando no coreto, em frente ao bar, e certo movimento em estabelecimentos vizinhos que vendem bebidas, pastéis de siri e outros pratos.

Seu Régis ou Seu Reginaldo é um senhor de 69 anos, muito educado e cuidadoso, que possui uma bela voz e compõe várias canções: sambas, boleros, marchas e etc. É muito comum que ele nos ligue para desejar felicidades ou, simplesmente, para saber notícias de nós, dos nossos parentes e de conhecidos em comum. Seu Régis reside em Itapuã desde 1973 e costuma contar histórias antigas do bairro: “Logo no começo, quando eu vim morar aqui, me arrependi. Aqui num tinha nada! Tudo isso era areia.” – fala-nos, apontando para toda a área em volta do bar que fica a uns 20m de sua casa. Seu Régis orgulha-se de suas próprias composições e adora mostrá-las. Em um dedo de prosa mais prolongado, logo o ouvimos dizer: “Ouça, mestre, eu tenho uma música que é assim...” ou “Ouça, menina, eu compus uma

música nova!” e cantar baixo e suave, batucando com os dedos levemente na mesa ou na própria mão. Quando se empolga, emenda uma canção na outra, sempre atento ao movimento do bar, e, se alguém lhe pede uma cerveja, interrompe a cantoria, sai para servir o cliente e, logo mais, retorna, senta-se e recomeça a cantar a canção do início. O mesmo ocorre na roda. Os músicos pedem que Seu Régis cante e, dificilmente, há recusa. É muito comum que ele mesmo peça para cantar e o espaço na roda sempre lhe é cedido. Percebi, inclusive, nas últimas rodas, que o compositor, procurando ficar mais livre para cantar e curtir a ocasião, colocou a esposa, Dona Edna, e uma amiga para lhe ajudarem na venda de bebidas, no bar. No dia 16 de março de 2012, estive no O Rumo do Vento e Seu Reginaldo surpreendeu-nos com uma nova composição, que ainda estava sendo construída.

A canção fora encomendada por um amigo, Ney, frequentador da roda de samba, e trata de um evento que eu, Rafael e Milena organizamos na casa de Nair, no Areal, povoado de Mata de São João, em que tocou um grupo de samba de roda da região. Eu estava com Milena, quando Seu Régis nos viu e já foi falando sobre a canção; tirou o gravador do bolso - que sempre o acompanha - e nos mostrou o que havia sido composto até então. Ficamos emocionadas. No final da primeira estrofe, a letra falava do Alemão do Ceará, codinome de Rafael. Seu Régis, meio constrangido, disse que não colocou o meu nome e o de Milena na composição, porque não conseguia encaixá-los na rima. Demos risada e tentamos tranquilizá-lo, dizendo que a canção estava ficando linda e que era isso o que importava.

Dois dias depois, meu marido e uns amigos foram ao Rumo do Vento e ajudaram Seu Régis a finalizar a composição. Na ocasião, cantaram a canção e gravaram o momento com uma câmera de filmar e com o gravador. A composição foi chamada de *Nossa Canção*, porque foi feita coletivamente.

Uma semana depois, no *Sábado Cultural: Quem não gosta de samba bom sujeito não é*, evento organizado pela Faculdade Montessoriano, em que fiz parte de uma mesa redonda sobre o samba com Ênio, Pedrão e Seu Régis, fomos mais uma vez surpreendidos. Em uma de suas falas, Seu Régis contou a história da mais nova composição; olhou para Rafael e disse que havia feito umas modificações na letra. Contou-nos que não costuma fazer música de encomenda, mas que havia sido tocado pelo pedido de Ney e se emocionou. Passou o microfone pra mim para que eu explicasse o que era o samba do Areal e eu, também, a essa altura, já estava com os olhos mareados. Expliquei o que era o samba do Areal e passei novamente o microfone para Seu Régis que começou a cantar a mais nova composição, já finalizada.

Para nosso espanto, a música começava com o meu nome e o de Milena. Nessa hora, eu não pude me agüentar, chorei e falei rindo baixinho para Seu Régis: - “Mas, Seu Régis, como é que o senhor faz isso com a gente em público? Assim, a gente morre do coração! Ô, Seu Régis, que presente bonito!” - Coloquei a cabeça no ombro dele e rimos emocionados e cantamos juntos o refrão: “Vou pro samba de Nair, eu vou, eu vou/ A gente se encontra lá, vai se encontrá/ Vou pro samba de Nair, pra gente se divertir/ Vou sambar no Areá”.

Muitas das canções de Seu Reginaldo já são conhecidas, entre moradores de Itapuã, artistas e freqüentadores da roda, cujas letras tratam da vida cotidiana, dos bairros e práticas culturais da cidade, de lendas (como a do Abaeté) e causos de Itapuã. Vejamos algumas:

Itapuã está de roupa nova/ Tava aí todo cheio de meninas/ Está brigado com o Abaeté/ Vê como é, tá com ciúme de Amaralina/ Amaralina sempre foi sapeca/ Namoradeira como ela só-ó/ Tava beijando o Abaeté-é/ Logo depois da praia do Faró/ Vamos parar/ já com isso que é melhor/ Assim falou zangado Placafor/ Ficou nervoso, fingiu que não viu/ Jogou cachaça na Boca do Rio/ A briga toda foi té de manhã/ Foi do Flamengo até Piatã-ã/ Mataram um peixe, foi Curimã/ Pituba viu, Ribeira não gostou/ Depois de tudo Armação falou/ E Stella Maris nem sequer ligou/ Stella Maris nem sequer ligou. (Seu Reginaldo de Itapuã).

Papai era pescador/ Mamãe lavadeira/ Eu ganhava meus trocados/vendendo beiju na feira/ Vendendo beiju na feira/ Nunca me faltou o pão/ Comprava com os meus trocados/ Carne, arroz e feijão/ Papai era pescador/ Mamãe lavadeira/ Eu ganhava meus trocados/vendendo beiju na feira/ Assim que papai dizia:/ “Amanhã não vou pescar/ pois é dois de fevereiro/ Vai haver festa no mar/ Vou levar os meus presentes/ Bem cedinho quero chegar/ para ser um dos primeiros/ a saudar Iemanjá” / Papai era pescador, papai era pescador (2X) / À noite ia pra escola/ às vezes de pé no chão/ Na base do candeeiro/ estudava a lição/ Me formei em Bacharel/ E digo com toda amor/ Mamãe era lavadeira/ Papai era pescador/ Papai era pescador, papai era pescador (2X) / Papai era pescador/ Mamãe lavadeira/ Eu ganhava meus trocados/vendendo beiju na feira. (Seu Reginaldo de Itapuã).

Os enredos das canções acima põem em evidência cenários urbanos da cidade como protagonistas das tradições culturais que constituem o cotidiano local. Os bairros, a feira, as festas adquirem um contorno humano, revelam trajetos, são preenchidos de memórias e, assim, através de suas composições, Seu Régis mostra que “a sobrevida de um grupo liga-se estreitamente à morfologia da cidade” (BOSI, 2003, p. 206).

O bar Encontro dos Amigos da Popular Cabocla localiza-se numa esquina de uma rua residencial. Constitui-se em uma extensão (varanda) da casa de Dona Cabocla, uma senhora negra de passos firmes, e, por isso, em um ambiente mais reservado, rodeado de grades de madeira. No pequeno espaço do bar, cabem poucas mesas e cadeiras, o que faz com que todos fiquem mais próximos uns dos outros e da roda. Bem no canto do estabelecimento, é possível avistar um altar com a imagem de Santo Antônio diante da qual são realizadas trezenas, no mês de junho e, volta e meia, esbarramos em um recipiente com água, posto no chão para saciar a sede de Mel e de outros cachorros da casa.

Há várias versões em relação à idade de Dona Cabocla. Percebi que, a cada ano que passa, crescem-se à idade da dona do bar em média dez anos. Quando a conheci, falava-se de oitenta anos, depois de noventa anos e, mais recentemente, de cem anos. A verdadeira idade não se sabe de fato, mas o que tenho visto é que Dona Cabocla está mais cansada, nos últimos tempos, e sem a mesma disposição, o que tem diminuído a frequência das rodas de samba no Encontro dos Amigos. Antes, a senhora de idade indefinida costumava abrir as portas do bar, tratando de servir as pessoas com todo vigor, em um constante ir e vir entre a cozinha, que fica nos fundos da casa e a porta da sala, local em que os clientes iam comprar e buscar as cervejas, sobretudo quando a roda enchia. Com pulso firme e um jeito sisudo e irônico, proibia “agarrão”, troca de beijos entre casais no bar e inventava uma desculpa para vetar a cerveja, quando queria, pondo de certa forma fim às rodas. Hoje, há sempre alguém ajudando Dona Cabocla na árdua tarefa de vender bebida e atender a tantos pedidos.

Mas, apesar do cansaço e da idade, ao longo das rodas, ainda são frequentes os pedidos para que Dona Cabocla cante que recusa primeiramente, inventa desculpas, reclama da garganta e sai, mas daí a pouco, quando quer, volta e entoia uma canção: “*Suará ê ê ê, Suará/Suará da Mãe de Deus, Suará*”. Às vezes, pára reticente, brinca com os músicos, parece que vai desistir e recomeça, cantando com uma voz fininha e sambando com os braços abertos e um lento e gracioso requebrado. Os músicos tentam acompanhá-la, buscando rapidamente encontrar a tonalidade da canção puxada para não perder a oportunidade. É um momento muito bonito. Aquela senhora de jeito próprio, vestido amarelo, cabelos presos e trançados, trazendo vida e sacralizando o momento. Impossível evitar os arrepios provocados pela cena.

Outra característica de Dona Cabocla é que ela elege os homens para conversar e tirar sarro. Mestre Coutinho, que é vizinho da casa, não pára um só minuto de pirraçar Dona Lucila (o verdadeiro nome de Cabocla), tamanha a “liberdade” que possui com a senhora, assim

como Pedrão que sempre tem o privilégio de beber da famosa cachaça de gengibre, preparada especialmente para ele pela dona do bar.

As rodas em Itapuã são as preferidas de todos os entrevistados por viabilizar um ambiente mais íntimo e porque Seu Régis e Dona Cabocla são muito queridos pelos entrevistados. Ambos cantam, compõem e gostam de samba, o que faz diferença na medida em que os donos dos bares, de fato, acolhem a roda, como relata Roberto: “É o que mais gosto é Itapuã mesmo. [...] Porque é mais intimista, né? E os donos cantam samba, né? Hoje, aqui, num canta, né?” (Roberto Ribeiro). Abaixo, outros depoimentos sobre as rodas no O Rumo do Vento e no Encontro dos Amigos da Popular Cabocla:

Dona Cabocla não tem roda igual, porque o que acontecia ali com a presença dela era algo mágico, né? Espetacular, bom de se viver, que a gente não vai conseguir em lugar nenhum. Em Seu Régis, é uma outra energia boa também, mas diferente. Mas, tem cheia de valores, cheia de aprendizado. [...] Eu preferia Dona Cabocla pela energia, pela alegria, pelo samba que saia muito bom. Acho até que por estarmos tão juntinho ali, as coisas eram mágicas, assim, era um samba de primeira, né? Eu preferia aquela época das rodas de samba de Dona Cabocla. (Paula Oliveira)

O gostar de fazer roda em Itapuã acaba gerando momentos agradáveis, porque todos vão para lá com ânsia, intenção e desejo de tocar, participar, em ambos os bares. Há uma expectativa que, inclusive, cria uma responsabilidade:

Eu, quando vou fazer um samba em Cabocla, eu vou fazer um samba em Cabocla, né? Sabe? Eu vou com essa responsabilidade: - Não, vamos fazer de tudo pra que o samba em Cabocla seja... - Né? Eu vou tá ali, quando essa mesma responsabilidade, como se fosse um trabalho, entre aspas, entendeu? Profissional. Pelo menos, um bom momento da roda, eu vou tá ali. Em Seu Régis, a mesma coisa. (Ênio Bernardes)

Não somente a responsabilidade, mas também alegria do reencontro com os amigos faz com que Ênio queira fazer uma roda bonita em Itapuã, permanecendo no surdo, durante a maior parte do tempo, exercendo o seu ofício com seriedade e respeito ao coletivo:

O que eu gosto dessa roda, principalmente de Itapuã, é que eu revejo, assim, os amigos, entendeu? Mesmo que a gente se viu na semana passada, mas passou uma semana tá ali de novo. - E aí, velho? - Né? Parece que esse

encontro, esse encontro é legal. O encontro, na verdade. A roda, pra mim, é um encontro. (Ênio Bernardes).

Com menor frequência, aconteciam rodas no Espaço Cultural Vem Sambar de Paula, Wilhans e Wellington. A última roda de que participei no espaço aconteceu, no dia 07 de outubro de 2011, quando foram comemorados os aniversários de Ênio e Wilhans. Ao entrar no Vem Sambar, vêem-se frases e versos de samba de compositores famosos e desenhos, pintados na parede: um malandro, um violão, símbolos musicais e um casal dançando. Em uma das paredes, há também um mural cheio de fotografias impressas e reveladas que retratam vários momentos de diferentes rodas de samba, de shows e ensaios do Grupo Botequim e registram antigos e atuais frequentadores das rodas e sambistas baianos, como Gal do Beco e Walmir Lima. Os donos do espaço são verdadeiros apreciadores do samba. Paula tinha a expectativa de que o Vem Sambar fosse transformado no reduto do Botequim e lamenta-se disso não ter acontecido:

[...] e eu comecei a receber o Grupo Botequim, ai eu criei esse Espaço Vem Sambar, porque eu queria que fosse, na verdade, o reduto do Botequim, onde o Botequim pudesse trazer os adeptos do samba, onde eles se sentissem em casa. Eu queria que o Botequim tivesse o ponto de referência, que ele pudesse zelar em Lauro de Freitas em um espaço nosso, né? que eu quero que você vá convidar, lá você vai ver o samba de verdade, feito por eles. Mas, as coisas não caminhou bem assim, mas de qualquer maneira, as portas continuam abertas, sempre vão estar pra eles do samba e pra quem for do samba e souber chegar, entendeu? Mas, foi dessa maneira. (Paula Oliveira)

Atualmente, o Botequim não tem tocado no espaço. As rodas de samba foram deslocando-se para o centro da cidade e, com as exceções do bar de Seu Régis e de Dona Cabocla, quando acontecem rodas em Itapuã e Lauro de Freitas é por alguma razão especial, como, por exemplo, um aniversário ou um churrasco entre amigos. Mas, sempre que vão às rodas, Paula e Wilhans sentam-se ao lado dos músicos e tocam e cantam, praticamente, todo o tempo. Ela canta, bate palma e toca agogô e ganzá; ele, normalmente, toca tamborim e agogô. Ambos sabem cantar todas as músicas puxadas e foram, assim, conquistando um lugar dentro da roda e sendo respeitados.

A distância e a localização do espaço Vem Sambar, que fica em Lauro de Freitas/ BA, acabavam desestimulando as pessoas de Salvador, o que deixava as rodas mais vazias e mais íntimas também. Mais comumente, os presentes eram os moradores de Itapuã e das

redondezas, a *diretoria*, e alguns amigos e clientes dos donos do espaço. Sempre, nessas rodas, eram servidos alguns tira-gostos ou pratos de comida, no intervalo ou no final da tocada, quando todos partilhavam do momento de comer junto. Normalmente, em rodas menores, viam-se ainda crianças e também freqüentadores do samba, sobretudo os mais antigos, com instrumentos na mão em pé ou sentados ao lado dos músicos, num trânsito mais livre. Ao longo do tempo, e com o convite de Ênio, principalmente, que deu muitas aulas de percussão para amigos e moradores de Itapuã, as pessoas foram se sentindo mais à vontade para tocar com os músicos do Grupo Botequim, como Léo, Ney, Rafael, Mariana, entre outros. Ênio tem esperanças de que as rodas voltem a acontecer no Vem Sambar:

No Vem Sambar já é uma coisa que você vê a felicidade de Paulinha e de Wilhans e de Leto, né? O samba sendo na casa deles, porque são as pessoas, entendeu? São pessoas que, talvez, que, se não tivesse aquilo ali, entendeu, num tão... Né? Eu sinto da gente não tá mais lá. Tá mais... Não, que não teja fazendo roda, mas tá lá mesmo presente. E eu acredito que o samba ali ainda vai acontecer outra vez. Entendeu? Há de acontecer. Há de acontecer muito samba ali ainda. (Ênio Bernardes)

Em datas eventuais (aniversários de amigos e integrantes do grupo Botequim ou outras comemorações festivas), é comum que as rodas sejam realizadas em casas. O público é similar ao do Espaço Cultural Vem Sambar. O espaço íntimo da casa e a divulgação restrita da festa acabam limitando o acesso de pessoas desconhecidas à roda e selecionam, de certo modo, os convidados. Em tais ocasiões, há sempre um prato de comida principal (feijoadas, peixe, dobradinha, etc.) que é oferecido por alguém que se dispõe ou é convidado para prepará-lo. Entretanto, na hora de esquentar e servir a comida, vêem-se muitas mãos na cozinha, ajudando, dando uma força nos preparativos finais. Em caso de aniversários, serve-se ainda um bolo, quando as luzes são apagadas e cantamos parabéns ao ritmo de samba. As bebidas não faltam e são compradas, tanto pelos responsáveis pela festa, quanto pelos seus convidados. Quando acaba a cerveja, normalmente, são feitas “vaquinhas”; passamos o chapéu para arrecadarmos dinheiro para a compra de mais bebida. Normalmente, as rodas caseiras são mais participativas. Todo mundo sente-se mais à vontade para tocar algum instrumento, arriscar puxar um samba mais desconhecido ou mesmo para batucar com um abridor, batendo-o na garrafa de cerveja, ou com um garfo, ralando-o no prato, dentro da célula rítmica do samba.

E essas rodas são boas, porque lhe deixam a vontade pra você cantar uns sambas que você não cantava mais e você cantar um samba que você ainda tá engatinhando ali. Você fica: - Porra! Se lembra desse? Então, canta um pedaço, que eu canto outro - E cê fica ali, acertando a harmonia ainda, sabe? O samba pode ficar meio enxuto. (Roberto Ribeiro)

No mesmo sentido, Ênio comenta o sentir-se mais a vontade; entretanto, não deixa de ressaltar a sua responsabilidade com o andamento da roda.

Na casa de Pedrão, já é... Na casa de qualquer outra pessoa, eu vou tá ali também, porque gosto, porque... Mas, é mais a vontade. Então, há esse momento em que eu posso levantar e me sair e entregar o surdo e ficar... Entendeu? Mas, por exemplo, pra mim, se eu sentir que, por exemplo, se eu sair, a roda vai desandar muito, eu já não saio [risos]. Eu procuro ficar perto do coleguinha pra ver qual é que é, o cara vai tentar... Até, né? Não que ele... Mas, participar, fazer com que a coisa continue, né? Que é isso que é, que a gente quer, né? (Ênio Bernardes)

Mas, há quem não goste dessa maior permissividade que possibilita que outros participantes peguem no instrumento, porque acredita que dessa forma a roda de samba desanda, perde o ritmo e esmorece, já que as pessoas não têm muito domínio em relação ao que estão fazendo, prezando por uma organização “mais tradicional” da roda, em qualquer situação.

Sempre que pretendo ir a uma roda, atualmente, entro no *facebook*, quando não recebo e-mail's do próprio Grupo Botequim no estilo “mala direta”. No caso de rodas caseiras, recebemos convites, pessoalmente ou através de e-mails pessoais e telefonemas. O boca a boca ainda é bem comum também como forma de divulgação das rodas. Há algum tempo atrás, nas sextas-feiras, eu recebia muitos telefonemas de pessoas conhecidas, próximas ou distantes, que queriam saber onde seria a roda de samba do dia. Com os meios de divulgação digitais, os telefonemas diminuíram, mas ainda assim, durante a semana, sempre alguém comenta ou pergunta sobre o local da “roda de sexta”.

O Carrinho da Alegria é um espaço bem pequeno que se localiza em frente ao Largo da Mariquita, no bairro Rio Vermelho. Passou a ser chamado de “Carrinho da agonia”, porque as rodas do Botequim costumam ser cheias lá e todos os participantes apertam-se para ouvir o som. O dono do estabelecimento é Seu Josafá, um senhor carinhoso que, há doze anos, leva o bar adiante, atrás do qual construiu a própria residência. Atualmente, as rodas têm acontecido com frequência no Carrinho da Alegria, inclusive pela facilidade do acesso. A maioria dos

integrantes do Botequim está morando, no centro da cidade, e, além disso, a Lei Seca desencorajou muitos participantes a irem à Itapuã. Afinal, para a maioria, roda de samba sem bebida não é a mesma coisa.

Há mais ou menos três anos atrás, o Grupo Botequim associou-se à Academia do Mestre João Pequeno de Pastinha, grupo de capoeira angola com sede no Forte da Capoeira, gerando uma parceria que colocou em prática o projeto *Cinema, Capoeira e Samba*. Às 18h, na sede do grupo de capoeira, eram exibidos filmes e, às 21h, no Bar de Geovani, começaram a ser realizadas as rodas de samba no bairro Santo Antônio Além do Carmo. Ao entrar no estabelecimento de piso vermelho de cimento queimado, avista-se o balcão onde são vendidos as bebidas e os salgados, algumas poucas mesas e cartazes de cerveja e alguns avisos, como “é proibido fumar”. No início do projeto, as rodas eram vazias, todos conseguiram uma mesa, os instrumentos não eram plugados em caixas de som, porém com o passar dos anos o evento no bar de Geovani ganhou grande visibilidade, o espaço começou a encher de gente de tal forma que o Grupo Botequim precisou migrar para o Largo do Santo Antônio que fica a uns cinco metros do primeiro reduto no bairro. Entretanto, até hoje, o Botequim faz rodas lá, que costumam ser muito apreciadas por todos:

Porra! Porque é boteco, né? Num tô falando pela figura dele, não. Mas, boteco tem tudo a ver com o samba, sem contar que lá a energia fica ali dentro, né? A energia, ela não se dissipa, como é no aberto. Então, você canta, sua voz vai ficar ali dentro, a energia vai dobrar. Já teve de eu me arrepiar várias vezes ali na roda, assim, e falar: "Que porra é essa?" - Cantar só um pouquinho, a galera cantar o resto, assim, cê olhar pra cara das pessoas assim, você vê gente chorando, cantando samba e chorando, sabe? Batendo no peito, cê vê um orgulho, assim, querendo entender o porquê daquilo, sabe? Mas, você sente que é uma coisa muito próxima que aconteceu com a pessoa, véi. galera muito doida assim, chorava! Já várias vezes já vi aquilo ali, véio. E, ali dentro do bar, rolou muitas vezes isso, porque era muito forte, sacou? Muito forte assim essa, essa, essa coisa, né? As pessoas era muito perto da gente, né? Num é? As pessoas vinham e ficavam colada ali, né? Batiam seus braços, suas bundas nos nossos braços, né? (Roberto Ribeiro)

O Largo do Santo Antônio Além do Carmo movimentava um grande número de pessoas e ambulantes onde as rodas transformaram-se em festas de largo. Os instrumentos precisaram ser plugados e a estrutura de som precisou ser alugada de Luciano, parceiro do Botequim e do Bloco de Samba de Hoje a Oito. É difícil movimentar-se entre os participantes da roda, devido à quantidade de gente. Nas vezes que fui às rodas do Largo, mantive-me distante dos

músicos, porque não gosto de ficar espremida para ouvir o som. Recentemente, soube que havia um acordo entre ambulantes, Luciano e o Botequim. Os donos dos isopores de cerveja e outras bebidas ficaram responsáveis pelo pagamento do aluguel do som, já que o grupo de samba toca gratuitamente. Mas, o acordo não estava funcionando e as rodas passaram a acontecer, nos últimos meses, também com menor frequência no Largo. Segundo Roberto: “Já gostei muito do Santo Antônio, mas num, num guento mais não, é muito trabalho.”. E Ênio:

Que a roda do Santo Antônio já é uma... Já é, num digo... É como se fosse, na visão da indústria cultural, fosse o produto da roda de samba, entendeu? É isso, já virou uma festa de largo, entendeu? Já virou, já virou o samba da Skol, porque, agora, tem barraca de Skol pra todo lado. Então, é complicado, né? É outra coisa. É outra coisa, né? (Ênio Bernardes).

Portanto, cada espaço interfere diferentemente na roda e na sua condução. E a cada um deles são atribuídos valores e significados distintos pelos bambas. São redutos de samba que vieram sendo criados e que hoje são referências, na cidade de Salvador, abrangendo pessoas de diferentes classes sociais e faixas etárias. Têm uma fala de Roberto de extrema riqueza que resolvi incluir aqui na íntegra por resumir toda a complexidade que busquei tratar em relação aos redutos do samba:

Primeiro que já tem uma diferença muito grande dessas rodas da rua com as rodas da casa. Muito diferente, né? Porque a roda da casa é a que é a mais livre, né? É a mais livre mesmo, porque você tá tocando ali... Quando você vai prum samba na casa de alguém, você vai pro samba, mas você vai pra beber e se divertir. Quando você vai pro samba no bar, você sabe que você tem que segurar a roda. Na casa dos outros, não. Na casa, você pode até dá um tempo ali, largar até o cavaco lá, fica uma hora o samba rolando sem cavaco um pouco, se num tiver jeito. Mas, na rua, não, você tem que segurar a roda mesmo, né? Por mais que seja também uma coisa livre, mas já é uma coisa. Não, véi, aqui cê tem que segurar a roda. E, nesses lugares, Dona Cabocla, Seu Régis e aqui no Rio Vermelho e no Santo Antônio são coisas completamente distintas, né? Por mais que Seu Régis e Dona Cabocla é o único lugar que é no mesmo bairro, é muito diferente. Primeiro já começa pelos donos do, do recinto, né? Porque Seu Régis, ele é compositor e tem um jeito muito rural, um samba muito rural, né? Muito recôncavo. E Dona Cabocla já compôs um samba ou outro, mas tem uma coisa mais tradicional, né? É uma coisa mais... Né? Digamos, da cidade, né? Sei lá. Mais de cantar esses menos clássicos, a Velha Guarda da Portela e tal. Num é aquela coisa muito do samba de roda, é um samba da malandragem o dela, né? De ela cantar: "Você manda lá embaixo/ Aqui em cima quem manda sou eu". Quer dizer, é a coisa da malandragem dela. Seu Régis é uma coisa mais rural, uma coisa mais, mais sem essa, digamos, a maldade da malandragem, né? No sentido de que tudo tem uma... Seu Régis já tem uma coisa mais natural.

Então, o bairro depois, né? Depois dos donos, vem o bairro, né? O bairro do Santo Antônio também parecia muito com esse lado, assim, do, do... Itapuã. Mas, o samba, por ter sido um local onde a coisa veio à tona muito rápido, se tornou uma festa de largo. Itapuã, onde tudo começou, se preserva até hoje como é, por causa do bairro. A rua, inclusive. Acontece o samba numa rua mais residencial, comporta menos gente, né? É mais acolhedora, no sentido de que todo mundo tá ali se conhece, num vai ter problema nenhum. Então, a roda tem um sentido mais livre onde você pode até deixar a roda mais livre, solto um pouco. Dona Cabocla, também, porque também é no trecho do bairro também onde é mais residencial e a casa é bem mais acolhedora, é bem menor a coisa, então concentra as pessoas boas ali, né? E tal. Então, também tem essa coisa. Já quando parte pra cá, vindo aqui pra, pra aqui pro Rio Vermelho, é um bairro aberto, né? Muito aberto, assim, onde você vai ver um monte de gente, várias pessoas, né? E... Todo mundo vai ter esse acesso fácil pra aquele bar, né? Tá aqui, que é rua aberta. Já ai você vai encontrar, já começa a encontrar aquela comunidade que você encontra em Itapuã, mas em número menor, misturada com outra comunidade que nem conhece tanto o grupo. Quando parte pro Santo Antônio, ai que é pior ainda, onde o número que é da comunidade do Botequim mesmo é bem menor e das pessoas que ainda tão naquele processo de conhecer e se aproximar do grupo é muito maior. Então dispersa muito. O descontrole pode rolar, no sentido de roda, de cada um saindo, batendo de um jeito [bater aqui está no sentido do toque rítmico], parará, bereguedê, né? Mas, o que tem em comum nas três, eu acho, é que o respeito pela roda já existe, né? Aqui em Salvador num existia. Hoje já existe, porque, o que eu falo, né, o Botequim é referência no samba aqui. E quem disseminou essa história de roda de samba em Salvador foi a gente, foi o Botequim. Num existia isso aqui. E, se existisse roda, seria uma ou outra... [Chega a moela e finaliza-se a prosa]. (Roberto Ribeiro).

Assim, tentei aqui descrever analiticamente o ritual da roda de samba e traduzir cenários que façam melhor ver os contextos em que se inserem as rodas de samba e as relações entre tais contextos e as pessoas que as freqüentam e que compõem um grupo social que se sustenta sob processos educacionais, através de suas ações culturais coletivas. O que pretendo, a partir de agora, é dar continuidade à sistematização de minhas observações de campo, através da escrita, aprofundando-me mais compreensivamente na apreensão do saber-fazer a roda de samba.



Figura 17 - Área do bar no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA. (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 18 - Palco do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA. (Fotografia de Maíra Valente de Souza)

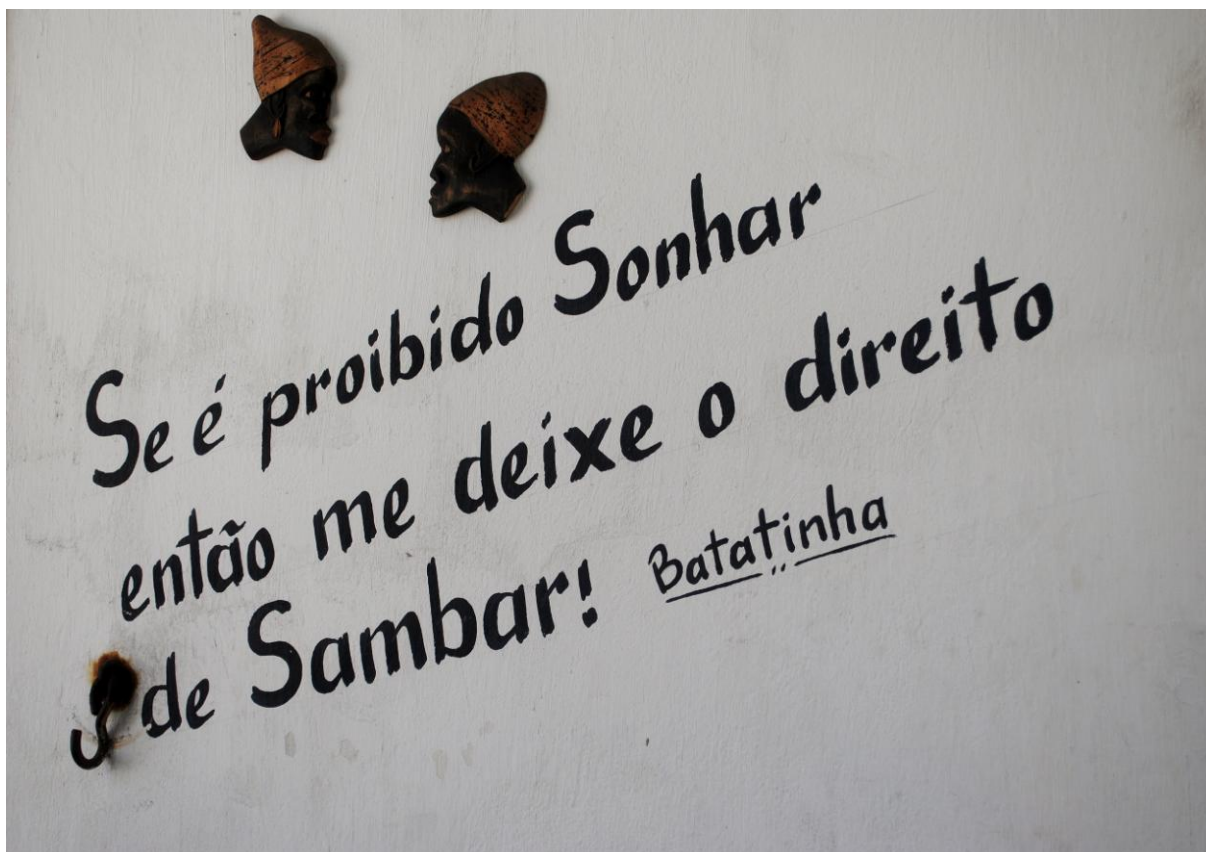


Figura 19 – Verso de uma canção em uma parede do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.
(Fotografia de Máira Valente de Souza)

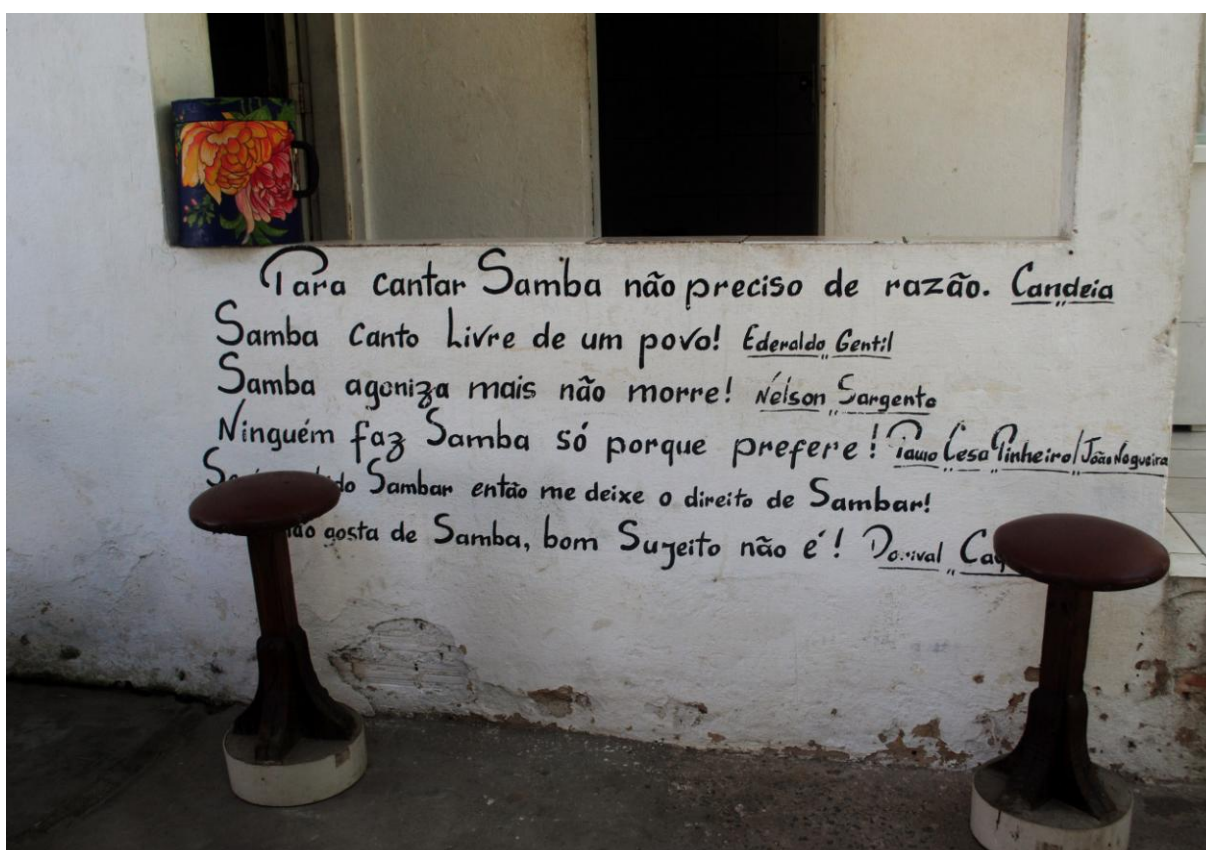


Figura 20 – Frases de variados sambas em uma parede do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA.
(Fotografia de Máira Valente de Souza)



Figura 21 – Mural de fotografias do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA. (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 22 – Couro da cuíca secando no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA. (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 23 – Roda de samba no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA. (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 24 – Dobradinha, servida após roda de samba no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA. (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 25 – Roda de samba na casa de Pedro Abib (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 26 – Cesinha cantando na roda de samba na casa de Pedro Abib, Itapuã (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 27 – Diretoria fazendo roda de samba na nossa casa em São Félix/ BA (Fotografia de Máira Valente de Souza)



Figura 28 – Diretoria fazendo roda de samba em frente a nossa casa em São Félix/ BA (Fotografia de Máira Valente de Souza)



Figura 29 – Roda de samba íntima em Dona Cabocla, Itapuã. (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 30 – Roda de samba íntima em Dona Cabocla 2, Itapuã. Da esquerda para a direita: Rubinho, Seu Régis, Rafael Rolim e Léo Memória (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 31 – Da esquerda para direita: Ênio e Wellington, Bar de Dona Cabocla, Itapuã (Fotografia de Eduardo Ravi Campos Lima)



Figura 32 – Dona Cabocla canta na roda de samba, Bar de Dona Cabocla, Itapuã (Fotografia de Eduardo Ravi Campos Lima)



Figura 33 – Martinho da Cuíca, Bar de Dona Cabocla, Itapuã (Fotografia Eduardo Ravi Campos Lima)



Figura 34 – Roda de samba, Bar de Dona Cabocla, Itapuã. (Fotografia de Eduardo Ravi Campos Lima).



Figura 35 – Dona Cabocla em seu bar, Itapuã. Seu Régis, IV Mercado dá Samba, Itapuã. (Fotografia de Máira Valente de Souza Máira Valente de Souza).



Figura 36 – Seu Régis, IV Mercado dá Samba, Itapuã. (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 37 – Comemoração do meu aniversário na roda de samba, Bar o Rumor do Vento, Itapuã, 2007
(Fotografia de Shaula Sampaio)



Figura 38 – Comemoração do meu aniversário na roda de samba 2, Bar o Rumor do Vento, Itapua, 2007 (Fotografia de Fernanda Capibaribe)



Figura 39 – Feijoada no bar o Rumo do Vento, Itapuã. (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 40 – Dona Edna, esposa de Seu Régis, no bar o Rumo do Vento, Itapuã. (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 41 – Roda de samba no Largo do bairro Santo Antônio Além do Carmo, Salvador/ BA (Fotografia de Roberto Cunha)



Figura 42 – Roda de samba no Largo do bairro Santo Antônio Além do Carmo 2, Salvador/ BA (Fotografia de Roberto Cunha)



Figura 43 – Roda de samba no Carrinho da Alegria, no bairro Rio Vermelho, Salvador/ BA (Fotografia de Rosana Soares)



Figura 44 – Roda no bar de Geovani, no bairro Santo Antônio Além do Carmo, Salvador/ BA
(Fotografia de Helder Barbosa)

4. O SAMBA É UNIVERSIDADE, MALANDRO!

4.1 A MANHA DA CONDUÇÃO

Eu tenho um amigo que ele fala uma coisa interessante: O samba é uma corda, entendeu? Você dá. Você quer a corda, então, cê pega. Você pode fazer um monte de coisa com essa corda. Você pode pular também, você pode laçar. Mas, você pode se enforcar também. Entendeu? Então, você dá. (Ênio Bernardes).

O “começo dos trabalhos”, expressão utilizada para dar início à roda só acontece com a chegada de todos os músicos (geralmente, os integrantes do Botequim). Os instrumentos são retirados dos cases, armados e afinados e as cervejas e cachaças, servidas. O círculo dos músicos e o seu entorno circunscrevem os limites da roda de samba e delinham os espaços físicos e imaginários de um mundo temporário, dedicado à prática de uma atividade especial, permeado de sensações e imagens, símbolos e significados, práticas culturais que nos absorve com inteireza. A roda de samba cria um fluxo temporal e espacial próprio e distinto ao da vida ordinária, re-significa o espaço físico dos bares e espaços em que acontece e funda um lugar sagrado em cujo interior se respeitam regras (HUIZINGA, 2005).

Sabemos que, em determinados momentos da roda de samba, não são aceitas intervenções no canto do outro, como sinal de reverência e respeito ou como forma de permitir que os timbres das vozes, as letras e interpretações das canções sejam por todos ouvidos. Isso se dá, porque os sambas são cantados, muitas vezes, dentro de uma estrutura similar, oscilando entre solo vocal e coro ou porque são comuns as participações especiais, situações em que alguns compositores ou bons intérpretes são convidados para cantar uma ou mais canções. Outro aspecto ao qual se deve estar atento é ao cuidado na execução dos instrumentos. Não se deve tocar muito alto ou “fora do ritmo”. Entretanto, há momentos em que um músico sola e os outros param de tocar ou o acompanham baixinho, dando-lhe a oportunidade de mostrar-se ou realizar os aclamados floreios: improvisações no toque e na melodia que, normalmente, geram risos de satisfação, brincadeiras, gozações e comentários

do tipo: “Rapaz, olha lá como o menino tá tocando!” ou “Esse menino vai longe!”. O mesmo observa Roberto Moura:

Como em qualquer prática social semelhante, a roda também tem uma espécie de “regulamento interno”: não se pode ousar manejar um instrumento sem competência, falar mais alto do que o som que vem da roda (um papo discreto, no canto, mesmo uma paquera, nenhum problema), interromper quem está puxando o samba e, pecado venial quando o sujeito está se aproximando mas suportável quando ele já pertence ao grupo, puxar um samba e esquecer a letra pela metade (MOURA, 2004, p.27-28).

Na verdade, não é possível criar generalizações, uma vez que existem várias situações distintas e versões de uma mesma canção, assim como existem diferentes tipos de samba (samba-canção, samba de partido-alto, samba-exaltação, samba de roda, samba de breque, etc...) que, por sua vez, não podem ser enquadrados dentro de estruturas e formas de execução rígidas. Importante notar é que há, sim, regras, reafirmadas muitas vezes através de pequenos gestos e olhares, que fundam o grupo, o diferenciam e regem os comportamentos, as formas de sociabilidade.

Um descumprimento insistente das regras causa constrangimentos e chateações, pois representa de certo modo uma ameaça à continuidade do próprio mundo temporário do ritual. Os que as desrespeitam, normalmente, são pessoas “de fora” desprovidas de “mandinga”¹⁸, da malícia do capoeira, quer dizer, da capacidade de estar atento, apenas observar, a princípio, as regras do jogo e as relações por ele instituídas, para, apenas depois, agir: puxar um samba, pedir para tocar um instrumento, por exemplo. É, também, uma gafe puxar uma música, na roda, sem saber quem a compôs.

Na minha defesa de monografia, Ênio estava presente. Eu fiz a minha fala e passei um vídeo breve. Nos créditos, passava o nome de uma canção cujo compositor não era o que eu havia colocado. Terminada a defesa, meu amigo do samba veio me cumprimentar e logo fez a observação em relação ao meu equívoco. Ou seja, na roda e no mundo do samba, “Tudo ocorre a partir das condições materiais possíveis, mas é imprescindível que os fundamentos

¹⁸ Expressão que, na roda de samba, tomamos de empréstimo do mundo da capoeira. Segundo ABIB (2004), parafraseando Luiz Renato Vieira: “No contexto da capoeira, diz ele, o termo mandinga designa tanto a malícia do capoeirista durante o jogo, fazendo fintas, fingindo golpes e iludindo o adversário, quanto também uma certa dimensão sagrada, um vínculo do jogador da capoeira com o *axé*, a energia vital e cósmica para as religiões afro-brasileiras” (p.135).

sejam respeitados. Quer dizer, os participantes não esperam condições ideais para agir, mas jamais agem contrariando os cânones consagrados pela comunidade.” (MOURA, 2004, p.23).

Conduzir uma roda é uma função mais específica dos músicos. Entretanto o contexto interfere na condução, afinal, como disse Ênio: cada roda é uma roda. Foram muitos os depoimentos que relataram o saber fazer a roda de samba, o que significa, além de tocar um instrumento e cantar, segurar o andamento rítmico, ter um repertório próprio e extenso para puxar canções mais lentas ou mais rápidas a depender da euforia dos participantes e do momento da roda, não desafinar, saber a tonalidade da canção que será puxada, compreender as regras que regem o ritual, os códigos que são partilhados entre os tocadores, estar de olho em quem pega um instrumento para tocar, estar também atento ao entorno. É também importante saber ser flexível, “dar a corda”, sempre de olho, e ter humildade e respeito, como nos conta Roberto:

Às vezes, a pessoa puxa um samba, você nem acabou. Você já puxa outro no mesmo tom e vai ai o samba, né? Às vezes, vira, quase todo mundo canta sem parar. "Puxa aqui" - Num sei quê e pá. É Everton, é Pedrão, num sei o quê, Roberto puxa, Dani, tal, tal, tal, né? É legal. E, então, há um certo, é, um certo comportamento e respeito, né, assim. Uma ética, né? Mas, nada tão... Principalmente na roda, né? Você num vai ser, nunca vai começar a puxar um samba e não parar mais, né? Puxar um, puxa outro. Sabe que têm outras pessoas que... E, mesmo se rolar isso, tenha certeza que você é cortado, porque, na roda, né, é natural. Se têm outras pessoas que canta, né, qualquer um, é... Ninguém aguenta ficar ouvindo só uma voz na roda, entendeu? Tem que puxar. Se tem uma roda, cê vai... (Roberto Ribeiro)

Tudo isso para que a roda flua harmonicamente e agrade a todos. Conduzir uma roda depende de um aprendizado contínuo, que demanda tempo, observação e envolvimento freqüente com as rodas de samba. Por outro lado, muitas pessoas que não tocam precisam respeitar as regras e os códigos que estão ali postos, compreender qual a proposta do grupo para saber que canção que se pode pedir para tocar, por exemplo, ou saber a hora de cantar e ser responsável ao pegar um instrumento, às vezes, tendo inclusive que pedir permissão aos músicos para tocá-lo.

“Ter a manha” é ser mandingueiro, estar sempre em estado de atenção/ tensão, saber respeitar um ritual, compreender que “o viver faz o saber” (BRANDÃO, 2002). A manha de conduzir uma roda de samba exige humildade, respeito, abertura do corpo para aprender e estar junto com os outros, porque não se conduz uma roda sozinho.

Segundo Moura (2004): “Na roda – e este é o detalhe fundamental, desde sempre – cada um dos participantes, por mais amistoso que seja o clima de festa, está sempre em julgamento.” (p.72), como demonstra a fala de Roberto:

Mas a roda de samba ela é assim. É que nem uma roda de capoeira, você num pode dá mole, se não você vai tomar. O samba é igual. Se você fizer merda, nêgo vai olhar torto pra sua cara. No mínimo ele vai olhar torto pra sua cara. Ou vai rir ironicamente, ou vão pedir pra você levantar. A roda do Botequim não acontecia isso. Nunca aconteceu isso, mas as rabadas de olho, uns puxão de orelha sempre acontecia e acontece até hoje. [...] Antes eu tomava. Hoje eu dou. Hoje, inclusive, eu dou até em quem me deu. Hoje em dia eu olho assim: - “E aí agora?” - Né? Mas, eu achava isso super importante, sabe? (Roberto Ribeiro)

Assim como Roberto, todos os entrevistados, com a exceção de Ênio, falaram das dificuldades de inserção na roda de samba do Botequim, que exigia a compreensão de um saber fazer. Mas, ao contrário de afastá-los da roda, as dificuldades lhes conduziram a ir atrás de estudar instrumentos, pesquisar canções, ler bibliografias que abordavam o samba. E, sobretudo, as dificuldades lhes conduziram a estar sempre e cada vez mais presentes, na roda de samba, por tudo que fazê-la representa para eles. Paula destaca o que aprendeu com Ênio, que lhe deu aulas de percussão em casa, e com a participação nas rodas do Grupo Botequim:

Aprendi que você não toca todos os instrumentos em todos os momentos; que tem hora certa pra entrar, hora certa pra sair. Têm momentos que você pode tocar mais alto o seu instrumento, têm momentos que você tem que abaixar o volume do seu instrumento. Tudo isso é no toque, é no ouvido que você tem que sentir. Você tem que acompanhar o surdo, que é o coração do samba, pra que você toque o pandeiro, o tamborim, o agogô. Cê tem que seguir a marcação. Cê num pode fazer tudo por fazer. Não é chegar, chegando. Cê tem que tá compenetrado, tem que tá... É um conjunto! Todo mundo tem que tá numa união, né? Do começo até o fim de cada canção, de cada samba, né? É um trabalho, num é algo que você faz por fazer, entendeu? E... Só que isso só me traz prazer, num é algo que eu sinta obrigação, que eu me sinta mal, né? (Paula Oliveira)

Aqui trabalho “[...] se traduz como ação comunitária por excelência.” (LEITE, 1984, p.48 apud OLIVEIRA, s/d b, s/p). O que move todos a prosseguir diante das dificuldades é o desejo de viver junto um fazer, como nos diz Francine: “A roda de samba, pra mim, é compartilhar, é o exercício coletivo, é aprendizado, aprender com o outro, aprender que eu, que eu sou mais eu com o outro. É isso, comunhão” (Francine Cavalcanti). Por mais que se

estude em casa é, no contexto da roda, que se aprende, de fato, porque é ali que se coloca em prática todo o conhecimento que foi adquirido e modificado, ao longo do tempo, que é compartilhado com o outro, entre aprovações e desaprovações, através de um “exercício coletivo”, de relações culturais que atualizam saberes e geram novos conhecimentos.

E é, também, a presença do outro que interfere na dinâmica da roda, que, normalmente, começa com canções mais lentas. Como disse Roberto ironicamente: “Mas, a gente num começa na carreira logo, não. Se não, dá distensão. (Risos). Num alongou antes, ai dá câimbra. (Gargalhada geral). Ai, tem que começar alongando.” (Roberto Ribeiro). O início das rodas também é utilizado para mostrar alguma composição nova, cantar alguma canção mais desconhecida ou um choro instrumental, porque é o momento em que as pessoas estão chegando e em que os presentes são mais íntimos o que permite um sentir-se mais à vontade e seguro para arriscar, estabelecendo trocas em um ambiente mais “familiar”. “Toda roda é uma ‘casa de bamba’, em que, como disse Martinho, ‘todo mundo bebe, todo mundo samba’” (MOURA, 2004, p.43).

Quando as pessoas vão chegando, a tendência é a cadência musical ir aumentando. E, quanto mais entusiasmados demonstram-se os participantes da roda, o som tende a não parar. Uma canção é emendada na outra e uma efervescência coletiva toma conta do espaço. E o contrário também pode acontecer, ou seja, a efervescência gerar a necessidade de puxar uma canção mais lenta, um samba-canção, por exemplo, para acalmar o ambiente, até porque há momentos, na roda, em que as pessoas já beberam muito e a censura já diminuiu, o que pode criar tensões e situações desagradáveis.

Tem isso também, né? Cê sentir o clima ali. Às vezes, é como a gente falou, né, o cara tá cantando um samba-enredo, você vai lá e canta um Cartola bem lento, num, porra... Dá sequência à parada, porque o povo tá ai, o couro tá comendo ai fora, o povo tá ai com os pé pegando fogo, cê tem que "vai" [o entrevistado estala os dedos como se pedisse uma canção com o andamento mais rápido], bota pra queimar tudo ai. Ainda canta três, quatro sambas, pronto. Ai, massa. Ai, daqui a pouco, quer quebrar um pouco: - “Não, agora, vamo segurar a onda ai, canta um partido, né, mais... Ou canta um Cartola mais lentinho” - pá, mas tem que seguir uma... (Roberto Ribeiro)

É um jogo de perguntas e respostas que se dá através do corpo e dos olhares, uma conversa constante entre músicos e demais participantes, como fala Daniela: “É. Eu sinto mais assim do centro que irradia. Só que às vezes isso é ao contrário. Às vezes, depois que irradiou, as pessoas que tão em volta, elas controlam um pouco a roda também e devolvem

isso, é.” (Daniela Amoroso). Ênio demonstra a experiência que tem na condução da roda, que implica em perceber esse jogo dialógico:

Do que tá rolando, né? Fala: - "Porra, tá muito agitado, vamo trazer pra cá?" - ou: - "Tá muito pra baixo, vamos..." - Né? Ou, você já cantar um samba mais da antiga, ou você saber, por exemplo, numa roda de samba, eu num... Eu particularmente num gosto de puxar, eu sei muito samba, mas eu não gosto de puxar um samba que só eu sei, entendeu? Num gosto! A não ser que seja uma coisa que a roda tá no começo e tal: - "Ô, galera, tô com um sam..." - Né? Você vai lá, puxa, canta, mas puxar... sabe? Tem tudo, tem uma malandragem, né, de você conduzir uma roda, mas... (Ênio Bernardes).

Pensamento que me leva a crer que, de fato, a roda é feita por todos que dela participam e, nela, “Todo mundo é palco – e todo mundo é platéia.” (MOURA, 2004, p.80).

Daí que os saberes comuns a uma comunidade, ou o mundo da vida, propiciam as referências, os parâmetros e os recursos em relação aos quais os indivíduos dão sentido ao mundo, desenvolvem competências teóricas e práticas para lidar com o cotidiano e estabelecem as relações comunicativas que permitem o desenvolvimento de laços de solidariedade e cooperação, e a experiência da pertença. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.139).

A manha da condução implica em um fundamento - gerador de tensões e harmonia que circula entre o caos e a ordem, entre o mistério e o dizível, entre o possível e o imprevisível - e em uma dimensão ética e política. Iniciar-se no mundo da roda de samba significa familiarizar-se com as práticas simbólicas e sociais que a constituem e são por ela constituídas; significa emprenhar-se de experiências significativas para dar vida a saberes. É a partir do sentimento de pertença que produzimos conhecimento e “O estar junto não é algo que já está lá, *a priori*, ou que emerge já pronto na vida social. O estar junto é um longo e laborioso processo que necessita ser construído; ele é uma conquista.” (JOVCHELOVITCH, 2008, p.127-128).

E é a partir da criação de regras e códigos, que fundamos uma ética que rege o grupo para garantir que o acesso à roda de samba seja, de certo modo, controlado e que aos iniciados o fundamento da condução seja, aos poucos, revelado, através do canto, do som, do olhar, do corpo, na troca e na partilha. Celebrar a vida carrega em si uma dimensão política, uma vez que, ao dançarmos, cantarmos, vivermos a roda, criamos novas formas de sociabilidade e de ocupação dos espaços públicos, lutamos por significados, afirmando a diversidade, o respeito

à diferença, marcando presença no território urbano, reivindicando poder, através da legitimidade de um conhecimento gestado em uma prática grupal.

O cotidiano, ele demonstrou, é uma fonte poderosa de conhecimento. Pode ser um tipo de conhecimento diferente do conhecimento científico e tecnológico, mas não é menos *sábio* nas práticas e questionamentos que ele contém. O que pode parecer irracional ou errado ao observador faz sentido aos agentes de conhecimento. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.95).

“Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação.” (MARTINS, 1997, p.26). A arte de aprender aqui se encontra, portanto, na encruzilhada entre a ética e o político, entre o sentimento de pertença e a criação de um *modus vivendi* fundado na coletividade.

4.2 OLHAR, CANÇÕES E O PARTIDO-ALTO: A COMUNICAÇÃO E O IMPROVISO NA RODA DE SAMBA

No coração da comunidade está, portanto, a construção de espaços intersubjetivos que configuram não apenas a identidade do Eu, mas também um conjunto de relações intercoordenadas que produzem fenômenos como a comunicação, o diálogo, as identidades sociais, a memória social, a vida pública e, ligado a todos estes, os saberes sociais. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.127-128).

Algo que é muito presente nas entrevistas, ao discutirmos sobre a condução da roda, é a escolha de um repertório. Como disse no terceiro capítulo, o repertório da roda não é fixo, porque o contexto influi na escolha das canções. Por exemplo, em muitos momentos, a comunicação entre os participantes da roda é feita, através de uma canção, vejamos:

E ai acontece alguma história; ai nêgo brinca com num sei quê e diz: - “Ah, Eu lembrei de um samba! Vou mandar um samba pra isso ai” - Né? E têm vários, a gente tem samba pra tudo, né? Tem samba pra tudo! Eu falo isso, rapaz, isso Walmir Lima já falou isso ai e o samba é isso ai: **Tem samba pra tudo** [grifo do autor]. Que tem uma galera que gosta de ficar mudando letra de samba e eu fico puto com isso, sacou? Fazendo brincadeira, eu não gosto.

E eu já fiquei puto e já disse a irmão e nêgo, no samba mesmo, que a roda de samba é pra dizer: - “Ó, véi, o samba num é isso ai, não. Você quer dar a resposta? Quer fazer média com a mulherada, num sei quê? Tem outro samba pra isso, mas você num tem que mudar letra de um compositor pra ficar bonitinho na parada, não.”. (Roberto Ribeiro).

“Nas canções, por exemplo, diz Merriam, ‘as letras produzem funções particulares para a sociedade na medida em que elas sempre expressam valores’. No caso do samba, isso é indiscutível.” (MOURA, 2004, p.53). As letras informam o estado de espírito de cada um, comunicam universos subjetivos e geram infinitas interações. “Tem samba pra tudo” significa que qualquer sentimento pode ser expresso, através de uma canção, porque o samba fala das alegrias e das agruras do cotidiano, do “trivial” do dia a dia, do “feijão da Clementina”, dos conflitos amorosos, de saudade e luto (Silêncio/ O bexiga está dormindo/ Ele foi, mas foi sorrindo/ A notícia chegou quando amanheceu/ Escola/ eu peço o silêncio de um minuto/ O Bexiga está de luto/ O apito de Pato N’água emudeceu¹⁹), da exploração do trabalhador (Com trinta de trabalho/ Estou aposentado/ E com mais de setenta/ Penso em ser feliz²⁰), da resistência popular, do ser brasileiro, da traição, da inversão de valores e de papéis sociais; o samba fala das angústias humanas, de situações pelas quais passamos ou iremos passar com poesia e cadência. Enfim, o samba fala de samba, fazendo-nos lembrar da beleza de nossos encontros, das razões que nos levaram até ali. É a miudeza da vida que se engrandece, porque ao cantarmos juntos compartilhamos sentimentos comuns.

É possível afirmar, então, que, a partir do canto grupal, instaura-se um processo de interação (comunicação) não-verbal entre os que dele participam. Desta forma, no momento do canto coletivo das rodas de samba, os “cantores” compartilham determinadas idéias e sentimentos presentes nas canções, o que provoca uma sensação de *pertencimento a um grupo*. Este “grupo” pode ser encarado como uma reunião de pessoas que se comunicam principalmente através da música executada nestes encontros. Entendendo a música como uma forma simbólica de manifestação artística e, portanto, como uma forma de comunicação interpessoal, o processo de interpretação do conteúdo das canções se dá a partir da possibilidade de reconhecimento de determinadas estruturas musicais e simbólicas das canções. (TROTTA, 2001, 195).

Passados alguns meses após o falecimento de minha mãe, fui a uma roda de samba onde encontrei uma pessoa que havia sido uma grande amiga dela, no bar de Geovani. Fui chamada

¹⁹ Geraldo Filme, *Silêncio no Bexiga*

²⁰ Ederaldo Gentil, *Identidade*

para cantar na roda e, sem nenhum propósito aparente, comecei com uma canção de Dona Ivone Lara que inicia com os seguintes versos: “Não chora, meu bem/ Não chora, meu bem/ Não chora meu bem, que dias melhores já vêm” (Ivone Lara, “Samba de Roda pra Salvador (Não chora meu bem)”). Depois disso, não a vi mais e soube que, enquanto eu cantava, ela chorava e se emocionava a ponto de precisar ir embora.

A música, em si, já tem o poder de criar inúmeros *links* simbólicos dentro da esfera subjetiva, mas o samba tem uma grande capacidade comunicativa e de gerar sentimentos e sensações de pertença. No velório de Martinho, cantamos sambas que falavam de luto, mas também sambas preferidos do malandro, composições de Martinho da Vila, como por exemplo:

Quem é do mar não enjoa, não enjoa/ Chuva fininha é garoa, é garoa/
Homem que é homem não chora! Não, não chora/ Quando a mulher vai embora, vai embora/
Quem quiser saber meu nome,/ Não precisa perguntar/
Sou Martinho lá da Vila,/ Partideiro devagar/ Quem quiser falar comigo/
Não precisa procurar/ Vá aonde tiver samba/ Que eu devo estar por lá/
Eu cheguei no samba agora,/ Mas aqui eu vou ficar/ Pois quem é mesmo do samba/
Vai até o sol raiar/ O sereno tá caindo/ Tá caindo devagar./ Vai cair chuva miúda/
E o samba não vai parar/Serenou lá na Mangueira/ Serenou lá na Portela/
Serenou em Madureira/ Serenou lá na favela/ Serenou lá no Salgueiro/
Serenou lá no Capela/ Serenou na minha casa/ Serenou na casa dela/
Quem tiver mulher bonita/ Traga presa na corrente/ Eu também já tive a minha/
Mas perdi num samba quente/ A menina foi embora/ Mas um samba vou cantar/
Pois está mesmo na hora/ De ter outra em seu lugar.
(Martinho da Vila, *Quem é do mar não enjoa*).

Era como se estivéssemos convocando a presença do cuiqueiro, ao mesmo tempo em que, através da letra, cantávamos o universo social e simbólico ao qual pertencemos. O samba de partido-alto é um ótimo exemplo para pensarmos as canções como vetores de comunicação, na roda, por possibilitar o improviso. Segundo o sambista e escritor Nei Lopes:

Arte ou ação de cantar e *tirar versos* praticada pelos sambistas cariocas, o partido-alto é um gênero de *cantoria*, tal como definida por Geir Campos (s/d, 41). “É às vezes também uma forma de *desafio*, disputa poética, parte de improviso e parte decorada”, como define Câmara Cascudo (1980:287) em seu dicionário. E, grosso modo, como quase canção folclórica, pode se definir como uma composição lítero-musical baseada num refrão ou estribilho (LOPES, 2008, p.151).

“Entretanto, transcendendo qualquer aspecto formal, partido-alto é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas, bem-humorado, encantador e espontâneo”. (LOPES, 2008, p.27). Através do partido-alto, os sambistas versam em torno de alguma situação que acabara de acontecer, para mandar um recado ou como forma de disputa. Um versa, desafiando e o outro responde e, assim, segue até que um se saia mal, errando a rima, ou até que todos desistam. Daniela Amoroso reforça o prazer do desafio: “É, não. Vergonha, vergonha dá mesmo, assim. Agora, tem hora que dá vontade de você falar, dar a resposta do que, do que o outro tá perguntando. É maior! (Risos) Ai, cê dá!”. Não apenas os músicos versam, mas qualquer um que queira e tenha a habilidade. São momentos que geram muitas risadas. Dificilmente, acontece alguma briga, de fato, durante o partido, porque, na verdade, o próprio improviso tem também como objetivo a resolução de conflitos, como acontece em jogos de capoeira angola. Ao invés de agredir, cria-se um espaço para que se resolvam problemas, através de diálogos corporais e, no caso da roda, através também de versos improvisados ou mesmo, prontos.

Já aconteceu, em uma reunião particular, na casa de Pedrão, de as mulheres desafiarem os homens, que ainda são maioria no ofício da composição, puxando canções em que a mulher assume um lugar de empoderamento e protagonismo na relação social e no universo amoroso. Isso porque a maioria dos sambas que fala de amor traz uma afirmação de uma virilidade que representa o arquétipo da figura masculina machista o que não significa que, na roda de samba, a mulher que toca, que canta e samba assuma um lugar inferior. Ao contrário, há sempre um respeito entre ambas as partes. Foi um desafio engraçado, mas que não foi muito adiante, já que o nosso repertório era muito inferior em relação ao dos homens. Mas, não somente para desafiar é que se improvisa ou se puxa um samba. Muitas vezes, cantamos uma canção para alguém, mandando uma mensagem ou, apenas, para agradá-la, presenteando-a.

Roberto reforça a necessidade de estar atento, na roda, trazendo como exemplo o improviso no partido-alto:

Então, a malandragem também é isso, é você ajudar, né, não só você ligar, ficar ligado nas maldades, é ficar esperto pra situação, pra neguinho ficar esperto e conduzir o samba. Porra, se o cara quer e tá cantando um partido-alto e você aprontasse o verso e mandar. Daqui a pouco, o cara, você tá aqui voando no partido alto aqui, o cara saca, manda um verso pra você. Ai, quando você percebe que ele mandou o verso pra você, você só entendeu o final, que foi Roberto, que era seu nome, mas, assim, o que é que o cara falou cê num entende e, às vezes, abre a boca e fica rindo, com a cara de

bunda, hêhêhê. E o cara: - “Ah! Não respondeu, sacana. Se fudeu!”- Né? Disse que você era num sei quê e você “ha ha ha”, dando uma risadinha. Né? Então, é uma malandragem, você tá aqui, ó, rindo, né, interagindo com a galera aqui, com o público, num sei quê, mas ó com o ouvido aqui ó. (Roberto Ribeiro).

Mais uma situação que nos mostra a importância de estar atento para “não se enforçar com a corda”. Na definição de malandragem, trazida por Francine, também encontramos posturas e sentidos que precisam estar ativados na roda: “[A malandragem é um] Estado de consciência. É, é você conseguir perceber, sentir a energia daquele lugar, aquelas pessoas que tão ali, é saber dialogar, tem um pouco da mandinga, que é um termo que também usa na capoeira” (Francine Cavalcanti). O olhar e a percepção, através do corpo, são fundamentais para a construção de diálogos intersubjetivos na roda.

As brincadeiras internas, assim como determinadas conversas entre os músicos, passam despercebidas a um participante mais desligado. A comunicação se dá, tanto através das letras das canções, quanto, e sobretudo, através do olhar, gestos e frases de duplo sentido, entre os tocadores. Um gesto muito comum é o que é realizado com os dedos da mão, quando se deseja, para puxar uma canção, pedir um tom²¹ específico. Por exemplo, apenas o dedo indicador pra cima significa que está sendo pedido um Dó Maior e, pra baixo, um Dó Menor; os dedos indicador e médio pra cima (\ /) significa que está sendo pedido um Ré Maior e, pra baixo (/ \), um Ré Menor e assim por diante.

Francine, “ao passar a assumir as responsabilidades dos músicos”, como disse em entrevista, conta o que percebeu ao posicionar-se no “centro do campo de forças”:

Entre eles, eu acho que tem o código de quem tá puxando. Eles se olham muito e já sabem quem é que vai ser o próximo. É o respeito, acho que é legal isso. É... tem muito a malandragem, assim, no meio. Então, se tem uma menina bonita e eles tão paquerando, eles, só pelo olhar, eu tô ligada que eles não tão ali falando da música, eles tão falando da bunda que tá ali rebolando, sabe? Isso é muito engraçado perceber isso, assim. E, quanto mais próxima eu fui me tornando, porra, mais, mais descarado fica, entendeu? Porque a gente vê, porra. Eu sou muito desligada mesmo, nem percebia isso e é muito descarado, sabe, assim? Descarado, engraçado isso, sabe? Então, ai depois tão cantando e fazem uma coisa mais, mais pra uma roda de, é, momento de partido-alto, né, que cê inventa lá, ai cê tem várias deixas [...]. (Francine Cavalcanti).

²¹ Segundo Almir Chediak, a tom: “É a altura onde se realiza a tonalidade, já que existe uma série de tons em diferentes alturas. Por exemplo: se a tônica de uma música for a nota Lá, quer dizer que a tonalidade se realiza no tom de Lá (maior ou menor).” (CHEDIAK, 1986, p.84)

O jogo de sedução é muito comum, na roda de samba. A presença das mulheres costuma, inclusive, gerar efeitos nos tocadores. Quando se paquera é, também, através da música, que se demonstra o desejo por alguém e é para ver as mulheres sambando, “cabrochando” e mostrando todo um gingado que os músicos tendem a puxar uma sequência de canções mais animadas. Agora, para além do jogo de sedução, os músicos, segundo Francine, também se olham, quando tem alguém desagradável na roda ou quando é necessário resolver algum problema, naquele momento. Tarefa normalmente assumida por um percussionista, porque é mais difícil que os que ficam nos instrumentos de corda parem de tocar, já que são únicos e, por isso, imprescindíveis.

A importância de trazer a discussão acerca das interações interpessoais, através da música e das letras das canções, é perceber que a roda vai se fazendo e se tornando única para cada um, também, a partir disso. Diálogos frutíferos e ricos, consequentemente, possibilitam experiências potentes e rodas bonitas.

Durante as entrevistas, pedi que os bambas me contassem a qual samba estavam mais apegados no momento. Só as mulheres me responderam. Queria, através das letras das canções, buscar compreender o momento subjetivo de cada um, mas uma canção nos capta por tantos motivos que foi difícil compreendê-los. Canto, então, aqui os três sambas em homenagem as bambas da pesquisa, mulheres importantes no meu caminhar dissertativo, fazendo presente no texto um hábito constante na roda: cantar para um amigo uma canção que lhe toque muito.

Para Paulinha:

Pensou me amarrar/ Marcou bobeira/ Vou me banhar, vou me jogar/ Na cachoeira/ Não valeu rezar/ A noite inteira/ Pra me ganhar, pra me ganhar/ É, me querendo fez pedido pro meu santo, é/ Sem saber se debruçou no mesmo manto onde eu me deitei/ E pra Xangô me dediquei, é/ Eu sempre me preocupei com o meu destino, é/ Trago no sorriso aberto o desatino que vem da paixão/ Pra iludir meu coração/ É, dentro do meu sentimento, sou madeira/ Só me entrego a paixão verdadeira/ verdadeira, verdadeira (Jovelina Pérola Negra, “No mesmo manto”).

Para Dani:

Olha como a flor se acende/ Quando o dia amanhece/ Minha mágoa se esconde/ A esperança aparece/ O que me restou da noite/O cansaço, e a incerteza/ La se vão na Beleza deste lindo alvorecer/ E este mar em revolta que canta na areia/ Tal a tristeza que trago e minha alma canteia/ Quero solução sim.. pois quero cantar/ Desfrutar desta alegria/ Que só me faz despertar do meu penar/ E este canto bonito que vem da alvorada/Não é meu grito aflito pela madrugada/Tudo tão suave.. liberdade em cor/ O refúgio da alma vencida pelo desamor (Dona Ivone Lara, “Alvorecer”)

E para Fran:

Avisa que o samba chegou,/ Avisa que o samba chegou ô mulher,/ Avisa que o samba chegou ô mulher (Refrão)/ Lavadeira tá no rio, sambador entra na roda/ Com pandeiro abre a roda, sambadeira diz quem é,/ Fala com a sinhazinha, fala pra Dona Cabocla,/ Avisa que o samba chegou e ela vai dizer no pé,/ Avisa que o samba chegou,/ Avisa que o samba chegou ô mulher,/ Avisa que o samba chegou ô mulher/ Quando o samba esquentou, meu amor se aproximou,/ Remexendo as cadeiras, o samba então se encantou,/ Cantador não perde tempo, canta o samba por favor,/ Quero ver "rastar" sandália no passo do cantador/ Avisa que o samba chegou, / Avisa que o samba chegou ô mulher,/ Avisa que o samba chegou ô mulher (Roberto Ribeiro, integrante do grupo Botequim e um dos entrevistados na minha pesquisa, “Avisa que o samba chegou”²²)

E que, assim, os nossos encontros permaneçam presenteando-nos com a partilha e com boas rodas de samba, sempre preenchidos de muita música e de muito diálogo.

4.3 RODA VIVA/ VIVA A RODA: O SAMBISTA APRENDIZ E A RELAÇÃO ENTRE A RODA DE SAMBA E O COTIDIANO

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

(...)

O samba na realidade não vem do morro
Nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então

²² Canção composta por Roberto Ribeiro para a esposa Francine.

Nasce do coração.

(Noel Rosa, *Feitio de Oração*)

Ao longo do terceiro capítulo e início do quarto capítulo, fui tentando demonstrar a complexidade das teias sociais e simbólicas que geram e são geradas através da roda de samba. Descrever e interpretar os códigos, símbolos e significados que emergem no contexto da pesquisa, bem como buscar traduzir os cenários interpretativos construídos na intersecção entre trabalho de campo e textualização do vivido, frutos de interações entre pesquisador e pesquisados, ajuda-nos na compreensão dos saberes-fazeres dos bambas em relação à prática da roda de samba, gerados e potencializados no viver coletivo e do dia a dia, que revelam a existência de processos de aprendizagem para muito além dos muros institucionais. “Contra a ideia de que o saber do senso comum é ‘ideológico’, no antigo sentido de distorção, ou ‘falsa consciência’, o objetivo aqui é recuperar a dignidade epistemológica dos saberes ligados ao cotidiano e entender os entendimentos que eles expressam.” (JOVCHELOVITCH , 2008, p.262).

Atualmente, por maior descrédito que se tenha atribuído à instituição escolar, são ainda os ditos espaços “formais” de educação a menina dos olhos no campo dos estudos pedagógicos. Se pesquisarmos rapidamente, veremos que os títulos mais vendidos em educação são os que se referem à avaliação, ao currículo, à didática, enfim. A nossa produção de pesquisa, portanto, ainda está atrelada ao mercado, seguindo a lógica da produtividade e do consumo capitalista. Portanto, foi preciso buscar, em outras áreas do conhecimento, suporte para o desenvolvimento de um trabalho que se propõe a refletir a educação no cotidiano, através da cultura, tecendo diálogos multidisciplinares.

Vivemos, no curso de pedagogia o que eu costumava chamar de “processo metalingüístico”: refletimos sobre a educação, diariamente, nos espaços universitários forjados para o desenvolvimento de estudos pedagógicos, ao mesmo tempo em que não deixamos de ali vivenciar processos de ensino e aprendizagem. E é inevitável que, em algum instante, deparemo-nos com a falta de sentido em estarmos tecendo fervorosas críticas em relação aos espaços de educação formal, quando ainda permanecem, no ensino superior, currículos fragmentados e desvinculados da vida, relações hierárquicas, estruturas espaciais normatizadoras, tempos rígidos e desgostosos para o exercício do ensinar e do aprender. Negamos e afirmamos o negado, porque, parece-me, mostramo-nos incapazes de reinventar o novo e de ver, no cotidiano, outras formas de aprendizagem muito mais potentes e prazerosas

compondo diferentes grupos e meios de significar o mundo e, a partir delas, transformar as nossas práticas acadêmicas educativas.

Se assumirmos que há apenas um modo de conhecer, representado em nosso mundo contemporâneo pela ciência e conhecimento técnico, a pesquisa em representações se torna um processo de descrição de conteúdo e da lógica de saberes sempre comparados a um padrão que é considerado correto. Este pressuposto, ainda que muito difundido, ignora a complexidade dos saberes e a riqueza implícita nas estratégias construídas por sujeitos comuns para lidar com ambientes sociais e naturais. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.263-264).

Na pesquisa em educação, não se pode ignorar que novas formas de sociabilidade e de ocupação da esfera pública constituem-se em meios de construção de lugares de aprendizagem que têm muito a enriquecer os diálogos acadêmicos, buscando desenvolver entre os educadores olhares sensíveis acerca do cotidiano e das relações humanas.

Neste sentido, estudar saberes significa estudar o conjunto de práticas, relações e contextos concretos em que o saber, enquanto ação social, ocorre. Significa ser sensível àquilo que o conhecimento expressa e às inter-relações de uma forma de saber com outras, pois elas não estão apenas ligadas às identidades, valores e modos de vida de uma comunidade, mas também ao destino de uma forma de saber em arenas públicas fundamentalmente desiguais. Significa também examinar como o encontro com o saber de outros pode contribuir para o processo de avaliar criticamente nosso próprio saber, para o desenvolvimento da conscientização e, em última instância, para o empoderamento de uma comunidade em direção a mudanças sociais efetivas. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.261).

Durante a época do mestrado, circulou amplamente no mundo um filme, disponível na íntegra na internet pelos próprios diretores, chamado *La Educación Prohibida*²³. Dentre vários depoimentos interessantes que defendiam diferentes propostas educativas e até mesmo uma sociedade sem escolas, ressaltou algumas falas que me chamaram a atenção: “Não é nenhum mérito do ser humano aprender”, “Porém, é que não pode não aprender”, “O que o cérebro humano mais gosta é conhecer, mas quando conhece com felicidade, gozo e prazer, que é o aspecto lúdico”, “O educador tem que trazer mistérios” (Todas de Carlos Calvo Muñoz); **“Em todo o nível, o ser humano sempre aprende o que faz. Tem que se esforçar para aprender o que não faz”** (Carlos Wernicke). E, também em um trailer de um

²³ O filme “La Educación Prohibida” está disponível gratuitamente no site: <http://www.educacionprohibida.com/>

documentário que irá estreiar em agosto de 2013, lê-se uma bela frase de Michel Odent: “Para mudar o mundo, primeiro é preciso mudar a forma de nascer”.

A prenhez educativa, quando fecundamos experiência com significados e engravidamos de aprendizagem para parirmos saberes, representa uma gestação, um fazer que é inerente à nossa condição humana e que implica em relações interacionais. Não há uma fêmea que não saiba colocar no mundo um filhote, assim como não há um ser humano que não tenha como a primeira e grande condição o ato de aprender. A mulher, também fêmea, desaprendeu a parir, através de uma perspectiva cultural que a incapacita para realizar só o que é de sua natureza, rejeitando como restos nojentos a maior nutrição de um parto, a placenta, que estabelece a troca alimentar entre mãe e filho, durante toda a gravidez. Da mesma forma, em algumas culturas, ensina-se a rejeitar e ignorar o que há de mais precioso na prenhez educativa: a capacidade humana de gerar aprendizados significativos sem a mediação da escola e de outras instituições de saber. Assim, como dejetos, as experiências pessoais de vida, os saberes cotidianos são colocados em lixos hospitalares, perigosos, contagiosos e intocáveis. Ao tornarem invisíveis os restos parecem querer torná-los não reais. Segundo o psicanalista Gérard Wajcman:

Hay una ideología que supone que todo lo real es susceptible de atravesarse, de visibilizarse, que ninguna opacidad puede resistir más [...] Esta ideología se extendió en todos los dominios de la sociedad. Es, a la vez, una ideología inspirada en la ciencia y en la técnica, con consecuencias funestas, que tiene por correlato de que “todo lo real es visible”. Esto quiere decir que todo lo que no sea visible no será real. [...] Hoy, esta ideología está absolutamente extendida en todos los dominios y concierne a todos los campos de la vida [...] a todos los dominios donde la mirada se volvió amo; (Entrevista cedida à Marie-Hélène Brousse na Revista Digital Consecuencias²⁴)

Por outro lado, de acordo o psicanalista, “quanto más se mira, menos se ve”, quando se ignora o olhar simbólico e subjetivo. O poder da ciência nos retirou, por outro lado, o poder de olhar. Espaços educativos em que não há nada que teste “a quantidade” de conhecimento adquirido o que torna supostamente visível o grau de qualificação do aprendente, por mais próximos que estejam de nós, no dia a dia, não são vistos enquanto tal. Entretanto, o cotidiano é um espaço preenchido de diferentes processos de aprendizagem ligados ao modo de viver e fazer de uma cultura.

²⁴ Disponível em: <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/006/template.asp?arts/alcances/Entrevista-a-Gerard-Wajcman-sobre-El-ojo-absoluto.html>

Uma pesquisa de roda de samba em educação... É, eu acho que é um desa... Primeiro, um desafio, né? Porque, é, pouco se sabe disso, assim, pouco se fala sobre isso, sobre o samba e a educação, né? Porque o samba sempre fez, fez parte do mundo, daquele mundo que é sem educação (Risos). Num é? Assim, formalmente, e a gente sabe... Eu não acredito. Eu acho que não. Eu acho que o samba, o samba tem uma educação nele que a gente precisa, inclusive, estudar bastante pra aprender. E daí eu acho que é super importante, super importante uma pesquisa de educação com samba, porque você vai descobrindo quais são essas chaves que o samba dá e que tão aí, né? Onde a gente num olha e num quer, e num quer desvendar, num quer destrinchar. E isso pode dar MUITO pano pra manga, né? Desde uma letra poesia, como é que é a literatura pode estudar o samba, a história, tudo junto, corpo envolvido nisso tudo. (Daniela Amoroso).

Escolhemos a roda de samba como um de nossos espaços cotidianos em que se aprende para fazê-la e vivê-la. Não há professores, há interações e interesses pouco palpáveis a nossa visão. A comunidade do samba, em particular, e as comunidades de modo geral possibilitam um novo espaço mediador das relações humanas de aprendizagem e “[...] um novo espaço mediador para o desenvolvimento da participação na esfera pública, algo vital ao desenvolvimento, preservação e regeneração das democracias, tanto em países do Sul, como no afluente Norte.” (JOVCHELOVITCH, 2008, p.130).

Os conhecimentos adquiridos através da roda de samba são levados para o dia a dia, para a vida dos bambas, conferindo-lhes identidades que vão além das funções que nela ocupam.

Ela [a posição dos atores no processo representacional] mostra também que revestir o conhecimento de dimensões emocionais e identitárias dos sujeitos do saber não necessariamente desqualifica um sistema de conhecimento. Apenas lhe confere diferentes funções e objetivos na vida social e ao mesmo tempo demonstra a sua importância. Quando sistemas de conhecimento se relacionam a afetos e identidades eles estão normalmente desempenhando funções essenciais de manutenção da identidade, integração social, cooperação e reprodução de culturas. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.177).

Afirmar-se sambista pode parecer uma atitude prepotente. Sambista, para alguns, são os grandes compositores do universo do samba, o que lhes confere um lugar de “sambista aprendiz”, apesar de que mesmo um sambista nunca deixa de aprender, assim como qualquer ser humano. Para outros, como para Roberto e Francine, ser sambista ultrapassa a faixa etária e a quantidade de vezes que se vai à roda de samba, estando mais ligado ao envolvimento, ao

compromisso e à intensidade vivencial com a prática do samba e à compreensão do mundo simbólico da roda. Ser sambista é também buscar se empoderar, no meio sociocultural, através de uma construção identitária que o afirme como detentor de um conhecimento e lhe atribua um status dentro de um coletivo.

Nós crescemos e vivemos em comunidade. É uma comunidade que estrutura nossa experiência e nos ensina sobre a vida e como vivê-la. Nem tão próxima de nós como a família imediata ou aos vários grupos aos quais pertencemos nem tão distante como as regras gerais, os códigos e práticas que governam e estruturam as sociedades mais amplas em que vivemos, a comunidade é um espaço intermediário que nos oferece os recursos simbólicos e materiais para a vivência da dialética entre o sujeito singular e o mundo social. É como membros de uma comunidade que nos tornamos nós mesmos, emergimos como atores sociais competentes e aprendemos a falar uma língua. É porque pertencemos a uma comunidade que sabemos como interpretar e dar sentido ao modo como outros ao nosso redor se comportam e se relacionam conosco; comunidades nos garantem o referencial a partir do qual, e em relação à qual, nosso sentido único de Eu se origina. Seria muito difícil, se não impossível, tornar-se pessoa, sem comunidade. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.127).

Ao definirem o sambista, os entrevistados trazem uma série de conhecimentos que é necessário ter para assumir tal lugar. O sambista, fazendo um apanhado geral do que me foi relatado, não é apenas quem toca, canta e conduz uma roda e não é aquele também que usa chapéu Panamá, sapato bicolor, camisa branca e calça preta e vice-versa²⁵. Ser sambista é, para alguns, pesquisar a história do samba, compositores antigos e atuais, é saber participar de uma roda, é ter humildade, é “praticar o samba” de alguma forma na vida. Para outros, o sambista é aquele que vive pro samba, dedicando-lhe anos da vida, é um dom, um ofício que está ligado à prática da roda; é ensinar e aprender continuamente; é militar pelo samba, transformando-o em uma causa política.

Se a definição de sambista pode, por um lado, não se aplicar a todos que frequentam as rodas de samba, apesar de ai viverem experiências às quais atribuem significados, produzindo saberes; por outro lado, pode ampliar o caráter pedagógico da roda de samba, assim como a compreensão do desejo que ela institui em alguns de aprendizagem e aprimoramento, bem como a compreensão da complexidade dos saberes que ela gera.

Roberto Ribeiro define a roda de samba como uma Escola da Cultura Popular:

²⁵ No universo do samba a vestimenta descrita acima é normalmente usada por sambistas de peso e foi popularizada entre aqueles que frequentam as rodas e os eventos de samba, o que lhes confere, pelo menos aparentemente, um status em determinado meio sociocultural.

Então, por isso é que eu digo: a roda de samba é escola. Todo mundo, até quem eu já dei aula hoje, que eu cheguei... Se eu cheguei a ser reconhecido como cavaquinista pra chegar ao ponto de dar aula... Um cara que veio da cultura popular, né? Que meu aprendizado é todo na cultura popular, todo na rua. Nunca entrei numa escola pra ser... Pra tocar cavaquinho, pra ninguém me ensinar um acorde no violão. Sempre foi eu mesmo aqui e indo pro samba, né? Ir lá, fazer e, quando chegar em casa, estudando. Então, eu ser reconhecido como um cara que: - "Porra, você tem condições de me ensinar o que você sabe!" – né? Então, isso pra mim, eu devo a roda, que num foi um professor, não foi com ninguém. Foi ali. Foram esses os professores, né, dali, que tavam ali do meu lado, né? - "Pá, isso aqui é assim, pá. Faz assim, faz assado" - O samba se conduz assim, né? Como conduzir um samba também, né? (Roberto Ribeiro).

Apesar de ter muito conhecimento, Roberto afirma que: “Na roda de samba eu aprendi, na roda de samba eu tomei pau, tomo até hoje. Você vai tomar sempre um... Vai sempre. Você vai ratear ali, nêgo vai: - ‘ó, porra, isso aí, né? Escorregou aí.’- Pá.” E Francine, apesar de se considerar sambista, nos diz: “É, por mais que eu ache que eu, também, que eu tô sempre aprendendo, né, como eu sempre aprendi, na verdade.” (Francine Cavalcanti).

Para Moura (2004): “[...] não são os sambistas que formam a roda, mas a roda é que forma os sambistas – e que isso só acontece, de alguma forma, beneficiado pelo ambiente doméstico, familiar, íntimo e caseiro em que ela se dá.” (p.39). Foram me relatados pelos entrevistados os conhecimentos e as mudanças que a roda de samba acarretou, ao longo dos últimos anos, na vida de cada um, que vão desde o aprendizado de instrumentos a posturas e posicionamentos no mundo.

Alguns dizem que, a partir da roda de samba, passaram a sentir mais segurança, venceram vergonhas e descobriram-se, enfrentando o desejo de cantar, versar, tocar, fazer parte de um grupo artístico ou de viver financeiramente de música. Outros aprenderam a importância da humildade, do respeito ao outro, da atenção, da perseverança e do prazer de estar em um coletivo. Busquei, durante a dissertação, trazer falas que atestam a riqueza e a importância do processo de aprendizagem na roda de samba, que pode, como vimos, ultrapassar os limites físicos e simbólicos que ela institui, gerando saberes para a vida de cada um dos entrevistados.

Segundo Francine:

É, mas, assim, é, eu acho que o mais grande, grande transformador é o caráter pedagógico da roda, sabe, é o caráter de transformação social mesmo que traz ali dentro, porque você tá ali trazendo uma tradição, valorizando uma tradição, uma história, a memória das pessoas que tão ali, memórias que têm relação, estão relacionadas com a sua vida, com seus ancestrais, com seus, né, seus parentes ancestrais. Então, o grande, o grande, é, potência da roda é esse caráter mesmo de transformação, assim, de aprendizado mesmo assim do cole... de se viver nessa sociedade, né, que você pode trazer isso pra outras esferas, outras dinâmicas, né, de relações sociais. (Francine Cavalcanti).

E, no mesmo caminho, afirma Daniela:

Isso é uma coisa muito legal da roda, assim, do samba, quando você começa a, a... Ninguém vai cobrar de você mais do que aquilo que você pode ser. É você que se cobra isso, num é? Você é, você é o que você pode ser. E essa, essa, essa dimensão eu acho que a roda de samba me deu, assim, pra VIDA, pra vida, assim: que a gente é o que naquele tempo a gente é. Pode ser que daqui a dez anos tudo seja diferente, mas ali... E ok, assim. Tá tudo balanceado. (Daniela Amoroso).

Por outro lado, a roda de samba constitui-se em um lugar para extravasar e buscar resolver as agruras da vida, tendo também, na vida dos Bambas, um significado terapêutico:

O samba resolve tudo na minha vida, entendeu? As perdas, as fraquezas, as dificuldades do dia-a-dia. [silêncio]. Eu, no meu caso, eu jogo toda essa energia pra o samba, me dedicando. Ele me cura, eu não tenho tempo de pensar em doença. Eu num fico pensando muito nas tristezas, que eu tenho muitas, como todo ser humano tem problemas, tem tristezas. Eu não preciso de terapeuta, eu não preciso ficar chamando a vizinha, a amiga pra chorar no ombro dela [...] (Paula Oliveira)

E Roberto:

Várias vezes já fui pra... "Bicho, cara, eu preciso cantar um samba" - E você vai, às vezes, indignado com que você passa durante a semana, você quer cantar vários sambas que fale daquilo que você passou. Pelo menos, é assim comigo, né? Eu ficava tirando, pensando em tal samba: "Porra, tem um samba de Bezerra da Silva que fala disso", "Porra, tem um samba de Paulinho que fala disso aqui", num sei quê, num sei quê, "Porra, é, eu vou mandar um samba, vários sambas hoje na roda, assim. Só brasa." - Mas, também, quando eu saía da roda, eu saía leve, sabe, de tá o final de semana rindo à toda, sacou? "Vou dormir até tarde". Ai, no dia em que não tinha

roda de samba, velho, eu ficava carregado, velho: "Que porra é essa, meu? Que diabo é isso?" (Roberto Ribeiro)

A roda de samba, portanto, possibilita-nos um lugar de protagonista na vida que está vinculado a um modo de pertencer a um núcleo que nos confere identidades, que, ao mesmo tempo, transcendem os limites do grupo a que pertencemos.

A busca do universal passa pelo particular. Somente me constituindo como sujeito posso aspirar igualdade na minha relação com o outro. E a arte cumpre um papel neste sentido. Dizendo quem sou, através do que faço, diálogo com os outros em um processo poroso que permite interpenetrações criativas de formas, sons, cores, palavra

Criar é inerente à condição humana. O homem se define enquanto tal como um ser criador. Criar significa transformar as coisas, dar a elas um sentido, um significado. E, ao transformar as coisas, o homem se transforma, em um processo dinâmico que se recria constantemente. O homem se percebe e se reconhece naquilo que cria.

Potencialmente somos todos criadores, e a arte, em suas múltiplas dimensões, é um campo incomensurável de possibilidades de exercício de criação. (FARIA; GARCIA, 2002, s/p).

A partir da transformação das coisas, o ser humano cria a si mesmo, portanto. "O samba me fez ver como pessoa, como mãe, como esposa. O samba tem esse poder também", diz Paula Oliveira. E eu diria mais uma vez que o samba e a roda fizeram com que eu me inventasse enquanto educadora, artista e mulher. Todo indivíduo produz sentido e significados e, portanto contextos e subjetividades, através de processos educativos, o que constitui um processo simbólico inerente a nossa existência.

Ao elaborarmos as nossas experiências sempre o fazemos com outros. Para Jorge Larrosa, o sujeito da experiência aprende ao colocar a sua experiência em relação às experiências dos demais e deve estar sempre inteiramente aberto ao que lhe passa, disposto a transforma-se a partir do encontro com o outro, com o mundo e consigo mesmo.

O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (LARROSA, 2002, p.27).

Ao considerar que o desejo de realidade está relacionado ao desejo de vida e ao desejo de viver e que o real é o que nos passa e nos acontece na experiência, Larrosa (2008) propõe-se a “[...] fazer vibrar esse desejo de realidade com essas práticas e esses discursos que chamamos de investigação educativa. Porque talvez esse desejo de realidade nos impulse a problematizar as nossas formas de ver, de pensar ‘o educativo’.” (p. 186). Entretanto, nos questiona o autor: Não estaria a experiência, por sua vez, enjaulada?

Será que o desejo de desenjaular a experiência, fazê-la sair, de abri-la para fora, seria o próprio desejo de realidade? Um desejo de desenjaularmos nós mesmos? Um desejo de sair do que já sabemos, do que já pensamos, do que já queremos? Um desejo de parar de dar voltas sobre nós mesmos? Um desejo de definitiva alteridade? E, por último, o que significa que esse desejo de realidade, que esse desejo de experiência, que esse desejo de alteridade, estejam formulados pela poesia (e em relação à poesia) e, mais concretamente, em relação a essa constelação poética tocada pelo surrealismo e marcada pela pretensão de mudar a vida? (LARROSA, 2008, p.192)

Se a experiência é perigosa, porque nos leva para lugares um tanto imprevisíveis e, se por ser incerta, a experiência é livre, ao desenjaulá-la abriremos a possibilidade de fazermos caminhos ao percorrê-los sem sabermos ao certo o que nos acontecerá. Se a educação é fruto de relações interacionais, estamos seguros de que, na roda de samba, o desejo de viver constitui-se em uma empreitada nada solitária.

4.4 APRENDER PARA O COLETIVO

Só alguém que pode abrir mão do próprio desejo em prol do desejo do outro é quem pode aprender
(Gyslaine Matos)

A arte nos permite viver o mundo de uma nova maneira e é, portanto, também transformação do mundo. Maffesoli (1996) debruça-se em seus escritos sobre a ideia de uma existência sensível enquanto falência da razão – e, ao mesmo tempo, fonte de novos saberes – cuja importância se dar a ver hoje em dia e que invade o cotidiano, gerando na contemporaneidade tendências à interação entre as pessoas, ao estar-junto.

O fato de experimentar em comum suscita um valor, é vetor de criação. Que esta seja macroscópica ou minúscula, que ela se ligue aos modos de vida, à produção, ao ambiente, à própria comunicação, não faz diferença. A potência coletiva cria uma obra de arte: a vida social em seu todo, e em suas diversas modalidades. É, portanto, a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum. Ao fazer isto, retomo a concepção que Kant dava à *aisthesis*: a ênfase, sendo colocada menos sobre o objeto artístico como tal, que sobre o processo que me faz admirar esse objeto (MAFFESOLI, 1996, p.28).

A convivência com as rodas de samba faz suscitar a construção de novas formas de habitar o mundo, própria das sociedades contemporâneas: um código partilhado pelo todo social que conduz à troca, à interação, que convida a vibrar com o outro por uma causa em comum, que induz ao estar-junto. Os efeitos estéticos, antes considerados restritos ao objeto artístico, capilarizaram-se no todo social, determinando, portanto, esse novo habitar inserido na dimensão do sensível, contrapondo-se à racionalização da era moderna.

A tensão entre corpo e razão existiu ao longo de toda modernidade. Controlar o corpo consistiu num meio eficaz de garantir a supremacia do cognitivo, afastando do homem racional tudo que foge ao seu domínio: a imaginação, a ambigüidade dos gestos do corpo, o prazer dos sentidos. Mas, o que se percebe hoje é que “a sociedade não é apenas um sistema mecânico de relações econômico-políticas ou sociais, mas um conjunto de relações interativas, feito de afetos, emoções, sensações que constituem, *stricto sensu*, o *corpo social*.” (MAFFESOLI, 1996, p.73).

Segundo ainda Maffesoli (1996), a história é feita de períodos oscilantes, porém nunca estanques, entre os da supremacia dos sentidos - sensualistas - e os da supremacia da razão - racionalistas. Entretanto, os períodos sensualistas costumam integrar aos sentidos a dimensão intelectual ou espiritual o que abre possibilidade para um conhecimento erradicado no corpo – obrigando-nos a ultrapassar a clássica dicotomia entre viver e pensar, ou entre viver e agir: “o pensamento é o que é, porque é vivido.” (FERRAROTTI, apud MAFFESOLI, 1996, p.87) - e faz perdurar a *unicidade do vivo*.

Acontece que essa unicidade está na ordem do dia. E os diversos sincretismos orientais, africanos, primitivos que florescem nas nossas megalópoles pós-modernas redizem a necessidade de “religação”: o que me liga a outros, o que faz com que, junto a outros, eu tenha confiança no mundo que partilhamos. (MAFFESOLI, 1996, p.76)

“Aproveitar os prazeres da existência não é, no caso, simples fraqueza, mas exatamente o que engendra um tipo de homem capaz de elaborar a cultura que conhecemos.” (MAFFESOLI, 1996, p.78). O sensível constitui-se num princípio de civilização, faz participar de uma realidade supra-individual, integra a uma comunidade, na medida em que repele uma individualidade em prol de uma alteridade ou só atribui legitimidade ao ‘gozo de si’, à experiência do EU, enquanto uma experiência do mundo, ou seja, dentro de uma configuração coletiva. Como relatou Ênio: “Na roda de samba, é outra coisa que acontece comigo também. Têm momentos que a gente atinge um, uma coisa tão, tão atmosférica, que você já não é mais você. Parece, entendeu? É uma transformação com isso. Eu num digo isso com todos, né?” (Ênio Bernardes).

A sensibilidade coletiva é, de um certo modo, o lençol freático de toda a vida social; a ação política sustenta-se e é essencialmente sua tributária [...] Sem isso, de fato, como compreender as energias revolucionárias, a emoção das reuniões de massa, os desenlaces de ordem diversa e outras manifestações não racionais que pontuam a vida em comunidade? (MAFFESOLI, 1996, p.83).

Quando nada mais parecia fazer sentido, porque as relações humanas estavam de forte maneira atreladas aos jogos de poder, às tensas relações mercadológicas e oportunistas, “descobre-se” que esse mundo jamais deixou de ser habitado por deuses, por ancestralidades, por temporalidades, realidades, rituais. O retorno ao cotidiano pelas ciências, a necessidade de reconstituir práticas ritualísticas ou a tentativa de dar eco as vozes dos nossos antepassados, os re-encontros para se “fazer um som”, os senhores e senhoras de um bairro que, de repente, se emocionam e abrem literalmente as suas portas para que esses encontros aconteçam constituem-se em movimentos que não nos deixam mentir.

No mundo contemporâneo, são outras as lógicas que determinam as aglutinações. E aqui o que se busca concluir é que tais lógicas pautam-se numa existência sensível, sobretudo. Acreditamos que todo *modus vivendis* que traz à tona novas formas de lidar com o mundo, com o conhecimento, com o corpo, a natureza e a cultura carrega em si próprio uma resistência, um “contra-poder”, um novo sabor/saber de vida.

Os fenomenólogos mostraram que antes mesmo de podermos pensar em conhecer nós *pertencemos*: nós partimos da pertença, não do conhecimento. Pertencemos a uma cultura, a uma sociedade, a uma família, a um tempo

histórico, e esta pertença configura o conhecimento que construímos desde o início. (JOVCHELOVITCH, 2008, p.91)

Aprender com e para o coletivo, aprender a agregar, pensar a roda de samba como um trabalho conjunto e organizado são frases que permearam todas as conversas que tivemos, eu e os bambas da pesquisa. Como relatou Paula: “O sambista é isso: é uma pessoa que tá constantemente estudando, melhorando, crescendo **pra passar essa alegria, pra passar essa conversa** (grifo nosso)”. (Paula Oliveira).

A sensação de pertença, a necessidade vital de viver em um grupo de uma maneira mais solidária, de criar espaços identitários, regidos por um complexo universo simbólico, representam, portanto, desejos humanos de construir um universo cultural singular e distante dos modelos de sociabilidade capitalistas verticalizados.

Na confluência entre os bens simbólicos e espirituais, temos a arte que impulsiona relações entre pessoas e grupos, renovando vivências, laços de solidariedade, criando imaginários e poéticas imprescindíveis para o conhecimento do outro e de si mesmo. “Neste sentido, desenvolver-se com arte pode tornar a nossa vida mais alegre e o nosso olhar mais sensível à realidade cotidiana. Pode contribuir para a criação de um rico imaginário, apoiado nas raízes e na criatividade coletiva do presente; e resgatar poéticas que dão um sentido à vida em comunidade pela alegria, o lúdico, a imaginação” (PAZ, 1971, p.308). (FARIA; GARCIA, 2002, s/p).

Assim, dentro do cotidiano, percebem-se práticas educativas que configuram espaços e tempos que podem nos permitir atingir diferentes níveis de realidade e, inclusive, vivenciar uma educação para a plenitude vivente, que não apenas nos desloca, mas também nos insere em um contexto, em uma coletividade, pautada em uma lógica complexa, dialógica e afetiva.

Então, pra mim, quando eu tô em roda, numa roda, eu tô compartilhando, eu tô exercendo a minha energia coletiva, sabe? É, é tá em comunhão, é tá, sabe assim, a gente tá num conjunto de pessoas, falando uma mesma língua, conectada numa mesma sintonia. É o meu momento de compartilhar mesmo, assim, e de aprendizado com isso também, né? (Francine Cavalcanti).

O mundo contemporâneo parece abrir possibilidades de ruptura com a hiper racionalização do homem, com o disciplinamento do corpo, com as dicotomias lançadas na Idade Moderna (corpo x razão, natureza x cultura, representação x linguagem, técnica x

estética, enfim...). Enxerga-se agora a resistência gerada dentro de um tecido aparentemente sem vida. As artes de fazer no cotidiano sobre a qual nos fala Michel de Certeau (1994) ou a necessidade do estar-junto, pontuada por Maffesoli (1996).

O samba é, ele é agregador, ele não é pra você ir se fechando, falar: "Não, vamo fazer uma roda só..." - Ai é ensaio, ai não é roda, né? A roda, ela tem que ser, mesmo que seja prum público selecionado, selecionado que eu digo é, que você, pra amigos, por exemplo. Pra amigos, né? E tem que ter. Tem que ter público, se não num... Tem que ter as pessoas, as pessoas fazem parte da roda de samba, né? É diferente de um show. (Ênio Bernardes)

Segundo Daniela amoroso, "O samba é pra todo mundo, assim. Ai, a roda, ela faz isso, né? Ela ensina, vivendo, fazendo ali na hora assim. Quanta experiência a gente num tem numa roda? Quanto de... Quanta coisa num acontece ali na roda?" e Roberto:

É mais uma, né, porque têm várias. Ela é uma dessas. Pra mim, a roda de samba é uma escola que todo mundo consegue aprender tudo. Tanto do samba, quanto, como eu te falei, né, relação com pessoas, relação com a vida e o que você pensa, porque, porque seu parceiro ali vai lhe dar, passa uma mensagem. O samba que ele mandou tem uma mensagem. Você reflete, fica: - "Porra, ali tem um cara que escreveu, né? Um cara, né?" - Não vai ter aquele impositivismo de, de pensamento, né, falando de qualquer coisa, num sei, falando de favela, sei lá, de pobreza. Como Adoniran falava dos pobres, né? A galera mais de pegar no batente mesmo, de ser despejada, né? Então, é uma parada que você tá ouvindo e cê tá prestando atenção e cê vai refletir sobre isso depois, né? Então, ensina muita coisa a, a letra ensina muita coisa e a convivência com pessoas boas, essa roda é partilhada de pessoas assim, cê aprender muita coisa e foi ali que eu aprendi muita coisa, sabe? Sobre... como eu falei, eu aprendi a congregar mais, né? E também dar oportunidade, é, mais oportunidade, independente da, do seu conhecimento que você tem por aquilo, né? ai, participa, né, e tal. (Roberto Ribeiro).

A premissa do presente trabalho de mestrado é buscar mostrar que a educação, ao estar presente em todos os cantos e recantos do mundo, através de práticas culturais coletivas, precisa ser reconhecida como um processo que está intrínseco ao modo humano de viver para que, dentro dos estudos pedagógicos, se acentue um olhar em direção às práticas cotidianas. Assim, busquei estar atenta às situações que me tocam e me trazem a confirmação de que a educação constitui-se em um processo heterogêneo, polissêmico e polilógico que torna possível a circulação de diversos saberes culturais, entre diferentes tipos de pessoas e grupos sociais e pode gerar, portanto, distintas e variadas culturas tão ricas e complexas. Não estaria

certo, portanto, o nosso querido Martinho da cuíca quando dizia “o samba é universidade, malandro”?

A última pergunta do roteiro de entrevista foi: O que é que você pensa em relação a uma pesquisa sobre a roda de samba em educação? Para finalizar o terceiro capítulo trago ainda uma das respostas que me foi concedida diante da questão acima:

Ah, eu acho muito mágica. Eu acho... Assim, eu agradeço, assim, muito por ter pessoas como você aqui, que... Agradeço, assim, eu acho que se estreita essas relações de afinidade, assim, de compartilhar, sabe, porque tem alguém assim como você que quer, realmente, entender mais a fundo quais são as especificidades de cada gesto, de cada, sabe, quais as subjetividades que tá por trás disso, sabe assim, quais são essas relações, o que é que tem por trás dessas relações, né? São relações de poder muito fortes. Eu acho que, que... Ai, eu adoraria, essa coisa da gratidão de ter pessoas que valorizam isso, assim, sabe, que tá completamente desconectada do que a educação se transformou hoje, né? a mercantilização de tudo, eu acho que tem tudo a ver, porque a educação é a grande raiz, assim, pra mim, de transformação social. Então, você, como se você potencializasse uma coisa que já é natural, espontânea da sociedade, que é a cultura, e você potencializa isso, trazendo a educação, porque você consegue enxergar o caráter pedagógico que essa manifestação tem por si só, pela sua natureza, e transmite isso de uma forma didática, né, tipo, numa outra forma, ou melhor, da linguagem acadêmica que a gente, enfim, nasceu e aprendeu a seguir, né, assim. São certas regras morais da sociedade que você tem que se apropriar, enfim, os instrumentos, né? (Francine Cavalcanti).

A emoção de quem aqui escreve nasce de uma paixão, de um padecimento e de um encontro espiritual com a terra natal, com o som pulsante, com um tempo redescoberto, com um ‘fazer sentido’ e com o outro. A roda de samba me possibilita viver e escrever sobre a educação em que acredito: uma educação que funda um viver coletivo e prazeroso onde seja menos difícil sonhar, pois como diria o nosso sambista baiano Batatinha: “Se é proibido sonhar/ então me deixe o direito de sambar” (Batatinha, *Direito de sambar*).



Figura 45 – Da esquerda para a direita, Rubinho e Ênio, São Félix/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 46 – Wilhans registra o encontro da diretoria, São Félix/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 47 – Daniela Amoroso e Wilhans cantando na roda de samba, Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 48 – Paula Oliveira cantando na roda de samba (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 49 – Paulinho do Apito, no Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 50 – Da esquerda para a direita, Rafael Rolim e Seu Régis, bar O Rumo do Vento, Itapuã (Fotografia de Maíra Valente de Souza).

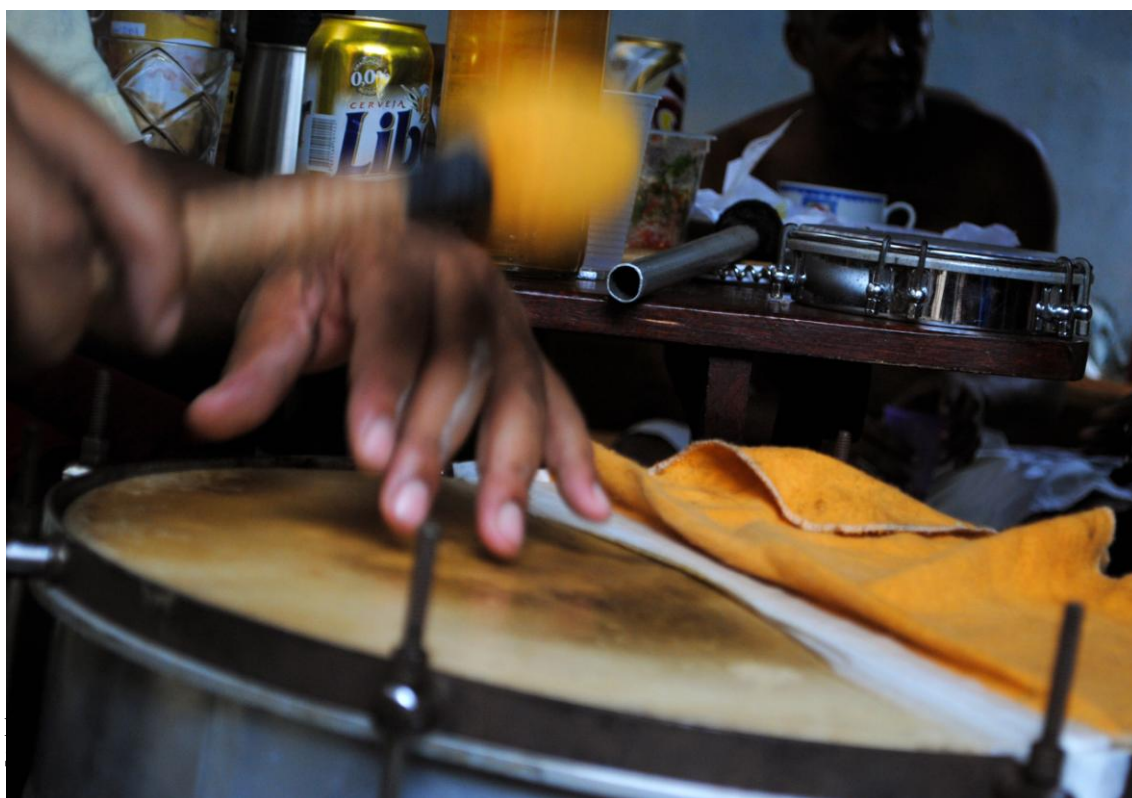


Figura 51 – Surdo, o coração do samba (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 52 – Luan tocando tamborim, Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 53 – Bafon na roda de samba, casa de Pedro Abib, Itapuã (Fotografia de Maíra Valente de Souza).



Figura 54 – Roberto Ribeiro



Figura 55 – Francine dançando na roda de samba, bar O Rumor do Vento, Itapuã (Fotografia de Ronaldo Ferreira).



Figura 56 – Francine e Roberto (Fotografia Danaé Dugardyn).



Figura 57 – Roberto e Seu Edson Sete Cordas (Fotógrafo desconhecido).



Figura 58 - Frase de uma canção na parede do Espaço Vem Sambar, Lauro de Freitas/ BA (Fotografia de Maíra Valente de Souza)



Figura 59 – Lápide de Martinho da Cuíca, Cemitério Campo Santo, Salvador/ BA. (Fotografia de Maíra Valente de Souza).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: “A CHUVA TÁ CAINDO, MAS O SAMBA NÃO PODE PARAR”

A mudança são encontro de mundos que se movem

(Ericson Pires)

Não foram poucas as mudanças por mim presenciadas, ao longo de sete anos em contato com a roda de samba. Terminei a dissertação em meio das maiores transformações dentro do grupo Botequim, momento em que Ênio Bernardes e Daniela Amoroso saem do grupo e Pedro Abib vai fazer o pós-doutorado na França. À frente do grupo, ficam Roberto Ribeiro e o percussionista Everton Marco. As rodas de samba, atualmente, passaram a acontecer nas quartas-feiras e, aos poucos, os atuais integrantes vão se reestruturando para voltarem a realizar as rodas de sexta. Por serem muito recentes as saídas e a ausência de alguns integrantes do grupo não tive tempo de analisá-las. Mas, são ironias do destino que nos atravessam no fim de uma escrita para desestruturar algumas certezas efêmeras que aparentávamos ter. Isso me faz pensar como um trabalho é, de fato, algo sempre inacabável e que, assim, esperamos que venham outros para continuar aquilo que demos início.

Por outro lado, aqui e acolá, ouço notícias de rodas de samba sendo realizadas por outros grupos de pessoas e isso me traz felicidade. São os filhos de um movimento que busquei relatar, na dissertação, e instaurou novos redutos de samba em Salvador e lembrou-nos de que aqui existiram e existem ainda sambistas renomados, uma Velha Guarda baiana. Inclusive, a pesquisadora que aqui escreve vem buscando realizar rodas em outros bairros da cidade e, hoje, orgulha-se de fazer parte de um coletivo que trouxe para o carnaval soteropolitano um bloco de samba, o De Hoje a Oito, que sai no Santo Antônio Além do Carmo, em circuito alternativo. Bloco que é também fruto dos encontros gerados pelas rodas de samba, organizadas pelo Botequim. Concluir aqui é como está dito, no título, é dizer que o samba não pode parar o que, já está garantido, não vai mais acontecer.

Como vimos, as rodas de samba descritas surgem a partir do agrupamento de pessoas que se reúnem para celebrarem a vida comum, tecendo trocas sociais e simbólicas, instituindo regras, espaços e tempos, um jogo ritualístico e festivo, assumindo um jeito de viver, de

cantar, tocar, dançar e vestir-se, e organizando-se de maneira própria e para si próprias. Não é apenas o gênero musical “samba” que agrega as pessoas em torno da roda, mas a possibilidade de reconstruir uma ligação identitária.

Pretensões, na escrita de um trabalho, temos muitas. No meu caso, vão além de um registro que considero também importante. Mas, a maior delas está para mim relacionada aos futuros educadores e ao futuro dos estudos em educação. Venho, atualmente, me filiando, através de redes digitais, aos movimentos que pensam em uma sociedade sem escolas. Heresia? Não tanto. Utopia, talvez. Mundo a fora, estão sendo relatadas experiências de educação domiciliar e de desescolarização. Nós, pedagogos, não podemos estar à parte de tais discussões. Que o presente trabalho sensibilize os olhares daqueles que acreditam que a educação é um domínio privativo das instituições e que somente, dentro da academia, pensa-se sobre ensino e aprendizagem.

Creio que os extensos depoimentos trazidos, ao longo de toda a dissertação, demonstram que o processo educativo e as reflexões sobre ele podem ser elaborados no dia a dia com pessoas não graduadas, nem pós-graduadas, porque qualquer um pode conceituar, interpretar as experiências que vivencia, construindo teorizações e saberes, às vezes, muito mais vinculados à vida do que aqueles que construímos dentro de salas de aula.

A roda de samba é, apenas, um entre tantos espaços onde são tecidas relações de aprendizagem em que os saberes são construídos e compartilhados para vivermos juntos. Aliás, como já foi dito, aprender é uma característica intrínseca à existência humana. A preñez educativa só acontece verdadeiramente, inclusive, quando não jogamos fora o que é considerado dejetivo no universo escolar: as histórias de vida, a diversidade cultural, a alteridade; quando, enquanto sujeitos da experiência, deixamo-nos ser invadidos por paixões, emoções e padecimentos; quando nos abrimos ao outro, ao mundo e a nós mesmos.

Trabalhar intensamente com as interpretações, frutos de interações subjetivas entre pesquisadora e pesquisados, foi de um grande aprendizado na minha itinerância teórico-metodológica. Em determinadas horas, lembrava-me de um texto de James Clifford, *a autoridade etnográfica*, que discute variadas formas de escrita antropológica e, assim, sentia-me autorizada a usar muitos depoimentos que colhi durante as entrevistas, definindo, assim, mais uma escolha metodológica. O mergulho no processo de significação dos bambas da pesquisa foi, eu diria, a parte mais rica da pesquisa. Era como se tudo o que eu desejava dizer estivesse em cada fala, em cada gesto de onde tirei as minhas categorias de análise e toda a

inspiração para finalizar a escrita dissertativa. A escrita é feita de encontros. E, aqui, isso é inquestionável. Vejamos o que os bambas esperam da presente pesquisa:

Eu fico tentando saber, né, como é que vocês fazem esse negócio, defende umas parada que é muito, como eu vi hoje, frenética, né? Você com o negócio da desocupação e tal (Roberto refere-se à pesquisa de Francine), num sei o quê. Eu falo o quê? "Porra, velho, cês vão defender uma parada que é importante prum meio e tal, pra uma coisa, mas num sai da academia não, é? É aprovado, massa. E ai? Mas, essa porra alguém tem que saber, tem que ir, né, pra algum lugar, pra tá lá, né? E alguém se sensibilizar com isso também. "Porra, você escreveu sobre isso aqui. Massa! Eu vou correr atrás disso, né, pra poder..." - Mas, eu acho importantíssimo, véio. (Roberto Ribeiro).

E Paula Oliveira:

Eu só... O que eu quero falar eu acabei já falando antes, que é agradecer muito pelo seu trabalho, né? Que isso abra as portas e os ouvidos de muitas pessoas, que às vezes vê e acha de uma forma, como eu ouço falar muito que certas pessoas, que eu julgo hipócritas, né, faça mal do samba, não quer que ouça samba. Isso não existe! O samba é cultura, o samba traz coisas boas, né? E gostaria que eles, essas pessoas pudessem conhecer o seu trabalho e ouvir um pouquinho o que é o samba, porque pensa que samba é coisa de maloqueiro, de pessoas que num têm nada na cabeça, que num trabalha, que num se dedica, que num quer conhecer, num quer melhorar. Num é nada disso. Todos trabalham, todos têm suas profissões, temos nossas ideias, queremos crescer, lutamos pra isso. E o samba é um aprendizado, né? Num é chegar lá e fazer, como nós falamos, de qualquer jeito. Exige um estudo, uma dedicação, como qualquer outro trabalho. Merecemos o nosso respeito, né, por nos dedicarmos e fazer esse trabalho também. (Paula Oliveira).

Despeço-me, na conclusão da dissertação, da roda de samba enquanto o contexto das minhas futuras pesquisas, até porque, agora, preciso vivenciá-la como uma cidadã despreziosa. Mas, jamais abdicarei por lutar, não como artista, mas como pedagoga, por uma educação que origine agrupamentos humanos que organizam espaços onde o saber esteja atrelado ao modo de viver de uma cultura, fazendo sentido e trazendo grandes contribuições para a vida.

Assim, diante de tudo isso, vos digo que não existem palavras que possam explicar o meu encantamento diante das experiências memoradas, diante dos encontros subjetivos com os informantes da pesquisa, diante da roda de samba. Se o olhar é um ato interpretativo e se interpreto, apenas, o que me toca, não poderiam ser outras as experiências aqui descritas e

analisadas, mas apenas as que acabaram por me transformar e transformar as minhas próprias concepções de educação. Educação que acredito ser um processo polissêmico, inerente à vida humana, à cultura e que jamais deve abdicar do prazer e da alegria de viver em coletividade. Deixo abaixo algumas sensações que me foram relatadas, vivenciadas ao final de uma roda de samba:

Pô, tem dia que, quando a roda termina, parece que tá começando alguma coisa assim. Termina cheia de, cheia de energia, cheia de vontade de conversar, cheia de vontade de trocar, de dar risada. A maioria das vezes é assim. É muito difícil acabar uma roda que cê tá "Ai, num aguento mais!", porque tem essa retroalimentação, assim, o tempo todo. [...] É, sempre essa, cheio de alguma coisa que aconteceu ali. É uma sensação gostosa, quando acaba a roda. Gostosa mesmo! (Daniela Amoroso)

"Ai, acabou?!". Geralmente era essa. "Eu quero mais!"- Geralmente é isso, querendo mais. (Francine Cavalcanti)

De um trabalho terminado, bem feito, de alegria passada. Eu sinto como tivesse lavado a minha alma, como se eu tivesse pronta pra enfrentar os problemas da semana seguinte e esperar a próxima roda. Assim que eu me sinto. (Paula Oliveira)

Que, ao final da dissertação, os leitores tenham sensações de “quero mais”; “de uma alegria passada”; “cheios de vontade de conversar”. E que, sobretudo, sintam-se inspirados para trazer para dentro dos cursos de formação de educadores a riqueza do saber cotidiano e lembrá-los de que a vida e os agrupamentos humanos são quem de fato nos ensinam e nos educam para sermos mais sonhadores, desejosos e solidários.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Jungers. **Capoeira Angola**: Cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Tese (Doutorado em Ciências Aplicadas à educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

ARCHELA, Rosely S.; GRATÃO, Lucia H. B. & TROSTDORF, Maria A.S. O lugar dos mapas mentais na representação do lugar. Londrina: **Revista de Geografia** v. 13, n.1. Jan./Jun. 2004. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia/article/viewArticle/6794>> Acesso em: 19 de julho de 2012.

BENTO, António Maria Veloso. Articulação da educação formal e não-formal. In. CONGRESSO DA SOCIEDADE PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO, 9., Universidade de Madeira, 2007. **Textos: Conferências, Plenárias e Painéis**. Funchal: Sociedade Portuguesa de Ciência da Educação, 2007. p.99-105. Painel. Disponível em: <<http://www.grupolusofona.pt/pls/portal/docs/PAGE/OPECE/LINKS/CONF.PDF#page=99>> Acessado em: 08 de setembro de 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. 2ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. **A cultura na rua**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

_____. **O que é educação**. 41ed. São Paulo: Brasiliense, 2002. (Coleção primeiros passos; 73).

_____. **O que é educação popular**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos; 318).

BOSI, Ecléa. Memória da cidade: lembranças paulistanas. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 17, n.47, 2003, p.198-211. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n47/a12v1747.pdf>>. Acesso em: 14 de outubro de 2008. doi: 10.1590/S0103-40142003000100012.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 12 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHEDIK, Almir. **Harmonia e improvisação I**. 21ed. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar editora, 1986.

FARIA, Hamilton; GARCIA, Pedro. Arte e Identidade Cultural na Construção de um Mundo Solidário. In: _____. **O reencantamento do mundo: arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário**. São Paulo: Polis, 2002. Disponível em: < http://www.alliance21.org/pt/proposals/abstracts/abstract_art_pt.pdf > Acessado em: 27 de julho de 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 10ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

GALEFFI, Dante; MACEDO, Roberto; SILVA, Álamo Pimentel. **Um rigor outro: sobre a questão da qualidade na pesquisa qualitativa**. Salvador: EDUFBA, 2009.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e Formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os contextos do saber: representações, comunidades e cultura**. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. – (Coleção Psicologia Social).

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. Tradução de João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In. **Revista Brasileira de Educação**, jan-abr, número 019. Associação Nacional de Pós-graduação e pesquisa em educação. São Paulo, Brasil, 2002. p. 20-28.

_____. Desejo de realidade – experiência e alteridade na investigação educativa. In. BORBA, S.; KOHAN, W. (orgs.). **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. P.185-193.

LIMA, Augusto César Gonçalves e. **A escola é o silêncio da batucada?: Estudo sobre as relações de uma escola pública no bairro de Oswaldo Cruz com a cultura do samba**. Tese

(Doutorado em Educação) – PUC, Departamento de Educação. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 2005.

LOPES, Nei. **Partido-alto**: Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Compreender/ mediar a formação**: o fundante da educação. Brasília: Liber Livro Editora, 2010.

_____. **A etnopesquisa implicada**: pertencimento, criação de saberes e afirmação. Brasília: Liber Livro Editora, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: vozes, 1996.

MARTINS, Lêda Maria. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. – (Coleção Perspectiva).

MATURANA, Humberto; NISIS, Sima. **Formacion humana y capacitacion**. 2ed. Santiago: Dolmen Ediciones S.A, 1997.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MOURA, Roberto M. **No Princípio, era a Roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2004.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Epistemologia da ancestralidade**. S/d a, s/p. Disponível em: <www.entrelugares.ufc.br/entrelugares2/pdf/eduardo.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2013.

_____. **Cosmovisão Africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. S/d b, s/p. Disponível em: <http://filosofiadaancestralidade.wordpress.com/category/livros/>. Acesso em: 10 de abril de 2013.

OLIVEIRA, Érico José de Souza. **A Roda do mundo gira**: um olhar sobre o Cavalinho Estrela de Ouro (Condado – PE). Recife, PE: SESC, 2006.

PAGLIARINI COX, Maria Inês. Pedagogias da língua: muito siso e pouco riso. **Cad. Cedes**, Campinas, vol. 24, n. 63, p. 135-148, maio/ago, 2004. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 25 de agosto de 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise do espetáculo**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIMENTEL, Álamo. A construção de cenários interpretativos numa pesquisa etnográfica com lavradores do semi-árido brasileiro. In. ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICA DE ENSINO, 15, Belo Horizonte, UFMG, 2010. **Anais**. Disponível em: <<http://www.fae.ufmg.br/endipe/publicacoes.php>>. Acesso em: 11 set. 2010.

PIMENTEL, Álamo. Po(éticas) de formação nas traduções interculturais que vêm da periferia. In. GALEFFI, Dante; MACEDO, Roberto; PIMENTEL, Álamo Pimentel. **Po(éticas) da formação: experimentações éticas e estéticas no acontecer formacional**. Salvador: EDUFBA, 2012, p.19-60.

PINTO, Vera Lucia Xavier. **As coisas estão no (meu) mundo, só que eu preciso aprender**: Autobiografia, Reflexividade e Formação em Educação Nutricional. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação. Natal, Rio Grande do Norte, 2006.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 1988. 165 p.

SOUZA, Elizeu Clementino de. Memórias e trajetórias de escolarização: abordagem experiencial e formação de professores para as séries iniciais do ensino fundamental. **Revista da Faced**, nº 08, p.209-226, 2004. Disponível em <<http://www.revistafaced.ufba.br/include/getdoc.php?id=364&article=155&mode=pdf>> Acesso em: 01 de outubro de 2008.

SOUZA, Eduardo Conegundes de. **Roda de Samba**: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilidade. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

TUAN, Yi Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

TROTTA, Felipe. O repertório do samba. In. **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM** (Associação Brasileira de Pós-Graduação em Música). Belo Horizonte: UFMG,

2001. P.193-199. Disponível em:
<http://www.anppom.com.br/anais/anppom_2001_2.pdf>. Acesso em: 21 de maio de 2013.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Roteiro para entrevistas com os bambas da pesquisa

I. IDENTIFICAÇÃO

1. Nome completo
2. Profissão
3. Idade
4. Naturalidade

II. QUESTÕES NORTEADORAS DA ENTREVISTA

1. Você poderia falar um pouco sobre a sua história de vida, sobre as razões que te levaram à roda de samba?
2. Você poderia falar sobre a sua trajetória na roda de samba, mais especificamente em relação às rodas do Botequim?
3. Como você define uma roda de samba? Quais as principais características de uma roda de samba?
4. De quais formas uma pessoa pode participar da roda de samba?
5. Que tipos de dificuldades você encontrou para entrar na roda de samba? Estas dificuldades ainda permanecem?
6. Qual o significado da roda de samba pra você?
7. O que é mais importante e marcante, pra você, nas rodas de samba?
8. Como você define o sambista? Você se considera hoje uma sambista?

9. Certa vez, eu ouvi de alguém que as rodas seriam o verdadeiro espaço de formação do sambista. Você concorda com isso? Por quê?
10. Você poderia citar e comentar alguma de suas canções preferidas?
11. Teria como você diferenciar as rodas de acordo com o lugar onde elas acontecem?
12. Você prefere (ou se identifica mais com) algum lugar especificamente? Por quê?
13. O que é necessário para dar início à roda de samba?
14. Você poderia descrever a dinâmica da roda de samba?
15. É possível falar sobre a existência de regras ou de determinados códigos próprios das rodas de samba? Quais seriam eles?
16. O que define o fim de uma roda de samba?
17. Quais as sensações que você tem quando a roda termina?
18. Fala-se muito da “energia da roda”, como também se fala do “clima da roda”, né? O que seria, pra você, essa energia e esse clima? E o que, pra você, interfere na “energia” e no “clima” de uma roda de samba?
19. O que significa, pra você, o malandro e a malandragem?
20. Você se recorda de algum momento importante vivido durante uma roda de samba ou de algum momento importante que foi decorrente das rodas? Momentos vividos com pessoas que você conheceu nas rodas, por exemplo.
21. Qual a diferença, pra vocês, entre a “comunidade” e a “diretoria” do samba? De onde é que você acha que vieram estas definições e por que elas foram e continuam sendo utilizadas no universo do samba?

22. Você poderia citar alguns outros termos específicos do universo da roda?
23. Você percebe mudanças nas rodas ao longo dos últimos anos? Quais seriam, pra você, as principais mudanças?
24. Você percebe mudanças nas pessoas que frequentaram e frequentam as rodas com o passar do tempo? Você pode citar algum exemplo, se quiser.
25. E, em você, quais foram as principais mudanças que ocorreram? Dá para traçar um antes e um depois das rodas de samba na sua vida? Por quê?
26. O que é que você pensa em relação a uma pesquisa sobre a roda de samba em educação?
27. Você gostaria de falar mais alguma coisa que não foi perguntada e/ou dita aqui? Como foi pra você a entrevista?

APÊNDICE B – Entrevista com Roberto Ribeiro

Data da entrevista: 14 de março de 2013

Pesquisadora/ entrevistadora: Maíra Valente de Souza (M)

Entrevistado: Roberto Ribeiro (R)

Maíra: Nome?

Roberto: Roberto Ribeiro dos Santos

M: Profissão

R: Profissão, o samba. Música, sambista. Mas, também trabalho com projetos industriais. Tenho duas labutas

M: Idade

R: Agora, nesse momento, 31 anos

M: Cê é daqui de Salvador, né?

R: Eu sou, Graças a Deus

M: Nasceu? Nascido e criado?

R: É

M: Certo, vamos lá. As três primeiras perguntas você já falou, a gente já conversou sobre isso. É... Quais são pra você as principais características de uma roda de samba?

R: Principais características... É, energia positiva, é a comunhão pelo samba, quando o samba é o nome maior a ser zelado ali, é, pra não fugir do contexto, que têm umas rodas de samba

que é meio estranha. Daqui a pouco toca até sertanejo. É, alegria, a dança, né? A dança, a paquera, né, os amores também, né? Paquera é uma coisa, amor é outra. Né? Acho que é isso.

M: As principais características?

R: É. E, se num tivesse alegria e se num tiver a vontade de tá ali pelo samba, né, se num dançar, se num... O samba não acontece. Precisa dessa troca, né? Aquela troca de você... Primeiro cê tá com a energia e você atrás de fazer o samba, né? Você emana essa energia, as pessoas tão ali sambando, tão ali junto com você, ali, trocando dessa forma, cantando. Se num tiver o canto também, o samba não vai, né? É algo importante, tem que ir cantar. Uma roda de samba que todo mundo num sabe cantar, tanto quem conduz, quanto quem tá ali apreciando, fica meio xôxa, né? Porque a galera cantando é muito importante. A roda de samba sem o canto, sem o coro forte, é muito igrejinha, né, fica muito ouvindo só o samba. Num dança.

M: E como é que você definiria uma roda de samba, Roberto?

R: Definir uma roda de samba: Uma escola da cultura popular

M: Escola da cultura popular?

R: É. Pode ter certeza. É isso aí, pra mim. É mais uma, né, porque têm várias. Ela é uma dessas. Pra mim, a roda de samba é uma escola que todo mundo consegue aprender tudo. Tanto do samba, quanto, como eu te falei, né, relação com pessoas, relação com a vida e o que você pensa, porque, porque seu parceiro ali vai lhe dar, passa uma mensagem. O samba que ele mandou tem uma mensagem. Você reflete, fica: - "Porra, ali tem um cara que escreveu, né? Um cara, né?" - Não vai ter aquele impositivismo de, de pensamento, né, falando de qualquer coisa, num sei, falando de favela, sei lá, de pobreza. Como Adoniran falava dos pobres, né? A galera mais de pegar no batente mesmo, de ser despejada, né? Então, é uma parada que você tá ouvindo e cê tá prestando atenção e cê vai refletir sobre isso depois, né? Então, ensina muita coisa. A, a letra ensina muita coisa e a convivência com pessoas boas, essa roda é partilhada de pessoas assim, cê aprender muita coisa e foi ali que eu aprendi muita coisa, sabe? Sobre... Como eu falei, eu aprendi a congregar mais, né? E, também, dar oportunidade, é, mais oportunidade, independente da, do seu conhecimento que você tem por aquilo, né? Ai, participa, né, e tal. Mas, pra mim, é isso, né, é uma escola da cultura popular,

assim como é uma roda de capoeira, que você aprende muita coisa. O samba tem muita interseção com a capoeira, andam sempre juntos. Desde sambistas que são capoeiristas e vice-versa. São do samba capoeiristas e tal. Então, onde você aprende, né? No samba, você aprende a malandragem, né? Então, cê aprende as coisas da noite, né?

M: E o que é que seria essa malandragem?

R: A malandragem é cê saber viver, né? Saber, num ter medo da noite, né? Num ter medo de nada, nem de hora nenhuma, mas saber viver nesse... Porque o dia é uma coisa, a noite é outra. A noite, espiritualmente, a parada é outra, né? Os Egum tão ai toda hora. No samba, então, nem se fala, né? Tem mulher, tem cachaça, vai ter Egum num tem jeito, né, vai ter tudo ali. Então, você perceber a maldade, né? Cê tá aqui ligado, desde o cara que você dar a oportunidade, você num sabe qual é a do cara. O cara pode, de repente, tá de onda com você ali, chega na roda e dizer que vai tocar um samba, chega pro seu lado e enfia a mão em você. Então, cê num sabe, né? É a mulher que tá ali também só por interesse, por alguma coisa, né, que rola esse flerte de voce tá ali, a mulher lhe paquerando, porque você tá ali e tal e você vai naquela , mas ligado, né? Saber que... Né? Não é assim também. Você vê a pilantragem. Você casado também, você sacar nêgo que tá de olho no que é seu, que rola. Nêgo que bate nas suas costas e fala assim: "Você é irmão"- que vai ali cutuca onde não é pra cutucar. O que me irrita é isso, né? Tem nêgo que num me conhece, eu até entendo: "Porra, que mulher bonita!" - Porra, beleza, mas nêgo que me conhece, sabe quem eu sou, bate nas minhas costas, aperta a minha mão, olha na minha cara e diz que é meu *brother* e depois vai lá e procura história, isso ai eu já conheço, não entrei no samba agora. Então, é, essa é a malandragem, é a malandragem da bondade também. É a malandragem de você, de você ajudar também. Malandro também não é só isso, é tá tomando uma, mandando samba, você ajuda, essa coisa de congregar, de o cara, pô, vai mandar um samba, depois num manda, ele cante seu samba. "Ah! Você num lembra da letra? Porra, qual é o samba? Porra, eu lembro, eu te ajudo. Vamo lá, que a gente canta junto. A gente canta junto ai pra, pra lembrar do samba" - Então, a malandragem também é isso, é você ajudar, né, não só você ligar, ficar ligado nas maldades, é ficar esperto pra situação, pra neguinho ficar esperto e conduzir o samba. Porra, se o cara quer e tá cantando um partido alto e você aprontasse o verso e mandar. Daqui a pouco, o cara, você tá aqui voando no partido alto aqui, o cara saca, manda um verso pra você. Ai, quando você percebe que ele mandou o verso pra você, você só entendeu o final, que foi Roberto, que era seu nome, mas, assim, o que é que o cara falou, cê num entende e, às vezes, abre a boca e fica

rindo, com a cara de bunda, êêêê. E o cara: "Ah! Não respondeu, sacana. Se fudeu!" - Né? Disse que você era num sei quê e você "ha ha ha", dando uma risadinha. Né? Então, é uma malandragem você tá aqui ó, rindo, né, interagindo com a galera aqui, com o público, num sei quê, mas ó com o ouvido aqui ó. Né? Porque nêgo "Ó, vai acabar o samba" e daqui a pouquinho cê tá tocando, né? Você num pode errar que notam, né? Então, você tá tocando, tá aqui, mas cê tá ligado que cê tá fazendo, né? Com o olho no peixe fritando e no gato do lado, né? Isso vale em qualquer situação, né, você... Eu tava solteiro, eu tava ali paquerando, mas eu tava aqui tocando certo, né, meu negócio. Num era minha vez de cantar mesmo, mas eu tava de olho aqui. Agora eu tô, né, sou um chefe de família, né, "da mulher que amei".

M: Se regenerou, né?

R: Me regenerarei, sou um chefe de família, agora, eu fico com um olho na minha preta ali, né? Porque, num é microfone pra nêgo sair cantando, né? (Eu gargalho e ele ri). É.

M: E que tipos de dificuldade você encontrou dentro da roda, né, assim, na roda de samba?

R: Dificuldade?

M: Você encontrou alguma dificuldade?

R: Muitas! Muitas! Principalmente, no início, como eu falei. Foi difícil. Foi difícil, mas assim. Foi difícil, mas, é, acostumar com aqueles... Era pesado, né, a galera: "Porra, você errou ai, pá". Eu ficava muito concentrado, né, e ai, mesmo assim, às vezes, eu: "Porra! E agora vai pra onde?" - Então, rolava uma, aquelas, né, "Ai, porra!". Ou, então, às vezes: "Porra, tenta puxar um samba ai, tenta. Tenta ai, vê se... Conhece tal samba?" - "Não" - "Mas, tenta cantar ai pra ver se vai". Ai num ia, num entendia a melodia e pá - "Não, não. Então, cante outro samba, cante outro samba" - Porra! Isso me deixava puto! - "Não, velho, tem que cantar aquele. Tem que cantar." - "Não, mas deixa pra outra, deixa..." - Porra, eu ficava puto, eu falei: - "Não, vou tirar essa porra!". Ia lá, tirava, voltava. Ai, na segunda vez, já ia mais rateando - "Não, mas vai até o final, até pegar" - Né? Até que foram diminuindo, né, os olhares, assim, os olhares mudaram, né? (Eu e Francine gargalhamos) Mas, ai dai os olhares já passaram a baixar mais a cabeça, a fazer assim: "Não, isso ai. Beleza!"

M: "Muito bom"

R: "Não, o cara vai mandar um samba" - "Ôpa! Perai, cala a boca ai, que a parada é diferente. O cara vai tocar um, vai fazer um choro ai" . Então... Mas, foi difícil o processo. Se eu não acreditasse que o samba era a minha, né, mesmo a minha filosofia, né, que eu queria, eu num ia ter chegado a essa onda ai. Mas, fora isso ai, foi, na verdade, foi uma dificuldade pessoal mesmo, né? Num é nem uma dificuldade de, de encontrar barreira pra eu entrar na roda, até porque eu já... Eu fundei a roda junto, né? Mas, a verdade era essa, era mais uma coisa minha mesmo, era um processo que eu tava passando de pegar muita coisa. Então, a dificuldade foi só essa e, depois... Hoje, a roda de samba é uma coisa que... Claro, que cê não conduz muito bem uma roda de samba sozinho, né? Ela necessita de outras pessoas com o mesmo conhecimento que você ali ou próximo pra te ajudar. Não adianta você também querer dar uma de xerife e conduzir uma roda sozinho, só você cantar, só você... Tanto que nem fica roda, né, é o seu show numa roda de samba. É o seu show numa roda de samba. Tipo uma roda com Moacir Luz.

M: Tipo Diogo Nogueira

Francine: É!

R: É. Diogo Nogueira, Moacir Luz. Eu não lhe condeno, não. O cara faz o trabalho dele em forma de roda, né?

Francine: No rio, é assim mesmo. A gente vai roda do Moacir Luz

R: Não, mas eu não acho isso errado, não. É a roda dele, é a forma como ele achou de se apresentar, porque poderia ser um show de palco. "Ah! Mas, é o show de Moacir Luz" - Sim, mas ele quis fazer em roda. Sabe? Isso é uma apresentação dele. Agora, uma coisa é dizer assim, é, é: "Vamos fazer uma roda de samba" - e só o cara canta? Aí não. Aí não é roda de samba, ai continua sendo o show dele, que ele tá dizendo que é roda de samba e num é, né? Uma coisa é o cara, realmente, intitular "Roda de samba do fulano de tal" - Ele tá assumindo que a parada é dele. Ele tá sendo autêntico. É que nem a gente tava falando: "Ói, num se bata no peito, dizendo ser sambista, se você canta salsa" - Num tô discriminando a salsa, mas você que canta salsa, cê canta salsa, num canta... Você num é sambista, por mais que você cante

um samba, né? Cê canta, cê é cantor. Então, vai cantar qualquer coisa, né? Mas, realmente o sambista, ele tá em, na militância pelo samba. Ele pesquisa, ele luta pelo aquele grupo, pela aquela situação, por aparecer, por botar o samba em evidência, de compor, né? O sambista é isso aí. É o cara que vai participar da roda, tá ali, que, mesmo que num toque, ele bate na mão (ele bate palma) e canta, entendeu? Mas, tá sempre no samba. - "Onde é que tem samba? Vou, vou vou!". Também num digo que vire uma doença, porque eu também não gosto dessas porra, não gosto dessa parada. Nem em casa eu sou assim. A gente ouve, ouço tanto outra coisa, né, mor? Num ouço só samba. Eu num gosto dessa coisa de bitolação, de ficar ouvindo samba, samba, samba o tempo todo, sacou? Até porque eu vivi uma fase dessa, né, por alguns longos anos, que eu ouvia samba, que achei que tava ficando doido, louco já (Eu e Francine gargalhamos). Era! Muita maluquice. Minha mãe se retava, né? - "Porra, você só ouve samba? Cê é maluco, é? Num bota outra música!" (Risos) - Eu ficava: "Não, mas tem que estudar".

Francine: Ficava tocando, né?

R: É

Francine: Num deixava ela dormir, ficava tocando dentro de casa

M: Você se considera sambista, Roberto?

R: Sim, hoje sim. Hoje sim, mas há... Não, poderia dizer meu tempo todo, sim, porque eu já sabia que o samba era a minha, era minha filosofia que eu queria fazer. Mas, digamos, dentro de um contexto, que eu também considero, assim, eu me... Eu vivi esse processo e eu acho que as pessoas têm que viver esse processo, né? Porque eu tenho que saber quem você é, porra, no sentido também que você tem que saber seus limites, que você foi até aqui até agora e que até agora você é isso, mas você pode chegar lá. Mas, nesse momento, você num pode achar que você já é aquilo lá da frente, se você não é. Isso, você é isso aí até aqui. Você vai chegar lá, vai, mas, quando você chegar lá, você se intitula daquele troço lá, entendeu? É o que é meu processo. Porra, desde antes, por gostar de samba pra caramba pra eu ouvir e tal, então eu já me intitulo, porra, sambista, por esse motivo. Não precisava eu pegar instrumento. Pra eu achar que você é sambista, num precisa tocar. Cê tá no samba sempre, ela tá no samba sempre, sacou? É uma pessoa que respeita e entende a cultura do samba, tá lá batendo na palma de mão, tá lá tirando um samba, cantando, brincando, participando de várias rodas de

samba. Ela num toca, mas vai pro samba, pô, tá lá prestigiando o que é bom, no meu ponto de vista. Sabe? Então, não precisa só eu tá... Uma pessoa ser sentada na roda pra ser um sambista, senão... Porque o samba não aconteceria sem as pessoas pra prestigiarem, né? O próprio sambista não teria acesso àquela roda de samba, porque ele foi um público um momento. Tipo, Zeca (Pagodinho) da vida também, né, e muitos outros, né? Zeca, quando chegou no Cacique de Ramos, era assim, né, tinha a roda, tinha os caras que conheciam um pouco mais, né, segundo ele mesmo conta, tinha a terceira roda, que era os caras que conheciam mais ou menos, mas só que todos eles queria chegar a sentar na cadeira e era um processo, né? E ele passou, né? Ele era o cara que tava naquela fila lá de trás, que depois passou pra do meio, que passou depois pra, pra roda e pegou e sentou na roda. E, hoje, ele é o que ele é. Né? Então, todo mundo participa da roda, todo mundo, a roda é todo mundo, a roda é, são as pessoas que tão ali, é o cara que tá vendendo, sabe, que tá vendendo um churrasquinho, um bereguedê, pá. O samba é essas pessoas, senão ia ser só aquela roda ali... É que nem a gente, vamo armar um grupo aqui e ficar aqui dentro do playground todo dia, tocando samba e achando que... né? Por mais que seja uma satisfação própria, mas e daí? Né? Será que a gente num podia levar essa parada ai pra um boteco e fazer lá? A galera vai poder ver, vai aparecer outro que vai gostar, vai participar e tal. Aqui, tá muito (ele faz um barulho com a boca - Pxi), né, um playground de um prédio. É melhor uma reunião, assim, onde rola um samba intimista ou mais particular. Mas, enfim, é... Esqueci.

M: Era do...

Rafael: Samba de apartamento, né?

(Todo mundo ri)

Rafael: É o samba de apartamento, aquela galera da bossa nova, né?

(Roberto ri)

M: E qual é o significado, pra você, da roda de samba, assim?

R: Como assim significado?

M: O que é que ela significa pra você a roda?

R: Cê perguntou o que antes?

M: Antes, eu tinha perguntado das dificuldades (riso)

R: E antes?

(Gargalhada geral)

R: É porque eu acho que você perguntou...

M: Ah! Do sambista

R: ã?

Francine: Ah! Do sambista

M: Era do sambista, era do sambista. É, se você se considerava um sambista

R: Ah! Isso ai, pô. Então, por causa disso, entendeu? Mas, ai depois de todo esse tempo, eu realmente me considero, porque, é, além de antes, né, e tal, e eu ficando um tempo parado, depois eu voltando e tocando com o Botequim e eu aprender tudo isso, me dedicar a isso. Só que eu passei a militar por isso, né? A defender isso com unhas e dentes e, e entender que essa cultura do povo precisa tá pro povo, né? E eu que venho de uma cidade onde a alienação é enorme, principalmente por causa da música, onde as pessoas entendem que a música é só isso aqui e que qualquer coisa que a gente faça que não seja aquilo é cultura que a gente tá pegando de fora, como eu já ouvi, dizer que a gente tava pegando cultura de fora pra trazer pra cá, que era a roda de samba. Ouvi uma palhaçada dessa, sabe? Então, você fica assim, rapaz, o cara tá sem cultura, na verdade, que ele, que tão jogando aquela parada na cabeça dele e que é aquilo. Qualquer coisa fora daquilo ali na cabeça dele é: - "Você tá copiando o povo de fora! Tem que fazer o que é daqui!" - É o quê? Tocar pagode? De novo? Ou tocar axé? Ficar aêaêaê ôôôôô. Aula de vogal, né? Então, a galera é difícil, entendeu? Então, assim,

por militar por isso, por "Porra! Vamo fazer roda", "Vamo fazer roda hoje", "Vamos fazer roda em tal lugar", "Vamo se apresentar". O grupo, claro, que tomou uma ascensão muito grande no cenário da música, passou a ser referência por causa disso, porque é um grupo que tá no palco, mas não deixou de ir pra rua, não deixou de fazer a rua, porque foi por causa da rua que a gente chegou onde a gente chegou. O Botequim só chegou onde chegou por causa de roda de samba, eu digo isso sempre. A gente chegou, por causa da roda. E vai chegar ainda, vai permanecendo com roda. O dia em que a gente parar de fazer roda de samba, acabou! Acabou o grupo! Não que a roda de samba também seja o nosso fator principal, mas eu digo assim deixar de fazer... Vamo continuar fazendo roda de samba, como a gente fez sempre, toda sexta-feira. Às vezes, sim, às vezes, não vai rolar, é claro, né? Mas, deixar de fazer um mês inteiro, dois meses, três meses, dizer: -"Não vamo fazer mais roda. Vamo ser só um grupo que vai se apresentar" - Massa, pode rolar alguma coisa, mas num vai ter essa aceitação popular que a gente tem, não. Num tem um grupo hoje mais popular do que o nosso, no sentido de que a quantidade de pessoas que acompanham a gente, mesmo sendo gratuito, é muito grande. É muito grande! Sabe? Principalmente, no Santo Antônio. A quantidade de pessoas que, que já ouviram falar, também, é muito grande, sabe? Que você, às vezes, a gente, eu que sou daqui, né, que vou pra outros lugares, que conheço da Ribeira até Lauro de Freitas por ter morado sempre nesses trechos, você pessoas que, realmente, porra: - "Eu não conheço, nunca fui nessa roda, mas eu sei quem é. eu já ouvi falar desse grupo seu ai" - e pá, num sei quê. Quer dizer, é uma aceitação muito grande hoje, em Salvador. É um grupo que passou a ser referência por causa do repertório, é um grupo que passou a ser referência, porque a gente faz roda de samba e gratuita. Ai, você vê uma bateria de roda de samba acontecendo nos últimos três anos pra cá. Um monte de roda nos lugares que tocava samba, no layout de palco, tudo era palco, palco, apresentação, todo mundo, agora, desceu do palco e foi pra uma roda de samba.

M: Aqui?

R: Em Salvador! Nossa! Eu recebo constantemente notícias de roda, de roda, de roda. Muitas eu quero ir, porque eu sei que de lá vai sair legal, coisas até legais. Eu já sei de outras que eu quero ir e eu vou ter tempo até de ir mais agora. Né? E poder levar Fran também lá, que a gente tá sempre junto. Né? A gente conhecer essas rodas também de galera até que eu já fiz roda junto com outra galera também, aqui em Salvador. Né? Num era aquela roda de samba, mas eram rodas. Já participei de muita roda, antes de roda do Botequim. Mas, fazer a roda do

Botequim, pra mim, é que foi a grande escola, né, e vai ser sempre. Então, nesse sentido, sabe, então, me considero um sambista por toda essa questão. Milito e vou militar pelo samba sempre, sabe? Agora, com, também com razão. Com razão eu quero dizer com conhecimento. Num sou esse cara entendedor 100% de samba e tudo mais, não. Mas, nos meus últimos sete anos, desde que o Botequim existe, que eu pesquiso o samba, eu tenho conhecimento o suficiente pra militar por isso, com, com conhecimento do que eu tô falando, porque tem gente que tá batendo no peito e querendo militar pelo samba por boa vontade, não por conhecimento e outros, por boa vontade e interesse próprio, só isso, sem conhecimento nenhum, sabe? Então, você militar por uma cultura com conhecimento é uma coisa, cê militar por uma coisa, porque você quer botar seu bolso bem, porque cê tem seu grupo que você quer botar ali pra tocar com fulano ou porque você acha bonitinho, num vai dar em nada, seu grito vai ser completamente enlouquecido, sem nexo. E o samba, desde quando, no meu ponto de vista, é uma cultura popular, é uma coisa que vem do povo, que tem que voltar pro povo, assim disse Candeia, né? Uma cultura que vem do povo, ela tem que retornar, porque o povo devolve. O artista tá ali, tá bom, ele faz, mas ele tem que devolver isso. E não é em cima de um trio elétrico que vai devolver essa porra, entendeu? As pessoas entendem que aquilo ele tá devolvendo, tá devolvendo nada. Mas, ali, junto com as pessoas, igual, sentado numa roda de samba, num boteco, as pessoas vindo, cantando, pá, sabe? Então, militar também é importante por causa disso, com conhecimento. Não falar coisa que num sabe, sem conhecimento de causa, porque é que tá fazendo isso, sabe? E que intuito também? Isso vai beneficiar a quem? A Velha Guarda entra muito nessa história, que eu acho que tem que ser o primeiro a ser pensado é a Velha Guarda. Nessa história toda ai de samba, quem for militar, bater por direito de num sei quê lá do sambista, como têm vários ai, que já me chamaram até pra fazer de sindicato, escambal a quatro, eu falei: - "Eu num vou fazer nada! Num tenho nem cacife pra isso, meu irmão. Na boa, sacou? Minha responsabilidade com o samba é outra". Não pra entrar e ficar lá voando, com a cara de bunda, que eu nunca vi nada ali acontecer. Né? Esses cara daqui só sabe bater no peito e ficar dizendo "que eu sou sambista" e botar chapeuzinho Panamá na cabeça. Uma das coisas que o samba me ensinou foi isso: Chapeuzinho Panamá, sapato bicolor, camisa preta e calça branca, preta e vice-versa num faz sambista, sacou? Camisinha listrada, pagando de malandro, não faz sambista. O que faz sambista é você sentar na roda, é você abrir a boca e mandar um samba que preste. Não ficar se fantasiando que nem... Achando que vai sair desfilando no carnaval. Sacou? Então, beleza, você vai fazer uma apresentação, vai ficar toda hora pagando de chapeuzinho na cabeça, porra, sabe? Como tem um monte ai. Isso acontece aqui, isso acontece no Rio, isso acontece em São Paulo, sabe, um

monte de gente: - "Eu sou sambista!" - e compra um chapeuzinho e bota na cabeça e fica lá (Ele faz uma voz tirando onda), toca um tamborizinho e senta lá e fica cheio de razão, conhece cinco, seis samba, assim, digamos, os clássicos, pá, mas num conhece lhufas, merda de nada. Sabe? Num sabe nem quem é o compositor daquele samba que ele tá cantando, tanto é - "Quem foi que compôs esse negócio?" - "Ah! Foi uma que Zeca Pagodinho que gravou" - E daí? Zeca Pagodinho que gravou, mas quem escreveu essa banana aí? Sabe? Então, militar e você ser sambista mesmo é isso também, sabe? Você tá... E, por isso, eu me considero nesse sentido também de, de que... Acho que muito mais pela minha pesquisa pelo samba, sabe, gritando dessa forma, pesquisando, procurando conhecer samba novo, procurando compositor e tal, tal, tal, tal, tal. Nessa semana, Everton até chegou, aí postou um vídeo no *youtube*. Aí, fez: - "Roberto, cê já tinha visto esse vídeo?" - que ele sempre vem com uma parada assim, né? - "Você já conhecia tal samba? Esse vídeo aí?" - Eu falei: - "Conhecia. Eu já tinha visto esse aí" - E tal, num sei quê, há num sei quanto tempo atrás e tal. Aí, ele falou, me mostrou um samba de Martinho (da Vila), né? - "Você conhece esse samba aqui?" - E me mostrou o samba, né? O samba não é nem de Martinho, é um samba de Sinhô, Martinho gravou, né? (Canta a música), é meio um samba de terreiro, num tenho essa certeza também se é de Sinhô, mas é dessa galera aí de, dessa época de 30, década de 30, década de 30, 20. Aí: "Cê conhecia isso aí? eu gostei pra caramba!" - Eu falei: "Já conhecia, véio. Esse foi um dos primeiros samba que da minha pesquisa, há num sei quanto tempo atrás, que eu conheci foi esse aí e tal. Aí, ele: - "Quero ver agora" - Aí, ele mandou um terceiro samba: -"Quero ver se você conhece esse, então" - Eu falei, aí falou de Chico da Silva, aí mostrou um outro samba. Eu falei: - "Também já conheço" (Risos). Aí, você também... Sabe? Eu entendo que, porra, realmente, eu tive um conhecimento grande, por causa dessa coisa, ter estudado muito e ficar estudando até hoje, né? Sempre que surge um nome de um compositor que eu num sei ou que... "Porra, eu vou lá. Porra, esse cara conhecia fulano, né? Porra, se conhecia Cartola é porque trazia samba bom. Então, vou pesquisar um pouco desse cara aqui". Aí, vejo que o cara fez um, dois sambas e tal, mas... E eu nem gravo também o samba. Eu ouço duas, três vezes, mas cê fica com aquele negócio na cabeça, né? Fica com aquela coisa lá longe. Às vezes, você num lembra do samba - "Porra, cê já ouviu isso?" - "Já ouvi". Num lembro da letra, nem de nada, porque eu já ouvi umas três vezes, já conheço na hora, mas... Né? Você fica com aquele negócio lá no inconsciente, mas têm outras que, às vezes, você num conhece. Num conhece tudo, num vou conhecer tudo. Ele também é um cara que tem um conhecimento enorme! Sabe? Pedrão também. Mas, ele também, porque ele é constante também, ele é desse jeito também, é um cara que tá sempre lendo, tá sempre procurando livro de samba pra ler e pá.

Isso aqui fulano... Sabe de várias histórias. “Porra, conhece tal e tal disco?”, “Porra, num sei quê”, ele vai lá e pá, né? Então, é um conhecimento muito mais ainda do que o meu, né? Porque é um cara que, se eu sentar e falar: “Olhe, cê conhece tal samba?” - Ele: “Conheço” - Claro que já teve algumas que eu pesquisei, consegui ver e ele não sabia, né? Mas, é uma troca, né? Cê conhece, cê me passa, aí a gente vai... Né? O samba é isso. Então, acho que pra você ser sambista tem que ralar um pouquinho também, sabe? Num é só chegar e bater no peito e...

Rafael: Pouquinho?

R: É e... Pouquinho. Participa de cinco rodas de samba e “Aaaah! Sou sambista! Já tô conduzindo samba. Já sei...”. Aí aprendeu a tocar um surdo, um pandeiro, né? Aí, vira, vira “pombo”, né? Bota o peito lá na frente e “vuá” (Faz um som com a boca), agora vira um pavão aqui na sua frente. Até aqui, num encontra ninguém, entendeu? (Rafael gargalha) Só ele aqui, toma um espaço. Mas, aí cê... Num é isso, né? Existe lugares que a humildade é importante, né? Isso foi que eu nem aprendi com o samba, eu aprendi mais com meu pai. Meu pai sempre falava, meu pai é bem malandro também, né, foi caminhoneiro, já sabe com é que é. Foi petroleiro, então, é vivido. Ele me falava: “Rapaz, tenha sempre humildade, rapaz. Mais só na malandragem.” - por isso, que eu sempre me identifico mais com meu pai, na família, assim. E foi da cachaça e boteco. Então, ele, macumba também, pá, e de samba. Então, a gente sempre troca umas ideias assim, sempre vejo desde criança ele falando: - “Ó, você. Ó a malandragem. Você tá sentado aqui no bar, ó, negócio de sentar de costas pra rua, não. Fale, se num tiver mesa, cê já fica em pé. Fica em pé, mas fique livrando suas costas” - (gargalhadas)

Rafael: Pra rua nunca?

R: Eu sempre, porra, eu num gostei de sentar de costas pra rua por causa dele

Francine: Até hoje, né?

R: Até hoje, eu não sento de costas pra rua. Mas, você vê que isso é da cultura popular. Isso tá na capoeira. Capoeirista num fica de costas pra rua. Capoeirista nem chega: - “Não, tá de

costas, não. Vou ficar em pé aqui" - O cara vai ficar de costa é? Vem outro de lá que dá costa cum ele, pum! Já foi. Então...

Rafael: Isso Seu Edson diria: "Lá ele!"

R: Lá ele, é. (Gargalhada geral). É. O cara vê já ta... Ele fazia assim mesmo: "Crew"

Rafael: "Crew"

(Risos)

R: Ai, malandro, mas enfim. Eu acho que eu sou, né?

M: E qual é o significado da roda de samba pra você, Roberto?

R: você num perguntou não?

M: Eu não. Você num respondeu. Você tava tentando lembrar

R: Ah, qual o significado é uma pergunta outra, né?

(conversa sobre o calor... Roberto fala: "De frente com Maíra é difícil")

(gargalhada geral)

M: Vai, menino, qual o significado da roda?

R: Significado da roda de samba... Então...

M: Sua vida?

R: Porra, na minha. Porra, foi bom você dizer, então, porque eu tava voando, num vou mentir. Eu ia dizer várias coisas, assim. Mas, na minha vida

M: É, pra você

R: Ah, minha filha, na minha vida, o samba é uma parte de mim. Se eu parar de tocar samba, pode ter certeza que uma parte da minha vida vai parar e eu não vou ser mais o mesmo. É inerente a minha vida mesmo, meu cotidiano, é... Por mais que também eu não sou um cara bitolado na parada, não chego em casa e fico ligado só no samba.

(Francine foi instalar o ventilador)

R: Entendeu? Assim, é, te digo que, se hoje isso parar em minha vida, faria uma diferença muito grande, porque o samba foi, é até hoje e vai ser, eu sei que vai ser, emocionalmente na minha vida, a minha válvula de escape. É, porque esse outro trabalho ai me consome. Na verdade, meu trabalho não tem nada a ver comigo, sacou? Geométrico, né, totalmente quadrado, totalmente formas retas e o cateto da hipotenusa do quadrado, num sei quê lá. E eu sou todo torto, né? Só faço em linha torta, mas é a necessidade, né? E todo sambista passou por isso, né? Tinham uns que fizeram os seus sucessos depois, mas, antes de fazer sucesso, os caras ralaram, né? Pedreiro, bombeiro, é...

M: Polícia

R: Polícia, né? Até polícia, né? Brincadeira. Nelson Cavaquinho, né? Sargento, Candeia, é. Outros que vão, enfim. É a necessidade, que o samba tem dificuldade de ser reconhecido até hoje, né? A cultura negra em geral, né? A cultura popular em geral, né? É difícil, né? O país inteiro é isso. Então, o cara tem que se virar. E até hoje é assim. Em Salvador, então, nem se fala! Que, se fosse outro canto, a gente ganhava mais grana com isso. A gente tava vivendo hoje de música. Se fosse em São Paulo, se a gente tivesse no Rio... Mas, isso, a gente... Tava falando pra Rafael, agora, ali, isso é uma coisa que já vem de muitos anos. O artista brasileiro, se num tivesse no eixo Rio-São Paulo, num ia pra lugar nenhum. Isso num precisava ser só do samba, não. Qualquer outra coisa que o cara tocasse, se o cara num fosse pro eixo Rio-São Paulo, num ia aparecer. Não adianta, isso perdura até hoje. Por mais que já tenha mais força, né, tenha um campo maior, né, e aqui na Bahia tem essa burrice de dizer que o baiano não nasce, o baiano estréia, isso pra mim é uma idiotice, né?

(Risos)

Francine: O baiano o quê?

M: Não nasce, estréia

R: Num tem um negócio que disseram que baiano não nasce, baiano estréia? Eu não, eu nasço, né? Eu nasci, na verdade, (gargalhada), "há dez mil anos atrás" (gargalhada geral). Cê toca Raul? Mas, é... Ai, quer dizer, então, numa sociedade dessa, né, onde o samba já tem discriminação e aqui, no caso da Bahia, aqui o samba ainda tem pouco espaço, apesar de ter surgido, né, mais espaço, nos últimos dez anos, mas ainda é uma batalha aqui pra ter um espaço na mídia, pra ter um espaço de divulgação melhor, né? Então, é, como é que fala mesmo? O que é que eu tava falando mesmo?

(Gargalhada)

R: Então, Ah, me lembrei! É.

(Risos)

R: Perai, tô pensando em ir no banheiro, velho. Não, mas deixa eu terminar, porra, agora eu lembrei. Então, faz parte da minha vida, por causa disso, entendeu? Né isso que a gente tava falando?

M: Era

R: Então. Por causa de toda essa questão de você... Mas, não, é por isso que eu preciso dizer também, sacou? Num vai tá inscrito, mas ela vai cortar várias falas, vai pro video show (Risos). Mas, enfim...

(Gargalhadas)

R: Mas, ela tá perguntando umas paradas sérias ai (gargalhada geral). Eu vou mentir, é?

(Gargalhada geral)

R: Eu vou me dar mal. Ai, eu vou dizer, mas é isso. Não, mas é isso tudo, né? É uma parte da minha vida, porque esse trabalho difícil, porque vale, velho, cê ser demitido, pá, né? Cê ter um... Né? Um negócio de um casamento complicado, né, um bereguedê, né, aquela zuação na mente, mas tem uma hora que cê tem que botar pra fora seus problemas, né? Que é pagar conta, num sei o quê e se virar com isso, faz num sei quê, problema com, com o povo, e ai, porra, o samba é onde ó quando você sai, cê sai leve, assim, ó. Sabe? Várias vezes já fui pra... "Bicho, cara, eu preciso cantar um samba" - E você vai, às vezes, indignado com que você passa, durante a semana, você quer cantar vários sambas que fale daquilo que você passou, pelo menos, é assim comigo, né? Eu ficava tirando, pensando em tal samba "Porra, tem um samba de Bezerra da Silva que fala disso", "Porra, tem um samba de Paulinho que fala disso aqui", num sei quê, num sei quê, "Porra, é, eu vou mandar um samba, vários sambas hoje na roda, assim. Só brasa." - Mas, também, quando eu saía da roda, eu saía leve, sabe, de tá o final de semana rindo à toa, sacou? "Vou dormir até tarde". Ai, no dia em que não tinha roda de samba, velho, eu ficava carregado, velho: - "Que porra é essa, meu? Que diabo é isso?" - Até hoje é assim: - "Rapaz, não, tal, não veio, tal coisa" - "A sexta-feira passada teve samba. Se não tiver samba, a gente vai". (gargalhada). Num é? E, se num tiver e se num puder ir pra Itapuã também, tem o samba de Marquinho lá, a gente vai também.

M: Qual é o samba de Marquinho?

R: É o samba de Marcos Paulista que fica ali na Rua da Caixa D'água, lá em Itapuã. Você nunca foi não, né? A gente vai marcar ainda ali. Tribuna, Tribuna Amigo do Samba

Francine: Fica numa esquina, os carros passa em cima da gente

R: É, um samba na rua assim, é, no passeio, a gente faz ali mesmo

Rafael: Naquele triângulo ali, né?

R: No triângulo aonde?

Rafael: Lá em cima da Caixa D'água, né? Num tem um triângulo ali?

R: É, sim, na bifurcação. É, pode crer

M: Onde é a Caixa D'água?

Francine: É uma encruzilhada

R: É no, no, quando chega no... Ai, só ajudando vocês. É do lado da Dorival Caymmi, do lado que Pedrão mora. Naquele mesmo segmento que Pedrão mora. Mas...

Rafael: Lembra quando a gente saiu daquele dia lá de, daquela festa da Orquestra de Pandeiro, que a gente foi por lá? Era lá do lado da Rua da Caixa D'água

M: Ah, tá

R: Então, é essa a questão. Eu, eu, né? Além do aprendizado que é constante, né? Cê tira um samba novo, cê quer cantar: "Porra, agora, vou mandar esse samba na roda" - E ai cê já se empolga pra ir sexta-feira no samba, mandar um samba. Ou até quando você, alguém chega, né? E você compõe um samba, né? Cê deixa o samba no quilo mesmo pra aprender, porque não pode... É mole ficar cantando o samba, sem tá com o samba na cabeça, né?

M: Como é que vocês fazem a definição de repertório? É uma coisa espontânea?

R: Do quê?

M: Do repertório da roda?

R: Num tem. O samba é livre

M: vai rolando?

R: É. Vai começar com quê? Cada um começa com o que quiser, com o que tiver com vontade, né?

M: Às vezes, uma situação pode interferir na... Cê lembra de alguma coisa? A partir de alguma coisa que cê vê?

R: Lembro, é. De uma coisa que veio de outro samba também. "Porra, cantou sobre fulano. Porra, ele pediu um samba que eu não canto mais. Eu já cantava há não sei quanto tempo" - Têm vários sambas que eu, que cantava no início, né, há sete anos atrás, lá e com o Botequim começando, e agora eu não canto, mas depois agora eu tô cantando de novo um ou outro. E aí acontece alguma história, aí nêgo brinca com num sei quê e diz: - "Ah! Eu lembrei de um samba! Vou mandar um samba pra isso aí" - Né? E têm vários, a gente tem samba pra tudo, né? Tem samba pra tudo! Eu falo isso, rapaz. Isso Walmir Lima já falou isso aí e o samba é isso aí: Tem samba pra tudo. Que tem uma galera que gosta de ficar mudando letra de samba e eu fico puto com isso, sacou? Fazendo brincadeira, eu não gosto. E eu já fiquei puto e já disse a irmão e nêgo, no samba mesmo, que a roda de samba é pra dizer: "Ó, véi, o samba num é isso aí, não. Você quer dar a resposta? Quer fazer média com a mulherada, num sei quê? Tem outro samba pra isso, mas você num tem que mudar letra de um compositor pra ficar bonitinho na parada, não." - Uuum... Num vou citar nomes, não, mas vocês já sabem quem é. Ela já sabe também quem é. E ela também aqui e aí... Isso o público vai indo na onda, né? Porque o público vai "Aaaaiiii", num sei o quê, falei pra ele: "Não!"

(Gargalhada geral)

R: "Num é assim, não, mestre"

Rafael: Pra organizar é um ano, né? Pra desorganizar é um dia

R: É, é bem assim, é que nem castelo de areia.

Rafael: Né não?

R: Ai, a mulher falando aí, ó. As minhas lições de vida foram atualizadas... É. ai, quer dizer, a galera precisa ficar ligada nessas ondas aí

M: E, também, às vezes, você acha que tem uma coisa assim da... Se uma roda tá muito, com muita energia, de, assim, começar a botar samba mais pra frente, assim?

R: Tem. Tem isso também, né? Cê sentir o clima ali. Às vezes, é como a gente falou, né, o cara tá cantando um samba-enredo, você vai lá e canta um Cartola bem lento, num, porra... Dá sequência à parada, porque o povo tá ai, o couro tá comendo ai fora, o povo tá ai com os pé pegando fogo, cê tem que "vai" (estala os dedos, como se pedisse uma canção mais acelerada), bota pra... Queimar tudo ai. Ainda canta três, quatro samba, pronto. Ai, massa. Ai, daqui a pouco, quer quebrar um pouco: "Não, agora, vamo segurar a onda ai, canta um partido, né, mais ai... Ou canta um Cartola mais lentinho" - pá, mas tem que seguir uma...

M: Dani falou que tem, é, que normalmente ela vê que a roda começa com uma coisa mais lenta assim. Tem essa coisa de, tem esse consenso entre vocês, assim? De ir começando mais lento?

R: Tem, né? Canta *Samba, agoniza, mas não morre* (canção de Nelson Sargento). É uma coisa mais... Às vezes, é partido. Mas, a gente num começa na carreira logo não. Se não, dá distensão. (Risos). Num alongou antes, ai dá câimbra (riso geral). Ai, tem que começar alongando.

M: Ô, Roberto, você, é... Tem algum compositor, assim, que você prefere mais?

R: Preferir ou estudar?

M: Não, preferir, de gostar bastante

(breve silêncio)

R: Rapaz, é uma história esse negócio, viu? Porque, eu ouvi Cartola, assim, a primeira vez, a obra toda, né? Aquele disco *O mundo é um moinho*. Pô, fiquei doido, né? Fiquei: - "Porra, caralho, comprei essas parada muito louca, né? O cara é foda!" - Ai, eu ouvi Candeia e tal, massa. Mas, quando eu ouvi Ederaldo, eu fiquei doido. Eu fiquei: - "Que porra é essa?" - Né? O cara conseguiu ser mais "fodástico" de que... Ou, sei lá. (Risos). E, ai, eu fui pesquisar o cara, fiquei: "Porra, o cara é foda e tal!" - Pá, massa. Eu achei quase que todas as músicas dele eu tenho. Ai, depois, eu... Cê desgarrá, você vai embora, vai continuar a pesquisa e pápápá.

Mas, ai, surgem outros, né? Mas, Roberto Ribeiro, pela interpretação, né? Ele tem algumas composições, mas é mais pela interpretação mesmo, sambista.

M: (Não entendi a minha fala)

R: É. Adoniran é mais diferente, né? É, e João Nogueira pela divisão rítmica, como se canta também e pelas composições. Ederaldo pelas composições e pelas melodias. Então, mas assim, num tenho aquele que eu sempre tenho como a grande referência. Já tomei alguns como referência, assim, né? Que foi o próprio Ederaldo, foi quando, né? Candeia também e o Roberto Ribeiro. Mas, depois...

M: Como é aquela história de Ederaldo, que cê ficou... Cê tentou encontrar com ele? Que cê ficou, cê ficou esperando ele em algum lugar, em Brotas? Num foi você?

R: Não, isso ai foi Ênio e Pedrão, que eles entraram na casa de Ederaldo

M: Mas, num tinha uma história que ele ia fazer ca... Sei lá, ia uma vez na semana em num sei onde?

R: Ah! Eu soube dessa onda ai, mas é que... Eu não fui lá, não. Eu falei tipo ia, que ia tentar ver, porque eu vi uma notícia de que ele tava saindo pra rua, né, e tal, as pessoas mais próximas dele, no caso, segundo, é, Edil Pacheco falou, nessa entrevista, de que Ederaldo já tava saindo, né? Tava indo na rua pelo menos comprar jornal na banca de revista com a irmã, né? Porque, ele não saía esses anos todos, por causa do problema dele. Então, ele já tava passando a sair. Sei que rolou um boato, o jornal Atarde até colocou, dizendo que ele voltaria. Ai, lançou um samba dele com parceria com Edil. Né? Mas, tava lá, né: Ederaldo Gentil e Edil Pacheco. Mas, e era o samba de Ederaldo, né? Num era aquele samba que a gente conhece, mas era o samba com parceria com Edil Pacheco. Só podia dar num samba lindo daquele, né? (Ele ironiza e a galera gargalha). Só podia sair uma coisa maravilhosa. Mas, ai, quando eu soube disso, eu já sabia onde ele morava, foi ai que eu ameacei ir, né? Falei: - "Porra, vou tentar... Ver se eu, porra, fico ali pela rua, né? For uma hora dessa que o cara desce, eu vejo o cara. Uma hora dessa, eu vejo o cara, né? Ficar de butuca pra tentar ver o cara" - Que, na época, eu tava tão fissurado nele, na obra dele, que eu queria ver o cara. Né? Era, pra mim, o rei do samba, era ele. Ai foi isso que eu falei pra vocês. Acabou que eu não

fui porra nenhuma, até porque eu tinha medo de que a irmã dele ficasse sei lá, quando eu fosse lá falar com o cara, né? E eu também não sabia se eu ia reconhecer por causa dos anos, né, passados. O cara já tava bem velho. Duma imagem que eu tinha dele que era por foto de capa de disco e tal, era bem jovem

M: Você foi no enterro dele?

R: Fui. Fui, oxe, eu não perdi

M: (Não compreendi a minha fala)

R: Não, tinha meses já. Tinha três meses já, que ele morreu em abril. E foi foda, véi, porque eu só soube tocando, começando a roda lá no Santo Antônio. Num sabia. Essa roda desse dia tava uma festa, que num sei o quê, tava aquele clima super quente pra caramba. Ai, sentou pra fazer a roda, daqui a pouco Pedrão foi e falou: - "Não, que a gente vai cantar uma onda aqui, por causa da morte de Ederaldo Gentil" - Porra! Acho que eu fiquei uns dez minutos sem cantar, assim, na roda, assim, tentando imaginar que, porra, eu não vi o cara, né, véi? Ai, eu falei: - "Porra, mas no enterro eu não vou perder"- Ai, no outro dia, eu tava no enterro. Num vi ele vivo, mas, pelo menos, consegui ver o rosto dele lá e foi até o final, tava com ele lá. Foi enterrado perto de Martinho até. Martinho tá perto dele, né? Mas, é um cara que foi referência pra mim muito tempo. Ai, depois que surgiu essas outras, né, esses outros grandes sambistas, como João Nogueira, que eu pesquisei... E cada um, eu digo vários, porque cada um tem uma particularidade, né? Como eu digo. Candeia, por causa, das mensagens, né? O cara defensor da cultura negra e tal, militante. Esse era militante mesmo, fundou o Grêmio Recreativo Escola de Samba Quilombo, né? Tá ai até hoje também. É, cantou nas suas músicas isso. O João Nogueira pela malandragem, pelo jeito carioca, né? Porque ele transparecia sempre muito isso. Ele sabia ser... Dava pra ver que ele era carioca, né? Em tudo, torcia pro flamengo, aquela coisa de cantar, o jeito de cantar, uma divisão muito vagabunda, assim, bem malandro, de quem sabe das coisas. Aquele vozeirão, aquele grave, né, que num vai existir outro com um grave daquele. E Roberto Ribeiro por causa da interpretação, né? Ele interpretava muito bem também, né? Então, esses caras ai. Porra, lógico que citar Cartola, Adoniran Barbosa, né, que são... Isso ai num precisa nem comentar. Batatinha. Mas...

M: E tem alguma canção agora do momento, assim, que cê goste mais? Que cê goste mais de cantar?

R: Porra, têm várias. Tô tirando algumas até que eu não lembro da letra toda. Mas, têm muitas. Têm umas que eu já tenho assim, mas nunca canto, nunca... Têm várias músicas também que é música pra você também, sei lá, às vezes, você até guardar pra você mesmo. Você tira e fica: - "Hoje, eu vou curtir essa música aqui mesmo, cantando" - né, pá? Cê nem...

Rafael: Você já contou quantas músicas?

R: Que o quê?

Rafael: Quantas músicas você sabe

R: Ixe! Perder tempo, né? (Gargalhadas). É perder tempo, ô. E vai se perdendo no meio do caminho

Rafael: Todo dia sabe uma nova, né?

R: Todo dia ouço um samba, pô. Saio daqui ouvindo samba, vou ouvindo samba. Mas, aquela coisa também, né? Eu tenho meu tempo de tirar samba. Eu num gosto de fazer nada... A não ser quando é pra estudar uma coisa pra uma apresentação, mas, na hora de tirar uma coisa esporádica, eu vou ouvindo: - "Porra, gostei desse samba desse disco aqui" - Ai, começo a ouvir o disco mais vezes e vou ali. Eu num fico naquela de: - "Porra, agora, repete essa parte, que eu não entendi. Essa parte, não, ela falou isso" - Não, vou ouvindo o samba, véi. Uma hora o samba tá em você, porque o samba tem que tá em você, véi. Mas, porque você tem que interpretar, sacou? Por isso que nem seu próprio samba, às vezes, se você queimar a hora de apresentar seu samba, cê nunca vai saber cantar seu samba, véi. Foi você mesmo que fez, é, você mesmo escreveu, compôs, sentiu ali, pá, mas, se você num der um tempo pra você sentir ela melhor, cantar pra você mesmo ali, em casa mesmo, pá, e deixar firme pra você, quando largar o verbo pra galera, você mandar a mensagem com certeza. Porra, véio, é um negócio que ninguém vai sentir também, é: - "Ficou massa seu samba" - pá, né? Então, tem que segurar a onda, né? Esse final de semana mesmo, eu falei isso pra Everton, né? Porque

Everton é meio abafado pra umas parada ai. Ai, ele me mandou uma letra pra eu mandar a segunda parte, um partido-alto. Ai, eu falei: - "Tá, deixa ai, mas num me azoe, não, que quando eu quiser, eu faço" - Ai, ele: - "Não, não. Tá bom, tá bom, num tô botando pressão, não. Vá lá, faça ai" - A letra ficou rodando. Só que eu acabei a letra e um mês depois eu fiz a letra, "pum"! Ai, eu fiz a letra e olhei assim, eu falei: - "Ah! Essa porra depois eu olho direito" - E deixei lá, né? Ai, massa. Passou um tempo, passou um tempo, passou um tempo, ele, acho que uns dois meses depois, quase três meses, ele: - "Venha cá, véio, aquela letra lá? Tô botando pressão, não" - Eu falei assim, eu falei: - "Rapaz, eu tenho que terminar, rapaz!" - Porra, tava até sem graça assim, né? - "Tenho que terminar a letra e tal, num sei o quê. Não, mas vou ver, vou ver, vou ver" - Ai, peguei a letra pra dar uma olhada, né? Ai, eu fui lá, passei no cavaco, como eu tinha passado, ai ouvindo, eu gravei o negócio. Ai, no outro dia, assim, pá, num gravei. Na verdade, o samba já tava pronto e eu esqueci que tinha acabado (Gargalhada geral). E deixei lá e esqueci. Quando eu fui pegar, já tava pronto. Eu falei: - "Rapaz, já tá pronto, rapaz!" - Ai... Acho que foi um mês, véio, eu fiz, já tava pronto, deixei lá. Ai, já tava pronto, ele falou: - "Mande pra mim" - Ai, foi mais um mês pra eu mandar pra ele, porque eu me esquecia. Ai, eu falei: "Ói, véi, mas o seguinte, eu num gravei minha parte, eu num sei. Mas, eu vou tentar gravar pra gente mandar numa roda dessa ai, né?" - Ai, ele chegou, na roda de samba passada, e, do nada, a gente mandando um partido aqui, ele: - "Vou cantar outro samba ai" - "Pum!", puxou o samba. Eu falei: - "Rapaz, eu não sei cantar a minha parte" - "Não, véi, cê vai lembrar ai e pá" - Eu falei: - "Eu num vou lembrar mesmo, como é partido-alto, eu vou despertar um improviso aqui, né?" - E, pá, e pronto, despertei um improviso e, pá, num sei o quê. Ai, depois, eu falei: "Negão, num é assim, véi. Cê quer apresentar um samba?" - Tradicionalmente, isso requer uma, como é que chama, uma - como é que chama aquele negócio que faz pra um...?

Rafael: Proceder

R: É, um...

Francine: Ritual?

R: Ritual, é. Digamos assim, um ritual, porra. Sabe? Num é um ritual, aquela coisa, mas, porra: - "Você tá firme na sua letra, véi? Cê dividiu o samba?" - "Dividi." - Então: - "E ai, Véi, você pode mandar o verso? Massa. Então, vamo lá. Vamo mandar o samba, porque você

tá firme no seu verso, eu tô firme no meu" - que, na verdade, os dois têm que tá firme no verso dos dois, né? Que o samba é dos dois - Né? Cada um diz: - "Pô, véi, cê sabe a sua parte, eu sei a minha" - E, quando for cantar a sua, num sei qual é a sua, você num sabe qual é a minha. Ai, tem que saber a dos dois, né? Ai, ele cantou. Ai, o samba ficou horrível, né? Uma bosta! Eu fiquei puto, eu fiquei: - "Porra! Que merda, véio!". Depois, eu falei com ele, eu falei: - "Véio, num é assim. Porra, vamo ficar firme. Deixa eu tirar a letra" - Ele: - "Não, foi mal. Eu me empolguei, me empolguei, me empolguei" - Rapaz, quer dizer, essa história, quer dizer, você tem que saber, ter esse cuidados todos, né? Tudo bem que eu não tenho a menor ideia do que é que eu tava falando, mas era alguma coisa, né? (Gargalhada). Mas, eu cheguei em algum lugar, respondi já.

(Gargalhada)

R: É, eu sei já quando eu respondi, porque ela fica com uma cara já esquisita. (Gargalhada). Ela fica com uma cara assim: "Porra, tá enchendo o saco já, véi".

M: Tem algum lugar que você gosta de tocar? Você prefere?

R: Das rodas?

M: É

R: Da roda em Itapuã, é. O que mais gosto é Itapuã mesmo. Já gostei muito do Santo Antônio, mas num, num guento mais não, é muito trabalho.

M: Por que Roberto?

R: É muita agonia. É muito tumulto, muita gente. Já consegui o que eu queria, que é arranjar mulher. Já arranjei já, pronto, acabou (gargalhada geral). Tô brincando.

M: Dona Cabocla e Seu Régis?

R: Dona Cabocla e Seu Régis. Nunca mais a gente fez em Dona Cabocla.

M: Mas, por que você gosta mais de lá?

R: Porque é mais intimista, né? E os donos cantam samba, né? Hoje, aqui, num canta, né? A gente bagunça a porra toda, outro nem sabe de samba. É, Geovani num sabia nada. Cara de alemão da porra, desconfiado (gargalhada geral), parecendo em meio da trupe de rico

M: Num dava nem uma carnezinha, né?

(Por questões éticas não transcrevi essa parte da entrevista)

R: Mas, é lá, em Itapuã é bom. Pô, eu queria tá lá, né? Mas, a gente num tá. Tá morando aqui.

M: Ah! Morando!

R: Mas, a gente em um dia... Se Deus quiser! Né, amor? É

(Conversa geral enquanto eu olhava o roteiro para escolher a próxima pergunta)

R: Você não vai perguntar onde eu conheci minha mulher, não?

M: Onde é que você conheceu sua mulher?

R: No *facebook*.

M: No *facebook*, não

Rafael: Eu lembro que, assim, eu não sei se ajuda a... Há cinco, seis anos atrás, eu cheguei numa roda no começo e eu gostava de falar pra Mai: (trecho inaudível) Naquela época que eu tava chegando também e eu não ouvia muito choro e, hoje, eu ouço choro, por exemplo, assim. É mais um depoimento, porque a pergunta é dela

R: Uhum. Massa. Mas, você, hoje, por que você fala? Por que hoje, hoje...?

Rafael: Por exemplo, hoje, eu vejo você inclusive chorando, é, tocando choro

R: Chorando, sim. É, as coisas, os problemas de casa faz isso

Rafael: Antes num tinha essa cultura do choro, desde o princípio, num sei

(Risos)

M: Problema de casa faz isso (Rindo). É idiota!

(Risos)

R: Eu num vi você chorando. É, véi. (Risos). Não, véi, mas é, mas é, porque também o Botequim me levou pro um pouco dessa coisa do choro também, né? Principalmente, depois com, principalmente depois da presença de Edson, né, nas rodas e tal, né? Ficou muito mais forte isso em mim, né? Porque, eu tocava choro, né, mas tocava, né, ali, tocava um, dois, eu fazia, sabia tocar mais choro, mas eu num tinha muita paciência pra ficar tocando choro. Queria cantar samba, né? Ai, cantava, tocava no máximo uma. Ai, Pedrão também foi um cara que induziu a tocar choro, ouvindo o cara falar: - "Não, você precisa tocar um choro, tem que tocar um choro" - Então, foi um cara que também influenciou, antes de Seu Edson. Ai, quando Seu Edson entrou, foi pra complementar. Mas, ai, como eu via que era Seu Edson, né? Tocar um choro perto de Seu Edson, os dedos tremia tudo (risos), num saía nada, meu irmão. Ficava nervosão, assim, desde a primeira vez que eu vi ele, assim, porque eu ficava ali: - "Porra, Seu Edson!" - Né? Eu só tinha visto ele no documentário "Brasileirinho", ne?

Rafael: Que é o único em que ele aparece até

R: É. Não, e o de Pedrão

Rafael: Ah e o de Pedrão. Verdade

R: E eu só vi ele na televisão aqui, né? Ai, a gente foi gravar o primeiro disco, né, de Pedrão. Ai, no dia que ele ia gravar, né, eu cheguei depois, né? Eu tava vindo, gravando sempre, assim. Ai, quando eu cheguei, assim, ele tava sentado naquela parte de fora, né, no sofá, sozinho, assim, com violão e olhando quem... Num me lembro quem foi que tava lá dentro,

gravando, na hora. Mas, alguém tava lá gravando e ele, assim, daquele jeito que ele ficava, né? Ficava analisando as coisas e fica assim, ó (imita) com aquela cara dele de sono, assim, né, olhando, né? Com o dedo aqui assim. Ai, eu falei: - "Porra, Seu Edson, véi!". Ai, dei boa noite e fiquei quieto, assim, né? Ai, olhei lá, falei com os cara, pá. Ai, num dava pra ouvir nada lá fora, né, porque... Ai, eu falei: - "Rapaz, eu vou futucar ele aqui pra ver colé de merma" - Ai, peguei o cavaquinho e comecei a tocar um choro, né, *Vibrações* (uma música). Rapaz, o velho olhou pra minha cara assim, né, ai pegou o violão. Rapaz, quando ele pegou o violão, eu já comecei a errar (Gargalhada geral). A porra da mão começou a suar, véi. Eu falei: - "Êita, Diaba. Agora, vai vim a porra de lá pra cá" - (Gargalhada) Rapaz, quando o velho soltou o primeiro bordão, gravão, assim, "dum, dum", acompanhando, eu, porra! Eu falei: - "Rapaz, eu tenho que me concentrar. Eu tenho que acertar!" - E, pá, e tocando o choro e ele me acompanhando e pá e tal, num sei quê. Acabei de tocar o choro, véi, a camisa tava molhada de suor assim, ó, véi, parecia que eu tinha... E o negócio com ar condicionado e eu suava frio, assim, maluco. Ficava: - "Porra, Seu Edson, véi, que tocou comigo, véi. Porra, o cara me acompanhar..." - Ai, ele falou assim: - "Porra, gostei, véi. Gostei" - Ele: - "Sabe que esse é o choro que eu mais gosto de Jacob do Bandolim?" - Eu falei: "Porra!" - Ai, fiquei todo cheio. Meio sem saber, era o choro que ele mais gostava. Ai, dali partiu o nosso primeiro contato, assim, né? Ai, ele foi gravar, a gente ficou se encontrando só assim em estúdio ou, então, quando ia fazer show, né, que era *freelance* ele. Ai, quando ele passou a fazer parte do Botequim, é que a gente ficou mais próximo, né? Ai, que foi massa! Eu já sentei uma vez com o véio pra tomar aula, mas num pago também muita aula. O velho era barril. E ficar na Alemanha com ele também, ele e Cacau, quinze dias, foi minha melhor experiência com eles, assim, que era só nós três andando 24h junto. Então, oxe, ouvi foi história, viu? Eu ia até pegar uma máquina pra ficar gravando. Mas, depois, eu falei: - "Não, essa onda vai ficar aqui, ó, na minha cabeça" - E o véi, altas histórias assim no meio da noite, por causa do fuso horário. Eu já tava lá, né? No horário, eu já tava acostumado, eu já tava há dois meses lá. Ai, chegaram depois, doido, né? E com os horário trocado, eu querendo dormir, eles acordado. Cacau daquele jeito: - "Ô, Edson, num sei o quê, num sei o quê" (Imita a voz). E Edson na piração, ele num trocou o relógio dele. Ai, ele ficava assim, ó, no sofá assim, ó, na cadeira, uma cadeira. Ele cruzava as pernas, assim, e ficava assim ó: "Sim, Cacau, se lembra da rádio Sociedade? Que num sei oquê, no dia em que a gente foi tocar com num sei quem?" - E ficava e eu lá em cima: - "Putaque o pariu, véi! Os cara num calam a boca, véi" - Ai, eu falava...

Rafael: 10h da manhã, né, eles achavam que tavam aqui

R: Não, isso era uma, duas horas da manhã. E, pra eles, aqui era sete. Ele ficava, eu falava: - "Rapaz!"

Rafael: No Brasil, né? Seu Edson não mudou o relógio?

R: Não mudava, não! Ele ficava assim: - "Rapaz, essa hora lá em Salvador é sete e meia" - Eu falava: - "Edson, em Salvador, véi. Cê tá aqui, véi. Amanhã tem ensaio." - A gente tinha ensaio todo dia com a menina da flauta, porque a gente tava fazendo choro. Então, todo dia tinha ensaio, tinha que tá lá acordado, porque tinha uma produção, tudo certinho, né? Hora pra sair, a produção ia pegar a gente. O quê? (Gargalhada). E era uma miséria os dois lá pra dormir. Daqui a pouco, "Cacau num tá aqui, não", porque Cacau tinha dormido no palco, tocando, deixou o pandeiro cair, dormindo (Risos). Mas, Edson, não, véio. Edson, se Seu Edson dormisse quatro horas da manhã, sete horas ele tava assim ó: desse mesmo jeito, que eu tô dizendo a vocês. Ele cruzava as pernas e ficava na cadeira assim, ó. Ai, ele ficava assim, ó. Ai, quando ele via que tava demorando demais a gente de acordar, ai ele ficava assim, ó, ai ele começava a bater o pé assim, né? Ai, sacudia o relógio, ai começava a fazer barulho pra eu acordar. Ai, quando ele vinha, já tava chegando no limite dele, ele: - "Malandro, bora ai, véio. Tem que ensaiar, tal, que num sei o quê". Mas, o véio era fogo, véio. Mas, tinham várias histórias, né? Porra! Foi uma experiência da porra com ele, que eu tive com ele. E aquela coisa também que eu fiquei muito próximo, porque era dois idosos, né, véio. Então, os cara botava fé em mim, né? Porque eu tava lá solteiro, eu comia uma água da peste, né? Tava com o Botequim. O Botequim foi embora, eu continuei bebendo pra porra, né? Toda vez, festa, tocava, era cachaça. E, quando ele chegou, eu segurei a onda, né? Porque primeiro que Edson num gostava de que beba antes de ir pro palco. Ele já ficava nessa agonia. A gente tomava uma, duas, assim, né, ai depois ia se acostumando. Mas, se o trabalho fosse com a coordenação geral dele, ai o véio era mais linha dura. Ai, eu fui...

M: Cacau era mais de boa?

R: É, Cacau num tava nem ai. Cacau nem bebia também.

Francine: Nem bebia?

R: Cacau não bebia

Rafael: Cacau, quando num gostava, ele dormia

(Gargalhada)

R: É. Era assim mesmo, véio. A gente tava ensaiando... Teve um dia que a gente foi ensaiar na casa de Elisa. Olha essa história. Ai, a mesa tava assim. Ai a mesa grande, assim, né? E tava eu, Cacau... Cacau sentado na ponta da mesa assim, um outro violonista de lá, a flautista e Edson. E a gente tudo com as partitura aberta ali, né? Pá. Na casa das menina, num sei o quê, num sei o quê. Ai, o cara lá disse - meio tirado a bom entendedor da coisa - porque Edson toca choro, a gente, aqui no Brasil, a gente toca dois por dois e o cara lá toca quatro por quatro. Ai, os cara acha que a subdivisão tem que ser igual. Ai, nesse momento lá que tava discutindo esse negócio, Cacau tava do outro lado da mesa, né, só esperando a porra, né? Ele num discute nada! Ele ficava lá assim, ó, que ele começa aqui

Rafael: Mas, ele nem sabe dessa questão musical

Maíra: Claro [que sabe]

R: Ele sabe, que, no pandeiro, tem. Ele sabe. Ai, a gente tá aqui tocando, ai pára o ensaio. Num sei o que e pá: - "Não, porque isso aqui tem que corrigir" - Ai, é meia hora de história, né? Ai, isso ele vai lá assim e eu aqui ficava sacando nele, porque ele tá aqui assim, né, ai começa a ver ele vai ficando assim, né. Ai, daqui a pouco ele já tava assim ó. Ai, pá, daqui a pouco Cacau "Fú" [dormiu].

M: Apagou

R: Apagava, no meio do ensaio. Ai, Edson via. Ai, Edson falava assim... Eu falava: - "Edson é sacana!" (rindo). Edson falava assim ó: "Cala a boca ai. Bora começar a ensaiar, ele vai acordar, ele vai acordar tocando, cê vai ver" - (Gargalhada) E ele acordava tocando, véio. (Gargalhada). Era verdade!

Rafael: Dormir tocando já é surpreendente, agora acordar tocando é muito mais

R: Edson já fazia de sacanagem, já sabia, porque Edson fazia assim ó: - "Fale baixo, "dom, dom", 1, 2, 3" - Ai, pá, ai Edson fazia assim ó: - "Vamo lá" - Falava mais alto assim: - "Vamo lá. Tira o pé do freio, vamo lá. 1,2, 3" - Ai, pã, começava, começava e ai ele fazia assim, ele se compôs (falando sobre Cacau) e ele lá. Ai, Edson falava assim ó... Edson olhava pra mim assim, tocando, falava assim ó: "Eu não te falei que ele ia começar tocando?". E eu ficava olhando assim: - "Mas, que porra é essa, véi?" - O cara não acordava, quando chamava ele, ele não acordava. Mas, quando começava o show, ele acordava e acordava na cadeira assim e ficava tocando. Eu ficava: "Porra! Que onda, véi!" - Ai, dali Edson contou outras histórias, que ele, lá no (trecho inaudível), né, na época que tinha muito samba lá em Itapuã, acompanhava grandes nomes da música lá Os Ingênuos, né? Ai, um dia, Edson tava tocando tal, lá no palco, num sei o quê, num sei o quê, num sei o quê, daqui a pouco, parou, ele num ouviu mais o pandeiro. E ele tá aqui tocando e nada de pandeiro, nada de pandeiro, nada de pandeiro, porra nenhuma: - "Oxe!" - Quando ele olha pro lado, assim, pra ver porque é que Cacau tinha parado de tocar, Cacau tava assim, o pandeiro no chão e Cacau assim ó. Dormindo, véi, em cima do palco. E isso o cara já tava vendo, que tava tocando, e dando risada, falando assim: - "Rapaz, a gente já tava vendo aqui. Tava esperando você olhar" - porque Edson foi o líder, né, do grupo. Então, era tudo do jeito que ele queria. A galera era muito...

M: (Trecho inaudível)

R: Antes que você me coise. Enfim, é isso ai. Dois mestres, dois mestres: Cacau e Edson, que eu tive uma experiência lá massa

M: Sim. E venha cá, Robertão, o que é que você acha - eu acho que eu já falei isso também. O que é que você acha que interfere na energia da roda? Eu já falei sobre isso

R: Interfere na energia é as mulhé.

M: As mulhé? (risos)

R: Muito! Positivamente.

M: Positivamente? Você se recorda, assim, de algum momento da roda que foi marcante, pra você, assim?

R: Porra, teve muito! Mas, nada assim tão... Eu digo muito, por causa de, da alegria, né? Dentro do bar de Geovani teve muito momento foda ali.

M: De Geovani?

R: Porra! Porque é boteco, né? Num tô falando pela figura dele, não. Mas, boteco tem tudo a ver com o samba, sem contar que lá a energia fica ali dentro, né? A energia, ela não se dissipa, como é no aberto. Então, você canta, sua voz vai ficar ali dentro, a energia vai dobrar. Já teve de eu me arrepiar várias vezes ali na roda, assim, e falar: - "Que porra é essa?" - Cantar só um pouquinho, a galera cantar o resto, assim, cê olhar pra cara das pessoas assim, você vê gente chorando, cantando samba e chorando, sabe? Batendo no peito, cê vê um orgulho, assim, querendo entender o porquê daquilo, sabe? Mas, você sente que é uma coisa muito próxima que aconteceu com a pessoa, véi. Galera muito doida, assim, chorava! Já várias vezes já vi aquilo ali, véio. E, ali dentro do bar, rolou muitas vezes isso, porque era muito forte, sacou? Muito forte assim essa, essa, essa coisa, né? As pessoas era muito perto da gente, né? Num é? As pessoas vinham e ficavam colada ali, né? Batiam seus braços, suas bundas nos nossos braços, né? As mulheres com aqueles balaios enormes sambando perto da gente. Eu sei que é muito bom isso, vê a galera ali, né, feliz com aquilo que tá rolando ali, né? Você vê o quanto que o pessoal, realmente, era carente de um movimento desse aqui, que fosse pro povo mesmo, né? Tá ali, ninguém tá cobrando nada, né? E as pessoas... Você veja, o projeto vai pra cinco anos, né? Cê vê uma crescente muito gritante mesmo, em todos os anos, né? Cada ano que passava, mais gente tinha, mais os lugares ia ficando pequeno e a gente tinha que ter, ia ter que parar na rua mesmo. E chegou. Aqui chegou. Então, mas dentro do bar de Geovani, rolou várias. Em Seu Régis, também rolou, mas é que por causa dessa energia mesmo que eu, que eu lembro mais do Geovani, assim. Finais de ano ali mesmo, aquele samba de final do ano, que era o último do ano, aquele que é pra gente lavar mesmo, porra! Eu saí trêbado dali, num sabia nem como eu sai dali. Mas, você via, você se contagiava com a alegria das pessoas ali, o pessoal "Porra!", o cara grita e chora, cantando uma, abraçando o outro, sabe? Pô, você fica: "Massa!". É. E você vê muitas amizades surgindo por causa da gente, né, por causa desse movimento do Botequim, né?

M: Ó o bloco do De Hoje a Oito.

R: É. Porra! Muitas amizades, vários casais, várias histórias, né? Todos os amigos que eu vejo ai hoje, que se... Todo mundo se encontrou na roda, ninguém nunca se viu na vida. Os cara hoje tão amigão! Outros tão namorando, outros se conheceram na roda e tão casando.

M: Você mesmo

R: Ah pois, né? A roda de samba é complicado.

M: E venha cá

R: Não, mas a roda é isso também. É, é a troca, né? E a troca também com o seu parceiro, quando você tem, né? Eu digo que hoje até eu, com a presença dela, mas não só pela questão da presença dela, por ela ser quem é e por ela também ser sambista, entendeu? Então, isso pra mim, é, é importante pra um sambista, né? Porque, você tá com pessoas que num tem nada a ver com a sua situação ou que não apóiam até ou não, né... Ou tem algumas restrições, né, tem que fazer, mas que faça assim, que seja que nem bereguedê barababá. A coisa não anda muito, né? Você sente depois a diferença, né? Que foi uma época que eu vivi casado, né, que tínhamos também problemas que foi isso, mas isso não foi uma questão de ter acabado um relacionamento, foram outras. Acabou e, quando eu fiquei solteiro, porra, de boa, né? Vou fazer o samba, maravilha e tal, rolava de mulher e tal, mas é diferente, quando você tem alguém, entendeu? E alguém que é igual a você, no sentido de gostar de muitas coisas de você e de apoiar você e de querer fazer aquilo também, né? E tá ali, também ter uma evidência, passar a ter uma evidência, né? Porque... Como hoje ela tem muito grande, né? Que, antes, ela ia pro samba, ela era espectadora, tava sempre ali, nas margens, nem se aproximava tanto, né? Era mais uma pessoa que tava ali. A partir do momento que a gente manteve mais amizade, que ela passou até a ir mais, né? Antes da gente ficar, ela ia muito mais pro samba. A gente tava com uma amizade forte até. Então, ela tava indo até mais pro samba, mas, depois que a gente ficou, eu vejo que muito que eu vou pra roda de samba é também feliz porque ela tá indo, porque a gente troca bastante, né? É, olhares, é de cantar junto, sacou? Quando eu vejo: - "Vou mandar ai, vai pra roda também cantar" - e tal e ela olha também pra mim pra saber se ela tá errada ou num tá, né? O cuidado que ela tá tendo, essa atenção. Isso eu acho importante, né? É, como é? Ela sabe como é que foi ela, né? Uma coisa era antes, que ela sempre gostou

do samba, mas tinha uma relação de espectadora do samba. Hoje ela tá no samba, né? Porque vive o cotidiano, vive o meu cotidiano, como é que é dentro da música, dentro do samba, sabe das histórias, sabe dos problemas, enfim. Então, é uma relação bem diferente, né? Uma longe da outra. Mas, a presença da mulher, o que eu tô falando, no sentido tanto a mulher que tá lá, quanto a sua parceira, né, e de quem tá solteiro e quem não tá, enfim. Ela importante sempre, né? Eu falo, às vezes, de sacanagem aqui, aquela coisa do homem, né? "Porra, mulher, num sei quê!" - Mas, é importante, pô. Todo um sentido, né? É, talvez até na questão de público, a mulher é até mais importante do que o homem, em questão de público, porque a mulher, ela participa mesmo. Ela quer cantar, ela que dançar, ela bater na mão. O homem é aquela coisa mais de ficar ali, fica olhando o outro, o outro tocando pra querer dizer: - "Ah! Errou ali, ó!" - Né? Que têm esses imbecil! (Risos). - "Ó, o outro tá fazendo merda ali, ó." - Ai, o outro, né, tá paquerando as mulhé e fica: - "Porra, a mulhé, fulana é gostosa. Porra, fulana, porra, gostosa essa ai" - Né? Só vai pra isso. Num tá li no samba. Então, quem tá no samba mesmo é quem ali quer mesmo, ai pega um ovo, um chocalho, o cara, "pxi!", pega e pá. Cê vê que, porra, esse cara samba. Mas, você vê a maioria das mulheres muito mais ativa do que os homens, no sentido de público, né? As mulhé tão sempre querendo tá mais ali dançando e tal, né? Então, e vem uma contagiando a outra, como ela tem essa facilidade de contagiar as outras pessoas e tal, dançando e tal e que procuro dar evidência pra ela mesmo, pô. É bonita e tal. Porra, dança na roda, véio, sacou? Até porque, queira ou não queira, realmente, como eu tô falando isso aqui, seu papel hoje mudou mesmo. Você tem uma evidência maior na sua vida até social, porque você tá com um cara que faz parte de um grupo, que o grupo tem evidência no cenário baiano de aparecer e de tá em roda, das pessoas vê, né, de conhecer a gente também, há algum tempo, né? Então, é, participar também dessa forma ativa da roda: - "Porra, toca ai, canta ai, samba ai" - Eu acho que é mais importante do que ela tá ali só pra... Porque ela tá lá. Eu gosto que ela vá e eu sei porquê ela vai, porque eu sei que vai acontecer tudo isso, que ela vai dançar, que ela vai tocar um pouquinho, que ela vai ajudar a roda, vai ficar o tempo todo também na roda, como já ficou o tempo todo tocando. Então, essa particularidade que o samba tem também, dessas relações que o samba consegue fazer é muito importante, né? É muito legal, que o Botequim também foi muito grande, muito... É muito legal ver a galera que se conheceu, que tem relações hoje de amizade, de namoro, seja lá o que for, por causa do Botequim. Que se conheceram lá, é muita gente, é muita gente! Muitas pessoas mesmo! Os vários contatos também em comum, né? Que tem grande quantidade de pessoas...

M: E, Roberto, o que é que é comunidade pra você?

R: Comunidade no sentido de quê?

M: Comunidade.

R: Relacionado ao samba?

M: Quando você fala: "E aí, comunidade?"

R: ah, a comunidade é a galera que participa - que é a responsabilidade que eu falo - que participa sempre do samba, né? Num precisa ser fã do grupo, mas fã daquele, daquela celebração. Não que seja fã, eu tô falando de tá presente, né? De tá participando: - "Vamos fazer uma roda!" - "Vamo!" - Como a gente citou, né? Comunidade, no caso, vamo falar do Botequim, né, que a gente tá falando já nessa, nesse caminho também aqui. A nossa, esse círculo de amizade surgiu desse povo Botequim. Eu te conheci, né? Você, você e Milena são as mais antigas. Né? Do início do Botequim. Foi quem conheceu primeiro a nossa nova formação, você e Milena. Né? E dai, a coisa foi crescendo, né, porque você já falou com outras pessoas, né? Outras pessoas também vai disseminando a coisa, né? Só que quem fica mesmo, que vai em todo, a maioria dos eventos que é tipo: - "Ah, vou, vou! Vai ter um samba em Dona cabocla, eu vou" - "Vai ter hoje também em Seu Régis, eu vou" - "Vai ter um samba na casa de Pedrão, eu vou" - "Na casa de Roberto, eu vou" - "No Santo Antônio, eu tô lá." - "Porra, galera, vamo fazer um rateio pra fazer num sei quê lá?" - "Bora, 'umbora' fazer" - Sabe? - "Vamo..." - Uma comunidade como a galera também tava se, tava ajudando Martinho, né, e tal. A galera foi lá, juntou uma grana pra fazer o negócio do exame dele. Depois, porra, fazer na morte dele. Porra, vocês correram atrás, todo mundo correu atrás de dar um valor ali. A gente pegou o cachê: - "Não, vamo dar o cachê. Vai todo pra ele" - e, pá, num sei o quê. Então, a comunidade é essa, são essas pessoas, são aquelas pessoas que abraçam aquele movimento, no meu ponto de vista, né? A comunidade local, no sentido de quem mora ali, né, que também faz parte da comunidade, que é coincidente, por exemplo, Seu Régis. Aquelas pessoas que tão ali em volta faz parte dessa comunidade do Botequim, porque abraçaram a roda de samba ali, né? Já gostam, né? Tudo organizado, tal, tem um dia pra acontecer e tal, tudo bem. É assim. Mas, são pessoas que têm, né, tem isso na, tem esse senso de ajuda, de participar daquele evento, de descer da sua casa ali bairro e tal. Em Dona Cabocla, a mesma coisa. Então, né, Marli, enfim, todas essas pessoas que tão sempre nessa

história do Botequim, né? Dessa galera que celebra aquele movimento, sempre tem isso, porque um ajuda o outro.

M: Tem a ver com essa galera que participa frequentemente?

R: Participa mais frequentemente, acompanha o grupo, não no sentido de acompanhar por questão só de ficar vendo o show, show em si. Mas, acompanhar no sentido da amizade, sabe? De ter isso: - "Porra vai ter um feijão na casa de fulano, vamo juntar, cada um leva uma coisa, pá" - Sacou? Independente de... "Ah, porque você é do Botequim, nós somos amigos do Botequim" - Num tem essa diferença, num... A gente não vê dessa forma. A gente vê no sentido de que todo mundo é igual ali, é amigo. Mas, vamo fazer samba, pô. Vamo lá pra fazer samba, entendeu? Vamo se juntar pra fazer isso aqui. "Ah! fulano passou mal" - "Porra! E aí? Quem tem uma grana pra juntar?" - Como aconteceu com Martinho, aconteceu com outros. Entendeu? Então, é essas pessoas que a gente vai recorrer, que a gente não vai poder recorrer pra meio mundo de gente, que não são próximas a nós pessoalmente. Né? Como vocês vieram aqui hoje, né, conhece a vida da gente aqui um pouco, tá ligado? Tem o Pedrão, né, que a gente também já tem amizade. Cada um vai na casa do outro, num sei o quê, né? Com Ênio, enfim. Então, essa, essa, essa comunidade, essa coisa mais próxima também, pra mim, caracteriza muito isso. Sabe? São pessoas que vão se envolver por uma causa daquele movimento também. Né? Que outras que tão ali que não vão se envolver tanto. Num vai: - "Porra, aconteceu isso" - Tipo, se acabar a roda do Botequim, você vai ver a comunidade se manifestando, a comunidade do Santo Antônio se manifestando contra, né? - "Não, não pode acabar, que num sei o quê, por causa disso" - Sabe?

M: E a diretoria?

R: Diretoria de quê?

M: Quando você fala diretoria? Seria uma coisa, um núcleo menor dentro dessa comunidade, a diretoria do samba?

R: Diretoria. Eu falei diretoria?

M: Não, eu tô te perguntando, na verdade, porque uma vez eu recebi uma mensagem de Ênio, dizendo "Na casa de Pedrão, num sei o quê, só a diretoria". Ai, eu, na hora, fiquei até com medo: "Êta, porra, será que eu posso chamar alguém?"

R: Mas, só a diretoria é isso mesmo. Só a diretoria é você, pode ser... É... É os chegado do chegado. (Risos). Você não vai chamar qualquer um, né? Assim, no sentido de que: - "Massa, traz ai" - Mas, tipo, assim, porra, sempre como, como foi que sempre rolou samba na casa de Pedrão, né? Samba na casa de um, casa de outro. Era assim: Pedrão é uma pessoa, né? Uma ou outra levava um a mais ali, um a menos, mas, basicamente, a grande maioria era sempre as mesmas, sempre foi as mesmas pessoas. E sempre foi essas mais chegadas mesmo, essas mais chegadas

Rafael: Mais especificamente, era um samba pra mãe de Pedrão. Então, era uma samba mais careta do que o normal talvez

R: Ah! Não, eu lembro! Eu lembro desse dia. Mas, rola isso mesmo, também falo assim. Às vezes, que não é pra chamar todo mundo mesmo. Quando a gente fala, como Pedrão fala, assim: - "Ó, e ai? Vamo fazer um churrasco?" - Ele só convoca primeiro a ba... a galera, né? Fala: - "Chama ai"- Chama, me chama, chama Dani: - "e ai? Vamo fazer um samba lá em casa?" - "Vamo!" - "Massa! Ó, só a diretoria, héin? Pá. Você sabe quem é, os mais chegados dos mais chegados aqui da roda" - "Beleza." - Então, a gente já sabe quem é, já chama aqueles, se já for alguém que também é comum ali vai chamando, pá, né? Porque é uma coisa mais em casa também, né, véio? Se você for soltar pra todo mundo também, ai vira uma babilônia

Rafael: E num cabe

R: Ai, bota os instrumentos do lado de fora e deixa o povo ficar dentro

M: 14 kg de peixe, num foi?

R: Que dia?

M: Uma vez (trecho inaudível)

R: Foi. Porra!

M: Era uma coisa mais reservada, mas, mesmo assim, foram 14kg de peixe

R: É. Não, cês num vê nada. Aquelas festas na casa de Léo, lá em Stela Maris, também não era todo mundo que ia, só ia os mais chegado. Mas, também como é que era as festa? Cachaça havia a desgraça, todo mundo saindo caindo. Rubinho num guentava nem levar o carro. (Risos). A corda dele quebrou, ele disse que tinha quinze anos que a corda não quebrava. Eu disse: - "Que diabo de corda é essa, véio?" (Gargalhada). É aço, é? É corrente, é? Bota uma corrente, nunca vi quebrar a corda. a corda apodreceu? Bêbo é uma viagem!

M: A mulher fica preocupada, chorando

R: É.

M: E quando a gente vai pra São Félix, héin, Roberto?

R: Porra! É aquela parada dali mesmo, tudo, todo lugar só foi só a diretoria. Ah! São Félix, foi pá lá também aquela viagem que a gente fez, aquele bota fora. Só tinha quem ali? Só a diretoria, véi. A galera que era conhecida mesmo ali, tava próximo

M: A gente mandou uma mensagem pra galera

R: foi de fudê, véi

M: "Galera, vamo fazer a despedida, bota fora de São Félix, num sei o quê?"

R: Foi de lenhar

M: Ai, eu só vejo a primeira mensagem de Roberto: - "Vai ter um feijão" - "Feijão, feijão, bora, bora, tô dentro"

R: Tô colado. É assim mesmo. Porra, e Ney fez um negócio de uma mariscada lá, rapaz. Lembra?

M: Ney fez.

R: Com um balde de marisco lá, um tunel de marisco lá de sururu, que eu botei no pão. Não lembra, não? Que eu falei: - "Porra, no pão, é bom!" - E a galera começou a botar no pão também. Rapaz, que negócio gostoso! Mas, assim, essa coisa, só a diretoria. A diretoria é isso. A diretoria é você tá mais com o mais chegado. Eu também não gosto desse negócio de muito sururu na casa de gente que eu conheço, não.

Francine: Num gosta de quê?

R: É. Num pode dizer que eu não conheço. É, amigo do amigo do papagaio do cachorro do jegue de num sei quem. Ah, não. Vai se arrombar, véio, vai pra outro canto. Né assim, não.

M: E você não acha que essas rodas que acontecem - a gente conversou já sobre isso - dessa flexibilidade das rodas. Que a galera da comunidade, da diretoria se sente mais a vontade pra tocar, né? Que você falou, também, de levantar e tomar uma cerveja

R: É, é. E essas rodas são boas, porque lhe deixam a vontade pra você cantar uns sambas que você não cantava mais e você cantar um samba que você ainda tá engatinhando ali. Você fica: - "Porra! Se lembra desse? Então, canta um pedaço, que eu canto outro" - E você fica ali, acertando a harmonia ainda, sabe? O samba pode ficar meio enxuto

M: Não toca inseguro

R: É. Ou até compõe, sai um samba. Nêgo: - "Porra, esse negócio aqui dá..." - ai, pá, ai daqui a pouco sai um samba. Maloca no bolso e guarda pra lembrar depois e pronto, né? Mas é, mas diretoria é isso, porque se não vai rolar um sururu da peste, rapaz.

M: E esses termos, Roberto, que são bem específicos do universo do samba, da roda e tal? Como comunidade, diretoria, cumpade, cumade, por exemplo, assim. Você lembra de mais algum termo além desses assim, que são bem específicos?

R: É. Tem muita coisa. Têm vários, né? A malandragem

M: De onde é que você acha que vem essa, essa coisa do cumpade, da cumade?

R: Da rua, né? Do povo mesmo, né? Dos mais antigos, principalmente. Até porque existia essa relação mesmo de comadre e compadre, né? Porque normalmente um batizava o filho do outro e aí era história mesmo. A coisa cumpade sem ser o cumpade de... Né? Esse lance de batizar alguém, né, se torna em parte de uma amizade: - "Ô, cumpade, num sei o quê, num sei o quê" - Passar a ser amizade, num precisa ser necessariamente, mas, dentro de um princípio, isso surgiu desse termo compadre mesmo, comadre, de que você era sambista, eu também era, era seu padrinho do seu filho, do seu casamento, enfim, sei lá o que fosse e vice-versa e lhe chamavam de comade, comade, porque era de verdade mesmo, de fato. Aí, depois, a coisa foi aquela mais da amizade mesmo "Meu cumpade, minha cumade" sem ser de fato, assim, mas na amizade mesmo. Isso é malandragem

M: Você lembra de outros termos? Malandragem?

R: É a malandragem

M: Puxar samba?

R: Como puxar samba? É um termo mesmo, né? É, e são nomes mesmo que se dão a, as suas funções. Cada um tem uma função, né? Porque, realmente, pastora é pastora, né? O puxador é que o puxador, que vai... Puxador, no sentido de cantar samba. Né? Pastora, ela sempre faz o coro. Não que ela não cante, né? A Velha Guarda da Portela tá aí que se canta.

M: O quê?

R: Que as pastoras cantam também. Não faz só o coro. "Você me abandonou, ôô/ E eu não vou chorar...". É massa isso aí. Mas, são mais nomes isso aí. Mas, os termos você aprende

mais no seu cotidiado mesmo de rua. Cê num vai ver o cara, que saiu do playground, vindo pra roda de samba, por mais que ele toque bem, falando gíria. Ele vai falar "por favor" (risos). Ele num vai mandar o cara tomar no cu, não. Ele tem uma nuance (Risos). Ai, vai ser todo formal. Mas, é da rua. O cara que num tem... Só depois que ele passa por um tempo na rua, que ele pega, né? Começa um jeito mais... Né? Mas, é a rua, velho. A rua que é a escola, véi, num tem jeito. Você vai aprender essas coisas tudo. Sentar com esses cara, porra. Andava com Martinho, véi. Martinho sempre tinha uma história dessa, um verso desse, uma, uma tirada dessa, uma frase pronta, sacou, pra dar. E você, "puf", você já tá aqui ouvindo a onda, a outra cê já sabia até. A outra você fala pra ele e ele tira onda com você também. Né? Como ele falava pra mim. Às vezes, eu falava uma pra ele, ele: - "Você tá esperto, viu, véi? Tô ligado em você, viu?".

M: Ele falou: "Malandro é que nem peixe. Anda sempre polido..." - Ô: "É que nem gato. Anda sempre polido e ainda come peixe"

R: É. (Risos). E ali, meu irmão, ali é filosofia pura, véi. De vez em quando, você entrava na onda mesmo assim, cê tá... Né? Trocando as ideia, porque o papo com ele era sempre reto, não tem negócio de conversa mole com ele, não. Então, você conversava com ele de um jeito meio vagabundo mesmo, assim, né? "Pô, rapaz, que porra é essa, seu véio sacana?", num sei o quê: - "Como é que cê faz uma porra dessa? Num tinha que perder meu..." - Perdeu um presente que eu dei pra ele. Eu dei um chapéu Panamá pra ele. Ele perdeu a porra. Pedrão deu três celular pra ele, ele perdeu os três celular. Ai, eu: - "Porra, Martinho. Ó, cê tá foda" - Num sei quê, ele: - "Não, rapaz!" - Num sei o quê. Ai, quando ele tava mentindo, né, ele ficava dando risada, né? Ai, eu fazia que ia dar um chute nele, assim, ele ficava: - "Ó lá, seu moleque véi". (Risos). O moleque era uma onda, ele sempre tinha uma onda, véi. Alguém falava uma coisa pra ele, ele já tinha resposta, "Pá!". Na malandragem mesmo, aquele jeito de olhar, assim, e largar um doce, "Tuf!". Sabe? De ficar: - "Porra, esse cara só olhando". Às vezes, quando ele também ele tava vendo que o negócio tava meio estranho, né, tipo o ambiente, né, ele... Cê sacava, quando ele num tava, quando o cara num tava gostando do ambiente, né? E ele tinha aquela onda de ficar pelos cantos, né? Ele ficava assim é que ele num tava gostando, véi. Ele tava querendo dar um jeito de ir embora, tá ligado? Quando ele parava assim, em qualquer lugar que você visse ele parado, é porque ele tava nessa onda de ir. Ou, então, ele vinha, se ele encontrasse alguém de boa, ele perguntava: - "Venha cá! Tal, que onda num sei o

quê, num sei o quê" - Ele se explicava, ele ficava de boa. Mas, quando ele cismava mesmo, ele queria já sumir, ficava puto!

M: Não, mas eu já vi ele dando umas duras, assim

R: Já, muito!

M: Nas figura

R: Muito

M: É, tipo, num sei o quê: "O samba é universidade! O samba num é de qualquer jeito, não!" - num sei quê. É, ele dava umas duras mesmo. Eu já vi ele com uma mulher, falando com uma mulher também, numa roda de Wilhans, assim, brigando com a mulher, porque a mulher tava se chegando nele. Cê lembra dessa história?

Rafael: Lá no Vem sambar?

M: É, a mulher enchendo o saco.

Rafael: Foi aniversário dele

M: Tipo um se plante, entendeu? Se saia! Jogando duro com ela. "Você num tem educação, não?"

R: É, ele falava mesmo. Falava: - "ÊPA!" - Quando alguém chegava bagunçando: - "ÊPA" - O menino da cuíca lá, o Ed. Onde ele tivesse, Ed não podia desembainhar a cuíca, não. (Risos). Ele picava a miséira

Rafael: Ele não deixava ele tocar em paz (conversa atravessada - a gente achou que Rafael estava falando do cara da cuíca dourada, que estava no enterro de Martinho)

R: Eu tava só olhando essa história. Olhando pra cara dele, assim, ó.

M: Ah! O da cuíca dourada? O do enterro?

R: "Eu sou o mestre dele. Ele disse que era, quando ele morrer, eu vim aqui" - Óia? Ele disse o quê, rapaz? Martinho devia tá ali só do lado dele: - "É, miserável? Você vai ver, vou puxar seu pé, filho da puta. Fica ai, mentindo".

Rafael: Naquele dia que eu lhe disse isso, o cara tava de olho era na bisteca que tava brasa, no litro de cana.

R: É

Rafael: Ele era desse modelo mesmo com vacilão. Ele ia na jugular, né? O malandro era malandro mesmo, né?

R: Se incomodasse ele, ele dava a ideia mesmo. Num tinha esse negócio de gueri gueri, não.

M: E você percebe mudanças nas rodas, nesses últimos anos, assim? Quais?

R: Senti

M: Mudanças, mudanças. Por exemplo, agora mesmo, eu vejo... Ênio tá mais afastado. As rodas, algumas passaram a ser plugadas

R: É, então. Justamente, pela necessidade mesmo, né? Agora, a saída de Ênio, ela tá concretizada, na verdade, né? Ênio já tá fora. Ele ficou de dar uma resposta, mas eu já conheço o negão já há tempo. Ênio tem um jeito de encarar as coisa, então, né? Ele num vai, ele já tá fora mesmo, assim como Dani também. Mas, as rodas continuam. Mas, houve mudanças, não por causa disso, né? Até porque é tudo recente essas saída, né? Mas, a nível da roda ter mudança, teve por algumas coisas, né? Que algumas não são nem tão legais assim, porque, é, eu tô falando no sentido de condução, de musicalidade. De estrutura é aquilo mesmo. No Santo Antônio, precisa de uma estrutura. O resto dos lugares é menor e a gente se vira, ai é de boa. Mas, o Santo Antônio é cheio de estrutura

M: Você fala de estrutura de som?

R: Estrutura de som, de todos, de todas, né, aquelas coisas que a gente precisa. De banheiro, de tal, de toldo, pagar o som, né? De rolar uma ajuda de custo pros caras, dos músicos, né? Bora, massa, tem que rolar uns cinquenta conto, sacou? Isso precisa. Mas, a nível de musicalidade, modificou um pouco, né? Porque, justamente também, é o que eu digo também, né, isso no meu ponto de vista, essa questão também de você dar espaço, né, abrir espaço, né, congrega e tal, atrapalha. Sabe? A galera atrapalha, às vezes. Perde a noção, sabe? Entra gente demais! Então, você perde aquilo, você, você se atrapalha, às vezes, você erra. Às vezes, você quer executar um arranjo, que o grupo já tá ensaiado, e num consegue, porque ninguém ali vai fazer e, enfim, vai acontecer a merda toda, né? Então, isso, às vezes, me deixa chateado. Principalmente, lá no Santo Antônio. Coisa que num acontece nas rodas de cá. As pessoas que vão, vão, é menor número e vão um pouco mais organizado. Lá, tá indo muito... Sem ser aqueles que dão canja, né? Os que dão canja, tudo bem. Eles dão canja, entra, todo mundo no tempo certo, tal. Mas, a galera que vai ali, esporadicamente, como eu falei, aquele que pega o tamborim e toca um pouquinho, daqui a pouco, devolve, pega, o outro pega num sei quê, fica aquela bagunça, cada um toca de um jeito. O cara pega um tamborim aqui e quer tocar lá do outro lado da rua, achando que vai, sei lá o quê que ele quer fazer pra aparecer. Ou aqui no ouvido do outro, aqui, é enchendo o saco. Então, isso perturba, né? Às vezes, você fica irritado, né? Fica: - "Porra, bicho!" - Sabe? Às vezes, a roda perde a força, porque a roda começa como? A roda começa, basicamente, com a gente, né? Com a gente mesmo, a base. E todo mundo vem naquele âmbito de quem não conhece, né, de conhecer e quem é esses cara que faz esse sucesso todo com essa roda de samba, né? E quem conhece aquela coisa, porra, de novo, massa, tá começando o samba e vem se aproximando. Quando se aproxima, a cachaça tá batendo no juízo, a galera já tá todo mundo doido com os pé pegando fogo já, ai todo mundo quer pegar instrumento, todo mundo quer sentar, todo mundo... Ai, quando cê bebe, todo mundo é, é, é rico, tem carro, tem melhor carro, tem fazenda, é músico, né? Então, você vai chegar e vai dizer: - "Porra, eu toco essa merda e pronto"

M: Pandeirista, né?

R: É! É um monte de coisa. Ai, é isso, você... A gente, a gente tem perdido o controle, algumas vezes. Sabe? Nem eu mesmo que... Às vezes, eu fico, desisto. Mas, infelizmente, vai ter que ser assim. E, às vezes, isso cansa a gente. A gente fica uma certa parte do tempo, fazendo meio frustrado, sabe, porque chega uma hora que vira bagunça ali. Às vezes, a galera

fora num percebe, porque a gente tá tão concentrado em consertar e fazer bem, né, a batucada e tal, que você num percebe, talvez, o que tá acontecendo de errado ali. Mas, a gente que tá ali perto, véio, nossa! A galera perde a noção, véio. Aqueles cara que chega ou aquelas mulé, pega o tamborim e vem bater no meu ouvido, perde a noção, assim, sabe? Fica sentado e fica "teco-teco, teco, teco" (ironiza o som). Ainda faz com a língua assim pra dizer (Gargalhada geral)... "Êta, porra!"

Rafael: Numa concentração! Errando na mosca!

R: Errando na mosca, exatamente (Risos). E com uma exatidão. Fica mordendo a língua pra alinhar, né? (Gargalhada geral). Mas, eu num tenho paciência, não, porque a primeira porrada já é forte

Rafael: E porque o tamborim parece que é fácil

Francine: É, isso aí

Rafael: Porque ele engana, logo de cara. Dá logo a rasteira no primeiro compasso. Uma pessoa que não entende de tamborim, já erra

R: É. Mas, na primeira porrada que der....

Rafael: No primeiro compasso, dá

R: Eu escuto mesmo fazer "bá!" (Risos). Pensando que é tiro e a porra, sacou? Ai, porra, não, eu dou logo a... Ói, só olho logo. Bateu no meu ouvido, eu já olho aqui ó: - "E aí?" - "Ah! Desculpe, desculpe" - "Tá, véio. Ó, pega..." - Eu falo sempre: - "Ói, véi, cê quer tocar percussão? Vá pra lá, bata no ouvido dos cara lá, ó. Aqui, é harmonia. Aqui vem, aqui entra com corda, aqui entra sopro" - Sabe? Martinho, quando se enchia desses cara lá, ele vinha pra perto de mim "veco, veco, veco, veco". Eu falei: "Saia daqui, meu irmão! Essa porra é do outro lado lá" - Ai, ele pegava: - "Porra, esqueci, véi! É porque tem um cara que também tá enchendo o meu saco!" - Eu falei: - "E você vem encher o saco da gente. Aqui é harmonia." - Tudo bem que... Eu falava pra ele pra sacanear, eu falava: - "Essa porra é percussão!" - Tudo bem que também a cuíca é um instrumento harmônico também. Ai, eu falava que era

percussão pra ele se picar de lá: - "Essa porra ai é percussão, rapaz. Percussão é pra ficar lá. Aqui é, é harmonia" - Ai, daqui a pouco, ele arroteava tudo e parava perto de Pedrão. Porra, Pedrão ai pirava! Pedrão falava: - "Martinho, devagar, Martinho" - Ai, daqui a pouco, ele lembrava, daqui a pouco ele se empolgava de novo e "uai, vaco, vaco" no ouvido de Pedrão e Pedrão: "Martinho!" - Na segunda, Pedrão já tava... Rapaz, na terceira, Pedrão já tava: - "Porra, véi! Porra, e ai, véi? Porra!" - Ai, ele ficava assim segurando - "Pera ai! Você toca baixo pra todo mundo ouvir" - Porra, ai eu ficava já assim, eu ficava: "Porra, Martinho" - Mas, era assim com todo mundo. Qualquer roda de samba que cê vá, todo mundo conhece Martinho. Todo mundo fala: - "Porra, Martinho era gente boa, tal, mas tocava muito ALTO, véio. Cuíca chata da porra! Num parava de tocar aquela cuíca. Toda hora 'vuco, vuco, vuco', bicha gritando. Porra! Cuíca tem que parar um pouquinho" - Pô, eu falei: - "É. Martinho era o rei disso, véi" - Por isso que era querido do jeito que era, porque num tinha esse negócio de... A última nota tinha que ser a dele (Risos). Se o samba acabasse aqui ó (imita o fechamento de um samba e a cuíca dando a nota final - Todo mundo gargalha). Num parava o samba, só parava quando ele queria. Tá bom, Martinho, a última nota é a sua.

M: E tem essa coisa da organização da roda, né? Tem a parte das harmonias de um lado, percussão. Quantos pandeiros assim, normalmente?

R: Eu queria muito que fosse só dois. (Eu gargalho). É difícil, tá aparecendo muito pandeirista. Essa orquestra de pandeiro ai tá botando pandeirista ai (brinca com Rafael)

(Gargalhada)

R: Têm uns pandeirista ali que tá meio doido, viu? Na boa. Tem gente ai que tá viajando. Tá achando que, tá achando que tá abafando, né? Ai, eu toco logo um samba pra frente: - "Bora, vamo cantar aqui um Clara Nunes aqui logo. Vamo dá aquele..." - (Imita, o som do cavaquinho, puxando rápido) Ai, pronto, o cara larga logo o pandeiro, o outro larga. Ai, perguntam pra mim: - "Ô, num tem pandeiro, não, é?" - O cara vem...

M: É a malandragem pra botar pra fora, né?

R: É, mas os cara num desiste. Quando acaba o samba, ele pega de volta: -"Qual é o próximo?"

(Gargalhada)

R: "É lento? Pô, Cartola. Cartola é uma cara mais lento. Mas, não cante samba-enredo, não." -
Eu falei: - "Porra, tem que cantar uns três samba, samba-enredo pro cara num pegar no pandeiro"

M: Você lembra assim de algumas pessoas que ao longo desses, desses anos, foram tendo...
que a roda foi transformando mesmo assim em termos de como a pessoa participa na roda,
como ela se impõe ou ela passa a aprender a música e querer saber mais de samba. Além de
você que fazem parte do grupo mesmo, assim. Você lembra de algumas pessoas que...? Tem
a Fran, né, que...

R: Você. Você. Você e Rafa, né? Acho que Fran é mais recente, né, no sentido de pesquisar,
assim, né? Apesar de que ela já vinha com o samba

M: Não, eu falo na própria participação na roda de várias formas, assim, não só...

R: Sim, claro, você, Fran. O próprio Ney. O Ney tem uma grande participação, porque
também aprendeu instrumento. Léo, Léo Memória, sempre presente desde o início do
Botequim. E foi um cara que aprendeu a tocar o pandeiro. É um cara que, quando toca, eu
gosto. Ele já passou momentos também que, quando ele ia pra roda, ele me irritava demais.
Eu falava: - "Velho, pelo amor de Deus, vá estudar esse negócio, véi" - Ele estudou e é um
cara que eu faço hoje: - "Pelo amor de Deus, véio, senta aqui e toca ai um pouquinho ai" -
Então, foi um cara que, realmente, evoluiu bastante. E, tem uma galera, pô, tem uma galera,
assim, que...

(Por questões éticas não transcrevi este trecho da entrevista)

M: E venha cá, pra finalizar, que você pensa de (me embaralho toda e começo a rir). O que é
você pensa de uma pesquisa sobre roda de samba em educação, na área de educação?

R: Como assim uma pesquisa?

M: A minha pesquisa

R: Ah! A sua pesquisa?

M: É. O que você pensa assim?

R: Importantíssima. Mas, que também é, é o que eu falo pra ela (Francine) também, né? Que esses negócio ai venha pra público, né?

M: É

R: Eu fico tentando saber, né, como é que vocês fazem esse negócio, defende umas parada que é muito, como eu vi hoje, frenética, né? Você com o negócio da desocupação e tal, num sei o quê. Eu falo o quê? Porra, velho, cês vão defender uma parada que é importante prum meio e tal, pra uma coisa, mas num sai da academia, não, é? É aprovado, massa. E ai? Mas, essa porra alguém tem que saber, tem que ir, né, pra algum lugar, pra tá lá, né? E alguém se sensibilizar com isso também: - "Porra, você escreveu sobre isso aqui. Massa! Eu vou correr atrás disso, né, pra poder..." - Mas, eu acho importantíssimo, véio.

M: Mas, hoje tem circulado mais, né, assim, pela internet, artigo, coisa e tal, num sei o quê. Mas, realmente...

R: É, eu tô... Eu fico vendo que, porra, deveria sair mais, deveria ter um meio de acesso, assim, desses, dessas pessoas que defende coisas que envolve a, o povo, né? Seja a música, seja como for, né? No caso dela que envolve política, um monte de coisa. Mas, tem que vim,velho. Tem que vim. Mas, a pesquisa é sempre importante, porque o registro vai ficar, tem que ficar, porque, se não fossem esses registros, véi, a gente num ia saber de porra nenhuma, né, da nossa vida, inclusive, né? Tem que ter, tem que ter. Tem que ter dessa fase, tudo que tá acontecendo na Bahia, né, de samba, né? E, por outro lado, eu acho que tem que registrar também, porque o Botequim precisa disso, sacou? Eu num tô falando, porque eu faço parte do Botequim, não. É porque eu também eu conheço da história, da nossa batalha. Então, tem que ter esses registros, véio, porque é... É um grupo que passou a ser referência em Salvador. Mas, é um grupo que causou muita dor de cotovelo em muita gente, envolvida com o samba, né? Então, isso também num é bom. Então, muitas vezes também, a galera já joga,

às vezes, a gente pra escanteio de algumas situações de público por, né, ciúme, ai bota fulano pra tocar em num sei aonde, mas não bota a gente, pá. Sabe? Essas coisas que rola. Mas, que, pelos menos, os registros fiquem, né? Que, se um dia acontecer alguma coisa, de acabar o movimento, se acabar o Botequim, coisa que não vai acabar, mas que existiu um grupo aqui, pá, que fez isso, que militou pelo samba, pela Velha Guarda do Samba, enfim, fez roda de samba, né? Porque, se não, não vai ter porra nenhuma, né? Não vai registrar nada, não vai... Porque, hoje, a nível de samba como cultura popular, em Salvador, é a gente que tá fazendo. É o grupo de Marquinho que tá fazendo a roda de samba dele lá. São essas poucas.

M: Fiquei a fim de ver também

R: Vá. É ótimo! Como têm outras também, que eu tô sabendo, que eu quero ir. Tem uma na Boca do Rio, que eu quero ir lá, que de hoje eu tô sabendo

M: Marquinho é de Itapuã?

R: Marquinho é paulista, mas mora aqui na Bahia, também, mesmo tempo de Pedrão. Acho que vinte e dois.

M: Mas, ele não era do Tia Ciata?

R: Ele era do Tia Ciata, tocava ele, Pedrão, Binho, Brinquedo, às vezes, Cuca e Rodrigo. Enfim, é... Mas, tem que ter esse registro, porque a galera, rola esses lance todo, né? Quem que num queria, né, desses grupos de samba que não queria tá no espaço lá do Santo Antônio? Oxe! Os cara só tá esperando dizer que não vai mais pra você ver quantos grupos vai aparecer ali pra tocar ali. Pra falar, acho que vai ter briga, meu irmão. Vai até perder toda a ideia do projeto. Mas, o espaço já viram que é bom, vai botar música lá. Então, por isso que a gente tem que preservar direito o espaço também, né? Que, até certo ponto, é nosso, né? A resistência nossa que a gente começou ali com o pessoal da capoeira. Mas, é, de qualquer forma, no geral pro samba, esse registro é importante. Ainda mais com esses, com esses, digamos assim, esses status acadêmico, né? De pessoas que tão levando pra academia também essa cultura popular, né? E o samba, dizer que o samba tá vivo, que a Bahia não canta só axé, não canta só essas porra ai, que o, ele não é pagode só, sacou? Quer dizer pagode nem é isso. Essa merda. É, mas que tem coisa boa, como tem samba, né? É, eu tô falando de outro,

qualquer outros estilos também bons também, que tem ai acontecendo. Mas, que o samba tá vivo ai, que a gente tá ai cantando Batatinha, Ederaldo, Adoniran, samba da Bahia, que nêgo acha, quando a gente fala: - "Vamo cantar samba da Bahia" - Nêgo ai: - "Vai cantar Harmonia do Samba, Psirico" (Risos). Fica assim, né? No máximo, o cara chega perto pra dizer que vai cantar um samba de roda, entendeu? "Ah! Vai cantar samba de roda". Ai, quando você manda umas brasas dessa, o cara fica meio com uma cara de E.T, né? Tipo assim (trecho inaudível)

M: Já rolou de você tá num roda do Rio de Janeiro e cantar Ederaldo?

R: Já. Oxe! Com certeza!

M: Batatinha? A galera se liga?

R: Não, nas últimas roda mesmo, eu não deixava de cantar Roque Ferreira, nem Ederaldo. Walmir Lima também e eu cantei meu samba até lá. Num foi? É na casa de três, quatro sambas

M: Que você fez pra Fran?

R: Foi

Francine: Na Pedra do Sal, foi tão emocionante!

R: Pedra do Sal, no Semente.