



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
GRUPO DE PESQUISA: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS – ARTE,
CIÊNCIA E IDEOLOGIA (NUCLEAR)



JOÃO GILBERTO PAIM MASCARENHAS

A REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO NO SAMBA
CHULA DO RECÔNCAVO BAIANO:
As letras da Chula e o Grupo de Samba Chula de São Braz

MARÇO
2014

JOÃO GILBERTO PAIM MASCARENHAS

**A REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO NO SAMBA
CHULA DO RECÔNCAVO BAIANO:
As letras da Chula e o Grupo de Samba Chula de São Braz**

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

MARÇO
2014

M395 Mascarenhas, João Gilberto Paim
A representação do cotidiano no samba chula do recôncavo baiano:
as letras da chula e o grupo de samba chula de São Braz / João Gilberto
Paim Mascarenhas. – Salvador, 2014.
136 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2014.

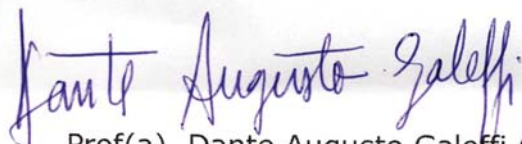
1. Samba – Recôncavo (BA). 2. Representação. 2. Samba Chula.
3. Expressão. 4. Música - Recôncavo (BA). I. Câmara, Antônio da
Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 782.42098142

JOÃO GILBERTO PAIM MASCARENHAS

**A REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO NO SAMBA CHULA DO
RECONCAVO BAIANO: AS LETRAS DA CHULA E O GRUPO
DE SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais e, aprovada em trinta e um de março de dois mil e catorze, pela Comissão formada pelos professores:



Prof(a). Dante Augusto Galeffi (UFBA)
Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia



Prof(a). Milton Araújo Moura (UFBA)
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia



Prof(a). Antônio da Silva Câmara (UFBA)
Doutor em Sociologia pela Université Paris Diderot - Paris 7

Figura 1: CHULA DE JOÃOS - João do Boi, João Mendes e João Paim



Foto: Rafael Galeffi (2012)

Este trabalho é dedicado aos integrantes do Samba Chula de São Braz e aos meus amigos da Pirombeira, companheiros de aprendizado.

AGRADECIMENTOS

Todos que contribuíram para a construção dessa pesquisa são considerados mestres, pois como ressaltou Babau, com o samba se aprende a respeitar qualquer um na roda. Todos possuem algo para lhe acrescentar. Na roda do samba, na roda da vida.

À minha mãe, Célia Paim, grande mestra da minha vida que me ensinou a honestidade, a serenidade e compreensão maior dos fatos. Grande guerreira, cheia de determinação para criar três filhos e um marido.

À minha namorada Bruna Tupiniquim por ser um exemplo também de determinação e gana para enfrentar as adversidades que o mundo impõe e acolher este pesquisador e ser humano complicado.

A João Roberto Caribé Mendes Filho, de apelido Bebeto, por me colocar de encontro com essa manifestação e ser o responsável por acompanhar os primeiros passos dessa pesquisa.

A Caio Rubens que além de acompanhar esta pesquisa foi de extrema generosidade em resgatar com sua habilidade hacker o arquivo desta pesquisa corrompido na reta final.

A Rafael Galeffi e seu pai Dante Galeffi por me acolher em sua casa, local importante para grande parte da reflexão e confecção desta dissertação.

Ao restante do grupo Pirombeira (Laís Macedo, Dhara Teixeira, Ian Cardoso, Ives Tanuri e Gabriel Arruti) que acompanhou o trabalho de campo e com quem aprendi a amar música.

A Laís Macedo e Rafael Galeffi em particular por capturarem tantas imagens importantes e de qualidade para esta pesquisa.

Ao grupo de pesquisa NUCLEAR berço da construção do conhecimento teórico que este trabalho apresenta.

Ao professor Antônio da Silva Câmara, minha grande referência na academia como ser humano e quem teve a paciência de esperar por este trabalho.

A Bruno Evangelista, que na confecção deste projeto foi de fundamental importância para sua finalização, com sua impecável paciência.

A Roberto Mendes, portador de grande conhecimento sobre o Samba Chula, que me mostrou a riqueza deste sotaque musical.

A toda família e amigos de João do Boi e Alumínio (em especial Ana, Timbeta e Cuiuba) que me receberam como um filho em suas casas e foram os principais autores dessa pesquisa.

A Babau, grande mestre que dedicou boas horas de conversas para dirimir muitas de minhas dúvidas sobre o samba e sua história.

RESUMO

Este trabalho, fruto de um estudo sobre o Samba Chula, investiga, primordialmente, o modo como as práticas cotidianas dos sujeitos que promovem este evento são representadas na estética das letras do seu canto. Para conceder uma referência identitária e empírica ao estudo, o Samba Chula de São Braz foi eleito para ilustrar essa representação tanto no que se refere ao modo de vida de seus principais integrantes, como na organização e apresentação do grupo. Assim, através de sua representação é possível investigar como essa forma de expressão popular, cunhada na sociedade colonial do Recôncavo Baiano, carrega consigo as mesmas contradições históricas que marcam essa região, berço primário da nossa nação.

Palavras-chaves: Representação; Samba Chula; Expressão Popular; Recôncavo Baiano.

Abstract: This work, the result of a study on the Samba Chula, investigates, primarily, the way in which the daily practices of the subjects that promote this event are represented in aesthetics of letters of your corner. To provide a reference and the empirical study, the Samba Chula Sao Braz was elected to illustrate this representation both in that refers to the way of life of its main members, such as in the organization and presentation of the group. This work, the result of a study on the Samba Chula, investigates, primarily, the way in which the daily practices of the subjects that promote this event are represented in aesthetics of letters of your corner. To provide a reference and the empirical study, the Samba Chula Sao Braz was elected to illustrate this representation both in that refers to the way of life of its main members, such as in the organization and presentation of the group.

Keywords: Representation; Samba Chula; Popular Expression; Recôncavo Baiano.

SUMÁRIO

“QUEM VEM LÁ SOU EU (...)” - INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1	
APORTE TEÓRICO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	11
1.1 A arte como forma de conhecimento, forma de representação da realidade: mimese	11
1.2 METODOLOGIA	14
1.2.1 Recorte Empírico	14
1.2.2 Procedimentos Metodológicos	17
CAPÍTULO 2	
PROSAS DE CATEGORIA: EXPERIÊNCIA DE CAMPO, ENTREVISTAS E OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE	22
2.1 Categorias Empíricas.	22
2.1.1 Uma coisa que veio do céu	22
2.1.2 Memória e transmissão	23
2.1.3 As parselhas	25
2.1.4 Procedimentos na roda	28
2.1.5 A reza	30
2.1.6 Jogo de sedução e confusão	31
2.1.7 Crenças e Lendas	33
2.1.8 Tipos de Chula	34
2.1.9 Criação dos sambas	36
2.1.10 Instrumentação do samba	38
2.2 São Braz: História e vivência	41
2.3 O Samba Chula de São Braz	46
CAPÍTULO 3	49
CORRENDO A RODA.	
3.1 Uma história cantada	50
3.2 Sementes da roda: a iniciação no samba	58
3.3 O ritual: os procedimentos, o diálogo tácito entre os corpos e a socialização dos saberes	62
3.4 A viola serena: instrumento português, sotaque africano, função na roda	66
3.5 As letras: representação e desafio	70

3.6 Canto e labor: uma relação ancestral	78
CAPÍTULO 4	
AS LETRAS, SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ E REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO	86
4.1 Essa história, ela contada é bonita: sobre fragmentos do cotidiano...	86
4.2 Uma caboclinha me deu um “siu”: sobre relacionamentos amorosos	100
4.3 De trabalhar eu tô cansado: sobre o trabalho	105
4.4 Eu vou ver lavareda: sobre o mágico, o místico e o religioso.	116
4.5 Eu vou como barco anda no mar: sobre filosofia de vida e visão de mundo	124
“ADEUS CORINÁ, VOU ME EMBORA (...)” - CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
BIBLIOGRAFIA	133
DICOGRAFIA	135
PELÍCULAS	135
SITES	136

“QUEM VEM LÁ SOU EU(...)”

Essa pesquisa tem por objetivo investigar a representação do cotidiano nas letras do samba chula e na execução do Grupo de Samba Chula de São Braz. A chula é um canto de labor encontrada em várias regiões da Bahia como o batuque e o aboio, onde a palavra tem imensa relevância e possui por peculiaridade sua liberdade de canto, forma e conteúdo. Principalmente no Recôncavo Baiano, ela é encontrada dando nome a um tipo de samba específico, possuindo como característica, além desse canto, a presença da viola e os procedimentos que ordena sua apresentação: o Samba Chula.

O Recôncavo Baiano foi o primeiro palco onde se desenrolou um processo de miscigenação de genes e memes ensaiando a formação de uma nação. Os códigos europeus se fundiram com os africanos e indígenas para tecer culturalmente um amplo sistema de crenças e costumes que permeia até hoje os pilares da sociedade brasileira. O Samba Chula é uma dessas manifestações culturais, ligado (não estritamente) ao catolicismo popular praticado pela classe trabalhadora negra e mestiça da região. Nesta manifestação o corpo e a alma reverenciam ritualmente a vida.

Esta investigação é um dos desdobramentos dos estudos sobre filosofia e sociologia da arte do grupo de Representações Sociais: Arte, Ciência e Ideologia que se formou ao redor do professor Antônio Câmara radicado no NUCLEAR (Núcleo de estudos Ambientais e Rurais) na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA. Pela linha teórica do grupo, este pesquisador conheceu a abordagem estética dialética de Hegel e seus desdobramentos na linha histórico materialista com a Escola de Frankfurt, Lukács e Ernst Bloch. Esta corrente filosófica e sociológica entende a relação recíproca que existe entre arte e sociedade tanto na esfera da superestrutura como no âmbito da infraestrutura. Na primeira, a arte faz parte das representações das ideias que uma sociedade tece de si mesma, na segunda é tributária dos materiais e recursos técnicos que possibilitam essa expressão. O fato de situar-se no âmbito da superestrutura, não constrange a arte se portar somente como mera representação dessa sociedade, pois apresenta um caráter transcendental galgado no espírito humano de superação do presente e antecipação do porvir.

As primeiras tentativas do pesquisador em estudar um objeto através desse prisma teórico deteve-se sobre o movimento Manguê Beat e suas características antropofágicas. Porém, devido à distância das fontes do objeto, o trabalho de campo seria muito dificultado. A desistência total desse tema aconteceu, quando este pesquisador teve contato com o Samba Chula, através de João Roberto

Caribé Mendes Filho, vulgo Bebeto, iniciando uma fértil amizade. Ele me apresentou a seu pai, Roberto Mendes, cantor e compositor, radicado em Santo Amaro da Purificação que tem como principal argumento artístico o toque do violão e o canto, inspirados pela profícua convivência com os grandes mestres de Samba Chula de todo o Recôncavo. Músico e pesquisador, Roberto Mendes é conhecido, para além da música, como grande conhecedor dos toques, nuances e procedimentos do Samba Chula e seus principais personagens da região.

O maravilhamento pelo Samba Chula ocorreu na primeira conversa com Roberto, onde ele desvelou toda a procedência e a complexidade do evento e seus personagens. Começou a surgir as primeiras ligações entre a teoria e o samba. Uma proposta onde havia envolvimento com a cena, com os personagens e com a propriedade de uma manifestação cultural com fortes raízes em nosso processo de miscigenação civilizatória começou a ser edificada. Isso soou como um verdadeiro banquete de conhecimento ao mesmo tempo sobre a história da Bahia, os povos que a formaram, a diversidade cultural produto desse encontro e, principalmente, sobre a região e as pessoas que a sustenta.

A principal abordagem metodológica não podia, ao ver deste pesquisador, ser outra senão a pesquisa participante. O convívio com João do Boi e sua família e todos os outros contatos, principalmente com o percussionista Babau, foi de inestimável valor para a construção do conhecimento não só do Samba Chula, como também para edificar outra percepção como ser humano. Isso porque a instrução sobre o objeto é acompanhada por mínimas lições sobre a vida e sobre o mundo. Lições sobre as relações interpessoais, os tipos de abordagem, as diferentes reações, o acolhimento gratuito que envergonha qualquer um com o mínimo de consciência que queira apenas parasitar esse conhecimento para benesses acadêmicas.

Para além dos objetivos que foram traçados, esta pesquisa abarcou alguns esforços pontuais que se revelaram como desdobramentos necessários para a concretização desta obra. Um deles é a articulação entre a teoria estética dialética, inicialmente proposta por Hegel e posteriormente aprofundada pelos representantes aqui abordados Lukács, Adorno e Ernst Bloch, com a observação e atuação antropológica sobre o samba chula do Recôncavo Baiano.

Um esforço que além de conotar o exercício básico de relacionar o objeto escolhido com a teoria proposta, se torna peculiar pois esta articulação é feita entre a teoria materialista estética do pensamento filosófico e sociológico europeu moderno e um objeto produzido na sociedade colonial mercantil da Bahia. Esta escola possui boa parte dos seus conceitos voltados a analisar a arte moderna, sua trajetória e seus variados desdobramentos, porém também se esforça para entender a

arte como forma do homem produzir conhecimento e, assim, portar verdade. Investiga também como esse conhecimento é parte integrante das relações sociais, e quais os fluxos de reciprocidade ou afastamento entre a arte e sociedade, indo além de meras representações.

Foi através deste último entendimento mais geral pronunciado por esta corrente teórica que este pesquisador se serviu para analisar o objeto. Assim, o conceito de mimese se elegeu o elo básico entre estes dois aspectos da pesquisa.

Outro esforço, aqui desvelado, foi conceber a peculiaridade da estrutura social na qual está inserida o objeto, para entender as relações e aspectos dos cotidianos nele representados. Esta peculiaridade se refere ao ostracismo econômico que viveu a região do Recôncavo junto com a Bahia, durante o século XIX e primeira metade do século XX, e, após a Bahia conseguir se inserir nos moldes estruturais da economia industrial moderna. Porém, não isolada, a região vai sentir os impactos do novo modelo econômico-social sobre o antigo modelo em um ritmo mais lento e presencia até hoje, em seu tecido social, a disputa e a fusão das referências práticas e simbólicas de ambos.

O objeto assim situado desvela toda esta complexidade e contradição tanto na representação das letras como no modo de organização social. Ele se formou e se consolidou na sociedade colonial entre as camadas populares como uma prática social lúdica ligada aos rituais do catolicismo popular, adquirindo assim seu caráter ritualístico e hierático. Passou a conviver com as mudanças da vida cotidiana afetada pelas novas práticas e instituições galgadas no reflexo do novo modelo emergente de desenvolvimento. Assim, a realização do seu evento começa a se atrelar ao formato de grupo sob forma de espetáculo cultural e suas letras estão embebidas das velhas e novas referências da vida cotidiana.

É de extrema importância ressaltar que esta pesquisa é apenas a sistematização parcial de uma experiência e conhecimento do Samba Chula. Parcial, pois para além de objetivar um título acadêmico, ela conquistou o gosto, o respeito e a admiração deste pesquisador que se propõe a estudá-la por mais tempo pelos prismas musical, sociológico e humano. Com certeza, o tempo desvelará nuances, fatos e riquezas que até então estão encoberta para estes olhos curiosos e inexperientes.

CAPÍTULO 1

APORTE TEÓRICO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

1.1 A arte como forma de conhecimento, forma de representação da realidade: mimese

A arte é entendida neste estudo como uma forma do homem produzir e registrar conhecimento a partir da sua relação com a sociedade. Contrapõe-se à ciência pelo modo como apreende e reflete a realidade, abrindo mão de conceitos e métodos científicos, e o faz de maneira a convergir o sensual e o racional na forma de representação estética (HEGEL, 1983).

Bloch (2005), em sua discussão sobre arte, inicia combatendo as correntes que negam a arte como portadora de verdade. Dois pensamentos diametralmente diferentes se unem neste combate. Em uma das margens está a corrente racionalista que questiona a capacidade da arte captar e transmitir conhecimento sobre a realidade. Na margem oposta esbraveja a iconoclastia religiosa que teme e nega o elemento transcendental da arte.

Obedecendo a receita platônica de repúdio à arte, por esta se configurar como imitação das “sombras das sombras”, por isso ilusória, tanto os puros de razão a desacreditaram, detidos na sua aparência, em comparação a capacidade cognitiva do conhecimento conceitual; como os de fé religiosa contornaram-na de aura diabólica por servir, com sua sensualidade, de desvio da plenitude celestial.

Seguindo os passos de Hegel, que também combate este ataque comum dos pensamentos opostos, Bloch caminha para a defesa do conhecimento artístico:

Nas descrições e narrativas dos grandes poetas realistas, o belo quer ser suficientemente verdadeiro também no nível metafórico. Isto não só no nível da convicção sensitiva, mas também no nível francamente aberto das relações sociais, dos processos naturais. (BLOCH, 2005, p. 211)

Apesar de ser produto da subjetividade criadora, seu conteúdo não escapa de ter uma objetividade social, determinada tanto pelo ser social que a produz, quanto pelo limite técnico material de uma estrutura social (ADORNO, 2008). Porém, não se detém no seu contexto, esboçando, sempre que possível, seu caráter antecipador e entendido como um reflexo do espírito humano de superação.

Apesar do atrelamento mais rígido à realidade, Bloch (2005) vai entender também essa capacidade do belo para transmitir algo além de sua época. Na verdade, está nisto, o propósito do debruçamento estético dele. Em consonância com toda sua perspectiva de analisar as fantasias dos homens, suas projeções individuais e coletivas, seus ideais racionais ou religiosos em busca de elencar elementos que indiquem e cientificizem a propensão humana para as realizações de utopias, Bloch aborda o âmbito estético como um importante refúgio das impressões antecipatórias do ainda não consciente.

Para atingir essa afirmação, Bloch (2005) pergunta-se sobre onde estaria a verdade da obra de arte. Segundo ele, ela não se encontra na representação do real exterior presente, pois é do feitio do belo “palavras valiosas que extrapolam para além da condição dada aquilo que designam de modo tão acertado” (BLOCH, 2005, p. 211). O ‘arrendondamento’ da realidade, a fabulação e o preenchimento de lacunas são intrínsecas à arte, incluindo o mais real dos realismos. Então ele atribui a essas características da representação estética a faculdade de antecipar, em forma de pré-aparência, o que ainda está por vir.

Ou seja, como ele próprio define de maneira categórica o representado esteticamente “significa imanentemente mais bem-sucedido, mais bem formado, mais essencial que na imediata ocorrência histórica desse objeto” (BLOCH, 2005, p. 212). A pré-aparência seria o resultado desse trabalho estético, a potencialização do objeto empírico em sua forma artística. Porém, alcança status antecipatório, pois o realça a partir do que lhe falta para sua plenificação, não alcançando nada que lhe seja impróprio. Está nisso seu estatuto de verdade.

Por isto arremata:

O belo e até o sublime são, desse modo, representativos de um ainda não ocorrido modo de existência dos objetos... Assim, a arte é não ilusão, pois ela atua no prolongamento daquilo que se tornou existente, na caracterização mais adequada de sua forma. (BLOCH, 2005, p.213)

Na relação com o cotidiano, a arte se diferencia da ciência. Enquanto a ciência busca se esforçar para relacionar seu objeto particular com suas determinações gerais, a arte desdobra o objeto particular em si mesma como sua forma (LUKÁCS, 1982).

A música sempre foi classificada como uma espécie peculiar de arte. Desde os gregos ela é concebida como manifestação da interioridade humana. Sua peculiaridade se encontra na subjetividade da sua forma de expressão, negando sua objetivação no espaço como representação da

subjetividade criadora (HEGEL, 1985). Porém, mesmo sendo mais subjetiva não deixa de se referenciar, como as outras artes, no mundo concreto.

Lukács argumenta que apesar do objeto da música ser a interioridade humana, esta não está isolada do meio social. Ao contrário, seu desenvolvimento está atrelado ao desenvolvimento histórico-social do homem e também ao desenvolvimento e fortalecimento da música como arte substantiva (LUKÁCS, 1982). Significa dizer que esta interioridade se manifesta de acordo com as impressões que o contexto histórico lhe imprime e/ou lhe permite.

No caso da Chula, a vida nos engenhos, o trabalho árduo, as influências da música portuguesa (através da língua e da viola), o sincretismo religioso, entre outros aspectos dessa confluência cultural, tanto imaterial como materialmente, foram determinantes para a sua construção estética, principalmente na música e na letra poética (MENDES e JUNIOR, 2008).

Esse trabalho não se propõe a estudar a relação da música com a sociedade se baseando apenas na relação externa entre elas. Com relação a esta questão, Adorno (2009) argumenta que nada pode ter validade estética na música que não seja socialmente verdadeiro, mesmo que seja como negação do falso. Por isso, pretende-se nesta pesquisa analisar a manifestação do caráter mimético da Chula. A mimeses, de maneira genérica, é a forma como o homem apreende a sua realidade e a representa esteticamente, com a sua reelaboração subjetiva. Para Lukács, a mimese musical difere das demais, pois seu objeto é a interioridade humana, as emoções do homem.

A música é uma mimese dos sentimentos e emoções, que são mimeses espontâneas (dos sentidos) do mundo externo, então a música torna-se mimese da mimeses.

Assim, a música acaba sendo uma refiguração do reflexo emocional do homem sobre dada situação e que sob a égide da refiguração musical transcende a situação direta que a provocou, produzindo sua própria linguagem (LUKÁCS, 1982).

Já para Adorno a mimese tem um caráter duplo: conserva um aspecto mágico, no que se refere à sua relação primitiva com a magia como forma de explicar o mundo, e também um lado racional como organizador da unidade estética (ADORNO, 2008). O autor destrincha este pensamento no seguinte trecho:

A sobrevivência da mimese, a afinidade não conceitual do produto subjetivo com seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também racional. Pois aquilo que responde o comportamento mimético é o telos do conhecimento, que ele simultaneamente bloqueia mediante as suas próprias categorias (ADORNO, 2008, p.89).

O presente trabalho, entendendo a relação intrínseca entre o material estético e as forças sociais, procura no conceito de mimese o suporte para analisar a representação da realidade no Samba Chula, forjado na sociedade colonial do recôncavo baiano e que se faz reverberar na atualidade.

Assim, de modo mimético, o Samba Chula apropria-se esteticamente da forma de organização e contradições que vigoram na realidade na qual sobrevive. Logo, de certa forma, depende da estrutura da sociedade, abrigando na representação do seu cotidiano os diversos aspectos de representação da vida dos seus personagens, desde pormenores do dia a dia até os vislumbres utópicos e concepções de vida.

1.2 METODOLOGIA:

1.2.1 Recorte Empírico:

O samba chula é manifestado cada vez mais por grupos organizados que se apresentam em eventos e festas. Estes grupos têm por referência quase sempre uma localidade ou região como peculiaridade identitária que fazem questão de representar em suas apresentações: Samba Chula Filhos da Pitangueira (São Francisco do Conde), Samba Chula de São Braz (São Braz, Santo Amaro da Purificação) e Grupo de Samba Raízes do Acupe (Acupe, Santo Amaro da Purificação). Observa-se também sua apresentação em confraternizações familiares e comunitárias como foi presenciada por este pesquisador em São Braz no aniversário de Dona Nicinha, mulher de João do Boi e sambadeira do samba chula de São Braz; e em um sábado quando o samba foi apreciado sob o pagamento de uma promessa feita por este pesquisador.

As entrevistas aconteceram basicamente com integrantes do grupo Samba Chula de São Braz e com Mestre Zeca Afonso líder do grupo Filhos da Pitangueira.

Os temas vinculados à historicidade do samba chula, propostos no projeto como recorte a serem investigados na análise, por força da dinâmica do próprio movimento, observada na coleta de dados de campo nos levou a afastarmo-nos dessa perspectiva inicial. Apesar de o passado constar nas representações do repertório das canções, ele sucumbe à diversidade conteudista das letras.

Deste modo houve uma classificação das letras selecionadas em cinco temas que se mostraram recorrentes na representação dessas: 1) Acontecimentos Cotidianos; 2) Relacionamentos Amorosos; 3) Trabalho; 4) Religiões e Crenças e 5) Lições de Vida. Nesta numeração não há critério ou ordem de importância. Os temas surgiram na tentativa de buscar alguns denominadores comuns que conseguissem organizar o número e a diversidade das letras. Cada tema foi intitulado por expressões ou pequenas frases encontradas em alguma letra da sua respectiva categoria. Assim, o vínculo entre o conjunto e as unidades que o compõe ganha mais autoridade e pertinência.

A seguir classificamos as músicas a partir deste método escolhido:

- 1) **ESSA HISTÓRIA, ELA CONTADA É BONITA:** neste conjunto são abordados temas que dialogam com as práticas e acontecimentos corriqueiros da vida cotidiana dos trabalhadores e trabalhadoras da região do Recôncavo Baiano. Aborda desde o alerta a um amigo que está bebendo demais, até alguém que bate na porta à noite incomodando quem na casa dorme. Este grupo é o mais numeroso, pois abarca diversos momentos que por eles próprios, ao menos na mostra coletada, não comporiam sozinhos nenhum tema. Porém, reunidos tecem um quadro bem caracterizante do universo corriqueiro onde brota o Samba Chula. Possui seu título retirado de uma chula de Mestre Quadrado, onde este sambador canta a terra onde nasceu, a Ilha de Itaparica, demonstrando o vínculo bem cultivado entre os sambadores e a região de onde ele procede.
- 2) **UMA CABOCLINHA ME DEU UM “SIU”:** aqui estão reunidas as representações dos comportamentos e casos de afeto entre homem e mulher deste universo cultural. Intrigas amorosas, paqueras durante o samba, tentativa de reconquista de um homem abandonado, tudo isso permeia o conteúdo das letras sentimentais das chulas, que também ajudam a entender nosso comportamento tradicionalmente machista nestas relações e as contradições dessa postura. Seu título é uma frase da chula cantada por João do Boi e Alumínio que demonstra o prestígio que os sambadores possuem com as mulheres.

- 3) DE TRABALHAR EU TÔ CANSADO: Este conjunto figura com importância, pois, como será explicado, o canto da chula é considerado um canto de labor como o boi de roça e o aboio. Apesar de não configurar como temática bastante recorrente, não podia ficar de lado no conteúdo das letras dos indivíduos que tem no trabalho braçal sua principal atividade. Desde a época da escravidão, a atividade manual do trabalho árduo perpassa por todas as gerações de trabalhadores e trabalhadoras deste universo cultural que possui um corte de classe bastante definido. Durante a atividade laboral são tiradas e cantadas as chulas do samba, assim enquanto o corpo é mecanizado, a mente liberta o espírito para tecer seu material estético. Seu título se origina de uma expressão gritada por Mestre Quadrado em uma chula onde contesta seu patrão.

- 4) EU VOU VER LAVAREDA: este aspecto não podia escapar das representações feitas pelos sambadores e sambadeiras. O campo religioso possui uma força gigantesca para a constituição simbólica desse universo cultural, assim como para a formação e trajetória da nossa nação. Tanto o catolicismo popular quanto as religiões de matriz africanas e ameríndias permeiam a compreensão de mundo dessas pessoas, que encontram na fé uma importante aliada para enfrentar as adversidades materiais da sua realidade e para configurar explicações de certos acontecimentos naturais e sociais. Lavareda, objeto da frase que intitula esse grupo, é uma criatura mística narrada em chula de São Braz que prega peças e apronta com os habitantes da região.

- 5) EU VOU COMO BARCO ANDA NO MAR: Este grupo é bem peculiar, pois é composto por representações que fazem apologia a um modo de entender e gozar a vida. Representações que muitas vezes se configuram como anedotas fantásticas para traduzir certa compreensão de mundo e/ou uma maneira de estar nele. Seu título é uma frase de uma de suas chulas que define uma postura geral do sujeito na vivência desse mundo.

Para analisar a representação atual do samba chula foi escolhido o samba chula de São Braz. Este grupo sempre foi o mais acessível e o mais próximo ao pesquisador, pois foi através de João Mendes, filho de Roberto Mendes, que houve o primeiro contato e pela proximidade, já que este pesquisador estava alojado em Santo Amaro e São Braz é um distrito desta cidade.

Este é um dos grupos mais requisitados da região: participou de projetos com Maria Betânia, compôs um vídeo da série *Músicas do Brasil* e também já participou do CD *Tradução/Tradição* do compositor santo-amarense Roberto Mendes (IPHAN, 2006).

Além das diversas visitas e encontros esporádicos em Salvador ou no Recôncavo, houve uma estada de cinco dias consecutivos no distrito de São Braz, onde a convivência, principalmente com a família de João do Boi e Dona Nicinha, permitiu um acesso importante a uma rotina de vida simples dessas pessoas. Para além dos objetivos desta pesquisa foi construído um laço de amizade e respeito por elas, que possuem uma mania incrível de deixar qualquer pessoa desconcertada com tanto acolhimento.

1.2.2 Procedimentos Metodológicos:

Este trabalho foi composto por três fases distintas e complementares no quesito dos procedimentos metodológicos: observação participante do Grupo Samba Chula de São Braz, entrevistas semiestruturadas com pessoas ligadas ao contexto da Chula e a análise estética da representação das letras selecionadas.

A observação participante ocorreu durante o convívio do pesquisador com um núcleo familiar que compõe o Grupo de Samba Chula de São Braz: o mestre João do Boi, sua esposa Dona Nicinha, suas filhas Ana, Timbeta e Cuiuba e seus netos proporcionaram uma visão mais íntima das pessoas que compõem esse grupo, dos seus modos de comportamento cotidiano e da relação de cada um com o samba chula.

Com Alumínio, segunda voz da dupla, o contato foi menos consistente. Além da entrevista semiestruturada, os encontros eram mais frequentes após as apresentações do grupo que foram acompanhadas por este pesquisador, o que proporcionou, com a mediação ética, muita conversa informal e descontraída, porém não menos importante para o conhecimento deste Mestre e sua dedicação ao samba.

Outro contato importante do grupo foi o percussionista Babau. Este permitiu, através de encontros marcados, em sua casa em Pernambués, e espontâneos, durante os eventos, uma melhor compreensão da formação do grupo, seu histórico e relação interna.

As entrevistas semiestruturadas ocorreram com Mestre Zeca Afonso, líder do Filhos da Pitangueira; Alumínio, segunda voz do Grupo de Samba Chula de São Braz e com o percussionista do mesmo grupo, Babau. As entrevistas em geral buscaram compreender a visão que o sambador possui do samba, o que foi muito importante para descobrir o quão díspares são as visões dos sambadores para determinados quesitos e o quanto concordaram em outros, construindo assim um panorama mais rico dessa expressão popular. Os questionamentos, mesmo os não estruturados, buscaram também esmiuçar a relação do sambador com o samba, como foi iniciado e o que achava sobre a relação das novas gerações com gênero. Neste quesito uma unidade ecoou nas respostas no sentido de se preocuparem com a continuação desse sotaque musical, devido ao desinteresse dos mais jovens.

Apesar de o convívio maior com João do Boi e Dona Nicinha, sua esposa e sambadeira do grupo, não houve entrevista semiestruturada por causa exatamente da disponibilidade e espontaneidade que o convívio proporcionou, dispensando assim a necessidade de um roteiro, apesar de muitas vezes ter ocorrido conversas enviesadas pelo pesquisador para determinado assunto da pesquisa. Porém, no final de cada dia, era anotado no diário de bordo as questões que saltavam à necessidade da pesquisa.

As entrevistas serviram para desvendar os processos do ritual do samba e sua simbologia para os que participam dele, para confrontar dados da bibliografia com o conhecimento dos sambadores da região, como também para elucidar as mensagens das letras analisadas e a partir disso selecioná-las e analisá-las.

A análise das letras foi feita partindo da compreensão de que são elas uma representação que os compositores populares fazem da sua realidade. O conhecimento do repertório do samba chula foi obtido partir da audição dos álbuns, DVDs e das apresentações dos grupos.

Foi feita uma seleção de letras a partir de álbuns de grupos de samba chula e de um documentário. Entre estes foram selecionados três desses álbuns. O álbum *Quando Eu Dou Minha Risada HaHa* do Samba Chula de São Braz, selecionado devido a proximidade do pesquisador com os integrantes do grupo durante a pesquisa de campo e pelo fato deste grupo integrar o segundo

objetivo específico da dissertação. O CD *Aruê Pã* do finado Mestre Quadrado da Ilha de Itaparica foi selecionado pela proximidade do pesquisador com a localidade, já que desde sua infância mais remota passa as férias de fim de ano nesta ilha. Acrescentando ainda, que a chula de mestre Quadrado não apresenta relativo, como será exposto, e por isso uma peculiaridade em seu modo de apresentação sem a necessidade da resposta.

Figura 2 — Capa do álbum *Quando Dou Minha Risada Haha Samba Chula de São Braz*. Em destaque: João do Boi e Alumínio a parrelha do grupo.



Fonte: Soundcloud (<https://soundcloud.com/sambachuladesaobraz/sets/sa>)

A terceira obra foi o álbum *Heranças* do grupo Filhos da Pitangueira radicado em São Francisco do Conde e teve seu mérito tanto pela proximidade regional com São Braz como por se constituir, ao lado do grupo desta região, uma referência musical do gênero, o que lhe propiciou um convite do Ministério da Cultura para tocar em Brasília no início da campanha de candidatura do samba de roda como patrimônio imaterial da humanidade junta à UNESCO. Além disto, mestre Zeca Afonso um dos entrevistados por esta pesquisa e grande conhecedor dos saberes do samba chula é o líder deste grupo.

A película *Ouçá Meu Palavreado* teve seu mérito por tratar com proximidade a vida do sambador Boião, radicado em São Francisco do Conde, concedendo muito foco aos vários cantos deste mestre assim como aos seus relatos de vida, o que enriqueceu muito o panorama representativo.

Além do que foi dito, as obras escolhidas também tiveram seu mérito sustentado pela qualidade de suas gravações, o que permite melhor entendimento das letras, já que a maneira de cantar dos sambadores dificulta o entendimento. Pois além da forma do canto ser uma espécie de grito, não é à toa que se diz ‘gritar’ uma chula, os sambadores levam a última palavra do verso até a sua tônica, respeitando a métrica, mas comprometendo o entendimento completo da ideia do verso.

Ainda existe um quesito de jargão cultural e histórico, que para acessar sua compreensão é preciso de auxílio de alguém do meio, como foi contemplado, principalmente, nas conversas com Babau mais especificamente com as letras do Samba Chula de São Braz, o grupo no qual toca percussão.

Figura 3 — Babau



Fotógrafo: João Paim (2014)

CAPÍTULO 2

PROSAS DE CATEGORIA: OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE e ENTREVISTA

Esta segunda etapa da pesquisa é dedicada à formatação das experiências de campo, das entrevistas e das observações participantes no formato de categorias empíricas. Estas possuem como objetivo auxiliar a construção de um panorama básico sobre o Samba Chula, conteúdo do próximo capítulo, como também lastrear empiricamente as análises das letras selecionadas.

2.1 CATEGORIAS EMPÍRICAS:

2.1.1 Uma coisa que veio do céu: foi notório tanto na observação como nas entrevistas a presença de um imenso respeito dedicado ao Samba Chula. Essa consideração foi cativada através das gerações e sempre passada com os fundamentos do samba para as seguintes. Como relata Zeca Afonso: “Eles tinha o samba, naquela época, como fosse uma coisa que veio do céu [...] um negócio altamente caro, a coisa do samba chula [com tom de valorização], só você vendo. Um respeito terrível” (Informação verbal)¹. Babau também confirma o respeito pelo gênero, pois obteve imensos aprendizados neste meio como o respeito aos mais velhos, detentores de sabedoria e conhecimento, e nunca se considerar melhor do que ninguém, pois “cada um é bom em uma coisa” (informação verbal)², como fez questão de ressaltar o próprio.

1 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012

2 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013

Figura 4 - Zeca Afonso na varanda de sua casa nas Pitangueiras, São Francisco do Conde – Ba



Fotógrafos: João Mendes e João Paim (2012)

2.1.2 Memória e Transmissão: Pela memória se sustenta toda a transmissão de conhecimento da manifestação cultural estudada. Comum em outros conhecimentos provindo e cultivado pelos africanos e afrodescendentes como é nos casos do candomblé e da capoeira, no samba chula não é diferente a diretriz de socialização dos seus conhecimentos. Zeca Afonso foi ensinado por seu avô, João do Boi e Alumínio aprenderam com o seu pai e tios. Na fala de Mestre Zeca Afonso isso é exemplificado quando fala sobre o aprendizado da viola:

Olha, a metade aprendeu com Cafuné. Cafuné fazia questão de ensinar. Outro senhor chamado Basílio também fazia questão de ensinar. Era a mesma coisa de mim quando comecei. O pessoal fazia questão de alguma coisa que tava faltando, que meu avô, às vezes, esqueceu.(informação verbal)³.

Muitas vezes determinadas famílias ficam conhecidas pela tradição no samba da região, porém o conhecimento das regras e dos procedimentos são de todos da região que participam do evento, pois este é entendido como um entretenimento ritualístico de suas regiões para a camada negro mestiça trabalhadora.

Alumínio conta como começou a sambar:

³ Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012

Apreendi com meu pai. Meu pai sai praí... em noite de reza assim que tinha caruru, aí convidava ele... aí ele ia pro samba e levava a gente. Mas a gente só ficava assistindo ele tocar. Sem ele dar o direito da gente pegar no pandeiro pra cantar. Um dia a gente tomou coragem e falou: “meu pai agora, hoje noite a gente vai pegar no pandeiro, vai cantar um samba”(...). Eles deram o pandeiro a gente e a gente aí falou a madeira. Falou a madeira, desse dia pra cá, quando tinha dois caruru, assim, que convidava, a gente ia pra um e eles ia pra outro (informação verbal)⁴.

Porém, ele tem perdido força como prática comunitária preocupa os sambadores que desejam sua manutenção cultural. O neto de Alumínio diz não gostar do samba e prefere o pagode. As filhas de João do Boi apesar de gostarem também do pagode, apreciam e sabem dançar e cantar o samba chula. Quanto mais se distanciam da prática do samba chula enquanto recurso lúdico social, mais difícil se torna transmitir o gosto e o conhecimento do evento para as próximas gerações. Alumínio demonstra essa preocupação:

Eu na minha? Eu queria que eles tava também junto com a gente, pra eles aprender... aí vai saindo um e entrando outro. Aí, uma comparação, eu já to nessa idade mais João. Aí eu mais João encerra a carreira e entrega pra eles. Aí quer dizer que a chula continua. A raiz, né? Porque isso aí é uma raiz (informação verbal)⁵.

Figura 5 – Alumínio e seu neto que assumiu não gostar de Samba Chula



Fotógrafos: João Mendes e João Paim (2012)

O avô de Zeca Afonso já se preocupava com a transmissão desse conhecimento desde a infância de seu neto, o qual foi escolhido junto com seu primo para receberem dele toda a instrução necessária para dar prosseguimento ao samba:

⁴ Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012

⁵ op. cit.

Meu avô, quando eu tinha seis anos... pediu a meu pai para morar com ele, para ele me ensinar a sambar. Porque se não o samba ia acabar, porque o pessoal já tinha morrido, o pessoal mais velho, e os jovens não tava aprendendo a cantar. Ele só via na família, a competência para dar continuidade, só eu... Aí o que é que aconteceu... ele começou a me ensinar, eu e a outro primo meu, neto dele também, chamado Francisco. Já morreu (informação verbal⁶).

Depois de passar bom tempo com seu avô, este adoeceu e em seu leito de morte pediu a Zeca para fazer a promessa que anos mais tarde fundaria o Samba Chula Filhos da Pitangueira:

'Meu filho lhe chamei pra lhe pedir um favor. Daqui dessa cama eu só levanto pra ir por cemitério, eu tenho certeza disso. Você sabe tudo do samba chula, que eu lhe ensinei, então você vai me fazer um favor. Mas me diga agora se você pode ou não. Eu quero que você dê continuidade ao samba chula enquanto você vida tiver. Eu vou morrer feliz, se eu ouvi de você que você vai dar continuidade ao samba chula.' Olha o senhor não vai morrer não, mas se acontecer do senhor morrer primeiro que eu, não se preocupe que eu dou continuidade, enquanto eu vida tiver, eu tocarei [...] Com seis dias que ele falou isso comigo, ele morreu (informação verbal)⁷.

A memória oral sempre foi um recurso utilizado para preservar a história e transmitir conhecimentos, sobretudo nas chamadas “sociedades tradicionais”; esse mecanismo, no entanto, não desaparece mesmo na moderna sociedade capitalista, em particular no meio rural. Isso também ocorre no Recôncavo baiano, ainda que com todas as limitações decorrentes do avanço de relações capitalistas e da consequente alteração no ritmo da vida cotidiana.

João do Boi observa que se soubesse “a arte da leitura não tinha pra ninguém” (informação verbal)⁸, pois só “de cabeça” ele sabe mais de trezentas chulas. Memória que, segundo Alumínio, é melhor acessada com ajuda da cachaça: “Agora é um macho retado ali João viu [...] João quanto mais toma uma cachaça mais João descobre samba” (informação verbal)⁹.

2.1.3 As parelhas: o canto em duas vozes perpassa toda a tradição da cultura rural no Brasil desde a música caipira do centro-oeste e sudeste até os cantos de trabalho encontrados no nordeste como o boi de roça e a chula cantada nos mutirões de trabalhadores rurais. A chula cantada nas rodas de samba também compartilha desse entrosamento de duas vozes onde a primeira voz comanda e

6 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012

7 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012

8 Depoimento colhido em estadia de campo em Saõ Braz, Santo Amaro – BA , em Janeiro de 2012.

9 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro – Ba, em Janeiro de 2012.

chama o canto e a segunda a acompanha em intervalo de terça. No samba chula de São Brás, a primeira voz é de João do Boi e a segunda é a de Alumínio.

Antigamente a roda de chula contava com duas duplas que se desafiavam. Uma cantava uma chula para a outra responder no relativo ou em outra chula: “O samba chula tem que ser cantado em dupla, são quatro pessoas que canta o samba chula. Dois canta a chula, que é a primeira música, e dois canta o relativo.” (informação verbal)¹⁰, explica Zeca Afonso. Segundo o mesmo, o relativo que era improvisado na hora como resposta, hoje conta com o ensaio do resto do grupo para seguir após a chula em coro. Alumínio também confirma o que acontecia antes: “era improvisado. João pegava mais Maçur e gritava o samba, aí eu mais Edgar já tirava o relativo pra dar certo em cima daquele samba, daquela chula”. Atualmente, no formato de grupo, ele relata: “A banda toda tira o relativo. Fica tudo escrito ali. O samba tem um relativo, outro samba tem outro relativo” (informação verbal)¹¹.

As duplas se formavam de acordo com a disposição e a amizade dos dois sambadores, muitas vezes dentro da mesma família. O pai de João do Boi e Alumínio formava a parêlha, como uma dupla de sambadores é chamada, com o irmão dele. A parêlha apesar de ser formada e cultivada por anos pode se refazer dependendo da disposição dos sambadores da região:

Eu era parêlha de Edgar e João era parêlha de Maçur. Depois que Edgar morreu, aí arrumou outro, esse Zé Quer Mamar. Zé Quer Mamar ficou mais João e eu mais Maçur [...] eu gritava mais de primeira né, só que Maçur saiu e Zé Quer Mamar deu derrame, aí ficou eu mais João. João não faz segunda pra mim, aí eu tenho que fazer a segunda voz pra ele. Meu samba passei todo pra ele [...] e eu só vou na segunda voz (informação verbal)¹².

Interessante observar que a troca ou alteração de uma dupla só ocorre por motivos muito fortes como doença ou morte. Isso não é por acaso, pois para ser uma boa parêlha não basta cada um ser um bom sambador. É preciso um entrosamento entre eles e isso só é adquirido com muito tempo de amizade cultivada. Alumínio nos explica melhor:

[...] É por isso que João falou numa entrevista que a gente fez. Aí João disse que ele sem eu ele não é nada. É porque ali quando... se ele pegar com outro, ali vai sair tudo errado. Porque no abrir da boca dele, eu já sei o que vai sair. No abrir da boca de João, eu já sei qual é o samba que ele vai gritar (informação verbal)¹³.

10 Op. cit

11 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012

12 Op. cit.

13 Op. cit.

2.1.4 Procedimentos na roda: Não precisa ser samba chula para obedecer a certos procedimentos. Dona Dalva Damiana, fundadora e matriarca do samba Suerdieck da cidade de Cachoeira, reclama que as meninas de hoje não sabem se comportar na roda: não sambam de pé no chão, não passam pelos sambadores cumprimentando-os e não saem de lado, pois nunca se deve sair da roda dando as costas para os violeiros e cantadores.

Figura 6: Dona Dalva Damiana se despedindo dos convidados para se juntar a procissão da Irmandade da Boa Morte



Fotógrafo: João Paim (2012)

Observa-se que dentre todas as perguntas aplicadas sobre o samba chula, uma delas obteve uma resposta consensual, a referente aos seus desdobramentos e procedimentos. Zeca Afonso explica: “faz o círculo das senhoras que conhece o samba, aí enquanto a gente tá cantando as mulé somente bate na mão e quem sabe ajuda a cantar e quem não sabe fica calada” (informação verbal)¹⁴. Alumínio também arremata: “a chula tem uma coisa, a chula quando... enquanto a gente tá cantando ali, as mulé não sai na roda não. Depois que a gente termina de cantar, que a turma diz o

¹⁴ Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

relativo, aí que penica a viola, aí a mulé sai na roda, aí dá daquela rodada ali, depois dá uma umbigada na outra” (informação verbal)¹⁵.

Todas as fontes concordaram que há um procedimento a ser seguido para a realização do samba chula. Primeiro a dupla de sambadores cantam a capela, assim que esta termina o canto, a viola puxa o samba e as mulheres entram na roda. Uma regra primordial é que se há canto não há dança e vice-versa. Se alguma sambadora sair na roda enquanto houver canto, isto soa como um desrespeito aos sambadores. Se os sambadores cantam em cima da dança da mulher significa o mesmo ultraje.

Obedecer a esta regra independe de como é realizado o samba chula. Seja em formato de espetáculo para apresentações do grupo, seja na varanda da casa como prática para se divertir com os amigos, como de evento presenciado por este pesquisador. Nos espetáculos só não há a possibilidade de exigir da plateia a obediência a este procedimento já que a grande maioria dos espectadores a desconhece. Segundo Dona Nicinha, mulher de João do Boi e sambadeira do grupo, no início João não gostava desse comportamento da plateia e tentava corrigir. Porém com o tempo foi aceitando a impossibilidade de a cada apresentação enquadrá-la neste procedimento. As sambadeiras do grupo, entretanto, só dançam durante o penicado da viola quando as vozes param o canto, mostrando, assim, o lugar da dança neste evento.

Os sambadores ressaltaram, além desses procedimentos que ordenam o evento, outros tipos de interações que norteiam o comportamento dos participantes na roda. Como por exemplo, o acompanhamento nos pés da mulher com o penicado da viola: “Se ele ponteiar., por exemplo, uma passagem qualquer na viola [...] ele ponteia a passagem que ele quer, a mulé ponteia também no pé. Ela já sabe, é ensaiado pra isso” (informação verbal)¹⁶, explica Zeca Afonso. Alumínio também relata a maneira como o sambador que toca pandeiro faz para se entrosar com a sambadeira: “o pandeiro chamar aqui assim [...] eu mesmo faço ela vim cá dentro das minha perna [...] ela vem, aquela que já sabe como é” (informação verbal)¹⁷.

2.1.5 A reza: Há uma forte vinculação do samba chula com as rezas dos santos populares. Segundo Dona Nicinha os santos festejados são Santo Antônio, São Cosme e Damião, São Roque, Santa

¹⁵ Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

¹⁶ Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012

¹⁷ Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012

Barbara e São Crispim. Esses nomes podem variar de acordo com a região, porém Santa Bárbara, São Cosme e Damião e Santo Antônio são recorrentes nos relatos.

Para Zeca Afonso antes da existência dos grupos, só existia samba chula se houvesse reza dos santos católicos populares como Santo Antônio, Santa Bárbara e São Cosme e Damião:

O samba só existia habitualmente por causa desses santos[...] o pessoal foi morrendo, dona Salu tinha devoção, morreu. Seu Jacinto morreu. Seu Estevão morreu. Seu João Francisco morreu. Era o pessoal que festejavam esses santos. Tinha devoção... No mês de Junho mesmo, tinha samba o mês todo. Porque reza Santo Antônio. Tinha casa que rezava com seis virgem. A minha rezava treze noite. Dona Salu rezava treze noite[...] trinta dias do mês de junho tinha samba. (informação verbal)¹⁸.

Quando perguntado se em alguma outra ocasião havia samba ele responde: “Não. Nem casamento, nem batizado. Só era reza” (informação verbal)¹⁹. O Sr. Zeca conta que foi por isso que após ter prometido a seu avô que daria continuidade ao samba chula, ele foi aprender a fazer a reza dos santos para manter a tradição, pois as pessoas da região, que tradicionalmente rezavam em suas casas, estavam morrendo ou se mudando e ninguém as substituíam:

Com esse transtorno o samba quase acabou. Eu não queria descumprir o compromisso que tinha feito com meu avô. Que é que eu faço? O pessoal morreu tudo. Primeiro as duas pessoas que cantavam a reza. Era um que chamava Américo e uma senhora que chamava Dona Miúda. Seu Américo entrou no conselho da Petrobras e foi embora pra Alagoinhas. E Dona miúda que morreu. O samba ficou sem eira nem beira.

Tinha um frade chamado Frei Humberto. Cheguei lá no dia de sexta-feira. Conversei com ele como to conversando com você. Contei tudo a ele. Ele me olhando. Ele disse “venha cá, você quer que eu faça o que?”. Eu quero que o senhor, se há possibilidade do senhor me ensinar a cantar reza na casa desse pessoal que tem devoção. “Ó que bonito, que lindo! Venha cá quarta-feira, duas horas da tarde. Que eu vou botar você professor de cantar reza.” Fiquei alegre só vendo... Quarta-feira seguidas eu fui. Ai na última quarta-feira ele disse: “oi, você tá preparado pra cantar reza em qualquer parte do mundo” (informação verbal)²⁰.

Em seguida ele cantou um Bendito a São Cosme e São Damião. Segundo o mestre, antes vinha o Pai Nosso, em seguida a Ave Maria, a Ladainha, depois o Salve à Rainha. Depois do Bendito seguia uma bênção para entrar no samba: “Acabava reza, todo mundo com o instrumento na medida. Todo mundo tinha seu lugar certo, ai o couro comia. Quem bebia tome-lhe cachaça na barriga e tome-lhe samba. Era samba, não era brincadeira não” (informação verbal)²¹.

¹⁸ Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

¹⁹ Op. cit.

²⁰ Op.cit.

²¹ Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

Alumínio explica as ocasiões do samba: “Aí tem um caruru em tal lugar, nós vai. Ou senão a dona da casa já sabia que a gente tocava, aí já mandava convidar. A gente tocava sem precisar dinheiro, sem nada[...] pra se divertir mesmo” (informação verbal)²².

Babau, percussionista do grupo, afirma que o samba acontecia mesmo após as rezas dos santos nas casas das pessoas da região que eram devotas. Quando perguntado se acontecia em aniversários ele respondeu:

Era raro, só se fosse assim: aniversário de devoção. Vamos supor era época de São Cosme e aí era aniversário de qualquer um da gente ou então Santa Bárbara. Aí fosse fazer alguma coisa assim, um cusuz ou um mingau, ou uma pipoca. Mas se fosse um aniversário comum mesmo (informação verbal)²³.

Afirmou ainda, que o samba não acompanhava outras comemorações do gênero, inclusive porque muitas pessoas tinham preconceito contra o samba, assim como contra a capoeira e o candomblé.

Além das rezas que movimentava o samba local Dona Nicinha e João do Boi abordam outras manifestações culturais que havia em São Brás e região. Em uma das ocasiões perguntei sobre as comemorações que aconteciam por lá. Segundo eles, no passado, essas comemorações ocorriam quando o pessoal mais velho ou que se mudou realizava as rezas dos santos, o “lindro” amor e o bumba meu boi. Os entrevistados, resgataram, inclusive a Festa do Mentiroso, evento no qual ocorria um concurso para saber qual seria a pessoa que contava a mentira mais engenhosa. Muitas pessoas da região participavam da competição ludibriosa. João do Boi participava e até foi coroado em uma das edições. Pelo que pude perceber a mentira era contada em versos, como uma espécie de cordel. O festejo da mentira acabava em verdadeiro samba.

Para sorte desta pesquisa essa comemoração voltou a ser realizada durante a atividade de campo. A festa ocorreu durante dois dias, o primeiro dia dedicado ao concurso; o segundo dia, dedicado ao samba de roda e a encenação do Nego Fugido de Acupe, distrito de Santo Amaro. Esta última manifestação se configura como um teatro popular muito antigo que representa a batalha dos negros para conseguir a liberdade.

22 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

23 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

Figura 7: Ator do Nego Fugido.



Fonte: Captura Imprecisa (<http://capturaimprecisadois.wordpress.com/page/10/>)

2.1.6 Jogo de sedução e confusão: Dona Dalva Damiana afirma que sempre houve certo jogo de sedução entre os sambadores e sambadeiras. Por exemplo, o sambador chamava no pandeiro pra moça sambar perto dele fazendo graça. Ainda segundo a matriarca do Samba de Roda Suerdieck, isso podia acarretar também em brigas, principalmente, se a sambadeira fosse comprometida.

Para os entrevistados, durante a roda de samba a interação entre sambadora e sambador proporcionava lances de paquera e sedução. Quando o sambador chama através do pandeiro a mulher para sambar entre suas pernas, ou quando a sambadeira escolhia algum sambador da roda para dançar o miudinho mais de perto.

Só quem discordou desse tipo de interação foi Zeca Afonso, pois segundo seus argumentos, o samba era um ambiente de respeito:

Naquele tempo a coisa era mais séria. Pra você ter uma ideia, a coisa era tão séria no passado, da minha geração, que minha mãe criou uma enteada dela, Dejanira. A gente dormia junto, ela casou moça honesta, porque nunca boli com ela. Não existia essa descaração que existe hoje... Uma pessoa da sua idade já encontrou assim, porque de trinta anos pra cá, talvez mais, quarenta anos pra cá desandou. Mas no passado, Ave Maria! (informação verbal)²⁴.

²⁴ Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

Porém, para Alumínio, apesar do respeito que havia ao samba, isso não excluía as abordagens e insinuações maliciosas e cita ele próprio como exemplo: “Eu mesmo, eu tiro por mim que eu tinha muita mulé no samba[...] o pandeiro chamar aqui assim[...] eu mesmo faço ela vim cá dentro das minha perna[...] ela vem, aquela que já sabe como é” (informação verbal)²⁵. Babau também confirma:

Até candomblé quando a gente tá tocando, sai as sambadeira e vem cumprimentando... muitas vezes tem aquela piscada de olho e tal... um cara tava tocando, outro vinha pegava o pandeiro na mão dele, ele já se mandava pra trás das bananeira com a mulé, por isso é que tem filho como a porra na rua... Já fiz muita tocada com João que ele pegava cada mulé da porra mesmo [...] (informação verbal)²⁶.

Sobre as brigas no samba ele nega: “Não, no samba não. Tinha briga assim em festa, da pessoa tá dançando seresta. Tinha muito osado que queria se osar com a mulé do outro, aí subia a porrada.” (informação verbal)²⁷. Contudo, logo após ele relata um episódio de confusão durante o samba:

Eu não carregava desaforo. Uma vez Edgar, ali em São Braz, tinha um com nome Torrão. Aí a gente tá sambando, ele aí gritou um relativo pra provocar pra maltratar Edgar. Edgar levantou: “me respeite viu rapaz, me respeite”. Num caruru rapaz, a turma se uniu toda e: “para, para”, ficou. Aí esse Torrão tornou provocar, Edgar virou o pandeiro na cara de Torrão e eu levei a mão na frente, chegou a furar o pandeiro (informação verbal)²⁸.

Babau inicialmente também negou: “Não. Nunca teve. O samba na verdade... o sambador se reúne, muda de personagem antes de terminar o samba. Um canta uma chula, outro pega no pandeiro, aí um saí, entra o outro” (informação verbal)²⁹. Explica que existia as rixas entre os sambadores, mas que isso ficava no terreno da chula, ou seja, uma disputa poética e musical. Explicou que antigamente essa disputa musical transbordava para o facão, mas isso ocorria no época do avôs e pais de João do Boi:

A rixa que tinha era um querendo ser melhor que o outro. Um acha que grita mais que o outro. Na chula... era, porque você não podia cantar música nem pra gravar nem o

²⁵ Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

²⁶ Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

²⁷ Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

²⁸ Op. cit.

²⁹ Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

sambador, nem a família dele, nem a sambadeira que saia na roda, porque aí daqui a pouco começava, daqui a pouco largava, aí metia a mão no facão era uma putaria, o pessoal tinha que separar. Aí depois na época de João [...] (informação verbal)³⁰.

O sambador sempre teve muita fama no ambiente do samba. Roberto Mendes já tinha alertado para este aspecto. Existe uma reputação do sambador cantador, respeitado e admirado pelas pessoas, principalmente pelas mulheres.

Ainda segundo Babau acontecia muita paquera e os sambadores sempre se aproveitaram desse fato. Não é à toa que João do Boi, após denúncia de Dona Nicinha, admitiu ter três filhos fora do casamento. Não que isto seja exclusividade de sambador, porém com certeza o samba o ajudou neste feito.

2.1.7 Crenças e Lendas o samba chula pertence a um universo popular no qual as crendices, lendas e figuras míticas preenchem o imaginário e o credo da população.

Neste exemplo se destaca o elemento mítico da crença de João do Boi. Um imaginário permeado por santos, caboclos, bichos míticos e lendas da região. Uma das lendas que existe na região e que protagoniza o conteúdo de uma chula se refere a lavareda. Segundo Mário Pérez, um dos percussionistas do grupo de São Brás, lavareda é uma labareda de fogo inanimada que prega peças nas pessoas. Alumínio explica a letra que fala sobre lavareda:

É lavareda, lavareda [...] Aí foi a dona de casa chamada Luiza e o cara é um fino ladrão, esse lavareda. Aí o marido saiu pro trabalho e Luiza ficou dentro de casa, ela se descuidou um pouco, lavareda entrou dentro de casa e levou tudo. Aí o marido dela gritou “óí mulher, eu vou ver lavareda”, aí a gente fez esse samba (informação verbal)³¹.

Na letra lavareda assume o personagem do ladrão. Babau afirma que se trata da lenda do boi tatá que solta fogo.

A viola, instrumento caracterizador do samba chulado, é cercada de lendas. Uma delas associa, uma de suas cordas, a primeira, ao diabo. Ao ser perguntado sobre essa vinculação, Zeca Afonso explicou:

É... tinha um dizer que a prima da viola o diabo fazia parte. Dizia que o diabo fazia parte da prima da viola. Mas não foi isso não, o negócio é que o diabo passou em algum lugar e

30 Op. cit.

31 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

alguém tava tocando uma viola, quando pegou na prima que ponteou, o diabo dançou. O diabo dançou, aí ficou gostando (informação verbal)³².

Neste caso, como é relatado, se trata apenas de um “dizer”, ou seja, histórias contadas para adornar a simbologia do instrumento. Porém, muitas vezes personagens míticos, obtêm, junto ao credo das pessoas da região, um grau de realidade muito intenso.

Babau ao ser perguntado sobre a letra de chula que fala sobre o lobisomem, explicou a lenda e afirmou que existia de fato o bicho. Segundo ele, um homem se tornava lobisomem porque foi excomungado ou porque batia no pai e na mãe. O bicho, ainda segundo o percussionista, gostava de comer marisco e matava o boi para sugar o sangue. Quando percebeu que não acreditei na lenda ele citou vários casos e com o reforço de sua mulher me considerou inocente. Ainda afirmou que além do lobisomem havia relatos de que em São Braz havia também uma espécie de cavaleiro que cavalgava pelas ruas do local de madrugada e todos escutavam sua cavalgada e o viam.

2.1.8 Tipos de chula: Dentro do samba chula há uma variedade de estilos do gênero. Esses estilos estão fundamentados tanto no tipo de canto, ou seja, na divisão rítmica da melodia e no próprio tipo de melodias, como também se fundamentam na velocidade do andamento rítmico. Isso também pode conotar uma regionalidade imprimida no canto, ou seja, certa espécie de canto é característica de uma cidade ou região. Um bom exemplo disso é Santo Amaro. Em outros tipos de samba de roda quando se canta uma chula ou toca uma viola com certa característica rítmico melódica, costuma-se vincular esta variante à cidade de Santo Amaro e sua região.

Assim como ocorre na relação entre região e o tipo de canto, o reconhecimento de determinadas variantes do samba chula está vinculado a determinadas regiões, como pode ser fruto do tipo de vivência no samba que cada sambador teve em sua história como agente dessa manifestação popular. As regiões visitadas nesta pesquisa foram São Braz e São Francisco do Conde e quatro sambadores consultados. Possuindo apenas esses referenciais empíricos foi possível constatar divergências no reconhecimento das variantes

Zeca Afonso foi bastante taxativo sobre o assunto: “O samba chula tem três ritmos. Tem o martelo, estiva e tropeiro”³³. João do Boi afirma que são: o amarrado, a estiva e o barravento. Em relação ao barravento Zeca Afonso diz que é o ritmo tocado em Cachoeira. João do Boi ao ser

32 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

33 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

perguntado sobre os tipos de chula que seu Zeca Afonso tinha citado, o tropeiro e o martelo, ele afirmou que não alcançou o estilo tropeiro, indicando ser um tipo mais antigo. Porém, conhecia o martelo e até cantou um.

João quando perguntado sobre como podíamos entender quando a chula era estiva, tentou explicar pelo andamento mais lento como também pela referência a coisas e causos do mar e do litoral. Ele cantou umas chulas de Mestre Quadrado da ilha de Itaparica, que segundo João eram estivas. Destacou também o jeito de dançar destes estivadores, que balançavam o tronco meio curvado com os braços soltos para baixo.

Ele nos contou que uma vez, quando pequeno, ele e Alumínio foram a um samba de estivadores que um conhecido os levou. Depois de contar que cantaram e beberam até de manhã, ele cantou algumas estivas. Por sua explicação o estilo estiva era próprio de quem mora ou trabalha com o mar.

Ainda existe a chula sem relativo. Segundo Roberto Mendes, antigamente não havia relativo, outro texto cantado depois da chula na maioria das vezes com dois versos que serve como resposta, e quem a introduziu na chula teria sido a família de João do Boi e Alumínio. Não há como validar empiricamente a procedência deste complemento no samba chula, porém João do Boi afirma que depois que se canta uma estiva, que é um tipo antigo, não se canta relativo.

Alumínio, com relação aos tipos, entende como João do Boi, afinal ele sambam juntos desde pequeno na região de São Brás: “Só é dois tipos de chula. Porque tem o samba amarrado que é o samba bem lento, e tem outro mais celerado um pouquinho. Agora o barravento que é [...]”³⁴. João explica que a chula amarrada é a mais lenta, depois vem a estiva que é um pouco mais rápida e mais rápido um pouco é o barravento, depois disso já é o samba corrido que não possui a chula como texto cantado.

Alumínio ainda explicou que pode cantar uma mesma chula nas diferentes modalidades e isso depende do sambador que vai dividir a letra conforme o estilo e a velocidade do samba. O sambador pode comandar a evolução do samba para mais lento ou mais rápido pela “pancada” do próprio pandeiro.

34 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

2.1.9 Criação dos sambas: A criação das letras da chula acontece por motivos variados e em variadas ocasiões. Porém, algumas vezes foi citado o trabalho como um momento significativo para a criação dos textos. Aqui é sinalada uma importante associação da chula com o trabalho que será melhor analisada no próximo capítulo, mas aqui já podemos identificá-la nos relatos. Segundo Zeca Afonso, a chula servia como forma de comunicação dos trabalhadores durante os trabalhos nos canaviais. Quando indagado se os escravos ou os antigos trabalhadores cantavam alguma coisa durante a lida nos canaviais, ele prontamente respondeu: “O samba. Já cantava chula. Identificava o outro onde tava pela chula. 'Ói fulano tá tem tal lugar'. Segundo quem me contava isso era meu avô. Eu não alcancei isso” (informação verbal)³⁵.

O raciocínio rápido e a capacidade para criar os versos é uma das faculdades necessárias para os bons compositores, Alumínio cita seu pai e seu tio como bons exemplos: “Fazia. Ói eu vou dizer uma coisa a vocês. Meu pai não sabia leitura. Meu tio também não sabia [...] Mas fazia o samba assim ó, de cabeça assim ói. Pra gente lembrar é uma coisa, mas o negócio é fazer a música mesmo” (informação verbal)³⁶.

Babau também se espanta com a capacidade dos sambadores em criar:

Tem muitos deles, como João do boi mesmo que é um cara que ele faz uma música na hora, muitos deles [...] eles fazem umas pergunta a você e faz assim um samba com o nome de sua pessoa, com sua família, entendeu? Os sambadores mais novo, tem muito respeito pelos mais velho, porque é dom de deus né? João do Boi mesmo não sabe escrever, não sabe fazer o nome dele, Alumínio aprendeu outro dia. Eles fazem uma música assim na hora, Edgar era a mesma coisa (informação verbal)³⁷.

A criação pode se referir a um fato observado, apresentando-se como uma espécie de crônica, como no caso da chula feita por Alumínio e seus amigos para seu amigo bebereão Saborosa:

Porque bebe tanto assim rapaz. Essa samba a gente fez aqui em Santo Amaro, o cara com o nome Saborosa, aí nós foi pro aniversário dele, aí a turma chegou “Saborosa, Saborosa”, aí a gente chegou com esse samba. Ele tomando a cervejinha, aí a gente gritou: porque bebe tanto assim rapaz/ você já bebeu demais/ você vai morrer sabendo/ que a cachaça Saborosa tem veneno... aí a turma deu tanta risada por causa desse samba (informação verbal)³⁸.

35 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

36 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

37 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

Em outros exemplos, observa-se a criação de acontecimentos fantásticos pertencentes ao conteúdo da chula, como um pé de abóbora que em uma rama nascem sessenta: “Não. Era tudo mentira. O pé da abobra também é mentira. Como é que o pé de abóbora em cada rama dá sessenta? [risos]... o da cachaça tudo bem. Que a cachaça a turma bebe mesmo e cai.” (informação verbal)³⁹, explica Alumínio.

O pai dele e de João era vaqueiro que compunha suas chulas e cantava outros cantos de labor como o aboio e o boi de roça. Este último muito cantado nos dijuntórios, uma espécie de mutirão de lavradores que escolhia a roça de alguém da região para trabalhar coletivamente cantando as canções de labor, após a lida ganhavam do dono da casa comida e bebida, continuando a festejar: “Cantava. Quando ele saia assim pra dar um dijuntório a outro assim nas roça, aí juntava aquele bucado de gente pra ficava cantando boi e capinando cova” (informação verbal)⁴⁰. Porém, Alumínio não gosta de cantar boi e prefere a chula:

- O senhor sabe um boi?
- Não. Eu não gosto, não canto boi não.
- Por quê?
- Porque não [...] João tava cantando boi mais eu, mas eu [...] ali não entra muito na minha cabeça não, na minha cabeça entra é chula.
- Qual a diferença?
- Rapaz [...] a diferença é que a chula é uma forma, né? E o boi é outra porque o boi é boiando ali, e a chula não, a chula você tá cantando ali ó... [gesticula jogando o braço pra frente como quem diz “é livre”] (informação verbal)⁴¹.

Babau reforça sobre a criação das chulas durante o trabalho. Mesmo sendo um trabalho remunerado, este conservava as condições do trabalho escravo, segundo o próprio percussionista:

[...] porque esses cara tava trabalhando, trabalhando [...] Trabalho escravo, porque quem trabalha na roça, trabalha em mangue, esse negócio [...] na agricultura, cê vê que era trabalho escravo rapaz. Você trabalhando na enxada, com aquele canteirozinho de água, com aquela cumbuca de água, tá ali o dia todo com a farinha, com a carne do sol, não era frita era assada, carne de sertão, assava e levava. Aquela carne do sol cheia de sal e água com farinha [...] É Ali, eles trabalhando, no canavial de cana, eles cortando cana. Vai botando a mente pra funcionar e vai saindo a chula desses homens. Entendeu? Era dessa maneira. A chula era feita dessa maneira. Não era dizer que eles tavam assim, numa roda de samba assim, tocando e fazendo a música na roda de samba não. Eles lembravam assim no

38 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

39 Op. cit.

40 Op. cit.

41 Op. cit.

dia a dia de trabalho, no dia a dia corrido. Muitas vezes eles carregando mercadoria, carregando cana naqueles carro de boi aí ia fazendo música. Aí chegava num samba [...] 'vai ter samba na casa de fulano de tal, tem um samba novo', aí pronto. Aí foi nascendo o samba (informação verbal)⁴².

As temáticas são muito variáveis e representam em seus textos os mais variados aspectos da vida cotidiana dos sambadores e sambadeiras na sua região. Eles podem aproveitar qualquer referência para inventar um mote para seus sambas:

[...] eu fiz um relativo, agente foi pra Goiás. Lá a gente fez um show lá em Goiás, aí João gritou o samba pra mim, aí eu voltei, tirei o relativo pra ele. O relativo... você não vê o programa do pica-pau? O desenho do pica-pau? Aí eu cheguei e tirei esse relativo, quando ele acabou de dizer o samba, eu gritei: Madeira, madeira/ Assim diz o pica-pau/ Madeira (informação verbal)⁴³.

Zeca Afonso explica como ocorre seu processo criativo:

Ói. Eu tenho facilidade em criar. Eu faço umas música. A poucos dias eu fiz uma música aqui. Dizia assim: Eu sambei na pitangueira/ lugar de aprivação/ onde vi rapaz moderno/ cantando samba canção/ Como é bonito ver/ Você lá em quem quer ser/ empregado nem patrão [...]

—Tem alguma motivação especial?

Não, não tem motivo nenhum. Eu me sinto muito a vontade, eu começo a pesquisar as coisas que combina e aí sai a música (informação verbal)⁴⁴.

2.1.10 Instrumentação do samba: Este quesito foi muito frisado pelo entrevistado Zeca Afonso que afirma certo rigor na composição dos instrumentos para o samba ser considerado samba chula, que muitas vezes para ele é o próprio samba e os restantes seriam outros tipos de manifestação.

Há discordância sobre a composição instrumental do evento e isso significa tanto uma variação da região onde o samba chula é encontrado como também as adaptações que se fizeram ao longo do tempo. O primeiro quesito é mais polêmico e vai ser discutido melhor no capítulo seguinte: A viola. Para Zeca Afonso e Roberto Mendes a verdadeira viola do samba chula é a viola machete, uma espécie de soprano da família das violas de origem europeia:

42 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

43 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

44 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

Que nunca vi isso, cavaquinho em samba? Não existe cavaquinho pra samba. É como outra coisa, eu fiz parte da criação da Associação. Presidente do Conselho fiscal da associação, mas quando apareceu numa reunião lá os grupos, não tinha um grupo completo. Tudo as coisa pela metade [...]

- Mas lá na casa do samba não tem só samba chula né? Tem outros sambas também né? Samba não tem nenhum [...] É umas manifestação também que serve, é bom. Em São Brás mesmo tem samba bom.

- O senhor conhece João do Boi?

Conheço [...] conheço o pessoal de Santiago do Iguape, samba direitinho... Tem um grupo em Candeias, samba direitinho [...] Mas falta muita coisa pra ser um samba chula completo. Porque nenhum desses grupos tem uma viola. A alma do samba chula é a viola machete, a viola machete tradicional. Ela não é nem africana, ela é ou italiana ou portuguesa (informação verbal)⁴⁵.

Alumínio ao falar dos violeiros que tocava com as parselhas de São Braz na região, não cita se era machete, e fala de um dentre eles que se destacava por seu talento e usava uma viola regra inteira, o tipo mais comum encontrado no país, também conhecida como viola paulista:

[...] o violeiro era Nininho. Primeiro foi esse Manoel, Manoel Messias. Ele morava no Trapiche de Baixo. Ele e Lídio [...] Rapaz, tinha duas viola, mas só quem cantava só era um. Era o finado Lotero. Finado Lotero com a viola, uma regra inteira. Por deus, nunca vi um homem tocar daquele jeito. Fazia as mulé vim no pé da viola ali. A viola chegava mesmo chorar. Aí João gritava o samba pra cima dele, ele respondia na voz e a viola comendo no centro (informação verbal)⁴⁶.

Babau explica que na roda só havia um violeiro e que em um samba ter um violeiro era raro. Sobre a viola machete, o lugar onde que mais se conhecia era Santiago do Iguape e que Nininho, ao qual Alumínio se refere, tocava viola machete e era de Santiago do Iguape. Descreve também como se comportava as cordas no evento:

[...] porque geralmente naquela época o pessoal tocava mais o cavaquinho né? Tocava o cavaquinho e a viola. Porque lá mesmo vovô Lotero e seu nino tinha outro também lá, me esqueci era os três que ia tocar. Muitas vezes um deles tocava o violão-, mas era raro tocar o violão. Muitas vezes tocava dois cavaquinho e uma viola de 10 cordas, ao mesmo tempo e fazia um samba da zorra [...] as vezes eu tava em casa deitado ouvia a viola e ia pro samba (informação verbal)⁴⁷.

Zeca Afonso apresenta um bom conhecimento técnico musical no trato da viola machete e mostra que para ser considerado um mestre é necessário certo domínio dos saberes que auxiliam a prática:

45 Op. cit.

46 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

47 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

Se você tocar um sol maior num viola de regra inteira dá pra sambar. Mas não fica um samba bonito. Samba bonito é a viola machete afinada em ré em natural, o violão também em natural... afina a prima do violão pela retinta de contrabaixo da viola. Fica o samba assim atravessado, a viola penicando em ré e o violão centrado em lá, aí o sambador canta tranquilo (informação verbal)⁴⁸.

Há uma construção de um ideal de procedimentos, comportamento e até instrumentação do samba, baseado na tradição de cada região. As exigências de Zeca Afonso se esmiúçam até na composição da percussão: “atabaque é coisa de candomblé, samba chula são quatro pandeiros, um tamborim de couro de jiboia, uma marcação, que hoje chama marcação, que naquele tempo chamava tombadora” (informação verbal)⁴⁹.

Neste quesito Alumínio acabou dando as mesmas informações que seu colega de samba acima, porém possuindo outra visão das mudanças que ocorreram: “Tem a percussão, tem a conga, duas boca [...] de antigamente tinha aquele tamborinzinho de couro de jiboia. Agora não, aquelas coisa acabou, agora é tudo moderno [...] tinha uma marcação também [...]” (informação verbal)⁵⁰.

Babau explica como se fazia antigamente os instrumentos e como se lidava com eles na hora da roda, mas aprecia as mudanças no setor:

[...] na época no samba tinha os tambor de couro de jiboia que meu tio ia pro mato pegar jiboia, o pai de Fernando, pegava muita jiboia, muitas vezes era com encora de carneiro, de veado, fazia aquele quadrado de tábua e pregava com as broxinhas [...] Era uns tambozinho [...] tocava entre as perna assim [...] Pq antes você tocava pandeiro, as sambadeira tudo ali, você pegava um papel, já jogava aqui acendia aqui com um fósforo, botava o pandeiro ali [...] os outro tava tocando, a madeira gemendo. E ia esquentando o tambozinho, que ele folgava [...] agora tá tudo moderno (informação verbal)⁵¹.

Alumínio possui outra visão das mudanças que ocorreram no samba chula. Isto não o impede de sentir uma nostalgia em relação aos velhos tempos. Quando perguntado se tinha saudade de alguma época, ele prontamente respondeu: “Ah [...] logo quando Edgar era vivo, a gente tava mais novo, toda força” (informação verbal)⁵². Porém, ele apreciou a mudança para sonorização da apresentação dos sambas:

48 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

49 Op. cit.

50 Depoimento colhido na Pitanga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

51 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

52 Op. cit.

Bebeto: você sentiu muita diferença nesse lance de [...] porque hoje você já faz a chula ali no microfone, nas caixas de som [...] e antes não era. Antes era mais na roda mesmo. Fica muito diferente o som? Você acha?

Alumino: ficou muito diferente [...]

Bebeto: Mas isso é bom, né?

Alumino: Aí é bom. Porque a gente ali, tá com microfone ali não bota muita força. Porque tem hora que a viola tá numa altura e a gente sem microfone, aí nós lenha com a corda vocal. Com o microfone não, com o microfone a gente só foz dá um toquezinho [...] e a gente tem tocado lá fora rapaz, cada aparelhagem de som boa da porra [...] (informação verbal)⁵³

2.2 SÃO BRAZ: HISTÓRIA E VIVÊNCIA

São Braz é um distrito de Santo Amaro da Purificação e o local de origem do Samba Chula de São Braz, sobre o qual esta pesquisa possui uma investigação mais específica. Para fins analíticos tornou-se necessário uma breve contextualização desta localidade, onde os principais integrantes do grupo nasceram e/ou foram criados. Este esforço em particular é ainda mais justificado pela necessidade de interpretação das representações contidas nas letras, pois, amplia-se a possibilidade de reflexão, quando conhecemos a localidade investigada e os modos de vida nela construídos.

Segundo a Fundação Cultural Palmares, São Braz é uma comunidade remanescente de quilombolas e foi titulada pela fundação como tal em Junho de 2009. Ou seja, seus habitantes “são descendentes de africanos escravizados que mantêm tradições culturais, de subsistência e religiosas ao longo dos séculos” (Site da Fundação Palmares, 2013). As atividades de subsistência que caracterizam a comunidade são a pescaria, a mariscagem e a agricultura. Babau, um dos percussionistas do Grupo Samba Chula de São Braz, apesar de ter nascido em Salvador, no bairro de São Caetano, foi criado desde pequeno lá por sua avó, pois toda sua família é originária da região. Ele nos conta seu conhecimento sobre a origem do lugar e as atividades que lá vigoravam:

São Brás era uma vila de pescadores e marisqueiros, na verdade é que na época o pessoal mariscava mais, as mulé mariscava mais. Aí ia pra São Francisco do Conde, ia pra o outro lado pra Catala, pra catar, pra pegar ostra...O pai de João era vaqueiro. A família de João lidou mais com negócio de roça, agricultura, entendeu? Mais com boi, com gado. Meu tio tinha açougue e tinha matadouro, porque os dois são compadre né? O pai de Fernando. Era ele (*João*) que matava, cortava e esfolava. (informação verbal)⁵⁴

⁵³Op. cit.

⁵⁴ Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

A descrição parcial das atividades econômicas da região é complementada pela historiadora Zilda Paim (1974), segundo a qual São Braz foi um dos primeiros engenhos de Santo Amaro. Esta informação foi confirmada por Fernando, organizador e mediador do grupo estudado, e por Mário Pérez, um dos seus percussionistas. Do engenho originou-se a comunidade quilombola que a Fundação Palmares reconheceu posteriormente. Deste remoto engenho restou somente as ruínas da capela que ficam no alto do morro no centro do distrito. O seu entorno há muito tempo vem sendo utilizado como cemitério. É conhecida como Capela de São Braz.

No contexto maior do quadro socioeconômico do Recôncavo Baiano, Santo Amaro está claramente classificada como Zona do Açúcar, localizada nas terras do massapê. Porém, existe ainda as zonas da pesca que são descontínuas e se espalham por todas as outras zonas. Este tipo de zoneamento feito por L.A Costa Pinto toma “como base as atividades desenvolvidas nas sub-regiões... levando em conta, ainda as delimitações propostas pelos geógrafos e historiadores” (Machado Neto, 1989, p. 3).

Observa-se que São Braz está claramente classificada dentro destas duas zonas, tanto pelo contato com as plantações de cana, que cercavam e ainda cercam toda a região, como pelas atividades de subsistências ainda desenvolvidas por seus moradores que as herdaram dos seus antepassados.

A área da pesca está estritamente relacionada com a pequena agricultura e com a produção de açúcar (NETO, 1989). O relato de Babau, logo acima, ilustra muito bem São Braz neste cenário. Ele está localizado à beira de um braço de mar que, de encontro com alguns rios, proporciona um manguezal, servindo para a pesca e a mariscagem extrativista:

Nas ilhas e nas bordas do mar da Baía de Todos os Santos, implantaram-se, desde o primeiro século de colonização, povoados e vilas... nos lugarejos e nos “corridos de casa” das praias e das enseadas, no decorrer dos tempos, consolidou-se uma população que, próximas da área do açúcar a ela se liga por vias do mar. (Neto, 1989, p. 6)

Figura 8: Capela de São Braz



Fotógrafo: Rafael Galeffi (2012)

Porém, muitos dos seus habitantes foram sofrendo os efeitos perversos das implantações das primeiras fábricas ao redor da cidade de Santo Amaro que se aproveitaram da falta de preparo e do baixo nível econômico de vida da população:

Ele, Edgar, Jorge a maioria dele era tudo agricultura. Mas depois que foi acabando as roça, a fábrica de papel começou a comprar aquelas roça, tinha muita casa de farinha. A fábrica de papel dava dois, três mil e ele achava que era muito dinheiro, aí foi se desfazendo, foi ficando sem atividade. Ai eles começaram a pescar. Quem não sabia pescar teve que aprender. E teve vários –irmãos de João que viraram caranguejeiro... eles tirava pros atravessador. (informação verbal)⁵⁵

Neste depoimento Babau se refere à fábrica Penha Papéis Embalagens Ltda que se instalou na cidade entre 2004 e 2005⁵⁶.

⁵⁵ Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

⁵⁶ Informação obtida no site *penha.com.br*, acessado em Outubro de 2013.

Ainda, segundo o percussionista, atualmente muitos habitantes de São Braz ainda vivem da mariscagem, da pescaria e da agricultura, como este pesquisador pôde comprovar ao observar ao longo da estrada que leva até o distrito, onde as barracas de palha beiram a pista com as especiarias do mangue, principalmente o caranguejo, e pela aquisição, no pequeno distrito, do bom camarão mariscado por seus nativos. Quem não se encaixa nestas atividades e nos pequenos comércios (quitandas e bares) não tem oportunidade por lá. Não é por acaso que boa parte de sua população não reside no local. Babau fala sobre essa migração que subestima a população nativa:

Umás 1.200 pessoas com criança e tudo [...] mas a população dali é enorme, a população tudo fora. Lá não tem[...] ou você sai pra trabalhar[...] Paulo Roberto mesmo do grupo da gente tá no Rio, tá em Macaé. Ele tocava no grupo de pagode lá, lá em São Braz mesmo, não saía de São Braz de jeito nenhum [...] não tinha expectativa nenhuma com esse grupo lá...É raro o pessoal empregar ali, a não ser que você trabalhe nas fábrica perto de Santo Amaro, ou em vá pra Salvador. Ou vai pra São Paulo. O pessoal tá migrando pra São Paulo (informação verbal)⁵⁷.

O percussionista tem a própria trajetória de vida marcada pela saída da sua terra natal. Ele perdeu seu cargo na prefeitura após a eleição do novo prefeito, sua função era administrar o funcionamento dos serviços públicos do município (escolas, posto de saúde, limpeza das ruas) em São Braz. Junto com a perda do cargo também não vingou o projeto de viveiro de camarão que tinha implantado com o apoio de algumas empresas, entre elas a Odebrecht, para quinhentas famílias viverem da sua exploração:

O pessoal não ia tomar conta, porque tinha as escala, mais ninguém quis. Eu que tinha que sair, porque eu que administrava São Braz, colégio, posto de saúde, limpeza de rua, que eu trabalhava pra prefeitura, aí meu prefeito terminou o mandato. Ai me desgostei, aí ela (a esposa) trabalhava na Odebrecht e já morava aqui, eu vinha de quinze em quinze... ai me mudei de vez. (informação verbal)⁵⁸

Este pesquisador pôde em estadia e idas à região apreender um pouco as peculiaridades desse pequeno distrito satélite de Santo Amaro da Purificação, no coração do Recôncavo canavieiro da Bahia. A história do Recôncavo está registrada em suas ruas quando passamos e avistamos a ruína da velha Capela de São Braz. No entanto, as suas tradições não implicam em rejeição aos novos ritmos e novos hábitos. Por isso, ali se fazem presentes, ritmos urbanos contemporâneos como reggae, o pagode, o axé e o arrocha, bem como a moda do cabelo rastafári.

Fernando, dono de um bar e restaurante e mediador do Grupo de Samba Chula de São Braz, mantém este tipo de conservação de cabelo estilo rastafári que alcança seus calcanhares. Quando ele

57 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

58 Op. cit.

está andando pelas ruas muitas vezes é preciso guardá-lo no bolso para não atrapalhar os passos, nem sujá-los. Babau, um dos percussionistas do grupo, também possuía o cabelo nesse tamanho antes de cortá-lo cumprindo uma promessa. Em muitos bares e locais se observa símbolos e fotos que representam a música do reggae, talvez por uma afinidade com a cultura negra, demonstrando que a relação do Recôncavo com o reggae se estende para muito além de Cachoeira.

Um lugar materialmente muito pobre. Na chegada observa-se algumas casas com pessoas (adultos e crianças) sentadas nas portas passando as tardes, cortando bambu para fazer palito de espetinho. João do Boi uma vez mencionou que havia emprestado um burro para alguém conhecido transportar os pedaços de bambu do bambuzal até em casa. Ao perguntar, em uma das ocasiões, por quanto vendiam os espetinhos, foi revelada uma espantosa proporção: a cada mil palitos entregues eles recebiam dez reais, ou seja, cada palito custava menos de um centavo. Esta proporção consegue mensurar de certa forma o nível da pobreza material do lugar.

São Braz é também um cantinho do interior como muitos outros espalhados pela Bahia. Possui uma vida social bem pacata e simples, estradas de terra batida, as ruas do centro de paralelepípedos, gente humilde e receptiva que fica na porta de casa conversando ou no bar tomando uma cervejinha no final da tarde. Há também os desconfiados que olham atravessados os que chegam de fora, mas não deixam de responder um “boa tarde” que ajuda a superar a desconfiança. Os filhos, netos e sobrinhos compartilham sua criação entre todos da família. Recolhem-se cedo (quando não é sexta ou sábado), acordam cedo e almoçam cedo.

Muitos conhecem o samba chula, os mais antigos principalmente, mas pareceu que a casa de João do Boi é a referência do local quando se fala no assunto. Nos divertimentos de finais de semana, os mais jovens se entretêm com os ritmos urbanos contemporâneos acima citados. Eles conhecem o samba chula, mas a maioria não o consideram um referencial para seu entretenimento. Babau revela a opinião dos mais jovens: “Você vê esses meninos novo aí, quem quer saber de negócio de samba lá em São Braz? Quando eu falava pra tocar no samba: “eu vou tocar essa porcaria nada”” (informação verbal)⁵⁹. Com a mesmo desinteresse se pronunciou o neto de Alumínio na frente do avô.

São Braz, independente das impressões, das contradições e do seu charme do recôncavo é um dos poucos lugares nesta região, que circunda a Baía de Todos os Santos e que forjou pela história e geografia um riquíssimo complexo cultural, onde se organizou um grupo de samba de roda que se caracteriza pelo texto cantado ser a chula: O Samba Chula de São Braz.

59 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

2.3 O SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ

A história do grupo foi contada em uma entrevista concedida pelo percussionista Babau. Ele discorreu sobre a prática do samba antes da formação do grupo, contou sobre os fatos que levaram ao engajamento neste formato e sobre como se comportou o grupo após a formação nas viagens feitas pelo Brasil e no exterior.

Babau aprendeu a tocar desde pequeno já que na casa de sua avó em São Braz, na qual foi criado, sempre havia samba nas rezas dos santos e sua mãe era yalorixá em uma casa de santo no bairro do Trapiche de Baixo em Santo Amaro. Cresceu tocando no terreiro, apesar de não se iniciar na religião do candomblé, e nas rodas de samba de roda e samba de caboclo.

Ele já conhecia João do Boi e Alumínio e em uma dessas rodas de samba de caboclo conheceu Edgar, o irmão mais velho dos dois, o qual Babau afirma ser o maior sambador que já conheceu. Toda a história da formação do grupo está ligada a trajetória da família de sambadores de João do Boi, Alumínio e Edgar.

Edgar ao chamar Babau para tocar em seus sambas de caboclo soube que ele já conhecia seus irmãos e já tocavam junto também o samba chula. Assim, sempre que havia samba se juntava basicamente João do Boi, Edgar, Alumínio, seus primos, Babau e Lotero, que era o violeiro. Somente os dois últimos não eram da família. Uma dupla era composta por João do Boi e Zé Quer Mamar, a outra por Edgar e Alumínio, nesta ordem estão a primeira e segunda voz de ambas as duplas.

Com o passar do tempo foi-se criando uma referência sobre eles na região e quem queria um samba, após a reza em sua casa, mandava chamá-los:

O pessoal começou a pedir pra gente tocar em Tabuleiro, Cachoeira... mandava carro e tudo. O pessoal começou a dar um trocado. Dava aquele trocado aquela mixaria, aí dividia pra todo mundo e tal. Era dinheiro pra tomar uma cerveja, vamos supor... sobrava pra cada um 15 reais, 20 reais (informação verbal)⁶⁰.

O que inicialmente era uma prática social comum a muitos moradores da classe trabalhadora negra das regiões do Recôncavo começou se tornar um atrativo cultural frente a modernização da região urbana e ao enfraquecimento e/ou substituição das outras práticas sociais que a sustentavam, como a reza dos santos católicos e os trabalhos rurais onde, predominantemente, nascia e se

60 Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

manifestava a chula. A relação com o evento começou a mudar após a ida da Rede Globo e a Rede Bandeirantes ao distrito buscando registrar e divulgar do samba chula nos seus respectivos programas que possuíam uma temática sobre as curiosidades regionais e manifestações culturais do Brasil.

Foram três abordagem no total. Uma da Rede Globo pelo programa Brasil Legal apresentado por Regina Casé e duas da Rede Bandeirantes pelo programa Na Carona. Em duas das três ocasiões Babau foi a referência procurada pela produção dos programas. Na outra ocasião ele não estava em São Braz. Isso se deve ao fato de que entre todos do grupo, ele e Fernando, que mais tarde se torna uma espécie de representante produtor do grupo, eram os únicos que sabiam ler e escrever e possuíam mais conhecimento sobre as relações sociais e os mecanismos de organização e funcionamento próprias da moderna estrutura racional capitalista.

Segundo Babau, na época, nas duas ocasiões que ele intermediou o contato dos programas televisivos, foi cobrado valores simbólicos para as produções dos programas referentes a cada participante, sem contabilizar a garantia do transporte e bebida para todos. O reconhecimento dessa prática social como referência cultural para o Estado da Bahia e para o Brasil mexeu com a autoestima dos habitantes: ““olha o samba de São Braz tá passando na televisão”” (informação verbal)⁶¹.

Além do reconhecimento, a possibilidade de poder obter algum ganho material com a divulgação do seu festejo influenciou o grupo a se organizar melhor para se lançar sobre a plataforma do mercado cultural: “se a gente não quiser ganhar só uns trocados com samba de tradição, a gente ter alguma tocadás pela Bahia e pelo Brasil, é isso aí: a gente cobra menos, não explora o pessoal e a gente fica sempre na mídia” (informação verbal)⁶². Esta foi a proposição de Babau durante a reunião com seus conterrâneos para decidirem se iam ou não se apresentarem como grupo no mercado. Eles tinham um padrinho neste meio: Roberto Mendes, que levaria o samba de São Braz, representado por este grupo dos seus habitantes, por todo o Brasil e assim fez. A grande maioria acatou a proposta do percussionista sob a frase simbólica do violeiro Lotero: ““cê tá certo babau, chega de tomar cachaça, a gente tem que tomar umas cervejinhas, o que você falar tá certo”” (informação verbal)⁶³.

61 Babau reproduzindo a fala de um dos habitantes de São Braz perante o reconhecimento do Samba Chula. Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

62 Op. cit.

Assim se formou o grupo com a presença de duas duplas, Maçur e Alumíno, Zé Quer Mamar e João do Boi; o percussionista Babau e Mário Pérez; o violeiro Lotero e algumas sambadeiras, que ainda não contava com a presença de Dona Nicinha, mulher de João do Boi. Depois da morte de Maçur e Zé Quer Mamar, a presente dupla João do Boi e Alumíno se consolidou a frente do grupo. Com a morte do violeiro Lotero, substitui Paulo Roberto também nativo de São Braz e chegam ao grupo os violeiros pesquisadores da capital Cássio Nobre e Tadeu. Dona Nicinha assume as sambadeiras junto com suas filhas Ana e Timbeta e assim fica a formação atual do grupo com algumas variações esporádicas e agregações posteriores como Junior, mais conhecido como Bahia, que passou a tocar surdo no grupo depois de algum tempo ajudando a carregar os instrumentos.

Deste modo, o Samba Chula de São Braz se formou sob as relações comunitárias de parentesco e camaradagem durante a prática do seu divertimento social e que ao atentar para sua valorização por uma parcela do mercado cultural se lançou como produto no cardápio de opções desse mercado, conseguindo se firmar ao lado do Samba Chula Filhos da Pitangueira como principal representante deste sotaque musical.

Figura 9: Samba Chula de São Braz em apresentação no formato de espetáculo.



Fonte: Djiboutik (<http://www.djiboutik.be/?p=1105>)

CAPÍTULO 3

CORRENDO A RODA

Este capítulo é dedicado à descrição e análise do Samba Chula, aqui, tratado como um tipo específico de samba de roda do Recôncavo Baiano. Por isso, alguns dos seus aspectos serão abordados tendo em vista seu universo musical mais genérico de pertencimento: o samba de roda. Suas peculiaridades serão sempre frisadas para tentar tecer, ao menos para fins analíticos, as fronteiras de suas especificidades. Fronteiras que em se tratando de expressões populares tendem a serem tênues.

O Dossiê do Samba de Roda do IPHAN, coordenado por Carlos Sandroni, divide o samba de roda em dois subtipos, tendo como base a relação entre música e dança: o Samba Chula (ou samba de viola ou, ainda, samba amarrado) e o Samba Corrido (ou samba de roda simplesmente). Os critérios apontados pelo Dossiê são os seguintes:

Primeiro: no samba chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo - estando os toques dos instrumentos presentes nas duas atividades -, enquanto no samba corrido, ao contrário, dança, canto e toques acontecem simultaneamente. Segundo: no samba chula apenas uma pessoa de cada vez samba no meio da roda; enquanto no samba corrido podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda (IPHAN, 2006, p. 34).

Apesar de concordar que existam estas diferenças (porém não rígidas, pois o segundo critério não necessariamente se ausenta do samba corrido), a característica básica a ser explorada nesta pesquisa e que servirá de base identitária para o samba chula é o tipo de canto entoado durante a roda. O próprio dossiê, em momento posterior, fará essa diferenciação, com a qual concorda Petry Rocha Lordelo (2009), reforçando o argumento de Ralph Waddey¹(1980), segundo o qual o samba chula se caracteriza basicamente pelo canto da chula e pela presença da viola. Essa posição foi tomada também a partir das observações de campo quando se encontrou algumas rodas de samba (como no caso da de Dona Dalva Damiana, em Cachoeira) nas quais se obedecia à ordem da dança,

1 Norte-americano que veio para o Brasil na década de 70 para estudar, para seu doutorado em Etnomusicologia pela Universidade de Austin (Texas), a música da capoeira. Porém, mudou o rumo da sua pesquisa e acabou por publicar o ensaio *Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia* na *Revista de Música Latinoamericana* (Lordelo, 2009). Esta obra publicada por um etnomusicólogo norte-americano é a maior referência nesta área sobre o samba chula.

mas não necessariamente se cantava chula ou havia a presença do sotaque da viola, aspectos que serão melhores abordados em seus respectivos tópicos.

Nesta etapa vão ser abordados os principais aspectos do samba chula, revisando algumas contribuições sobre o mesmo e acrescentando observações colhidas durante o campo. Tende-se desse modo a traçar um primeiro panorama analítico do objeto. A dança, as letras, a relação entre labor e canto, a viola no samba chula, a iniciação para o samba e a encenação do mesmo serão foco desta primeira parte. Traçado esse panorama, a análise de como e do que é representado nas letras e pelo Grupo de Chula de São Braz será desdobrada com mais propriedade.

Porém antes de tudo é importante traçar um breve histórico do samba de roda enquanto expressão popular nas terras que circundam a Baía de Todos os Santos e enquanto produto do emaranhamento estético cultural dos fragmentos africanos e portugueses que aqui sobreviveram. Entender como o samba de roda, produto desse processo, tornou-se símbolo da “baianidade” e, como germen do samba carioca, também de nacionalidade.

3.1 UMA HISTÓRIA CANTADA

De Portugal vieram a língua, a poesia, danças, músicas e instrumentos. Já em 1500, Caminha descreve o que pode ser considerado a primeira interlocução musical dançante desta terra mestiça. Aconteceu quando Diogo Dias, ex-almoxerife de Sacavém, sacou sua gaita, partiu tocando em direção aos índios e os tomou pelas mãos para dançar. Caminha comenta que eles curtiam e riam ao som da gaita. Porém, o sincretismo só veio acontecer mesmo com a construção da Cidade da Bahia, tanto informalmente nas práticas cotidianas, como formalmente através dos trabalhos dos jesuítas que ensinavam os índios e negros a tocar instrumentos e músicas europeias e também nas suas práticas de catequese compunham versos em tupi, aprendiam instrumentos tupinambás (chocalhos, flautas ósseas, borés de taquara) (RISÉRIO, 2004).

Entre os tupinambás e os tupiniquins se observava o gosto pela música e pela dança. Os relatos da época sempre se referem a eles como um povo festivo. Antes e depois da guerra, quando recebiam alguém, nos ritos de passagens, enfim, qualquer ocasião era motivo para festanças. Exímios bailarinos e respeitadores dos eloquentes: existiam certos trovadores tupis que dominavam a língua tupi e teciam suas declamações poéticas. Estes eram respeitados até por seus inimigos e tinha passagem livre entre as tribos, sendo poupado até da antropofagia (RISÉRIO, 2004).

Porém, seu legado para a constituição das músicas e danças mestiças carecem de espaço na bibliografia sobre o tema, sendo assim muito difícil apontar algum aspecto de influência direta ao menos no que tange ao samba de roda do Recôncavo Baiano. Nos seus estilos de dança havia poucos contatos corporais e requebros. Risério (2004) transpõe uma descrição do missionário Claude d'Abbeville, onde este detalha:

Dançam em geral com os braços pendentes, às vezes com a mão direita nas costas e contentam-se em mover a perna e o pé direito. É verdade que não raro se aproximam dos outros, voltam, pairam e giram sempre com o pé no chão; mas de três ou quatro voltas regressa cada um em cadência ao lugar de onde saiu... dançam sem trejeitos, nem saltos, nem requebros, nem rodeios... (Risério, 2004, p. 145).

É possível notar que a descrição desse grupo difere totalmente dos relatos tanto das danças eminentemente negras como dos primeiros passos mestiços (como veremos adiante com a fofa e o lundu), restando aos ameríndios senão a sua contribuição somente ao espírito festivo anteriormente mencionado.

Os portugueses trouxeram consigo suas influências culturais principalmente a árabe, devido ao grande domínio dos mesmos sobre a península ibérica. Evidenciando que um sincretismo ibérico foi trazido para as outras margens do atlântico sul: alaúde e a guitarra, assim como o pandeiro, são instrumentos árabes (RISÉRIO, 2004).

Dos negros africanos, principalmente do Congo e de Angola, pois foram os primeiros a chegarem aqui de forma massiva, vieram as danças, batuques e rituais concebidos em roda. Batuque era a definição para qualquer tipo de celebração negra da época que envolvesse tambores e dança. Emília Biancardi (2006) reporta casos de danças de roda relatadas por diversos pesquisadores em lugares distintos da África. Todos os casos revelam os batuques, a formação da roda e a dança lasciva que era executada por quem estava no meio desta.

Para Jocélio Teles dos Santos, o batuque é atribuído às manifestações congo-angolanas, caracterizadas pela formação circular dos participantes e “excitação na música e na dança” (SANTOS, 1998, p. 18). Porém, entre os congolezes poderia haver dois ou três pares no centro da roda dançando e seus movimentos aceleravam-se conforme a música; os aplausos e a maior reputação eram reservados para os que conseguissem acompanhar melhor a velocidade da música saracoteando os quadris. Já entre os angolanos o centro da roda era ocupado por um(a) preto(a) que

executava vários passos e dava uma umbigada em um dos integrantes da roda, o qual deveria substituí-lo. Segundo o autor, os dois tipos foram exportados para o Brasil. (SANTOS, 1998).

Já os portugueses implantaram no Brasil a canção e a viola (vihuela de mano, diferente da viola de arco ou rabeca), esta última utilizada pelos trovadores galego-portugueses na época medieval. Entre elas um tipo denominado cavaquinho. As violas eram tão comuns em Portugal que eram consideradas instrumentos de pobre, vagabundos, negros e patifes. A mesma sujeição o violão assumirá mais tarde no Brasil. Gregório de Matos, por exemplo, sempre tinha à mão sua viola de cabaça construída por ele próprio, ou seja, instrumento luso ameríndio (RISÉRIO, 2004).

A música erudita foi trazida pelos jesuítas e usada no processo de catequização dos índios e negros; assim, o cantochão e a música de órgão permearam a nossa sociedade. Nota-se também que já no século XVII surgiam novos estilos de dança, um desses foi o paturi, resultado da mestiçagem popular da Cidade da Bahia, cuja citação aparece num dos poemas do violeiro e poeta Gregório de Matos:

Ao som de uma guitarrilha
Que tocavam um colomim
Vi bailar na Água Brusca
As mulatas do Brasil:
Que bem bailam as Mulatas,
Que bem bailam o Paturi. (Gregório de Matos em Risério, 2004, p. 150)

A viola e o paturi se configuram como uns dos primeiros elementos musicais mestiços da então germinante cultura brasileira (RISÉRIO, 2004).

No século XVIII, os negros da cidade da Bahia e seu recôncavo seguiram promovendo suas batucadas, seja sob o caráter religioso, seja sobre o caráter profano. A Cidade da Bahia e o Recôncavo formavam, durante o século XVIII, o maior centro produtor e exportador cultural do Brasil. Chegavam à Portugal inúmeras notícias sobre as novidades culturais da Bahia. Uma delas foi a fofa: uma dança que tinha como coreografia a simulação do gozo sexual e entre os registros históricos dos observadores da época a fofa sempre estava classificada como lasciva e indecente. Como a fofa, muitas danças e cantos foram inventados neste cenário popular de mestiçagem cultural e logo penetravam nos salões mais importantes da sociedade colonial (RISÉRIO, 2004).

Aqui, conviveram durante muito tempo códigos musicais distintos. A mais antiga obra erudita do Brasil de que se tem conhecimento foi composta na Bahia, na região do Recôncavo, e

data, curiosamente, de 2 de Julho de 1759 (RISÉRIO, 2004). Houve a instrução de negros para lidar com instrumentos europeus: já no século XVII, um senhor rico da Bahia possuía uma banda com trinta músicos, todos negros escravos e regidos por um francês provençal. Como também no município do Livramento (Antiga Vila Velha), já no século XIX, o Barão José Simeão de Matos possuía uma banda com cerca de quarenta músicos, também todos pretos e escravos seus, para a qual o hábil flautista negro de Caetité, professor Manuel Pedro, foi chamado para ser regente (HEBE MACHADO BRASIL, 1969).

Até aqui podemos constatar o seguinte: o que antes pertencia a um povo e à sua cultura musical, aos poucos, foi-se alastrando para conhecimentos de outros e seus consequentes usos distintos dos ‘originais’. Um processo de emaranhamento estético através da interlocução das práticas sociais existentes.

Assim, houve com os batuques, como eram conhecidas as manifestações coreográficas musicais de caráter profano e religioso dos negros (BIANCARDI, 2006), um processo de adaptação e transfiguração de seus elementos estéticos, com alguns destes sendo perdidos e outros adquiridos em “função do ambiente social”, como cita Muniz Sodré (1998). Para o autor, o processo de mestiçagem dos costumes estimulou o negro a utilizar táticas de adaptação para preservar suas práticas culturais, como a exemplo o batuque que foi modificado para adequar-se à vida urbana ou para inserir-se nas festas populares de cunho europeu. Desse processo surgiram o maxixe, o lundu e o samba (SODRÉ, 1998).

O lundu é um ótimo exemplo disto. De dança de roda passou a número de teatro, para, posteriormente, tornar-se um gênero de canção de tom humorístico satírico. Esta foi a primeira música negra a ser aceita pelas camadas brancas mais abastadas da sociedade. No início, suas coreografias prefiguravam o ato sexual, provocando taxações moralistas aos não conhecedores desse gênero musical. Porém no final do século XVIII, entra em voga o *lundu canção*, forma mais crioula do gênero criada por Domingos Caldas Barbosa, que adentrará até mesmo nos salões da alta sociedade lisboeta (SODRÉ, 1998).

Apesar desse processo de crioulação ao qual se refere Sodré (1998), o lundu conservou suas estruturas características como “a alteração rítmica da síncopa e a escala de sétima abaixada (sol a sol descendente sem alteração)” (SODRÉ, 1998, p. 30-31).

A síncopa é um elemento eminentemente africano, ela é o deslocamento da acentuação do tempo fraco para o tempo forte. É a responsável pelo que se caracteriza de swing, que vem

exatamente da tentativa do corpo em completar esse espaço vazio deixado pelo deslocamento da acentuação rítmica. Em todo o continente americano a introdução da síncopa preservou a identidade musical africana sob o discurso melódico e harmônico europeu. No blues, no jazz, na salsa, na rumba e no samba ela se manifesta. Apesar de ser conhecida na Europa, sua presença se verificava na melodia e não na condução rítmica. Para Muniz Sodré “o negro acatava o sistema tonal europeu, mas, ao mesmo tempo, o desestabilizava ritmicamente através da síncopa – uma solução de compromisso” (SODRÉ, 1998, p. 25).

O samba chula também foi fruto dessa espécie de emaranhamento dos elementos estéticos das culturas negras e europeia, para formar esse sotaque musical do Recôncavo da Bahia. Segundo Biancardi:

[...] as danças de origem africana, incluindo aí o batuque ou o semba, foram perdendo progressivamente seu caráter original, adquirindo novos aspectos e novas feições... adaptando-se aqui ao novo meio social e experimentando transformações advindas do contato com outras etnias e outras culturas. (BIANCARDI, 2006, p. 274).

A viola tão popularizada em todo o Brasil e muito conhecida por sua versão caipira, fez aqui no Recôncavo uma tradição de violeiros sambadores, que através dos seus ponteados adornam o samba e o miudinho das sambadeiras. Um instrumento de cordas temperado, como a viola machete, foi, aqui, abordada pelo sotaque africano sincopado. O calendário católico dos santos populares que receberam a fé de modo sincrético ou não dos trabalhadores negros contribuiu e contribui para exibição da chula. Depois de entoada a ladainha e o bendito, a chula é gritada. Um nó bem-feito que não se permite desatar para saber que lado entrou primeiro, onde ou quanto. Só é sabido que, basicamente, as duas cordas soam em uníssono.

Seguindo o raciocínio de Sodré (1989), onde urbanização e modernidade ajudaram a modelar o processo de criouliização nos ritmos e gêneros musicais e coreográficos afro-brasileiros, é necessário frisar que houve para o samba chula a no Recôncavo Baiano certa dilatação temporal nesse processo. Apesar de ter vivido uma época de opulência econômica com a prosperidade do açúcar, a Bahia e, principalmente, seu Recôncavo vão viver uma era de declínio econômico, entre 1870 e 1940, que só começa a ter fim com a chegada da instalação da Petrobras em 1953 e do Polo Petroquímico exatamente na região, apesar das tentativas de modernização da produção de açúcar com as usinas.

Até aquele momento, a Bahia passou ao largo dos impulsos industriais como os que aconteceu durante a primeira guerra (substituição de importação) e na década de 30 com o Governo Vargas. Este período de estagnação ficou conhecido, devido as especulações sobre suas causas, como "enigma baiano" e foi desvendado por Luís Henrique Dias Tavares (RISÉRIO, 2004).

O sistema econômico baiano, segundo este autor, era estruturalmente agro mercantil, e assim, as indústrias aqui implantadas ficavam muito dependentes do comércio e do movimento de importação e exportação oriundo das atividades agrário extrativistas. Ou seja, nunca houve até a chegada não só da Petrobras, como do CIA e do Polo Petroquímico, um processo de industrialização que ganhasse uma dinâmica própria e, sim, impulsos industrializantes de pouco fôlego. Apesar de se questionar a autonomia desses complexos industriais, certamente eles representaram um processo industrial diferente das antigas tentativas. Assim, até a metade do século XX os sulistas que visitavam a Bahia e seu Recôncavo pareciam voltar ao passado devido à sua remota paisagem econômica, social e cultural (RISÉRIO, 2004).

A produção açucareira tentou sobreviver sob a tutela das usinas, porém não durou muito tempo.

A agro indústria do açúcar no Recôncavo criou, não resta dúvida, um complexo cultural cujas sólidas bases ainda hoje explicam uma série de valores, de crenças, de comportamentos e de relacionamentos presentes na vida da própria área[...] No massapê ficou o resto, a população mesquinha presa à usina sempre a beira da crise, no desemprego intermitente, na pequena lavoura, na pesca. (Neto, 1989, p. 11)

Além deste fato, é preciso considerar que a instalação do Polo Petroquímico e do CIA ocorreram no que se denomina o Recôncavo Norte, isolando as terras do massapê e dos tabuleiros ao oeste (RISÉRIO, 2004). Sem maior planejamento estratégico para a região, a presença da Petrobras se torna algo paralelo a realidade preexiste passada a euforia das instalações iniciais:

[...] à medida em que se efetiva a implantação da refinaria, isto é, de tudo aquilo que será definitivo nas operações de extração, refino e transporte do petróleo e seus derivados, a mão de obra não qualificada vai sendo dispensada, voltando às suas bases e reintegrando-se no quadro tradicionalmente crítico da região, já agora com sua crise evidentemente agudizada. (Neto, 1989, p 14)

Sem considerar o Recôncavo Norte, todo seu resto, além de sofrer junto com o Estado nas décadas de isolamento econômico, os impactos na estrutura social, decorrentes da atuação do novo modelo produtivos e seus corolários, foram mais paulatinos e até hoje estas outras regiões estão

marcadas pelo reconhecimento e pelas mazelas dessa discrepância. Uma das consequências desta tragédia foi uma notável manutenção dos modos de produzir e viver que a urbanização e industrialização começam a modificar posteriormente.

L.A. Costa Pinto (1958) propõe-se a analisar as mudanças estruturais que começam a aparecer no Recôncavo decorrente do tardio desenvolvimento econômico da região. Este processo, segundo o autor, do ponto de vista histórico é uma manifestação regional de um fenômeno que segue se desenrolando em plano nacional dentro de um arcabouço maior em termos globais: o fenômeno da expansão da sociedade industrial capitalista em detrimento do sistema colonial e seu regime econômico atrasado. Na época de seu estudo, Costa Pinto aponta as transformações na região em foco como “quase microscópica em sua amplitude e relativamente recentes em sua duração”.

Porém, o mérito da sua pesquisa, consistiu em focar nas particularidades desse processo na região e nos desdobramentos para a vida cotidiana dos sujeitos que nela vivem:

Seja qual for a importância relativa que, em comparação ao que está acontecendo noutras partes, acaso possa ter a transformação social em desenvolvimento no Recôncavo – isto, na verdade, não altera em nada a significação profunda que ela realmente tem para os indivíduos e grupos nela envolvidos, para os quais a esfera local ou regional não é uma parte ou fração do mundo – é o mundo, seu mundo. E é nesta perspectiva que o problema deve ser colocado, precisamente porque somente quando compreendermos o que existe de especificamente regional nesse processo estaremos capacitados a entender o que nele existe de humano e universal. (Pinto, 1958, p 105)

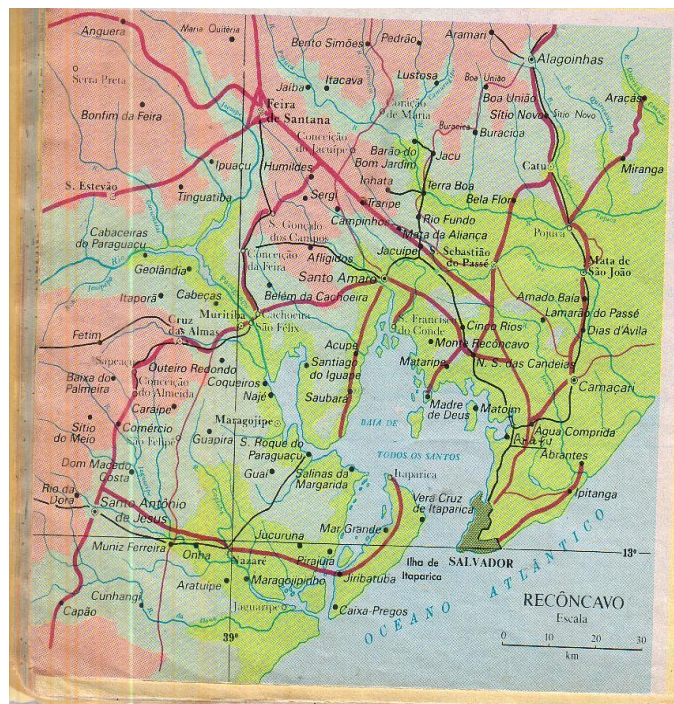
Quando as novas formas de produção, baseadas nas tecnologias industriais e na formalização das relações de trabalho, começam a chegar à região ocorre um impacto tanto na esfera da estratificação social como na esfera das instituições sociais presentes até então. O surgimento de novas camadas sociais, a proletarianização dos trabalhadores e o declínio dos valores e costumes tradicionais são algumas resultantes desse processo (PINTO, 1958).

Porém, esse novo padrão nasce de dentro da antiga estrutura e isso resulta na coexistência dessas duas formas no panorama do Recôncavo. Dependendo da região, a relação entre elas pode assumir diferentes proporções. As duas disputam e se fundem na modelagem da vida social, na fundamentação das instituições e do regimento do cotidiano (PINTO, 1958). Mesmo considerando o espaço de tempo que fez avançar o regime mais recente em detrimento do colonial é correto afirmar que há espaço para a manutenção deste em várias regiões do Recôncavo, principalmente, nas mais afastadas da região metropolitana.

Essa reflexão tem o objetivo de situar o Samba Chula neste cenário. Ele, como fruto da imbricação da cultura africana e portuguesa nos moldes da sociedade colonial, conseguiu manter certo vigor como prática social, pois viveu mais afastado e sob menos intensidade das novas relações sociais se comparado aos centros urbanos. Porém, com o passar do tempo começou a conviver com as novas referências sociais. As práticas comunitárias que o sustentam perderam terreno para as novas relações do mundo moderno, industrial, burocratizado e globalizado.

O samba chula ainda se reproduz em um contexto tradicional, sendo ainda uma atração lúdica quando, por exemplo, habitantes de localidades do Recôncavo reúnem-se em torno de algum evento, principalmente em festas familiares onde estejam sambadores e sambadeiras. Representa em seus variados aspectos (dança, procedimentos e letras) todo um modo de vida de uma comunidade, desde sua culinária até o trabalho. Por isso, suas letras ilustram o cotidiano dessas pessoas, descrevem situações e acontecimentos como a chegada do tal “Ferry Boat”, segundo narra uma chula de Mestre Quadrado. Seu canto é uma forma poética e musical de narrar o cotidiano. Um canto de labor como o boi e a toada. Por isso, Roberto Mendes, em sua insistente formulação, a defende como comportamento em forma de canção.

Figura 10: Mapa do Recôncavo.



3.2 SEMENTES DO SAMBA: A INICIAÇÃO NA RODA

A iniciação no samba ocorre através das gerações, os mais velhos instruem os mais novos. Ou seja, o repertório, as referências das letras, os procedimentos do evento representam as práticas cotidianas e as referências da comunidade. A incursão no mundo do samba chula, para quem vai ser sambador, ocorre através das iniciações pelos mais velhos ao perceberem a ‘vocação’ e interesse dos mais novos.

Em seu estudo sobre o samba chula, como forma de educação não formal, Lordelo (2009) aborda exatamente esse processo de socialização do conhecimento e a importância da memória no mesmo:

A memória aqui aparece como categoria fundamental no processo de transmissão de saberes desses grupos sociais. Ela é a sede dos conhecimentos significativos à história, às técnicas de trabalho, às táticas de luta, aos valores, aos ritos, etc.; é a fonte sobre a qual a educação se utiliza para desenvolver a identidade cultural e a consciência histórica de classe do sujeito, da família, do grupo, da comunidade; é o passado que dá sentido ao presente e projeta um futuro (com referência no passado) (LORDELO, 2009, p. 55).

Lopez (2009) confirma o modo informal como ainda ocorre o processo de ensino e aprendizagem na própria convivência entre as gerações. Em uma de suas entrevistas, a sambadeira Dedéa explica:

Você me pergunta como eu aprendi a sambar, acho que foi dançando mesmo. Apesar de minha timidez, a gente foi crescendo no meio do samba, com minha mãe, nas festas, nas lavagens de roupa, participando da alegria dos mais velhos... minha sobrinha de três anos de idade já samba com os adultos. (Lopez, 2009, p. 52)

Figura 11: Sambadeira mirim correndo a roda, casa de Dona Dalva Samiana.



Fotógrafo: João Paim (2012)

Entretanto, quando se trata de transmissão de uma tradição, não se pode ter em mente algo estanque que se transmitiu por gerações de maneira intocável. Como em toda espécie de prática social, tabus são levantados e quebrados de geração em geração. No presente caso, é significativo o papel das mulheres que desafiaram os costumes e homens de sua época para saírem do papel de sambadeiras e passar a compor e a tocar instrumentos na roda de samba. Exemplo de exímia tiradora² de samba é Dona Dalva Damiana, matriarca do Samba de Roda de Suerdick, que durante seu ofício na fábrica de charuto Suerdick compunha vários sambas e era considerada uma mulher estranha por suas colegas de trabalho, no entanto sempre se orgulhou disso. Como também as tocadoras de prato como Dona Edith do Prato de Santo Amaro e Dona Aurinda, irmã de Mestre Quadrado, que segundo a própria “ia com a cara e a coragem pra roda de samba, sentava num cantinho e começava a tocar prato” (RABELO, 2009)

Além das mulheres a frente do seu tempo, o samba chula também apresentou inovação na forma dos seus versos. Isso porque no passado não existia o chamado relativo, uma espécie de refrão depois da chula, que foi introduzido posteriormente (não se sabe quando) contrariando os mais antigos, como Mestre Quadrado, que defendiam o samba chula sem o relativo. O sambador

²Nome dado ao sambador, no caso sambadeira, que cria as letras de samba, principalmente se as fizer com rapidez.

Alumínio, segunda voz do Grupo de Samba Chula de São Braz, aponta sua família como a que inseriu na chula o relativo. Mesmo sem ter como comprovar, sua informação nos referencia sobre a introdução posterior deste refrão no canto da chula:

Ói de antigamente não tinha relativo em samba não, gritava a chula e deixava rolar [...] mas a gente, a gente, essa que foi criação nossa de relativo, o sotaque do samba[...] -Seu pai já cantava com relativo? Já, meu pai já cantava com relativo. (informação verbal)³

Demonstrando seu interesse desde pequeno no samba dos adultos, João do Boi, dupla de Alumínio (São Braz – Santo Amaro), conta que saía escondido junto com o irmão mais velho para assistir ao samba, pois os pais não os levavam. O mesmo aconteceu com Sr. Manoel do Véio, de Maragojipe, ele seguia seu pai e um dia os amigos do pai tiraram um verso para ele responder. Ao responder bem e receber elogios dos mais velhos, o pai lhe deu um pandeiro de nome Joaquim para ele aprender e continuar a tradição que muitas vezes cerca uma família (RABELO, 2009).

É relevante observar a força desse interesse. Em muitas declarações, principalmente as feitas pelos sambadores, fica claro que partia deles o interesse em ingressar no meio do samba chula. Não havia preocupação dos mais antigos para com isso. Em muitos casos, só depois que os mais velhos percebiam a curiosidade e muitas vezes a insistência, instruíam-nos com o conhecimento necessário. Porém, ao perceber que esta tradição estava perdendo a força de sua referência para as novas gerações, alguns mestres começaram a chamar para a iniciação os mais novos. Foi assim que Sr. Zeca Afonso começou a sambar⁴. Seu avô ao perceber que o samba estava perdendo força na região o levou seu neto Zeca para morar com ele e aprender as lições do samba.

Como relatado acima, alguns anos mais tarde, em seu leito de morte, o avô de Sr. Zeca Afonso o fez jurar que continuaria a tradição do Samba Chula. Algum tempo depois, em 1968, o mesmo neto fundou, junto com Sr. Zé de Lelinha, o Grupo Filhos da Pitangueira. Ainda se verifica a ocorrência do evento de maneira corriqueira, fora da forma de espetáculo. Porém, atualmente, os grupos de samba chula tornaram-se grandes responsáveis pela divulgação da manifestação e pela agregação dos mais novos em torno do interesse no brinquedo popular. Mesmo que isso não signifique o fim das tradicionais formas de manifestação do evento e do processo de ensino e aprendizagem, pode-se notar uma preocupação dos mais velhos com o tema da continuidade. Em

3 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012

4 Sambar, no meio do samba de roda, se refere mais que meramente à dança no meio da roda. Significa também conhecer os procedimentos, tocar o instrumento, cantar as canções. Por isso, quando utilizado aqui, o termo terá esse sentido amplo.

passageira análise sobre o surgimento dos grupos organizados de samba de roda, Cíntia Paula Lopez (2009) argumenta em sua dissertação:

O surgimento de grupos de apresentação tem nítida relação com o desenvolvimento do turismo na Ilha. A partir da emancipação do Município de Vera Cruz em 1962, houve um grande crescimento da especulação imobiliária e de exploração turística da Ilha, repercutindo no incremento do comércio local. Nesse sentido, podemos notar que atividades econômicas que já eram realizadas, tais como a pesca e a mariscagem artesanais, vêm paulatinamente sendo modernizadas e estimuladas pelo crescimento da demanda proveniente da visitação turística da Ilha, o que provoca também a reorganização das outras atividades socioculturais que as cercam, tais como o samba de roda. Este vem aparecendo nesse panorama em sua configuração explicitamente de apresentação cênica, apresentando indícios rumo a uma profissionalização, ou seja, contando com contratações e cachês pelas apresentações. (Lopez, 2009, p. 70-71).

Mesmo essa análise sendo feita sobre os grupos de samba de roda organizados da Ilha de Itaparica, pode-se encontrar nos processos de modernização das estruturas sociais uma intersecção de fatores que contribuíram para a organização em grupos e a consequente apresentação cênica do samba chula. Este é o caso do Samba Chula de São Braz.

Isso porque, no passado mais que no presente, faziam parte do calendário festivo das localidades rurais as missas dos santos, os folguedos populares nos quais se praticava o Samba Chula e outras manifestações lúdicas, religiosas ou não. Dona Ana do Rosário e Dona Zelita ilustram isso muito claramente ao dizer que antigamente não tinha televisão, nem rádio e que sua mãe cantava para distrair o trabalho (Documentário Cantador de Chula, 2009). Como destaca o antropólogo Ari Lima, o samba chula constitui-se como prática social que “não elaborou um sistema de transmissão dissociada da vida comunitária e rasgada, da apreensão ágrafa da realidade, da conjunção entre explosão e repressão da emoção, da possibilidade, inclusive de conversão através da dor física”. Seu João do Boi reclama, também ilustrando essa deficiência na transmissão atual, que a ‘lei de crente’ afastou muita gente da prática do samba e que a meninada está interessada mais na ‘moda do pagode’.

Ou seja, com a modernização capitalista, as práticas sociais responsáveis pela transmissão desta manifestação foram modificadas comprometendo, assim, a continuidade da reprodução corriqueira do samba chula que, como várias outras manifestações populares, começou a se apoiar em outras formas de organização e manutenção.

3.3 O RITUAL: OS PROCEDIMENTOS, O DIÁLOGO TÁCITO ENTRE OS CORPOS E A SOCIALIZAÇÃO DOS SABERES

Para começar este tópico, faz-se necessário descrever o evento do samba de roda em geral, para posteriormente esmiuçar as peculiaridades relativas ao samba chula. As palavras de Ordep Serra em seu ensaio *Roda* concedem uma visão primária do evento:

A roda não gira... Os seus componentes cantam, batem palmas, tocam (ou não) instrumentos diversos, e movem-se em leves balanços, no ritmo que produzem, sem sair, contínua e sincronicamente do ponto que cada qual ocupa na circunferência: desloca-se um de cada vez para o centro, onde o dançarino destacado executa um solo. Este se conclui com a escolha de um substituto através de uma invocação cifrada num gesto convencional: a umbigada, ou uma espécie de vênica que a representa... (SERRA, 2009, p. 114-115)

Em alguns tipos de samba de roda, há a presença de mais de uma pessoa, por vez, dançando no centro. No samba de esparro, especialidade de capoeiristas, por exemplo, é necessário a presença de dois, pois há uma encenação de provocação entre ambos até que um faça o gesto de derrubada e o outro simule a queda, como um pequeno teatro coreografado dentro da roda (Serra, 2009).

Buscando evidenciar o aspecto religioso do samba de roda, Ordep Serra destaca na apresentação do seu ensaio a pretensão de “mostrar que esta brincadeira tem certa polivalência e também pode, em determinadas oportunidades, constituir um rito sacro” (Serra, 2009, p. 127). Posteriormente ele revela: “muitos autores afirmam que, entre os bantos, o samba (as danças originadoras do samba) demarcava(m) um culto realizado ao ar livre” (Serra, 2009, p. 127). Serra tecer neste momento uma relação de complementaridade do samba que, segundo ele, tem seu *locus classicum* no largo das igrejas, com as missas que aconteciam dentro das mesmas. Exemplificando a relação, cita em roda pé: “Em Salvador e no Recôncavo, as rezas domésticas em honra de Santo Antônio (as trezenas) tradicionalmente se complementam com um samba de roda” (Serra, 2009, p. 134)

Ora, Zeca Afonso, Mestre do Samba Chula Filhos da Pitangueira, afirmou que, depois da promessa feita a seu avô de que daria continuidade ao samba chula, teve que aprender a rezar os santos (Santo Antônio, São Cosme e Damião e São Roque), pois só havia samba chula na época das rezas destes, principalmente, durante a trezena de Santo Antônio. Babau e Alumínio frisaram que o samba acontecia nos carurus nas casas dos devotos dos santos e após as rezas. Para Zeca Afonso

samba chula só acontecia depois das tais rezas. Observa-se a partir do depoimento de Zeca, um condicionamento muito forte entre os ritos do catolicismo popular e o samba chula. Impressão compartilhada por Lordelo que também o entrevistou. Porém, mesmo que os outros entrevistados citassem outras ocasiões de ocorrência, não deixavam de citar as rezas dos santos populares como uma referência de forte ocasião. Em um emblemático relato sobre esse assunto, Tia Adélia, que é considerada importante referência cultural para São Francisco do Conde e conterrânea de Zeca Afonso, afirma:

Antigamente, festa aqui em São Francisco do Conde, era samba. Existia outras festas, mas o legítimo mesmo é o samba. Porque, existia Santo Antônio, terminava em samba. Eram treze noites; São João era samba... São Pedro, samba. Até batizado de menino, casamento, aniversário, samba. O Lindro Amor mesmo – que eu era dona do Lindro Amor – na minha, misericórdia!... Existia muito samba aqui. Num era só reza não. (LORDELO, 2009, p. 94)

No próprio modo desenvolvimento do samba chulado, observam-se diferenças importantes em relação aos outros sambas de roda. Principalmente no modo como o canto é preservado da dança (e vice-versa) e pelo tipo de canto entoado pelos sambadores (este último abordado no tópico sobre o canto de labor).

Quanto a este aspecto se observa que o samba chula tem uma característica hierática nos procedimentos que compõem o evento. Apesar de se verificar parte desses procedimentos em outros sambas de rodas que não adotam a chula como canto, como o já citado samba na casa de Dona Dalva Damiana de Cachoeira, em todas as referências encontradas sobre o objeto, sejam bibliográficas, sejam colhidas em entrevistas com sambadores ou sambadeiras, foram frisadas a importância de tais etapas. Em uma fala Roberto Mendes, detalhadamente, explica todo o desenvolvimento mais típico da cena:

Então a parte *litúrgica* tem como protagonistas exclusivamente os homens, que cantam no desafio de duas parilhas (formada cada uma por duas pessoas), em que uma canta e a outra responde... Na roda que se abre, somente os homens em pé tocam e um deles puxa o canto, que soa como uma declamação. As mulheres só entram na roda quando o "*comandante*" da chula concede a permissão e isso só se dá quando termina o canto e a voz humana é substituída pela melodia harmônica da viola. Então começa a roda de dança, onde só as mulheres entram uma de cada vez, reverenciando os tocadores. Cumprindo toda a *liturgia* chega-se então ao profano e a chula se transforma no samba de roda." (MENDES e JÚNIOR, 2008, p.21)

Apesar de encontrar casos que fugiram dos papéis convencionais, como foi visto no tópico sobre a iniciação, a divisão sexual dos papéis nos procedimentos do samba de roda é ainda muito respeitada, principalmente no samba chula. Na verdade há uma complementaridade desses papéis,

ocorrendo do malogro ou sucesso de um influenciador na execução do outro. Como um diálogo entre as partes.

Cíntia (2009), ao observar o samba de roda na ilha de Itaparica, observou sobre este intercâmbio corporal, que também se apresenta no samba de roda em geral:

Nesse sentido, é possível visualizar metáforas construídas corporalmente a partir de uma mediação entre os temas propostos nas letras das músicas e as relações entre os participantes, sejam eles os músicos ou outros sambadores presentes na roda (LOPEZ, 2009, p. 41).

Essa socialização das interpretações dos códigos e das possíveis respostas aos mesmos pode ser vislumbrada nas convenções que formam o modo de como se deve ‘correr a roda’, como se diz no meio. São os procedimentos básicos que toda sambadeira deve desfilar quando convidada através do umbigo para sair na roda, aqueles que, segundo Dona Dalva Damiana, as meninas de hoje em dia ignoram:

O ritual pra entrar na roda é assim: É pra ouvir o que tá cantando. Porque quando eles estão cantando, eles aliviam o pandeiro e o som da viola também. E a sambadeira não bate palma. A gente fica descansando as palmas porque aquilo dói como a zorra a mão também, por isso eu tenho minha tábua. Quando eles terminam de cantar a chula e a gente responde o relativo, aí a gente começa a fazer nossa parte: começa ali cumprimentando os tocadores, um por um. Primeiro tem que começar pela viola, ou pelo violão, o que tiver na roda primeiro. Daí, a gente dá nossa volta, nossa sapateada, e sai dando umbigada na outra que vai entrar depois de cantar a chula e o relativo de novo (Dona Lindaura em Lordelo, 2009, p. 112)

O domínio dos procedimentos e da maneira como o corpo se comporta na roda diferencia qualitativamente as sambadeiras como se observa na continuação da fala de Dona Lindaura:

A sambadeira legítima, você vê, Neuza não demora, Tudinha não demora, Didi não demora, eu não demoro... Eu, se eu pudesse, eu puxava todas elas que entrasse na roda e ficasse procurando macaquice, dando pulo, pisando barro. Depois fica: -Ah! Minha perna tá doendo! – Tá doendo porque tá sambando errado. Tá pisando barro. O samba é ali ó, no miudinho. Entrou, fez sua cortesia e sai!
O ritual é esse. Não demorar no samba; não sair na roda quando os tocadores estão cantando, porque não pode. Tira o brilho! Fica feio! E eles se perde (Dona Lindaura em Lordelo, 2009, p. 112).

Ao correr a roda a sambadeira revela a interdependência que existe entre a música e a dança, pois responde no pé o que está sendo tocado pelos músicos, os reverencia, como também exhibe seu talento como dançarina (IPHAN, 2006). Os papéis, aqui justificados pelo gênero, assim se complementam pela celebração à vida em festa.

Cíntia Lopez (2009) recorta e analisa o comportamento das sambadeiras na roda e nos traz uma descrição técnica minuciosa dos passos executados por Dona Zenaide, uma das referências do samba de roda de Mar Grande. Ela tece uma análise sobre o ‘miudinho’, passo clássico das sambadeiras, em contraponto ao ‘rebolado’.

Ela se movimenta calma e imponentemente, com giros internos nos quadris que parecem estabelecer o impulso dos movimentos do resto de seu corpo, seguindo sempre num passo miudinho. Esses “giros internos” nos quadris são uma diferenciação intencional ao movimento conhecido de maneira generalizada como rebolado, que pode ter o mote gerador externo, ou seja, a partir das bases de suporte, ou os pés. Ao contrário disso, os giros dos quadris parecem iniciar no umbigo (centro de gravidade) e reverberam na cavidade da bacia, ísquios e soalho pélvico, como se estivessem pendurados respondendo em balanço ao impulso gerado (LOPEZ, p. 48)

Figura 12: Sambadeira no miudinho.



Fotógrafo: João Paim (2012)

Duas maneiras diferentes para embalar a sensualidade no movimento do quadril. Mas não precisa ser samba chula para observar que toda sambadeira mais velha, ou aquela mais presa às tradições, samba usando mais o giro interno e menos o rebolado, assim como miudinho.

O miudinho desenha um movimento em que os dois pés inteiros no chão se alternam de maneira curta e ágil, dando a impressão que a sambadeira sai do lugar deslizando. As mais destras conseguem realizar todo esse movimento com a parte de cima do corpo imóvel. O equilíbrio se mantém em virtude de que o peso do dançante muda seu ponto de aplicação no chão o tempo todo, não cansando o dançante porque esse ponto de aplicação nunca é o mesmo em dois segundos.

O uso da saia também contribui para o desenvolvimento das sambadeiras na roda. Elas valorizam o jogo dos quadris, qualificam os giros, auxiliando a movimentação do corpo (Lopez, 2009). O umbigo se revela neste momento como importante referência original do movimento que possui o quadril como destaque:

Semba do quimbundo: um giro em torno do umbigo... mas ficou umbigada, talvez, dos comportamentos musicais, seja o único que seja cíclico(...) então o samba não poderia ter ponta, pois o samba é um giro em torno do umbigo. E é de importância crucial a bunda no samba, porque ela funciona como um pêndulo para o umbigo. (Roberto Mendes, 2008, p. 48)

O comportamento do corpo feminino na roda é tratado como uma sensualidade imponente numa dança performática e libidinosa.

3.4 A VIOLA SERENA: INSTRUMENTO PORTUGUÊS, SOTAQUE AFRICANO, FUNÇÃO NA RODA

Mas mesmo adotando os instrumentos e a referência musical europeia, como foi salientado na parte do histórico sobre o cruzamento musical que aqui ocorreu, os africanos trazidos pra cá, também tentaram reproduzir materialmente seus instrumentos nativos. Xilofones, lamelofones, arcos e pluriarcos são alguns exemplos de instrumentos registrados no Brasil em ilustrações feitas entre o século XVIII e o século XIX. Alguns destes persistiram como é o caso da cuíca, reco-reco e o berimbau de barriga (NOBRE, 2008).

Porém, as novas condições sociais dos descendentes africanos levaram-os a adaptar também suas práticas músico culturais:

A viola poderia, então, ter substituído a prática musical de pluriarcos, lamelofones, xilofones ou mesmo de outros instrumentos cordofones africanos, mesmo em casos em que tais instrumentos tenham “sobrevivido” apenas na “memória cultural” de africanos escravizados no Brasil... É notável a semelhança de timbres entre o que é tocado pelos violeiros do Recôncavo, com o que é tocado, por exemplo, em instrumentos de procedência africana, como xilofones lamelofones ou outros cordofones. (NOBRE, 2008)

Assim, mesmo a organologia do instrumento sendo de uma referência étnica completamente diferente da africana, seu referencial teórico e sua concepção musical foram totalmente reelaborados pelos afrodescendentes aqui radicados. Com isso a concepção nativa musical destes serviu como base para a subversão na conciliação musical, citada anteriormente, a qual Muniz Sodré (1998) se refere.

No samba de roda, nenhum instrumento é imprescindível, com o bater das palmas dá para se dançar e cantar na roda e, ao mesmo tempo, qualquer instrumento é bem-vindo. Isto demonstra que a instrumentação deste gênero, apesar de ter alguns elementos consagrados como o pandeiro, atabaque e prato-e-faca, é composta pela disposição de instrumentos que certa região possui ou o que no momento estiver disponível para marcar a pulsação rítmica e para acompanhar a melodia do canto. A composição é bastante espontânea, ao mesmo tempo em que certos instrumentos e suas formas de interação com o gênero ajudam a caracterizar certos 'subtipos' ou variações do mesmo. É o caso do samba de lata de Tijuáçu (Senhor do Bonfim) e também do samba de viola de certa região do Recôncavo Baiano.

Como já salientado, a viola é umas das características peculiares do samba chula, que muitas vezes é chamado de samba de viola, dada a importância desta na instrumentação do evento. O Sr. Zeca Afonso é taxativo em dizer que não existe samba chula sem viola machete, um tipo específico de viola que detalharemos mais adiante, pois sua sonoridade é imprescindível para este samba.

Outra vez a continuidade desta manifestação lúdico religiosa atravessa a análise do objeto. Só o Grupo de Samba Chula da Pitangueira utiliza a viola machete em suas apresentações. Em todos os outros pesquisados é substituída ou pelo cavaquinho ou pela viola convencional. Apesar de a viola ser considerada fundamental para esse sotaque musical, os outros grupos de chula, como o de São Braz, nos quais ela está ausente, não podem ser desconsiderados. Assim, vamos analisar a viola enquanto sua função no evento: como seus ponteados contribuem para a dinâmica do samba chula.

Devido à importância que tinha para a música portuguesa durante o período das grandes navegações, a viola chegou e se agregou musicalmente em várias regiões colonizadas pelos lusitanos como Cabo Verde, Açores, Ilha da Madeira e, é evidente, no Brasil (NOBRE, 2008).

No universo de manifestações culturais tradicionais no Recôncavo, a viola é encontrada na Folia de Reis, nas Cantorias, nos Repentes, na Dança de São Gonçalo, nas Folias do Divino e nos Cururus. Dentre vários estilos e nomenclaturas, as duas mais conhecidas no samba de viola são a

viola machete e a viola de três quartos. Porém foi a viola machete que mais vingou no Recôncavo e foi principalmente ela que estilizou o sotaque da Chula, através dos seus ponteados (NOBRE, 2008).

Como nota o Dossiê do IPHAN a viola machete é mais conhecida e registrada na região de “Santo Amaro ao Norte e a Leste em direção a Salvador”, nas outras regiões e também nesta aparece a viola paulista (regra inteira). Este último tipo é um pouco menor que o tamanho de um violão e é o mais presente em todo o Brasil (IPHAN, 2006). A machete já foi tratada como uma espécie de cavaquinho (que é um pouco menor e só apresenta quatro cordas simples) por Câmara Cascudo e tem sua origem reportada à Ilha da Madeira (NOBRE, 2008).

Pelo que foi possível constatar, a viola machete é a menor na família das violas, um pouco maior que um cavaquinho e possui cinco pares de cordas sendo as primeiras (contando de baixo pra cima) as mais agudas e as últimas as mais graves, como em toda viola. Sua peculiaridade é a sua fabricação artesanal⁵ e o seu som mais agudo, sendo considerada o soprano entre o gênero das violas (IPHAN, 2006).

Figura 13: Viola Machete.



Fonte: Jornal GGN (<http://jornalggn.com.br/blogs/alfeu?page=6>).

⁵ Clarindo dos Santos, habilidoso artesão de São Francisco do Conde, era conhecido pela altíssima qualidade dos seus trabalhos, já se encontra falecido. Tonho de Duca (São Francisco do Conde) e Zé Carpina (Amélia Rodrigues) continuam esse ofício no recôncavo (NOBRE, 2008).

Apesar de ter origem europeia, o sotaque, ou seja, a maneira como a viola é abordada tecnicamente e sua conseqüente sonoridade rítmico melódica, é eminentemente africana. Segundo Tiago de Oliveira Pinto:

[...] técnicas específicas de encadeamento de duas configurações rítmicas produzidas por indicador e polegar da mão direita e a relação de acento e harmonia com o todo manifestam um universo musical próprio, nitidamente africano. (PINTO, 2001, p. 246).

Outro aspecto a ser abordado em relação à viola e ao seu uso no samba chula e no samba de roda em geral é a apropriação das nomenclaturas e simbologias musicais do jargão erudito musical europeu pelos violeiros do recôncavo:

[...] o quadro de referência teórica da música do machete baiano baseia-se na noção de cinco “tons” distintos: ré-maior, dó-maior, lá-maior, sol-maior e mi-maior... Aqui “tom de machete” significa a realização sonora de padrões de movimento definidos. Cada um dos cinco “tons” tem as suas fórmulas de movimento e sua própria resultante acústica, além do grau de altura de cada um dos tons, dentro de uma escala imaginária. (PINTO, 2001, p. 246)

Enquanto no referencial europeu os tons ré-maior, dó-maior ou menor significam o campo harmônico e melódico de uma música, no quadro teórico da viola do Recôncavo eles correspondem a uma seqüência de movimentos que, apesar de guardar também diferenças na altura dos tons, possuem um significado estético para cada situação ou impressão que se queira causar. Dominar esse conhecimento corresponde ao saber de que o tom ré-maior é o melhor para dar fluência a uma roda improvisada e segurança e velocidade aos dançarinos; ao mesmo tempo em que o tom mi-maior é considerado mais difícil e atravessado, servindo para colocar à prova os sambadores ainda não experientes (PINTO, 2001).

Existiam muitos tipos de afinação da viola, correspondendo muitas vezes a certa região onde é tocada, como a travessa, a rio abaixo e a natural, cada uma especificando certo tipo de relações entre as cordas e certos ponteados que lhe são apropriados. Esta última é mais propícia em Santo Amaro e é a usada até hoje pelos violeiros presenciados por este pesquisador. Recebe este nome, pois seus cinco pares de corda tocadas soltas é de idêntica afinação com as cinco primeiras cordas do violão (contadas de baixo para cima), conotando o sentido de “correto” (WADDEY, 1980)

Como citado no tópico sobre o ritual, a viola mantém uma interação importante com a dança e com a dinâmica do evento:

Os “toques” da viola no samba chula ou no barravento, por sua vez, parecem estar intimamente associados aos movimentos corporais da dança, permitindo que ocorram “interações” entre tocadores e sambadeiras em diversos momentos da roda de samba. Estas “interações” são corroboradas por expressões verbais do linguajar popular dos sambadores do Recôncavo Baiano, tais como “sambar na prima da viola”, “chora viola”, “ô viola, meu bem, violá” dentre outras (NOBRE, 2008).

Essa dinâmica é importante para manter a roda ‘acesa’. Como descrito acima, no começo, enquanto as parselhas gritam a chula, as mulheres não saem na roda e a viola ou fica muda ou muito baixa, fazendo só o acompanhamento manso. Depois de gritado o relativo da chula, a viola começa a pinicar, é o sinal para as mulheres saírem na roda e começarem seu procedimento. Assim, como já assinalado, a cumplicidade dos desempenhos entre sambadores e sambadeiras tem bastante importância. Dentro desse quadro, a viola desempenha papel singular de estimular as sambadeiras, ocorrendo também seu inverso com estas últimas estimulando a partir da execução dos passos o tocador as variações da viola. Alumínio, lembrando de um antigo violeiro da região ressalta essa interação: “Eu nunca vi um homem tocar daquele jeito rapaz, fazia a mulher vim no pé da viola ali[...] a viola chegava mesmo a chorar” (informação verbal)⁶.

3.5 AS LETRAS: REPRESENTAÇÃO E DESAFIO

Uma parte importante desse projeto está destinada à análise das letras das chulas, visando compreender como são aí representadas as ideias que seus sujeitos constroem acerca dos acontecimentos cotidianos, das relações amorosas, da relação com a modernidade, da relação com o trabalho, da sua fé e do seu passado. Assim, faz-se necessário uma reflexão introdutória sobre as características das letras no samba chula. Ordep Serra (2009), mais uma vez, analisa em uma visão mais geral esse aspecto:

⁶ Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

Suas letras, muito curtas, sugerem relances de um mundo vislumbrado entre cintilações, onde as imagens se acendem e apagam num imprevisível limbo musical: a labareda que corre, o rumor de folhas secas, um moinho queimando, a senhora que limpa a colher na barra da saia, o apelo do bezerro faminto[...] Às vezes, encerram pequenas anedotas: uma aparição no mato, a encomenda de um impossível balaio de cascas de camarão, um jogo de baralho às portas dos mortos... Instantâneas figuras que se perderiam da retina, ou ficariam cegas na opacidade do trivial, salvam-se por milagre órfico de uma melodia que as faz brilhar com a graça do novo. A sequência das cantigas não é regida por uma ordem lógica; elas sugerem fragmentos de um tempo que a música refrata (SERRA, 2009, p. 115-116)

Serra, neste ensaio, comenta as letras encontradas nos sambas de roda em geral. Não está identificando um tipo ou característica derivado de algum estilo em particular. As letras dos sambas chulas, como qualquer letra da cultura popular tradicional, se encontram bem representada neste panorama simbólico tecido por ele.

Em relação à sua estrutura, a etnomusicóloga Lídia Hortélio ressalta “A chula é um canto mais livre, onde a palavra tem imensa importância” (IRDEB, 1999). Encontra-se o nome chula em outras partes do Brasil para designar certas manifestações populares, como por exemplo, no Rio Grande do Sul onde se refere a uma dança regional. Isso porque, segundo o Dossiê do IPHAN, chula, além de ser uma palavra portuguesa sinônima de vulgar, grosseiro e ordinário, servia para designar certas manifestações populares conotando-as neste sentido. Porém, só na Bahia o termo chula se refere a um canto (IPHAN, 2006). Essa valorização da palavra pode ser percebida no fato das chulas serem cantadas muitas vezes à capela, tanto na roda onde todos ouvem e esperam os sambadores as gritarem, até em gravações para o registro como no caso do disco *Aruê Pã* de Mestre Quadrado.

O texto dos outros sambas de roda, geralmente, é mais curto, sendo composto muitas vezes de dois a quatro versos, tendo como resposta do coro a repetição dos mesmos versos ou outros versos que mantêm a mesma duração (IPHAN, 2006).

Ave Maria meu deus, nuca vi casa nova cair

Nunca vi casa nova cair, nunca vi casa nova cair

Resposta:

Idem

(Domínio Público, cantado por Dona Edith do Prato no Álbum Vozes da Purificação).

Porém, podemos sim encontrar outros tipos de samba de roda que possuam uma extensão maior da letra:

Ariri vaqueiro Ariri vaqueiro
 Vaqueiro prenda seu boi
 Pegaram meu boi, mataram meu boi
 Esfolaram meu boi
 Esse boi é pra dar
 Ai ai ai esse boi é pra dar

A tripa fina é daquela menina
 Ai ai ai esse boi é pra dar
 A tripa grossa é do povo da roça
 Ai ai ai esse boi é pra dar
 O acém eu não dou pra ninguém
 Ai ai ai esse boi é pra dar
 O patinho deixei pra mim
 Ai ai ai esse boi é pra dar
 O coração é do amigo Digão
 Ai ai ai esse boi é pra dar
 O mocotó é de sua avó
 Ai ai ai esse boi é pra dar
 A rabada é da rapaziada
 Ai ai ai esse boi é pra dar
 É pra dar meu bem, é pra dar
 Ai ai ai esse boi é pra dar
 É pra dar meu bem, é pra dar
 Ai ai ai esse boi é pra dar

(Samba retirado do álbum Vozes da Purificação, Edith do Prato)

O traço que distingue, realmente, a chula de outros textos é seu modo mais livre de cantar. Porém, esta liberdade, segundo Waddey (1980) se refere também a sua extrema variabilidade “tanto na forma como no assunto”. Muitas vezes com o prolongamento de alguma vogal ou ditongos monossílabos inicia ou termina o canto⁹. Talvez por isso, e pelo fato de uma dupla ser a responsável pela condução do canto no evento, ela necessita de um bom fôlego por parte do sambador. Não é atoa que a expressão para ato em questão é “gritar uma chula”:

Meu balai, meu balai, meu balai (2x)
 Tira o maxixe da rama,
 põe o quiabo no pé
 Tira o maxixe da gaia,
 eu **vooooouuuu**

⁹ Segundo Waddey, esta característica é muito própria do estilo santamarense. Isso demonstra, segundo ele, que variando a região também varia o canto e a estrutura do texto cantado.

Eu vou como barco anda no mar
 O vento bateu na veelaaa
 Relativo:
 (Chula cantada por João do Boi e Alumínio)

Nesse canto chulo a métrica e a quantidade dos versos não é padronizada como se observa no caso do cordel ou no caso das outras formas de poema popular nordestino, onde há inúmeros modos convencionados que se estruturam pela ordem e quantidade de rimas entre os versos e/ou pela quantidade de sílabas que os compõem como o martelo.

Este, por exemplo, se destaca por possuir versos decassílabos. Se a quantidade destes versos se resumir a seis é o chamado martelo de gabinete, se o número chegar a dez é o martelo agalopado (SUASSUNA, 2013).

As maneiras de encadear os versos variam muito e podem servir para identificar o samba de uma região, assim como a maneira de cantar também pode ajudar nesta identificação. A chula também se apresenta no formato das famosas quadras ou quadrinhas, forma poética bastante usada nos cantos populares, composta de quatro versos onde a rima acontece na sequência primeiro/terceiro e segundo/quarto ou primeiro/segundo e terceiro/ quarto ou ainda primeiro/quarto e/ou segundo/terceiro (GOLDSTEIN, 1985):

Viola de madeira
 Do cavalete de ouro
 No samba da Pitangueira
 Violeiro é um tesouro

RELATIVO:
 Tombei, tombei
 Tombei, tombar
 Areia fina, eu tirei no meio do mar

(Cavalete de Ouro, Samba Chula Filhos da Pitangueira – Álbum: Heranças)

As letras das canções muitas vezes guardam sentidos que uma primeira leitura ou uma leitura sem referência histórica ou contextual impede que seu significado seja revelado. Apesar de constar como samba corrido no álbum Aruê Pã, a canção cantada por Mestre Quadrado nasceu como canto de labor dos baleeiros da ilha de Itaparica:

(Coro) Aruêêê pã
 Aruê pã, pã, pã, pã
 (Cantador) Ê, Aruê
 Ê, pã
 Adeus aruê pã, pã
 (Coro) Aruêêê pã
 Aruê pã, pã, pã, pã
 (Sambador) Ê, era eu, era meu mano
 Era meu mano mais eu
 (Mestre Quadrado – Álbum: Aruê Pã)

O próprio mestre, numa faixa seguinte, explica que esse samba era cantado quando os homens chegavam de barco da pesca da baleia. Sem acompanhamento algum, os homens em terra, pela bandeira branca hasteada no barco, já sabiam da captura da baleia e cantavam. Lopez (2009) nos explica que esse prolongamento da palavra aruê ocorria como uma expressão de comemoração. A expressão pã-pã-pã-pã “sugere uma onomatopeia em relação aos sons produzidos na pesca da baleia” (LOPEZ, 2009, p. 97).

Figura 14: Ilustração representando a antiga prática da pesca da baleia.



Fonte: Mundo da Biologia (<http://mundodabiologia.com.br/a-caca-de-baleias-no-litoral-e-reconcavo-baiano/>)

A pesca da baleia era um negócio muito lucrativo na costa da Bahia, principalmente na Ilha de Itaparica, de onde saíam muitos barcos para sua captura. Seu óleo servia para a construção civil

por ser um importante rejunte e como combustível para a iluminação urbana, sua carne também era apreciada (Risério, 2004). Depois do seu declínio, músicas como essa guardam na memória popular local os tempos dessa atividade. Ubaldo Osório, historiador sobre a Ilha de Itaparica, ressalta que durante o ofício da pesca da baleia, assim como em outros, havia a prática das canções de trabalhos, principalmente praticadas por negros vindo da África. Essa atividade econômica foi tão importante para a ilha que através dela muitos negros conseguiram comprar sua alforria (LOPEZ, 2009). Com esse panorama, podemos entender todo o conteúdo histórico e simbólico que a simples expressão dos baleeiros gritada por mestre Quadrado condensa.

Depois da chula segue o relativo. Esse arremate final depois da canção principal guarda intrigantes relações com esta. No Dossiê do IPHAN esta relação é caracterizada como misteriosa e confusa. Isso porque na verdade o relativo não é exatamente uma extensão da letra da chula. Para Pedro do Santos, de Maracangalha, “o relativo é uma segunda chula que no final combina com a chula” (IPHAN, 2006). Mestre Zeca Afonso explica melhor como se dá essa combinação:

Pois o relativo, geralmente, diz alguma coisa que condiga com a chula. Por exemplo, tem uma chula minha que diz assim:

Ô carreiro, o carro de [de boi] virou na ladeira (bis)
Virou, virou
Ninguém morreu
Mulher bata na mão que o samba é meu

Agora tem que gritar um relativo que fale, pelo menos, ou em boi, ou em carro. Aí o que a gente escolheu pra essa chula foi esse:

Pára boi lá, ê (bis)
Pára boi lá, boiadeiro
Pára boi lá

(LORDELO, 2009, p. 149)

Observe que, como foi ressaltado, não se trata de mera continuação. Há somente uma relação com o símbolo do boi da letra anterior desembocando em outro canto. Pode ser entendido como um tipo de arremate do canto principal. Como foi dito por Zeca Afonso ele escolheu o relativo que ia cantar, pois se trata de um grupo organizado de samba chula, o Filhos da Pitangueira. Porém, como observado nos relatos dos sambadores, antigamente o relativo tinha que ser dado em cima do fim da chula e de maneira improvisada pela outra dupla que estivesse sambando junto com a dupla que gritou a chula.

Como foi dito por Alumínio o relativo é o sotaque do samba. Ora, sotaque é o “improviso de versos, coplas, ou pequenas cantigas ‘satíricas’ com que parceiros/rivais ironizam um ao outro, no samba” (ORDEP, 2009, p. 133). O que Alumínio e Zeca Afonso querem dizer se refere ao processo de interação que havia, de modo mais veemente, entre os sambadores, proporcionado pelo relativo. Se uma dupla canta uma chula, a outra tem que gritar em cima um relativo (já existente ou criado na hora) que condiga com a chula, podendo ter a intenção de provocar, elogiar, ou apenas fazer bonito na roda.

Há vestígios da presença de chulas sem relativo como era o caso de Mestre Quadrado de Mar Grande que fazia questão de afirmar que não gostava do complemento (IPHAN, 2009). Essa interação muitas vezes desembocava em disputas entre os sambadores e podia piorar para brigas. Como explica Boião:

Sempre brinquei, mas nunca fui de frisar ninguém, até porque eu não gosto de frisação comigo. Mas que tinha muito, tinha. O negócio num era brincadeira, era à vera mêrmo. Era um insultando o outro pra ver quem era melhor... Daí se pegasse pra brigar era pior” (Lordelo, 2009, p. 126-127)

Figura 15: Boião, sambador de São Francisco do Conde – Ba



Fonte: Documentário Ouça Meu Palavreado, 2009.

Essa brincadeira possui sua graça nas sugestões de sentido que as letras guardam. Certos sambas são cantados na hora da roda por causa de uma situação observada anteriormente ou no momento do festejo, servindo como meio de comunicação. É o que Waddey (1980) chama de “sentido imediato”. Seus temas representam o que uma pessoa quer dizer para outra saudando-a ou provocando-a, ou ainda para paquerar. Em Lordelo (2009), Boião cita uma boa conversa tecida pelos recados das letras. Chegando a uma roda ele avistou uma moça bonita e logo gritou: “Menina se eu te pegar/ Eu te faço um caminhão/ Do peito eu faço buzina/ o resto eu não digo não”. Logo alguém avisou gritando um relativo: “Sussu sossegue/ Vá dormir seu sono/ Deixe a moreninha/ Que ela tem seu dono”. Em tréplica à resposta ele gritou por cima outra chula: “O laço de pegar moça/ deixei em casa fazendo/ A panela tá no fogo/ A banha tá derretendo/ Eu ranco o pau pela cepa/ Em cima de mim só cai sol e sereno// Que barulho é esse lá no meu chalé?/ Ô, esse barulho é por causa de mulher”¹⁰.

Nesse exemplo fica claro que através do improvisado das letras os sambadores teceram um diálogo. Um sambador se engraçou e cantou por uma moça da roda, o outro observando a situação lhe avisa sobre o compromisso da mesma. O primeiro desfaz a confusão, porém afirmando sua ‘macheza’.

Nesse diálogo o recado está nas lições e nas referências simbólicas que os versos carregam. Não precisa ser samba chula para existir esse tipo de interação. Quem nunca ouviu uma gozação ao entrar um homem na roda de samba que diz: “quem entrou na roda, foi uma boneca/ foi uma boneca, foi uma boneca (bis)”¹¹? Ou então para encerrar uma roda de capoeira:

(Principal) Adeus, adeus

(Coro) Boa viagem

(Principal) Já vou me embora

(Coro) Boa viagem....

Falando em despedida, esse tópico pode ser encerrado com uma chula que Boião usa para esse fim:

Adeus Corina, adeus áá

Adeus, até quando eu voltar

Ê bate porteira, morão de cancela

10 Trecho retirado da Película *Ouçá Meu Palavreado*. Direção: Milton Primo, DVD, 2009.

Bate porteira morão de cancela
 Chapéu de babelá garrancho não tira
 Ê sou de verdade não sou de mentira
 Eu to sambando aqui hoje, eu vou samba na Bahia
 Eu to sambando aqui hoje, eu vou samba na Bahia
 Adeus Corina vou me embora
 Ê seu lhe contar a minha vida você chora
 Adeus Corina, adeus á
 Adeus, até quando eu voltar

(Boiã – Documentário: Ouça Meu Palavreado)

3.6 CANTO E LABOR: UMA RELAÇÃO ANCESTRAL.

Esse tópico se inclina sobre as relações entre música e trabalho, observando a chula como um tipo de canto de labor fruto do costume africano de invocar o sagrado, através do canto, nas práticas cotidianas. Lukács (1982) já se referia à contribuição do ritmo como organizador social do trabalho e como desdobramento, o trabalho como colaborador na construção estética musical. Esse rumo, com certeza, a partir dos relatos de campo, assumiu um caráter importante nesta pesquisa, situando a chula dentro dessa prática cultural africana.

Desde a época da escravidão e dos engenhos de açúcar, o trabalho aparece como importante denominador das práticas culturais do povo negro. Nos engenhos, os trabalhos iam de julho/agosto a maio quando começavam as chuvas e havia uma pausa. Nesse período, o escravo gozava de certa liberdade. Havia uma gradação em termos de tempo livre dos escravos dependendo da sua atividade. A escravidão mineira era a mais intensa e exaustiva, onde o negro não tinha tempo para tecer um quadro identitário e de transmissão cultural¹¹.

No outro extremo estava a escravidão na cidade onde os negros tinham mais liberdade de circulação e de troca de informações, desenvolviam maior autonomia psíquica e física, fecundando seus ritos entre seus semelhantes, vide os negros de ganho¹². Entre esses dois tipos havia a

¹¹ Apesar de ser mais exaustivo, o negro trabalhador das minas não passou sem deixar sua contribuição histórico-cultural como é possível observar no vissungos.

¹² Escravos que realizavam tarefas remuneradas entregando ao senhor uma quota do pagamento recebido.

escravidão dos canaviais que permitia certa liberdade no período entre safras (RISÉRIO, 2004). Por essa razão os negros deixaram uma marca cultural muito forte no Recôncavo Baiano que se reverbera até hoje, podemos citar como exemplo o Nego Fugido de Acupe, o Maculelê, o Lindro Amor e é claro o Samba de Roda.

Além das rebeliões e revoltas como formas de resistência, que foram muitas no período escravista, houve outros tipos de sedições de menor porte, que configuraram as práticas dos negros para de algum modo prejudicar seu senhor. A mentira como forma de iludir o senhor e levá-lo ao erro foi muito recorrente, o escravo acabou se tornando excelente em promover simulações de dores e afetos. Houve, segundo Risério (2004), um sentido social da mentira. Era uma forma de manifestar uma vontade própria, já que sua condição de escravo previa uma objeção, ou seja, transformá-lo em mero executor de ordens, em apenas engrenagem da produção. Uma rebeldia humanizante, assim como o samba significou um uso do corpo para além do labor exaustivo (SODRÉ, 1998).

Outras formas de sabotagem sempre foram muito presente na vida social do sistema colonial escravista. O aborto voluntário, como forma de não aumentar a mão de obra escrava, levava as mães negras a preferirem seus filhos mortos a que fossem vítimas do mesmo suplício que lhes era infringido e para isso recorriam tanto à força como às ervas abortivas. O envenenamento lento dos senhores também se configurou como prática sediciosa, assim como o autoenvenenamento (RISÉRIO, 2004). O suicídio do negro escravo, apesar de ser sempre retratado como banzo¹³, também tinha um caráter revoltante. Engolindo terra, enforcando-se ou através das ervas muitos escravos tiravam suas vidas, seja por exaustão psicofísica da vida de labor e castigo ou para prejudicar o senhor com a perda da força de trabalho. O furto também tinha esse caráter sedicioso e humanizante. Foi tão praticado que a taxaçoão do negro como ladrão e a consequente formação de um estigma sócio racial reverberam até hoje.

Essas formas de resistência não passaram em branco nas manifestações culturais do povo negro escravizado e dos seus descendentes. O Nego Fugido é um bom exemplo disso, um de teatro popular que retrata a saga dos negros para conseguir a liberdade. Nas letras de antigas canções também podemos notar vestígios da subversão negra:

Branco diz que preto furta

Preto furta com razão

13 Melancolia sofrida pelos negros quando arrancados de sua terra natal. Muitos chegaram a morrer desse mal.

Sinhô branco também furta

Quando faz a escravidão (RISÉRIO, 2004, p.154)

Na letra de samba colhida em Mar Grande, por Edison Carneiro constata-se também o sentido aprazível da sabotagem do trabalho:

Toca fogo na cana

- *No canaviá...*

Quero ver laborar

- *No canaviá...*

Ela é verde, é madura

- *No canaviá...*

Pra fazer rapadura

- *No canaviá...*

O moinho pegou fogo

- *No canaviá...*

Queimou o melado

- *No canaviá...* (RISÉRIO, 2004, p. 367-368)

Para Muniz Sodré o samba sempre foi um continuum da África no Brasil, no qual se forjou um modo afro-brasileiro de resistência cultural e no qual se encontra “recursos de afirmação da identidade negra” (SODRÉ, 1998, P. 10). Um espaço importante para reconfigurar seu corpo para além de uma máquina produtiva.

Apesar dessa significação do trabalho como maquinizador, é durante seu cumprimento que se observa a execução de boa parte do repertório da cantoria popular. O boi, o aboio, o batuque, a chula são alguns exemplos dos chamados cantos de labor:

Na Bahia como em muito outros lugares, é costume cantar nas derrubadas das matas, na queima, na roçagem, na capina ou limpada, nas sementeiras e plantio de milho, feijão, maniva, manocas de fumo, batatas de feijão, feitura de farinha, construção e barreamento de casas, colheitas, condução de boiadas e assim por diante. São comuns nos mutirões também conhecidos como adjuntos, adjuntórios... batalhões... É uma maneira de suavizar o esforço e desenvolver o espírito de camaradagem. (Vianna, 1981, p. 25)

No sertão, onde se criou a chamada civilização do couro, o vaqueiro entoava o aboio para ajudar na tocação do gado, seu canto de trabalho: “É um canto solitário, o vaqueiro fala com o boi entoando uma música apenas com vogais e algumas palavras para incitar a boiada.” (Coleção Bahia

Singular e Plural – Cantos de Labor). A melodia desse canto deu origem ao gênero do aboio em versos protagonizado pelo poeta aboiador que pratica seus improvisos e faz sucesso no interior gravando disco e se apresentando nas vaquejadas. O próprio Luiz Gonzaga continha em seu repertório alguns aboios.

A criação de gado marcou tanto o folclore nordestino que o boi se tornou sinônimo de música cantada pelos batalhões de trabalhadores que vão fazer mutirão em alguma roça da comunidade. O boi de roça “é uma música cantada por duplas de lavradores durante as roçadas, o plantio e a colheita de cereais como feijão e milho” (Coleção Bahia Singular e Plural – Cantos de Labor). João do Boi possui em seu repertório de cantos o boi de roça que só não inclui no seu repertório, pois seu parceiro Alumínio não possui estima por este canto. Segundo o mesmo este canto “não lhe entra na cabeça, o que entra mesmo é chula”¹⁴.

Figura 16: Mutirão cantando Boi de Roça.



Fonte: Cantos de Trabalho. Coleção: Bahia Singular & Plural. TVE Bahia, 1999.

Segundo Lydia Hortélio, existem duas formas básicas das músicas de boi: a chula e o batuque. Ainda segundo ela:

A chula é um canto mais livre, onde a palavra tem imensa importância e ela deve ser cantada por uma parilha à duas vozes e seguida pelas outras parilhas sucessivamente até alcançar a ponta do eito. A última parilha canta o remate da chula, que termina com uma última nota muito longa até esgotar o fôlego do cantador ¹⁵

14 Trecho retirado da película *Cantos de Trabalho*. Coleção: Bahia Singular & Plural. TVE Bahia, 1999.

15 Trecho retirado da película *Cantos de Trabalho*. Coleção: Bahia Singular & Plural. TVE Bahia, 1999.

No Recôncavo esse canto ‘mais livre’ é encontrado no samba, caracterizando o samba chula. Apesar desse aspecto não ser muito frisado pelas pesquisas mais recentes, mesmo no Dossiê do IPHAN, encontra-se em Lordelo (2009) uma passagem onde Djalma Afonso, filho do Mestre Zeca Afonso, fala da época da chula nos canaviais:

E o negócio é que o samba chula também é gritado. Porque na verdade isso é da época do plantio da cana-de-açúcar. Ficava uma dupla trabalhando cá e a outra lá longe respondia em cima do que o de cá tinha cantado. Aí pra poder ouvir o outro ali, na lida, tinha que gritar mesmo. (Lordelo, 2009, p. 153).

Em nota de rodapé Lordelo (2009) afirma se tratar de uma tese bastante aceita entre os sambadores. Ao ser perguntado se os escravos cantavam algo enquanto trabalhavam, Zeca Afonso responde:

O samba. Já cantava chula. Identificava o outro onde tava pela chula. “Ói, fulano tá tem tal lugar”. Segundo quem me contava isso era meu avô. Eu não alcancei isso. (informação verbal)¹⁶.

Tinhorão (2008), buscando entender a origem dessa prática cultural, mostra como já na África Ocidental havia uma relação do canto com o labor e como esta relação se adaptou a situação do cativo patrocinado pelo tráfico negreiro para a América.

Segundo este autor, na África Ocidental desenvolveu-se, devido a crença de que as práticas diárias eram permeadas pelo sobrenatural, um complexo de rituais onde quase todas as ações da vida cotidiana eram acompanhadas por cantos e danças de caráter invocativo. Além das invocações por acontecimentos particulares da vida do indivíduo como casamento, nascimento, puberdade e morte; e as direcionadas aos acontecimentos marcantes da vida comunitária como cataclismo, guerras e caçadas, havia um repertório de canções propiciatórias voltadas às práticas coletivas dos indivíduos.

Numa região onde as sociedades apresentavam uma divisão do trabalho voltada ao acúmulo material comunitário, cada um pedia, através de cantos, às forças do mundo sobrenatural que ‘abençoassem’ sua atividade de labor. Segundo Tinhorão, a consequência foi a criação de “cantos propiciatórios para obter chuva no tempo certo, para não secar, para a semente crescer, para o descascamento dos grãos... assim como havia para a caça, a pesca e todas as demais atividades da comunidade” (Tinhorão, 2008, p. 123)

16 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

No candomblé jejê-nagô o uso de canções para se comunicar com os orixás durante o exercício de algumas funções pode ser um importante resquício desse ritual. Os Onixeguns (filhos do orixá Ossânim, curandeiros) durante a atividade de colheitas de folhas e plantas consideradas sagradas entoam os orinewes (cantiga das folhas em yorubá), canções que servem para despertar o axé das mesmas (Risério, 2004).

Antes da escravidão cruzar o atlântico, enquanto processo integrado ao mercantilismo capitalista, ela já ocorria na África Ocidental enquanto fruto de guerras étnico-religiosas entre os diferentes povos que lá habitavam. Mesmo escravizados por rivais os cativos não necessitavam alterar seu comportamento litúrgico, pois, com exceção da área islâmica, os princípios religiosos eram semelhantes com meras divergências regionais (TINHORÃO, 2008).

Porém, quando traficados para as plantations e engenhos das Américas seus laços comunitários eram quebrados e se encontravam isolados em condições de trabalho e divisões de tarefas muito diversas das suas atividades anteriores. Assim, não podia mais o negro cantar: “Depois de plantar, se os deuses fizerem chover/ Minha família, meus ancestrais, serão ricos tanto quanto são belos” em meio ao ambiente exaustivo da escravidão deste lado do atlântico (TINHORÃO, 2008).

Então o canto não sendo mais usado para pedir proteção e prosperidade ao divino, começou a ser utilizado como forma de comunicação entre os negros durante o trabalho. Uma comunicação cifrada tanto pelo dialeto, mistura do novo idioma com a antiga referência linguística, como também pelo “jogo metafórico das imagens” criadas nas letras. Deste modo, para compreender os pontos de jongo ou os vissungos, cantos dos antigos negros mineiros da zona de mineração de Diamantina, era necessário possuir o chamado fundamento. Este seria uma espécie de chave cultural, adquirida pela convivência de grupo, para entender o duplo sentido e descortinar a mensagem hermética dos versos (TINHORÃO, 2008).

Outros aspectos sobrevieram à função comunicacional:

A par dessa invenção sonora... os africanos e seus descendentes crioulos iam desenvolver ainda uma grande variedade de cantos de trabalho de tipo universal, ou seja, as pequenas expressões repetidas ou os versos que os trabalhadores entoavam em coro para concentrar forças ou dar cadência a gestos coletivos (Tinhorão, 2008, p.126)

Ubaldo Osório associa o costume do canto de trabalho durante a pesca da baleia na ilha de Itaparica, principalmente, aos negros vindos da África para este ofício (LOPEZ, 2009). Como se evidenciou na fala de Djalma Afonso essa forma de comunicação também ocorreu nos canaviais do

Recôncavo. A chula é então uma herança dos cantos de trabalhos dos negros africanos que foi sendo adaptada às necessidades da realidade dos cativeiros daqui, para posteriormente integrar o repertório do samba. Um processo que longe de ser linear distribuiu pelo Brasil diversas manifestações e apropriações culturais desse costume. No Rio de Janeiro, parte de São Paulo e parte de Minas Gerais, integrou-se ao jongo. Em regiões de mineração de Minas Gerais era chamado de vissungo. No recôncavo, o samba chula. E em roças no interior do estado da Bahia ainda se comporta como música de trabalho como demonstra o documentário *Cantos de Trabalho* da série *Bahia Singular e Plural*.

Maria José Oliveira dos Anjos, lavradora de Serrinha (Ba), relata seu sentimento durante a bata do feijão: “quando a gente tá batendo feijão, quando tá fazendo assim um trabalho pesado, mas que a gente começa a cantar essa música da gente aí a gente fica mais alegre e faz o trabalho que nem sente que tá trabalhando”¹⁷.

A música serve como suavizadora e encantadora do ato de trabalho. Porém ajuda a marcar o ritmo de trabalho. Sobre esse duplo aspecto Lydia Hortélio comenta no exemplo da bata de feijão que:

A música da bata do feijão e do milho é uma música caracteristicamente rítmica e serve às necessidades do trabalho. No caso, tirar o feijão da casca e tirar o milho do capuco, o que é feito com um porrete que é ao mesmo tempo um instrumento de trabalho e um instrumento de música. Marcando a pulsação da música e movendo o trabalho. (Documentário *Cantos de Trabalho* - série *Bahia Singular e Plural*)

Assim, a afirmação de Lukács no início desse tópico encontra eco nas palavras da funcionária pública e piladora de café de Morro do Chapéu (Ba) Neide Valois: “O trabalho vai se tornando um lazer, se transformando num lazer e **também ajuda no ritmo**”¹⁸

Como foi observado, para Muniz Sodré o samba é a expressão do corpo negro para além do trabalho coisificante. Porém, ele encontra no trabalho um contornador estético muito forte. O paradoxo encontrado é que esse gênero como uma forma de samba, encontra no labor seu coordenador estético ao mesmo tempo em que tenta se afastar dele enquanto proprietário e maquinizador de seu corpo. A chula é fruto dessa dualidade e ainda traz em suas composições traços dessa época.

17 Depoimento retirado da película *Cantos de Trabalho*. Coleção: Bahia Singular & Plural. TVE Bahia, 1999.

18 Depoimento retirado da película *Cantos de Trabalho*. Coleção: Bahia Singular & Plural. TVE Bahia, 1999 – Grifo Nosso.

Isso não significa que as letras das chulas se refiram somente a isso. Muito pelo contrário, elas falam de amor, de casos intrigantes, do folclore local ou apenas apresentam lições metafóricas sobre o modo de se viver:

Meu balai(o), meu balai(o), meu balai(o)
 Meu balai(o), meu balai(o), meu balai(o)
 Tira o maxixe da rama
 Põe o quiabo no pé
 Tira o maxixe da gaia
 Eu vou
 Eu vou como barco anda no mar
 O vento bateu na vela

Observa-se que jogo metafórico das imagens é ainda bastante utilizado como recurso para transmitir uma lição ou uma mensagem. O confronto com expressões de difícil compreensão para estrangeiros de seus fundamentos também consta nas chulas:

Lá vem o sol
 Olha o sol por cima do sol

O que poderia significar? A passagem dos dias? Um calor incomum? Parece mais próximo a uma xarada. Assim, os sambadores compõem suas letras com qualquer situação observada, ou que lhe vier na cabeça como ressalta Zeca Afonso: “Não, não tem motivo nenhum. Eu me sinto muito à vontade, eu começo a pesquisar as coisas que combina e aí sai a música” (informação verbal)¹⁹.

19 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

CAPÍTULO 4

AS LETRAS, SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ E REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO

Como foi explicado no item sobre a metodologia, as letras foram classificadas em cinco grupos temáticos: acontecimentos cotidianos, amor e relacionamentos, trabalho, religião e crenças, e filosofia de vida. A análise será feita entendendo as letras como representação da vida destes trabalhadores e trabalhadoras e do seu mundo cotidiano. Este capítulo visa atender os dois objetivos específicos desta pesquisa. Assim, enquanto são analisadas as representações das letras selecionadas, serão analisados os desdobramentos destas representações sobre o grupo de chula de São Braz.

Este procedimento foi adotado, pois boa parte das letras são parte do repertório musical e simbólico do grupo. Concomitantemente, e para além desse mérito autoral, os textos em geral constroem um abrangente panorama sobre a vida e o mundo cotidiano do Recôncavo histórico e atual, a partir do qual os sujeitos, que nele vivem, traçam suas trajetórias pessoais. Assim, a trajetórias dos componentes e do grupo de São Braz fizeram e fazem parte da dinâmica dessa região.

Assumindo a difícil tarefa de encontrar uma característica genérica da chula Waddey traz uma rica reflexão para iniciar o desvelamento proposto neste capítulo:

A chula pode ter sentido lógico, mensagem clara, ser narrativa e linear, ou pode ser altamente simbólica, parecendo a expressão de uma livre associação[...] É difícil criar, de forma sumária, uma ideia geral significativa de algo tão variado no conteúdo e na forma como a chula. Uma das características que as chulas parecem compartilhar é um senso de intimidade – uma proximidade pessoal entre o cantador e o assunto – expresso em linguagem muito coloquial. (Waddey, 1980, p. 29-30)

4.1 ESSA HISTÓRIA, ELA CONTADA É BONITA

Neste recorte serão abordados os elementos das letras que ajudam a compor uma compreensão dos variados aspectos do cotidiano vivido pelos sambadores e sambadeiras. O retrato da sua localidade, um desconhecido que bate à porta a noite, um amigo bebedor, a perda de um

ente querido dentre outros casos, servem de objeto para a criação das chulas e ajudam a configurar a vida dos ambientes onde brota o samba, auxiliando, assim, a análise de suas representações.

Encontramos nas letras, por exemplo, a compreensão que o sambador tem da região em que vive, no caso de Mestre Quadrado com a exaltação a sua Ilha de Itaparica:

Essa história ela contada é bonita
Essa história ela contada é bonita
A ilha com dois municípios
Ô meu irmão
Vera cruz e Itaparica
Ela contada é bonita
A ilha com dois municípios
Vera cruz e Itaparica
(Ilha com dois municípios – Mestre Quadrado –Aruê pã –faixa 2)

Figura 17: Mestre Quadrado. Fonte: Google Imagens



Fonte: Pinterest (<http://www.pinterest.com/pin/253820128972287524/>)

Muito comum aos sambadores comunicar a região onde vive com orgulho e exaltação. Como foi dito, a região ajuda a tecer uma identidade ao sambador e/ou ao grupo e passa a ser um referencial para ele. Na conversa com os sambadores, eles sempre se referem aos outros os complementando com sua região, podendo ser um distrito ou cidade, como se fosse um sobrenome. Assim, no seu depoimento, Zeca Afonso se referia aos outros sambadores indicando sua cidade/distrito: “conheço o pessoal de Santiago do Iguape, samba direitinho... Tem um grupo em Candeias, samba direitinho”(informação verbal)¹. O próprio Zeca, logo após, admite fazer questão de exaltar a Pitangueira, local onde vive em São Francisco do Conde, nas letras que cria: “... quase todas as músicas que eu faço, eu boto a pitangueira no meio” (informação verbal)². Nesta letra podemos, facilmente, verificar esta intenção de saudar sua localidade, que recebeu esse nome pelos inúmeros pés de pitanga que lá cresciam.

O samba da Pitangueira
 Não tem hora pra parar
 Começa a boca da noite
 Vai até o sol raiar
 A viola vai tocando
 Todo dia eu to raiando
 Nascemos para sambar

RELATIVO:
 Estrela Dalva
 Olha luz do dia
 Eu vou me embora
 Com saudade de Maria

(FILHOS DA PITANGUEIRA – HERANÇAS – FAIXA 6)

A forte identidade com a localidade onde cresceu e/ou foi criado ainda possui muito valor para os homens antigos do Recôncavo. Ela serve de referência para os outros terem uma noção da sua procedência. Isso resulta muitas vezes no chamado bairrismo, fenômeno que identifica sua região como a melhor, a mais original, a que possui melhores e fiéis referências. Isso é comum no

1 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

2 Op. cit.

Recôncavo, por exemplo, entre a cidade de Cachoeira e a cidade de Santo Amaro: ambas disputam o coração do Recôncavo.

Exemplo recente desta picuinha simbólica ocorreu durante o processo de decisão de onde seria a Casa do Samba, desdobramento das políticas de salvaguarda do Samba de Roda norteadas pelo IPHAN, quando uma grande polêmica que se polarizava ao redor das duas cidades tomou conta da votação, ganhando Santo Amaro por poucos votos e aumentando a celeuma entre elas (informação verbal)³.

As chulas muitas vezes tendem ao cronismo. Elas registram e confabulam sobre os fatos cotidianos e também sobre os fatos históricos que marcaram a região. No início da década de 70, foi implantado pelo governador Luís Vianna Filho o sistema de Ferry Boat que visava integrar ainda mais o Recôncavo à Salvador (ANDRADE, 2003). Mestre Quadrado contou em uma de suas chulas a chegada dessa novidade para a época:

Meu mano eu vou me embora
 Que a Ferri boti chegou
 Ela veio do estrangeiro
 Pega setenta carro
 E pega 3000 passageiro
 A tripulação do boti
 Oi lá
 Dizem que ela é brasileira
 (MESTRE QUADRADO – ARUÊ PÃ – FAIXA 7)

Uma viagem que será feita no novo transporte que veio do estrangeiro, como sugere o nome e a magnitude, calculada pela quantidade de carro e gente que transporta, que por sua vez contrasta com os típicos barcos menores e artesanais, como o saveiro e a jangada, na Baía de Todos os Santos de então ou mesmo com as embarcações que já faziam a navegação de cabotagem pela CNB (Companhia de Navegação Baiana). Apesar de ser estrangeira “dizem” que sua tripulação é brasileira. O “dizem” conota a distância do sambador com a novidade. Ela não lhe é peculiar para a baía que sempre fez parte de seu horizonte.

³ Passagem contada por Maria Muti, Santamarense e etnomusicóloga, em depoimento colhido em Janeiro de 2012

Através da imaginação o sambador nativo da ilha tece uma representação de um transporte que simboliza a modernização capitalista promovida pelo estado baiano para integrar melhor o Recôncavo com Salvador em termos de circulação das pessoas e escoamento da produção. Para quem alcançou o tempo dos saveiros e jangadas, como é o caso de Mestre Quadrado, a modernização da navegação na Baía de Todos os Santos foi digna de registro, já que as antigas embarcações sobreviveram aqui por um bom período de tempo.

A precariedade de outros recursos viários, como ferrovias e rodovias, traçaram no mar e nos rios importantes rotas de ligação entre a capital e Recôncavo e internamente entre as cidades e regiões do Recôncavo. Em suas vias trafegavam mercadorias e pessoas. Até mesmo entre os bairros de Salvador era praticado o transporte de passageiros, evitando as encostas enladeirada e o lamaçal dos baixios:

Comprar, transportar, embarcar, velejar, descarregar, vender ou entregar e recomeçar, indefinidamente, esse circuito, eis a tarefa do embarcadiço do Recôncavo, que faz isso nos quatro cantos da baía conduzindo seu saveiro com a prática dos anos, sob a proteção de mil e uma divindades, exorcismos, credences e superstições e mais com o único instrumental de seus músculos, sua coragem, sua memória e, as vezes, com a ajuda de um carregador, que coopera, em regram no descarregar e descarregar. Enquanto que ele, dono ou responsável pelo barco, além de fazer a estiva, é o capitão da embarcação. (Pinto, 1958, p. 32)

O verbo no presente informa que na época do escrito acima (1958) as antigas embarcações ainda desempenhavam funcionalmente seu papel como transporte da sociedade soteropolitana e recôncava, apesar de já estar em declínio como salienta o próprio autor no seguimento do texto.

Essa fase de transição representada, na chula acima, pela novidade no transporte marítimo, é um dos desdobramentos práticos de um conjunto de mudanças que começavam a chegar na região por consequência da modernização (tardia) capitalista. Assim, os navios de grande porte que começaram a frequentar os portos da Baía não escaparam ao canto desses sambadores:

Salvador deu navio americano
 Salvador deu navio americano
 Trabalhar, o arreio ta me mandando
 A cara na parede
 Oi lá
 Contramestre tá chamando
 Oi lá

(NAVIO AMERICANO – MESTRE QUADRADO – ARUÊ PÃ – FAIXA 7)

Por se servir dos fatos e elementos cotidianos, a chula quando os narra se torna uma verdadeira crônica cantada. Essas narrativas retratam dos mais variados e corriqueiros acontecimentos, como o pranto de uma mulher ao ver seu marido morto:

Dá amor pra se apagar
 Mulher do homem chorou
 Levei meu cafuné
 Mulher do homem chorou
 Chorou, se lastimou
 Quando viu marido morto
 Que horror
 Oi lá
 Na casa de Madelena

(MESTRE QUADRADA – ARUÊ PÃ – FAIXA 9)

Um caso como tantos outros no mundo, onde uma pessoa chora a morte de um ente querido. Nesse caso o marido foi encontrado na casa de outra pessoa, a Madalena. A dor e o penar da mulher serviu de objeto para o sambador cronista criar um texto para seu canto. A mimese pode representar apenas um registro de um fato, aprisionando um caso corriqueiro na livre melodia desse canto. Interessante observar que uma parcela das canções brasileiras possui essa característica textual da crônica, conotando um tom jornalístico à letra poética da música. Riachão é um bom exemplo deste aspecto. Sua música Baleia da Sé fala do aparecimento de uma baleia na tal praça que realmente aconteceu em Salvador. Ao testemunhar a aparição do animal em praça pública ele desenvolveu o texto poético de sua música, apresentando sua visão do fato.

Dessa maneira, a chula também pode capturar um incômodo que chega à noite na casa de quem dorme:

Tumtumtum bateu na porta
 Alevanta Maria vai vê quem é
 Torno bater
 Levanta Maria vai vê você
 Ô minha mãe

Minha mãe
 Isso é fora de hora
 Não abra sua porta
 Não senhora
 Minha mãe
 Isso é fora de hora
 Não abra sua porta
 Não senhora

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 8)

O primeiro aspecto que chamou atenção nesta chula, que retrata o incômodo de alguém na casa onde todos se recolheram à noite, é exatamente o horário inoportuno que o visitante inesperado chega à casa. O incômodo pelo horário não é à toa. É bastante comum à população de regiões interioranas, principalmente de segunda a sexta, recolher-se cedo para acordar cedo. João do Boi acorda todos os dias antes do sol raiar e deita para dormir no máximo nove horas da noite. Esta rotina é acompanhada por grande parte dos trabalhadores do Recôncavo, onde a vida noturna diária é pouco desenvolvida. O ritmo de vida segue outro andamento onde os horários são mais regrados.

Também, podemos observar neste exemplo a voz do homem que ordena duas vezes a mulher levantar para averiguar quem bate à porta naquela hora inoportuna. O respeito à figura masculina como chefe e provedor da família é ainda mais comum no âmbito tradicional das localidades mais interioranas, onde predominam as relações tradicionais. Apesar de todo protagonismo da mulher negra da classe trabalhadora que é ressaltado pela historiografia baiana em geral, influenciado tanto pela tradição matriarcal africana como pelo papel destas mulheres na luta pela liberdade e independência econômica e social, a figura masculina patriarcal é ainda muito forte como referência de autoridade do grupo familiar. João do Boi e Zeca Afonso se encaixam muito bem neste papel. Ambos são chefes de família e comandantes dos seus respectivos grupos de samba chula, concentrando nitidamente esse poder simbólico.

Roberto Mendes sempre frisou que na sua convivência com os sambadores observou o lado imponente e suntuoso desses mestres, principalmente da primeira voz da parêlha, como é o caso de ambos. Ressaltou também como era comum as mulheres arrumarem os homens para estes saírem à noite para o samba, o respeito que lhe era estimado. Esta postura é ainda bem observável hoje nas relações entre o resto do grupo e os sambadores. Sem a presença de João do Boi não há evento de samba para o grupo fazer. Alumínio, sua segunda voz, pode ser substituído pontualmente, embora

sua primeira voz sinta a diferença aludida pela falta intimidade como o novo sambador, porém a primeira voz se comporta como o patriarca do grupo.

Entre os sambadores está a figura do violeiro. Antes o tocador de viola regra inteira (conhecida no Recôncavo também como viola paulista), viola três quartos ou viola machete, a última bem peculiar ao Samba Chula. Hoje, como explicado no tópico sobre o instrumento, a viola foi substituída pelo cavaquinho ou bandolim. O grupo de São Braz substituiu o machete (de registro agudo) pelo cavaquinho e quem toca viola (dois violeiros/pesquisadores que se revezam: Cássio Nobre e Tadeu) não é originalmente da região; o grupo Filhos da Pitangueira, como o próprio Zeca Afonso gosta de ressaltar, é o único que manteve a viola machete e quem a executa também é um integrante “externo” ao grupo e como os outros dois é um músico/pesquisador: Milton Primo.

Este personagem das rodas de samba não podia escapar do enredo do canto chulado:

Ô violeiro toca viola serena
 Ô violeiro toca viola serena
 Nem capina, nem trabalha
 não pena
 Ô violeiro
 Toca a viola serena
 RELATIVO:
 Aprender a ler
 Vou aprender a ler
 Aprender a ler
 Dá lição meus camaradas
 Ê é meus camaradas

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 1)

Este pesquisador pôde compreender empiricamente como a figura do violeiro é simbolicamente importante para a construção e andamento do evento. Na ida a São Braz em Agosto/2013, o amigo e colega de banda Ian Cardoso levou seu Charango (instrumento de cordas da música tradicional peruana) e assumiu, despreziosamente, o referencial desse personagem.

Quando começou a roda, ele era o único presente que portava um instrumento de corda e o charango, por seu timbre e altura, lembra muito o som de uma viola soprano, a machete. Com pouca

experiência em tocar em uma roda de samba, mas com muita desenvoltura, pois possui muita intuição musical, ele conquistou o posto. Porém, obteve também algumas lições práticas de como seu instrumento ajuda a conduzir a roda de samba.

Figura 18: Sinho, cavaquinho do Samba Chula de São Braz



Fotógrafo: João Paim (2012)

Na letra em destaque, o sambador pede ao violeiro para tocar sua viola serena, ou seja, de maneira mais calma, mais baixa, com menos empolgação. Um modo que o sambador utiliza para pedir que o violeiro lhe ajude em uma nova condução do samba, neste caso, de maneira mais calma. Durante a roda de samba na varanda da casa de João do Boi, o mesmo e o grupo alertaram Ian algumas vezes em relações a certas nuances. Em relação ao tom alto que ele puxou um samba para voz dos sambadores ou quando acabava o canto à capela e a viola chora iniciando o comparecimento dos instrumentos na levada do samba. Ou ainda quando, durante a levada de samba, os sambadores acabavam a chula e chegava a hora da viola penicar para convidar as sambadeiras a sambarem.

A mimese contida neste fragmento representa a figura do violeiro, o personagem próprio de um modo de vida que contém essa manifestação com atração lúdica e ritualística no seu acervo cultural. Quando esta se manifesta ela o faz através das possibilidades materiais e simbólicas que estão dispostas na ocasião. Ocasião que, no caso relatado, dispôs de um guitarrista que tocava charango na função de violeiro. Neste fato está contido tanto a contribuição peculiar dele para a

construção do samba como a absorção por parte dele da linguagem deste gênero. Assim, na constante repetição o samba chula atualiza sua carga de referências, construída até aqui, em novos contextos e disposições, fruto das inexoráveis mudanças e transformações da realidade material e simbólica, apontando, assim, seu desdobramento. Dessa maneira, a representação da chula se renova.

Outro item que é original do inventário do modo de vida do Recôncavo é a cachaça. Ela foi elaborada nos engenhos quando se observou que no processo de fermentação/destilação da cana-de-açúcar se condensava no teto um líquido com forte presença de álcool que pingava nas costas dos escravos e fazia arder suas feridas fruto do trabalho árduo e do castigo dos senhores. (RISÉRIO, 2004)

Ela se tornou bebida de escravo para posteriormente ser apreciada como uma bebida destilada tipicamente brasileira e se apresentar em inúmeras variações conforme seu modo de produção e conservação. Ela é indispensável nas rodas de samba e serve como um verdadeiro combustível para os sambadores. Em todas as apresentações formais ou informais do Samba Chula de São Braz ela está presente antes, durante e depois, principalmente, nas mãos de João do Boi e Alumínio. Até Zeca Afonso, que possui uma visão mais sisuda do samba chula relata que após as rezas “o couro comia e quem bebia, toma-lhe cachaça na barriga” (informação verbal)⁴. Mesmo que não seja ela propriamente dita, as bebidas alcoólicas como cerveja, licor e vinho estão presentes no samba e assim se diz que “a cachaça ontem foi boa”, se referindo a quantidade de bebida ingerida no samba. Sua vinculação é tão forte que é impossível imaginar um samba sem sua presença e por isso ela consta como tema de chula:

Porque bebe tanto assim rapaz
 Você já bebeu demais
 Porque bebe tanto assim rapaz
 Você já bebeu demais
 Você vai morrer sabendo
 Que a cachaça saborosa tem veneno
 Eu te falei você não quis acreditar
 Que a cachaça tá botando pra quebrar

(PORQUE BEB TANTO ASSIM RAPAZ –SAMBA CHULA DE SÃO BRÁS – QUANDO EU DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 2)

4 Depoimento colhido em Pitangueiras, São Francisco do Conde-Ba, em Janeiro de 2012.

A cachaça é tão vinculada ao ambiente do samba que Babau, percussionista do grupo de São Braz, assume em seu depoimento que foi no samba que começou a apreciar bebida: “_Esses cara me viciou em cachaça porque eu não bebia. Botava lá aquele cinco litro de vinho, botava lá pros tocador. Tocador quer beber, aí parava... Aí pronto, comecei a tomar cachaça junto com esses cara”⁵.

Figura 19: Autor servindo uma “branquinha” ao participante da roda.



Fotógrafa: Lais Macêdo (2013)

Na roda de samba anteriormente citada, as bebidas regaram a garganta dos sambadores e os pés das sambadeiras. O litro da chamada “branquinha” propriamente dita acabou em menos de meia hora, isso porque Alumínio só estava bebendo cerveja devido ao remédio que o médico receitara. João do Boi mandava servir os meninos da percussão e pelas costas de Dona Nicinha, que por cuidados a sua saúde não gosta de vê-lo bebendo muito, comparecia com suas talagadas. Alumino já relatou algumas vezes que “quanto mais cachaça João bebe mais samba ele lembra”(informação verbal)⁶ e isso ajuda o samba a ficar melhor. Mesmo que seja em apresentações no formato de espetáculo, o parceiro e Fernando, conterrâneo e organizador do grupo, levam a cachaça para garantir que João puxe bem o samba. Importante ressaltar que as sambadeiras não deixam a desejar neste aspecto. Elas bebem tanto quanto os homens e sua animação reflete em seus requebros na roda.

⁵ Depoimento colhido em Pernambués, Salvador-Ba, em Outubro de 2013.

⁶ Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

Essa chula foi feita por Alumínio e seus companheiros para o amigo Saborosa. Nesta letra, a palavra saborosa possui sentido duplo para quem conhece a história de sua criação ou conhece Saborosa, professor de matemática de Santo Amaro (inclusive foi este professor de Bebeto Mendes, amigo e companheiro de banda e de pesquisa). Este elemento lúdico enriquece a composição onde o nome do amigo, que está sendo alertado para os perigos do excesso da bebida, serve como elogio da mesma.

Desse modo foi tecida a representação mimética desse elemento que promove a sociabilidade durante o samba e está intimamente ligado ao divertimento do modo de vida construído nas comunidades populares do Recôncavo e que posteriormente se notabilizou como bebida peculiar do Brasil. Bebida que, como a música alerta, traz consigo também a capacidade de provocar estragos e um desses efeitos desastrosos está nas confusões e brigas que ela catalisa. Neste contexto, surge a figura do valentão, homem que para fazer jus ao perfil masculino, culturalmente traçado sobre as linhas da virilidade e macheza, costuma resolver os conflitos impondo-se com violência.

Na sociedade tradicional na qual o samba chula se desenvolveu, este perfil de homem sempre esteve presente e conseguiu se projetar até os dias atuais mesmo com a racionalização das relações pessoais, própria do mundo moderno. No espaço do samba ele se projetava em ocasiões conflituosas. Zeca Afonso e Alumínio quando perguntado sobre esses incidentes afirmaram que não era comum acontecer isso durante as rodas, porém o próprio Alumínio admitiu que quando mais novo não gostava de “levar desaforo pra casa” e contou um caso onde seu irmão mais velho Edgar foi protagonista no episódio.

Como a chula serve através de suas letras para comentar ou sugerir algo no momento do samba, o chamado sentido imediato, os sambadores podem se comunicar e tecer provocações entre eles por meio das mensagens contidas em seu texto (caso já exemplificado no tópico sobre as letras no primeiro capítulo). Edgar não gostou da resposta que o sambador “gritou” para ele e o alertou, com a insistência do sambador na provocação Edgar levou o pandeiro ao rosto do sujeito que só não o atingiu por intervenção de Alumínio. Mesmo não acontecendo no samba a valentia é muito comum aos sambadores:

Ê ê ê

Eu não vou a Santo Amaro

No dia que eu não quiser

Eu não vou em Santo Amaro

No dia que eu não quiser
 Boto meu facão de lado
 Sou homem, não sou mulher
 Êê
 Boto meu facão de lado
 Sou homem, não sou mulher ahah

RELATIVO:

Seu valentão, é seu valentão
 Seu valentão
 não quero barulho aqui não
 Seu valentão, sambei com valentão
 Sambei com valentão
 Não quero barulho aqui não

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 5)

Antigamente, existia uma rixa entre os moradores de São Braz e os moradores de Santo Amaro. Aliás, esse tipo de disputa, fundamentada pela localidade onde nasceu ou vive, é muito antigo no Recôncavo e perdura até hoje sob uma forma mais violenta e letal. É comum ouvir dizer que o pessoal de Acupe não gosta do pessoal de Santo Amaro ou que em São Francisco do Conde as pessoas de Santo Amaro não são bem-vindas. Isso não acontece de modo generalizado e fica restrito a certos grupos, principalmente os mais jovens.

Essa chula é a mimese do comportamento do valentão frente a essa disputa local, por isso ela afirma em primeira pessoa que só não vai a Santo Amaro no dia que ele não quiser. Mostra-se destemido em relação a qualquer ameaça provinda desta rixa e exhibe seu facão, símbolo da “macheza” no universo rural, impondo sua masculinidade. Só foi possível acessar essa compreensão devido à explicação de Babau, um dos percussionistas do grupo. O relativo complementa a representação desta postura, evidenciando, em forma de resposta, a figura do valentão e seu incômodo indesejado nas rodas de samba.

É possível mensurar o grau próximo de representação desta chula por um dos indivíduos que a entoa na roda. João do Boi, como relatado pelo próprio, guarda em seu passado histórias de valentia como a exemplificada no caso da surra que deu no próprio primo. Valente, ele domava os bois chamados de “brabos” com a força dos braços e com seu facão ele abre caminho por dentro da

mata fechada para deixar seu pequeno rebanho se alimentando fartamente e com segurança. Ele adora seus animais e já recusou várias vezes se desfazer deles por recomendação de amigos e familiares. Sua vida ao lado dos seus bois, bodes, vacas e bezerros também é muito bem ilustrada em seu canto:

É hora é hora
 É hora do boi beber
 Botei meu capim de angola
 Botei pro meu boi comer
 É hora
 É hora é hora
 É hora do boi beber ahh
 RELATIVO:
 Ariri meu boi
 Ariri Pará
 Quem nasceu para sofrer
 Deixa penar

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 2)

João cria seu pequeno rebanho e aprendeu o ofício de lidar com animais com o seu pai. Uma atividade sempre requisitada na região, fosse para cuidar dos gados de fazenda grande ou para os seus próprios. A mimese dessa chula comporta a vida de quem possui essa atividade. Saber lidar com os animais alimentando-os com capim-de-angola, muito propício para esta finalidade e mais raro, e saciando sua sede. Lições que seus netos seguem (João não teve filho homem), dividindo tempo com a escola e com os interesses pelos adventos do mundo moderno, como um notebook trazido por um pesquisador da capital. Assim dentro da dinâmica social imposta pelo confronto entre os costumes e práticas sociais cultivados nestas localidades e a, significativamente, recente chegada das referências dos símbolos e práticas sociais modernas, há diferenças importantes entre o vaqueiro João do Boi e o seu pequeno neto aprendiz de vaqueiro. Este menino aprendiz de vaqueiro, estudante e curioso pelos adventos modernos carrega consigo o desdobramento de João do Boi em uma nova realidade social. Esta chula representa João e seu neto, sendo que este aponta a renovação desta realidade e sua consequente representação.

O relativo faz referência ao boi da chula chamando-o de ariri, ou seja, bicho do mato (segundo Babau), e o remete ao Pará como as terras ao norte. Referência aos bois selvagens, arisco

e bravos, contrastando com o sofrimento alheio. Como quem diz que no samba não tem lugar para o “sofrer”, lá é exatamente o lugar da catarse, onde os pés rachados e duros do chão do batente diário da vida cadencia o festejo à vida.

4.2 UMA CABOCLINHA ME DEU UM “SIU”: SOBRE RELACIONAMENTOS AMOROSOS

Neste pequeno tópico se revela as representações sobre os relacionamentos amorosos entre homens e mulheres, suas caracterizações e comportamentos dentro e fora do samba adotados por ambos. Como os sambas são compostos em sua grande maioria pelos homens, evidencia-se nas letras a narrativa do olhar masculino sobre o tema.

Como já explanado no primeiro capítulo, os papéis durante o evento são definidos pelo sexo do participante. Homens compõem, tocam e cantam as chulas e as mulheres dançam, batem palmas e respondem o relativo. Como também foi ressaltado, há exceções como é o caso de Dona Dalva Damiana do Samba Suirdieck de Cachoeira e Dona Edith do Prato que compõem e esta última junto com Dona Fia grandes tocadoras de prato, utensílio doméstico tocado com verso da faca pelas mulheres durante o samba. Há também o caso de Dona Dora em São Braz, que participou no início do grupo, porém se afastou. Ela é considerada uma grande sambadeira na região que toca pandeiro e grita chula.

Neste contexto as seduções, abordagem e paqueras entre eles são frequentes e não podiam ficar de fora do conteúdo representativo das letras:

O rebolado que ela faz
 O rebolado que ela faz
 Eu vou atrás pra ver
 Eu não posso mais
 Eu vou deixar a minha marcação
 Atrás dessa garota dá muito gavião
 Eu vou jogar, eu vou beber até cair
 Me dá, me dá, me dá
 Me dá um dinheiro aí ah ah

(O REBOLADO QUE ELA FAZ – SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 1)

Durante a roda há alguns códigos de interação entre homem e mulher. O sambador, como explicou Alumínio, pode chamar no pandeiro a mulher para sambar entre suas pernas induzindo uma interação que pode conter uma abordagem maliciosa. A sambadeira também responde no pé ao penicado da viola, corre a roda e interage com os sambadores.

A chula acima mimetiza exatamente esse jogo de sedução que pode acontecer no samba. O sambador não se contém ao presenciar o rebolado da sambadeira, que chama atenção de todos e faz a roda ficar mais interativa e animada. Rebolado, aliás, que diferencia o sambar da mulher e o sambar do homem.

Os sambadores quando se projetam para o centro da roda no intuito de sambar fazem um movimento corporal muito diferente das mulheres. Eles inclinam o corpo para frente e para trás, alternando com algumas pisadas fortes no chão e pequenos saltos gingados. Não há requebros com a região da cintura. Isso é observado nos sambadores mais antigos e próprio do âmbito do samba chula.

Isso é tão simbolicamente demarcado que Fernando, organizador do grupo Samba Chula de São Braz, samba dentro do padrão feminino e é caçoado por João do Boi e Alumínio quanto à sua masculinidade. Sambar no miudinho e com requebro é próprio do papel feminino na roda. No samba feito na varanda da casa de João do Boi, em Agosto, houve um momento que as mulheres se recolheram e João ao notar o sumiço as convocou através de um canto improvisado. De dentro da casa veio sua sobrinha na ponta do pé, se aproximou de João e rebolou perto de seu rosto com a bunda virada para ele. Dona Nicinha, mulher de João, apesar de presenciar não se incomodou, pois sabe que faz parte do evento esse tipo de interação e a moça fazia parte da família

Figura 20: João do Boi admirando a desenvoltura da sambadeira.



Porém, ela também sabe que no samba um bom sambador tem muito prestígio com as mulheres. Alumínio confessou que já teve muita mulher no samba e com sua parceira, João do Boi não foi diferente. No dia seguinte ao samba de Agosto relatado, Dona Nicinha ouvindo João contar sobre início do namoro dos dois estava de cara amarrada, após João acabar o relato ela reclamou que, apesar de toda essa história, João tinha três filhos “na rua”. João mostrou uma risada e retrucou com normalidade que três era um número aceitável:

Na beira da praia
 Passeando com meu bem
 Tava na beira da praia
 Passeando com meu bem
 Uma caboclinha meu um psiu
 Ê o bem que eu quero a outra
 Eu quero a você também ahha
 RELATIVO:
 Candeia, candeia
 O meu amor já me chamou
 Candeia

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO EU DOU MINHA RIDADA HAHA –FAIXA 3)

A concepção machista das relações amorosas é muito marcante na vida cotidiana dessas comunidades. Na família de João, ele é o patriarca e merecedor de todo o respeito. Por isso que apesar da reclamação de Dona Nicinha, ele retrucou com humor normalizando a situação. Afinal ele é o homem e segundo o mesmo “quem é que não tem uns filhos na rua?” (informação verbal)⁷. Isto soa como sinal de virilidade. Dona Nicinha no início não gostou, mas teve que aceitar.

A chula acima representa exatamente esse ponto de vista do homem que é cobiçado e cobiça outras mulheres. Ele é o personagem que narra o encontro em primeira pessoa, conciliando os dois quereres. Não há porque não conciliar, afinal ele quer o mesmo bem as duas. Esse comportamento é observável não só em São Braz e outras localidades do tipo como também é bem permeada em nossa sociedade, a diferença talvez se encontre no nível de legitimação social dessa postura unilateral, afinal só o querer dele pode ser compartilhado o dela tem de ser exclusivo a ele.

⁷ Depoimento colhido em São Braz, Santo Amaro-Ba, em Agosto de 2013.

Esse sentimento de posse pode levar a disputa em nome da amada em questão. Nestes casos a valentia pode surgir novamente como ferramenta de resolução do conflito:

Ê roxinha,
 Aonde você mora, eu moro longe
 Ê roxinha,
 Aonde você mora, eu moro longe
 Ô Luzia eu vou,
 Eu vou,
 Meu sinhô não venha não
 O marido é valentão
 Não arreia
 Uma faca, uma pistola e um facão
 Você for
 [bota seus] perdão
 Ô Luzia eu vou
 Meus amor ahhhh

(MESTRE QUADRADO – ARUÊ PÃ – FAIXA 11)

Roxinha é o nome carinhoso com que os homens da região chamam suas mulheres, provavelmente se referindo a sua intensa pele negra. Segundo Babau, se refere também a uma “sambadeira boa”, ou seja, que samba muito bem na roda. Nesta chula está representada a situação de homem que querendo se aproximar de sua “roxinha” decide enfrentar a distância e a valentia do seu marido.

Figura 21: Dona Nicinha e João do Boi proseando na varanda.



Fotógrafo: Rafael Galeffi (2012)

Este tipo de disputa pode ocorrer durante o samba. O sambador pode se engraçar com uma sambadeira e gritar uma chula para cortejá-la. Se acaso ela for compromissada, isso pode gerar um conflito que ficará na resposta da chula como no caso relatado por Boião, no segundo capítulo, ou desaguar no enfrentamento físico como ressaltou Dona Dalva Damiana, sambadeira matriarca do Samba de Roda Suidieck em Cachoeira. Porém, apesar de o homem exibir seu lado viril, destemido e valente e conseqüentemente isto está representado nas letras de chula, o lado sofredor, desolado e melancólico da figura masculina também se manifesta nas mesmas:

Seu Oscar, seu Oscar

Tá fazendo meia hora que sua mulé foi embora

O bilete ela deixou, o bilete assim dizia:

Oiô não posso mais, eu quero viver na orgia

O bilete ela deixou, o bilete assim dizia:

Oiô não posso mais, eu quero viver na orgia

RELATIVO

Não é assim que amor faz, não é assim que amor faz

Não é assim que amor faz, demore mais

Não é assim que amor faz, não é assim que amor faz

Não é assim que amor faz, demore mais

Ê viva a deus ahh

[BILHETE ELA DEIXOU – BIOÃO – DOUMENTÁRIO: OUÇA MEU PALAVREADO]

A mimese nesta chula se inscreve na situação de abandono de um homem por sua companheira. A valentia típica do homem do Recôncavo é suprimida por sua desolação causada pelo bilhete de despedida. Ele, sempre muito viril e confiante de sua posição de homem, não consegue suportar o abandono da mulher amada. Muitas vezes sem compreensão a dor o faz se desiludir do amor, evidenciando este aspecto do homem mais escondido em postura social:

Cheguei em casa procurei não lhe encontrei

Cheguei em casa procurei não lhe encontrei

Abri a sua mala, peguei seu retrato, choreei

Mulé do home não sabe o que é amar

Não foi eu que tive a culpa de você me abandonar

Mulé do home não sabe o que é amar

Não foi eu que tive a culpa de você me abandonar

RELATIVO

Não quero mais, eu não quero mais

Não quero mais amor dos outros

Não quero mais.

[NÃO SABE O QUE É AMAR – BOIÃO – DOCUMENTÁRIO: OUÇA MEU PALAVREADO]

4.3 DE TRABALHAR EU TÔ CANSADO: SOBRE O TRABALHO

Este quesito possui peculiar explanação, pois a chula, neste caso se referindo estritamente ao texto cantado, é um tipo de canto de trabalho. Como foi dito no quesito dedicado a esta relação, ela, como os outros cantos entoados durante as atividades laborativas, deve também ao labor a sua formatação estética. Nos informa Hildegardes Vianna sobre estes cantos de trabalho:

Os cantadores são fanhosos e gostam de alongar as sílabas finais. Wanda Kiappe Viana Monte observou que “quando cantam no eito, costumam” cantar 2 a 2, um fazendo a primeira voz, e o outro a segunda, sendo que este pronuncia as palavras apenas inteligíveis do meio para o fim; em outras ocasiões, conforme o trabalho, um faz o solo, os outros cantam o refrão, ou repetem o verso ou palavras do verso; certas vezes, porém, cantam em desafio. (Vianna, 1981, p. 25)

A chula é um dos desdobramentos da prática social africana onde o canto, enquanto louvação ao divino, permeava as atividades sociais clamando bons agouros. Este desdobramento ocorreu sob o aculturamento, principalmente linguístico, que os africanos e seus descendentes foram submetidos, por isso sua forma textual é eminentemente europeia, como ressalta Ralph Waddey, e devido às condições sociais e de trabalho em que foram inseridos, adquiriu uma função comunicacional, lúdica e de interação constituída por novos ritos sociais:

Maracangalha

Tem quatro pé de moenda

Moedor tem mais de dez

Ô maracangalha

Tem quatro pé de moenda

Moedor tem mais de dez

Uma cana demerara

Uma cana demerara

Tá custando dez mil réis

RELATIVO:

Ô rapaz, ô rapaz

Paga o dinheiro da moça

Embora não valha mais

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO EU DOU MINHA RISADA HAHA - FAIXA 5)

Figura 22: Usina Cinco Rios localizada em Maracangalha, São Sebastião do Passé - Ba



Fonte: Acorda Cidade (<http://www.acordacidade.com.br/noticias/79458/ipac-tomba-seis-edificacoes-historicas-da-bahia.html>)

Maracangalha, distrito de São Sebastião do Passé, além de famoso pela letra de Dorival Caimmy, foi sede do engenho central⁸ de mesmo nome, fundado pelo Barão Moniz de Aragão em 1889 e que seria posteriormente transformado na Usina Cinco Rios. Ela faz parte do reduto do massapê no Recôncavo Baiano e sempre foi referência também para o samba chula através de mestre Pedro dos Santos (IPHAN, 2006).

Neta chula está representada a época dos trabalhos nos canaviais. Seja durante o vigor dos engenhos ou com a assunção das usinas, era nos moedores das moendas que a cana era processada para virar açúcar, cachaça e rapadura. Os canaviais são até hoje, mesmo que em menor proporção, cenário peculiar do Recôncavo do massapê (São Francisco do Conde, Santo Amaro, São Sebastião do Passé, Amélia Rodrigues e Terra Nova – os dois últimos, outrora, pertenciam a Santo Amaro). Os cantos de trabalhos serviram durante muito tempo como forma de comunicação durante a atividade laboral (Tinhorão, 2008). Nos canaviais a chula possuía também essa função como confirmou Zeca Afonso. Contudo, o momento de trabalho ainda é utilizado para a criação dos sambas. Alumínio relata:

⁸ Modelo que visava a modernização atividade açucareira, introduzindo um maquinário moderno e separando o cultivo da cana a produção de açúcar (Araújo, 2002).

[...] aí eu lá na roça mesmo, eu ficava ali matutando, pegando um pé de música, outro pé, pra ver... depois voltava e cantava pra vê se dava certo. Aí se desse certo, a gente ia fazer ensaio em São Braz, chegava, chamava João. “João, eu fiz um samba aqui rapaz. Não sei se vai ficar bom”. João “qualé”, a gente se trata assim ‘rola’, “Qualé rola”, aí disse assim “é isso, isso, isso e isso”. Aí eu cantava pra ele, depois ele voltava. A gente cantava não sei mais de não sei quantas vezes, repetindo e repetindo. Aí ele cantava pra mim, eu fazia a segunda voz e dizia “tá bom”, aí já não sai mais da [apontando para a cabeça] (informação verbal)⁹.

A dupla de São Braz ainda se mantêm ligada aos ofícios da agricultura e da criação de gado, apesar do dinheiro que o grupo de samba proporciona a eles pelas apresentações. Estas atividades estão representadas nas chulas que gritam e lhes proporcionam também o momento para criá-las.

Plantei um pé de abóbora
 Dentro da palha da cana
 Eu plantei um pé de abóbora
 Dentro da palha da cana
 Abobreira não deu nada
 Deu sessenta numa rama
 Comi abóbora, dei abóbora
 Paguei meus trabalhador
 Com dinheiro dessa abóbora
 Comprei um elevador
 Passear com a baiana

RELATIVO

Meu dinheiro ioiô
 Meu dinheiro iaiá
 Meu dinheiro ioiô
 Cadê meu dinheiro iaiá

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO EU DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 2)

9 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

Esta fábula em forma de chula, mimetiza uma elucubração fantástica do trabalhador rural: a fartura. Toda visita realizada na casa de João do Boi, sempre houve a impressão de que os anfitriões queriam que este pesquisador se encantasse e desfrutasse das comidas oferecidas em boa quantidade. Caso houvesse alguma rejeição ou um consumo modesto (ao menos no que se refere as suas referências de medidas), isso poderia significar um insulto se não fosse bem justificado. Mesa farta é a verdadeira riqueza para eles. Seu trabalho tão exaustivo encontra a plenitude quando produz seu farto fruto.

A chula em pauta representa muito bem este desejo de bonança do trabalho. Primeiro, demonstra a intimidade com seu ofício ao plantar a abóbora dentro da palha da cana. Babau explicou que assim é aproveitada a sombra do canavial que protege do sol as ramas da abobreira. Logo após, um recurso lúdico se apresenta na revelação do resultado do plantio, fazendo “pouco caso” da proporção alcançada: sessenta por rama é, assumidamente, uma desproporção fantasiosa. Alumínio assume o devaneio do feito: “Não. Era tudo mentira. O pé da abobra também é mentira. Como é que o pé de abóbora em cada rama dá sessenta?” (informação verbal)¹⁰. Por fim, o trabalhador compartilha os resultados com seus companheiros de labor e com os rendimentos extras adquiri um elevador, aqui entendido como referência de meio de transporte moderno, para galantear sua companheira. Uma história com um enredo caracteristicamente surreal.

As fantasias dos homens, suas projeções individuais e coletivas, seus ideais racionais e religiosas são impressões antecipatórias do não consciente humano e isso, segundo Bloch (2005), substancia uma propensão humana para buscar as realizações de utopias. Assim, o estético se comporta também como um importante refúgio desses sonhos diurnos (BLOCH, 2005). Esta chula é uma mimese de um sentimento utópico do trabalhador rural do recôncavo. O ‘arredondamento’ da realidade, a fabulação e o preenchimento de lacunas são intrínsecas à arte, incluindo o mais real dos realismos. A abobreira da fartura é a Xangri-Lá de João do Boi e Alumínio.

Ô seu Dora,

Seu Dora dê conselho a seu Vilar

Ô seu Dora,

Seu Dora dê conselho a seu Vilar

Balança da cutinga (ou cutinha)

10 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

Tá danada pra robar
Eu não sei o que será
Dê conselho a seu Vilar.

(Mestre Nelito e Autério da Viola - DOCUMENTÁRIO CANTADOR DE CHULA)

Esta chula ilustra a desconfiança do trabalhador da usina sobre o roubo que a balança da pesagem da cana realizava. Procedimento utilizado pelos usineiros para pagar menos aos resultados produtivos dos trabalhadores, aumentando assim seus lucros. Cutinga significa mato. Balança da cutinga, ou seja, balança que se localizava dentro do mato, distante da cidade.

A usina foi uma nova fórmula empresarial no processamento da cana que chegou no Recôncavo Baiano no ano de 1878. Ela significou a modernização da tecnologia da produção do açúcar e reunia, em muitos exemplos, o capital dos remanescentes das grandes famílias dos antigos engenhos em associação com o capital estrangeiro (NETO, 1989).

Apesar da inovação tecnológica, os usineiros se aproveitaram muito da mentalidade escravista dos tempos dos engenhos para aviltar os trabalhadores e rebaixar seus remunerados, aumentando, assim, a mais valia. Estes chegavam a receber menos da metade da remuneração que os seus colegas de categoria paulistanos (Brito, 2008).

O estado de pobreza extrema da maioria da população de canavieiros no Recôncavo Baiano era patente e conhecido por todos. No Brasil, em 1942, concluiu que os operários das usinas do Recôncavo Baiano eram “os que recebiam, em média, os salários mais aviltantes da categoria no país, e que cerca de 70 a 80% da remuneração era comprometida com alimentação” (Brito, 2008, p. 55-56).

A arte, como fruto do processo de elaboração subjetiva de um objeto sobre uma plataforma sensível, obtém seu conteúdo da realidade objetiva. Este conteúdo muitas vezes, e como no exemplo agora analisado, figura como registro de uma condição social e, neste caso, sob um tom de denúncia sobre uma relação social de exploração. Isso não significa que seja esta denúncia a intenção dos cantadores ao gritá-la em uma roda de samba, configurando, assim, um “samba de protesto”. Porém, essa condição ratifica que não depende somente da intenção do veiculador configurar este sentido. A arte é uma forma sob a qual o homem se relaciona com a sociedade

produzindo e registrando conhecimento. Diferente da ciência onde há uma produção baseada na dissecação do material empírico pelas suas leis epistemológicas, a arte desdobra esse material em sua forma expondo suas contradições (LUKACS, 1982). O homem do Recôncavo registrou sua realidade em seu canto livre e assim expôs seus fragmentos contraditórios. Assim, ao gritar essa chula ele grita sua condição na sociedade.

Neste caso, sob a caracterização de um tom de aconselhamento, evitando um tom mais ríspido e a explicitação de um confronto, está representada sua relação de trabalho. Isso pode configurar receio ou conotar um tom irônico velando uma ameaça. Esta ambiguidade melhor se encorpa na frase “eu não sei o que será”. Ela pode significar a lamentação sobre a incerteza da sua sobrevivência ou uma maneira irônica de alertar sobre alguma possibilidade de retaliação por parte do trabalhador. Se estas relações de trabalho ainda se assentavam nos resquícios da escravidão, as antigas formas de resistência e insubordinação, como a sabotagem, poderiam também ser suscitadas.

Patrão

De trabalhar to cansado

Ô patrão

De trabalhar to cansado

Paguei caixa e IAPI

Eu paguei que é pra ser aposentado

Trabalhei mais de 40

Minha idade

Eu to com 60 fechado

Tenho férias zero hora

Quero meu remunerado

Quero abono de família

Eu to trabalhando zangado

Zero hora

Quero meu remunerado

Quero abono de família

Eu to trabalhando zangado

(DE TRABALHAR TO CANSADO – MESTRE QUADRADO – ARUÊ PÃ – FAIXA 15)

Este canto torna notório o conhecimento do trabalhador em relação aos seus direitos trabalhistas conquistados e seu conseqüente descontentamento com a negligência do seu patrão sobre os mesmos. Uma chula que representa uma época menos distante. Registra os direitos garantidos pela CLT no governo de Getúlio Vargas, o que demonstra como, mesmo sob forma de lei, suas conquistas eram desrespeitadas. Nesta letra pode-se verificar um notável conhecimento do trabalhador sobre seus direitos pelo número destes citados.

Caixa IAPI, se refere as antigas CAPs (Caixa de Aposentadorias e Pensões) criadas pela Lei Elói Chaves, de 1923, e significou um dos primeiros passos da previdência social, que posteriormente foram substituídas pelos institutos de previdência, deixando de assistir os trabalhadores por empresas e seccionando-os por categorias profissionais. IAPI (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários) é referente à categoria industriária. Ainda consta no canto a referência ao abono de família e as férias reclamadas (www.previdencia.gov.br).

Tudo isto se refere a um processo de mudança na legislação trabalhista e da previdência social que começa ser implantado na década de 1930 por Getúlio Vargas, porém os trabalhadores do Recôncavo vão demorar a conseguir a sua inclusão nestas conquistas. Por se encontrarem distante da realidade formal de trabalho, esta chula mimetiza também o desejo dos trabalhadores desta região em se enquadrarem nas novas conquistas citadas.

Este desejo não ficou só no canto destes indivíduos. Em 1946, foi deflagrada uma greve pelos trabalhadores das quatro maiores usinas no Recôncavo Baiano, todas localizadas na época em Santo Amaro. As quatro usinas eram responsáveis por 60% da produção estadual. A greve se iniciou logo após um parecer favorável aos trabalhadores da Câmara Regional do Trabalho sobre uma disputa jurídica entre a categoria e os usineiros (Brito, 2008).

Esse fato demonstra que o homem do Recôncavo acostumado com as condições aviltantes de trabalho, herdada dos seus antepassados escravos, começa a encontrar no novo modelo de organização do trabalho novas relações que o fazem questionar a antiga referência de um mero

subalterno. Paulatinamente, os arranjos sociais começam a sofrer a influência da tardia modernização e isso, é claro, reflete no cotidiano dos trabalhadores.

Um dos marcos históricos que figurou como símbolo do processo de modernização capitalista da região foi a implantação da Petrobras em São Francisco do Conde, no início da década de 1950 (Brito, 2008).

repórter, férias sem receber
repórter, férias sem receber

(be comum)

Do que foi que lhe passou?

Ele foi e volta logo mais

Ô fala repórter Petrobras

Ele foi e volta logo mais

Ô fala repórter Petrobras

(FÉRIAS SEM RECEBER – MESTRE QUADRADO – ARUÊ PÃ – FAIXA 15)

Esta chula, em especial, não permitiu o acesso semântico ao seu terceiro verso devido à dificuldade de entender as palavras cantadas pelos sambadores que não as pronunciam com clareza. Esta forma de cantar, na qual a pronúncia só vai até a sílaba tônica sob o sotaque diferenciado desses trabalhadores, caracteriza os cantos de trabalho.

Figura 23: O presidente da Petrobras Ernesto Geisel visita a Refinaria Landulpho Alves de Mataripe (RLAM), em São Francisco do Conde, Bahia.



Fonte: Memória Petrobrás (http://memoria.petrobras.com.br/acervo/presidente-visita-refinaria-de-mataripe#.VGjCQfnF_Cs)

Ela, de modo geral, nos indica a denúncia que o trabalhador faz ao repórter sobre a omissão do pagamento de suas férias, ainda demonstrando o tom de reclamação sobre seus direitos. A novidade nesta letra está contida na associação entre o repórter, que é entendido como veiculador desta denúncia, e a empresa estatal Petrobras. Nesta associação está contida a representação da Petrobras como símbolo das relações de trabalho formalizadas em contraste com as velhas formas, normalizadas por muito tempo na região do Recôncavo.

A adaptação da população nativa aos novos ritmos de trabalho, alterando o panorama tradicional do regime de relacionamento, traz como consequência alterações ao nível do comportamento, uma certa margem de crise de ajustamento – reajustamento. À elevação do padrão de vida junta-se a criação de novos canais de mobilidade social, tensão social e psicológica, mobilização de mecanismos de adaptação e assimilação de pessoas, valores e instituições. (Neto, 1989, p. 12)

O mundo do trabalho sempre teve muita importância para a configuração estética e como espaço de reprodução da chula. Como canto de labor, ela é cantada, por exemplo, nos mutirões de roça, onde o trabalhador dependia da ajuda da força de trabalho coletiva para fazer com que seu meio de produção (a terra) produzisse o necessário para sua sobrevivência. Lá ela ditava o ritmo e ajudava a distrair o árduo labor. Com a progressiva extinção dessa prática comunitária e a expansão das novas formas de organização do trabalho, esse momento de reprodução dessa expressão ficou comprometido.

São Braz há vinte anos ainda possuía boa parte da sua população ligada à lavoura e à mariscagem. Com a instalação da fábrica de papel, por exemplo, boa parte das famílias venderam seus pequenos terrenos por um preço muito baixo. Assim, ocorreu também um processo de proletarianização, pois os lavradores que possuíam sua terra para a mínima subsistência passaram a contar apenas com a força de trabalho agora aplicada nos meios de produção alheios.

João do Boi conta com seu pequeno pedaço de terra para criar suas cabeças de gado. Porém, muitos não contaram com essa sorte, como os que tiveram que começar a mariscar após o dinheiro da venda das terras acabar. O projeto de viveiro de camarão para gerar renda para as famílias de São Braz, empreitado por Babau, foi uma tentativa de criar uma saída para esse quadro estrutural que afetava a terra onde foi criado.

Quando o Samba Chula começa a ser valorizado pelo mercado artístico-cultural, os seus promotores mais vinculados ao evento começam a enxergar um meio de obter alguma renda na execução da sua antiga prática social. Isso foi claramente exemplificado no processo de criação do Samba Chula de São Braz. Não se quer afirmar com isso que seus praticantes se sustentam com esse ofício, porém não deixa de ser uma legítima complementação de renda para quem participa do grupo. Assim, o mesmo processo de mudança da estrutura social que minou as práticas sociais responsáveis pela sustentação do Samba Chula como prática lúdico ritualística comunitária, criou uma nova plataforma de apresentação desse evento, galgada na comercialização e na espetacularização. Ou seja, o que não se desmanchou no ar circula como mercadoria.

4.4 EU VOU VER LAVAREDA: SOBRE O MÁGICO, O MÍSTICO E O RELIGIOSO.

Não podia se ausentar das representações encontradas nas letras de chula o aspecto místico, mágico e religioso da sociedade negra e mestiça que a entoa. As três etnias que formataram o povo brasileiro trouxeram consigo uma influência muito forte da religião sobre a vida prática dos afazeres cotidianos.

Para além das religiões propriamente ditas que aqui já havia ou vingaram e se adaptaram, houve a tecitura de um imaginário mágico popular preenchido por mitos, lendas, aparições, milagres, explicações causais ou consequentes e outros desdobramentos. Esta colcha de retalhos pode variar dependendo da região ou época e se compõe dos fragmentos dos imaginários mágicos e das crenças religiosas das três matrizes formadoras (ameríndia, europeia e africana) e da diversidade interna a cada uma delas.

O Recôncavo, como um dos primeiros laboratórios¹¹ da nação que constituiria este país, sedimentou um vasto e variado repertório desse imaginário popular que hoje é considerado parte de seu folclore.

Eu sai pro meu trabalho
 Deixei Luiza em casa
 Eu sai pro meu trabalho
 Deixei Luiza em casa
 Luiza se descuidou
 Labareda me roubou
 Luiza minha nega
 Eu vou ver labareda

RELATIVO:

Conheça que a voz é minha ioiô
 Conheça que a voz é minha ô iaiá

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO EU DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 2)

O trabalho nesta chula só consta como referência de destino do personagem. A representação que está em foco agora é a lenda de Lavareda. Lavareda é uma labareda de fogo que assusta e

¹¹ Parafraseando L. A. Costa Pinto pelo título do seu clássico livro sobre esta região: *Recôncavo - Laboratório de uma experiência humana*.

brinca com as pessoas da região, segundo Mário Pérez. Esta figura ganha outra dimensão quando é associada por Babau à lenda do Boitatá pertencente ao repertório do credo indígena, mais especificamente tupinambá, como o Curupira e o Ipupiara (RISÉRIO, 2009). Nos escritos do Padre Anchieta de 1560, já constava a citação a lenda indígena tratando-a como uma cobra de fogo que os índios temiam.

Nesta chula, Lavareda assume o papel de um laráprio que se aproveita da ausência do homem e do descuido da mulher na casa para surrupiar seus pertences. O homem ao ficar sabendo do furto avisa a mulher que vai acertar as contas com a criatura, evidenciando assim novamente sua valentia. Alumino, uma das vozes que a entoia na roda, explica que Lavareda é “um fino ladrão” (informação verbal)¹².

O modo de vida das localidades rurais guardam variadas espécies de bichos e acontecimentos sobrenaturais na imaginação da sua população, em São Braz não poderia ser diferente. João do Boi estranhou quando este pesquisador foi tomar banho após consumir o café da manhã, oferecido por sua esposa e sambadeira do grupo Dona Nicinha, alertando que faria mal e poderia estuporar. Lá também há um credo num cavaleiro que cavalga pela madrugada e muitos ouvem seu galope.

Em torno da viola existem algumas lendas que a envolve em uma espécie de aura mágica. Sua primeira corda, contando de baixo pra cima, é associada ao diabo, fazendo com que seu penicado agudo represente uma tentação irresistível até para o demônio, que dirá para uma sambadeira?

De São Félix à Candeias

Corre o bicho lobisomem

De São Félix à Candeias

Corre o bicho lobisomem

Eu mandei tirar meu gado

Do pasto daquele homem ahha

RELATIVO:

Eu vi conversa de homem

Eu vi grito de rapaz

Eu vi conversa de homem

12 Depoimento colhido na Pitinga, Santo Amaro-Ba, em Janeiro de 2012.

É assim que homem faz

(SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO DOU MINHA RISADA HAHA - FAIXA 2)

A lenda europeia do homem que vira um monstro em forma de lobo se integrou também ao imaginário popular brasileiro e baiano e está mimetizada neste canto. Qualquer pessoa que possui ligação com alguma cidade do interior baiano sabe que existem variadas histórias e teorias sobre a origem e o comportamento desta criatura:

Este maldito que vira cachorro ou morcego e anda pelos caminhos depois de meia noite, chupando as pessoas. É grande comedor de galinhas. É sempre o sétimo filho de um infeliz casal que não teve uma filha de permeio para interromper a sequência fatal. Para outros, é um filho que bateu nos pais, virando bicho depois de meia noite para cumprir sua sina. Só desencanta se for sangrado. (Vianna, 1981, p. 50)

Em São Braz, como foi explicado por Babau, alguém que batesse no pai ou na mãe ou então que fosse excomungado se tornava a criatura que gostava de marisco e sangue de boi. Baseado nesta última característica, o personagem da chula em questão manda tirar seu rebanho do pasto do homem que figura ser o monstro com receio de perder seu gado.

A mimese se encarrega também de transportar para a representação estética das letras a realidade mágica que envolve os sujeitos que a operam. Essa realidade mágica já é em si uma representação da própria sociedade. Ela traduz aspectos da vida cotidiana do indivíduo ou do grupo e se entende também como forma de explicar os acontecimentos e fenômenos do mundo natural e social. A mimese neste aspecto se torna uma representação de outra representação.

Assim, muitos associam a lenda do Boitatá com o fenômeno do fogo fátuo, explicado pela combustão dos gases próprio da decomposição orgânica de seres vivos. Assim também, o ritual do Samba Chula após as rezas serve para reforçar os laços sociais dos festejantes em torno daquele motivo simbólico, uma forma de celebrar a vida. A própria interação propiciada pelo sentido imediato das canções é fruto deste propósito. Por fim, mesmo a apresentação em forma de espetáculo do grupo de samba chula de São Braz, representa, naquele instante, seu universo de origem junto com toda sua carga simbólica e mágica do Recôncavo tradicional que hoje é valorizada e comercializada pelo mercado cultural.

Meu Santo Antônio eu quero água

Santo Antônio eu quero água

Lá na fonte do dendê

Lá na fonte do juá
 Onde as alma é bom lavar
 Ê eu vim aqui Mariá
 Beber água

(SANTO ANTONIO EU QUERO ÁGUA – SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ – QUANDO EU DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 7)

O vínculo entre samba chula e as rezas dos santos católicos mais populares é de extrema importância para desvendar algumas de suas representações. Sem entrar no mérito da exclusividade do evento após as rezas, pois há quem defenda e há quem discorde, o fato é que há sim uma ligação muito forte entre ambos. Exemplo maior está em Zeca Afonso, ele teve que aprender as rezas dos santos para cumprir a promessa que fez ao seu avô de não deixar o samba chula morrer. Nas rezas há procedimentos a serem seguidos como a ordem dos cantos litúrgicos que inicia no Pai Nosso e acaba na Bênção ou na Ladainha. No samba que segue a reza também acontece o mesmo, do canto a capela das parselhas dos sambadores ao samba corrido¹³ que simboliza a entrega plena ao festejo.

Figura 24: Santo Antônio, o casamenteiro.



Fonte: CNBB (<http://www.cnbne3.org.br/68-igrejas-da-arquidiocese-de-salvador-prestam-homenagens-a-santo-antonio/>)

Santo Antônio, ao lado de Santa Bárbara, São Cosme e Damião e São Roque, é um dos mais populares santos da devoção popular. É sempre bem referenciado por quem deseja arranjar um casamento, como também São José. Este último, aliás, é para quem se deve pedir água em forma de chuva. Porém, para Santo Antônio costuma-se pedir qualquer coisa, pois ele é “um santinho camarada que atende aos mais absurdos pedidos, ao mais leve aceno de uma vela acesa em sua intenção” (Vianna, 1960, p. 47).

¹³ Isso não significa que depois que entra o samba corrido, o samba chula não possa voltar ou intercalá-lo.

Seu dia é 13 de Junho e como manda o costume religioso popular deve-se oferecer treze dias de reza para o santo, as chamadas trezenas de Santo Antônio. Como afirmou Zeca Afonso, no mês de Junho todo dia tinha samba.

O repertório com os santos católicos é bastante explorado nas representações das letras de chula. Eles representam arquétipos celestes que são peculiarizados pela sua trajetória de vida, sua obra santa e pelos milagres que tenha produzido tanto em vida quanto após ela. Assim, são associados a causas específicas arregimentando seus devotos. Estes podem recorrer aos seus santos para que intercedam na sua trajetória de vida individual ou comunitária, desde um casamento a um pouco de chuva dos céus para a colheita da plantação.

Foi possível tecer algumas observações sobre o comportamento religioso atual e sua ligação com o samba a partir das entrevistas com os sambadores, das observações de campo e das referências sobre os personagens do samba chula.

É fato que depois do processo de desenvolvimento econômico e seus impactos na estrutura social se agudizar no Recôncavo nas últimas décadas, as rezas dos santos e o samba que as seguia se esvaziou da prática social popular. João do Boi argumenta que depois da “lei de crente” muita gente deixou de fazer as rezas dos santos, momento e lugar propícios para o samba ocorrer. Não só o samba como também o bumba meu boi, o lindro amor, entre outros folguedos tradicionais, completa João. Zeca Afonso, no entanto, é o mestre do grupo Filhos da Pitangueira e sua fé pertence a uma igreja evangélica.

O sambador que, para cumprir a promessa de dar continuidade ao samba chula feita ao seu avô teve de aprender a rezar os santos católicos, posteriormente se converteu à outra corrente cristã que em sua doutrina não os louva. Porém, continua a gritar suas chulas com o grupo por ele fundado com o salvo conduto da prática constituir um trabalho, mesmo argumento usado pelas vendedoras do acarajé de Jesus. Outro exemplo é Boião que entrou para uma igreja pentecostal e começou a compor chula para Jesus. Entretanto, após se decepcionar, segundo o próprio, com o enriquecimento do pastor, saiu da seita e voltou a compor suas chulas mundanas.

Ê eu vou me benzer primeiro

Eu vou me benzer primeiro

Pra livrar da tentação
 Pra livrar da tentação
 Êêê pai de filho espírito santo
 Pai de filho espírito santo
 Êêê pai de filho espírito santo
 Pisa no chão
 Com coragem e com poder
 Aonde Deus está
 Satanás tem que correr
 (Chula de Boião – Documentário Ouça Meu Palavreado)

Isso significa que para além dos eventos onde se manifesta, a chula é uma forma poética do sambador tecer sua representação do cotidiano. Esta forma pode assumir diversos conteúdos e servir de expressão para qualquer fé. Porém, as instituições e costumes que são responsáveis por ajudar a formar as práticas que dão suporte à socialização da chula já não conseguem mais se impor socialmente. Se Zeca Afonso e Boião cantam suas chulas com outra fé no peito, esta não a reproduz como elemento integrante de sua composição social. Eles transpuseram a forma reproduzida pelos antigos costumes para suas novas referências. Seu novo modelo de apresentação social só a reproduz enquanto evento, não socializa a chula como exercício poético para encerrar em sua forma a representação do cotidiano das novas gerações.

O grupo Filhos da Pitangueira, em decorrência da conversão de seu líder, não entoa mais nenhuma chula que aborde o universo sincrético católico afro religioso. Em seu álbum Heranças, a autorreferência ocupa boa parte do repertório do grupo.

Eu venho chegando da banda de lá
 Ôô eu venho
 Eu venho chegando da banda de lá
 Fui buscar presente
 Pra gradar iemanjá
 Fui buscar presente
 [Ai daboa]
 Pra dar iemanjá
 Mamãe sereia
 Mamãe sereia
 Mamãe... sereia

Rainha do mar
 Mamãe sereia
 Mamãe sereia
 Mamãe... sereia
 Rainha do mar

(PRESENTE PARA YEMANJÁ – MESTRE QUADRADO – ARUÊ PÃ – FAIXA 3)

Por último a representação do universo afro religioso. Apesar de se supor natural que esta apareça nas letras cantadas pelos afrodescendentes, por ser uma religião de origem africana, o que se observa na prática do cotidiano é mais complexo. Antes de tudo é necessário frisar que no Recôncavo mais do que qualquer outra região do Estado, as religiões de matrizes africanas gozam de grande legitimidade. Cidades como Santo Amaro e Cachoeira possuem muita fama por suas casas de candomblé, sendo a última conhecida como “cidade do feitiço” ou “cidade da macumba” (SANTOS, 2009).

Porém, o que se deseja pontuar é da relação do Samba Chula com as religiões afros não ser tão direta como o catolicismo popular, por exemplo. Apesar de todo o sincretismo religioso que liga as duas religiões, a última acaba sendo, de certa maneira, marginalizada no seio aberto da sociedade em detrimento da primeira.

No grupo de São Braz, Babau é filho de uma mãe de santo, porém não é iniciado na religião, já Mário Perez sim. Babau lembrou que Edgar, irmão mais velho de João do Boi, além de chula entoava também muito samba de caboclo, variante que seu irmão não tem intimidade. O samba de caboclo é mais próprio dos terreiros de candomblé que cultuam esses nativos da terra. O samba chula é ligado ao catolicismo popular e os alguns sambadores como Zeca Afonso não aprova o uso de atabaque, pois considera “coisa de candomblé”. João do Boi também não gosta quando a levada da tumbadora lembra toques da mesma religião, pois não considera próprio, apesar de respeitar seus devotos.

Dona Nicinha não segue a religião e não vai as festas que seu sobrinho, João Paulo, promove em sua casa de santo a poucos metros de residência dela. Ela diz não se envolver e não discriminar quem faça parte. João do Boi e Alumino acreditam a que a morte do pai foi causada por um “feitiço” de candomblé, na época, ambos tentaram socorrê-lo levando-o a um pai de santo, contudo em vão.

Figura 25: Mário Pérez tocando tumbadora ao lado de Alumínio. Segundo Roberto Mendes, o único ogã que toca chula.



Fotógrafa: Laís Macêdo (2013)

Mário Pérez, segundo as contas que carrega no pescoço, é iniciado na religião como filho de Oxóssi e, além de tocar samba, é grande conhecedor dos toques ritualísticos do candomblé. Sua relação com a chula é ressaltada por Roberto Mendes pois ele é ogã e esse fato não é comum dentro do samba chulado.

O Recôncavo sem dúvida é ainda uma região onde se sente a força dessa religião. Em um simples banho na cachoeira da purificação é possível encontrar alguns presentes para Oxum. Seu cotidiano não passa ao largo das influencias e referência que as religiões de matriz africana permearam através dos séculos. Assim, mesmo não sendo iniciado ou simpatizante é difícil escapar às crenças que envolvem sua mitologia e preceitos. Mesmo uma simples ofensa à outra pessoa, como “lebara” ou “sua lebara”, carrega elementos desse panteão, no caso um dos nomes de Exu, significando “dono do corpo” em iorubá (Castro, 2001). Corpo tão valorizado e exigido durante o samba, corpo que se liberta, que dialoga, que mal sai do chão mas galga outras dimensões

4.5 EU VOU COMO BARCO ANDAR NO MAR: SOBRE FILOSOFIA DE VIDA E VISÃO DE MUNDO

Este último aspecto das letras está baseado em suas representações sobre concepções da vida e do mundo e o modo de vivê-la nele. Assim, as mensagens em foco traduzem a visão de mundo que os sambadores construíram perante a sociedade que o cerca. Isso significa que elas fazem parte de um conjunto de valores possibilitado por determinada estrutura social vivida por seus criadores.

Este deslindamento não conta com um número significativo de letras, porém as aqui apresentadas sintetizam bem o objetivo. Elas concentram de maneira significativa uma representação da maneira de lidar com o mundo, sabedoria em forma de adágio, impressões em formas de sentenças resignadas.

Ê lêê lálá
Morre o homem fica a fama
Ouça meu palavreado
Ô lêê lálá
Morre o homem fica a fama
Ouça meu palavreado
(MESTRE BOIÃO – DOCUMENTÁRIO: OUÇA MEU PALAVREADO)

Esta chula é uma forma de conselho. Sua mensagem imediata objetiva significar os atos de um sujeito para além da sua presença física neste mundo, para assim conscientizar que suas ações possuem maiores consequências que o simples desfecho que as segue. Ela propõe dilatar o raio de visão do homem sobre suas práticas ampliando a dimensão dos resultados destas como um conjunto que falará por si sobre esta pessoa, após sua passagem mundana.

Porém, para além desta mensagem (seguindo o palavreado) esta chula mimetiza uma das formas como o conhecimento, a sabedoria dos mais vividos é passada para o menos experientes nesta terra. Este é o palavreado. É o conselho em forma de ditado, de adágio que sintetiza um modo de enxergar o mundo, suas práticas, as consequências dos atos, as fatalidades. Ele é fruto da experiência e observação do modo como funcionam as coisas, as relações e a composição da

realidade. Quem nunca ouviu, principalmente dos mais velhos, os seus conteúdos mais variados: “quem não ouve quieta, ouve coitado”, “quem come e guarda, come duas vezes”, “quando um burro fala, o outro abaixa orelha”, “quem abaixa demais a cabeça mostra a bunda”, entre outros? São mensagens de frequência metafórica que visa instigar a reflexão ao destinatário. Sabedoria popular transmitida através da memória.

Se a arte enquanto produto estético do processo do conhecimento humano, abriga estas expressões em sua forma e conteúdo, esta mimese representa, no conteúdo da chula em questão, outra forma de transmissão de conhecimento. Esta outra forma já é em si uma representação construída como metáfora síntese de um conhecimento específico sob a forma de jogo de palavras muitas vezes apelando para o ludismo fonético, como no exemplo: “quem com ferro fere com ferro será ferido”. Esta peculiaridade confere a este caso uma representação da representação. Só que neste exemplo se trata de uma metalinguagem, pois o alvo da mimese é outra forma de linguagem.

Ê ô lêlé lálá

Quem sabe ler não travaia

Ê rapaz.

Só vive com a mão na pena

Quem sabe ler não travaia

Ô rapaz

Só vive com a mão na pena

(Chula cantada por Boião – Documentário Ouça Meu Palavreado)

Foi com a força braçal dos escravos e, posteriormente, dos trabalhadores mestiços do Recôncavo que por muito tempo se sustentou a base da economia baiana. Por mais que ultrapassasse os latifúndios, não havia muita necessidade de especialização para desenvolver a maioria absoluta das atividades econômicas da região, ou seja, grosso modo, a divisão do trabalho possuía poucos denominadores (PINTO, 1958).

Certamente, esta análise deveria se reportar ao quesito sobre trabalho, porém o objetivo aqui é ressaltar a sentença estigmatizante que está mimetizada em suas linhas, o tipo de sociedade que ela caracteriza e como esta sentença possibilita adentrar na visão do trabalhador a partir da sua própria condição na rústica divisão desta sociedade. Por mais que nas últimas décadas o desenvolvimento econômico tenha se aprofundado no Recôncavo, ele coexiste ainda com as atividades tradicionais e suas atrasadas relações.

Fica claro na letra que o trabalho é caracterizado pela atividade física braçal, ou seja, transportar, carregar, plantar, pescar, pois o que era exigido do trabalhador tradicional se resumia em força e obediência.

Outro fator que se sobressai a partir da análise desta sentença é o divisor simbólico que representa a habilidade da leitura, a instrução básica (para atualidade) de ler e escrever. Sem precisar consultar os números estatísticos, é legítimo afirmar que para a época que a chula se refere, observando ainda ser a pena o símbolo de instrumento da escrita, a falta de alfabetização da população trabalhadora é tão marcante que serve de referência para direcionar quem possui esta habilidade para o lado do trabalho intelectual, o que para os trabalhadores braçais, baseados em seus esforços diários, não era considerado um labor.

Mesmo com algumas modificações neste abismo social, as gerações mais velhas ainda vivas no Recôncavo possuem significativo grau de analfabetismo, principalmente se tratando das zonas rurais. É o caso de boa parte do grupo de São Braz. Alumínio aprendeu recentemente a escrever o próprio nome. João do Boi não sabem ler nem escrever. Aliás, esta é uma das reclamações de João por não lembrar mais que suas trezentas chulas de cabeça. Segundo o próprio, se ele possuísse “a arte da leitura, não ia ter pra ninguém” (informação verbal)¹⁴. Com isso, nota-se o enorme número de chulas de qual foi servido o sambador durante sua trajetória no samba e como sua memória compensou sua agrafia.

Meu balaio, meu balaio

Meu balaio

Tira o maxixe da rama

Põe o quiabo no pé

Tira o maxixe da gaia

Eu vou

Eu vou como barco anda no mar

14 Expressão retirada do convívio com João do Boi e sua família em São Braz, Santo amaro – Ba, em Janeiro de 2012.

O vento bateu na vela

RELATIVO:

Balaio meu, balaio da opinião

Moça que não tem balaio

Senta as cadeiras no chão

(MEU BALAIOS – SAMBA CHULA DE SÃO BRÁS – QUANDO DOU MINHA RISADA HAHA – FAIXA 1)

O balaio, recipiente feito de palha que serve para guardar e transportar produtos e alimentos, divide sua semântica, aqui, conotando as nádegas femininas, motivo de apreciação do sambador, em primeira a pessoa, e dos outros que também as admiram, os da opinião. Opinião, assim, significa os comentários alheios. Por este balaio ele enxerga a rotina da sua vida. Tira, põe e tira o maxixe, o quiabo da rama, da gaia e do pé. Após essa descrição, ele encerra a chula sintetizando o significado da sua postura no mundo em uma metáfora.

O antigo regime econômico predominante no Recôncavo, suas atividades sociais de produção e reprodução, sua estratificação social e as relações humanas que esta engendrava são acompanhadas e acompanham valores sociais, instituições e costumes. Assim, as regras e obrigações que sustentam a vida comunitária, as demandas pessoais e coletivas e as maneiras de saná-las, as pautas de condutas e perspectivas, a cadência do cotidiano e as contradições que permeiam todos esses aspectos são fomentados e fomentam a estrutura social da região (PINTO, 1958).

Sobre o padrão comportamental do trabalhador da região, inserido neste regime, L.A. Costa Pinto tece um rico quadro caracterizante:

Jamais lhe passa pela mente a ideia de trabalhar e enriquecer, acumular... Ele trabalha para entreter a vida cotidiana, para comer e para beber, vestir e morar... Trabalha-se muito, e muito duramente nas fazendas e fábricas do Recôncavo, mas o que acontece é que o que se ganha em troca, simplesmente não é o bastante para convencer ninguém da possibilidade efetiva de, pelo trabalho, melhorar de vida e mudar de posição. Uma experiência de séculos, convenceu o tabaréu do recôncavo de que não existe direta relação entre trabalhar de sol a sol e fortuna, a prosperidade... A evidência cotidiana, através de gerações, demonstrou fartamente ao *homo rusticus* do Recôncavo que isso não tem nenhuma relação com o trabalho – pelo contrário (Pinto, 1958, p. 124)

Os sambadores mais velhos como Zeca Afonso, Alumínio e João do Boi vivenciaram um Recôncavo que começava a receber o desenvolvimento do capitalismo moderno. O antigo regime e

os modos de vida relacionados a ele ainda se faziam bastante presentes. O ritmo de vida não exigia e não possibilitava planejamento do cotidiano e nem ambição social. Por isso seu rumo segue o palpite do vento. A cadência do dia a dia inserido na antiga estrutura não exigia deles mais do que trabalhar para sua reprodução social. No balaio de palha consegue portar o fruto do seu trabalho, no balaio de saia consegue sua distração durante a roda de samba.

João do Boi e Alumínio são autenticamente representados nos versos metafóricos que fecham esta chula que os próprios gritam na roda. Eles cantam o que eles sentem e vivem, mesmo que nos dias de hoje o progresso capitalista e a consequente racionalização das estruturas sociais tenham deixado menos espaço para este tipo de entendimento de vivência no mundo. Se esta mimese ainda reverbera sua validade estética é exatamente porque além de representar é representada na sua execução pelos mesmos homens. Eles ainda são a ancora de sua objetividade social. Seus netos vão ancorar suas mimeses certamente em outros portos, se além de reproduzirem o que foi criado por seus avôs, compuserem suas próprias chulas.

Figura 26: João do Boi descontraído.



Fotógrafo: Rafael Galeffi (2012).

“ADEUS CORINÁ, VOU ME EMBORA (...)”

A Chula enquanto texto cantado é uma espécie de fotografia da realidade. No álbum aqui constituído foi possível deslindar vários aspectos do cotidiano dos seus sujeitos e personagens, assim como suas elucubrações fantásticas partindo dessa mesma realidade. Isso está atrelado ao senso de intimidade que elas guardam com seu contexto. São obras que se reportam a casos corriqueiros do cotidiano, cantando suas respectivas regiões buscando assim uma identidade com aquele local. Cantando também os casos de amor e de flerte que permeiam tanto o momento do samba como as relações comuns na sociedade, evidenciando desde o lado garanhão ao lado lamentoso do homem que foi abandonado por sua amada. Sem esquecer os personagens do seu gênero, narrou o violeiro que toca a viola serena animando a roda.

A chula não escapou de mimetizar o espectro religioso de sua gente que possui um rico imaginário místico alimentado pela crença de todas as nossas matrizes étnicas: Lavareda, Santo Antônio, o Jesus evangélico e Yemanjá convivem no mesmo espaço físico e espiritual da região.

As fantasias, as lições de vida, a maneira de pensar o mundo e como lidar com ele e suas utopias, tudo isso está disposto nas representações das letras, assim como a relação com o trabalho que foi transportado para o conteúdo dos textos em suas variadas formas, desde o trabalho na lavoura até as novas formas de organização trazidas pela modernização. Acompanhando as transformações ao nível macro.

Esta transformação da realidade material e espiritual que o Recôncavo passou de forma tardia foi naturalmente cantada nos versos da chula. Naturalmente, pois não foi fruto de alguma reflexão genérica sobre o que se passava com a sociedade, ela foi apontada por seus desdobramentos e impactos na vida cotidiana dos seus habitantes. Assim, foi anunciado o Ferry Boat e dessa forma foi questionada a falta de amparo trabalhista para os que descenderam da escravidão.

Como produto cultural da sociedade colonial, chegou até o estágio presente como forma de narrar e representar o cotidiano, assim, ela passou pelas décadas tragando em sua mimese as nuances desse processo.

As representações de suas letras, sem poder escapar dessa situação, carregam em si as mesmas contradições. O cotidiano afetado por estas é mimetizado em seus conteúdos. Aspectos

com referência simbólica mais fincada ao modelo tradicional dividem as representações com o olhar mais atento para as referências modernas que são narradas sob este olhar tradicional e seus jargões, pois a maioria das chulas e dos sambadores possuem suas referências fincadas neste antigo modelo social.

Os efeitos dessa nova estrutura social sobre a chula, a faz apoiar-se cada vez mais sob a plataforma de apresentação configurada na sociedade moderna capitalista de mercado como espetáculo cultural comercial. Se antes se configurava mais como um evento que fazia parte do costume das rezas e manifestações ligadas ao calendário católico popular e também de outras comemorações sociais da classe de trabalhadora rural, hoje, propenso ao formato de grupo, é um evento programado comercialmente, onde, esta sua validade cultural serve para agregar valor ao mesmo.

A forma que o samba chula se manifesta reflete a composição da realidade social do Recôncavo moderno. Esta forma é consequência das peculiaridades do seu desenrolar histórico, social e econômico. Nessa trajetória houve a manutenção dessa prática social, lúdica e ritualística, de expressão popular cunhada na sociedade colonial que cada vez mais se expressa pela plataforma social da recente estrutura que há algum tempo está modelando a região do Recôncavo. Esse autor não pode falar da mesma configuração da região que Zahidé Neto e Costa Pinto estudaram, mas pôde observar a continuação do mesmo processo, que configura a continuação das disputas e arranjos entre o velho e o novo modelo. Isso está narrado nas letras da chula e estrutura sua realização social.

O Samba chula de São Braz reflete exatamente essa composição. João do Boi, Alumino, Babau, Mário Pérez, Dona Nicinha e suas filhas foram todos criados em sua terra, aprenderam com seus pais e as gerações mais velhas o ofício, os procedimentos e os cantos do samba. Sempre realizaram os sambas através dos costumes e práticas que as sustentam. Mas, como ficou evidente no histórico sobre o grupo, uma nova realidade começou a se impor na região. Muitos venderam suas terras, proletarizando-se, muitos tiveram que sair para buscar oportunidades nas regiões urbanas e outros se submeteram as novas organizações e relações de trabalho e de religião, por exemplo. Contudo, paralelo a isso um novo olhar de fora foi lançado para o evento que eles sempre tiveram como íntima manifestação. Eles entenderam o que esse novo olhar desejava e como

deveriam proceder para ingressar nessa nova engrenagem. Assim poderiam divulgar com prazer (este pesquisador pelo convívio que teve, não duvida da relação afetiva que estas pessoas possuem com evento) o samba chula e conseguiriam uma renda extra no orçamento familiar.

Assim, o mesmo desenvolvimento capitalista que desmantela a antiga forma de manifestação do Samba Chula lhe insere em um novo contexto comercial e organizacional. Em São Braz o samba chula possui como referência a família e o grupo de João do Boi e Alumínio, apesar de haver outros sambadores e sambadeiras na localidade. Sua apresentação ainda ocorre nos momentos de descontração da família e amigos, como as que foram presenciadas por este pesquisador. Em forma de espetáculo, os sambadores e sambadeiras também se divertem e encenam com orgulho o produto de sua terra, com direito a cachaça e tudo mais. Nela estão representadas as formalidades e procedimentos do evento e interações como a entre o penicado da viola e a resposta no pé da sambadeira. Outros já não encontram mais espaço para a reprodução como o desafio entre as parselhas. Dessa maneira o samba chula de São Braz é o Recôncavo em suas riquezas, contradições e desafios.

É necessário ressaltar que esta pesquisa é fruto de apenas três anos de conhecimento, estudo e convivência com o Samba Chula. Ela é parte de um projeto maior deste pesquisador que busca, na compreensão dessa manifestação e seus saberes, as peculiaridades das formas de expressão que caracterizam a nossa região e mais pretensiosamente nossa nação. Investigar a diversidade para se compreender na universalidade. Pois esta última, neste entendimento, não é sinônimo de padronização e/ou homogeneização como o que vivemos no nosso atual panorama.

Figura 27: Sambando em São Braz.



Fotógrafo: Rafael Gallefi (2012)

BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Disonancias**: introducción a la sociología de la música. [S.L.]: Akal, 2009.

ANDRADE, Debora Safira. **A implantação do Sistema Ferry-Boat**: Um resgate histórico. 2003. Artigo em SEPA, Salvador - Ano VII-V. 7 - N. 7 – pg 63-66, 2003.

ARAUJO, Tatiana Brito de. Os engenhos centrais e a produção açucareira no Recôncavo Baiano 1875-1909. Salvador: Fieb, 2002.
<http://www.fieb.org.br/publicacao/fieb/premioeconomia/engenhos.pdf>. Acessado em 15 de Fevereiro de 2014.

BIANCARDI, Emília. **Raízes Musicais da Bahia**. Salvador: Omar G, 2006.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. Vol. I

BRASIL, Hebe Machado. **A Música na Cidade do Salvador: 1549-1900**. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1969.

BRITO, Cristóvão. **O Recôncavo Baiano pré-Petrobrás**. Salvador: Edufba, 2008.
<http://books.scielo.org/id/jpst2/05>. Acessado em 15 de Novembro de 2013.

CASTRO, Yeda Pessoa. **Falares Africanos na Bahia**: Um Vocabulário Afro Brasileiro, Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm. **Curso de Estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

IPHAN, Dossiê. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>>. Coord. Carlos Sandroni.

Acessado em: 23 de Julho de 2010.

LORDELO, Petry Rocha. **O Samba Chula de Cor e Salteado em São Francisco do Conde/BA**: cultura popular e educação não-escolá para além do capitá. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2009. Orientador: Prof. Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib.

LOPEZ, Cíntia Paula. **O Samba de Roda na Ilha de Itaparica**: Um estudo de caso sobre encaixes materiais entre dança e outros textos da cultura. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2009.

LUKACS, Georg. **La música**. In. _____. Estética 1: Cuestiones liminares de lo estético.

Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 4, cap. 14 p. 7-32.

_____. **Los problemas del reflejo em la vida cotidiana** . In. _____ : Estética 1: Cuestiones preliminares y de principio. Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 1, cap. 1, p. 33-146.

MATTOSO, Kátia. **Bahia Século XIX**: uma província no império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MENDES, Roberto & JUNIOR, Waldomiro. **Chula: comportamento traduzido em canção**. Salvador: Fundação ADM, 2008.

NETO, Zahidé Machado. **Quadro Sociológico da “Civilização” do Recôncavo**. In. Centro de Estudos Baianos: Reedições 1. Salvador: Edufba, 1989.

NOBRE, Cássio. **Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano**. Julho, 2008. 288f. Dissertação (Mestrado em Música) Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Orientador: Prof. Dr.(a) Sônia Maria Chada Garcia.

PAIM, Zilda. **Isto é Santo Amaro**. Salvador: B & F, 1973.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Ruídos, timbres, escalas e ritmos**: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/revusp/n77/09.pdf>>. Acessado em: 04 de Agosto 2010.

_____. **Som e Música**: questões de uma antropologia sonora. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477012001000100007>. Acessado em: 03 de Agosto de 2010.

REIS, João José. **Recôncavo Rebelde**: revoltas escravas nos engenhos baianos. Afro-Ásia: centro de estudos afro-orientais. [Salvador], 15 ed, 1992. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n15_p100.pdf>. Acesso em: 25 de Agosto de 2010.

RAMOS, Arthur. **O Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Graphia, 2003. v. 1, cap. 3 da Primeira parte, p.54-67.

RISÉRIO, Antônio. **Uma História da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Samba – O Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SANTOS, Jocélio Teles dos. “**Divertimentos Estrondosos**: batuques e sambas no século XIX”. Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana. Jocélio T. dos Santos e Livio Sansone (orgs.). São Paulo, Dynamis/Programa A Cor da Bahia, 1998, pp.17-38 .

SERRA, Ordep. **Rumores de Festa – O sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: Edufba, 2000.

SOUZA, Edinaldo Antônio de Oliveira. **Tensões nas usinas de açúcar do Recôncavo** - A greve de 1946 e as disputas trabalhistas no “intervalo democrático” (1945-1964). In: Revista História e Culturas de Classe. vol. 11, n. 19, p. 89-107. Uberlândia: ArtCultura, jul.-dez. 2009.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista à Folha de São Paulo. 23 de Dezembro de 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2008.

VIANNA, Hildegardes. **Festas de Santos e Santos Festejados**. Salvador: Livraria Progresso, 1960.

_____. **Folclore Brasileiro – Bahia**. Rio de Janeiro: Portinho Cavalcante, 1981.

WADDEY, Ralph Cole. **Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano**. ARAÚJO, Nelson (Trad.). Série Ensaio-Pesquisas 6, Salvador: CEAO, 1980^a.

DISCOGRAFIA

Samba Chula Filhos da Pitangueira. Álbum: Heranças. FUNCEB, 2012.

Samba Chula de São Braz. Álbum: Quando Eu Dou Minha Risada HaHa. Plataforma de Lançamento, 2009.

Samba Tradicional da Ilha. Álbum: Aruê Pã. 2005.

Edith do Prato. Álbum: Vozes da Purificação. 2003.

Roberto Mendes & convidados. Álbum: Tradução. 2000.

PELÍCULAS

Cantador de Chula. Direção: Marcelo Rabelo, DVD, 2009.

“Ouça Meu Palavreado”. Direção: Milton Primo, DVD, 2009.

O Samba de Roda na Palma da Mão. Direção: Jorge Pacoa, DVD, 2009.

Nego Fugido. Coleção: Bahia Singular & Plural. TVE Bahia, 1999.

Cantos de Trabalho. Coleção: Bahia Singular & Plural. TVE Bahia, 1999.

SITES

<http://www.previdencia.gov.br/a-previdencia/historico/1888-1933/>, acessado em 20 de Novembro de 2013.

<http://www.palmares.gov.br/>, acessado em 15 de Novembro de 2013.

<http://www.penha.com.br/1/unidades.html>, acessado em 13 de Novembro de 2013.a