



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS**

**CHARLES EXDELL**

**VIOLEIRO DE SAMBA:**  
**RETRATOS DO SAMBA DE RODA NO SERTÃO BAIANO**

Salvador  
2017

**CHARLES EXDELL**

**VIOLEIRO DE SAMBA:  
RETRATOS DO SAMBA DE RODA NO SERTÃO BAIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestrado em Etnomusicologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Angela Elisabeth Lühning

Salvador  
2017

E96 Exdell, Charles

Violeiro de samba: retratos do samba de roda no Sertão baiano / Charles Exdell.-- Salvador, 2017.

164 f. : il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Elisabeth Lühning.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2017

1. Etnomusicologia. 2. Samba de roda 3. Violeiro. 4. Sertão. I. Título.

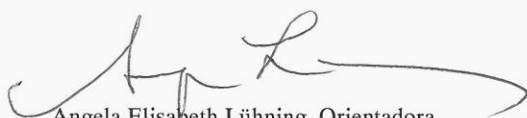
CDD 780.89

"VIOLEIRO DE SAMBA: RETRATOS DO SAMBA DE RODA NO SERTÃO BAIANO"

**CHARLES ALEXANDER EXDELL**

*Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.*


Aprovada em 25 de setembro de 2017



Angela Elisabeth Lühning, Orientadora  
Doutora em Música pela Freie Universität de Berlin – Alemanha



Katharina Döring  
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia



Erivaldo Sales  
Doutor em História pela Universidade Federal da Bahia

Aos meus pais, John e Judy

À minha grande família baiana

## AGRADECIMENTOS

Os atos de gentileza e fraternidade do povo baiano que me orientaram ao longo da minha jornada na Bahia são, sem dúvida, muito mais que as palavras dessa dissertação. Agradeço a todos que aqui não aparecem por nome – invisíveis mais presentes no pensamento e no sentimento do texto. Os que contribuíram diretamente para a construção deste trabalho fazem parte de uma roda muito querida de carinho e afeto. Sem essas pessoas meu trabalho seria menos:

Dona Riso, Luciene e Saulo que me acolheram, incentivaram e inspiraram ao longo de muitos anos.

Kílvia e Lua, cujo apoio no campo de pesquisa relembro com admiração e bom humor. Obrigado por lançar mão do desconhecido e enfrentar a poeira das estradas do Sertão comigo. Por saber pilotar uma moto e amanhecer o dia sambando.

Matteus e Rosana, amigos sinceros, exemplos de paciência, compromisso e firmeza, e pontes ao mundo da pesquisa, mesmo longe.

Lucília e Sandra, duas rainhas da generosidade inesgotável que jamais me deixaram desabrigado na cidade grande.

Angela e Laila que confiaram no meu projeto e me deram um lugar na tribo da etnomusicologia do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA.

Jamile e Michael, por seus comentários generosos e prestativos na revisão do texto.

O grande mestre do violão Zé Antônio Lago, fonte incansável da genialidade sertaneja.

Dona Lourdes, Seu Jorge e Seu Marcolino que abriram suas casas e compartilharam suas vidas comigo de forma tão cândida.

Todos os mestres de viola, sambadores e sambadeiras conhecidos no caminho, pela sabedoria, histórias e beleza das suas vidas compartilhada em forma de música.

Eu pensei que sambar era fácil  
Agora já sei sambar como é

Jorge

EXDELL, C. Violeiro de samba: retratos do samba de roda no Sertão baiano. 164 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

## RESUMO

Este estudo etnomusicológico explora a história, performance e experiência etnográfica do samba no Piemonte da Diamantina, Região Econômica no centro-norte do Sertão baiano, através da vida de dois violeiros de samba. A pesquisa divide-se em duas partes: 1) uma reflexão sobre o lugar do samba no interior da Bahia e a historicidade do “samba de roda” no discurso acadêmico e 2) dois estudos de campo, chamados de “retratos”, de violeiros de samba, seus grupos de samba e contextos sociais distintos. No primeiro capítulo, ao historicizar o discurso hegemônico sobre o samba de roda e questionar o senso comum da *baianidade* – a construção da identidade baiana a partir da estética afro-baiana do litoral da Bahia – propõe-se um novo conceito etnogeográfico do samba de roda que inclua o semiárido multirracial da Bahia. Os segundo e terceiro capítulos apresentam dois “retratos etnográficos” dos violeiros Jorge e Marcolino, seus grupos e comunidades, com atenção para a descrição e análise da performance do samba. Identifica-se a performance como meio pelo qual os violeiros e suas comunidades criam e se criam. O trabalho propõe que o samba constitui um tempo especial, *o tempo-samba*, que permeia o cotidiano, memória e história individual e coletiva dos sambadores, sambadeiras e comunidades do Sertão.

**Palavras-chave:** samba de roda, Sertão, violeiro



Exdell, Charles. 2017. "Violeiro de Samba: Portraits of Samba de Roda in the Bahian Sertão." Master's thesis, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

### **ABSTRACT**

This ethnomusicological study explores the history, performance and ethnographic experience of samba through the stories of two violeiros in the Piemonte da Diamantina, located in the North-Central, semi-arid region of Bahia, Brazil, known as the Sertão. The thesis is divided into two parts: 1) a consideration of the place of samba in Bahian rural life and the historicity of "samba de roda" in academic discourse and 2) two case studies, called "portraits," of samba violeiros, their groups and distinct social contexts. In the first chapter, the work historicizes hegemonic discourse about samba de roda and questions the ethnogeographic markers of *baianidade* – the construction of Bahian identity through the Afro-Bahian aesthetics of its coastal region – and argues for a new concept of samba de roda that includes the multiracial semi-arid region of Bahia. The second and third chapters present ethnographic portraits of samba violeiros Jorge and Marcolino, their groups, and their communities, with attention given to the ethnographic description and analysis of different samba types. Samba performance is identified as a medium through which the violeiros and their communities create and are created. The work contends that samba constitutes a special kind of musical time, *tempo-samba*, that underlies the daily lives, individual memory and collective history of the samba players and their communities in the Sertão.

**Keywords:** samba de roda, Sertão, violeiro

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>O SAMBA NO SERTÃO DA BAHIA</b>	<b>13</b>
1.1	SOBRE O LUGAR DO SAMBA NA BAHIA	13
1.2	UMA ETNOGRAFIA PESSOAL DO SAMBA NO SERTÃO	19
1.3	A HISTORICIDADE DO SAMBA DE RODA E A GEOGRAFIA RACIALIZADA BAIANA	26
1.4	JORGE E MARCOLINO: DOIS RETRATOS	33
<b>2</b>	<b>JORGE</b>	<b>36</b>
2.1	ENTRE CAPIM GROSSO E CAIÇARA	36
<b>2.1.1</b>	<b>Urbanidade e a Música Rural no Semiárido</b>	<b>38</b>
<b>2.1.2</b>	<b>Roceiros, Vaqueiros e Sambadores</b>	<b>40</b>
2.2	UM SAMBA NA FAZENDA PEGADAS	43
<b>2.2.1</b>	<b>Sobre Grupos e Encontros de Samba</b>	<b>43</b>
<b>2.2.1</b>	<b>O Encontro na Fazenda Pegadas</b>	<b>47</b>
2.3	SAMBA E PROSA DE VARANDA	54
<b>2.3.1</b>	<b>Varanda de Viola</b>	<b>55</b>
<b>2.3.2</b>	<b>Chula: Texto, Forma e Memória</b>	<b>57</b>
<b>2.3.3</b>	<b>Zé Pezão e Batuque de Desafio</b>	<b>60</b>
<b>2.3.4</b>	<b>Dona Lourdes e Gênero no Samba</b>	<b>75</b>
2.4	SAMBA DE CABOCLO	78
<b>2.4.1</b>	<b>O Terreiro de Rosa e Beto</b>	<b>78</b>
<b>2.4.2</b>	<b>Samba de Devoção e Atitudes Sobre os Caboclos</b>	<b>80</b>
<b>2.4.3</b>	<b>Um Samba de Caboclo na Pimenteira</b>	<b>84</b>
2.5	AS FRONTEIRAS E O FIM (OU FINS) DO SAMBA	87
<b>3</b>	<b>MARCOLINO</b>	<b>93</b>
3.1	MORRO DO CHAPÉU E O REISADO	94
<b>3.1.1</b>	<b>O Reisado em Contexto Acadêmico</b>	<b>95</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Histórias Interligadas em Morro do Chapéu</b>	<b>99</b>
<b>3.1.3</b>	<b>A Família de Seu Marcolino</b>	<b>102</b>
3.2	O REISADO DE SEU MARCOLINO (2015 – 2016)	107
<b>3.2.1</b>	<b>O Reis da Lapinha</b>	<b>108</b>
<b>3.2.2</b>	<b>O Reis da Porta, a Chula e o Batuque</b>	<b>112</b>
<b>3.2.3</b>	<b>O Siriacó e o Reis do Agradecimento</b>	<b>119</b>
<b>3.2.4</b>	<b>O Reisado na Roça</b>	<b>120</b>
<b>3.2.5</b>	<b>O Dia de Santo Reis</b>	<b>125</b>
3.3	O REISADO DE MATTEUS (2016 – 2017)	135
<b>3.3.1</b>	<b>Proteção</b>	<b>135</b>

<b>3.3.2</b>	<b>Dona Zil</b>	<b>137</b>
<b>3.3.3</b>	<b>A Rua do Fogo</b>	<b>138</b>
<b>3.3.4</b>	<b>Selva Branca</b>	<b>140</b>
<b>3.3.5</b>	<b>A Saúde de Marcolino</b>	<b>141</b>
<b>3.3.6</b>	<b>Dona Elvanira e Dona Tinha</b>	<b>142</b>
<b>3.3.7</b>	<b>Dona Maria</b>	<b>143</b>
<b>3.3.8</b>	<b>A Comunidade Reúne-se</b>	<b>144</b>
<b>3.4</b>	<b>RESSONÂNCIAS</b>	<b>145</b>
<b>3.4.1</b>	<b>Ressonâncias Enraizadas</b>	<b>145</b>
<b>3.4.2</b>	<b>Ressonâncias Emergentes</b>	<b>148</b>
<b>3.4.3</b>	<b>Uma Comunhão Com os Olhos e Pelos Ouvidos</b>	<b>150</b>
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>153</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>157</b>
	<b>ENTREVISTAS</b>	<b>160</b>
	<b>APÊNDICE A</b>	<b>162</b>
	<b>APÊNDICE B</b>	<b>163</b>
	<b>ANEXO A</b>	<b>164</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	O Piemonte da Diamantina e o Recôncavo	25
Figura 2	Grupos de samba do Piemonte da Diamantina	26
Figura 3	Jorge depois de ganhar 1º lugar num torneio de samba	69
Figura 4	Compade Nego escuta uma fita de samba	70
Figura 5	Zé Pezão e sua cuia	70
Figura 6	O grupo de samba toca um batuque	71
Figura 7	Jorge e Lourdes tocam chula na varanda	71
Figura 8	Maria e Jorge no terreiro dos pais	72
Figura 9	Dainha dança no samba de caboclo	73
Figura 10	Junior toca atabaque no samba de caboclo	73
Figura 11	Jorge e alguns amigos sambadores	74
Figura 12	Marcolino na frente da sua casa	127
Figura 13	Os reiseiros ao amanhecer o dia na casa de Lídio	128
Figura 14	Cantando o Reis da Lapinha na casa de Seu Marcolino	129
Figura 15	Matteus e Crispim cantam o Reis da Porta	130
Figura 16	Vitória dança na roda	130
Figura 17	Seu Marcolino no santuário de casa	131
Figura 18	Detalhe da caixa antiga	131
Figura 19	Detalhe da viola três quartos fabricada por João Primo	131
Figura 20	Dona Anita e sua lapinha	132
Figura 21	Dona Elvanira com as bonecas de Dona Ana e Seu Alfredo	133
Figura 22	O retrato de João Primo apresentado por Dona Zil	133
Figura 23	O grupo reisa uma casa na Rua do Fogo	134

## 1 O SAMBA NO SERTÃO DA BAHIA

Seu Nô aparece na porta de uma pequena casa voltada para um plantio de alho na beira de um rio magro. Ele é idoso, baixo e curvado pela idade, com a pele cor-de-cobre e um bigodinho fino, aparado. Ao me reconhecer, ele sorri e brande seu badogue de pau, uma arma do povo indígena Paiaia que ele usava para caçar nas caatingas da região – pássaro, preá, jiboia. Este mesmo badogue matou a cutia cuja pele Seu Nô utilizou na construção de um pandeiro rústico, enfeitado com discos de alumínio que ele chama de *chuás* devido ao som que fazem quando sacudidos. Ele acena para entrar em casa. Sentado no sofá da sala, ele balança o pandeiro e canta um batuque em voz rouca: “ô cava com o pé e com a mão, cutia, não sou seu pai, sua tia, cutia.” No quintal apanha galhos de um pé de fedegoso e me oferece uma reza, que eu aceito. Na luz suave da cozinha, entre a companhia dos seus gatos, ele responde minhas perguntas. Seu pai era “branco”, migrante do estado de Pernambuco, sua mãe “uma negra” das grotas do município de Mirangaba. “Nunca entendi por que ele casou com ela, pois ela era negra,” ele exclama. Toda vida Seu Nô foi cantador de chula assim como seus pais. Faziam samba nas grotas e nas caatingas, entre colheitas e plantios, e assim amanheciam o dia. Eu pergunto: “E antes do senhor de onde veio o samba?” Ele hesita. Lá fora a ventania de outubro balança as mangueiras. Uma imensa nuvem de poeira escurece a visão da capelinha branca empoleirada na serra vizinha. As moscas zunem em volta do meu microfone. “O samba é do começo dos tempos,” ele responde. “Quando Deus criou o mundo dele, a primeira festa que saiu foi um samba.”

### 1.1 SOBRE O LUGAR DO SAMBA NA BAHIA

Este estudo etnomusicológico reflete sobre a importância do samba para o Piemonte da Diamantina, Região Econômica<sup>1</sup> no centro-norte do Sertão baiano, onde toca-se o samba na maioria das comunidades rurais, povoados e pequenas cidades. Eu abordarei o presente e passado deste samba, assim como a vida dos músicos, famílias e comunidades que criam e se criam por meio de uma cultura musical secular. Como os seus significados sociais e características musicais variam por região, pretendo investigar o samba em duas comunidades do Piemonte: Capim Grosso e Morro do Chapéu. O trabalho baseia-se nos conceitos de uma antropologia musical que

---

<sup>1</sup> A Bahia divide-se em 15 Regiões Econômicas, cf. Anexo A

situa aspectos sociais de comunidade<sup>2</sup> na performance musical (SEEGER, 2004). Procuo investigar de que forma o samba cria comunidade, por que as comunidades se animam para fazer samba, e de que forma a performance do samba cultiva uma compreensão compartilhada da vida humana. Para responder a essas perguntas, apresento a minha análise através de “retratos etnográficos” de um conjunto de samba em cada comunidade, e dentro do conjunto, o violeiro. Posiciono o violeiro de samba enquanto sujeito histórico e centro narrativo da minha análise.

No samba do Piemonte há muitos especialistas musicais – cantadores de chula, peritos do pandeiro, poetas-orais tiradores de desafio, piegueiros<sup>3</sup> e os tocadores de instrumentos de corda como viola, violão e cavaquinho. Entre todos, os violeiros, especialistas das violas de 10 cordas, têm renome especial. Escolho focar o violeiro por quatro motivos. Primeiro, os violeiros são invisibilizados como sujeitos históricos na pesquisa sobre o samba. Existem alguns estudos importantes sobre a viola de samba no Recôncavo baiano (NOBRE, 2008; WADDEY, 1980), porém poucas abordagens biográficas ou etnográficas dos violeiros de samba<sup>4</sup>. Segundo, o violeiro é visto como mestre por músicos nativos. A sua ocupação e instrumento lhe conferem respeito e responsabilidade na organização do grupo de samba. Deste modo, o violeiro muitas vezes atua como nexo na rede de relações que sustentam a comunidade musical. Terceiro, a viola de 10 cordas simboliza e expressa elementos importantes do passado do samba. Os toques, cantos e textos poéticos que constituem o repertório dos violeiros – as chulas amarradas e quadras, piegas e cantos de reis – representam formas de expressão oral que, aos poucos, desaparecem do samba no sertão. Por último, percepções êmicas da viola enquanto instrumento sagrado, e até mágico, podem evidenciar elementos do poderoso feitiço social do samba. Uma abordagem pessoal e biográfica dos violeiros, portanto, torna-se ponto de partida para reflexões maiores sobre a performance do samba e mudança nas comunidades do sertão.

---

<sup>2</sup> A palavra ‘comunidade’ tem diversos significados. No sentido geográfico, conota um agrupamento populacional pequeno numa área delimitada. No contexto do samba, eu utilizo ‘comunidade’ para referir-me a um conjunto de indivíduos interligados por consciência histórica e interesses culturais e sociais. O samba pode potencializar comunidade em diversas formulações: a comunidade do conjunto musical, a comunidade formada pelo conjunto e seu contexto social (seja bairro, comunidade rural, povoado ou cidade), e a comunidade formada entre conjuntos de samba de lugares diferentes da mesma região (distrito ou município).

<sup>3</sup> A palavra *piegueiro* denota alguém que dança *piega*, um desafio de sapateado improvisado ao som da viola.

<sup>4</sup> Katharina Döring escreve biografias curtas de sambadores e sambadeiras do Recôncavo baiano, entre as quais se destacam alguns violeiros de samba, na *Cartilha de samba chula* (2016b).

Em tempos recentes, o samba praticado na região do Recôncavo baiano, conhecido na literatura acadêmica como *samba de roda*<sup>5</sup>, foi transformado em fenômeno cultural urbano, patrimônio do estado, e música de palco e de festival. Essa nova popularidade se opõe à visão urbana do samba de roda, historicamente visto como arte primitiva (WADDEY, 1980, p. 196). Uma fração do samba presente na Bahia tornou-se símbolo celebrado da identidade baiana. Reconhecer a importância do Recôncavo baiano, frequentemente representado como a capital geográfica do samba de roda e da cultura “autêntica” baiana, é motivo de comemoração. Entretanto, a atenção súbita e esmagadora a uma zona geográfica restrita influencia a forma que se percebe e discute o samba de roda pelo Brasil. A veneração do samba do Recôncavo teve o efeito de reforçar uma visão periférica do samba presente nas regiões do agreste e Sertão da Bahia, impedindo uma compreensão mais aprofundada das suas raízes na cultura rural por todo o estado e ofuscando sua complexidade racial. Diante dessas inquietações, espero esboçar algumas características gerais do samba no Piemonte e destacar diálogos intrínsecos entre os sambas aparentemente diferentes do interior da Bahia.

No Piemonte, a palavra samba pode denotar uma dança, um tipo de performance musical e uma ocasião festiva. Pode-se *tocar* e *dançar* samba e, igualmente, *ir* para um samba. O repertório musical do samba envolve a alternância entre duas modalidades, a chula e o batuque, cada qual definida por uma combinação de canto, coreografia e acompanhamento instrumental, e executada em formato de uma roda<sup>6</sup>. Na roda de samba há músicos especialistas – cantadores e instrumentistas – chamados de sambadores e sambadeiras, que constituem o grupo de samba, i.e., o conjunto principal, e um coro secundário de participantes que batem palmas e, na hora do batuque, respondem aos cantos. Todos, especialistas e leigos, realizam danças variadas no centro da roda, individual e coletivamente, em momentos específicos. Enquanto ocasião festiva, o samba insere-se em devoções religiosas, encerra o trabalho no campo e motiva encontros lúdicos de amigos, familiares e grupos de pessoas, para ressaltar apenas algumas possibilidades. A sua natureza participativa e jubilante dá um aspecto de “brincadeira”, palavra que muitos dos seus participantes usam para descrever a reunião lúdica da roda de samba.

---

<sup>5</sup> Acredito que a expressão “samba de roda”, cada vez mais ubíquo enquanto termo para o samba da Bahia, representa um olhar urbano. O “de roda” representa sua diferença *em relação* aos outros sambas brasileiros mais conhecidos. Usarei o termo “samba de roda” ao longo deste trabalho apenas para discutir o samba referente ao discurso acadêmico. No semiárido o termo mais usado é apenas “samba”.

<sup>6</sup> A depender do local da performance e o espaço físico, a roda às vezes toma formas mais abstratas, mas continua o princípio geral dos participantes que se olham voltados para dentro.

Se o samba é brincadeira, é também “coisa séria”<sup>7</sup>. A roda de samba tem diversas ocasiões e configurações estéticas, mas seu significado social transcende o encontro pontual. Ser sambador ou sambadeira envolve habilidade, treino e convicção. Embora eles raramente recebam compensação monetária por fazer samba, seu prestígio enquanto músicos lhes confere amizade e respeito dentro das suas comunidades. A performance do samba afirma moralidade, códigos afetivos e crenças religiosas. Os textos poético-musicais e as sonoridades da roda revivem memória e fundamentam a cultura acústica<sup>8</sup> do sertão. A dança coletiva do samba possibilita o diálogo direto com divindades religiosas e a ressignificação e transformação de relações sociais. Por isso, segundo o antropólogo Ari Lima (2011, p. 33), o samba é “uma atitude social particular, uma criação sofisticada que reflete sobre si e as condições em que se vive e sobrevive.”<sup>9</sup>

O samba, sobretudo, parece articular e fundir os ritmos da vida e da música numa entidade única, o que eu chamo de *tempo-samba*: o ritmo primordial da vida rural baiano. Neste sentido, em vez de ser apenas uma “unidade” que se insere em momentos fragmentados da vida dos seus praticantes, o samba pode ser melhor compreendido como um tempo ritual que subjaz e ordena elementos distintos da vida. O conceito do samba vir “do começo dos tempos”, como afirma Seu Nô, é uma maneira lírica de expressar a relação entre o tempo e samba, seu alcance expansivo na memória social coletiva e suas associações à cosmovisão sagrada dos seus praticantes. Para as comunidades concebidas dentro do *tempo-samba* do semiárido rural, o samba não somente existe, ele é a matriz temporal, social e moral da sua existência.

Apesar das qualidades imateriais do samba, não se deve perder de vista suas raízes na opressão de classe. Ao longo da história, toca-se o samba pelas mãos calejadas do camponês, trabalhador rural e operário, ora no campo ora na periferia da zona urbana. No semiárido, onde e quando o samba surge nos contextos urbanos das pequenas cidades, ele é protagonizado tipicamente por “gente da roça”. O sambador na cidade muitas vezes navega uma relação tênue e

---

<sup>7</sup> Expressão do Mestre Cobrinha Verde, cf. WADDEY, 1980.

<sup>8</sup> Sobre o conceito da cultura acústica, José de Sousa Miguel Lopes (2000, p. 177) observa, “Nesta cultura se recorre (como artifício de memória) ao ritmo, à música, à dança, à repetição e a redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditados e refrãos, à retórica dos lugares-comuns e às figuras poéticas”.

<sup>9</sup> Tradução nossa. O texto original: “...a particular social attitude, a sophisticated creation that reflects on itself and on the conditions in which one lives and survives.”



conflituosa com as populações urbanas<sup>10</sup> que, de forma crescente, rechaçam o samba, ou como marca de uma vida rural bruta e inculta, ou como uma novidade folclórica de tempos passados. Quem faz samba ainda é vaqueiro, lavrador, pedreiro, gari, pescador – herdeiros, muitas vezes, do ofício do seu trabalho e o ofício do samba. A roda de samba é a roda do moinho do engenho, a da casa de farinha e a do carro de boi. Contra o peso esmagador das ‘rodas’ da vida – do poder latifundiário, do legado do racismo e subordinação herdados pela escravidão, da violência estrutural comum ao mundo subalterno da zona rural da Bahia – formaram-se as rodas humanas nas quais ainda se dança, canta, brinca, desafia, une e resiste. Segundo o músico tropicalista Tom Zé no Rádio Cultura Brasil (2010), o *caboclo nordestino*<sup>11</sup>, por ser pobre, se alimentava com uma dieta muitas vezes deficiente em proteína. Foi o ritmo, junto com a farinha, que o mantinha em pé. Se o ritmo é o “Deus desidratado”<sup>12</sup> do Nordeste, no Sertão da Bahia, o samba é uma espécie de divindade suprema.

As rodas de samba do Piemonte são protagonizadas por gente de toda cor – negros, morenos, mulatos, mamelucos, caboclos e galegos – entre vários termos utilizados para descrever a aparência racial no interior da Bahia. Comunidades “negras”, conhecidas como remanescentes de quilombos e fundadas por escravos fugidos e outros “indesejados” em tempos coloniais, são espalhadas pelo sertão e preservam uma distinta territorialidade e identidade afro-brasileira. Embora essas comunidades quilombolas mantenham tradições de samba próprias, muitas vezes situadas em práticas religiosas afrocatólicas e afro-indígenas, o samba não se restringe apenas a esses contextos. Contrário à imagem do samba vigorar particularmente nas comunidades negras, ele permeia as comunidades rurais multirraciais do semiárido.

A prevalência do samba em comunidades multirraciais cria uma certa dissonância com a imagem dominante do samba de roda, muitas vezes concebida com uma cultura negra de

---

<sup>10</sup> Deste modo, enquanto o Recôncavo ainda seja visto como lugar da “tradição” e da “raiz” do samba, seu vínculo a modo rural de viver se fragiliza pela proximidade aos grandes centros urbanos do estado.

<sup>11</sup> *Caboclo nordestino* faz referência a alguém, de fenótipo mestiço, nascido no Nordeste do Brasil, região compreendida pelos estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe

<sup>12</sup> A fala na íntegra segue: “O que o nordestino comia durante quatro séculos foi uma espécie de experiência. Foi feijão e farinha e muito pouco carne do Sertão, carne do sol. Então era muito pouco proteína. E nós, e eu sou um deles né, eu sou um caboclo, aquela coisa que há uma mistura do preto, e do branco e do índio, e nós sobrevivemos, a gente ficava em pé, mesmo com tanto pouco proteína, era por causa do ritmo. Porque o ritmo no Sertão é Deus desidratado. O ritmo é capaz de manter o nordestino em pé.”

afrodescendentes e, portanto, associada às comunidades predominantemente negras do Recôncavo baiano, região em volta da Baía de Todos os Santos, cujas economias de açúcar e tabaco, em tempos da colônia, foram erguidas por grandes contingentes de escravos africanos e seus descendentes. É comum supor que o samba originou-se nos canaviais e comunidades rurais da região açucareira do Recôncavo<sup>13</sup>. Mais instrutivo do que a especulação sobre o “lugar de origem” do samba é entender sua característica fundamental enquanto tradição afro-brasileira. Nesse sentido, assim como a capoeira e o candomblé, o samba é um *códice africano aberto*. Ao falar sobre o candomblé enquanto religião da matriz africana surgida no Brasil e posteriormente adotado por populações não-negras, Rita Segato usa o termo *códice* para se referir a relação entre a cultura étnica afro-brasileira e seu uso na sociedade brasileira. Segundo Segato (2005), o *códice* do candomblé constitui um:

[...] conjunto de premissas estáveis de uma filosofia, construção de gênero e formas de organização e sociabilidade diferenciadas dentro da nação, [...] mantido pelos seus especialistas [e disponível para] toda a população e qualquer visitante que pretenda fazer uso das orientações que ele contém. (p. 3)

Existe, portanto, uma distinção fundamental entre a marca da raça fenotipicamente determinada e a circulação e adoção de uma cultura étnica afro-brasileira, evidenciada pela proliferação do samba na Bahia. Este fato não deveria diminuir sua estética afro-brasileira fundamental, presente na roda, coreografias e ritmos<sup>14</sup>.

O estudo acadêmico busca classificar o samba da Bahia pela pressuposta de que ele tem uma identidade racial fixa vinculada ao Recôncavo pelo legado da escravidão. Quando se reconhece o samba além dos limites do Recôncavo é visto como periférico, menos autêntico ou, de alguma forma, diferente. Em oposição à noção de que o “samba de roda” é do litoral e no agreste e semiárido da Bahia pratica-se um “samba rural”, como proposta por Katharina Döring

---

<sup>13</sup> Carlos Sandroni e Marcia Sant’Anna sugerem que “...os sambas do sertão baiano, da Chapada Diamantina, etc., tenham sido interiorizados a partir do Recôncavo e de Salvador, para onde eram trazidos os negros escravos” (2006, p. 86). A pesquisa de Katharina Döring (2004, p. 78-79) visa uma relação mais complexa: o samba do Sertão baiano também pode ter influenciado o samba do Recôncavo, como consta Cássio Nobre (2008, p. 21). Torna-se necessário mais pesquisa sobre esse assunto. O Sertão não foi um interior vazio ou recipiente passivo da cultura do Recôncavo, se não uma região dinâmica onde elementos culturais diversos foram criados, absorvidos e reconfigurados ao longo de séculos. Através destes processos, o samba de roda talvez evoluiu por um processo de troca entre o Sertão e o Recôncavo, o que resulta nas divergências e diversidade observadas hoje.

<sup>14</sup> Cf. Iyanaga (2015, p. 122) e Lima (2011)

(2016, p. 70), eu sugiro que os sambas praticados na Bahia são fundamentalmente semelhantes. Apesar das suas diferenças superficiais – a variedade de apelidos regionais, instrumentos, danças e formas poéticas que constituem os “pequenos mundos de samba” da Bahia (ARAÚJO, 1988) – a união entre a maioria desses sambas plurais é justamente a materialidade agrária subalterna e seu código afro-brasileiro. A língua “rural” do samba de roda permeia o litoral, agreste e semiárido baiano, porém em cada região surgem dialetos distintos. No Piemonte, o código afro-brasileiro do samba brilha no seio das suas comunidades multirraciais.

O samba demonstra uma capacidade estética excepcional de construir coletividades em contextos sociais subalternos variados. Para muitas populações do Piemonte a força do samba estrutura suas identidades e suas vidas. Gilvânia chora diante de uma lapinha quando canta o Reis da Lapinha com seus irmãos, samba-poema em louvor à jornada dos Três Reis a Belém. Seu Rosalvo, um senhor ágil de 84 anos e recém-operado, cai no chão da feira livre de Capim Grosso e faz flexões enquanto samba para desafiar os amigos. Um sambador anônimo do povoado de Pereira sofre um derrame e entra em coma. Ele não consegue se comunicar com sua família, mas, quando seus filhos colocam um disco de samba no som ao lado da sua cama, ele mexe seu pé direito no compasso do ritmo. É seu último sinal de vida antes de morrer. O objetivo desse trabalho, sobretudo, é entender a força do samba na vida das pessoas, inclusive na minha.

## 1.2 UMA ETNOGRAFIA PESSOAL DO SAMBA NO SERTÃO

Eu cheguei na região do Piemonte da Diamantina em 2006 após uma longa viagem de ônibus que começou em Buenos Aires, Argentina. Vim participar de um trabalho comunitário numa pequena associação no município de Capim Grosso, à aproximadamente 250km de Salvador, capital litorânea da Bahia e principal referência cultural do estado. Ao contrário dos estrangeiros que conhecem a Bahia através das igrejas barrocas de Salvador, as praias, os coqueiros e as águas azuis da baía, eu saltei do ônibus no Sertão espinhoso, quente e seco, e assim ganhei uma visão diferente deste estado tão importante cultural e historicamente para o Brasil.

Ao iniciar minha convivência em Capim Grosso, uma pequena zona urbana num município semiárido e rural de aproximadamente 26 mil habitantes, eu tive meu primeiro contato com a mítica cultura sertaneja: as feiras-livres coloridas e pungentes, os vaqueiros e vaquejadas, a

caatinga, as prosas longas e linguajar distinto, a poesia oral, cantadores, buchadas e cachaças. Eu também testemunhei suas mazelas tão marcantes: a pobreza, a devastação da seca, a precária educação pública, o machismo e a corrupção política – entre tantas dificuldades que as comunidades do semiárido enfrentam cotidianamente. Em Capim Grosso dei aula de arte e idiomas e conheci diversos membros da comunidade. No processo, apeguei-me às culturas populares da região. Minha experiência em Capim Grosso como arte-educador, que era para durar quatro meses, desencadeou na minha mudança total para o Piemonte da Diamantina e numa intensa convivência com a música do sertão baiano.

Nasci no estado de Kansas dos Estados Unidos, interior rural cuja história também mitologiza vaqueiros e boiadeiros, e onde a experiência musical ocorre em espaços cuidadosamente delimitados, ora em auditórios, bares e boates, ora como pano de fundo em lojas, supermercados e cafés. Fora a pequena comunidade latina que lá existe e a boate ocasional de *linedancing*, a música nem sempre é ligada fundamentalmente à dança. As leis de poluição sonora são rigidamente seguidas. Na Bahia, ao contrário disso, fiquei admirado pela musicalidade insistente e difusa e a forma como a música dominava (às vezes com volume extraordinário) muitos contextos sociais: encontros espontâneos de amigos, carros de som, festas de praça, micaretas, vaquejadas, churrascos e lavagens, entre inúmeros exemplos. Marcou-me, sobretudo, a forma como as pessoas participavam de momentos musicais, casualmente tocando, cantando e dançando juntos.

Dentre uma paisagem musical muito assertiva, corporal e participativa, os encontros que mais me comoveram foram os do samba. Presenciei, logo quando cheguei na cidade, um *caruru* de São Cosme e Damião numa casa dentro da área urbana, vizinha ao meu trabalho e residência na época. Houve uma oração católica, uma ceia de galinha, vatapá e caruru, e uma grande roda de samba, protagonizada por, ao meu olhar na época, uma cambada de ‘vaqueiros idosos’ e ‘instrumentos curiosos’ – cavaquinho, pandeiros, uma matraca, palmas, gritos e muita cachaça. Deixei a roda deslumbrado pela experiência por volta, quem sabe, das duas horas da madrugada. Recordo muito bem minha surpresa ao acordar o dia seguinte e ainda ouvir o canto dos sambadores às oito da manhã<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Hoje, ao ler minha correspondência com a família nos Estados Unidos, eu rio ao comentar minhas “lágrimas de alegria” e, com certa ingenuidade, que o samba do cavaquinho e cachaça parecia “Brazilian bluegrass”.

No mesmo período de São Cosme e Damião anos depois, num sítio na beira de uma rodovia entre Ramal e Quixabeira, dois povoados vizinhos a Capim Grosso, vi a matança de um boi. Ele foi arrastado do curral na boca da noite e amarrado entre postes de madeira. Logo teve sua garganta cortada. Sob um céu iridescente e diante de uma multidão silenciosa, seu sangue tinia numa bacia de metal grande. A mestra da festa, uma mãe-de-santo trajada de vestido branco, levantou a bacia, a encostou nos lábios e bebeu o sangue. Mais tarde, após uma oração e uma grande refeição, uma batucada retumbava pela caatinga e as frondes prateadas dos licurizeiros brilhavam sob o luar. No terreiro ao lado da casa, as velas, pequenas estrelas, iluminavam um panteão de santos e caboclos.

Eu frequentei também muitos sambas laicos ao longo dos anos. Na feira-livre de Capim Grosso, os sambadores, muitos deles “galegos” de pele clara, se comungavam toda segunda-feira. Enquanto suas esposas realizavam as compras semanais, eles bebiam e dançavam samba. Eu gostava de visitar o Bar do Pablo, dobrando “a esquina do fumo de corda” para assistir os sambadores “cortando perna” e cantando chula logo de manhã. Às vezes eles realizavam desafios de sapateado chamados de *piega*. Sempre rodava um copinho de pinga de raiz – umburana, cambuí, pau d’rato, cassutinga e até cobra – que iniciava as rodas de manhã e só secava no fim da tarde, quando os feirantes fechavam suas barracas. Eu assistia homens de mais de 70 anos fazendo flexões, plantando bananeira e sapateando até encharcar as camisas de suor ao som da viola – uma façanha formidável no calor tropical que, às vezes, chegava aos 40 graus.

A presença do samba era tão difusa que, quando comentei sobre ele de forma casual anos depois para um amigo em Salvador, espantei-me ao perceber sua curiosidade e incredulidade. Aprendi que, para muitos do litoral do estado, a ideia do samba no Sertão seria inconcebível. O samba não pertencia ao semiárido, ele afirmou, mas ao Recôncavo baiano. Diante deste fato, resolvi conhecer mais o mundo do samba ao meu entorno, primeiro, dedicando-me à realização de gravações de campo dos fascinantes *toques*<sup>16</sup> dos violeiros de samba, e depois filmando as

---

<sup>16</sup> A palavra *toque* refere-se a uma maneira específica de articular um ritmo na viola, caracterizada tipicamente por uma pequena sequência melódica e rítmica que se repete durante a performance do samba ou da *piega*. Há muitas variedades de toques conforme a região e o estilo do violeiro.

vidas, contos e saberes dos próprios sambadores e sambadeiras<sup>17</sup>. Assim, mergulhei no universo do samba como colecionador e etnógrafo informal e, finalmente, etnomusicólogo praticante.

Embora o argumento principal desse trabalho nasça dessa última etapa – um trabalho de campo etnográfico feito entre 2015 e 2017, as demandas de uma vida acadêmica e seus decorrentes desafios de financiamento, a distância do campo de pesquisa, prazos e burocracia – minha escrita se fundamenta igualmente nos anos que vivi e trabalhei no Sertão, uma longa convivência com as pessoas, paisagens e pensamentos sertanejos, encontros oportunos, muitas viagens de estrada de chão, e uma profunda curiosidade e reverência pela cultura baiana do semiárido. Meu olhar para o samba passa pelos trabalhos que desenvolvi no semiárido ao longo desse tempo enquanto educador, músico, e artista visual<sup>18</sup>; passa pelas minhas amizades com os sambadores e suas famílias, das tardes de rede pontuadas pelo voar de uma garça e o barulho distante dos chocalhos de uma boiada; passa pelo processo de aprendizagem em duas esferas linguísticas distintas – a do “português brasileiro” e a do “baianês sertanejo” – e todas as complicações de tradução que existem entre culturas tão distintas. Este é um trabalho acadêmico fundamentado numa experiência pessoal transformativa.

Os limites epistemológicos da etnografia e a “traduzibilidade” da cultura, especificamente as culturas orais, têm sido questionados por etnógrafos de diversos campos (LÜHNING & ROSA, 2010). Fazer do imaterial algo material é um ato de tradução, i.e., um processo subjetivo de interpretação e recriação. Se o kit do etnomusicólogo – a observação-participante, bimusicalidade, entrevistas, diários e gravações de campo – busca legitimar a tradução e reconstrução etnográfica de cultura musical enquanto conhecimento científico, eu ressalto que há níveis de compreensão que medeiam a eficácia dessas ferramentas e amplificam os perigos de não identificar seus limites. Por mais que eu tenha me aproximado ao povo e ritmos da vida no Sertão, ao perguntar “por quê”, descobri que minha cultura e língua circunscreveram os resultados de uma experiência etnográfica profundamente subjetiva.

---

<sup>17</sup> Há uma cultura de gravações sonoras do samba muito viva nas feiras do semiárido que antecede a minha chegada. Mas esse mercado é interno e não se estende muito além do comércio do interior. Hoje em dia, com a crescente implantação da internet e tecnologias de registro digital, há um número significativo de registros dos sambas do semiárido feitos pelos próprios moradores da região; porém, existem de forma ainda desorganizada e não-divulgada.

<sup>18</sup> Realizei paralelamente a esse trabalho dois filmes, o mediametragem *Eu pensei que sambar era fácil: um retrato musical de Jorge e sua viola* e o longa *Santo Reis vai adiante: o samba de Seu Marcolino*, cf. Apêndice A.

O significado da palavra “Sertão” tem mudado continuamente ao longo de séculos, e muitas vezes significou ideias apostas e contraditórias. Como concluiu Jerusa Pires Ferreira (2004) no seu estudo sobre sua etimologia: “o Sertão é um longe perto” (p. 32). Entender o Sertão como visceral e, ao mesmo tempo, algo além da compreensão talvez seja a metáfora perfeita para a etnografia do samba baiano – ora uma paisagem íntima e imersiva, ora um horizonte distante que recua no tempo e espaço. Minha vagarosa aproximação aos detalhes e ritmos do universo do samba ao meu entorno produziu pontos de contato intensos, muitas perguntas e a sensação aguçada do incognoscível. Jorge, como costumava acontecer, constatou tudo isso de uma forma muito simples, quando me comentou um dia, “a música é infinita.” Não pretendo perseguir, em vão, todas suas nuances nem produzir taxonomias exaustivas de forma. Ao chamar os capítulos seguintes de “retratos etnográficos”, ressalto sua natureza temporal, subjetiva e colaborativa.

Se os princípios da etnografia participativa buscam estabelecer relações mais horizontais entre pesquisador e “pesquisado”, negociar interesses divergentes e estabelecer métodos dialógicos na construção de conhecimento, na minha experiência essa compreensão me chegou aos poucos. Um dia durante um período de pesquisa de muito calor e seca na fazenda de Jorge, a família terminou de almoçar e todo mundo foi descansar em algum lugar. Ao encontrar o sofá desocupado na sala, me deitei. Após um tempo, porém, não aguentei mais o calor e o suor que derramava do meu corpo. Tentei novamente no dia seguinte com o mesmo resultado. Enquanto isso, na varanda, Jorge simplesmente deitou-se no chão e tirou uma soneca. Após outras tentativas de me acomodar no sofá desisti e fui para o chão também, ao lado de Jorge, onde descobri que o chão frio e refrescante era de fato a melhor opção. A horizontalização das relações às vezes até acontece de forma literal.

O samba tem muito o que nos ensinar. John Blacking, na sua obra *How Musical is Man?* (1974), observa:

O valor da música encontra-se, creio, nos termos das experiências humanas envolvidas na sua criação. Há uma diferença entre a música ocasional e música que aumenta a consciência humana, a música que serve apenas ‘para ter’ e a música ‘para ser’.<sup>19</sup> (p. 50)

---

<sup>19</sup> Tradução nossa. Texto original: “The value of music is, I believe, to be found in terms of the human experiences involved in its creation. There is a difference between music that is occasional and music that enhances human consciousness, music that is simply for having and music that is for being.”

Acredito que o mesmo pode ser dito sobre o valor de uma pesquisa etnomusicológica, baseada em métodos qualitativos. Observações, anotações, entrevistas, gravações – pouco contribuem ao conhecimento humano a não ser que nasçam de convicções morais. Foi por meio desse contato intensamente humano que a forma que eu concebia o samba antes, música “para ter”, pouco a pouco tornou-se “música para ser”. Espero, portanto, que as revelações produzidas por esse contato sirvam de ponte entre as culturas orais do Sertão e a palavra escrita da academia, e entre o mundo do *tempo-samba* e o do tempo moderno. Espero que esse trabalho gere reflexão e renovação no debate sobre o samba de roda e identidade racial na Bahia. Espero, também, que afirme uma visão da Bahia mais inclusiva e menos preconceituosa em relação ao sertão, fomentando respeito para os participantes dessa pesquisa e suas comunidades. Sobretudo, espero que ele inspire apreciação pela genialidade musical do samba enquanto força social radical e transformativa, digno da nossa consideração enquanto contemplemos o papel da música em forjar conexões humanas em meio a antagonismos raciais mundiais

O samba de roda, o “tesouro imaterial da Bahia” (DÖRING, 2016), de forma crescente torna-se menos útil para as populações baianas que abandonam a vida rural e encontram valor e autorrealização nas culturas musicais nacionais e internacionais. Na medida que o samba perde importância no meio popular, ganha atenção por acadêmicos e instituições culturais. Em um tempo relativamente curto, o samba de roda ganhou reconhecimento em discursos acadêmicos como símbolo de patrimônio nacional e regional e como objeto mercadológico. Não cabe aqui abordar as transformações, positivas e negativas, que isso introduziu nas comunidades do Recôncavo. Não obstante, acredito que o estudo acadêmico do samba de roda é fundamental para a compreensão da história baiana e as interseções entre música e raça no Brasil. Alcançar esses objetivos, porém, envolve reconhecer e superar o viés enraizado em muito trabalho acadêmico. Deste modo, a próxima etapa do primeiro capítulo discutirá o discurso contemporâneo sobre o samba de roda. Eu pergunto: diante de sua ampla e abrangente presença na região do Piemonte da Diamantina, por que raramente reconhece-se o samba como cultura intrínseca ao semiárido? Para responder a essa pergunta, pretendo historicizar o discurso de instituições acadêmicas e políticas e demonstrar a forma que a geografia racializada baiana e as políticas identitárias brasileiras distorcem o conhecimento construído sobre o samba. Ao abordar esses aspectos discursivos do samba de roda, pretendo problematizar as representações oficiais do samba na Bahia e



concepções ultrapassadas do Sertão, e apresentar uma solução para a própria ambiguidade em torno da definição e conceito do samba de roda.

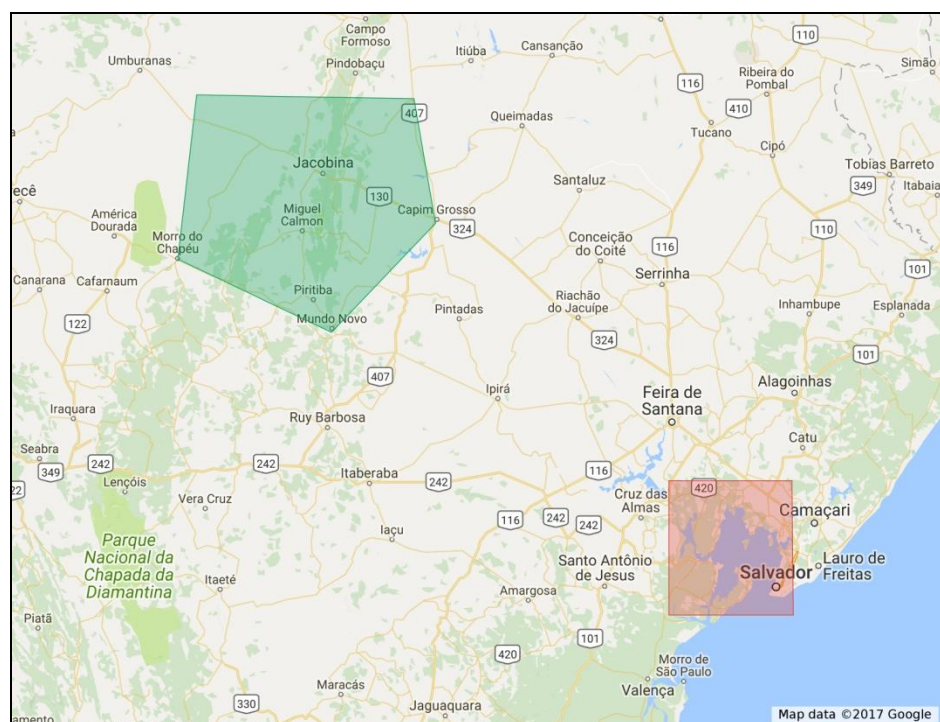


Figura 1 – O Piemonte da Diamantina e o Recôncavo

À esquerda, a área geográfica percorrida pelo autor ao longo da sua residência no Piemonte da Diamantina. À direita, Salvador e o Recôncavo.

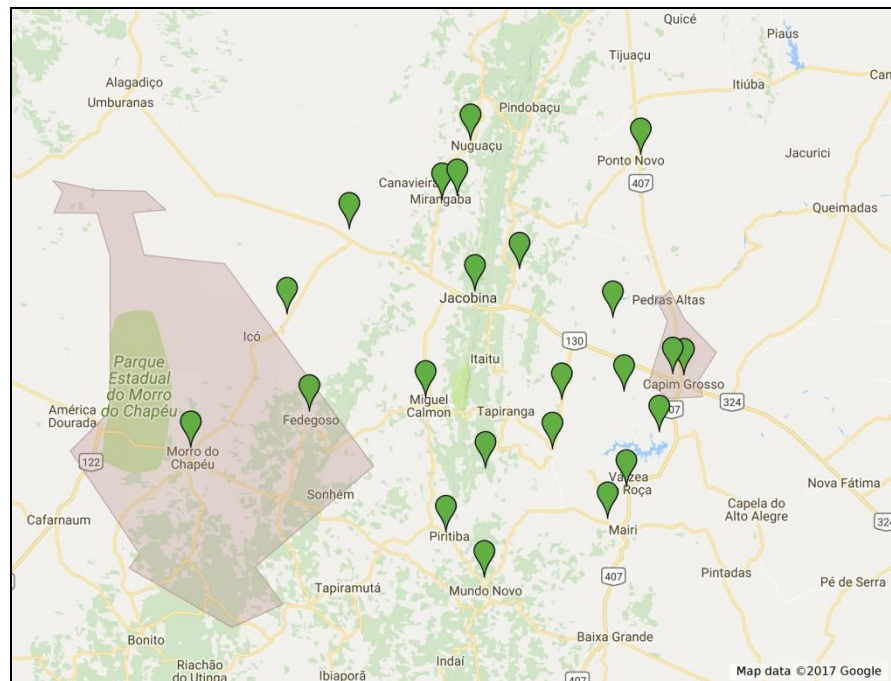


Figura 2 – Grupos de samba do Piemonte da Diamantina

Os pontos representam grupos de samba ativos no Piemonte da Diamantina, conhecidos pelo autor entre 2007 e 2017. O município de Morro do Chapéu aparece à esquerda e o de Capim Grosso à direita. Há, certamente, muitos grupos e comunidades não constados no mapa.

### 1.3 A HISTORICIDADE DO SAMBA DE RODA E A GEOGRAFIA RACIALIZADA BAIANA

Os etnomusicólogos ainda não entraram em acordo sobre uma definição universal de samba de roda. As tentativas mais citadas listam aspectos salientes da sua performance, i.e., seus cantos responsoriais, coreografias, textos poéticos, ritmos e formação circular, assim como a ubiquidade e mutabilidade da sua performance em diversos eventos rituais (ver IYANAGA, 2015; SANDRONI, 2010). Ao mesmo tempo, suas características regionais variadas inspiram definições mais gerais. Odep Serra chama samba de roda de um “pequeno laboratório de criação musical” (2009, p. 120) e Katharina Döring o descreve como “o desejo individual e coletivo de se reunir, tocar, cantar e dançar” (2016a, p. 72). Há consenso, porém, na percepção do seu “centro enunciativo” ser localizado nas comunidades “afrodescendentes” do Recôncavo baiano. O que significa esta caracterização etnogeográfica em termos do discurso sobre samba de roda e sua apresentação a um público nacional e internacional? É difícil compreender o fenômeno do samba

no Brasil sem reconhecer sua relação com a construção hegemônica de noções de raça e a formulação de identidades nacional e regional ao longo da história brasileira. Há três momentos-chaves que ajudam a entender a construção do lugar de samba de roda dentro do discurso identitário brasileiro e o peso dos marcadores etnogeográficos “Recôncavo” e “afrodescendente”.

Durante o século XIX e no início do século XX, a palavra “samba” aparece em fontes escritas junto com “batuque” e “batucada”, muitas vezes utilizada pejorativamente para descrever encontros musicais de negros e mestiços. Para os autores destes documentos escritos, os sambas ritmados e barulhentos representaram uma ofensa à autoridade e as boas sensibilidades musicais europeias (SANTOS, 1997). Durante o mesmo período, intelectuais como Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Sílvio Romero postularam que o progresso da nação incipiente só poderia ser assegurado através da arianização da população brasileira (MUNANGA, 2008) e a eliminação de *African survivals* – traços culturais negativos associados à cultura afro-brasileira como o alcoolismo, sensualidade, violência, homossexualidade e samba (LIMA, 2011, p. 28).

Com a chegada de imigrantes do Norte do país no Rio de Janeiro no início do século XX, entre eles contingentes de baianos, um tipo de samba também se estabeleceu nos morros e bairros populares do Rio de Janeiro. A partir da década dos anos 20, o “samba do morro” se difundiu por diversas camadas sociais da capital brasileira, auxiliado pelas inovações tecnológicas da época – a rádio e o disco (PARANHOS, 2010). Nos anos 30, sua popularidade logo se alastrou pelo Brasil urbano. A sua popularidade parecia afirmar a ideia de democracia racial advogada por Gilberto Freyre e Mário de Andrade, na qual a mestiçagem foi redefinida como a essência do ser brasileiro e uma força social positiva (MUNANGA, 2008). Em vez de excluir e eliminar as populações de cor da sociedade brasileira, Freyre vislumbrou a sua integração e a dissolução de identidades étnicas em prol de uma única cultura nacional. Deste modo, o samba tornou-se símbolo visceral das possibilidades da mestiçagem e uma identidade nacional unificadora (PARANHOS, 2010). Hoje o samba do Rio de Janeiro, também conhecido como samba carioca, continua sendo sinônimo para o “samba brasileiro”.

O samba no discurso identitário brasileiro surge novamente quando um samba regional, diferente do estilo carioca, foi pesquisado no Recôncavo baiano pelo norte-americano Ralph Cole Waddey (1980, 1981) no fim da década dos anos 70. Peculiar ao interior da Bahia, a música pesquisada por Waddey no Recôncavo pareceu referenciar um modo antigo de fazer samba, com

sua formação circular e cantos responsoriais. Ele tornou-se enfoque de pesquisa acadêmica nas décadas seguintes e foi declarado patrimônio nacional pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e patrimônio oral e imaterial da humanidade pela UNESCO. Este samba seria conhecido por todo o Brasil como samba de roda: ícone da identidade cultural baiana e, sobretudo, patrimônio das comunidades rurais e pequenas cidades majoritariamente negras do Recôncavo baiano.

Se o samba carioca serviu para promover ideias de nação, modernidade e integração racial, o samba de roda é marcado pelo seu caráter regional, evocando uma identidade particularmente baiana, a *baianidade*, definida por Claudia Vasconcelos (2011) como:

[...] um conjunto de referências identitárias acerca dos modos de construção e de percepção do pertencimento à Bahia. Bahia esta que, para os não-baianos e para muitos habitantes do interior do estado, compreende apenas a cidade de Salvador e o Recôncavo, não coincidindo, portanto com os limites geopolíticos do estado da Bahia. (p. 21)

A baianidade surge nos anos 40 como reação a um discurso modernizante brasileiro do Rio de Janeiro e São Paulo que apresentava o ideal da democracia racial, mas enxergava o futuro do país na indústria e modelo racial embranquecido dos estados mais europeus do sul do país. Em resposta, setores da sociedade baiana – intelectuais, artistas e donos da imprensa – desenvolveram seu próprio discurso identitário que, segundo Scott Ickes (2011), formou a estética de uma identidade regional baiana em que os afro-baianos e a cultura afro-baiana foram revestidas de grande importância. Os elementos constituintes desta identidade - a festividade, o candomblé, a capoeira e a musicalidade – em pouco tempo após o fim da segunda guerra mundial, tornaram-se sinônimos à “Bahia” (2011, p. 442) e consolidaram uma imagem do estado baseada nas culturas da sua capital e litoral. Por outro lado, foram ignorados os grandes territórios do interior do estado (o agreste e o Sertão), localizados para além das regiões onde as imagens formativas da baianidade foram feitas e circuladas.

A estética etnicorracial e conceitos geográficos da baianidade exercem enorme influência na classificação do samba de roda em discursos acadêmicos, políticos e midiáticos. É aceito *a priori* que a essência “negra” do samba de roda fundamenta-se na identidade etnicorracial do Recôncavo, determinado pela história e legado da escravidão (LIMA, 2011, p. 33) e a existência atual de grande número de comunidades negras marginalizadas. Os estudos sobre raça no Brasil

observam que, diferente que sua construção em outros países, sua atribuição acontece por “marca” e não por “sangue” ou “origem”, e é determinado por fenótipo. Deste modo, raça é signo (SEGATO, 2005). Na Bahia, onde a afrodescendência por sangue abrange a maioria da população, independente da região, o discurso sobre afrodescendentes ou comunidades de afrodescendentes estabelece uma relação entre marca e geografia. Como as comunidades do Recôncavo mais apresentam o signo da raça, pressupõe-se um elo entre a intensidade do signo e a força das tradições afrodescendentes, particularmente, o samba de roda.

A inscrição do samba de roda no *Livro do Registro das Formas de Expressão* do IPHAN, em 2004, e sua subsequente decretação como *Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* pela UNESO em 2005, engessou o essencialismo geográfico e cultural da baianidade no discurso sobre o samba de roda. O momento também sinalizou um passo decisivo na materialização do samba de roda enquanto objeto cultural – fundamental à difusão da sua imagem etnogeográfica. Produto dessa patrimonialização, o dossiê *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* do IPHAN, lançado em 2007 e elaborado por meio de uma equipe de acadêmicos, proclama o vínculo especial entre o samba de roda e o Recôncavo. O dossiê declara: “O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo” (SANDRONI & SANT’ANNA, p. 23) – a região responsável pelas “principais referências culturais e artísticas e, por assim dizer, pelo ethos atribuído, fora e dentro do Estado, ao povo baiano” (p. 17). O samba de roda, então, serve para afirmar essa importância. Ao abordar a identidade etnicorracial do samba de roda, o dossiê ressalta:

O samba de roda, desde antigos relatos, traz como suporte determinante tradições culturais transmitidas por africanos escravizados no Estado da Bahia. [...] o samba de roda foi e é essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afrodescendentes, que se reconhecem como tais. (p. 24)

Apesar de algumas ressalvas no fim do texto<sup>20</sup>, o título do dossiê fala por si: *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Nos anos anteriores à publicação do dossiê, o Recôncavo também foi

---

<sup>20</sup> No dossiê aparece este parágrafo: “Como foi dito no início, o samba de roda é encontrado em todo o estado. Presume-se que os sambas do sertão da Bahia, da Chapada Diamantina etc., tenham sido interiorizados a partir do Recôncavo e de Salvador, para onde eram trazidos os negros escravizados. No entanto, após tanto tempo, essas outras regiões devem ter desenvolvido modalidades específicas de samba de roda”. (p. 86)

contemplado com o museu Casa do Samba e a Associação de Sambadores e Sambadeiras (ASSEBA), localizados em Santo Amaro, uma cidade colonial histórica do Recôncavo. Logo depois foi criado o Plano de Salvaguarda com o intuito de fomentar o interesse no samba de roda e fortalecer o diálogo entre os grupos ativos do interior<sup>21</sup>, porém sem apresentar um plano para a integração de grupos mais distantes. O novo patrimônio nacional, agora sob custódia das instituições estaduais e federais de cultura, e com uma imagem proposta para o público centrado no Recôncavo, se tornaria o símbolo reinante do samba de roda.

O lançamento do dossiê estimulou uma nova onda de pesquisas acadêmicas sobre o samba de roda. Embora muitas dessas pesquisas abordassem o samba do Recôncavo de maneira elucidativa, com foco etnomusicológico na viola machete (NOBRE, 2008), os cantadores de chula (DÖRING, 2016a), os efeitos da patrimonialização do samba de roda sobre as comunidades do Recôncavo (LIMA, 2011), e a relação entre o samba e as práticas afrocatólicas (IYANAGA, 2015, 2010), entre outros temas, o enfoque acadêmico concentrou-se quase exclusivamente na região do Recôncavo baiano. Reforçado pelo coro de acadêmicos, “o samba de roda do Recôncavo baiano” seria divulgado na imprensa e as verdades do dossiê reproduzidos pelas manchetes do Brasil<sup>22</sup>. Porém, referente à possibilidade de outros sambas também integrais às identidades baianas além do Recôncavo, a força cumulativa dessas vozes poderosas formalizou o senso comum do samba de roda dentro da matriz ideológica da baianidade. Algumas interrogações sobre o alcance do samba além do Recôncavo, presentes nos primeiros artigos de Waddey (1980, 1981) e pautado periodicamente por algumas vozes solitárias (DÖRING, 2016a, 2014), a grosso modo, receberam pouca atenção etnográfica.

A baianidade, entretanto, não pode ser responsabilizada exclusivamente pelas lacunas no discurso acadêmico. A identidade etnicorracial é negociada entre regiões e grupos (MUNANGA, 2008). Oposto à geografia racializada da baianidade, o semiárido baiano – a maior área geográfica do estado constituída por 265 municípios – representa o lugar do “outro” ou do “não-baiano”. A concepção popular da sua paisagem musical abrange forró, toadas, aboios e ranchos, mas raramente inclui o samba. No seu livro *Terreiros de Samba-Chula* (2015), o músico e

---

<sup>21</sup> Para uma ampla discussão sobre os efeitos da patrimonialização do samba, cf. LIMA, 2011 ou SANDRONI, 2010.

<sup>22</sup> Cf., por exemplo, o site <http://bahia.com.br/viverbahia/cultura/samba-de-roda/>

historiador amador Roque Ferreira apresenta uma concepção musical típica do Sertão quando decreta:

Negro retinto o sertão só conheceu de gotejo, um e outro adquirido em leilão de fugido ou comprado no mercado negreiro formal. Esses poucos africanos encontravam serventia no trabalho doméstico e no plantio de feijão, arroz, mandioca, milho, algodão e alguma cana. No vaquejado vigorou uma gênese itinerante de cafuzo, mameluco e algum cabra e mulato [...] A música no sertão foi o aboio, que o árabe-islâmico ensinou ao pastor espanhol. Esta cantilena moura, toada lamentosa e de acentuadas interjeições até o chamamento langoroso, fez do coração do vaqueiro pátria e entrou para os ranchos e bumbas... A música do Recôncavo foi o batuque transformado em Samba-Chula [...] (p. 33)

As dicotomias Recôncavo-Sertão, Negro-Mestiço e Samba-Aboio são simultaneamente geográficas, raciais e culturais, porém a palavra chave para compreender a constatação de Ferreira é Sertão. Aqui Sertão abrange uma gama de atributos sócio-históricos e culturais resumidos pelo termo *sertanidade* (VASCONCELOS, 2007). A sertanidade fundamenta os mitos discursivos raciais que definem o Sertão: a minimização da amplitude da escravidão no semiárido, a negação da soberania migratória de populações afro-brasileiras e as muitas comunidades quilombolas, e a rejeição da influência cultural afro-brasileira através da mestiçagem. A representação da sertanidade de Ferreira exemplifica o senso comum racial do semiárido: a quase inexistência do povo afro-baiano, e por consequência, a cultura afro-baiana.

Uma etimologia da palavra Sertão revela conotações geográficas e sócio-históricas que parecem justificar a inexistência do samba no semiárido. O Sertão associou-se fortemente com o clima e a ecologia da região nordestina brasileira, seu sentido sinônimo para seca e caatinga. A paisagem do Sertão, nessa concepção, é construída como lugar longínquo, despovoado e de difícil acesso (FERREIRA, 2004, p. 30). Esse Sertão também manifesta o poder de moldar seus próprios habitantes, conhecido como sertanejos, através de “forças telúricas” (BLAKE, 2011). Devido às condições climáticas, o sertanejo torna-se um agricultor resistente e bruto, condenado à penúria perpétua. No contexto do movimento para a arianização do Brasil no início do século XX, o Sertão – com sua imagem de terra-sem-lei, populações subalternas negras e indígenas, desigualdade social e decadência econômica – teria sua marginalização racializada. As características raciais dos sertanejos se tornariam a causa do seu suposto atraso e pobreza. No

cerne do debate sobre identidade nacional durante o século XX, a construção do caráter racial do sertanejo é central à luta identitária da região.

A partir dos anos 20, políticos e intelectuais do Norte do país, sentindo-se excluídos do discurso sobre nação, propuseram a unificação sob a bandeira de uma nova região nordestina, o Nordeste, e a ressignificação da cultura rural dos seus habitantes. O arquétipo deste brasileiro nordestino seria construído pela reimaginação do sertanejo: um agricultor forte, resistente e sabido que supera as dificuldades do clima e apresenta uma feição racial de um mameluco ou caboclo – uma mistura entre sangue europeu e indígena – bem alinhada às ideias de mestiçagem predominantes da época e, portanto, símbolo do *verdadeiro* brasileiro. Sem surpresa, a proliferação do sertanejo como ícone da alma brasileira foi predicada na negação da sua ancestralidade negra. A imagem do sertanejo mestiço seria veiculada ao longo do século XX por intelectuais, escritores e artistas<sup>23</sup>. Embora não apagasse a duradoura imagem do sertanejo como um agricultor atrasado e inculto (VASCONCELOS, 2007, p. 48), a ideia do sertanejo nordestino teria enorme peso cultural no Brasil, passando a definir a sertanidade, ofuscar a complexidade racial da região conhecida como Sertão e influenciar a autoconcepção do seus próprios habitantes.

Uma investigação superficial do samba no Piemonte da Diamantina desmente muitas dessas caracterizações. Além das construções da baianidade e sertanidade, o interior da Bahia possui diversas comunidades quilombolas<sup>24</sup>, comunidades rurais multirraciais e a cultura afro-baiana, exemplificada pela profusão de samba de roda. Deste modo, se fosse definir samba de roda independente da geografia racializada da Bahia, ele poderia ser caracterizado como *a música afro-brasileira que melhor fundamenta e expressa a experiência rural baiano*. Reconhecer isso envolve enfrentar fatos incômodos: a exclusão histórica do semiárido do discurso acadêmico sobre a identidade baiana, a negação da influência e difusão das culturas afro-baianas no Sertão, e o inexpressável número de “pequenos mundos de samba” que desafiam os inventários e classificações utilizados na construção do patrimônio nacional brasileiro. Abordarei dois destes “pequenos mundos” nos capítulos seguintes.

---

<sup>23</sup> Luiz Gonzaga, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Patativa do Assaré, entre outros, cf. VASCONCELOS, 2007, p. 54

<sup>24</sup> Para uma lista das comunidades quilombolas certificadas e outras com processos abertos na Bahia, cf. <http://www.palmares.gov.br/>



#### 1.4 JORGE E MARCOLINO: DOIS RETRATOS

Neste capítulo propus uma reconceitualização do samba de roda centrada na sua materialidade rural e importância às comunidades multirraciais pelo interior baiano. Procurei demonstrar a forma que discursos existentes sobre raça e geografia na Bahia, resumidos pelas ideias de sertanidade e baianidade formuladas no século XX durante debates sobre a identidade nacional, influenciam a forma que o samba de roda é concebido hoje. Deste modo, procurei esclarecer por que é tão difícil conceber o samba de roda além dos limites do Recôncavo. E defendi a ideia de que, apesar da negação da cultura afro-brasileira no semiárido, o samba existe de forma difusa no Piemonte da Diamantina.

Nos próximos capítulos tratarei do samba em dois municípios do semiárido baiano: Capim Grosso e Morro do Chapéu. Abordarei o samba inicialmente através de entrevistas e a exploração biográfica dos violeiros, Jorge e Marcolino, ligando o violeiro ao grupo de samba, à comunidade social em volta do grupo, à história de cada município e ao contexto histórico maior do Piemonte da Diamantina. Eu também integrarei descrições etnográficas do repertório musical e coreográfico do samba e, por último, responderei a perguntar: por que essas comunidades fazem samba? Decorrente desta pergunta, investigarei de que maneira o samba cria comunidade, de que maneira o samba constrói identidades individuais e coletivas, e de que forma a performance do samba cultiva uma compreensão compartilhada da vida humana.

O segundo capítulo fala sobre Seu Jorge, violeiro da comunidade de Caiçara no município de Capim Grosso. Caiçara foi umas das primeiras comunidades a se estabelecer entre as fazendas da região de Capim Grosso no início do século XX. O povoado ganhou destaque por se localizar na estrada boiadeira e ser ponto de repouso dos tropeiros e boiadas que transitavam entre Jacobina, polo econômico do Piemonte da Diamantina, e Feira de Santana. Jorge, vaqueiro e lavrador, declara “lutar com gado e sambar” suas duas paixões. Ele é mestre da viola de samba, cantor de chula e dançador de piega – conhecido como o “galego da viola”. Seu irmão mais novo, Zé Pezão, é cantor de chula e tirador de desafio. Juntos eles encabeçam um grupo de sambadores com seus amigos do município, circulando pela cidade e zona rural ao longo do ano e fazendo samba onde tiverem vontade, seja no bar de um amigo ou na varanda de casa.

O samba de Jorge e Zé, assim como o samba dos outros grupos do município, é um “samba macho”. As mulheres, tradicionalmente pensadas como fundamentais à coreografia do samba de roda, são uma minoria nestas rodas de samba, e raramente tocam instrumentos, cantam chulas ou entram nas rodas para dançar. Este samba flui pelas estações e espaços da vida rural. Ele celebra o plantio, a colheita e o final do mutirão no campo (chamado de *batalhão* e *boi roubado*), fundamenta as *rezas*, devoções domiciliares em homenagem aos santos, e anima bares, feiras-livres e outras ocasiões festivas. As relações que sustentam seu grupo são norteadas pela ética de amizade, honra e desafio. Não são raros os encontros em que os sambadores se juntam para “bater piega” ao som da viola ou desafiar um ao outro no *samba de profia*. Eles se orgulham de terem se encontrado com os outros grupos e “dado uma surra” ou “botado pra correr”, assim aumentando sua fama na região. Por isso, há tensões entre o indivíduo e o grupo, entre as éticas da força e a da amizade, da brincadeira e do desafio.

No samba de Capim Grosso os grupos são multirraciais. A maioria dos sambadores declara não fazer diferença a cor do sambador desde que “ele seja bom”. Há, porém, tensões raciais implícitas nas suas atitudes. Os sambadores chamam o samba que eles praticam de *samba brasileiro*, com o intuito de distanciar o seu samba do outro comum aos terreiros da roça, o *samba de caboclo*, organizado e dançado principalmente por mulheres, vinculado às práticas afrocatólicas de incorporação e sacrifício animal, e estigmatizado pela maioria cristã das suas comunidades<sup>25</sup>. A mãe de Jorge era uma rezadeira que dançava para Santa Bárbara no seu terreiro, fato que ele frequentemente evita falar. Paralelamente, a igreja evangélica aos poucos conquista espaço na zona rural e as pessoas que antigamente sambavam, ou abriam as casas aos sambadores, param de fazer isto. O grupo também envelhece e cansa de sambar até amanhecer o dia; porém, há poucos jovens que se interessam por aprender a sambar e continuar as tradições. Pouco a pouco, a cidade cresce e o interesse por parte da comunidade cai, deixando a possibilidade de o samba parar em Capim Grosso após essa geração.

O terceiro capítulo conta a história da família de Seu Marcolino do município de Morro do Chapéu. Pobre, periférico e negro, Seu Marcolino é patriarca de uma família de reiseiros. Todo fim de ano, do dia 25 de dezembro até o 6 de janeiro, ele sai para reisar em louvor aos

---

<sup>25</sup> Embora as igrejas protestantes tenham sido mais agressivas em denunciar as práticas religiosas afro-brasileiras, muitos católicos praticantes também assumem posicionamentos críticos hoje, quicá o resultado da influência crescente do protestantismo no sertão.

Santos Reis, acompanhado por seus sete filhos, netos, primos e amigos. De noite, percorrem as ruas da cidade do Morro do Chapéu e as pequenas comunidades da zona rural, acordando os moradores com seu conjunto de samba e entrando nas casas para rezar e sambar. Em cada casa pedem “esmola” para montar uma festa no fim da sua jornada ritual no dia 6 de janeiro, o dia da epifania do Senhor, a qual todas as famílias são convidadas.

Seu Marcolino herdou a tradição do reisado dos seus bisavôs que, segundo alguns moradores do Morro, nasceram na comunidade quilombola Barra II vizinha à cidade. O reisado é samba em formato de um rito religioso católico, fixo no calendário, que repete um repertório musical e roteiro de performance toda noite ao longo do período do ritual. Há, porém, no encontro entre o bando de reiseiros e os moradores do Morro do Chapéu, um imenso espaço subjetivo onde a performance do samba medeia entre grupos sociais e raciais distintos e identidades coletivas se estabelecem. Ao longo do século XX, havia muitos grupos de reiseiros ativos na cidade; hoje o reisado de Seu Marcolino é o único que ainda atua no município. Seu Marcolino também sofre de uma doença de coração que impede cada vez mais sua saída com a família. Diante da doença do pai, seu filho mais velho, Matteus, assume a liderança do grupo e a responsabilidade de animar e mobilizar seus irmãos para dar continuidade à tradição. Juntos eles cantam: “Santo Reis vai adiante aê, seus devotos a acompanhar!”

Ao apresentar estes dois “retratos” de Jorge a Marcolino, espero demonstrar os diversos significados que os sambas do semiárido possam ter em contextos específicos. Busco as palavras dos sambadores e a experiência da performance para fundamentar minhas conclusões. Através da concepção dos violeiros e suas redes de relações afetivas, eu me interesso por saber “de que forma” e “por que” acontece o samba, sua relação com o passado e a forma que o samba constrói comunidade. Acredito que a escolha de cenários tão diferentes serve para ressaltar a diversidade das comunidades de samba do Piemonte, a multiplicidade dos seus significados e os perigos de enquadrar o samba em categorias musicológicas ou geográficas ambíguas sem estudos mais aprofundados. A construção do conhecimento comparativo sobre o samba, ou entre municípios ou entre regiões como o Sertão e o Recôncavo, só será possível com estudos de caso bem elaborados. Aqui apresento dois com o intuito de mostrar a diversidade de configurações estéticas e significados compartilhados que o samba pode expressar dentro de um território relativamente pequeno. Acredito que os “pequenos mundos do samba” do semiárido são também samba de roda em toda sua criatividade, complexidade e contradição.

## 2 JORGE

“A gente vai gravar aqui essa roça de milho, filmar. Descer ali no tanque. Vai lá na outra roça da criação.” Eu me esforço para equilibrar a filmadora no ombro e acompanhar o compasso rápido de Jorge em direção ao curral. Embora fui eu que propus a filmagem, percebo que ele já assumiu o papel de diretor, detalhando o roteiro do nosso passeio. Enquanto andamos, ele narra com naturalidade: “Aí a vida da gente é essa, é a luta do dia a dia. De manhã levantar cuidar dos bicho. Tirar leite. Levar pra rua. Cuidar dos cavalos. Cuidar do gado.” Eu esperei Jorge às oito horas da manhã para acompanhá-lo nas tarefas matutinas, mas quando nos encontramos, ele já havia concluído tudo. Mesmo assim, ele resolveu me levar à roça. Atravessamos o povoado de Caiçara de carro. Jorge acenava pela janela e dava bom dia aos moradores do povoado espalhados pelas varandas da pracinha. Agora, ao passearmos pela roça, ele me surpreende quando se dirige à máquina e fala em nome de todos da comunidade. “E a gente vive assim. Tem uma fominha vai na roça plantar mandioca. A luta da gente é essa. O cabra da roça né.” Mais adiante eu avisto Faixa Branca, seu cavalo predileto para correr atrás de boi no mato. Chegando no curral, ele acrescenta de forma despreocupada, “sambando quando dá certo”, e solta uma risada alta e satisfeita. “Sempre no fim de semana a gente faz um sambinha que é pra distrair a vida. Se não, o negócio pega.”

### 2.1 ENTRE CAPIM GROSSO E CAIÇARA

Jorge é vaqueiro e lavrador do povoado de Caiçara, uma comunidade rural de aproximadamente 200 famílias localizada no município de Capim Grosso, Bahia. Ele mora na Fazenda dos Oliveiras, um sítio nas redondezas do povoado, constituído de uma fileira de quatro casas onde uma boa parte da sua família – esposa, irmãos, filhos, cunhados, sobrinhos e netos – reside. Oposto às residências, uma ladeira dá a uma casa de farinha abandonada, um curral, um largo açude que enche e seca conforme a chuva, e uma casinha branca desocupada, feita por seus pais quando resolveram construir suas vidas em Caiçara há mais de cinquenta anos. No horizonte há enormes campos limpos ondulantes, alaranjados e queimados na seca, ou esverdeados na época das trovoadas, salpicados com licurizeiros e rebanhos de bode e gado.

Jorge é patriarca de uma família grande. Ele e sua esposa, Lourdes, criaram sete filhos. A maioria casou e criou suas próprias famílias, e há netos que brincam no quintal dos avós quase todos os dias. A sua casa está sempre cheia de gente. Jorge sai de manhã cedo para trabalhar e volta na boca da noite. À cada visita minha eu vejo ele trabalhando, ora na roça ora como pedreiro, fazendo casas “para não deixar um amigo tomando chuva e sol”, como ele me diz um dia, rebocando uma parede com um cigarro de fumo apertado no canto da boca. Seus trabalhos o levam entre a fazenda, suas roças, o povoado de Caiçara e a maior cidade e sede do município, Capim Grosso<sup>26</sup>. Assim como os outros municípios do Piemonte da Diamantina, uma parte significativa da população ainda mora na zona rural e sobrevive da agricultura de subsistência. Os habitantes rurais aguardam a chuva ansiosamente, sofrem em tempos de seca e ganham a vida através da venda da sua produção agrícola nas feiras das pequenas cidades, do suor do trabalho manual e da sorte que todos, em algum momento, dependem para sobreviver no Sertão baiano.

Jorge também é violeiro de samba “por obrigação”, frase que conota um fervor musical quase religioso. Ele samba por todos os municípios da região desde os 12 anos de idade. Hoje ele é o último violeiro da sua comunidade e um dos poucos restantes no município. Ele e seu irmão, Zé Pezão, o último cantador de chula de Caiçara, sambam com seus amigos das comunidades, povoados e cidades vizinhos. No município de Capim Grosso, um número cada vez maior de moradores da zona rural se mudam para a cidade ao longo das últimas décadas. Os sambadores não são uma exceção. Às vezes, após a mudança, param de sambar; alguns viram devotos das igrejas neopentecostais que condenam o samba, outros falecem. Por mais que as zonas urbanas da região crescem nos últimos tempos, enchendo de sambadores e ex-sambadores, o samba continua sendo, fundamentalmente, música da roça. Assim como a Via Láctea acesa numa noite sem luar, longe da poluição luminosa e sonora das cidades, as comunidades rurais do município formam um Sertão de grandes constelações de gente e de samba.

O samba no município de Capim Grosso é composto por várias modalidades de performance organizadas, tocadas e conceitualizadas de formas distintas. Mais do que um tipo de performance ritualizada, o samba é um tempo musical que estrutura a vida dos seus praticantes. Eu pretendo focar três contextos e performances do samba no município de Capim Grosso: 1.) um samba na Fazenda Pegadas 2.) a chula e o batuque realizados na varanda da casa de Jorge e

---

<sup>26</sup> O município tem aproximadamente 26,5 mil habitantes, segundo o Ministério de Desenvolvimento Agrário (2015).

3.) um *samba de caboclo* na comunidade de Pimenteira. Essas performances serão apresentadas em conjunto com entrevistas realizadas com Jorge, seus familiares e os sambadores do seu grupo. Do mundo particular de Jorge e seus conterrâneos, espero poder chegar a algumas reflexões maiores sobre o samba na região de Capim Grosso. Procuo saber quais são os sonhos, vontades e promessas que constituem essa obrigação de Jorge ao samba; de que modo o samba interconecta historicamente as comunidades da zona rural de Capim Grosso; de que modo as modalidades e formas de samba se associam; e qual a história que o samba nos conta sobre comunidade em Capim Grosso. Esses inquéritos me levaram para a Fazenda dos Oliveira, e para dentro das comunidades caatingueiras do município entre 2014 e 2017. Diante da escassez historiográfica dessa região do Sertão baiano, antes de mais nada, pretendo esboçar uma breve história de Caiçara, Capim Grosso e meu primeiro encontro com Jorge, assim como algumas reflexões sobre o samba em relação ao contexto musical urbano sertanejo.

### **2.1.1 Urbanidade e a Música Rural no Semiárido**

Conheci Jorge pela primeira vez através dos seus filhos Vilobaldo e Rosana. Na época eu trabalhava no Ponto de Cultura de Capim Grosso, onde desenvolvíamos projetos culturais, alguns relacionados com a música. Um destes projetos contemplava apresentações montadas por músicos de Capim Grosso em homenagem a figuras importantes da música brasileira para incentivar a formação musical da comunidade. Os filhos de Jorge participavam desses encontros. A Rosana, com sua voz melódica e doce, cantava Elis Regina. Vilobaldo tocava Dominginhos e Djavan no violão. Havia muita consternação por nossa parte em relação à juventude da cidade não conhecer a própria história da música brasileira. Essa música brasileira que nós propusemos apresentar pouco dialogava com os gostos da população sertaneja urbana que parecia se encaixar em três grupos: 1.) os que curtiam os estilos populares comerciais baianos oriundos no litoral do estado: o axé, o arrocha e o pagode, 2.) os que curtiam música estrangeira e tipicamente rechaçavam os estilos populares baianos como cafonas e incultos e 3.) os que curtiam apenas a música evangélica e rejeitavam todos os demais gêneros como música profana. Como crescer na Bahia e não conhecer João Gilberto, Caymmi, Gilberto Gil ou Maria Bethânia, eu queixava, estupefato e um pouco desiludido com o cenário musical da cidade. Por outro lado, raras vezes eu refleti sobre o quão pouco eu conhecia o contexto musical da zona rural de Capim Grosso. Onde

cabia esta paisagem musical baiana – sertaneja e rural - ignorada por nosso projeto, na história oficial da música brasileira, entre os movimentos baianos consagrados como o tropicalismo<sup>27</sup>. À qual música baiana nos referimos? E à história de quem?

Certo dia eu recebi um convite de Vilobaldo e Rosana para conhecer a casa dos pais em Caiçara. Ao chegar na fazenda pela primeira vez me lembro de alguns detalhes: o desenho mágico deixado por alguma vassoura ao ser passada compenetradamente pelo chão na frente da casa, a quantidade de comida – pirão, galinha, feijão, quiabada – preparada por Lourdes, a esposa de Jorge, e suas filhas, a multidão que se juntou naquela mesa modesta para comer, e as chulas que procederam a refeição. Jorge sentou numa cadeira de madeira do lado da mesa, a sua velha viola de 10 cordas no colo. Do seu lado o irmão caçula, Zé Pezão, segurou sua cuia - uma cabaça cortada no meio e repicada de forma percussiva com uma vareta. Jorge tocava a viola, os dedos raspando as cordas abertas, e enchia o quintal com seus acordes cheios e ressoantes, enquanto Zé marcava um ritmo de samba na cuia. Harmonizando suas vozes, os dois cantaram chulas e improvisaram quadras. Entre os diversos encontros que procederam esse, nas minhas recordações, quase todos são pontuados ou por Jorge e sua viola arrodados de gente, ou por Jorge sentado na sua varanda à sós, tocando viola na boca da noite enquanto o sol se põe no outro lado do açude.

A partir deste primeiro encontro, começamos a convidar Jorge a apresentar em eventos culturais do Ponto de Cultura, acompanhado por seu irmão Zé e os demais companheiros de samba. A prefeitura também lançou convites para tocar em festas da cidade. Uma vez foi montada uma casa de taipa<sup>28</sup> em plena praça pública para exibir “a história do município”. Os sambadores tocaram numa espécie de museu, entre fuzis antigos, um pilão e jalecos de couro. O *mise-en-scène*, assistido por alguns moradores da cidade antes da atração principal começar, parecia dizer *olha essa novidade do nosso passado*. Jorge e os sambadores nunca se recusavam de ir nesses encontros, talvez até agradados pela eventual atenção que a sociedade urbana lhes permitia. Jorge, com muita boa vontade, entrava no meu mundo e o mundo urbano de Capim Grosso. Depois me perguntei até que ponto eu conhecia o mundo dele.

---

<sup>27</sup> Movimento artístico cujo manifesto musical, teorizado por compositores baianos de Salvador em 1967, visava a síntese da música popular brasileira com elementos estéticos da música internacional.

<sup>28</sup> Casas rústicas construídas na zona rural utilizando barro e varas de madeira.

### 2.1.2 Roceiros, Vaqueiros e Sambadores

Há duas formas de chegar em Caiçara da cidade de Capim Grosso. A primeira, e a mais rápida, sai da zona urbana e segue pela rodovia BR-324 até passar o Motel Delírios e chegar ao lixão. Bem na entrada do lixão, do lado oposto da pista, há uma placa enferrujada pendurada de um ponto de ônibus, riscada com as palavras *Caiçara 3km* e uma seta vermelha apontada para uma estrada de chão que some dentro da caatinga. A entrada pode facilmente passar despercebido. Há, porém, outro caminho: uma estrada de chão que começa na beirada da lagoa ao norte de Capim Grosso, sem sinalização, e vaga subindo e descendo, por pastos e campos de licori, até chegar ao povoado. O trânsito aqui inclui, eventualmente, motos, bicicletas, carroças e vaqueiros montados a cavalo. A pé e sem pressa a viagem dura uma hora, e de tardezinha um viajante neste caminho sinuoso pode assistir as casas e fazendas do povoado materializarem no horizonte acesos nas cores quentes do sol poente.

Um trecho dessa estradinha de chão, largamente esquecida hoje, constituía a grandiosa Estrada Boiadeira, onde transitavam boiadas e tropas de burro a partir da povoação e exploração do Sertão, do período colonial até a segunda metade do século XX. A Estrada Boiadeira era uma das artérias principais para o movimento de mercadorias e pessoas entre o Piemonte da Diamantina e o litoral do estado. Ao oeste, Jacobina, a capitania mais antiga do interior baiano no período colonial, recebia migrantes e garimpeiros a partir do ciclo aurífero no século XVIII e, um século depois, da exploração de diamantes e carbonato em Morro do Chapéu. A criação de gado sustentou a crescente população do semiárido e fornecia o litoral com couro e carne de boi. Ao leste, a cidade de Feira de Santana, encruzilhada econômica da região agreste, recebia os produtos do interior destinados à capital e exportação. A influência da modesta estrada no palco internacional foi formidável. O ouro extraído das minas de Jacobina financiou a Revolução Industrial na Inglaterra (AZEVEDO, 1993, p.13); o carbonato de Morro do Chapéu, utilizado no fabrico de pontas de broca, possibilitou à construção de obras de infraestrutura mundiais como o Canal do Panamá (SAMPAIO, 2009, p.7). O povoado de Caiçara se formou entre esses importantes polos econômicos, na beira da Estrada Boiadeira, ao longo da primeira metade do século XX. A riqueza que a estrada gerou, não obstante, pouco refletia na vida dos habitantes do povoado.



Quando a sogra de Jorge, chamada carinhosamente de Vó Ana, nasceu em Caiçara no ano 1918, aproximadamente 10 casas e uma pracinha constituíram a vila. Um visitante à comunidade nessa época teria visto uma pequena feira-livre na praça no dia de domingo e o passar constante dos vaqueiros e suas boiadas. Jorge, ao relembrar da Fazenda Novilho de Caiçara, ponto de parada dos vaqueiros, descreve o vai e vem das boiadas:

Cansava de dormir aí 200 boi, 300 boi. Quando era 4 horas da manhã você acordava pelas vacas que beirava pra juntar a boiada pra viajar. Aí um apanhava na frente, aboiando, e os outros atrás tocando. Aí era vida pesada. Andar 20, 30 dia montado, tocando gado na estrada.

A Estrada Boiadeira também facilitava o movimento das tropas de burro e seus condutores, os tropeiros, na longa jornada entre o Sertão e o litoral. Como o transporte motorizado chegaria na região apenas a partir dos anos 40, “os caminhão era os burros”, para utilizar as palavras de Jorge. As tropas de burro vinham do interior, carregados de farinha, rapadura, mamona, licori e couro de boi, e voltava do litoral com querosene, açúcar, tecidos, fumo, café e cachaça, deixando sua mercadoria nas vendas dos povoados no caminho. A vida dura dos tropeiros também deixou sua marca na memória de Jorge. Ele recorda:

Tropeiro era uma tropa de 10, 12 burro. Às vezes juntava dois, aí ia pra 22 burro, 30 burro. Aí tocava na frente e você só via o trevejo na estrada. Aí arrojava e tocava. E 5 horas da manhã até 4 da tarde, 5, dependendo da jornada, que já tem os pontos certo. De sair de um ponto para outro, um ponto para outro.

Se a história de Caiçara foi marcada pelo comércio e trânsito entre lugares mais desenvolvidos, o movimento econômico modesto e acesso à terra também atraíram migrantes de povoados vizinhos – São José, Valente, Gavião – e outros estados do Nordeste como Pernambuco e Paraíba. Os pais de Jorge, Beto e Rosa, resolveram se mudar para Caiçara em 1959, quando Jorge completou um ano de idade, motivados pelas notícias de terra fértil, com acesso à água e propícia para o plantio de mandioca, milho e feijão. O avô paterno de Jorge, Manezin, era vaqueiro e, segundo Jorge, *meio andarilho*. Nas suas andanças pelo semiárido conseguiu juntar bens e dinheiro suficiente para comprar terra por volta de um açude na periferia da vila de Caiçara. Manezin deu um lote de terra para o seu filho. Nesse terreno Beto construiu uma serraria onde fazia serviços de carpintaria – cancelas, carros de boi, prensas para casas de farinha, bases de motor – para a região inteira. Rosa, além de criar os 10 filhos, era *rezadeira*:

tratava doenças por meio de plantas medicinais e orações e realizava *rezas* todo ano no seu terreiro. Nessa época, chegar a um hospital ou posto de saúde envolvia uma viagem de quase 60km até Jacobina. Segundo Jorge, sua mãe era a “médica” da região. Mais tarde, Beto passou a ser *rezador* também. Pela fama que eles conquistaram, costumavam receber pessoas de diversas comunidades, muitas dispostas a viajar por dias para chegar ao terreiro<sup>29</sup> de Rosa e Beto.

Embora Jorge gostava de trabalhar com o pai na serraria, desde menino suas paixões eram roça e cavalo. Na década dos anos 60 a escola de Caiçara, uma única sala sem banheiro, só ensinava até o quarto grau, e até para isso, Jorge sentia pouco interesse em estudar. Ele preferia seguir os ensinamentos de seu avô Manezin. De noite ele visitava a casa do avô, construída na frente da casa dos pais, e ouvia as histórias dos vaqueiros e as suas aventuras pelo Sertão. De manhã Jorge acordava cedo para tirar leite, trabalhava na serraria do pai até às 3 da tarde e, antes de anoitecer, montava no seu cavalo para apanhar os bois soltos na caatinga, a mata fechada que cercava o pequeno povoado. Um trecho da Estrada Boiadeira passava por trás da fazenda da família e, nos dias de domingo, servia de pista de cavalo. Nas corridas de cavalo de domingo juntavam-se moradores de todas as fazendas e comunidades da região. Diante do cotidiano pacato de Caiçara, os encontros de domingo eram uma grande farra. O grito dos cavalos e as multidões inebriadas misturava com a poeira da Estrada Boiadeira e o som insistente de pandeiros. Jorge relembra da presença da pista assim:

Era um trovejo brabo e tampava de gente aí de um lado e de outro. Tanto aqui como lá na rua na chegada. Era bom demais. [...] aí começou a ter samba, ter piega, ter tudo. Nos domingos.

Foram nesses encontros no fim da semana, num boteco perto da pista, que Jorge ainda menino aprendeu a sambar, dançar piega, um sapateado ao som da viola, e transitar pelo mundo ao redor de roceiros, vaqueiros e sambadores.

Esta época correspondia ao auge da importância econômica de Caiçara. Na década dos anos 60, o governo do estado da Bahia implementou seu plano de desenvolvimento do interior do estado para promover a integração econômica do norte e sul do país (RISERIO, 518, 2004), vinculando a Bahia ao Norte e Nordeste via Juazeiro e a BR-407, e ao Sul via a BR-324. O traçado das estradas terminou por atravessar o recém-formado povoado de Capim Grosso, o qual

---

<sup>29</sup> Local domiciliar onde realizam-se rituais religiosos particulares de natureza afrocatólica.

se tornou encruzilhada das novas rodovias transnacionais. A rodovia asfaltada desencadeou o declínio do transporte de animal na região e a reconfiguração de relações socioeconômicas seculares. No espaço de uma década, Caiçara e a Estrada Boiadeira cederam seu lugar definitivamente a Capim Grosso.

O desenvolvimento de Capim Grosso sinalizou a chegada da modernidade nos municípios fronteiriços do Piemonte, até então dominados pelas práticas de agricultura de subsistência e criação de gado. Em Capim Grosso os sinais de mudança apareceram paulatinamente. Multidões enormes chegaram na cidade para assistir à Copa do Mundo na única televisão da região, medindo 20 polegadas, numa posta de gasolina, em 1970. Durante os anos 70, com a construção da barragem Paulo Alfonso, a cidade passou a receber luz elétrica via um gerador ligado diariamente entre as 18h e as 22h. Um cinema ambulante, montado em tendas grandes e gerido por “ciganos-turcos”, exibia filmes nacionais e internacionais nos fins de semana, mas desapareceu após a ascensão da televisão nos anos 80. A cidade se emancipou de Jacobina, ganhando a autonomia política em 1985. Sobretudo, e de notável importância para o samba, sua feira-livre passou a ser a maior da região, tornando-se motor econômico do município e lugar de encontro dos sambadores das comunidades ao redor da cidade. Na feira de Capim Grosso, Jorge conheceu os companheiros de samba do seu grupo atual – os que, três décadas depois, seriam meus guias ao vasto mundo de samba que me esperava fora os limites da cidade.

## 2.2 UM SAMBA NA FAZENDA PEGADAS

Interessado em presenciar um samba na roça, aprendo que haverá um samba na Fazenda Pegadas ao norte da cidade. Vado, o amigo de Jorge e Zé, é dono de um bar próximo a um campo de futebol onde haverá um jogo de tarde. Os sambadores foram chamados para animar o bar antes do início do jogo. Resolvo ir para a Fazenda Pegadas. Para mim será a primeira vez que frequento um samba do grupo num local mais afastado do contexto urbano de Capim Grosso.

### 2.2.1 Sobre Grupos e Encontros de Samba

Não se sabe ao certo de que forma o samba chegou e se desenvolveu em Capim Grosso. A fazenda mais antiga da região, Morro Branco, foi construída por Joaquim Amâncio de Araújo no

século XIX. Localiza-se à quatro quilômetros da cidade atual. Alguns dos descendentes da família de Joaquim povoaram Caiçara; outros construíram fazendas espalhadas pelo território, entre elas a Fazenda Capim Grosso, futura sede do município. Os residentes de Capim Grosso atestam ao fato de que Joaquim possuía escravos e citam, como prova, um muro de pedra na Fazenda Morro Branco, supostamente construída por esses escravos. Em relação a quantos escravos eram, e se eles conheciam ou tocavam samba, não há registros históricos. Ao que se saiba, nem o cemitério de Morro Branco, onde se abriga os restos mortais da família de Joaquim, carrega seus nomes.

Depoimentos orais, porém, evidenciam a atuação de diversos grupos de samba no meio rural multirracial de Caiçara quando Jorge era jovem. O grupo de Caiçara, *dos velho*, incluía o sambador Irineu, que Jorge chama de “vermelho que nem eu”. Rouxinol, o irmão de Jorge, o relembra como:

[...] um veinho branco do cabelo bem branquinho bem baixinho, que era um show no samba. Era o capeta. O pandeiro de seu Irineu, a mão dele quando pegava no pandeiro, era uma mãozinha pequena viu, ninguém cobria. E ele tinha um repiquado no pandeiro que só ele fazia. Era um branquinho enxuido.

Jorge relembra de outro grupo da Fazenda Mandacaru, “daqui a uma légua e pouco, pra lá pra dentro do mato” que era dos Viera: João, Cosmo, Júlio, Lobinho e Prosperinho. “Cinco irmão, tudo sambador,” Jorge diz. “João Viera era um negão graúdo. Era bem graúdo. Batia pandeiro que daqui a uma légua se ouvia.” Ele também fala sobre outro grupo que chegou da Fazenda Capim Branco, no município de Várzea da Roça, à 60km de Caiçara:

Apareceu outra família aqui na Lagoa da Jerema. Tinha João, Zeca, Iláro e Neca. Quatro irmão também. E o pai chamava Massu, e uma filha que sambava. Tudo sambava.

A proliferação de grupos por volta do povoado e a chegada de grupos de samba de outras comunidades mais distantes apontam para a ampla difusão do samba por todo o Piemonte da Diamantina durante os meados do século XX.

Dentre os sambadores prolíficos na região de Caiçara, dois tiveram um papel importante na iniciação de Jorge: seu futuro sogro, Damião, e Venturinha, um comprador do gado que construiu uma casa de lado da fazenda dos pais de Jorge. Sobre a influência de ambos, Jorge me conta:

Comecei mais Venturinha. Eu andava com gado mais ele. Ele era sambador forte da região. Aí às vezes a gente ia dormir lá na fazenda dele, tava por lá. E ele diz ‘ô Jorge tem um samba hoje embora’. Aí eu digo, ‘nós vai’. E aí comecei indo mais ele e tomei gosto. E aí aprendi bater um pandeiro, aprendi tocar um cavaquinho, e aí comecei, tomei gosto. Aqui a gente tinha um grupo de samba. Meu sogro gostava muito também. Aí quando era fim de semana ‘bora fazer um sambinha’ eu digo ‘embora!’. E aí nós chamava quatro cinco parceiro ali seis... e aí começava o samba. E por aí foi criando.

Além dos sambas no boteco de Caiçara nos dias de domingo, havia samba nas fazendas da região durante datas festivas: aniversários, casamentos e encontros de vaqueiros. Predominava a prática do *samba roubado*, quando um morador rural era acordado de madrugada às surpresas com os estouros de foguetes e pólvora de espingarda, a sala da sua residência invadida por sambadores e outros foliões e convertida em salão de samba. Em outras ocasiões, havia *samba de porfia*, em que sambadores marcavam encontros de disputa entre grupos, cantando batuques de desafio – mourão, martelo e quadra – ao som do pandeiro em duelos improvisados que duravam noites inteiras. O samba também fazia parte integral do ciclo de trabalho rural. Grupos grandes de mulheres e homens cantavam batuques nas casas de farinha enquanto descascavam mandioca e durante a bata de milho e de feijão. Ao encerrar os mutirões no campo, chamados de *batalhão* ou *boi roubado*, em que contingentes de homens se juntavam para limpar a roça de um membro da comunidade, uma grande refeição e samba eram obrigatórios depois do trabalho se concluir. O samba também era o cerne das principais devoções religiosas. Todo ano entre o primeiro e o dia 6 de janeiro, grupos de samba realizavam grandes jornadas pelas comunidades rurais chamadas *reisados*, visitando as casas dos moradores e tocando samba em louvor ao Santo Reis. Em datas festivas católicas ao longo do ano chamadas *rezas*, cantava-se samba para os santos – São Antônio, São Roque, São João, Santa Bárbara e Cosme e Damião – em casas particulares. Diante da incrível abundância de ocasiões de samba na região, as frequentes constatações feitas por sambadores de terem sambado *um mês inteiro sem parar* talvez não sejam tão exageradas. Quando havia outras diversões além do samba, Jorge teve pouco interesse, e quiçá energia, para participar. Ele relata:

Toda vida eu trabalhei mais meu pai, ajudando meu pai, e quando era fim de semana, dia de domingo, de sábado pra domingo, aí ele me liberava pra ir pros samba, pros forró. [...] Só que eu era assim: se tivesse um forró ali, um samba pracolá, eu ia pro samba largava o forró. Toda vida fui mais de sambar do que dançar forró. Aí eu largava o forró pra lá e ia pro samba. Não queria nem saber.

Um convite podia chegar pela boca de alguém a qualquer hora. Quando já era moço Jorge não resistia a oportunidade de sambar. “Eu ia. Não vou mentir! Trabalhava de dia, e de noite sambava.” Eu pergunto: “E dormiu quando?” Jorge responde: “Dormia que desse certo.”

A falta de transporte motorizado não impedia a participação maciça da população no samba. Comunidades inteiras aguardavam a chegada das datas das rezas e do reisado. Um samba em outra comunidade era motivo de longas viagens de pé, bicicleta, carroça, burro, ou o animal que tivesse ao alcance, de noite e de dia. Venturinha levou Jorge para um samba numa viagem que durou 10 horas no lombo de um burro. Ele relembra do encontro com muito entusiasmo:

Foi um samba roubado que nós foi no Batepau. Eu sai daqui meio dia mais Ventura montado a burro pra ir pra Taboa ir prum samba roubado. O samba era roubado. E o dono da casa não sabia né. E aí agora nós chegou lá e tava todo mundo reunido no imbuzeiro na cancela. Eu tinha na faixa aí de uns 15 anos nesse tempo. E tava todo mundo reunido na cancela esperano. E o povo, que Ventura nessa época era muito famoso né, era o sambador famoso da região, de cantar batuque, de quadra, e martelo. E aí ... quando a gente já aprontemos assim por uma tarefa a gente já escutiu o povo dizer ‘ah Ventura não vem’. Aí agora ele parou, ficou escutando, diz ‘ô o comentário do povo’. Aí quando nós chegou foi uma surpresa e o povo fez aquele alvoroço. Porque Ventura chegou hein. Tinha um grupo lá que queria dar uma carreira nele. E aí só aguentaram até quatro horas da manhã. Quando foi quatro horas da manhã aí correram. [...] Aí amanheceu nós quatro sambando e os outros famosão tinha corrido.

Quando ele não sambava com Venturinha, Jorge saía com o sogro e os sambadores de Caiçara, com o grupo da Jurema, ou com outro grupo que tivesse sambando numa determinada noite. Ao longo das décadas Jorge transitava entre diversos grupos de samba. Por um lado, ele ressalta sua preferência por tocar com os sambadores e grupos familiares de Caiçara; por outro lado, devido à fartura de samba, era comum entre Jorge e os demais sambadores movimento, troca e entrosamento, se fosse necessário, em grupos des- ou menos conhecidos. Deste modo, os grupos de samba se transformavam ao longo do tempo com a migração entre comunidades, o surgimento de novas cidades, a saída de membros por questões de idade ou preferência religiosa, e a integração de novos membros.

Com o passar do tempo, Capim Grosso cresceu e tornou-se ponto de encontro de grupos de diversos povoados e comunidades da região. Foi lá que Jorge conheceu os outros sambadores do seu grupo atual – Joaquim, Firmino, Compade Nego e Loro – da região vizinha ao povoado de

Vaca Braba, a 30km de Caiçara. A história da sua iniciação no samba semelha-se à de Jorge. Lavradores sem escolaridade, iniciados através de parentes ou amigos por volta dos 12 anos de idade, nasceram e cresceram imersos no samba. Firmino começou a sambar quando ele trocou uma jega, presenteada a ele pela mãe, por uma viola. Antes dos irmãos deixá-lo sambar, Compade Nego carregava palhas de licurizeiro para fazer fogueiras e esquentar os pandeiros. Joaquim trabalhava três dias para ganhar um quilo de carne para sua família comer, mas não deixava de sambar quando, de noite, um vizinho fosse chamá-lo para ir ao samba.

Amigos desde seus encontros nos bares da feira-livre de Capim Grosso na década dos anos 70, eles formaram um conjunto em tempos recentes após o declínio dos grupos das suas comunidades respectivas. Agora fazem parte de um dos poucos grupos ativos na região de Capim Grosso. Zé Pezão assumiu a liderança do grupo há menos de uma década, mas logo na crise econômica de 2012 ele se mudou para Santa Rita, cidade no oeste baiano, e o grupo ficou parado na sua ausência. Em julho de 2015 ele voltou a Capim Grosso. O convite de Vado é um pretexto ideal para o grupo se reunir novamente e sambar.

### **2.2.2 O Encontro na Fazenda Pegadas**

Chego na Fazenda dos Oliveiras de manhã no domingo e, como de costume, Jorge já me espera, ansioso para não atrasar e ainda um pouco cansado por ter sambado a noite anterior. À minha surpresa, Lourdes resolve nos acompanhar. Passamos por campos de licuri e plantações de palma e conto uns 12km até chegarmos na fazenda. A estrada de chão balança o rosário pendurado no retrovisor do carro. Avistamos uma casa branca pequena, na frente, dois cavalos amarrados ao um tronco e, do lado, o bar que será o sítio do samba hoje. Há mais roças de palma que rodeiam o bar e um campo de futebol vazio, inóspito no calor da manhã. O céu é um azul cristalino e um vento quente nos envolve ao sair do carro.

Dos sambadores que irão participar do encontro, Jorge chega por último. Firmino e Loro repousam na sombra da única árvore ao redor do bar e conversam entre si. Loro, o mais idoso do grupo, fala sobre seus problemas de saúde, sentado numa cadeira. Ele sofreu um acidente da coluna ao tentar levantar um botijão de gás em casa. Ele não consegue mais dançar samba e chegou ao encontro hoje com dificuldade. Jorge logo encosta na árvore, acompanhado por Zé

Pezão, Joaquim e Compade Nego. Todos vestem roupa parecida – chapéus e bonés, blusas meio-abertas, calças cumpridas – e calçam ou meio-botas de couro ou chinelos. Compade Nego – alto, angular e o mais estiloso do grupo – usa seu costumário chapéu de *cowboy*, blusa e bigodeira tingida, todos pretos. O grupo reunido e completo parte para dentro do bar. Vejo um pandeiro rústico num banco do lado da porta, feito de couro de bode, pregos e madeira, e posto para esquentar ao sol<sup>30</sup>. Compade Nego apanha o pandeiro e se espanta ao quase furar a mão em um dos pregos expostos no fundo. Ele ri e comenta, “essa gota deve ter uns 300 anos.”

Ao entrarem no bar, os sambadores se posicionam logo no canto diagonal à porta de entrada, no espaço mais longe do bar, para se isolarem de qualquer barulho e se ouvirem melhor durante a cantoria – apesar do fato de que o bar, nessa altura da manhã, está quase sem gente. O bar foi esvaziado de móveis, exceto uma mesa de dominó colocado entre as duas portas, uma mesa de sinuca encostada contra a parede e um *freezer* do lado de bar cheio de cerveja barata. Vado, o dono do bar, logo se encosta ao lado de Zé Pezão. Jorge e Zé iniciam uma quadra, improvisando um verso em homenagem a Vado, dando notícias do samba da noite anterior, pedindo desculpa por ter chegado atrasado e mandando preparar para vadiar<sup>31</sup>. Jorge toca um violão afinado em rio-abaixo, ferindo as cordas com o dedo e indicador no rojão insistente de um toque boiadeiro<sup>32</sup>. Firmino acompanha no pandeiro, Loro na cuia e Compade Nego no prato, raspado com o cabo de uma colher de metal. Zé e Joaquim não têm instrumentos e batem palmas depois de cantar a quadra. Em seguida, os seis sambadores dividem-se em três duplas, o qual eles chamam de *parcelas*: Jorge e Nego, Zé Pezão e Loro, e Firmino e seu irmão Joaquim. As outras parcelas seguem com suas próprias quadras, agradecendo a Vado pelo convite e, até direcionando alguns versos para mim como sinal de consideração e respeito. Estou filmando e todos têm vontade de aparecer. Essa primeira rodada de quadra serve de aquecimento antes do iniciar a cantoria das chulas.

Logo seguem aproximadamente duas horas de samba sem paradas longas. Reparo com mais atenção a organização da música. O que, nos anos anteriores, me parecia ser caótico e

---

<sup>30</sup> A forma tradicional de esquentar os pandeiros de couro de animal, isto é tipicamente feito ao calor de uma fogueira, mas o sol do Sertão cumpre a mesma função.

<sup>31</sup> Viver na ociosidade, sem trabalhar, o significado da palavra no contexto do samba aproxima-se à ideia de brincar e se divertir.

<sup>32</sup> Ambos termos, rio-abaixo e boiadeiro, podem se referir à afinação da viola em sol aberto. Um toque boiadeiro, porém, expressa uma maneira de tocar chula compassadamente.



aleatório, aos poucos, revela ordem e forma. A performance do samba compõe uma célula dividida entre duas modalidades: a chula e o batuque. A alternância entre essas duas modalidades, e as características de cada uma, conformam-se a uma série de regras que o grupo segue com bastante fidelidade. Para iniciar uma célula, uma parcela de cantadores canta uma chula, ora antecedida por uma quadra, ora não. Essa chula é seguida por um relativo: um acabamento de quatro pés que eles chamam de *arremate*. O arremate sinaliza à parcela ao lado direito que deva se preparar para tomar a vez e cantar a próxima chula. Ao finalizar o arremate, a primeira parcela acrescenta o que Jorge chama de *enfeite*<sup>33</sup>, e chega a vez da próxima parcela puxar sua chula. A segunda parcela obedece a mesma ordem – quadra, chula, arremate e enfeite – e é respondida pela terceira parcela, seguindo em sentido anti-horário até chegar à primeira parcela novamente. Ao retornar à primeira parcela, canta-se o batuque, dando fim a um ciclo de cantoria, antes de iniciar outra rodada. O batuque, com seu ritmo mais acelerado e ênfase percussiva e coreográfica, quebra o compasso lento da chula e possibilita que todos presentes dançam e cantem. Depois de finalizar o batuque, uma nova célula começa a partir da segunda parcela, e seguem revezando desta maneira até o final da performance. Coloco aqui algumas observações minhas sobre as características da chula e do batuque.

A modalidade de chula destaca-se por sua ênfase no canto – os vocais harmonizados dos cantadores, o texto poético-musical dos versos e a percussão compassada e leve. A chula canta-se sempre em duplas. O cantor principal, chamado de *primeira*, é responsável por escolher, ou puxar, uma chula de um vasto repertório que carrega na memória. Seu par, chamado de *segunda*, acompanha o canto dele, harmonizando a mesma melodia, tipicamente em terças paralelas, e utilizando um volume menor. A segunda há de conhecer, ou poder antecipar, a letra cantada pela primeira. Quando a primeira e segunda cantam, se fitam um a outro. O cantor presta atenção especial na boca do seu parceiro e na cadência das palavras cantadas. Às vezes parece que Compade Nego, a segunda de Jorge, desconhece uma chula que Jorge canta, mas consegue acompanhar da mesma maneira, se esforçando para finalizar cada frase, ou pé, com a palavra e harmonização correta.

O compasso da chula é lento. Os demais instrumentistas abaixam o volume dos seus instrumentos durante o canto. O pandeiro e cuia marcam ritmos simples. Ninguém bate palmas.

---

<sup>33</sup> O desfecho do arremate tem diversas variações como, por exemplo, *ô la vai, lá vai lá vai lá vai*.

Jorge, se não estiver cantando, também acompanha a melodia do canto com a mesma melodia no seu violão. No intervalo entre chulas, porém, a dinâmica instrumental muda. Os sambadores voltam a tocar seus instrumentos com mais força. Jorge fere o violão com um ritmo mais insistente. As palmas são redobradas. Nesse momento os sambadores deixam de focar o canto e alguns se empolgam para dançar. Um dançador entra na roda com um sapateado breve. Ao sair, chama outro para entrar no seu lugar. Em outros momentos recorro ter visto isso feito com umbigadas. Hoje o chamamento é mais discreto ou até inexistente. A ordem da dança me parece ser bem espontânea e livre, assim como os passos executados pelos sambadores<sup>34</sup>.

Ao longo da manhã são cantadas mais de 20 chulas. Variam em termos de tamanho e tema. Falam em acontecimentos na feira, tiroteios, viagens, desamores, reencontros com família, doenças. A maioria do repertório é conhecida por todos. Algumas chulas citam nomes dos sambadores presentes, narrando histórias do próprio grupo; outros falam em nomes de sambadores e eventos alheios. Às vezes uma chula parece ter relevância ao mesmo evento, com uma mensagem direcionada aos outros sambadores. Destaco uma chula (Faixa 2)<sup>35</sup>, cantada por Jorge e Compade Nego no início do encontro, em que Jorge narra a perda de gerações do sambadores e expressa a importância do encontro neste dia, diante dos obstáculos dos anos recentes.

Quase que eu parei de sambar  
 Por conta ao que aconteceu  
 Pai mudou pra cidade  
 Eu perdi seu Irineu  
 Fazenda Mandacaru  
 João Viera morreu

Cosmo não samba mais  
 Não sei o que aconteceu  
 Mas eu ficando sozinho  
 Eu vendo meu cavaquinho  
 Encosto meu violão  
 Que eu fiquei sem parceiro  
 E o nome é Zé Pezão  
 Fez muita chula bonita,  
 Se mudou pra Santa Rita

<sup>34</sup> O miudinho, passo de samba executado no Recôncavo, não se usa nesta região do semiárido. Os sambadores usam uma variedade de técnicas rítmicas produzidas com o pé, assim como pulos e percussão corporal batida com as mãos.

<sup>35</sup> Os exemplos sonoros referenciados nessa obra podem ser acessados pelo seguinte link: <https://soundcloud.com/violabaiana/sets/violeirodesamba>, cf. Apêndice B.

Me deixou na solidão

O mundo anda e desanda  
 O mundo sempre é assim  
 Ô hoje nós tá sambando  
 Porque não fiquei sozinho  
 Ô eu com meus companheiro  
 Cantemos Reis no terreiro  
 Sambar se faz é assim  
 Sambar se faz é assim

Durante as chulas, Jorge, Zé e Firmino sempre cantam na primeira voz, e Nego, Loro e Joaquim na segunda, sem revezamento de papéis.

O batuque se inicia depois de completar uma rodada de chula. A primeira dupla a cantar chula escolhe e inicia o batuque. O batuque típico, que eles chamam de *batuque liso*, envolve um refrão curto cantado pela primeira parcela e respondido pelo coro, constituído pelas outras parcelas e quem se empolgar para cantar dos demais participantes da roda. Um batuque liso típico divide-se em dois refrãos, cantados de forma responsorial (Faixa 3):

[primeira parcela]  
 Eu morava na caatinga  
 Hoje me mudei pra mata

[demais parcelas + coro secundário]  
 Já vou mim'bora

[primeira parcela]  
 Saudade não me mata

Ao cantar o verso uma vez, as parcelas revezam papéis: a segunda parcela puxa o verso e as outras respondem. Ao longo da manhã, o grupo realiza batuques mais complexos que seguem um padrão responsorial parecido (Faixa 4):

[primeira parcela]  
 Tirando leite e bebendo  
 Tirando leite e bebendo  
 O vaqueiro assentado  
 Com a morena do lado  
 Tirando leite e bebendo

[segunda parcela]  
 Bezerro preto amarrado  
 Vaca de junto também

O vaqueiro assentado  
 Com a morena do lado  
 Tirando leite e bebendo

Zé e Firmino puxam alguns *batuques de quadra* que, além de um refrão responsorial, contêm um verso cantado, sem acompanhamento instrumental, por uma ou duas das parcelas. Durante o canto do verso, a percussão para, dando destaque às palavras. O refrão do batuque “Meu vaqueiro foi embora” (Faixa 5) começa assim:

Eu não te quero mais  
 Eu não te quero mais  
 Nem que vem chorando  
 Eu não te quero mais

O refrão é logo seguido por esse verso cantado por uma das parcelas:

Meu vaqueiro foi embora  
 O que é que a gente faz  
 Pra botar água no cocho  
 E ração pros animais  
 Se um dia se arrepender  
 E quiser voltar pra trás  
 Nem que vem chorando  
 Eu não te quero mais

Após terminar o verso cantado, o coro volta ao refrão e os instrumentos recomeçam a batucada. Ao repetir o refrão novamente, a instrumentação para e o mesmo verso é cantado por outra parcela de forma igual. Essa parcela tem o dever de cantar o verso da mesma maneira que a primeira. A jogada do verso entre as duas parcelas é uma espécie de brincadeira para testar a memória das duplas e determinar quem canta a letra sem falhas, seja na pronúncia ou memorização das palavras. Esse estilo de batuque de quadra, com um verso extenso, fixo e memorizado, é chamado de *batuque de quadra direta*.

Durante o batuque Jorge encosta seu violão e dois pandeiros assumem a condução principal do ritmo. Acompanhados ainda pelo prato, cuia e palmas dos demais espectadores, o conjunto de instrumentos percussivos toca padrões rítmicos inter cruzados que podem tomar diversas formas. O batuque enfatiza o canto responsorial, a polirritmia e a dança. Os pandeiristas parecem incorporar os três elementos ao mesmo tempo. Enquanto cantam e tocam, inclinam seus corpos em direção ao chão e balançam para frente e para trás. Durante o batuque, a dança segue em

sentido anti-horário. Um sambador entra e dança de cada vez. Certo momento, Vado se empolga e tenta pular na roda antes da sua vez chegar. Nego o apanha pela camisa e puxa por fora da roda. Loro, que sofre de dor na coluna e não pode dançar, entra na roda com sua cuia, gira e toca, sem sapatear. Em outro momento, Joaquim chama Vado para dançar o *bate-baú*, em que dois sambadores dançam juntos, se pegam pelos braços, e chocam quadris de um lado e de outro. Ao longo do batuque o ritmo acelera, a dança torna-se mais enfática e a percussão redobra até chegar a um *crescendo* ritmado de energia frenética. Quando terminar o batuque, antes da próxima parcela voltar a iniciar a chula, há sempre um momento para descansar, beber, descontrair e resenhar<sup>36</sup> sobre algum gracejo que aconteceu, ou até debater quem tem a vez de cantar. Após a animação do batuque não é incomum rir, gritar e brincar até reestabelecer o silêncio para a cantoria da chula recomeçar.

Sinto o grupo ganhar ânimo ao longo das primeiras horas do samba, aumentando sucessivamente o embalo e volume dos batuques na medida que mais pessoas cheguem e copos cheios de algum líquido escuro rodem entre sambadores. O grupo se desencosta até da parede e canta para amigos que acabam de chegar antes do almoço. O bar enche de pessoas. Dois grupos de homens jogam dominó e outro punhado assiste o samba, bebem e conversam. Além de ser um momento musical, o samba é a hora do reencontro. Alguns sambadores até deixam a roda por um tempo para conversar com amigos e são substituídos por outros fregueses do bar que também sabem tocar um instrumento de percussão. Me parece que todos do bar se conhecem de alguma forma. Percebe-se nitidamente o samba, tanto na performance da música quanto a ocupação do espaço do bar, como um ambiente masculino. Algumas mulheres bebem, mas não se aproximam à roda de samba. Lourdes, que nos acompanhou e está presente desde o início do encontro, passa a manhã sentada numa cadeira, sem demonstrar muita empolgação pelos procedimentos da roda.

Vado, além de manter os sambadores abastecidos de bebidas ao longo do samba, também se ocupa com a preparação do almoço. Os sambadores não receberão recompensa monetária pela sua música, mas uma refeição caprichada é esperada e bem-vinda. Por volta de meio-dia, Vado chega vitoriosamente com um caldeirão carregado de comida. O que ao meu olhar parece ser ensopada logo revela-se mocotó com pedaços de toucinho de porco, dois tipos de feijão e arroz – tudo misturado no mesmo caldeirão com um palmo de gordura e outra camada de óleo em cima.

---

<sup>36</sup> Fofocar, comentar graciosamente.

A refeição foi preparada (inclusive a matança do porco) e cozida numa fogueira atrás do bar. Ao chegar a comida quente, o samba para e os instrumentos são encostados na mesa de sinuca. Ao meu espanto, os sambadores enchem os pratos da comida gordurosa, pegando o que tiver ao alcance para comer, inclusive o prato e colher utilizados no samba, e a poeira leve de farinha sobe pelo salão do bar. Compade Nego, talvez o mais animado pela comida, se empolga e repete pelo menos quatro vezes, incapaz de esconder sua felicidade.

Após o almoço, o grupo volta a sambar, mas com o peso da comida, parece ter diminuído um pouco a energia. Seguem tocando e mais pessoas chegam. A roda aumenta, com mais de 10 homens presentes, batendo palmas e cantando durante os batuques. Apesar da assistência e animação, Jorge fica um pouco inquieto com a chegada do horário e anuncia que vai embora. A turma encerra sem muita cerimônia, pois já está começando o jogo de futebol e os sambadores cumpriram sua promessa a Vado. Depois do samba, voltamos à fazenda de Jorge e me despeço na varanda. A varanda da fazenda hoje é lugar do fim do encontro musical, mas ela também constitui um espaço simbólico importante de prosa e performance. Ao longo das próximas semanas, será lugar de continuar minhas indagações sobre o samba.

### 2.3 SAMBA E PROSA DE VARANDA

A varanda tem importância singular no samba. Diferente que outras festas no município, o samba ocorre tipicamente em espaços domiciliares. Nos reisados, rezas, sambas roubados e demais festas particulares a sala e o terreiro da casa tornam-se *locus* da performance. Os donos da casa, antes de abrir a porta e convidá-los para entrar, recebem os sambadores na varanda onde cantam o Reis da Porta<sup>37</sup> – a canção que anuncia sua chegada, homenageia os donos da casa e proclama sua intenção de sambar. Em outras ocasiões, após concluir o batalhão – o trabalho de roça realizado por grandes mutirões masculinos – os trabalhadores voltam da roça com uma bandeira feita de pano velho. As mulheres esperam na varanda de casa com sua própria bandeira – elegante, colorida, enfeitada de tecidos finos e, às vezes, até dinheiro. Quando os dois grupos se encontram, eles cantam. Um grupo critica a bandeira do outro nos versos improvisados de um batuque. Negociam o valor das bandeiras. Dançam em duas fileiras, as mulheres por um lado e os

---

<sup>37</sup> O Reis da Porta é cantado para iniciar o samba na maioria das casas particulares ao longo do ano, independente da comemoração dos Reis Magos.

homens por outro. Ao final, trocam bandeiras, todos entram em casa, comem uma grande refeição e sambam até o dia amanhecer. A varanda é fundamental para a iniciação da performance do samba em grupo e um importante espaço simbólico, uma espécie de membrana que separa o mundo afora – caótico, imprevisível e cruel – do mundo de dentro, do lar, da família e da união criada pelo samba.

A varanda de Jorge tem um encanto especial. Ela envolve três-quartos da casa. Na frente a família pendura uma rede e coloca cadeiras para receber visitas no fim da tarde; no fundo, Jorge costuma sentar-se num banco de pedra para fumar depois de chegar do trabalho. Os netos brincam de esconde-esconde. Os filhos chegam da cidade, deitam em esteiras e se esticam pelo chão. Jorge toca viola e olha para a paisagem do Sertão. A casa e sua varanda, construída no alto de uma ladeira, dão uma visão grandiosa dos campos ao redor e a casa antiga dos pais. Por isso, a varanda é também janela à paisagem invisível do passado. Enquanto Jorge toque viola ao meu lado, enxergo ele “lá embaixo” na casa antiga, ainda moço, com seus cabelos louros cumpridos, trabalhando na serraria do pai de tarde e partindo para apanhar boi na caatinga fechada. Vejo sua mãe, Rosa, cuidar das plantas por volta do terreiro da casinha branca, molhando o pé de cajazeira e colhendo guiné. Em outro momento, Vô Manezin volta da feira com balas de mel e de café escondidas nos bolsos para dar aos netos.

Minha fascinação com a varanda me leva a refletir sobre seu papel no samba de Jorge. O samba sempre se pensa através de coletividades. Mas a sua performance em grupo surge de outros processos particulares de reflexão e de criação. A varanda de Jorge é sítio da performance íntima do samba. Jorge recorda e reconstrói o passado no processo da composição de chula, improvisa toques na viola depois do trabalho e ensaia batuques e desafios com seu irmão Zé. Aproveito dos momentos silenciosos das tardes na varanda para perguntar Jorge e a família mais sobre seu passado, a relação da família com o samba, e as complexidades invisíveis da chula e do batuque – suas formas, regras, histórias e processos de criação.

### **2.3.1 Varanda de Viola**

A varanda da casa dos pais de Jorge talvez fosse o primeiro lugar que as notas de uma viola chegassem aos seus ouvidos. Embora Jorge insista que ele foi o primeiro a tocar viola nos sambas

de Caiçara, havia um violeiro que antecedia sua chegada: Dedê. Filho de uma curandeira, Dedê morava no ponto d'água no outro lado do açude. Jorge nega que Dedê tocava nos sambas da comunidade, dizendo que “tinha medo de gente” e que ele era “logo desse pessoal muito atrasado” que “não saía de casa”, porém, no decorrer das nossas conversas surgem alguns fatos reveladores. Dedê tocava viola nas piegas de domingo no boteco de Caiçara e nas rezas no terreiro da sua mãe, e ele ainda tocava as canções do reisado, o que indica que participava da comemoração dos Reis Magos com algum conjunto de samba. Foram nas piegas de Dedê, no boteco de Caiçara no dia de domingo, que Jorge se encantou pela viola, uma violinha “de cintura fina” com “craveiras de pau”. Dedê ensinou Jorge seu primeiro toque de piega quando era adolescente. Depois, Jorge comprou a própria viola de Dedê e assumiu o ofício de violeiro nos sambas da comunidade. Jorge confessa:

Na época que eu era criança, não existia viola, só existia uma, a comunidade toda só existia uma. E um violeiro também. Aí por sinal foi ele que me incentivou a tocar viola. Que eu tocava cavaquinho. Aí eu passei pra viola por causa dele.

Mesmo assim, Jorge me afirma em várias ocasiões que ninguém o ensinou a tocar. Nas comunidades rurais onde a maioria das pessoas participam dos sambas de alguma forma – cantando, dançando ou até tocando algum instrumento de percussão – ainda são poucos que chegam a ser violeiros. Deste modo, o violeiro é um especialista musical, dotado de responsabilidades particulares, sobretudo na condução da chula, quando estabelece o andamento, ritmo e tipo de chula a ser cantado, e na piega, na escolha de toques para animar os dançadores, os piegueiros. Esse talento na viola, segundo Jorge, “vem do infinito”, ou seja, uma capacidade nata de fazer samba, tocar e improvisar. Observo, porém, que além do dom de Jorge para a viola, ele ainda dedica-se muito a seu instrumento, assim como o processo de tocar e compor no seu tempo livre. Jorge expressa a importância deste tempo particular com a viola:

Toda boca de noite eu toco viola. Toda boca de noite. Então as mãos vive calejada. [...] Cansei de chegar em casa com a cara quebrada de pau no mato. E aí tomava um banho, jantava, pegava a viola, sentava nesse passeio velho aí, começava a tocar. E a mulher, ‘mas tu tem coragem, vai dormir vai descansar’. Eu digo, ‘deixa eu bater minha viola’. É. Aí os dedos veve.. acrimatou né. Acostumou. Eu não canso o dedo. Meu dedo não cansa. Mas por quê? Porque tenho aquele costume é de toda boca de noite eu tocar um pouquinho. Nem que seja um pouquinho. Tomo banho, pego a viola ali, bato um pouquinho, aí guardo vou dormir. Mas tenho que ir lá na viola. Tem que bulir. Não tem jeito.



Como hoje os sambas acontecem com menos frequência, e como há cada vez menos violeiros mestres, a varanda torna-se mais importante para Jorge manter os dedos e a mente afiados. Por outro lado, mais do que um treino rigoroso e estruturado, a viola cria outro tempo além do mundo do trabalho e da casa. Assisto Jorge tocar por longos períodos na varanda, tecendo fios rítmicos entre toques improvisados e deixando a mente vagar pela passagem sonora da varanda, onde o som da viola se mistura com os sinos distantes das boiadas no fim da tarde e o canto dos sapos do açude ao anoitecer.

### **2.3.2 Chula: Texto, Forma e Memória**

Ao longo das minhas idas e vindas da varanda, gravo muitas chulas de Jorge. Um dia chego com vinte páginas impressas de letras e as espalho pelo banco de pedra. Pretendo tirar dúvidas sobre algumas letras e finalizar meus registros escritos. Eu escolho uma chula e faço minhas perguntas. Para minha frustração, ao preencher algumas lacunas, outras palavras já mudam. E quando peço para cantar a mesma chula, Jorge escolhe outra melodia. Não consigo fixar a chula num registro grafado definitivo. Suas letras e melodias não foram tão permanentes quanto eu queria. Ao ver a papelada de chulas impressas espalhada pelo banco, Jorge me pergunta se são todas dele. Quando digo que sim, ele ri e os olhos brilham. Jorge nunca aprendeu a ler nem escrever. Pressinto que ele goste de ver suas chulas escritas – talvez pela palavra grafada remeter algum tipo de prestígio, ou talvez por poder admirar uma fração da imensa quantidade de poesia que ele carrega na cabeça. Ao mesmo tempo, percebo algo de incrédulo na sua reação, um estranhamento ao ver a música, efêmera e imaterial, cravada no papel. Considero a possibilidade de que algumas das minhas chulas digitadas, riscadas e corregidas no papel, em vez de simbolizar uma composição concluída e fechada no tempo, são mais parecidas com fotografias borradas de sujeitos em movimento.

A questão da autoria da chula é, às vezes, tão ambígua quanto sua letra e melodia. Segundo Jorge, uma chula ou pode ser aprendida – transmitida oralmente de um sambador para outro – ou composta. Das que Jorge me afirma ter aprendido, há três categorias: as dos velhos sambadores de Caiçara que ele ouviu quando jovem, as que conheceu por outros sambadores e grupos ao longo da vida, e as que decorou vis-à-vis fitas cassetes. A partir dos anos 70, era comum os

sambadores levarem tocadores de fita para os sambas e gravarem suas performances. Depois as fitas eram repassadas para as rádios da região, tocadas e vendidas nas barracas das feiras. Ele aprendeu inúmeras chulas das três maneiras. Por outro lado, Jorge claramente compõe chulas que narram sua história e visão particular do mundo. Nunca assisto ele compor uma chula, mas cada vez que chego com meu gravador, ele está pronto com uma nova composição para me mostrar. Ao refletir sobre o seu processo de criação, volto novamente à varanda. Se a fonte do dom de Jorge esconde-se nos mistérios do divino, a chula encontra sua musa terrestre na própria varanda – espaço de porosidade onde a paisagem sonora e imagens do passado invadem os sentidos. A trovoadas retumba no horizonte, Jorge canta (Faixa 6):

Meu limoeiro já parou de dar limão  
 Suas flor caiu no chão  
 Eu não sei o que aconteceu  
 Falta de chuva já chegou a trovoadas  
 Olha aí terra molhada  
 Meu limoeiro enverdeceu

Ao olhar para o terreno na frente da varanda e a casa antiga, ele entoas:

Aprendi lutar com gado no campo pra campiar  
 Quatro horas da manhã depois que o galo cantava  
 Eu pulava da cama quando os passarinho chiava  
 Às 6 horas da manhã a minha mãe levantava  
 Ela encostava na cerca do curral me procurava  
 Se o leite já tava pronto eu parava ali ajudava  
 Depois que eu sortava o gado outra lida eu começava  
 Eu pegava um machado um serrote que cortava  
 Eu encostava num toro e ni tabua eu desmanchava  
 Fui criado com alegria era empreita do dia  
 Que o velho papai me dava

Se a letra da chula pode referir-se ao passado, a própria forma da chula também remete um tempo e uma época de samba. Um dia pergunto pela chula mais antiga que Jorge conhece, e ele me canta uma chula que diz ter ouvido o sogro, Damião, cantar (Faixa 7).

Amanhã eu vou mim'bora  
 Que mandaram me chamar  
 Vamo morena vamo  
 Pro Sertão trabalhar  
 Caçá o jeito da vida  
 Lá na mina do cristá  
 Balançá que pesa ouro

Não pesa outro metá  
Vamo morena vamo  
Pro Sertão trabalhar

Ele chama essa chula de *chula amarrada* por ser “bonita, boa e curtinha”. Embora Jorge confesse gostar mais das chulas antigas, ele também canta a chula nova, popularizada nos CDs e DVDs de samba na feira, que ele chama *chula de romance*<sup>38</sup>. Essa chula caracteriza-se por ter versos mais cumpridos e melodias padronizadas<sup>39</sup>.

Um dia indago sobre o processo de compor e ainda recordar todas as chulas. Jorge me responde:

Eu não sei não. É porque eu não anoto nada né. Aí eu fico com ela só na cabeça. Só que no dia que eu vou no samba, aí eu começo sambando e começa chegando. Aí vai chegando. Eu canto uma e outra já entra aí eu digo quando chegar minha vez já tem uma. Aí a madeira impena.

Ao somar todas as chulas, *amarradas* e *de romance*, aprendidas e criadas, esquecidas e relembradas, forma-se um repertório imenso de textos poético-musicais. Um dia na varanda Jorge comenta: “a música é infinita”. Essa constatação talvez seja mais polissêmica do que eu inicialmente penso. Volto a pedir a chula “Vamos pro Sertão” que Jorge havia me cantado. Ele, mais uma vez, muda a melodia. Prefiro a original que gravei. Mas qual sua forma verdadeira? Qual seria a original? Depois, ao escutar uma coletânea de chulas gravada no Recôncavo, vejo uma chula cantada por Zeca Afonso, de São Francisco do Conde (DÖRING, 2016, p. 53):

Balança que pesa ouro não pode pesar metal  
O peso que dá o ouro, o metal não pode dar  
Tá me chamando pra lá, as meninas de São Braz  
Os olhos que me ver hoje amanhã não me vê mais!

Imagino: na linha temporal que conecta esses pequenos versos, de São Francisco do Conde a Capim Grosso, quantos sambadores já cantaram, quantas viagens já desenrolaram, quantas chulas foram lembradas, e quantas esquecidas. A chula de Jorge estende-se pelo passado, atravessa gerações e territórios extensos, se mistura e se transforma com o tempo e com os sambadores. Interconecta povos e lugares que jamais se conheceram.

<sup>38</sup> Outros sambadores chamam a chula nova de *chula martelada*.

<sup>39</sup> Para ouvir exemplos deste estilo de chula, recomendo uma busca simples no YouTube por “Zé Beté e Silvano” – uma dupla de samba bem conhecida e influente no semiárido baiano.

### 2.3.3 Zé Pezão e Batuque de Desafio

Zé Pezão aparece na fazenda de tarde para falar comigo e cantar chula com seu irmão. Ele levou sua família e seu gado para Santa Rita durante a seca de 2012. Há dois meses que ele voltou para Capim Grosso. Por mais que ele fale em ficar de vez, há um grau de incerteza no seu olhar. Em Santa Rita, ele desabafa, “não tem nem um homem pra cantar um pé de uma chula.” Ele roda pela feira de Capim Grosso, reencontra com os amigos sambadores e recebe convites para sambar, como o da Fazenda Pegadas. Eu me sento com ele na varanda e ele logo declara:

Eu estando em Capim Grosso, tem zuada! Tem animação. Tem uma fofoca, no bom sentido. Do tipo do samba. Tem que ter. Porque aonde eu chego sai mesmo, não adianta. Não tenho rabo preso a ninguém. A única coisa simplesmente que eu sei fazer, a não ser trabalhar, pra arrumar o pão de cada dia, o meu divertimento é um divertimento desse de samba.

O reencontro com seu parceiro de chula, Jorge, também é motivo de comemoração. A chula só aflora na harmonia de duas vozes e o laço íntimo da combinação de timbres vocais e olhares. O entrosamento de Zé e Jorge apresenta uma dinâmica peculiar. Numa parcela típica, os papéis dos cantadores são fixos: um cantador faz a primeira e outra a segunda, a primeira puxa e a segunda acompanha. No caso de Jorge e Zé, porém, a habilidade dos dois faz com que ambos troquem de voz sem dificuldade.

Diferente que os outros sambadores, Zé não começou a sambar quando era adolescente. Segundo Jorge, foi mais tarde na vida, quando ele se juntou aos outros trabalhadores rurais para cantar *boi de roça*, as cantigas que acompanham o trabalho no campo, que Zé tomou interesse pelo samba. No mais, ao contrário dos seus companheiros, Zé alcançou o quarto grau da escola. Ele declara: “Eu tenho quase certeza cem por cento que de todos, quem mais alisou um banco de escola foi eu mesmo.” Ele aprendeu a ler e escrever. Isso, por sua vez, influenciou a forma que ele enxerga o papel da chula. Zé me explica:

Aí quando eu fui crescendo e acompanhando eles, eu não sambava, ficava curiando. E eu, mesmo sendo assim matuto, analfabeto e tal... mas a minha mente focava algumas coisas que eles faziam que achava que tava fora do ideal, que poderia modernizar mais um pouquinho, evoluir mais um pouquinho, pra que viesse [alguém] assistir e ver que o samba sendo uma coisa do mato, da roça, da zona rural, mas que também tem gente com uma mente aberta, esclarecida, que também sabe o que é o hoje e o amanhã.

Vejo na mesa, enquanto falamos, seu caderno, as letras das suas chulas escritas em lápis com letra maiúscula. Ele me apresenta uma chula que fez recentemente para criticar a complacência de alguns membros do próprio grupo, desmotivados na sua ausência (Faixa 8).

O nosso grupo de samba  
 Tá muito descontrolado  
 Quando nós sai pra sambar  
 Tá tudo desarramudo  
 Um amigo já me falou:  
 ‘Pode me deixar de lado’

Tem gente que tem vergonha  
 De sair de cantar chula  
 Que samba não tem propina  
 Nem anel de formatura  
 Mas eu me sinto feliz  
 Divulgando a cultura

Há diferenças entre épocas de chula, com suas formas poéticas, gramáticas e temáticas distintas. Por outro lado, muitos dos cantadores da região de Capim Grosso se veem enquanto herdeiros da mesma tradição de chula, a qual diferenciam da chula das outras regiões vizinhas. Zé e Jorge afirmam que eles cantam chula no “a”, o que eles chamam de *samba boiadeiro*, enquanto os sambadores ao leste, da região do sisal, sambam no “o” – representado por uma espécie de aboio que coloca-se no final do arremate das chulas. Mais do que sua finalização distinta, os adeptos do samba do “o” concebem e executam a chula de forma diferente. Explica Zé:

O nosso aqui se chama samba boiadeiro, que quer dizer uma coisa mais sensível, mais educado assim, mais compassado. E o deles da letra ‘o’ é o samba açoitado. É uma coisa tão desconveniente por causa do hábito que nós tem, que é como você me pedir pra eu falar inglês. Eu não vou conseguir.

Há um grupo de samba em Capim Grosso que migrou da cidade de Valente e samba no “o”. O grupo é composto de 5 filhos da mesma família e liderado pelo pai, Pedro Jacas. Pedro é dono de um bar onde todos os sambadores congregam no dia de feira. Os sambadores mais velhos de Capim Grosso têm amizade com ele e seus filhos, mas no momento de o grupo de Jacas sambar, eles preferem apenas assistir. Zé depois confessa que o desencontro entre grupos é mútuo.

Não... nem eu nem eles têm tempo a perder com a gente, que eles acham também que o nosso, eles chamam nosso samba de ‘ladainha’. Diz que é uma ladainha, que é um negócio arrastado.

Jorge elabora mais sobre a distinção entre os tipos de samba e as mudanças na performance.

Jorge: O ideal é aqui nossa região. Já jogando aí pro esse meio aí... Gavião, Valente, São Domingos... aí é outra coisa. Aí enche o salão. E aí todo mundo canta.

Charles: Até na chula.

Jorge: É. Aí todo mundo canta. É um trovejo do caralho. É por região...

Charles: Ele [Zé] falou que lá é samba açoitado.

Jorge: É açoitado. É um rojão doido. Ninguém sabe quando é o batuque e quando é a chula.

Charles: Fica a mesma coisa.

Jorge: É a mesma coisa. O rojão é uma só.

Dentre os praticantes do samba do “a”, Zé é considerado um exímio cantador de chula e, nas palavras de Jorge, “um baixinho invocado.” Esse apreço certamente faz referência à habilidade de executar a cantoria nas duas vozes, decorar e cantar um repertório imenso de chula, e compor suas próprias chulas. De igual importância, porém, é sua agilidade no improviso, tanto no canto da quadra que inicia as chulas quanto nos batuques de desafio que pontuam os encontros entre sambadores. A língua é a arma da defesa e do ataque do sambador; quem entrar na roda, logo será testado. Jorge fala sobre um momento em que Zé, ao ser criticado numa roda de samba por um sambador de outro grupo, “deu uma surra” nesse mesmo sambador. Jorge lembra do caso assim:

Zé quando começou mesmo tinha uns colega meu já era acostumado a sambar mais eu. E um dia nós estava num samba e Zé tava cantando mais eu. Um cara ali, um rapaz chegou ‘sai daqui rapaz tu não é sambador’. [...] Depois nós se encontramos no samba e ele botou um batuque de quadra. Levou uma surra! Zé deu uma surra nele que até hoje tá rodando no mundo. Aí daí pra cá nós já se encontremos num dois ou três samba. Quando ele ver Zé diz ‘ô baixinho perigoso aí’. Eu digo, ‘É perigoso?’ [Ele fala] ‘Tu é doido. Ninguém pode bulir nesse homem não’. Eu digo, ‘É, esse baixinho não é pro cara bulir nele não. Ele é agoniado’.

Embora Jorge não dê mais detalhes sobre essa “surra”, entende-se falar de uma surra de língua. Os sambadores trocaram insultos e Zé saiu vitorioso. Tanto na chula quanto no batuque, ganhar respeito no samba envolve ter domínio da palavra e da escuta, saber se defender dos insultos e

injúrias dos outros sambadores e entreter a plateia com sobressaltos verbais. Na cantoria do samba, a palavra é sinônima a respeito. Jorge elabora mais sobre os deveres de um bom cantador.

Jorge: Porque o sambador respeitado é aquele sambador que tudo que você cantar ele pega. Cê pode fazer uma chula que na hora quando chegar a vez dele ele vai cantar sua chula. Você canta um batuque de quadra, pode ser do jeito que for, chegou a vez dele, ele pega. Ele pega.

Charles: Grava tudo. Mas [você] tem que saber as coisas dele também. Tem que ter um repertório?

Jorge: Aí é que tá, porque no repertório dele muitas vezes ele faz na hora e muitas vezes eu não pego. Ou você não pega nada dele. Aí ele termina a passar um sambador respeitado. Quando ele chega num samba, aí todo mundo tem medo de bulir com ele. Porque sabe se bulir, apanha. É!

Embora Jorge afirme que “a graça do samba é o batuque”, essa graça tem duas faces. Por um lado, o batuque liso segue o padrão do canto responsorial acompanhado por dança, semelhante ao samba corrido comum ao Recôncavo (SANDRONI, 2006, p. 34), e convida o envolvimento coreográfico de todos; por outro lado, o batuque, ao tornar-se “desafio”, gira em torno das modalidades do repente associadas com a cantoria nordestina. Há quatro modalidades de batuque utilizados nos sambas de Capim Grosso: *batuque de quadra direta* ou *de letra*, *batuque de quadra respondida* ou *corrida*, *batuque de mourão* e *batuque de martelo*. Essas modalidades de batuque são armas no combate verbal entre sambadores, ora entre membros do mesmo grupo, ora entre grupos de localidades diferentes. Enquanto os repentes descritos nos outros estados do Sertão nordestino são acompanhados pela viola (TRAVASSOS, 1997), os batuques de desafio do samba destacam o pandeiro e a percussão como base instrumental. O batuque de desafio é exibição do dom individual pela palavra poética e a memória. Seguem pequenas descrições dos batuques com exemplos colhidos no campo, ou oferecidos por Zé e Jorge na varanda:

*O batuque de quadra direta*, ou *batuque de letra*, utiliza uma estrofe memorizada e cantada em dupla. A estrofe pode ser de quatro a seis pés. Zé explica que o verso cantado pela primeira parcela deveria ser repetido de forma igual pela segunda, antes de retomar o refrão. Presenciei este batuque, entre outros parecidos, na Fazenda Pegadas:

[refrão]  
 Ô lê lê bezerro novo tá na malhada  
 Ô lê lê bezerro novo tá na malhada

[verso de desafio]  
 Peguei meu cavalo russo  
 Arreei bem arreado  
 Entreguei ao meu vaqueiro  
 Pra andar bem amontado  
 Pra pegar bezerro novo  
 Veio da vaca lavrada  
 Ô lê lê bezerro novo tá na malhada  
 Ô lê lê bezerro novo tá na malhada

Outro exemplo segue o mesmo formato de refrão, porém apresenta uma estrofe de apenas quatro pés:

[refrão]  
 Eu vou ver se você canta batuque de letra  
 Eu vou ver se você canta batuque de letra

[verso de desafio]  
 Tem facão, tem inxada  
 Tem foice, tem inxadeta  
 Tem machado e tem rastelo  
 Chibanca não é picareta

Eu vou ver se você canta batuque de letra  
 Eu vou ver se você canta batuque de letra

Eu pergunto para Zé o que acontece se o outro sambador, ou parcela, não repetir com exatidão a quadra cantada pela primeira. Zé responde, “se não pegar ele fica um pouco desacreditado.”

*O batuque de quadra respondida, ou batuque de quadra corrida, é um batuque de versos improvisados que desenrola entre dois cantadores. Há batuques de quadra de quatro e seis pés com sequências de rima variadas. Sem querer, me encontro no meio de um batuque de quadra na feira de Capim Grosso. Zé Pezão e Nel, um sambador do Alto do Capim, povoado vizinho a Capim Grosso, trocam versos rapidamente, e logo viro tema do batuque (Faixa 9). Saio apenas elogiado, porém há também perigo ao ficar na mira de um cantador. Zé explica:*

Batuque de quadra é assim. ... Uns vai atacar e outros vai defender. Duas duplas de sambador, eu boto batuque de quadra pra lhe atacar. Aí vem aquela dupla que é um santo defensor. Aí já vai travar brigando na quadra, um lhe atacando e outra lhe defendendo. É o batuque de quadra. É isso aí. É desafiando.

Se não tiver um diálogo voltado para alguém presente, o combate trava entre sambadores. Os temas podem incluir ataques ou insultos contra um grupo ou membro de um grupo, comentários



sobre a plateia ou a simples exibição de habilidade de improviso do sambador. Na varanda da fazenda, Jorge e Zé cantam um batuque de quadra casualmente, começando com o mote:

Faz cuidado pra não cair nas unhas do gavião

[Jorge]

Eu gosto de cantar samba  
Gosto pra me adivertir  
Eu sambei mais vocês  
Eu sambei lá sambei aqui

Faz cuidado pra não cair nas unhas do gavião,  
Faz cuidado pra não cair nas unhas do gavião

[Zé]

A chuva tem trovoada  
Molhando a terra do chão  
Quem anda de bicicleta  
Não dirige caminhão  
Que moto não é transporte  
Apenas uma invenção

Cuidado pra não cair nas unhas do gavião  
Cuidado pra não cair nas unhas do gavião

[Jorge]

Sou acostumado a sambar  
Com meu pandeiro na mão  
Ô eu vou sambar mais Charles  
Sambando mais Zé Pezão  
Fui sambar no 90  
Fui parar na Riachão

Faz cuidado pra não cair nas unhas do gavião  
Faz cuidado pra não cair nas unhas do gavião

*O batuque de mourão* tipicamente envolve improviso numérico. Zé dá um exemplo:

[mote]

Eu vim aqui sambar mourão

É meia-ripa  
É ripa e meia  
Duas ripas  
É meia-ripão  
Ripão e meia  
São dois ripão

Eu vim aqui sambar mourão

Eu vim aqui sambar mourão

O segundo sambador responde com um mourão voltado para outro objeto. Zé dá um exemplo de resposta:

É meia-caixa  
 É caixa e meia  
 Duas caixa  
 É meia-caixão  
 Caixão e meia  
 São dois caixão

Eu vim aqui sambar mourão  
 Eu vim aqui sambar mourão

*O batuque de martelo* Zé diz ser mais complicado e apenas o descreve como “uma comparação”. Ele dá dois exemplos que começam com um mote seguido por um verso improvisado. As rimas são mais variadas e extensas.

Eu sou Manezin de Zaia  
 Eu sou Manezin de Zaia

Que me embarquei um dia  
 Nas águas do oceano  
 Na Paraíba do norte  
 Tem dois cantor estudano  
 Pra vim governar Bahia  
 Com todos cantor baiano  
 E eu já tô maginano  
 Como é que tomo chegada  
 Na volta da madrugada,  
 Olé negrada, eu já digo o martelo trincano

O outro segue o mesmo padrão de mote e verso, porém apresenta outra sequência de rimas.

Madrugada o dia amanhecendo  
 Madrugada o dia amanhecendo

Canário cantando  
 Martelo trincando  
 E batuque gemendo  
 Falei pro meu companheiro  
 Não tem laço não tem truque  
 Canário cantando  
 Martelo trincando  
 E batendo o batuque

Após outras conversas tentando desenrolar as variações de batuque de desafio, reforço a opinião de Elizabeth Travassos (1997, p. 546) ao constar que o mundo poético-musical dos desafios de cantoria ainda espera uma investigação mais aprofundada. Zé faz um trabalho admirável ao tentar responder minhas perguntas, mas me confessa:

[...] são diversos modelos, diversos ritmos, diversos entrosamento, que aí pra quem tá na posição de vocês entender o que nós tem no conhecimento pra explicar, até é um pouco bem difícil. Porque... nós temos assim um aprendizado, não sei, de vida, uma longa coisa que isso rola há tempo pra aprender.

Eu nunca chego a assistir um dos famosos sambas de porfia, quiçá por acontecerem com menos frequência em tempos atuais, mas Jorge me conta sobre porfias do passado. Às vezes chegava um bilhete de um povoado distante, enviado por um grupo de samba, chamando por nome outro sambador ou grupo para comparecer e se defender num determinado dia e localidade. Os sambadores de Capim Grosso já viajaram para diversas comunidades da região para enfrentar outros grupos em sambas de porfia. Ouço falar, também, em torneios de samba de porfia organizados esporadicamente nos povoados e fazendas da região, com prêmios e grande assistência. Se houvesse um caso do grupo de Capim Grosso perder nessas disputas, nem Jorge nem Zé fazem questão de mencioná-lo. Vencer na disputa de porfia é uma questão de honra e orgulho. Por outro lado, Rouxinol, o irmão de Zé e Jorge e cantor de música popular, chega a reclamar do samba *por causa* dos desafios. Um dia na varanda da fazenda ele explica por que nunca se tornou sambador:

Eu mesmo não fui mais a fundo por causa disso. O sambador é polêmico demais. Eu fui no samba, aí de junto de Capim Grosso uma vez, com outro grupo de samba de Várzea da Roça. E eles se juntaram. E esses homens começaram uma profia, bicho, um desafio, que esses homem foram pra de manhã. Entraram num negócio de uma quadra aí, ô meu Deus, e o povo pegou indo embora e ficaram só os sambadores dentro de casa mesmo. Foram pra de manhã. O dia amanheceu e esses cara naquela nojeira.

Mas para os sambadores, ter domínio do batuque é fundamental. Talvez Zé resuma melhor a essência do batuque, e de certa forma, todo encontro entre sambadores, quando consta:

Ali no batuque é o seguinte. Não querendo ofender nenhum, não desprezar ninguém. Mas cada quem tem que mostrar realmente pra que é que ele veio ali. Pra que é que ele tá ali. Entendeu? Que se todo dia que você pedir pra eu cantar uma chula, só cantar uma chula só... você vai ver ‘aquele cara só sabe aquilo?!’

Se todo batuque que nós for cantar no samba, for cantar o mesmo batuque com as mesmas quadra... então não vai pra canto algum. Então não é sambador. Então pode pegar qualquer coisa e dar a você [...] pra copiar escrever e decorar e aprender. Ali tem que ter o reflexo mental dentro da mente. Tem que quebrar a mente e sair por ali... se não todo mundo era artista, todo mundo era sambador, todo mundo era o bom.

O improviso inerente ao batuque e a chula serve fins específicos, além da simples brincadeira: afirma a habilidade e valor do sambador diante dos seus conterrâneos e sua diferença enquanto especialista musical. Representa o poder do indivíduo dentro do coletivo e a autoridade da palavra na autoconstrução identitária dos sambadores.



Figura 3 – Jorge depois de ganhar 1º lugar num torneio de samba, Caiçara, 2011



Figura 4 – Compade Nego escuta uma fita de samba, Fazenda dos Oliveiras, 2015



Figura 5 – Zé Pezão e sua cuia, Fazenda dos Oliveiras, 2015



Figura 6 – O grupo de samba toca um batuque, Fazenda Pegadas, 2015  
De esquerda para direita: Firmino, Joaquim, Jorge, Compade Negro e Zé Pezão



Figura 7 – Jorge e Lourdes tocam chula na varanda, Fazenda dos Oliveiras, 2015



Figura 8 – Maria e Jorge no terreiro dos pais, Fazenda dos Oliveiras, 2015





Figura 9 – Dainha dança no samba de caboclo, Pimenteira, 2015



Figura 10 – Junior toca atabaque no samba de caboclo, Pimenteira, 2015



Figura 11 – Jorge e os amigos sambadores, Capim Grosso, 2017

### 2.3.4 Dona Lourdes e Gênero no Samba

Uma conversa de varanda, se a prosa for boa, muitas vezes se torna conversa de cozinha, o domínio de Dona Lourdes. Uma chamada para tomar café, almoçar ou jantar arrastra todos para o fundo da casa onde Lourdes prepara a comida, pulando entre dois fogões, lavando tripa de porco, catando feijão e cortando os temperos. Vó Ana, a mãe de Lourdes, senta de lado do fogão de lenha, onde pita um cachimbo e observa os filhos, netos, cunhados, primos, sobrinhos e vizinhos que transitam pela cozinha. Lourdes cumpre o milagroso dever de atender a todos que cheguem e não queimar a comida. Jorge, ao sentar na mesa sem camisa, manda logo preparar o feijão e carne, e com um prato forrado de farinha, come e sai sem demora, onde fica do lado de fora no banquinho de madeira e rola um cigarro de fumo. Se der vontade, apanha sua viola para tocar. Enquanto isso, os outros chegam para comer, os pratos acumulam, e, por fim, Lourdes come. Sem muita demora ela está lavando louça e esfregando a mesa com limão. Ao final de cada refeição, a cozinha limpa, ela varre o bagaço do cigarro de Jorge espalhado pelo chão em volta do banco.

Observo que, sempre que eu converse com Jorge, Dona Lourdes escuta e, às vezes, comenta. Entre suas diversas responsabilidades enquanto dona de casa, ela ainda é professora da escola primária de Caiçara e, há pouco tempo, se formou em pedagogia na faculdade. Ela gosta de conversar sobre a história da comunidade, e logo se insere nas minhas indagações sobre o passado do samba e da família. Uma das histórias recorrentes trata do cortejo do casal. De forma resumida, ela conta o caso assim: Jorge gostava muito dela, mas ela não gostava dele. Ela morava no “centro” do povoado, perto da pracinha, e Jorge à meio quilômetro, numa fazenda. “Eu vou casar com um homem da roça?!” ela exclama, imitando seu pensamento enquanto moça solteira. Ela tinha aspirações de se mudar para a cidade e estudar. O fato de Jorge cultivar um gosto por cavalos e samba não a impressionou, remetendo, quiçá, problemas da própria família.

O pai de Lourdes, Damião, era um sambador importante da região que, nas palavras dela, “só vivia de farra.” Apesar do laço forte entre Lourdes e o pai, ela confessa que ele abandonou sua mãe com 11 filhos, e ainda fez mais 12 filhos em outros casamentos. Vó Ana acabou criando Lourdes e seus irmãos sozinha, ainda acrescentando que “foi Jesus que criou”, como se estivesse admirado pela façanha até hoje. Com 99 anos, hoje ela é a moradora mais velha do povoado. Ela conta da época que era jovem e como, nos períodos de seca, “o de comer era difícil.” Quando

faltava feijão e farinha de mandioca, a família comia bró, uma farinha feita da casca moída e torrada do licurizeiro<sup>40</sup>. É difícil determinar o quanto o samba se fazia presente no povoado nessa época pelas suas memórias fragmentadas. Ela comenta que, durante as festas de samba, ela ficava no terreiro cantando roda, separada dos homens, como a maioria das mulheres. Ela ainda lembra de um pé de chula sobre a seca do ano 1932 que um cunhado gostava de cantar quando ela era menina:

Em trinta-e-dois  
Eu vi um barulho cerrado  
Os grande virou pequeno  
Os pequeno virou nada

Lourdes havia pouco motivo para mudar de opinião sobre o samba. Quando o casal namorava, às vezes Jorge escondia dela suas noitadas de samba. E se houvesse a promessa de parar de sambar ao se casarem, não aconteceu. Jorge admite com certo orgulho:

Depois que eu casei, ainda sambei muito também. Tinha semana que ia duas, três vez. [...] Cansei de sambar a noite toda, chegar em casa 7 horas do dia, 8. E só chegar, muitas vez só tirava a roupa, vestia a de trabalho e trançava. Era.

Lourdes ficava sozinha em casa com os filhos durante as muitas noites que Jorge saía para sambar. Ao perguntar para Jorge por que não levava ela para o samba, ele responde que ela não gostava de ir. Torna-se evidente, porém, que o samba não era lugar onde os maridos levavam suas mulheres com frequência. Eis, eu levo uma enorme surpresa quando descubro que Lourdes também canta chula. Começo a suspeitar que ela esconde um dom musical na véspera do Natal quando resolvo passar uma noite na fazenda. Nos sentamos na varanda e com a viola na mão e Lourdes de lado, Jorge toca um ritmo compassado e entoa um canto de Reis. Lourdes acompanha na segunda voz, “lá no céu tem três estrela, todas três tocam viola” (Faixa 10). Vó Ana olha para um lugar distante enquanto a chuva de verão cai. Em um segundo momento, dois anos depois, Jorge senta na varanda e me toca chulas depois do jantar. Lourdes arruma a cozinha e se veste para ir à igreja. Ela sobrevoa a varanda olhando para o marido e antecipo que Lourdes peça para ele se apontar. Em vez de interromper a cantoria da chula, porém, ela encosta em mim e, enquanto ele cante, sussurra seu pedido: “Eu posso cantar com ele?” Eu respondo, “Fica à vontade.” Num movimento brusco ela senta do lado dele no banco e entra na segunda voz das

---

<sup>40</sup> Uma espécie de palmeira nativa ao Sertão.

chulas, acompanhando a melodia e letra sem falhas. Ela balança o corpo enquanto canta e no rosto aparece um leve sorriso (Faixa 11).

A partir desses momentos de participação nas chulas, começo a incentivar os dois a tocarem juntos. Embora sempre negue sua habilidade, Lourdes demonstra prazer ao poder sentar do lado do marido e cantar. Jorge puxa algumas chulas, e eles se olham e cantam.

Ô gameleira, poço fundo encantado  
 Ô gameleira, poço fundo encantado  
 A força da correnteza  
 Da lagoa do lavrado  
 Ô lê O lá

Aquela dona me chamou  
 Pr'eu passar prout'o lado

Eu daqui sai solteiro  
 Quando eu voltei fui casado  
 Ô lá vai

Sinto que, ao cantarem a letra juntos, haja uma extraordinária ternura entre o casal.

Um momento em particular destaca-se das chulas do casal. Os dois se sentam na varanda no fim de tarde, a família inteira juntada no degrau da varanda para escutar os pais cantarem. Lourdes, que no início parece bem nervosa, aos poucos se solta. Ela nunca falha em achar o relativo certo da segunda voz e não se perde na letra. Se Jorge cantar uma chula que ela não conheça, ela se esforça para acompanhar observando a boca de Jorge, da mesma forma que a segunda faz no samba. Mas ao final da cantoria, Jorge manda ela preparar um café. Em vez de se levantar, Lourdes pede a filha que tome conta do pedido do pai. Brincamos sobre quem faz o café agora:

Charles: Agora é cantora!

Lourdes: Cantora não faz café né. Ela fica cantando. Olhai Charles, veja. Enquanto eu estava cantando, tava tudo bem. Agora eu parei e ele quer que eu vá lá pro pé do fogão!

Jorge: Não é que eu quero. Eu falei pra fazer o café né.

Charles: Jorge não sabe fazer café não?

Lourdes: Nunca fez café. Só me lembro uma vez que eu estava doente e ... ele levantou e fez o café.

Jorge: Mas eu toda vida eu levantei 4 horas pra tirar leite. Quando eu comecei a tirar leite era na baixa da onça e eu ia de bicicleta 4 horas da manhã. Aí que tinha vez que era no escuro, outra hora chovendo.

Voltamos ao assunto do café que Jorge vez quando Lourdes esteve doente:

Charles: E ficou bom?

Lourdes: Ficou ótimo! Sabe o que ele falou [quando me serviu], ‘Esse café agora vai sarar, que foi eu que fiz!’

Enquanto encerramos a gravação, Lourdes desabafa, “não é fácil nossa lida de mulher, né.”

## 2.4 SAMBA DE CABOCLO

Lourdes me comenta uma vez na cozinha algo sobre o passado de Jorge e sua família: os pais de Jorge tinham um terreiro e eram “espíritos” – uma maneira modesta de se referir a quem realiza *rezas*, devoções domiciliares aos santos situadas em rituais afrocatólicos. Nessas devoções frequentemente havia samba ao som de tambores altos, chamados *atabaques*, e a louvação e incorporação<sup>41</sup> de santos católicos e divindades afro-indígenas. Devido aos comentários que isso provocava por parte de alguns membros da comunidade, ela me confessa que sentia vergonha. Algumas pessoas até diziam “que Jorge era o filho do diabo.”

### 2.4.1 O terreiro de Rosa e Beto

Da varanda da fazenda avista-se a casa velha da família, construída por Beto pouco tempo depois que ele e Rosa chegaram em Caiçara no fim dos anos 50. O terreiro da casa era sítio de muito samba. Antes de Jorge ser levado para o samba por Venturinha, ou encantando pela viola de piega de Dedê, ele sentava e assistia a mãe e o pai sambarem nas rezas de São Gerônimo, Santa Bárbara e São Antônio, e durante o caruru de Cosme e Damião. A reza baseia-se num “contrato divino” entre um devoto – um rezador ou rezadeira – e o santo, firmado através de uma *promessa* ou *obrigação*. O devoto promete sua devoção ao santo e recebe em troca proteção espiritual. Além das orações verbalizadas, o próprio ato de sambar representa uma oferenda aos santos e demonstração de devoção (IYANAGA, 2010). O samba era tão importante nas rezas dos

---

<sup>41</sup> Possessão corporal de quem dança.

pais de Jorge que a família realizava as festas com a ajuda de sambadores de outra região, a 60km de Caiçara, ao chegarem na comunidade. No segundo ano, com o entrosamento da família em Caiçara, já participaram os sambadores locais. Além das orações e samba, havia um leilão e muita comida: panelas de galinha, carneiro, vatapá e, no dia de Cosme e Damião, caruru – oferecido a sete crianças para iniciar a festa. A comunidade também contribuía às rezas, trazendo doações para ajudar com as despesas. “Era doce. Era requeijão. Era tudo, coisa de comer,” diz Jorge. As rezas reuniam todos os moradores de Caiçara e muita gente das comunidades vizinhas. Jorge comenta:

Toda vida samba sempre deu muita gente. [...] Tinha devoção. Rezava. Que nem aqui em casa na casa de minha mãe. Aí tinha reza e tinha o samba. Aí já passava o ano todo o povo comentando ‘tal tempo é o samba na casa de Beto’. Aí quando chegava aquele dia aí cê vê esse terreiro aí não cabia ninguém, era archoado de gente. Era muita gente mesmo. E era em todo canto que a gente fazia samba, era assim. E também tinha coisa, chegava boca da noite, só saía no dia claro.

Em outro momento, passeando pela praça de Caiçara, um membro da comunidade me pergunta sobre meu trabalho. Respondo que pesquiso o samba da família de Jorge. Ao ouvir isso, cheia de emoção, ela comenta, “como eram lindos os sambas de Dona Rosa!” Ela descreve a dança de Dona Rosa – a cabeleira escura e coroa azul, a saia branca que rodava e as velas que segurava nas mãos enquanto girava. Até hoje muitos da comunidade lembram das rezas de Beto e Rosa com carinho e uma certa reverência.

Um domingo peço para Jorge me mostrar o terreiro dos pais. Ele me leva até a casa velha onde sua irmã mais nova, Maria, nos espera. Eles apresentam a casa e contam como Rosa enchia o terreiro de plantas: guiné, arrudo, capim santo, quebra-pedra, boldo. No santuário, entre outros objetos notáveis, observo um cartaz grande com a imagem de Iemanjá, o livro de curas de Beto, a coroa azul de Santa Bárbara de Rosa e um cordão de São Francisco pendurado na parede. No salão principal da casa, com um teto alto e duas janelas grandes, eles realizavam as rezas. Montava-se a mesa dos santos de um lado e sambava no outro. Jorge e Maria relatam que os pais, ao dançarem samba, invocavam *caboclos* – nome comum dado às entidades divinas que possuem os corpos dos dançadores. Os dois ressaltam, porém, que seus pais não usavam tambores nos rituais. A instrumentação percussiva do samba de caboclo era feita “no prato e pandeiro”, Jorge faz questão de enfatizar. O subtexto dessa constatação aponta para uma diferença simbólica

importante entre uma invocação feita ao ritmo do pandeiro e outra ao som do tambor. O uso do atabaque, tambor alto e afunilado utilizado em rituais afrobrasileiros por toda a Bahia, em diversos momentos da história do estado foi proibido (REIS, 2004). Ao mesmo tempo, a partir da reinvenção e transformação do catolicismo por práticas afro-brasileiras na Bahia colonial, as festas realizadas em homenagem aos santos católicos começaram a destacar tambores, batucadas e rituais de incorporação (IYANAGA, 2015). Não obstante, esses tambores carregam estigmas no semiárido, particularmente em lugares onde as igrejas neopentecostais predominam. Na cidade de Capim Grosso, a maioria cristã condena o samba de caboclo. Sua imagem negativa repercute nas reflexões de Jorge e Maria, ao falar sobre as rezas dos pais. Mesmo sem a presença dos atabaques “o samba de caboclo durava pouco tempo”, Jorge insiste, antes de mudar de tema.

Ao sair do terreiro, Maria apresenta Jorge com um retrato da mãe, revelada em São Paulo e guardada desde a morte dela. Tirado quando ela tinha 22 anos, o retrato revela uma mulher jovem e cativante, de pele clara e cabelo escuro cacheado. Do momento que a irmã apanha o retrato e entrega para Jorge, ele fica calado, levando ele à casa apertado ao peito.

#### **2.4.2 Samba de Devoção e Atitudes Sobre os Caboclos**

A fim de indagar mais sobre as rezas dos pais de Jorge e as atitudes dos sambadores referente ao samba de caboclo, faço entrevistas com Jorge e os outros membros do grupo. Seguem alguns trechos importantes das nossas conversas:

Charles: O sambador tem uma religião?

Jorge: Tem.

Charles: Qual a religião do sambador?

Jorge: É a católica. Você não vê um sambador evangélico. Tem que ser católico. Não for católico ele não vai ser um sambador. Porque diz que ali é festa inmundania.

Para diferenciar o samba que ele pratica do samba de caboclo, Jorge utiliza uma expressão adotada pela maioria dos sambadores da região, *o samba brasileiro*. Os sambadores buscam diferenciar seu samba “católico” e “brasileiro” do samba realizado em reverência aos caboclos. Jorge alinha o samba brasileiro com a fé católica, cuja maior símbolo encontra-se no reisado, ato



em louvor aos Três Reis Magos, realizado no município todo ano entre o primeiro e o dia 6 de janeiro. Na concepção da história da epifania de Jorge e seus conterrâneos, o samba é presente desde o nascimento de Jesus. Reproduzo algumas constatações de outros sambadores do grupo sobre os fundamentos católicos do samba brasileiro, começando com Compade Nego:

Já foi deixado por Deus. Que Santos Reis apertence a Deus. Aí deixou samba brasileiro que Santo Reis... não tem os 6 dias de janeiro de Santo Reis? É porque partiu pra isso. O samba brasileiro é isso. [...] É antigo, do começo do mundo. Santo Reis, São João. É. De Jesus, que existiu. Pode você pegar as escrituras que você acha. Acha marcando Santo Reis, que tinha os três Reis Magos que pertencia a Deus, é Santo Reis. Peguemo' aquele ritmo.

Firmino ainda acrescenta:

É uma raiz que vem do princípio do mundo. [...]No passar do Reis tem, 'cantar Reis não é pecado, foi coisa que Deus deixou. Quando Deus andou no mundo Santo Reis também andou'. Assunte bem, quer dizer que aí já vem de uma raiz do princípio da geração.

Embora nem sempre realizado em rituais religiosos, a legitimidade do samba brasileiro diante da maioria cristã fundamenta-se na afirmação das suas origens católicas. O samba de caboclo, porém, também concebe-se a partir de práticas católicas, o que torna uma distinção nítida entre “o católico” e “não-católico” e o “santo” e o “caboclo” impossível. A opinião inicial dos sambadores referente ao samba de caboclo semelha-se à de Jorge; não obstante, com mais persistência, aparecem ambiguidades na sua relação com este samba. Reproduzo alguns dos nossos diálogos.

Charles: O que o senhor acha de samba de caboclo?

Firmino: Samba de caboclo eu acho... você que no mundo tem de tudo né. Mas é ezucria. Porque tem uns caboclo, tem um samba de caboclo que é parecido com o samba de roda, samba brasileiro. Mas tem uns caboclo que é tudo coisa estramboque. Beber sangue.

Charles: Não gosta?

Firmino: Não.

Charles: E os tambor?

Firmino: Na boca do tambor [eu] era cascavê de buraco. Tinha uma curandeira lá perto de lá de casa que ave maria não tambor era, quando nós pegava era batuque pra arregaçar um... ela morreu há poucos dias. Eu gostava. Agora eu nunca, esse negócio de ver assim curador, nunca fui chegado.

Charles: O senhor chegou a bater tambor?

Firmino: Oxe, não bati o que rapaz?! Um tambor, dois cabra bom no tambor meu fio, é [...] dá um fogo em mulher. Mulher cai daqui cai em cima da gente. [...] Cansei de me molhar de suor.

Charles: Agora, o senhor batia, mas ao mesmo tempo não gostava, como era isso?

Firmino: Não, eu gostava. Agora depois é que a gente vai assuntando umas coisas que a metade das coisas... é ezucria e tudo. Agora tem uns tamborzeiro que é parecido, agora tem uns que ave maria.

Charles: Parecido em que sentido?

Firmino: Parecido no sentido da religião. Depois para certas coisas.... um curador matava criação e dava sangue a todo mundo para beber, de uma criação ruim sem abater sem nada e aquilo é coisa boa?! Não é não. [...] Ali botava num tacho mexia jogava canela dentro nego bebia chegava estava com a boca vermelha. Eu digo, 'eu quero isso nada rapaz'. Aquilo ali é uma judiação, né. Matar um bicho vivo pra juntar 5, 6 homem pra segurar um boi pra ele morrer ali com aquela dor ali, daquela facada. Pra mim não é certo não.

Charles: Então, se tiver um caruru de caboclo hoje o senhor vai?

Firmino: Vou, vou.

Charles: E bate tambor também?

Firmino: Bato. Se for preciso eu bato.

Zé Pezão explica da seguinte forma:

Zé: É isso mesmo. A devoção de cada família, em cada um santo que convida a gente. ... Mata lá um carneiro, um porco, uma galinha e faz aquele pirão... Festa de São João, São Cosme, São Roque, Santa Luzia, São Sebastião... cada um santo desse tem um segmento tem um devoto daquele naquele dia vai fazer uma reza, e depois quer um Reis, quer um samba, e a gente chega lá e a gente arrocha.

Charles: Essas festas de caruru vocês participam também? O grupo de vocês?

Zé: Participa. Só que tem uma diferença aí. Caruru é uma tradição, mas dentro do caruru a maioria deles vem outra tradição com nome condoblea. Dessa não participo. Eu não acho uma coisa assim, sensata, eu acho aquilo um pouco...

Charles: Qual a diferença no caso desses dois caruru?

Zé: Tem caruru como eu mesmo participo e ajudo bota ali sete criancinha ali com os pratinho de alimento, tem umas velas ali tal e um vinho. E a gente bate um pandeiro ali, canta uns batuque de Cosme e Damião, eles come, o caruru termina ali, a gente também come, toma cafezinho, bate papo, quer samba, samba, não quer, pronto vam embora dormir e acabou. Esse é o caruru. E tem outros caruru que diz caruru de pai de santo não sei o que. Deus me perdoe se tiver. Eu não sei, eu não concordo com aquilo. Então quando termina aquele caruru, bate uns tambor [imita o som de atabaque] um bocado de mulher trajado de branco e de azul e [imita um canto desajeitado] ali eu não.... desse aí eu não faço parte.

Charles: Algo mais voltado pros carurus mais do... pessoal católico?

Zé: Mas nesses negócios de candomblé também diz eles que é católico. Mas eles tem o linguajar o negócio de duas linhas, a linha branca e a linha preta, e disso eu não entendo, não quero entender... Fazer igual a Seu Lunga, 'eu tô fora'.

Indago com Nego e aparecem outros conflitos.

Charles: O que acha de samba de caboclo?

Nego: Aquilo ali se chama de 'acaba-samba'.

Charles: Por quê?

Nego: Porque não é todo mundo que gosta daquilo ali não. Aquilo não pertence a Deus. Não, não, não. Samba de caboclo é um negócio inventado do homem da terra aí que... Deus não deixou aquilo ali não. É uma ilusão. É mistura do que é ruim. Chega lá dentro do samba daquele, e pega matando galinha e botando o povo pra beber o sangue, beber sangue de gado, aquilo pertence a Deus? Pra mim não, viu.

Charles: Nunca fez isso?

Nego: Não. Não faço isso não. ... Ali é feio.

Charles: Batucava?

Nego: Batia um pandeiro pra ajudar um ali, mas à natureza amarrada. Pra não constrangir um pra arrumar desamizade. 'Não, tome o pandeiro só vai bater'. Batia, mas não era gostando não.

Charles: A mãe de Jorge fazia também né.

Nego: Dona Rosa não perdia um ano, não. O samba dela era samba de caboclo. O velho Beto passava mão no facão lá dentro do salão e era pinote e o povo 'uai, vai é cortar todo mundo', fazer aquela zuada braba e caia no caboclo. Ave! Seu negócio era brabo viu. [...] Agora o velho Beto, dava uns caboclo voava parede

dessa aí caía de costa e passava mão no facão, jogava de um, jogava de outro, mas não cortava ninguém, viu.

Charles: Rosa dançava com objetos também?

Nego: Dançava. Pegava um negócio de um litro, botava ela na cabeça uma vasilha ... rodava a cela todinha com ela na cabeça e não caía não. Um litro de água, uma vasilha de água, não derramava não. Era.

Charles: E vestia que roupa?

Nego: Ave Maria a roupa era uma saiona arrastando no chão. A roupona era branca também. Trajava todinho. Estava todo trajado. Era bonito. Era bonito mas eu não... se for pecado eu sei que não é não... não gostava não. Eu ia porque eu brincava mais Compadre Jorge, ia fazer o [bico], pra cantar o batuque, cantar o Reis, eu mais Jorge, pra cantar os batuque era nós.

Com o adoecimento da mãe e do pai, Jorge continuou a tradição do caruru, porém “sem caboclos”, ou seja, sem o ritual da incorporação e sem a presença de tambores. Ele permitia apenas o samba brasileiro. Após o falecimento dos dois, ele parou de realizar o caruru em casa e, aos poucos, frequentar as rezas de outras famílias. A coroa de Santa Bárbara permanece pendurada no terreiro de Rosa. Maria toda semana arruma ela na parede, tira as teias de aranha, coloca flores. Entre a linha branca e a linha preta, há um imenso território colorido de memória, afeto e saudade.

#### **2.4.3 Samba de Caboclo na Pimenteira**

Jorge me informa que a meia-irmã de Lourdes, Dainha, fará um caruru nos dias 25 e 26 de setembro. O primeiro dia terá samba de caboclo e o segundo samba brasileiro, para agradecer a todos na pequena comunidade de Pimenteira. Eu me empolgo pela ideia de ir, pois eu já havia ido no caruru de Dainha há quatro anos. Me lembro do encontro com fascinação, os tambores feitos de troncos de pau ocos postos a esquentar numa fogueira, o salão pequeno cheio de gente e sacudidos pela batucada dos tambores, os vestidos brancos rodando ao canto de Cosme e Damião e as velas reluzindo por volta da imagem de Santa Bárbara no altar. Naquele encontro Jorge e Lourdes me acompanharam, mas desta vez há menos ânimo. Lourdes estará assistindo uma formatura e Jorge apenas me comenta que terá outra coisa para fazer. Eu pego uma carona com Junior, o filho deles, que foi chamado para tocar tambor. No caminho peço a Junior algumas explicações sobre o samba. Ele diz não ter um caboclo pessoal, mas confessa que gosta de

batucar e que no mundo “tudo existe, a linha branca e a linha preta.” Ele também menciona as viagens para o caruru de Dainha como grande momento de alegria da família e da comunidade. Eram momentos da população sair para namorar, dançar e melar as mãos comendo caruru e vatapá, conforme a tradição, sem talheres. Um labirinto de estradas de chão nos levam para a comunidade de Pimenteira, local da festa, mas não vemos mais as fileiras de famílias chegando pela estrada – apenas alguns grupos de pessoas indo na direção oposta. “Evangélicos voltando para casa,” diz Junior, certamente com pouco interesse em ir para um caruru.

Ao chegarmos, deparamos novamente com uma multidão de gente no terreiro da casa de Dainha. Percebo logo uma diferença na casa. À sala de estar pequena, antigo sítio do caruru e do samba, foi acrescentado um salão enorme, feito propriamente para rezas, no lugar do velho santuário. O santuário também havia mudado de lugar e aumentado em tamanho. Fica numa antessala depois do salão de festa. O teto dos dois salões está enfeitado de faixas de papel crepom coloridas. O conjunto musical, composto de três tocadores de atabaque, três pandeiristas e um tocador de triângulo, aquece no salão maior. Entramos logo no santuário e, entre os diversos santos, espadas de madeira, contas, conchas e demais enfeites da mesa, percebo um chapéu e jaleco de couro na parede, indicando o culto ao caboclo boiadeiro. Os membros da comunidade – crianças, mães segurando filhos, homens, idosos – andam pela casa comendo e conversando. A maioria veste roupa de rua, porém há mulheres de saia branca e alguns homens de calça branca e camisas azuis brilhantes – um sinal de que pretendem participar do samba mais tarde.

Dainha logo nos cumprimenta, trajando um vestido cor-de-rosa, um rosário e contas de todos os tamanhos e cores que chegam a bater na cintura dela. Infelizmente, ela fala, perdemos a ceia dos sete meninos, mas há comida ainda, caso queiramos. Vejo o povo comendo seus pratos de caruru, a mão como talher predileto em lugar do garfo, e depois entro na cozinha para bater papo com as cozinheiras. Elas raspam o resto do vatapá de um caldeirão enorme, fazendo uma farofa do óleo que sobrou da fritura das carnes, e procuram pés de galinha para dar aos que ainda não comeram. Fico admirado pela quantidade de comida preparada numa cozinha tão pequena. Elas dão risada e dizem que, no dia seguinte, terei que vir mais cedo que ainda haverá um bode cozido. Como de costume nas rezas, não falta comida para ninguém. Quem chegar, comerá.

Logo iniciam as orações no santuário onde o chão na frente do altar é ocupado por mulheres – avós, mães e filhas pequenas. Quem quiser entrar não acha mais passagem. Dainha

ajoelha diante do altar e começa a orar em forma de canção. As mulheres acompanham e os cânticos ecoam pela casa: “São Cosme e São Damião, aos vossos pés ajoelho” (Faixa 12). A conversa das pessoas nas outras salas diminui e o povo assiste. Dainha permanece ajoelhada na frente do altar e canta as letras das rezas escritas num pequeno livro que segura na mão. As mulheres sentadas por volta dela acompanham numa devoção solene e bela.

Após a oração chega o momento do samba. O salão grande está lotado e a banda ocupa uma parede inteira. Sobra um espaço no centro onde acontecerá a dança. Outro ritual alimentar inicia a performance musical quando quatro meninas comem bolo ao som da batucada de Santa Bárbara. Os sambadores, encostados na parede, tocam pandeiros e atabaques. Dainha canta: “eu vi Santa Bárbara na beira d’água comendo arroz e bebendo água.” A bateria aumenta o volume e a plateia repete a mesma frase em coro. Dainha gira e canta, seu corpo relaxado, o cabelo jogado por cima dos ombros. Dainha logo fala para todos que a senhora ao seu lado havia sido curada de uma doença grave por Santa Bárbara, e como promessa, paga o bolo todo ano. A senhora abre um sorriso banguelo de imensa satisfação. Dainha fala em voz alta, “pra quem não acredita em Orixá, essa só vivia em hospital. E hoje está sãzinha. E todo ano dá a obrigação dela porque foi Santa Bárbara que curou ela!”<sup>42</sup> Aparecem neste momento um homem alto de pele clara vestido de branco com um cocar de penas de pavão, o cunhado de Dainha, e o filho dela, trajando uma vestimenta cor-de-esmeralda brilhante. A batucada começa novamente e Dainha entoia, “abra a roda gente que eu vim sambar, hoje vim pro samba com meus orixá” (Faixa 13). Ao embalo dos tambores a roda logo enche de outras mulheres. Dainha gira ao tintinar dos sinos que segura na mão, o filho dela também entra na roda e dança com o corpo curvado, segurando uma espada de bronze grande. Enquanto todos dançam e giram, Dainha comanda a banda. Ela determina o batuque a ser cantada e a duração da música. Ao parar a música, ela canta o refrão do próximo batuque uma vez, sem acompanhamento, para que todos escutem. Depois a bateria entra e, logo em seguida, o coro repete o refrão. Junior, que até então assiste o samba de longe, logo substitui um dos batuqueiros, aperta o atabaque entre as pernas e bate o tambor com força, um grande sorriso estampado do rosto, que nem os outros músicos. Após uma hora passar os tocadores derramam suor. Alguns são substituídos, e outras mulheres vestidas de branco assumem o papel

---

<sup>42</sup> Mais tarde eu descobri que a mulher havia sido evangélica e, após ser curada da doença, saiu da igreja e iniciou suas devoções no caruru de Dainha.

de puxar os cantos e comandar a roda. Os homens seguem na bateria à disposição dos pedidos das mulheres. Dainha e suas acompanhantes são as mestras da festa.

Por ter que trabalhar no dia seguinte, Junior sugere que vamos embora antes de meia noite, e com certo arrependimento consinto, pois não será fácil arrumar outra carona de um lugar tão remoto. Ao ligarmos o motor e sair pela cancela da fazenda, a batucada continua. Tenho a leve impressão de que a festa, onde todos cantam em coro, amontoados dentro do salão e sacudidos pelos tambores, está apenas começando. A ausência de Jorge também ressoa no caminho de volta para casa. Sobram as dúvidas: Jorge deixou de acreditar? Ou será que os caboclos o aproximam à memória dos pais falecidos e um passado de samba que ele prefere esquecer?

## 2.5 AS FRONTEIRAS E O FIM (OU FINS) DO SAMBA

Tempos depois, ao passear pela feira-livre de Capim Grosso, paro no bar de Pedro Jacas, ponto de encontro dos sambadores todo dia de segunda-feira. Ao longo da manhã os sambadores da roça e os da cidade se encontram, trocam abraços fraternos e eventuais doses de pinga. Compade Nego e Zé Pezão, recém-chegado de Santa Rita outra vez, sentam numa mesa e cantam chulas com seus amigos. Assisto a cantoria e a roda de gente que forma em volta do som. Numa vaga entre chulas, aprendo que Loro deixou de sambar e virou evangélico. Parece que os outros membros do grupo, embora não falem, andam incomodados pela notícia. “Ele achou esse sistema e acha que está certo agora,” Joaquim me comenta. “Aí eu não posso dizer nada. Cada um tem uma decisão.” Muitos dizem não ter visto ele mais depois que se tornou evangélico. A saída de um membro do grupo pode significar, não apenas o fim do samba para aquele sambador, senão o corte de laços pessoais entre ele e os demais sambadores. A chula que Zé fez para motivar o grupo, o encontro na Fazenda Pegadas, a fraternidade dos sambadores nos encontros da feira – nada foi suficiente para que Loro, no fim de contas, permanecesse no grupo. Eu relembro de Loro ao contar o episódio do botijão, sua dificuldade de sambar e um certo ar de resignação na sua voz. Aos 79 anos de idade Loro deixou de sambar.

A desistência de sambadores por causa da idade, doença, opção de devoção, ou um conjunto desses fatores, não é incomum hoje, e muitos expressam preocupação com o futuro de samba. Além da perda dos músicos mais idosos, os demais sambadores no município de Capim Grosso enfrentam os efeitos da cultura urbana na formação dos jovens das suas comunidades,

começando com suas próprias famílias. De todos os sambadores do grupo de Jorge, nenhum teve filhos que se tornaram sambadores. As causas desse desinteresse – a influência da música urbana, a cultura global, o êxodo rural e a estigmatização da música da roça – já observadas e discutidas em outras comunidades de samba na Bahia (SANDRONI, 2007), também atingem as comunidades do município. Não obstante, entre os sambadores que permanecem, as desistências, falecimentos e outros obstáculos, em vez de desanimá-los, parecem fortalecer sua convicção na importância do samba nas suas vidas. Essa resolução absoluta de continuar cristaliza-se quando Compade Nego proclama: “Eu só paro de sambar quando eu morrer.”

Quais as crenças e valores da roda de samba que sustentam essa convicção? Um dia pergunto para Jorge por que as pessoas samba me ele me dá a seguinte explicação:

O que o samba influência é as brincadeira, que o cara se adiverte. Às vezes o cara tá triste ali, muzungudo, vei, sem graça pra nada. Aí chega na roda de samba. Aí daí a pouco ele tá alegre, cantando, fazendo piega. É a diversão.

Após o fim da luta de gado, Jorge insiste que o samba é a última das grandes diversões na sua vida. No entanto, o samba ainda é mais do que uma simples diversão. A sua performance fundamenta identidade coletiva, laços afetivos e um senso de irmandade desenvolvidos ao longo da vida. Jorge fala sobre essa irmandade entre sambadores e, no processo, chega a outros motivos para quais ele insiste em continuar a sambar.

[...] um grupo de samba, é um grupo de irmão que está ali viu. É um grupo de irmão. Ali o que acontecer com um daqueles dali aconteceu com tudo. Todo mundo entra no rolo. Aí, também, ninguém se mete em samba não. A coisa mais difícil do mundo é você ter uma briga no samba. É a coisa mais difícil do mundo.

Se, por um lado, o samba cria um espaço de união, regido pela fraternidade e boa convivência, onde os problemas da vida, sejam emocionais ou ameaças físicas como brigas, pouco penetram, a roda também estabelece um comportamento ético, ora ensinado ora exigido do sambador. Dessa forma, as comunidades do samba são autogeridas – da transmissão do conhecimento musical ao ensinamento de comportamento dentro e fora do grupo. Jorge elabora:

O cara que entrar num grupo de samba. Ele não vai se dar mal. Ele não vai entrar nunca no mal. Ninguém nunca me deu um conselho para o mal. Sempre para o bem. [...] Se aparecer alguém, mal intencionado, ali [...] O povo vai deixando esse mal intencionado de lado quando descobre, até que isola ele ninguém chama e coisa e ele abandona. Porque pra seguir o grupo pra acompanhar o grupo tem que ser gente de responsabilidade.



O samba também fundamenta relações que ultrapassam os limites temporais e espaciais da roda, gerando solidariedade extramusical e conferindo prestígio ao sambador dentro da comunidade. Jorge me confessa com orgulho:

É tanto que ainda hoje eu as vez vou pros lugar mais Lourdes e todo mundo passa por eu e fala 'ô Jorge ô Jorge'. [Lourdes diz] 'Mas tu conhece o povo do mundo todo!'. Eu digo, 'todo mundo me conhece'. Tem cara que chega e fala comigo que eu não sei quem é. E agora depois quando tem tempo que a gente começa a conversar assim. O cara diz, 'rapaz tu não lembra não daquele samba de lá, da casa de fulano. Eu te vi lá!'. Eu digo 'Ah rapaz, agora eu lembro'. É.

Joaquim narra o vínculo entre a grande comunidade do samba e um senso de orgulho e bem-estar emocional. Para ele, não sambar é equivalente a adoecer.

Eu não tenho nada. Agora tenho minhas amizade ni samba que todo mundo quando me ver, me chama. 'Joaquim nós vai ali, Joaquim vamos pro samba'. Ontem fiquei doente que me chamaram pra ir pro samba que eu não fui. Fiquei doente. [...] Eu tenho orgulho da brincadeira. Graças a Deus que é uma coisa que tenho orgulho de uma brincadeira de samba.

A proteção, fraternidade, orientação ética e prestígio fundamentam um orgulho que Jorge e seus conterrâneos assumem ao gozar dos privilégios e negociar as responsabilidades de ser sambador. Diante desses benefícios, surge a pergunta: há alguém que não tenha acesso ao capital social do samba? Quem na comunidade de Capim Grosso pode, ou não, ser sambador? Quais os marcadores sociais que o distinguem?

Algumas pesquisas constam a identidade racial afrodescendente como elemento fundamental à identidade dos sambadores e comunidades de samba no Recôncavo (SANDRONI, 2007). Quando pergunto Jorge sobre uma possível identificação racial com o samba, ele responde assim:

Não existe isso não. Seja a cor que seja. Entrou fez bom todo mundo aplaude. Se fazer ruim também pode ser branco, pode ser rico, pode... se for ruim sai de fora. Essa aí não entra não. Agora fez bom, fez bonito, bem feito, pode ser preto, branco, louro, moreno, azul, castanho, mulato... do jeito que for.

Mais do que uma questão identitária racial, o samba remete a vida rural para Jorge e fundamenta sua autoimagem enquanto lavrador. Ele me diz, "Tenho orgulho de ser sambador porque é a

tradição da gente. Sou da roça. Criado na roça.” Joaquim, Zé, Compadre Nego e Firmino também nega a existência de uma autoidentificação racial entre os que participam do samba.

Apesar do seu fenótipo multirracial, há fronteiras raciais nítidas que se estabelecem em volta da questão da sua associação religiosa. Jorge e seus conterrâneos, em tempos recentes, buscam distanciar seu samba, o samba brasileiro, do samba de caboclo. Rejeitam os tambores e o sacrifício de animais enquanto signos das práticas religiosas afro-brasileiras. Lutam para reconciliar, inclusive, seu próprio envolvimento nestas práticas no passado. A reza, uma prática de devoção aos santos que não distinguia entre santos católicos, orixás e caboclos, agora encontra-se no complexo e contraditório processo de tentar separar o “afro” e o “católico” do seu núcleo religioso constituinte.

Se a religião se configura atualmente como divisora na identidade de quem samba, a questão de gênero apresenta outra barreira mais estabelecida e duradoura. Os sambas realizados por Jorge e seus conterrâneos são eventos principalmente masculinos, cuja divisão de gênero se mantém no fazer da música e participação na dança. Embora os sambadores afirmem nos seus depoimentos que as mulheres são necessárias para o samba, principalmente no momento do batuque, na prática, a participação de mulheres é limitada. Se isto é resultado do recente enfraquecimento do samba na vida rural e a crescente divisão entre práticas de samba profanas e sagradas, não fica claro. Por um lado, os sambas eram historicamente eventos que envolviam comunidades inteiras na sua preparação e execução; por outro lado, Lourdes e Vô Ana, entre outras mulheres, me relatam como antigamente as mulheres costumavam cantar músicas de roda em espaços separados das casas – porém próximas o suficiente para aprender as chulas. Ouço falar de algumas histórias de mulheres sambadeiras<sup>43</sup>, mas a grosso modo, as mulheres inserem-se na performance do samba de outras maneiras, às vezes mais sutis, como no caso de Lourdes que canta chulas na varanda com o marido, eventualmente. Ou como no caso de Dainha, no próprio samba de caboclo, onde se torna protagonista – cantora e comandante de um conjunto musical composto de homens.

Uma noite na varanda da fazenda, Jorge me conta sobre um tempo em que os foguetes batiam de madrugada e homens e mulheres, jovens e idosos, os devotos dos caboclos e santos católicos partiam juntos para os sambas roubados. Depois ele me fala sobre outros contextos

---

<sup>43</sup> Jorge me fala sobre uma violeira que tocava nos reisados de Capim Grosso com seu pai. Após a morte do pai ela sentiu resistência à sua participação por parte de alguns sambadores e deixou de sambar.

sociais de samba, compartilhados por homens e mulheres, como o trabalho nas casas de farinha e batatas de feijão, onde cantava-se o batuque juntos. Jorge lamenta o fim desses encontros. “Tinha”, ele comenta. “Hoje acabou que bater é no trator. Leva o trator pra roça e é o canto do motor. Modificou tudo.”

Andamos pela roça e Jorge continua falando sobre sua vida. Ele me explica como ele fez um açude antes da chegada dos tratores: “Eu passei 45 dias com uma canga de boi e três trabalhadores cavando e os bois arrastando barro.” Ele dá outra risada. Depois, aponta para algumas árvores na beira do nosso caminho e me explica que, além da plantação de milho e feijão, ele cria plantas indígenas do semiárido, a maioria ameaçadas pelo desmatamento da caatinga. “Eu crio uma moita de quebra-facão.” Vamos andando e a lista aumenta, “pau caixão, pioba branca, pau ferro, carrancudo, alecrim de vaqueiro, pau pereira.” Cada uma tem sua utilidade: baraúna para fazer cancela, pau caixão, também chamado de murici, para fazer coroa de espingarda, umburana de cambão e mandacaru de boi para fazer um caixão, pau ferro para fazer remédio. Da matéria prima do semiárido o povo construía suas vidas, casas e curas – até os caixões para enterrar os mortos. Pergunto sobre as secas, a dificuldade de ser lavrador e se ele já pensou em desistir. Jorge proclama:

O povo quer desistir, acabar com tudo, vender tudo. Fica pior! Não... não pretendo acabar nunca. De jeito nenhum. Vou morrer e largar aí pros fio. Se os fio quiser acabar é problema deles, mas eu não acaba não. Deixa aí. Quando eles chegar aqui, dizer 'aqui foi meu pai que largou aí, é nosso'.

Ficamos em silêncio. Uma nuvem vaga pelo céu azul como se fosse um ponto final. Após uma breve pausa voltamos a andar.

O samba, esse ecossistema musical perene do Sertão, se entrelaça profundamente com o povoamento de Capim Grosso e a convivência e sobrevivência do seu povo rural. As histórias, ritmos, textos e performance deste samba são vastos, ao ponto de serem incalculáveis, assim como o Sertão e o mundo existencial de cada um dos seus habitantes. Mas na terra fértil das rodas de samba de Jorge e seus conterrâneos, vinga-se um modo de fazer relações humanas, compreender a história, tratar doenças físicas e espirituais e afirmar a humanidade de gente pela música. Deste samba brotam galhos, folhas, cascas e curas que a modernidade ainda luta para

cultivar. A obrigação de Jorge ao samba é a mesma que ele sente para suas plantas, seus animais, a sela de cavalo e sua família. Fazem parte do seu ser.

Desço da estrada e entro no mato. Moita. Árvore. Bicho. Cacto. Eles ganham formas, cores, nomes: mulungu, umbuzeiro, mandacaru, sofrer. Barulho vira quadra e batuque. Não sei ao certo quantificar o que aprendo de Jorge e seu samba, nem quanto resta para contar e escrever, nem o quanto que compreendo dos perigos dos espinhos, dos remédios das cascas de pau, das raízes escondidas debaixo do chão. Pelas caatingas de Capim Grosso segui os caminhos do samba e por um tempo respirei profundamente uma vida rica musical. Escutei muitas histórias. Senti o chão tremer debaixo das botas de um sambador. Cheirei a cassutinga de manhã depois da chuva.

### 3 MARCOLINO

Algo no salão de Seu Marcolino havia mudado.

Na minha primeira visita, entrei e me sentei num dos sofás empoeirados, mirando as longas sombras que se formaram no salão sombrio no fim da tarde. Aguardei a presença do prometido mestre da viola. Um homem esbelto de compasso lento entrou e apertou minha mão. Suas bochechas se contraíam, um par de óculos fino empoleirado no nariz, e os olhos entreabertos me contemplaram. O que conversamos e por quanto tempo não me lembro mais. Sei que minha curiosidade musical foi logo temperada por outras preocupações. Apesar dos meus pedidos, ele me informou que não aguentava mais tocar a viola devido a “areia” que sentia na palma das suas mãos. Ele foi diagnosticado com tuberculose no hospital público havia pouco tempo. Estava tomando remédios fortes que pouco aliviavam a dor que sentia no corpo e nas juntas. Neste exato momento, provavelmente ainda não sabia que o médico havia se equivocado e indicado o remédio errado. Seu Marcolino não sofria de tuberculose, senão um problema de coração. Este remédio, como seu filho Matteus iria me dizer no ano seguinte, “tava era matando pai.”

Assim, na sua dor resignada, me recebeu com cortesia e atenção. Ao seu pedido, sua filha mais velha, Gilvânia, me trouxe uma caixa cheia de papéis revirados: um certificado da prefeitura municipal do Morro do Chapéu, uma xérox desgasta de um trabalho de graduação e a capa de um CD, *Bahia Singular e Plural*, vazia por dentro. Uma das músicas do CD, *Como é bom morar na roça*, era dele. Sua voz suave ressoando com um orgulho cansado, Seu Marcolino me explicou que já havia sido gravado em CD e VHS pelo “pessoal de Salvador da cultura.” Outro certificado comprovou: “Seu Marcolino: Mestre Griot”, ou como ele graciosamente se declarou, “Mestre Hungria.” Eu perguntei, “O que isso significa?”, e ele exclamou, “É um negócio, assim, quilombola sei lá como é, não entendo.” Li, revirei e coloquei de volta na caixa cuidadosamente os objetos, as sombras tomaram conta do salão, e na boca da noite me despedi, olhando para a casinha azul silenciosa onde a viola não soava. Me comoveu não somente a decadência em que morava um homem honorífico da cultura baiana, os comprovantes e garantias de mérito impotentes diante da sua pobreza material, senão a sensação de uma ausência indefinida. Naquela noite sai sem ouvir a viola de Seu Marcolino, mas ganhei algo muito mais valioso, um convite.

Dois meses depois, no mesmo salão, vários olhos me encaram por dentro de um curioso amontoado de pedras, plantas, conchas, frascos de perfume, santos e soldados de plástico. São Jose, São Jorge, Mickey Mouse, Tweety Bird, Jesus no crucifixo, Superman – houve nessa encruzilhada de olhares um estranhamento mútuo. Não obstante, eu que sou o estranho aqui. Retorno seu olhar e me cobre a luz calorosa e colorida das piscas-piscas trepadas nos gravatás. Muita gente anda pela casa ajustando as fitas coloridas dos seus chapéus, abotoando blusas azuis brilhantes, acertando saias. Crianças correm pelo salão. Há um clima de ânimo e ansiedade. Eu me sento, alerta, no sofá e Matteus, recém-chegado de Feira de Santana, onde estuda para ser padre, me recebe com a mesma atenção que seu pai. Enquanto conversamos, me pergunto como será aceita a minha vontade de acompanhar o reisado. Será que eles permitem que um estranho acompanhe e toque um instrumento, e ainda mais um estrangeiro inexperiente no samba. “Eu vim acompanhar o reisado, pode?” A resposta vem em forma de ordem: “Vá pegar um chapéu, rapaz.” Por coincidência (ou quiçá sina) eu já me visto de uma blusa azul, a mesma cor usada pela meia-dúzia de reiseiros homens que se aprontam para a jornada dessa noite, e saio do salão iluminado e cheio de gente um reiseiro adotivo do grupo. Fitinhas coloridas a voar no vento frio noturno do Morro do Chapéu, transbordamos música e cores nas ruas vazias da noite escura.

### 3.1 MORRO DO CHAPÉU E O REISADO

Aquela noite, eu viria a descobrir depois, marcou a primeira vez que Seu Marcolino, mestre do último reisado de Morro do Chapéu, não saiu para reisar. Matteus assumiu a liderança da missão do seu pai, guiando seus irmãos, primos, sobrinhos e amigos pelas ruas urbanas e zona rural do Morro do Chapéu com a viola do pai na mão. O reisado de Seu Marcolino transmite-se por estreita linhagem familiar. Segundo as memórias da família, foi iniciado pelos bisavôs e passado de geração a geração até Marcolino assumir o comando do grupo em 1979. Com a morte recente dos irmãos reiseiros de Marcolino, havia se tornado um reisado conduzido principalmente pelos filhos, primos e netos do patriarca. Ao vestir o chapéu pela primeira vez, eu também, sem saber naquele momento, estaria embarcando na minha própria missão: a de um norteamericano, ateu e principiante ao samba, tentar entender a história e motivos deste grupo de músicos jovens, devotos do Santo Reis – de onde vinham, por onde pretendiam passar, os segredos do seu samba e sua fé, e sobretudo por que, apesar das inúmeras dificuldades que lhes aguardavam naquela

noite e nos próximos anos – da crescente indiferença da sua comunidade, da crueldade da doença, das mazelas da pobreza e do preconceito – ainda insistiam em realizar sua jornada. Ainda reisavam. Ainda sambavam.

### 3.1.1 O Reisado em Contexto Acadêmico

No período entre o Natal e o dia 6 de janeiro, os reiseiros – devotos do Santo Reis – formam conjuntos musicais e festejam a visita dos Três Reis Magos ao menino Jesus em Belém. Esses conjuntos, chamados *reisados*, *grupos de reis*, ou simplesmente, *reis* na Bahia, realizam reencenações rituais da jornada dos Três Reis. Fazem visitas às residências de outros devotos católicos nas comunidades rurais e pequenas cidades do interior. No decorrer de uma visita os reiseiros cantam, tocam instrumentos e dançam, recebem “esmolas” dos donos-da-casa em nome de Santo Reis, e abençoam a casa visitada. Essas visitas repetem-se diversas vezes – ora de noite, ora de dia – durante o período do festejo, até chegar ao dia 6 de janeiro, quando os reiseiros realizam uma grande festa em louvor a Santo Reis com as oferendas colhidas durante a jornada, a qual todas as casas contribuintes são convocadas. Embora haja bastante variação entre reisados referente à organização musical dos conjuntos, os pequenos rituais e roteiros da sua jornada e os modos de interpretar a história dos Três Reis, o contato sagrado através da música ritual faz parte do ciclo de devoções ao Santo Reis que acontece em todo o Brasil durante o mesmo período.

A comemoração dos Três Reis tem sua origem nas tradições católicas da Europa medieval, logo trazidas para o Brasil pelos portugueses no período colonial. As festas adquiriram forma própria nos lugares mais distantes do poder institucional da igreja, integrando um ciclo de devoções aos santos “populares”, cujos rituais foram compreendidos e construídos a partir das experiências e condições existenciais das populações camponesas católicas (BRANDÃO, 1981) – o que Eloisa Brantes chama do catolicismo da produção de autoconsumo (BRANTES, 2007, p. 24). No Piemonte da Diamantina, a encenação do reisado é vinculada à tradição do samba, praticado por membros de comunidades rurais e urbanas onde o catolicismo – com forte influência de práticas afro-brasileiras – constitui uma condição fundamental da vida. O etnomusicólogo Michael Iyanaga (2015) aponta a relação histórica entre os santos católicos e o samba na Bahia, onde o samba faz parte dos atos de devoção religiosa. Segundo os devotos baianos do catolicismo popular, o samba é integral à devoção porque o samba agrada aos santos.

No discurso de sambadores em diversas regiões do estado, a história dos Reis Magos fundamenta sua concepção do samba enquanto música divina, presente no mundo a partir do encontro entre os Reis e o menino Jesus, quando Maria presenteia os Magos com uma viola, pandeiro e caixa. Nessa acepção êmica, os fundamentos bíblicos sacralizam o samba, mesmo quando praticado em espaço laicos. Em quase todas as regiões do Piemonte da Diamantina, ser sambador é sinônimo com ser reiseiro, pois todo sambador é chamado, ou se compromete pessoalmente através de promessas e obrigações, a louvar ao Santo Reis.

Além das concepções êmicas voltadas para o samba e a devoção, vale, antes de mais nada, enquadrar a tradição da família de Seu Marcolino no panorama brasileiro das devoções ao Santo Reis e a lente acadêmica pelo qual estas são vistas e discutidas. O antropólogo Carlos Brandão foi o primeiro a conceitualizar as práticas católicas do reisado nas cidades e povoados do sul de Minas Gerais, onde os grupos se chamam *Folias* ou *Companhias de Reis*, pela ótica da antropologia social. Brandão utiliza a ideia da dádiva proposta por Marcel Mauss para compreender a função da Folia de Reis na “circulação de dádivas – bens e serviços – entre um grupo precatório e moradores do território por onde circula” (BRANDÃO, 1981, p. 25). A troca, ele afirma, realiza-se através da reconstrução simbólica do espaço camponês, onde os foliões ritualizam a história dos Três Reis. Na sua análise de dádivas, no entanto, ele pouco explora a performance musical enquanto meio pelo qual tais trocas acontecem, assim como a presença da música e o prazer estético como uma dádiva partilhada em si, inclusive, pelos próprios santos.

A etnomusicóloga Suzel Ana Reily (2002) aprofunda a discussão sobre trocas ao chamar folias de *atos sociais totais* – atos simbólicos que integram esferas de conhecimento e experiência dos seus praticantes – e espaços ritualizados capaz de “encantar” uma realidade religiosa e ordem moral na vida dos devotos. Ela aponta o papel fundamental das qualidades estéticas do ritual musical em “encantar” esse espaço sagrado onde promove-se trocas entre seres humanos e entidades divinas, enfatizando o vínculo entre o *ethos* do catolicismo concebido pelos devotos e o da encenação musical, ambos caracterizados pelas ideais da solidariedade e reciprocidade. A eficácia da música, ela argumenta, baseia-se na maneira em que “os participantes proclamam suas verdades religiosas ao mesmo tempo em que suas ações coordenadas no fazer da música recriam os ideais sociais simbolizados nos seus valores



religiosos”<sup>44</sup> (p. 3). Na sua pesquisa sobre as Folias nas zonas urbanas periféricas do estado de São Paulo, Reily propõe que elas fundamentam uma identidade compartilhada por migrantes, a maioria operários com raízes no estado de Minas Gerais. Deste modo, o *ethos* encantado pela música das Folias unifica os migrantes em oposição aos setores privilegiados da sociedade capitalista e fomenta uma identidade rural moralmente separada e superior (p. 165).

Mais próximo ao Morro do Chapéu, Eloisa Brantes (2007) pesquisou a devoção ao Santo Reis em Mulungu do Morro, uma comunidade negra na Chapada Diamantina da Bahia, onde o reisado é protagonizado por mulheres. Numa “imagem negativa” das Folias urbanas de São Paulo, as mulheres reiseiras do Mulungu do Morro resolveram continuar a tradição depois que os homens da comunidade migraram para o sul em busca de trabalho na década dos anos 60. As mulheres e membros da comunidade defendem a centralidade do corpo, a dança e, até, a cachaça, na superação da dor e comunhão divina. Brantes observa que é justamente “a espectacularidade do corpo [que] instaura uma ‘esfera sagrada’ que não se caracteriza pela exclusão da esfera profana, como no catolicismo oficial baseado na oposição sagrado-profano, mas ‘sacraliza’ o espaço através da força centrífuga do corpo que atua sob uma perspectiva divina” (p. 25). Nas jornadas do reisado até comunidades e cidades vizinhas, o reisado fomenta “formas de relacionamento diferentes da ordem hierárquica social cotidiana e proporciona uma experiência de *communitas* na qual o indivíduo se distancia do seu papel social” (p. 26), de modo que o reisado fortalece aproximação entre comunidades e classes sociais distintos. Nas visitas às casas realizadas pelas mulheres negras, com sua maneira distinta de devoção corporal, Brantes observa que as danças “foram de fato o clímax do espetáculo” e a “transmutação do sofrimento em prazer” (p. 35).

Entre diversos estudos de caso, os reisados e folias brasileiros formam um conjunto de tradições polissêmicas, cujos atores, estruturas rituais e significados também fomentam o que Reily chama de “fluidez” – a capacidade de ressignificar e negociar a vida ritual conforme experiências sociais distintas (2002, p. 2). O reisado de Seu Marcolino apresenta-se dentre um cenário social peculiar aos outros casos. Morro do Chapéu é um município localizado no oeste do Piemonte da Diamantina, de aproximadamente 35 mil habitantes. Embora a tradição originasse

---

<sup>44</sup> Tradução nossa. Texto original: “...to allow participants to proclaim their religious truths at the same time as their coordinated interactions during music making recreate the social ideals embodied in their religious tenets.”

nas comunidades rurais, a sede do município tornou-se local de residência e locus da circulação de reiseiros ao longo do século XX, acolhidos, de forma crescente, por moradores urbanos. No município do Morro, tanto na cidade quanto na zona rural, o reisado tece relações sociais que atravessam divisões de classe e raça, e ainda disfruta do apoio da igreja católica paroquial. Atualmente o último reisado do município, o reisado de Marcolino se produz através das relações familiares do patriarca. A metade dos seus filhos, porém, mora e trabalha em Goiás, estado vizinho à Bahia. Eles fazem a viagem para casa anualmente para realizar a festa. No reisado de Marcolino, todos os devotos participam em cantos e coreografias de samba que promovem, de maneira parecida às mulheres do Mulungo do Morro, o contato divino pelos ritmos e modalidades da performance do samba – o batuque e a chula. Embora os filhos de Marcolino não se identifiquem, em primeira instância, como sambadores na vida cotidiana, seu conhecimento profundo do samba enquanto reiseiros é integral à realização da festa. A partir dos últimos anos, o grupo, liderado por uma nova geração de reiseiros, navega contextos sociais distintos aos dos seus antepassados, o que possibilita novas ressonâncias para a tradição na comunidade no século XXI. Por outro lado, o reisado de Marcolino continua cumprindo sua função primordial ao fundamentar uma matriz de relações entre grupos sociais distintos da comunidade do Morro do Chapéu pela “reconstrução simbólica” de um espaço sagrado e a estética do samba – participação, troca e ludicidade.

Minha reflexão sobre o reisado de Seu Marcolino deriva-se de três experiências em Morro do Chapéu: 1) meu contato inicial com grupo no dia 4 de janeiro, 2015, quando acompanhei os reiseiros pela primeira vez, 2) meu segundo contato com o grupo em 2015 – 2016 quando tornei a acompanhar o reisado na sua íntegra, entre os dias 22 de dezembro e 9 de janeiro, com meu foco maior na observação e o registro audiovisual do reisado e 3) minha última participação em 2016 – 2017 com o intuito de atuar mais na performance do reisado, conviver na casa de Marcolino junto com a família, e aprofundar minhas conversas com os participantes da comunidade. Essas três perspectivas sobre o mesmo evento, distintas por graus de aproximação à família e enfoque social, também influenciaram minha percepção do reisado: de meu contato inicial eufórico e, quiçá, idílico, à exposição nua dos inevitáveis sacrifícios, crises e desafios enfrentados pelos reiseiros. O filho de Seu Marcolino, Matteus, foi minha âncora e guia ao longo dos três períodos de reis. Mas a amizade e acolhimento sinceros de todos da grande família, a partir da confiança e

carinho de Marcolino, foram igualmente fundamentais para minha participação e reflexão sobre a experiência.

Em vez de sobrepor essas três experiências em uma única imagem de um reisado estático, pretendo contrastar as memórias, observações e sentimentos dos três tempos para ressaltar a topografia complexa de uma tradição em movimento. Longe de uma performance folclórica, inerte no tempo, o reisado é uma manifestação dinâmica que se reconfigura a cada ano diante de inúmeros desafios internos e externos. Por isso, busco contrastar o reisado sob a liderança de Marcolino em 2015 – 2016 (subcapítulo 3.2) com o reisado conduzido por Matteus em 2016 – 2017 (subcapítulo 3.3). Junto com essas reflexões do campo, apresento informação de textos acadêmicos, memoriais de historiadores oficiais e leigos da comunidade, e depoimentos dos devotos da tradição – tanto a família de Marcolino quanto moradores urbanos e rurais do município de Morro do Chapéu – no intuito de construir uma reflexão escrita dessa tradição oral, até então ausente dos poucos textos existentes sobre a história cultural do Morro do Chapéu.

### **3.1.2 Histórias Interligadas em Morro do Chapéu**

Naquela primeira noite encantada que eu participei do reisado, saímos a visitar as casas da periferia da cidade. Me impressionou, de imediato, o embalo musical do grupo. Até então eu conhecia apenas samba tocado por homens mais idosos. Encontrar um sambador com menos de 50 anos, sem falar num grupo composto por jovens tão habilidosos no samba, foi algo inédito. Havia uma euforia solta e contagiosa no ar que movia todos a sambar com garra, cantar mais alto e orar intensamente. Fiquei pasmo pela justaposição entre os climas de extrema reverência e festa; ora os jovens reiseiros se ajoelharam na frente de uma lapinha em louvor ao Santo Reis, ora as garrafas de cachaça e vinho que aparecessem no caminho, oferecidas pelos donos da casa, foram alegremente consumidas. Às 2 horas da madrugada, ao terminar o roteiro das casas do bairro, imaginei que fôssemos encerrar a cantoria. Mas Matteus teve outra ideia. “Vamos pro Pé do Morro,” ele declarou. O único problema era *como*. Pé do Morro ficava a 8km da cidade e não havia transporte, a menos que fôssemos a pé. A família possuía dois carros, ambos em estados precários: o primeiro faltava faróis, e o botijão de gás do segundo, utilizado para economizar dinheiro ao substituir a gasolina pelo propano, havia acabado. “Certamente não servem,” eu pensei. “Se juntar todas as peças dos dois carros, dá um.” Em vez de desistir da ideia, os reiseiros

providenciaram uma lanterna e a amarraram ao farol do primeiro carro. Depois pegaram o botijão de gás da cozinha de algum vizinho generoso e ligaram o motor do segundo. Com os dois carros lotados de gente, disparamos pelo mato, rumo ao Pé do Morro. No caminho de repente caiu o para-brisa do segundo carro. Acredito ter visto pernas pelo buraco onde ficava a para-brisa e uma garrafa de cachaça pela janela, e ouvido os gritos roucos dos reiseiros, enquanto os carros corriam pela estrada de chão. Ao chegar lá, andamos de casa em casa, acordando os moradores rurais, que recebiam o grupo com entusiasmo. Deparamos com outras surpresas: na porta de uma casa fomos surpreendidos por uma cobra coral, os carros atolaram na areia e, finalmente, o gás acabou. Os primeiros raios do sol revelaram um carro abandonado na beira da estrada e outro sem para-brisa, apenas seis cordas restando na viola de Matteus, e o grupo de reiseiros, alguns ainda bastante intoxicados, aproximando-se a última casa da comunidade – simples, de reboco, um fogão à lenha acesa por dentro. Chegar a casinha de Lídio, o irmão caçula de Marcolino, teve um significado especial para os reiseiros: ela localiza-se na mesma região da roça antiga da família, onde o reisado saía quando os avós de Marcolino comandavam o grupo antes de se mudarem para a cidade. Os netos haviam voltado para o Pé do Morro para realizar sua homenagem.

“Eu acho que desde quando começou aqui o Morro do Chapéu, dessa data que tem os Terno de Reis,” Marcolino me comenta um dia, inclinado na sua espreguiçadeira do lado da janela. Logo após sua fala entra no salão bamboleando Carlos Henrique, seu neto de um ano e meio – filho de Robervânia e Junior. Carlos Henrique acaba de sambar no reisado pela primeira, na mesma semana que aprendeu a andar, e ele aproveita da sua nova liberdade para investigar tudo. Após pedir o colo do avô, logo toca meu equipamento de gravação e depois apanha um pandeiro, seu instrumento preferido. Carlos Henrique e o bisavô de Seu Marcolino, Ludegário de Jesus, se separam por sete gerações de reiseiros. De Ludegário, a liderança do grupo foi passada ao avô, Marcolino “Bie” de Jesus, ao tio Vital de Jesus, e depois ao pai Alfredo “Bocatorta” Marcolino de Jesus. Marcolino liga os seus antepassados reiseiros à fundação do Morro do Chapéu. Ele explica como, “pela boca dos mais velho”, ouviu que o grupo originou na comunidade rural Barra II, conhecida popularmente como Barra dos Negros – uma das seis comunidades remanescentes de quilombos que rodeiam a cidade<sup>45</sup> – e, ele acrescenta, do tempo

---

<sup>45</sup> Segundo as estatísticas da Fundação Cultural Palmares (2016), há seis comunidades certificadas no município de Morro de Chapéu e dois que esperam certificação. Pelas minhas próprias conversas informais com os moradores da região, ouço falar de mais de 12.

do ilustre coronel negro do Morro do Chapéu, Francisco Dias Coelho. Embora seja difícil verificar uma ligação por sangue entre Marcolino e o coronel, a dissertação do historiador Moiseis de Oliveira Sampaio (2009), debruça-se sobre alguns fatos importantes da história do município, o surgimento da cidade e o contexto socioeconômico e racial em que os primeiros reisados pudessem ter acontecido em Morro do Chapéu.

Francisco Dias Coelho nasceu em 1864 na Fazenda Gurgalha, filho de duas famílias de agregados negros<sup>46</sup> e neto de um escravo africano. Nascido na pobreza, a vida de Dias Coelho foi transformada pela seca de 1871, quando ele foi adotado pelo Major Pedro Celestino Barbosa e levado para a vila de Morro do Chapéu, onde aprendeu a ler, escrever e trabalhar como tabelião de notas. Foi na vila, duas décadas depois, que ele fez sua fortuna como *atravessador* – um comerciante que comprava carbonato bruto dos garimpeiros e o vendia às firmas internacionais. Não foi apenas o Coronel que se beneficiou do auge do ciclo de carbonato. A vila tornou-se cidade em 1909 e aos poucos cresceu com a chegada de garimpeiros de terras mais distantes pela Estrada Real<sup>47</sup>, em busca das suas próprias fortunas, e migrantes da zona rural circunvizinha. O Coronel Dias Coelho, ao falecer em 1919, havia estabelecido uma reputação de “bondoso, justo e diplomata” (SAMPAIO, 2009, p. 6), chegando a ter influência pelo estado inteiro. Se, por um lado, a ascensão do coronel demonstra a possibilidade de um negro subir economicamente e politicamente no Sertão da Bahia no fim do século XIX, revela igualmente as atitudes raciais prevalentes que nenhum prestígio social, ou riqueza pessoal, fossem capazes de apagar. Embora um coronel pacífico e querido pela população – alguns o descreviam como “preto na cor e branco nas ações” e seus predecessores políticos trabalharam para esconder seu legado (CUNEGUNDES, 1989, p. 25). O preconceito direcionado às populações de negros e roceiros mestiços que habitavam a zona rural por volta da cidade – ocupadas na agricultura de subsistência e pecuária – era muito maior, e lhes cabia desenvolver outras estratégias de sobrevivência. Secas periódicas, epidemias de cólera e varíola, crises macroeconômicas, como a crise açucareira, e ataques de cangaceiros foram alguns dos perigos que ameaçavam as populações subalternas com pobreza, fome e morte. Para os que não resistissem a dureza da vida rural, havia apenas o leito acolhedor do “caixão da misericórdia” – um caixão gratuito

---

<sup>46</sup> Os agregados residiam e trabalhavam nas fazendas em troca de ferramentas de trabalho e proteção, mantendo sua própria produção agrícola de subsistência para autoconsumo (SAMPAIO, 2009, p. 29).

<sup>47</sup> Caminho entre o município de Jacobina e Rio de Contas.

armazenado na paróquia da igreja católica, disponível para quem não tivesse condições financeiras para custear um velório. Após o corpo ser depositado na cova, o caixão era devolvido à igreja à espera do próximo ocupante (CUNEGUNDES, p. 82).

Em vez das mazelas da vida subalterna rural serem um obstáculo para realizar o reisado, ele vingou entre as populações das serras e tabuleiros do Morro do Chapéu, talvez até por causa destas condições. Na medida que os residentes da zona rural, com suas próprias tradições de louvor, se mudaram para a cidade, suas tradições também influenciaram e construíram o mundo urbano. A tradição do reisado foi firmemente estabelecida no cotidiano da cidade em meados do século XX, assim como outras festas do ciclo natalino – os doze dias de festejo religioso entre o natal e o dia 6 de janeiro. A realização de dois tipos de celebrações, os ternos de reis e o reisado, correspondiam à classe social dos organizadores. Os ternos de reis eram bailes temáticos – o das Margaridas, Borboletas, Bobozinhos, Periquitos, Farolistas, entre outros – constituídos por grupos de crianças fantasiadas que visitavam as casas do centro, cantava músicas religiosas e realizavam coreografias nas ruas e na frente da igreja. Os reisados, expressão e domínio dos grupos de negros e mestiços oriundos da zona rural e periferia da cidade, eram festas de samba. As duas tradições, porém, coexistiam em harmonia relativa. Apesar das diferenças sociais entre os grupos, houve acolhimento das duas tradições pela maioria católica urbana, que enfeitava as ruas do centro com bandeirolas, luzes e outras decorações festivas durante o período das visitas. São inúmeras as lembranças dos moradores atuais sobre os reisados do passado, sempre lembrados pelos nomes dos seus chefes: o de Maurinho, Custódia, Isabel, Vital, Alfredo – assim como outros tantos que atuavam na zona rural e cidades dos municípios vizinhos. Ao se aproximar o fim do século, porém, devido ao êxodo rural e o falecimento de muitos reiseiros e chefes de reisado, os grupos começaram a desaparecer. Marcolino apenas confirma a lenta decadência do reisado assim: “Aqui tinha era três terno. E acabou. Depois veio mais. Já terminou tudo. Agora só ficou esse da gente.”

### **3.1.3 A Família de Seu Marcolino**

Estou sentado na beira de uma estrada de chão com Seu Marcolino, esperando a chegada da sua família. Ao se reencontrar todo ano, a família cumpre coletivamente a primeira etapa da celebração do reisado: partem juntos para as serras por volta de Morro do Chapéu a colher os

materiais para montar a lapinha – um presépio artesanal feito no salão da sua casa em formato de uma gruta, enfeitada com plantas, diversos objetos do cotidiano e ícones religiosos. Marcolino repete o mesmo ritual todo ano desde menino quando acompanhava sua mãe à serra com seus primos e outros familiares. Sentado numa pedra na sombra, ele me conta sobre as merendas que levavam para o mato – pão, doce, farinha, banana – e como, da colheita coletiva, faziam um evento social divertido. Eles eram apenas uma família entre muitos que completavam a mesma viagem ritual às serras e montavam suas próprias lapinhas. Na distância, ouvimos as vozes dos outros que se aproximam. Marcolino chama o grupo para passar por baixo de um arame farpado e entramos por dentro do cerrado – o mato denso que cobre as serras da região. Apesar de não ter um caminho aberto, Marcolino conhece bem o terreno e vegetação. Em pouco tempo o grupo se espalha e a colheita começa. As conversas baixas misturam com o canto dos pássaros e zunir de insetos. Sentado em outra pedra, Marcolino inspeciona as plantas trazidas pelos filhos, aceitando umas e rejeitando outras por critérios secretos. Duas horas depois, saímos com sacos, caixas e chapéus cheios de enfeites – gravatá, crote, espada santa rita, musgo, casca de pedra, bananinha, sumaré (com sua florzinha amarela), samambaia. Seu terceiro filho, Jerônimo, forte e alto, carrega uma pedra grande por cima da cabeça. Os itens são depositados no porta-malas do carro, um luxo que Marcolino não tinha quando menino, e descarregados no salão da casa, cujo fundo já foi esvaziado e varrido. Tudo será aproveitado na construção da lapinha.

A casa de Seu Marcolino foi construída por cima de um velho sítio de garimpo na periferia da cidade onde os garimpeiros cavavam em vão os últimos diamantes e deixaram buracos. É uma casa simples, com uma demão de tinta azul rala e um toco posto na frente que serve de banco, numa rua sem calçamento. Um lado inteiro da casa é constituído pelo salão do reisado, onde se monta a lapinha e realiza as atividades da festa, e o outro pelas demais salas: uma pequena sala de estar com televisão, um santuário onde os instrumentos e roupas do reisado são guardados, dois quartos, e uma cozinha e banheiro interior recém-construídos. Apesar das melhoras recentes, o telhado é coberto por teias de aranhas, a casa vaza água quando chove e a porta da rua só se fecha com uma chave de fenda e muita manha. Matteus me fala sobre a construção da casa com ânimo. Quando ele era pequeno, a família teve muita dificuldade em pagar o aluguel. Por isso, após conseguir o terreno e começar a construção da casa, a família se mudou quando a casa ainda estava destelhada e sem piso. Inicialmente as portas eram feitas de lona ou cobertas de rede, o banheiro era ao ar livre e não havia água corrente. Embora a energia elétrica chegou na cidade em

1974, a casa da família recebeu luz apenas a partir de 2001, puxada de um posto de gasolina vizinho cujo dono, por piedade, cobrou pouco pelo “gato”<sup>48</sup>. Uma noite na frente da casa, Gilvânia me comenta que era só sair da porta de casa, sem luz alguma, que se via as estrelas com facilidade – um rio de diamantes esticado pelo céu.

O espaço da casa, mesmo com poucos recursos, sempre servia para realizar as comemorações religiosas e abrigar os reiseiros que precisassem de pouso durante o reisado. Quando ainda não havia construído o salão, a família rezava o terço na sala de estar e fazia o samba da festa de Santo Reis na rua na frente da casa sob uma estrutura de palha que eles chamavam de *latada*. “A poeira subia,” Marcolino me comenta, “e a gente jogava água.” Já em 2015, Matteus, recém-chegado de Feira de Santana, se aloja num quarto improvisado na sala de jantar. Os netos dormem nos sofás e colchonetes espalhados pelo chão. Marcolino dorme do lado da lapinha no salão. O que, ao meu olhar, parece ser uma casa bem cheia, porém, para eles é normal. Apontando para um dos quartos Matteus explica como, quando ele e seus seis irmãos eram meninos, dormiam num beliche construído pela mãe, Nilma, com dois ou três irmãos na mesma cama. Quando Matteus puxa o tecido vermelho, rasgado e fino, que serve de porta, percebo que o quartinho, o beliche ainda de pé, parece um armário. Ainda há as pichações com seus apelidos – Bia, Gel, Gil - pelas paredes esburacadas. A única iluminação vem da lâmpada fluorescente da sala vizinha.

Quando todos os membros da família convergem em Morro do Chapéu e a casa enche de gente, há um grande alvoroço. Um dos meus primeiros desafios é decorar nomes. Matteus volta de Feira de Santana, e seus irmãos mais novos Jerônimo e Gilmarcos e o cunhado Crispim, de Goiás. As irmãs mais velhas, Gilvânia e Robervânia, que se casaram e criam famílias em Morro do Chapéu, voltam para ajudar Mariana e Bia, as irmãs mais novas, na arrumação da casa. Jerônimo e Gilmarcos também trazem suas esposas, Josy e Cleiziane, e seu filhos, e o marido de Robervânia, Junior, está sempre presente. Domingos e Roni, primos da família, aparecem durante o descanso dos seus trabalhos. Os netos Vitória, Adriele, Gilmaicon e Carlos Henrique brincam juntos no quintal. Nilma, esposa separada de Marcolino, aparece com seu irmão Vado e a cunhada Lurdinha. Reunidos os pais, irmãos, filhos e suas famílias respectivas, começa um vai-e-vem constante de parentes, amigos, vizinhos, e até a eventual visita de padres da região, amigos

---

<sup>48</sup> Gíria para serviços realizados sem a devida autorização.



da família, para cumprimentar os filhos recém-chegados, saber dos planos do reisado e bater papo. Os reiseiros organizam-se para que a casa, milagrosamente, caiba a todos.

Matteus me comenta um dia: “pobre, meu pai costuma dizer, é o diabo.” A honestidade e maturidade com que os filhos refletem sobre a situação da família me surpreende. Marcolino, por outro lado é mais resguardado ao falar sobre seu passado e as dificuldades enfrentadas pela família. “Eu era que uma pessoa, sempre fui uma pessoa muito... inteligente, não se apoucava com nada e trabalhava, de responsabilidade, todo mundo tinha confiança em mim, até hoje graças a Deus, tomo conta de família, de qualquer um responsabilidade dou conta,” ele me responde, ao ser perguntado sobre como era sua juventude na cidade. Aprendo, aos poucos, que Seu Marcolino teve muitos trabalhos, tanto na roça, carregando lenha e leite, quanto na cidade. Ele era mecânico, gari, motorista de caminhão, trabalhador na mina de esmeralda – porém, nunca manteve um emprego fixo por muito tempo. Quando pergunto sobre o vínculo da família à comunidade quilombola Barra II, ele prefere falar no ilustre Dias Coelho. Ao poder assumir as raízes da família nas comunidades negras do município, ele prefere citar a “família espalhada pelo mundo todo – Jacobina, Salvador, até fora do Brasil” e ainda de todas as cores “branco, preto, sarará.” Se sua juventude também foi marcada pelas mesmas dificuldades depois enfrentadas pelos filhos, ele não as menciona, comentando apenas que ele era “meio que leilão” e que “andou um tempo desnorteado” na vida. As respostas às minhas indagações sobre o seu passado são cheias de silêncios.

As lacunas sobre a família deixadas por Marcolino são preenchidas pelos outros. Nilma, sua esposa, além de criar os filhos, trabalhava muito para que a família não passasse fome. “Batalhei muito, desde os 13 eu fui viver mais Marcolino,” ela me conta. “Tenho meus filhos, vou batalhando. Já trabalhei ni feijão, ni capina, ni ranca de toco, ni tudo pra assumir meus filhos e graças a Deus estão tudo aí forte, são, graças a Deus.” Robervânia lembra de um tempo em que só havia farinha em casa e que iam para escola para poder comer. A escolha difícil entre aceitar a ajuda dos outros e sustentar a família também criou constrangimentos. Matteus, quando era criança, havia aprendido a tocar violão e ficava cantando para as pessoas na rua. Uma vizinha viu e colocou um pano branco no chão para que colhesse arrecadações. Ele juntou um dinheiro bom, mas quando Nilma viu, ela retirou o pano e ainda gritou, “nenhum filho meu é pedinte!” Apesar do perigo da fome, a generosidade da família não falhava. Robervânia lembra de um dia quando teve apenas “um tantinho de feijão” na casa para dividir entre ela e os irmãos. Sem ter o

suficiente para a família, chegou um casal com um filho pequeno pedindo comida. Nilma, em vez de mandar eles embora, colocou água no feijão “para render” e dividiu com o casal. Depois chegou uma cesta básica, entregue pela prefeitura, e ela saiu nas ruas buscando o casal sem conseguir achá-los.

No meio dos muitos desafios da pobreza, as duas constantes na vida da família eram a música e a fé. Seu Marcolino tinha uma banda que tocava forró, apresentando-se durante o São João, festas de casamento, comícios políticos e outros eventos públicos no município. Ele também se entrosou com a banda da igreja e tocava nas missas e nas comunidades vizinhas, acompanhado pelos padres da cidade. Os momentos musicais mais importantes para Marcolino, porém, foram as próprias festas de devoção: a de Santo Antônio, o caruru de Cosme e Damião e o reisado. Ele participava do reisado da família e os dos demais grupos da comunidade, e era chamado para montar as lapinhas nas casas dos vizinhos, algo que até hoje ele se orgulha de mencionar. A obrigação religiosa principal da vida de Marcolino é a missão do reisado. Sobre a questão do vínculo entre essa missão e a dignidade e bem-estar da família, ele fala de forma inequívoca:

É porque tem muita gente, Charles, me vê, [mas] não sabe da pessoa que eu sou e não dá valor, mas Deus e a Virgem mãe Santíssima sabe. Do princípio ao fim. E recebe Deus... como é que diz... Deus e o mundo.... As pessoas vem tudo direitinho, sabendo me tratar, tá com tudo nas mãos. E a gente pode rodar por onde for. Graças a Deus nada vem contra a gente. Nem carnal nem espiritual. Que a força de Deus é sempre conosco.

Agora, dentro de casa com sua família na véspera do Natal, Marcolino é chefe-de-obras da lapinha e supervisor dos seus filhos quando eles lançam mão de ajudar. Dá, ao meu contar, 8 horas de trabalho: pedras são medidas, retratos de santos polidos, areia espalhado pela base da gruta, brinquedos e outros objetos arranjados cuidadosamente pelo cenário. Quando o trabalho termina, a lapinha remete um pequeno universo onde imagens sagradas e profanas mesclam com sua lógica particular. Na lapinha montada no canto do salão – os pandeiros e chapéus colocados no chão diante a imagem do menino Jesus – há paz e união. Os membros da família, separados pela distância durante o ano, também se arranjam na frente da lapinha incandescente e entram em harmonia, unidas pela missão do pai.

### 3.2 O REISADO DE SEU MARCOLINO (2015 – 2016)

Em setembro de 2015, antes de observar a montagem da lapinha, eu visito Matteus no seminário a fim de conhecer ele melhor e propor uma nova participação minha no reisado. Ele me conta sobre sua vida. Antes de entrar no seminário, ele cantava numa banda de pagode. Certo dia durante um show, ele sentiu uma exaustão profunda. Cansado da música e da rotina da banda, ele desceu do palco. Sob ameaças do dono da banda ele caminhou para casa e, a partir daí, resolveu mudar sua vida. Ele foi à Espanha, assistiu o Papa Francisco discursar sobre vocação e, logo depois, começou a estudar filosofia com a intenção de se tornar padre. Mesmo assim, ele me confessa que, sejam quais forem seus deveres litúrgicos, ele não abrirá mão de participar do reisado. Quando falo sobre a ideia de acompanhar o grupo pela segunda vez e ainda filmar, ele se empolga. Saio da paróquia de Feira de Santana confiante nos nossos planos, e nos meses posteriores tudo segue bem, até que recebo a notícia no início de dezembro: Matteus está internado. Quando chegamos a nos comunicar, ele já está se recuperando em casa em Morro do Chapéu depois de passar por uma cirurgia. Teve apendicite. Desmaiou na rua em Feira de Santana e por pouco não recebeu atenção médica. Faltam três semanas para o início do reisado e todos asseguram que, ao chegar o Natal, ele terá sarado. Mas os pontos infeccionam e ele é obrigado a voltar ao hospital. Ao restar apenas dois dias para o início do reisado, ele ainda toma antibióticos e visita o posto de saúde todo dia para tratar a ferida, um corte aberto no seu abdômen. Pergunto a ele o que pretende fazer, e ele insiste que vai sambar, apesar das ordens do médico de que evite qualquer atividade física. Na véspera do Natal, numa manhã cinzenta, andamos juntos, lentamente, até o posto de saúde do seu bairro. Ele elabora seu pensamento:

A gente não pode parar não. Nem que eu vá arrastando, mas deixar de ir eu não vou não. [...] Teve uma época que a minha vó faleceu bem nesse período mas mesmo assim, como é missão, a gente não pode parar. A gente chamou por Deus, meu pai tocava chorando, mas, né, com saudade da mãe... Mas a gente não parou, não para, né. Agora recentemente perdi um tio, grande reiseiro, no mês de abril, era quem cantava comigo. Faleceu de câncer, vítima de câncer. Depois agora no mês de setembro perdi outro tio, irmão da minha mãe, caçula, vítima também de um câncer. Era também um grande sambador, tocava muito o pandeiro. Faleceu. Mas a gente não pode parar né. A luta continua. A batalha continua.

Após ser atendido no posto onde, por falta de materiais médicos ele teve que levar suas próprias ataduras, ele volta para casa com o mesmo compasso lento e deliberado. Este ano haverá reisado, pois como ele me afirma, “enquanto vida eu tiver, a gente vai continuar com essa missão.”

### 3.2.1 O Reis da Lapinha

Com a família reunida em casa e a lapinha armada, o reisado inicia no Natal. A saúde de Marcolino melhorou ao longo do ano e agora consegue tocar sua viola novamente. Devido aos problemas de saúde de Matteus, Marcolino se prepara para liderar seus filhos mais uma vez. O dia é calmo, um vento leve balança as roupas lavadas dos reiseiros postos a secar no sol do quintal. Por faltarem poucas horas para começar o reisado, estranho não ver ensaios das músicas nem a zoadá de instrumentos pela casa como nos outros dias. Matteus me informa que eles não ensaiam, e jamais ensaiaram, para o reisado. Marcolino fala com orgulho que os filhos começaram a sair no reisado *antes* de nascer, “sacudidos na barriga da mãe.” Logo após nascidos, Nilma comenta como foram “enrolados nos panos” e levados pelas reiseiras nas longas jornadas da família. Assim que aprenderam a andar, sambavam, e ansiavam para acompanhar os pais toda vez que saíam. Esse contato primordial com o reisado gerou nos filhos uma sensibilidade nata pelo samba. Tocar, cantar e sambar são tão naturais quanto andar. Em relação a tocar a música do Reis fora do período do próprio reisado, Matteus apenas menciona as bandas que ele formava com seus irmãos no quintal da casa quando menino, segurando um cabo de vassoura em imitação da viola do seu pai. Ele me conta: “Minha brincadeira de manhã mais meus irmãos era o que: pegava um pedaço de pau – eu era o violeiro – a gente cantava os Reis da Porta, e aí tomava ‘cachaça’ que meus irmãos inventava lá.”

Hoje os preparativos são apenas contemplativos. Haverá dois atos de louvação importantes: uma louvação particular, em casa, e uma comunitária na igreja. No fim da tarde, Marcolino senta na frente da lapinha com Matteus e Gilmarcos ao seu lado. Rezam o terço juntos. Depois Marcolino faz sua própria oração; as chamas das velhas da lapinha parecem estremecer diante da intensidade das falas. Ele invoca o nome de São Jose, Jesus Cristo, a Virgem Mãe Santíssima até chegar nos Três Reis, pedindo a proteção divina da família durante o reisado. “Que as forças dos Três Reis, que afasta tudo quanto for ruim que vem contra a gente,” ele entoava. Após um solene amém, Marcolino começa a se arrumar.

Pela primeira vez, vejo Marcolino tirar o chinelo e colocar meias e um sapato preto. Ele veste uma calça branca e lentamente abotoa uma blusa vermelha engomada. Irradiando contentamento e envolto numa aura carmesim, ele retira deliberadamente os instrumentos do santuário e põe eles diante da lapinha acesa no canto do salão: quatro pandeiros, uma caixa, um rebolo e um triângulo. Finalmente, reveste a viola com suas fitas coloridas – verde, azul e vermelho – sorrindo e escutando as conversas dos outros enquanto trabalha, ora parte do movimento da casa, ora imerso num diálogo particular e atencioso com sua viola. Enquanto ele arrume seu instrumento, os outros reiseiros se aprumam, aparecendo um por um no salão: os homens vestidos de calças brancas e blusas azuis e as mulheres de saias azul-marinhas e tranças amarradas. Chegam da rua os amigos, parentes e vizinhos que pretendem acompanhar o reisado. Todos se juntam por volta da Lapinha e o salão enche de gente. Os cantores e instrumentistas aproximam-se à frente da lapinha. Os netos, Vitória, Adriele e Gilmaicon, procuram espaço entre as pernas dos adultos. Robervânia segura Carlos Henrique nos braços enquanto ele procura uma maneira de descer. Reunidos diante da lapinha, todos fazem silêncio. Marcolino recita uma oração breve – uma súplica para a proteção carnal e espiritual dos Três Reis – e começam a cantar o Reis da Lapinha.

O Reis da Lapinha, um texto poético-musical de louvação que narra episódios da viagem dos três reis até Belém para visitar Jesus Cristo, é a canção mais importante do reisado (Faixa 14). Ao cantar o Reis da Lapinha primeiro, o coletivo transforma o salão simples da família no ponto simbólico da partida da jornada dos Três Reis, se transformam nos próprios mensageiros do Santo Reis e invocam a presença do Santo que irá acompanhar o conjunto durante a jornada. Sua reverberação simbólica é imediata: delimita o espaço ritual, revive a história dos Reis na memória do grupo e transporta todos por dentro da encenação ritual a seguir. A partir da primeira invocação da música, ela será tocada em cada casa que tiver uma lapinha durante suas visitas.

O texto da música canta-se em quadras de forma responsorial. Há duas duplas de cantores que puxam os versos e um coro secundário que auxilia. A dupla principal, constituída pelo violeiro e sua segunda, canta as primeiras duas linhas da quadra em terças paralelas, e a segunda dupla responde com as últimas duas linhas da mesma maneira. Um coro, formado pelos demais reiseiros e participantes ora reforça o canto da segunda dupla, ora divide-se entre ambas. Uma quadra, a ser dividida entre os dois coros, torna-se duas da seguinte forma:

[primeira dupla]  
 Deus lhe salve Casa Santa  
 Deus lhe salve Casa Santa  
 Onde Deus fez a morada  
 Onde Deus fez a morada

[segunda dupla + coro]  
 Onde mora o calic'bento  
 Onde mora o calic'bento  
 E a hóstia consagrada  
 E a hóstia consagrada

A canção é constituída por 22 quadras que, ao serem divididas pelos dois coros, tornam-se 44. Embora a repetição de cada linha do poema dobre a duração da performance, ajuda os demais participantes a decorar a letra e participar do canto. As duplas, porém, têm a responsabilidade de lembrar e recitar todas as quadras sem falhar – o que eles fazem com bastante facilidade<sup>49</sup>. A música finaliza-se sempre com os mesmos versos.

‘Joelhar todos reiseiro  
 Para nós todos orar  
 Pra livrar do inimigo  
 Naquela hora mortal

Pai e Filho e Espírito Santo  
 Nas hora de Deus amém  
 Os Três Reis venceu primeiro  
 Devotos venceu também

Na penúltima estrofe, o grupo inteiro se ajoelha diante da lapinha. Ao cantar a última estrofe todos fazem o sinal da cruz. Quando terminarem de ressoar a palavra “também” e o último acorde da viola, os reiseiros se levantam e retiram seus chapéus da beira da lapinha.

Diferente que a música festiva que procederá esta canção, o Reis da Lapinha exige reverência e concentração. A percussão toca-se baixo. O canto e a história narrada sobressaem, reforçando a centralidade da história a ser incorporada pelo grupo. A maioria dos músicos abaixam as cabeças. Mães seguram seus filhos. Além do tocar dos instrumentos, não há movimento corporal nem coreografia. O Reis da Lapinha é a única música do repertório do reisado que exige imobilidade, e o que Marcolino chama de “silêncio” – a relativa ausência de

---

<sup>49</sup> A letra dos versos é fixa, mas a ordem em que canta-se as quadras às vezes muda conforme a performance, a memória e os caprichos dos cantores.

zoada externa. Sobretudo, além de narrar a concepção particular do grupo sobre a viagem dos Três Reis, o modo participativo do canto reforça ideais de união e solidariedade que fundamentarão a jornada.

Mesmo que a ideia do “silêncio” defina o Reis da Lapinha, a instrumentação sutil desempenha um papel importante no fundo sonoro que enquadra a letra, representando conceitos específicos à história narrada e a jornada iminente dos reiseiros. Antes de iniciar o canto, a viola toca uma pequena introdução instrumental, logo auxiliada pela batida da caixa – um timeline de 16 pulsações. Ao iniciar o canto, a batida da viola esboça os acentos da caixa. Marcolino toca a viola em rio-abaixo, e quando não está cantando, ele periodicamente sola a mesma melodia cantada pela segunda dupla. Com ou sem solo, a viola em afinação aberta sustenta um acorde ao longo da música. A base assimétrica do timeline e a nota sustentada da viola cria ressonância e repetição, estruturando um fundo sonoro atemporal onde as letras pintam imagens da história dos Reis na troca fluída entre coros. Ao em vez de finalizar uma quadra no último compasso, outra começa antecipadamente, criando a impressão de movimento entre imagens sucessivas. Embora narre a história linear da jornada dos Reis, o ritmo e a repetição fundamentam a ideia de circularidade – referindo-se às características da performance do reisado: a roda, a troca contínua entre devotos e divindades, o roteiro entre casas e o próprio ritual anual ao longo das gerações.

No fim da música, os devotos retiram seus chapéus de palha da beira da lapinha e se preparam para iniciar sua jornada, cantando uma coda, o Reis da Louvação (Faixa 15), com a participação da bateira completa – pandeiros, caixa, rebolo e triangulo. As duas duplas ainda encaminham um canto responsorial auxiliado pelos dois coros.

Cheguemos na Casa Santa  
 Cheguemos na Casa de Deus  
 Vamos todos os reiseiros  
 Dar valor a Menino Deus  
 Viva! Viva! Viva Menino Deus  
 Viva! Viva! Viva Menino Deus

Enquanto cantem a coda, todos começam a se movimentar diante da lapinha. Andam para frente e para trás ao ritmo da música – uma espécie de aquecimento para a jornada e envolvimento corporal contínuo a seguir. Em contraste ao timbre solene e reverente do Reis da Lapinha, a coda anima o grupo e estabelece um tom de reverência estática, ora louvação ora celebração, que será presente na música até o fim da jornada.

Da casa de Marcolino os reiseiros iniciam sua primeira caminhada, partindo juntos diretamente para a igreja católica no centro da cidade. Os reiseiros se apresentam no fim da missa, convocados ao presépio da igreja pelo padre. Após cantarem novamente o Reis da Lapinha e o Reis da Louvação, iniciam o samba. A igreja entra em clima de festa, as fileiras de bancos esvaziam, e as pessoas se aproximam ao grupo e batem palmas – até o padre aparece para jogar água benta em todos. É evidente o simbolismo da igreja enquanto destino inicial do grupo. Localizado no centro da cidade e frequentado, historicamente, pela maioria religiosa do Morro do Chapéu – pobres, ricos, brancos e negros – a presença dos reiseiros na igreja afirma uma aliança com as práticas católicas tradicionais da comunidade e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da igreja da centralidade e legitimidade do samba na história da comunidade. Para os reiseiros é uma declaração inequívoca e visível a todos: estamos aqui, viemos para louvar e sambar com todos.

Após a missa, nas primeiras casas visitadas no Natal, estabelece-se a estrutura ritual da performance que se repetirá nas visitas às casas ao longo dos 12 dias: o Reis da Porta, o Reis da Lapinha, o Reis da louvação, o batuque, a chula e o Reis do Agradecimento. Cada componente musical será fundamental à manutenção do espaço ritual, da materialização da presença dos Reis nas vidas dos reiseiros e moradores, e a construção da união e solidariedade entre os devotos de variados segmentos da sociedade até a realização da festa no dia 6 de janeiro.

### **3.2.2 O Reis da Porta, a Chula e o Batuque**

Ao acordar no dia 26, reflito sobre alguns momentos da noite anterior. Foi significativo não somente a visita à igreja, mas as primeiras casas que foram “cantadas”, localizadas no centro da cidade. As casas receberam os reiseiros com muita alegria e respeito, porém, a música do conjunto chocou constantemente com o barulho de uma festa que acontecia na praça próxima à rua. O Reis da Porta, música tocada na rua de frente para a porta das casas visitadas, foi coberto pelo barulho da praça, os carros e o som alto eletrônico. Matteus, também, estava visivelmente aflito. Ele tocou rebolo e fez segunda voz para Marcolino, mas ao chegar na terceira e última casa ele foi sentar no carro e não voltou, nem andou para casa com os demais reiseiros ao fim das visitas. Apesar da zoada, os donos-da-casa que abriram suas portas, assim como os reiseiros, mantiveram firmeza no cumprimento do Reis da Porta. “Vamos manter nossa tradição,” disse o



filho do dono da primeira casa, numa declaração de guerra contra os invasores sonoros, a maioria jovens desinteressados no reisado.

A imprevisibilidade faz parte do ritual do reisado e o grupo tem costume de se adaptar aos desafios da jornada. Sua versatilidade musical também ajuda. Marcolino e Matteus são os violeiros e chefes do grupo, não obstante, todos desenvolvem uma função integral no fazer musical. Gilmarcos e Jerônimo tipicamente formam a segunda dupla de cantadores e revezam na caixa. Tanto os reiseiros homens – Roni, Crispim, Junior e Domingos – quanto as irmãs – Gilvânia, Robervânia e Mariana – cantam e tocam os instrumentos de percussão. Os papéis musicais dos reiseiros modificam-se conforme necessidade, e se cansar, adoecer ou não comparecer alguém, como acontece eventualmente ao longo dos 12 dias, há sempre quem o substitua. Outros familiares reiseiros também aparecem de noite em noite – Tio Vado, o irmão de Nilma, Lídio, o irmão de Marcolino, e sambadores de comunidades vizinhas – e batem palmas, cantam e sambam. A fartura de habilidade e talento musical me deixa admirado, assim como o fôlego dos tocadores. Eu, com minha capacidade limitada no pandeiro, canso a mão depois de algumas casas. Cada vez que eu entrego o pandeiro resignadamente para Mariana, ela me dá um relance de leve reprovação.

Nos dias depois do Natal, ao sairmos de noite, as notas e palavras do Reis da Porta soam claramente. O Reis da Porta anuncia a chegada dos reiseiros e o Santo Reis à casa visitada. O som da bateria ecoa pelas ruas e gera um clima de empolgação pelo bairro. Marcolino escolhe novamente casas perto do centro da cidade – famílias amigas dos reiseiros e, muitas vezes, prestigiosas. Matteus, ainda sentindo fraqueza, não canta. Ao passar de casa em casa, um pequeno grupo de seguidores e curiosos se aglomera ao conjunto e participa do Reis da Porta, ajudando a cantar e bater palmas.

Canta-se o Reis da Porta ou na rua ou na varanda da casa visitada. O grupo se junta em torno da porta da casa e direciona seu canto para a família que escuta por dentro. A estrutura e melodia da canção variam – há diferentes padrões melódicos puxados sempre pelo capricho do violeiro (Faixas 16, 20 e 23) – mas os versos são comuns entre todas as versões. Ao cantar o Reis da Porta, os reiseiros declaram a chegada do Santo Reis e sua missão enquanto mensageiros do Santo. Quem pede esmola é o próprio Santo Reis; os reiseiros são apenas sua porta-voz, cumprindo suas promessas, ou devoções ao Santo. Num canto do Reis da Porta tocado com

frequência, a primeira dupla entoia os versos e um coro formado pela segunda dupla e demais reiseiros canta um refrão entre cada verso:

[primeira dupla]  
 Ô de casa Ô de fora  
 Santo Reis aqui chegou  
 Vem tirando sua esmola  
 Visitando os morador

[segunda dupla + coro]  
 Pr'onde vai bela pastora  
 Pelo mundo farreando  
 Vou atrás dos seus devotos  
 Pelo céu e'vêm rezando

[primeira dupla]  
 Santo Reis bateu na porta  
 Maria vai ver quem é  
 Somos cantador de Reis  
 Quem mandou foi São José

[segunda dupla + coro]  
 Pr'onde vai bela pastora  
 Pelo mundo farreando  
 Vou atrás dos seus devotos  
 Pelo céu e'vêm rezando

Após declarar a chegada do Santos Reis, a letra da música passa a lisonjear os membros da casa, a começar pelo dono ou dona, e seguindo pelos filhos, conforme a situação familiar de cada casa.

O senhor dono da casa  
 Homem rico e lavrador  
 Foi quem Deus deixou no mundo  
 Com bastante imperador

A senhora dona da casa  
 Não bote seus pés no chão  
 Cada passada que dá  
 Pisa no meu coração

Se tiver a filha moça  
 Deite ouro no pescoço  
 Se apegue com São José  
 Pra lhe dar um bom esposo

Enquanto isso, os moradores esperam dentro de casa com as luzes apagadas, até os reiseiros terminarem os últimos versos.

A garça branca avoou  
 La no céu ficou parada  
 Vai voando e vai dizendo  
 Viva a dona desta casa

Foi despedir de Aurora  
 E Aurora ficou chorando  
 A Aurora me respondeu  
 Meu reiseiro até pro ano

Logo o violeiro grita: “Louvor a Santos Reis, os reiseiros e o dono da casa.” E o coletivo responde em uníssono: “viva!” Com essas palavras mágicas, as luzes acendem nas varandas, os donos da casa abrem suas portas e os reiseiros passam por dentro da casa.

Em muitas salas do centro, principalmente nas casas das famílias renomadas, os moradores montam presépios tradicionais com cenas da manjedoura, simples em comparação à construção regalada das lapinhas. Ao encontrarem ou um presépio ou uma lapinha, os reiseiros tiram seus chapéus, os colocam no chão diante do altar e cantam o Reis da Lapinha. Se a casa não tiver uma lapinha, ao entrarem, os reiseiros iniciam logo um batuque, a sala tomada por energia percussiva e dança. Ao contrário da formação na rua em que todos se juntam em direção à porta, na sala da casa os reiseiros formam uma grande roda com espaço no meio para dançar.

O batuque comunica-se pelo embalo da percussão, o canto responsorial e a dança, puxados pelo rojão acelerado da viola. A caixa marca um timeline de oito pulsações. Os pandeiros se insinuam no compasso, ora marcando o ritmo, ora rompendo a marcação com floreios e variações rítmicas. A força da bateria enche a sala e incentiva a coreografia e o canto. As letras dos batuques são curtas e responsoriais – raramente passam de quatro pés – e invocam temas sagrados e profanos. Os textos religiosos celebram a fé e a presença e ajuda dos Santos.

[coro 1]  
 Graças a Deus meu Pai

[coro 2]  
 Quem segura em Deus não cai

Outro batuque segue assim:

[coro 1]  
Se Santos Reis me ajudar  
Eu bato palmas para ele

[coro 2]  
Eu bato palmas para ele  
Se Santos Reis me ajudar

Um repertório imenso de batuques incentiva a dança e comenta cenas e relações da vida cotidiana, sem referências religiosas (Faixas 17 e 21).

[coro 1]  
Ô iaiá vou ver  
Ô iaiá vou ver  
Se meu bem chegou

[coro 2]  
Se meu bem chegou  
Ô iaiá vou ver  
Se meu bem chegou

Os textos do batuque complementam a encenação musical: uma grande roda em que se pratica o canto e a dança. As letras são simples e fáceis de aprender; incentivam o envolvimento de todos, mesmo quem não conheça o batuque, no canto responsorial. Durante o canto as pessoas dançam com combinações de passos ecléticos. Algumas pessoas dançam levantando as pernas e balançando o corpo, outras realizam passos mais curtos. Alguns passos simples seguem a marcação do pandeiro, outros a caixa. As danças femininas tipicamente envolvem giros. Os homens, por outro lado, realizam pisadas altas e pequenos pulos. Os moradores não tocam instrumentos, mas muitos entram na roda para dançar com grande alegria. Outros apenas assistem e batem palmas. Há no batuque, eventualmente, um formato em que todos dançam em sentido anti-horário, porém essa regra, às vezes, não se observa diante da empolgação do grupo e o sucessivo aumento no compasso e volume da bateria ao longo da performance, até chegar ao seu ápice. Muitos dançam espontaneamente e em duplas, até que alguém, tipicamente um dos reiseiros, cai no chão em gesto de cansaço para sinalizar o fim do batuque.

Após o batuque, segue um pequeno intervalo antes de iniciar a chula. Este *intermezzo* é a hora do siriaco colher *a esmola do divino* – uma oferenda feita pelos moradores da casa ao Santo

Reis. O siriaco, comum à maioria dos grupos da região, é o reiseiro encarregado de pedir a dádiva. No grupo de Marcolino, Jerônimo assume essa função desde os 12 anos de idade. Ele retira seu chapéu, grita “a esmola do divino, a graça do menino, e a coisinha do siriaco, o que é que vai botar no saco?”, e estica o seu chapéu em direção aos donos da casa (Faixa 19). Além da declamação da esmola, Jerônimo faz brincadeiras e outras graças para animar a casa e fazer com que todos riam e se descontraíam.

Após o momento do siriaco, o grupo reconstitui a roda e a chula segue. As chulas mantêm o mesmo enfoque lúdico do batuque, com algumas mudanças na percussão e estrutura coreográfica. O compasso da chula é mais lento que o batuque e os pandeiros tocam-se com menos força e volume. A caixa modifica seu padrão de pulsações e a viola se destaca mais. Os textos poético-musicais da chula são diversas, e tipicamente remetem temas cotidianos. Antes de chula canta-se uma abertura, e ao fechar os versos da chula, um arremate (Faixa 22).

[abertura]  
 Meu canoeiro traga meu amor pra cá  
 Ai ai ai  
 Oi oi oi

Ô amanhã eu vou mim'bora  
 Eu não vou mim'bora não  
 Ai ai ai  
 Oi oi oi

Se soubesse que tu vinha  
 Eu mandava te chamar  
 Ai ai ai  
 Oi oi oi

[chula]  
 Meu amor tá do lado de lado  
 Tenho braços mais não sei nadar  
 Tem canoa mais não sei remar  
 Tem meus'oió é pra chorar

[arremate]  
 Ei de noite de dia eu vim aqui pra te ver  
 Quatro partes do mundo eu conheço

Os versos das chulas também assumem vários formatos sem ter um padrão melódico específico. O canto é puxado pelo violeiro e seu par e, se tiver uma parte respondida, é cantada pela segunda

dupla e o coro geral. Depois a segunda dupla recanta a chula e a primeira responde. As duplas “passam” a chula de um lado para outro várias vezes a depender do entusiasmo do grupo e dançadores (Faixa 24).

Se tivesse que ir mim'bora  
 Ô Maria  
 Eu não tava'qui mais não  
 Ô Maria

Cadê Maria  
 Ô Maria  
 Pra onde ela foi?  
 Ô Maria  
 Café cuado  
 Ô Maria  
 Feijão cozido  
 Ô Maria  
 Muito agradecido  
 Ô muito obrigado

Durante o canto da chula as pessoas dançam, uma de cada vez, no centro da roda. Após terminar sua dança, o dançador escolhe o próximo com uma umbigada ou gesto afetivo parecido. Cada dançador entrega a vez sucessivamente até que todos tenham a oportunidade de dançar. Os reiseiros cultivam estilos coreográficos individuais. Jerônimo executa passos rápidos que remetem as pisadas de piega. As mulheres dançam com mais movimento corporal, levantando os cotovelos e empurrando o peito para frente antes de começar a girar, levadas por passos rápidos circulares. Às vezes, há um elemento de desafio e exibição entre dançadores. Em outras ocasiões, o dançador chama quem estiver cansado ou desanimado com a intenção de motivar ele a dançar na roda. O único “pecado” da chula é não dançar após ser chamado. Mesmo que seja tímido, ao ser chamado, há de entrar na roda, ou arriscar cometer uma desfeita. A dança, mesmo com seu espírito de ludicidade e participação, é a oração dos pés e uma oferenda aos santos. Quem não dançar corre risco de quebrar a união da roda, ou pior, desagradar o santo presente. A participação dos moradores, tanto na música quanto na dança é sempre convidada, porém não é obrigatória, e a proximidade entre as famílias também parece influenciar a troca entre reiseiros e moradores. Marcolino me confessa que a oferenda ao Santo estimula a dança: “Quando o agrado é maior, samba mais.” Como a esmola oferece-se ao Santo Reis, os reiseiros também dão sua contrapartida para deixá-lo agradado.

Se a ligação entre os reiseiros e moradores modifica a performance, a performance também estabelece uma ligação e fortalece relações entre os dois grupos. As fronteiras dos bairros, do sangue e da cor da pele se dissolvem na música da roda. Na casa dos Modestos, uma família que abre suas portas aos reiseiros desde seu avô, Joaquim Modesto, coronel, pedrista, comprador de diamantes, sua neta Eloísa, uma senhora de 64 anos, comenta que “toda a família se reuniu e acordou feliz” por receber os reiseiros em casa. Marcolino, filho de roceiros negros, se emociona e declara, “você tudo são dos meus troncos mais velho. É tudo gente nossa, não tem por onde correr.”

### 3.2.3 O Siriaco e o Reis de Agradecimento

As oferendas colhidas cada noite servem para pagar a missa e montar a festa de Santo Reis no dia 6 de janeiro, assim como sustentar a família durante a jornada. Há muitas pessoas na mesma casa e a renda da família não é suficiente para cobrir os gastos do grupo. Um dia, quando acaba a água, vejo Matteus sair com seus irmãos com várias garrafas de água. Voltam cheias de uma água sedimentada e amarelada de alguma fonte próxima à cidade. Matteus, ao perceber minha preocupação, jura que é salubre. Não me parece ser a primeira vez que eles bebem dessa fonte por não ter outra opção.

Matteus, nesse tempo, melhora de saúde, apesar de não ser atendido no hospital no fim de semana mais uma vez por falta de materiais médicos. Ele ganha força e no dia 29, a quarta noite de saída, Marcolino cansa e Matteus assume a liderança do grupo pela primeira vez este ano. Visitam as casas de cima da Rua do Fogo, onde as famílias têm menos condições econômicas. Enquanto as casas do centro em geral dão dinheiro, as casas da periferia às vezes oferecem alimentos e, em alguns casos, até animais. Quando pergunto para Jerônimo o que os reiseiros mais buscam recolher, ele admite ter critérios abertos e, rindo, responde, “de bom coração, nós recebe tudo – de gato, cachorro, galinha, vaca, dinheiro, papagaio, piriquito, alimento também. Sendo de bom coração, nós aceita tudo.” Nilma acrescenta, “A gente recebe tudo – feijão, arroz, açúcar, café, bolacha, vinho, cachaça, pipoca – tudo que eles der a gente recebe... se achasse um bode era bom também, mas ninguém dá!”

As oferendas especiais são sempre celebradas com bastante ânimo. Uma casa humilde oferece uma galinha que Jerônimo pega e joga na cabeça enquanto sapateia à chula. Mesmo sem

garantia de receber uma oferenda, o grupo atende quando for chamado. Durante uma visita, um homem bêbado chama o grupo para entrar na sua casa, um barraco sem luz elétrica, e todos sambam com alegria à luz de uma única vela. Além das oferendas ao Santo Reis, algumas casas mais familiares oferecem comida e bebidas aos reiseiros. Nestas casas o grupo para após cantar o batuque e a chula, encostam seus instrumentos na parede, colocam seus chapéus na lapinha (se tiver), descansam e comem. Algumas famílias mais abastecidas oferecem licores, bolos e salgados. Em casas mais humildes, o dono pode apenas oferecer café e bolachas. Ao final de cada visita, após cantar o Reis da Porta, o Reis da Lapinha, o batuque e a chula, o grupo canta o Reis de Agradecimento de forma coletiva (Faixa 25), ao mesmo ritmo que o Reis da Porta:

Deus lhe pague sua esmola  
Que vós deu a Santo Reis

Deus queira lhe ajudar  
Para o ano que vem outra vez

Vamos vamos Santo Reis  
É a hora de nós andar

Santo Reis vai adiante  
Seus devotos a acompanhar

E com isso, seguem para a próxima casa. A esmola será repaga em dobro ao longo do ano em forma de boa fortuna e proteção abençoadas pelo Santo Reis.

### **3.2.4 O Reisado na Roça**

No quintal da casa de Seu Marcolino as mulheres passam muito tempo lavando louça e roupa na única pia funcional da casa, filhotes recém-nascidos choram por comida, galinhas andam soltas e os netos de Marcolino brincam. Matteus senta com seu pai e revisa a lista dos nomes dos viajantes. Hoje é o dia do reisado viajar para São Rafael, uma comunidade a 30 quilômetros do Morro do Chapéu onde o grupo é chamado para tocar todo ano. É um grande evento, e muitos familiares e amigos do grupo querem participar, pela frustração de Marcolino, que reclama do desinteresse quando o grupo toca na cidade. Em São Rafael a maioria dos moradores ainda mantém a tradição de montar lapinhas. Eles esperam a chegada dos reiseiros com ansiedade. Os reiseiros também gostam da comunidade e falam bem do seu acolhimento lá.



Nos seus depoimentos, ouve-se um refrão comum: “tudo é diferente na roça.” Os moradores rurais participam mais das danças e seguem o grupo de casa em casa. Por ser uma comunidade simples, predominada por católicos, realizar o reisado em São Rafael alivia o olhar urbano dos cristãos evangélicos que desaprovam do reisado e podem chegar a falar mal do grupo.

Domingos, primo de Matteus e neto do finado chefe do grupo, Seu Vital, fala sobre o sentimento e lembranças de tocar na roça. As maiores aventuras do reisado aconteciam na roça, e as conversas dos reiseiros, em algum momento, sempre voltam a um episódio que acontecia durante uma jornada. Sentado com Marcolino e Domingos, eles me narram uma aventura que tiveram quando Domingos tinha apenas 5 anos de idade, ao tentar participar de um reisado distante da cidade.

Domingos: Eu me lembro que teve um tempo que eu era novo, muito novo, um gurizinho, aí eu sai, eu e Marcolino, já era de tardezinha, umas 5 horas da tarde. Aí a gente 'bora o reisado já vai na roça, tá bem longe daqui, bora ver se a gente chega a tempo, a gente acompanha ele'. Aí saiu eu e Marcolino, meu tio, pra acompanhar o reisado. A gente foi numa roça, tem uns... a um quilômetro procurando o reisado. Aí a gente chegou já era umas 5 horas da tarde nessa roça e parava e escutava o toque dos instrumento pra ver, a gente parava, fica parada, até escutar... A gente fala 'não, tá praquela direção'. A gente ia andando, andando, andando. Quando era foi já noite, a gente já numa mata que nem me lembro onde é essa mata.

Marcolino: Nós descemos uma serra.

Domingos: Foi! Foi numa.. a gente atravessou a serra. Aí a gente passou pelo uma mata, uma mata escura, a mata cheio de samambaia né.

Marcolino: Riacho!

Domingos: Eu lembro que dei risada demais. Aí, eu caminhando atrás dele, e ele 'escuta aí escuta aí para aí'. Aí eu começava a dar risada sozinho. Era pequenininho. Aí ele 'tá prali!'. Aí eu ia atrás dele. Pegava o carreiro direto. Um carreiro. Aí lá na frente a gente parava de novo. E de noite! A noite já é todo escuro. E começou a ascender a palha de coco pra ascender pra aclarar, clarear a estrada. Aí quando foi já perto umas quase acho que meia noite já né.

Marcolino: Foi meia noite.

Domingos: Quando foi meia noite a gente escutou direto a batida dos instrumentos. Aí a gente diz 'pronto, tá em tal lugar'. A gente já sabia, parece que a gente foi encontrar já....

Marcolino: Na grota.

Domingos: Na grota! Foi num lugarzinho perto daqui. Numa roça. Aí quando a gente chegou foi uma alegria. Todo mundo, 'Ei!', batendo palmas. 'Chegou Marcolino e o menino'. Aí comecei a sambar. Também nesse dia sambei até de manhã. Sambei até de manhã nesse... nessa noite aí. Eu fui até de manhã. E foi bom demais. Até hoje não esqueço nunca.

Crispim comenta outra história de uma viagem a pé à comunidade quilombola Barra II quando foram pegos às surpresas por uma trovoada.

Mas foi um pé d'água bom que a gente levou nas costa. Nós foi pra Barra, quando chegou em certo meio de umas casa na roça pra chegar na barreira nós... levemos chuva nas costa quase a noite toda. Quando foi sair na Barra dos Baixinho, que tem daqui a 12 quilômetro. Todo mundo molhado daquela turma.... jovem... tudo a meninada.. tudo molhadinho. Nós amanhecemos o dia lá. Nós viemos pra cá todo mundo molhado e nós sambava e o povo caia naquela lama assim não estava nem aí. [...] Esse não esqueço de jeito nenhum. Todo mundo molhado pulando na lama.

A roça mantém uma ligação com o samba e o reisado que ultrapassa uma simples aventura. Domingos identifica a presença da roça no próprio fazer e qualidades sonoras dos instrumentos<sup>50</sup>.

Domingos: E eu acho mais bonito assim na roça por causa de... é diferente. Na roça é diferente o samba. Parece que o pessoal fica mais à vontade. É diferente demais. Já parece com a roça. O samba já parece com a roça.

Charles: Por quê?

Domingos: Acho assim, porque, quando meu pai pegava os instrumentos... a gente sempre buscava na roça... quando chegava perto do reisado a gente ia. A gente ia buscar os... a madeira. Aí chegava aqui a

---

<sup>50</sup> Hoje em dia os instrumentos do grupo, inclusive a viola, são de fabricação industrial. No santuário de Marcolino ainda encontram-se pendurados as caixas antigas e pandeiros de madeira, e uma viola tres-quartos, feita artesanalmente pelo luthier local João Primo. Há, inclusive, tambores feitos com troncos de pau e coro de animal utilizados no samba de caboclo enterrados em baixo de outros objetos no pequeno quarto. Marcolino jamais fala em usá-los e não fazem parte da celebração do reisado.

gente pegava aquela madeira e ele ia colocar na água pra poder fazer os instrumento.

Marcolino: As rodas de pandeiro.

Charles: Ah então fazia os instrumentos.

Domingos: Fazia da madeira mesmo. E tirava o pau lá, cortava, partia no meio, aí raspava o pau e dobrava, colocava na água, e deixava mole e dobrava a madeira. Aí fazia o pandeiro. Aquele pandeiro que a gente toca. Que era de madeira mesmo. A caixinha... caixa de repique era rodando. A gente tirava tudo da roça.

Charles: E o presépio também.

Domingos: É tudo é da roça. E assim que aparece mais...o reisado já parece o samba é com a roça mesmo. Bonito.

Todos empolgados pela viagem, Matteus contrata uma *van* para levar os reiseiros e chegamos em São Rafael na boca da noite. O motorista nos deixa na periferia do povoado e partimos em direção à comunidade, começando com as casas mais distantes. Há muitas casas, e quanto mais que nos aproximemos ao centro da comunidade, ao contrário da cidade, mais lapinhas encontramos. As lapinhas são extraordinárias e compenetradamente elaboradas. Algumas ocupam salas inteiras, complexas construções de rochas e plantas da caatinga. Em algumas casas as figurinhas das lapinhas são feitas de barro e de cerâmica. Aparecem jacarés, águias, tigres, cenas da roça, e bonecas de celebridades – até Michael Jackson e Barack Obama assistem silenciosamente o Reis da Lapinha.

Ao longo da noite olho as lapinhas com fascinação e escuto o Reis da Lapinha até perder a conta. Devem cantá-lo apenas nesta noite mais que todas as outras noites juntas. Após ter escutado muito os comentários sobre o número de casas que antigamente cantava, tanto na cidade quanto na roça, calculo que por reisado, deveriam ter cantando a música centenas de vezes a cada ano. Deste modo, fica mais fácil de entender como a família aprende a música e sua habilidade prodigiosa de não se esquecer da letra. A criatividade evidente nas lapinhas também reflete-se nos versos do Reis da Lapinha que articulam uma concepção local da história bíblica.

Foi nascido Deus menino  
 Entre as palhinha no chão  
 Merecia ser nascido  
 Em colchão de ouro fino

Na porta de uma lapinha  
 Onde Jesus assentou  
 Numa areinha tão fria  
 No dia 6 levantou

O galo crista de serra  
 Por ser muito adivertido  
 Foi quem deu sinal primeiro  
 Que Jesus era nascido

Que cavalo era aquele  
 Que e'vêm beirando o mar  
 São José Santa Maria  
 Que Jesus mandou chamar

Que Jesus mandou chamar  
 De Belém pra Nazaré  
 Foram levar o seu nome  
 Ao divino Manoel

Quem quiser subir no céu  
 Faça sua escadinha  
 Traga sempre na lembrança  
 O menino Deus na lapinha

Lá no céu tem uma estrela  
 Temperando uma viola  
 Que é pra vim cantar o Reis  
 Nos pé de Nossa Senhora

Ao longo da noite há muitas pausas para tomar café, o que ajuda os reiseiros a não cansarem. Os netos e demais crianças, quando precisem, tiram sonecas, e as mães, em algumas instâncias, voltam para o carro para ficar com seus filhos. Uma por uma os reiseiros cantam em todas as casas da comunidade. Ao amanhecer o dia, o grupo canta um batuque especial para comemorar “a barra do dia” na varanda da penúltima casa e dança, ao meu espanto, com mais energia e paixão do que antes. Gilvânia e Robervânia jogam suas saias para o ar e Jerônimo pega um parceiro e realiza um desafio de pandeiros, pulando de um lado a outro e batendo os pandeiros com os cotovelos, enquanto o grupo canta:

E'vêm E'vêm  
 Se meu amor for embora  
 Eu vou também  
 Que a barra do dia vem

Após cantar e tomar café na última casa de São Rafael, imagino que chegou a hora de partir e voltar para Morro do Chapéu. Eu mesmo sinto sono e penso no conforto da cama depois da noite longa. Mas Marcolino tem outras ideias. Há uma pequena cidade ao oeste de São Rafael, América Dourada, onde ele mantém relações com a igreja e algumas famílias. Essas famílias pedem o reisado de Marcolino todo ano, e como não haverá outra oportunidade, ele insiste em continuar a viagem. Matteus afirma para todos que a viagem será breve – apenas cantar na frente da igreja católica – mas quando chegamos lá, às oito da manhã, torna-se evidente que Marcolino não pretende ir tão cedo. “Tem mais casas,” ele declara. A opinião do grupo divide-se: Matteus quer voltar para casa e Gilmarcos e Jerônimo demonstram lealdade ao pai. Desenrola uma briga na frente da igreja entre os dois grupos – os demais reiseiros, deitados no calçamento ou encostado em árvores esfregando os olhos de cansaço, à espera de ordens. Com o passar do tempo Marcolino não cede, e resolvem dividir o grupo. A metade volta para Morro do Chapéu na *van* e outra metade ainda fica. Eu resolvo voltar. Depois descubro que reisaram até meio-dia ainda. Não sei como chegaram em casa sem transporte. Mas quando eu chego na casa de Seu Marcolino no fim de tarde todos estão lá, Marcolino contente, após uma pequena soneca.

### 3.2.5 O Dia de Santo Reis

A chuva, tão comentada nas histórias da jornada do grupo de outrora, chega finalmente no último dia do reisado, o dia da festa de Santos Reis. Hoje o grupo não sairá, resta apenas preparar para a missa no salão de Marcolino, mas isso torna-se mais difícil com o tempo inoportuno. Mesmo dentro de casa a chuva atrapalha, entrando pelas janelas, portas e telhado enquanto Robervânia, Josy e as mulheres correm para cobrir a televisão e tirar a água com rodos e panos. A rua na frente de casa vira lama. Poços d'água se formam nas salas e quartos. Na boca da noite a chuva para e a casa começa a secar. Marcolino e os filhos chegam com as compras do mercado. As mulheres começam a cozinhar o jantar e as comidas da festa – carne e arroz para os reiseiros, e vinho, refrigerante e doce de arroz para os convidados – e Marcolino arruma o salão. Cadeiras são trazidas de uma escola e postas em fileiras. Ele enfeita uma mesa na frente do salão, onde o

padre dará missa, com uma toalha de mesa branca e volta a dar uma última revisada na lapinha para que esteja arrumada quando cheguem os convidados.

Por volta das 7 horas da noite as pessoas começam a chegar. Reconheço muitos rostos das casas visitadas ao longo das semanas – vizinhos, amigos e parentes que acompanharam o grupo– e o salão enche de pessoas. Observo também que poucas pessoas comparecem das casas mais prestigiosas da cidade. Hoje, além da missa, será o batizado de Carlos Henrique. Com o salão cheio, a missa começa e o padre narra a história dos Três Reis. Matteus toca hinos com o violão e todos cantam. A missa segue o padrão litúrgico da igreja católica. Para encerrar o padre lê os sacramentos, Robervânia segura Carlos Henrique e água benta escorre pela sua cabeça.

Finalizada a missa, a família retira a mesa e as cadeiras, os reiseiros pegam seus instrumentos da lapinha, cantam o Reis da Lapinha pela última vez, e começam o samba. Tocam chulas e batuques ao longo da noite. Há um contraste forte entre a louvação solene liderada pelo padre e o samba dos reiseiros, transformando o salão em lugar de festa e unindo todos que cantam, gritam e dançam em oração corporal. As meninas giram. Jerônimo sapateia. Junior pega o Carlos Henrique e dança pela roda com eles nos braços. As outras crianças presentes pegam nos pandeiros e cantam. A comunidade bate palmas canta e dança juntos– inclusive o próprio padre – que se empolga e bate no pandeiro. A rigidez e o simbolismo da missa se dissolve na união e energia cinética do samba. Carlos Henrique finalmente se livra dos braços dos pais, se equilibra no chão e... samba! Ele corre a roda, balançando o corpo para não cair, e todos assistem e aplaudem. E assim seu batizado se completa.



Figura 12 – Marcolino na frente da sua casa, Morro do Chapéu, 2016



Figura 13 – Os reiseiros ao amanhecer o dia na casa de Lídio, Pé do Morro, 2015

Da esquerda para direita em primeiro plano: Nilma, Josy, Gilvânia, Mariana, Matteus, Renilson e Lídio. De joelho: Emanuela e Jerônimo. Segundo plano: Charles, (desconhecido), Roni, Gilmarcos e Domingos.





Figura 14 – Cantando o Reis da Lapinha na casa de Marcolino, Morro do Chapéu, 2017

Em primeiro plano: Marcolino segura o pandeiro. Adriele, Carlos Henrique e Gilmaicon encaram a lapinha. Matteus toca viola.



Figura 15 – Matteus e Crispim cantam o Reis da Porta, 2017



Figura 16 – Vitória dança na roda, 2017



Figura 17 – Seu Marcolino no santuário de casa, 2017



Figura 18 – Detalhe da caixa antiga



Figura 19 – Detalhe da viola três quartos fabricada por João Primo



Figura 20 – Dona Anita e sua lapinha, Morro do Chapéu, 2016



Figura 21 – Dona Elvanira com as bonecas dos pais de Seu Marcolino: Dona Ana e Seu Alfredo da Viola, Morro do Chapéu, 2017



Figura 22 – O retrato de João Primo apresentado por Dona Zil, 2017



Figura 23 – O grupo reisa uma casa na Rua do Fogo, 2017

Sentados em primeiro plano da esquerda à direita: Domingos, Adriele, Roni, Gilmaicon, Vitória, Josy e Ueslaine. Em pé da esquerda à direita: Nilma, Matteus, Junior, Crispim, Roni, Gilvânia e Gerusa. Ao lado direito de chapéu: Robervânia.

### 3.3 O REISADO DE MATTEUS (2016 – 2017)

Com o fim do reisado, assim como a maioria da família, pretendo partir. Ao assistir os filhos irem embora um por um, Marcolino comenta sobre o reisado: “Sempre as coisa vai mudando né. Até o tempo assim, o mundo, se vê transformado. Não é bem firme como sempre. Sempre tem umas transformação. Até a vida da gente muda! Muda...” Assim, eu me mudo para Salvador para estudar. Mantenho contato com Matteus pelo WhatsApp e recebo uma mensagem ocasional pelo Facebook de Bia e Gilmarcos. A maior notícia: Matteus sai do seminário, se muda para Goiás com seus irmãos e está namorando uma moça da igreja, Aline. Gilmarcos e Josy ganham um novo filho, João Miguel, e Robervânia está grávida. Mas nem todas as notícias são boas. As pernas e barriga de Marcolino começam a inchar e ninguém sabe por que. Os médicos do Morro não conseguem diagnosticar a doença e ele está na lista de espera para ver um especialista há meses. Ao aproximar-se a data do reisado, surge outro imprevisto, a mulher de Jerônimo está grávida e deve nascer a filha do casal em dezembro. Ele só viajará à Bahia depois do nascimento da filha. Este ano combino de ficar com a família. Quando eu chego na véspera do Natal, Matteus me mostra minha cama: o beliche de cima no velho quarto dos meninos. Ao longo do reisado este ano residirei com a família. Só falta cravar meu nome na parede.

#### 3.3.1 Proteção

De manhã: fazer compras. É Natal e não tem comida em casa. Além dos alimentos básicos faltantes na casa – feijão, arroz, açúcar, café, carne – Matteus e eu pegamos pão de sal e alguns bolinhos de presunto para logo retornarmos à casa e tomar café. Compramos também pratos e copos de vidro, uma bacia roxa para lavar louça e algumas garrafas de jurubeba<sup>51</sup> e vinho. Em casa, aprendo que Marcolino gosta de tomar jurubeba que nem eu – ele diz que faz bem para a saúde – e sentamos e tomamos uma dose no café. Logo convencemos Aline que isso é uma tradição baiana e que deveria prova-la também. Ela toma, e como é de se esperar, contorce o rosto em careta.

---

<sup>51</sup> Bebida baiana alcóolica feita com vinho tinto de mesa, macerado de frutas de jurubeba, extratos de canela, cravo, quássia, boldo e genciana, xarope de açúcar, álcool etílico potável e caramelo de milho. Um gosto adquirido.

Percebo que Matteus se empenha para viajar com Aline, nativa de Aparecida de Goiânia, para que ela conheça outros lugares na Bahia. Ele já menciona um plano de viajar para Salvador. Na sua empolgação, reconheço a determinação de Matteus para agradá-la e fazer com que goste da Bahia. Mas como pretende viajar para Salvador e encaminhar o reisado ao mesmo tempo? Marcolino este ano está doente e Matteus carrega a responsabilidade de organizar o grupo. Aline não parece tão empolgada pelo reisado e as complicações da convivência na casa dos reiseiros.

No fim da tarde, por um capricho de Matteus, resolvemos eu, Aline, Matteus e suas sobrinhas, Adriele e Vitória, visitar a cachoeira Ferro Doido, vizinha à cidade. Ao chegar lá, descobrimos a queda sem água, mas a vista do *canyon* e tabuleiros impressiona. Fico comovido pelo zelo que Matteus tem com as sobrinhas, sempre cuidando que elas não se aproximem demais à beira da pedra. Deve ter uma descida de 100 metros até o rio embaixo. Essa aversão ao risco de Matteus, porém, não se manifesta na volta para casa. No caminho para a cachoeira, espiamos uma blitz da polícia e, apesar de Matteus não ter uma carteira de motorista, nem os documentos do carro dele, recém-comprado em Goiás, passamos sem sermos revistados. Na volta, porém, nossa sorte acaba. Os policiais param o carro e pedem os documentos de Matteus. Matteus replica que os deixou em casa, e que apenas fez uma viagem à cachoeira para logo voltar para casa. Os policiais pouco se importam para a explicação de Matteus. Concedem apenas que ele pegue carona para voltar à cidade, a uns 5km do ponto da revista, para buscar os documentos. Enquanto esperamos na beira da estrada, aproxima-se um *dodge* novo, dirigido por uma motorista branca também sem documento. Após uma conversa tranquila, deixam ela passar. Diante da hipocrisia dos policiais, Aline se revolta e insiste que os policiais liberem nosso carro também. Ao ser observado os dois pesos e duas medidas, eles acabam por nos mandar embora, ainda comentando sobre a nossa irresponsabilidade, e voltamos para a cidade às pressas, rezando para que Matteus não saia antes de chegarmos em casa. Ao estacionar na porta da casa de Marcolino, para nossa surpresa, Matteus acaba de chegar também. Ele diz que a carona deixou ele no contorno da cidade (no dia de Natal ainda) e que teve que voltar de lá a pé. Diz que andou rezando. Aline na volta explica como Matteus não tem carteira nem o documento do carro. E que por cima o carro ainda tem multas não-pagas do dono anterior. Certamente se os policiais tivessem prendido o carro, teria sido difícil recuperar ele. As rezas de proteção de Marcolino do ano passado, não realizadas este ano, ainda ecoam na minha cabeça.



Este ano Matteus encaminha a primeira saída do reisado. De noite, formamos uma roda e, diante da lapinha acesa no canto, Matteus inicia uma oração. Ele pede a benção de todos, a proteção dos reiseiros e a recordação coletiva dos desencarnados – os antepassados falecidos – e quem encontra-se ausente, notavelmente, Jerônimo, que ainda está em Goiás à espera da filha nascer. Marcolino chega no meio do Reis da Lapinha e resmunga um arranjo do presépio que está caído. Visivelmente nervoso, ajeita o presépio enquanto os filhos cantam. Depois do Reis da Lapinha, o grupo sai para a igreja católica, tomando cuidado para ir por um caminho diferente do que o grupo irá voltar, conforme as instruções do pai. O grupo reisa na igreja e parte em direção ao centro da cidade para visitar as mesmas casas do ano passado: as de Dona Maria, Dona Zil e Dona Marieta. Marcolino passa o samba sentado. Ainda tem a mesma zoadá na praça e multidão de jovens desinteressados. Ao parar na casa de Dona Zil, ela amigavelmente me convida para ficar pela casa e tomar um doce de maracujá. Resolvo voltar e falar mais com ela no dia seguinte.

### 3.3.2 Dona Zil

Paro na casa de Dona Zil de manhã para retomar a conversa da noite anterior. Ela me apresenta com um retrato do parente dela, João Primo, o *luthier* de instrumentos de corda que fez a viola antiga da família de Marcolino, guardada no santuário. João morava no povoado de Fedegoso, a 30km de Morro do Chapéu. Ela era um carpinteiro renomado na região e, apesar de ser aleijado por uma doença, ele construiu sua própria cadeira de roda de madeira, roçava na mesma cadeira e ainda produziu filhos. No retrato ele senta de lado das suas peças de madeira: potes, chaleiras, um violão e uma viola. Dona Zil descreve ela com muita afeição, sua voz exuberante quando ele afirmava não querer “nem igreja, nem flor, nem vela” no seu velório. Ela também me mostra a certidão do pai, capitão do exército da região, e um frasco de perfume importado da França, agora vazio e sem fragrância.

Diferente que a maioria dos devotos do reisado, Dona Zil é espírita. Deixou de ser católica há muito tempo, mas continua abrindo suas portas para Marcolino e seus filhos. Interessado em saber por que, falamos no sofá.

Charles: Então, me fala um pouquinho sobre essa relação sua e da sua família com o Reisado.

Dona Zil: Olha, quando eu nasci, eu me criei na Canabrinha numa fazendazinha que meu pai tinha lá. [Canabrinha fica a 15km do Morro do Chapéu] E lá vizinho da gente tinha um senhor que também fazia essa mesma obrigação de fazer esse reisado. As noites a gente estava dormindo quando [...] batia na porta. Aí meu pai levantava acordava todos nós pra assistir esse reisado lá em casa. Isso é de criança que eu vejo isso. Aí ele cantava na casa de meu pai e cantava na casa dos outros vizinhos. E isso era todo ano eu nasci e me criei vendo isso aqui no Morro.

Charles: E a senhora gostava.

Dona Zil: A gente gostava e era vizinho também da gente e tudo. Pessoal de grande respeito, de grande consideração que a gente tinha com eles e eles também tinha com a gente. Quando a gente veio aqui pro Morro ficou os outros reisados daqui do Morro a mesma coisa aqui nessa casa. E até hoje continua a mesma tradição recebendo eles de braços aberto.

Continuamos a conversar e quando pergunto sobre a relação com Marcolino, ela comenta que ele passava sempre de bicicleta para tomar café.

Dona Zil: Ele não saía daqui de casa, e eu falava, 'Negão, cuidado pra fábrica dos reiseiros não acabar!' Ele ria! 'Ô negão só tem tu aí, ô, que ainda está com essa fábrica. Tu mantém essa fábrica em pé viu!' Aí ele ria. Eu brincando com ele nera. [...] Quando as meninas começava a arranjar os menino eu dizia, 'ô negão tá de parabéns a fábrica tá produzindo'. Eita que Tonho sorria. Ele não saía daqui de casa. Ele vinha aqui todo dia. Quase todo dia ele vinha aqui em casa.

No decorrer da nossa conversa, porém, torna-se claro que as visitas nem sempre tratavam apenas de tomar café. Quando a família passava por necessidade, Dona Zil sempre se dispunha a ajudar.

### **3.3.3 A Rua do Fogo**

De manhã Matteus faz a limpeza do reservatório do quintal que está vazando água. Tio Vado chega e me cumprimenta calorosamente. Descubro que perdeu seu emprego de caminheiro faz alguns meses, e por falta de uma carteira de motorista, não consegue outro. A situação financeira de muitos da família, após o impeachment de Dilma e o agravamento da crise econômica, parece ter piorado. Crispim perdeu seu emprego como guarda municipal em Goiás. Jerônimo e Junior estão desempregados. Matteus é o único irmão da família com mais

estabilidade financeira. Ele trabalha na igreja católica em Aparecida de Goiânia onde organiza a banda. Da sua cadeira de plástico branco, em cima de uma almofada, Marcolino resmunga sobre o presépio que seus filhos montaram este ano e sua falta de compromisso com a arrumação dos enfeites. Há uma manutenção diária prestada à lapinha que envolve protegê-la dos meninos da casa que não está sendo cumprida. As figuras de plástico andam caídas na areia.

Do lado da lapinha, Gilmarcos toca um violão com João Miguel, seu filho mais novo, equilibrado em cima de uma perna, gesticulando em cima do braço do violão. Parece que já tem o mesmo encantamento com instrumentos de corda que Carlos Henrique. De noite tento gravar o Reis da Lapinha na sala de Marcolino. Inicia bem, porém, a chegada de Carlos Henrique logo prejudica a gravação. Sua empolgação no pandeiro – capturada nitidamente pelo microfone que eu tinha posicionado dentro da lapinha – atravessa o ritmo do grupo. Enquanto Carlos Henrique sabota minha tentativa de realizar uma gravação pristina, observo a forma que ele se orienta nesse ambiente de música e família, seu olhar curioso e concentração nos instrumentos tocados pelo pai e tios. Busca imitar o movimento da mão de Roni no pandeiro e o toque da caixa de Gilmarcos. Sobretudo, estar presente na frente da lapinha lhe dá um ar de grande alegria e prazer. Ele já faz parte da fraternidade dos reiseiros, e seus familiares o deixam livre para experimentar tudo.

De noite percorremos a Rua Cel. Souza Benta, chamada popularmente da Rua do Fogo devido às fogueiras de São João que ainda se estendem do centro até o bairro de Seu Marcolino no mês de junho – um recorte de classe da cidade, das famílias mais nobres às mais necessitadas. No decorrer das visitas, passamos pelas casas de Dona Goia e Dona Valdomira. Ambas recebem os reiseiros todo ano. Na casa de Dona Valdomira há uma lapinha que eu lembro do ano passado, com uma praia de bonecas, flores, conchas e perfumes e uma foto recortada de uma revista de Michele Obama. Dona Valdomira é muda, mas o irmão dela me informa que está pagando uma promessa de 7 anos. Este ano será o último. Os reiseiros também fazem duas visitas espontâneas: a primeira à casa de Riachão, que acolhe os reiseiros pela primeira vez com uma bandeja de pitu, e a segunda à casa de um casal de irmãos que moram na cidade há 17 anos sem ter acompanhado o reisado. A maior surpresa da noite é a bela casa colonial de Dona Lurdinha. Ao perguntar sobre os motivos dela abrir a casa, para minha surpresa, ela me indica Jarbas, seu filho, que começou a estimular seus pais a acolher os reiseiros dois anos atrás. Jarbas é filho de Morro do Chapéu, estuda Artes Cênicas em Salvador e passa as férias na casa dos pais. Ele acredita que o reisado é

importante por incentivar a ludicidade dos seus sobrinhos. Quando ouve que Matteus saiu do seminário, ele comenta: “acho melhor, tem muito padre e pouco terno!”

### 3.3.4 Selva Branca

Eu deixo os reiseiros durante o réveillon e só volta ao Morro após o ano novo. Matteus me garante que o reisado sairá de noite no dia 2, mas ao chegar na cidade, reparo o trio elétrico *Ricardão* estacionado na Praça da Música, e suspeito que encontraremos dificuldade. Quando Matteus me busca no ponto ele me informa que o plano de reisar não dará mais certo por causa da festa de posse do novo prefeito. Tocar a banda de axé Selva Branca. “As pessoas não estarão em casa, terá muito barulho,” ele explica. Me pergunto se o motivo é realmente esse devido ao fato de que: 1) a festa fica longe das casas que Matteus havia me dito que queria reisar e 2) o público jovem da festa tipicamente não se interessa pelo reisado. Mesmo assim, é difícil negar que o trio será a atração principal da noite. Há um contraste grande entre a insegurança do grupo em sair hoje e o mesmo dia o ano passado, quando Marcolino, na sua convicção e disciplina, insistia em reisar as casas de América Dourada. Os reiseiros resolvem ir para a festa e, no caminho, Matteus faz um comentário curioso: “eu fico me perguntando se deveria corrigir a concordância das letras”, se referendo à letra do Reis da Lapinha<sup>52</sup>. Eu opino que não, que sua gramática dá o ar de graça e localiza a música no contexto linguístico da zona rural; e que além de descaracterizar linguisticamente a música, as palavras “corrigidas” não caberiam na métrica. Ele permanece contemplativo. Não sei se concorda comigo.

Na festa da praça um público jovem se agrega atrás da Igreja da Nossa Senhora, onde antigamente aconteciam as festas religiosas e Alfredo cantava o Reis da Lapinha todo Natal. Crispim também me relata algumas memórias do passado enquanto andamos pela multidão – o

---

<sup>52</sup> Há uma piada que, no decorrer das minhas visitas as casas eu ouço repetida algumas vezes. Quando pergunto sobre Seu Alfredo “Bocatorra”, o pai de Seu Marcolino e chefe do reisado, alguns moradores comentam que ao cantar a letra do Reis da Lapinha na igreja no dia de Natal, a frase “foram fazer uma visita” parecia “fumo fazer uma visita”, imitando o sotaque e a pronuncia dele. Teve um caso em que o grupo cantava na igreja antiga numa noite quente. Ao padre comentar o calor, alguém dos bancos gritou que tinha até “fumaça” dentro da igreja. A quadra original a que a piada se refere:

Foram fazer uma visita  
Menino Deus na lapinha  
A lapinha era pequena  
Não cabia todos três

volume ensurdecedor do trio elétrico dificultando nossa conversa. O grupo de Marcolino “tinha regra”, ele diz. Ninguém zoava no caminho para as casas. Ninguém batia pandeiro fora da hora. Andava todo mundo juntos. As casas eram contadas e a cachaça também era limitada – Marcolino mesmo media os goles. Parece estar comentando a forma que as coisas acontecem hoje, uma carência na organização e disciplina do grupo, e ao mesmo tempo, o cuidado que os reiseiros tinham com sua imagem em tempos passados. Enquanto ele fale, de repente, no meio daquela multidão, eu vejo os grupos de reis saírem da igreja, cada qual escolhendo um caminho diferente pela cidade. Vejo Seu Marcolino acompanhado por seus irmãos Lídio, Binha e João, as toalhas brancas penduradas nos pescoços, as casas abrindo as portas sucessivamente – 10, 20, 30 – até chegar ao outro lado da cidade. Limpam o suor e começam a cantar o Reis da Porta novamente. Matteus carrega sua própria violinha e busca imitar os toques do pai. Agora Selva Branca domina as ruas, Marcolino está em casa doente e a direção do grupo depende de Matteus.

### **3.3.5 A Saúde de Marcolino**

Durmo preocupado pela situação de Marcolino, pois a tosse dele agravou-se muito. Ele fica em casa sozinho, com a luz acesa e sem dormir, esperando os reiseiros chegarem. Parece também haver uma certa resignação e confusão por parte dos filhos sobre o que fazer. Marcolino, pela sua experiência passada, recusa ir ao hospital. Porém, me parece uma atitude perigosa e leviana. Ele há de ir procurar algum atendimento médico. O samba que ele acompanhou na comunidade de Rafael este ano, no dia 29 de dezembro quando eu não estive presente, o deixou exausto e certamente foi motivo de ter adoecido. Insisto com Matteus, antes de dormir, que o levem para o hospital no dia seguinte e que não deem corda à teimosia do pai.

O caos também se instala quando a água acaba, mais uma vez. As condições da casa não estão salubres para ninguém, pratos sujos transbordam na cozinha e o banheiro se torna imundo, ainda muito menos recomendado para um idoso adoecido. Os efeitos psicológicos da doença também pesam. Ao chegarmos no salão no fim do reisado, Marcolino parece insinuar que a morte anda por perto. Ninguém comenta, mas uma nuvem de consternação paira pelo grupo.

### 3.3.6 Dona Elvanira e Dona Tinha

De dia eu visito a casa de Dona Elvanira, um verdadeiro relicário de arte popular. A lapinha na sua sala de estar tem quatro andares, os primeiros três formados por casinhas coloridas de papelão e o último com a manjedoura do menino Jesus, e mede mais de 2 metros de altura. No quintal ela deixa montada 7 lapinhas em homenagem à família: tias falecidas, filhos e netos. A joia da coleção de arte dela são os bonecos, feitos pela finada mãe, de pessoas importantes da comunidade, entre eles os pais de Seu Marcolino, Alfredo e Ana, que raramente foram fotografados. Eu fotografo os bonecos e, ao sair, ela cobra mais uma vez a presença dos reiseiros na casa dela, dizendo que queria ter feito uma feijoada para eles, mas como não marcaram com ela, não teria mais como fazer. Me parece um pouquinho chateada por não ter sido visitado nem informado dos planos dos reiseiros. Ao sair da casa de Dona Elvanira, lembro de outras casas, como a de Dona Val, que reclamaram da falta de aviso dos reiseiros, e até mesmo, não ter sido contemplados pelo grupo este ano nem o ano passado. Ainda há muita demanda na comunidade.

De tarde passo na casa da irmã de Dona Val, Dona Tinha, que por pouco desistiu de receber os reiseiros em casa, não fosse um fato peculiar:

Dona Tinha: Quando nós viemos pra cá minha mãe continua recebendo aqui [...] ela ficava atrás da porta. Esperava eles cantarem duas vezes. Quando eles entravam que cantava cantava cantava sambava sambava sambava que dava aquele último toque pra ir embora ela dizia 'não, tem que ter mais uma vez pra poder eu dar alguma coisa.' Aí eles tornavam a cantar de novo, pra poder eles saírem. Aí quando foi este ano eu disse, não. Minha mãe morreu o ano passado em dezembro. Aí quando foi este ano eu disse 'eu não vou receber este ano'... o ano retrasado. Já fez um ano em dezembro. Aí eu disse não vou receber. Eu tinha feito uma cirurgia na mão. Eu digo pra eu tirar tudo da sala, porque eles ocupam o espaço né, eu não vou tirar. Aí minha filha, ela disse, 'mainha, a senhora não vai receber?' Eu disse 'não'. Ela disse, 'Mas vovó gostava tanto'. Aí acho que ela ficou ali no quarto chorando. E eu disse 'não, não vou receber não'. A minha irmã nessa mesma noite ela disse que sentou no sofá, cochilou [e] quando ela abriu o olho mamãe estava sentada de frente dela sorrindo! E ela disse 'Ui! Foi por causa do Reis!' Quando abriu o olho ela disse que minha mãe estava sentada de frente dela sorrindo. Aí você diz assim, há uma associação ao reisado porque eu não recebi na casa dela?

Charles: Será?

Dona Tinha: Será?

Charles: Mas gostaria de receber assim?

Dona Tinha: Eu acho que sim. Eu termino recebendo porque isso tem me preocupado. Porque se ela gostava, querendo ou não, nós conservamos a casa de mamãe. Não é uma casa minha nem dos outros... A casa é de mamãe. Então por que não? Né. Aí eu termino mandando recado para vir.

Ligo para Matteus depois do almoço e combino encontrar com ele e Aline no hospital, onde Marcolino foi internado há pouco tempo. Quando chego encontro Aline deitada no calçado na frente do prédio, descansando na sombra. Ela dormiu pouco por causa da tosse de Marcolino e as idas e vindas de um casal de ratos que diz morar em cima do armário no quarto deles. Partimos do hospital para passar numa padaria pegar comida para Marcolino. Não tem assistência direta no hospital, assim há de ter vigilância a toda hora, inclusive para que ele coma e tome banho. Os irmãos articulam um sistema de revezamento entre si. Robervânia irá ficar primeiro, depois Junior.

De noite eu entrego as cobranças de Dona Elvanira e Dona Tinha a Matteus, e cantamos as casas delas e a de uma vizinha. Matteus encerra a jornada após apenas essas três casas. Reclama da desunião entre o grupo e critica o desânimo dos dançadores, assim com a bateria de Gilmarcos. Eu pergunto para ele no caminho para casa se não está preocupado por Marcolino. Ele nega, mas não sei se acredito. Ele reclama da bateria “desanimada”, mas o rosto demonstra muito cansaço. Eu, por outro lado, essa noite não queria ter voltado tão cedo.

### **3.3.7 Dona Maria**

Apesar das dificuldades dos últimos dias, surgem novidades positivas.

Acontece o primeiro encontro entre a família de Seu Marcolino e o poder público do Morro do Chapéu – a Vice-Prefeita e a Secretária de Cultura. O abismo entre classes dentro da cidade nunca fica mais aparente do que nesses momentos de encontro. A família inteira de Marcolino senta em silêncio no salão de casa enquanto Matteus explica o reisado às visitantes. Depois os reiseiros fazem uma demonstração de algumas músicas. Ao sair a vice-prefeita promete que, no próximo ano, nada faltará para o grupo. É uma grande oportunidade. O interesse por parte da

prefeitura parece ser verdadeiro e os reiseiros, tímidos durante o encontro, se apresentam maravilhosamente.

De noite o reisado na rua flui muito bem. Atrai a maior multidão do ano, com diversos foliões acompanhando o grupo e enchendo as salas das casas visitadas. Daí seguimos, finalmente, para o Riacho Fundo, um povoado a 15km da cidade onde a luz elétrica ainda não chegou. Passamos por uma igreja, iluminada apenas por velas, e local da lapinha da comunidade. Fico pela igreja para tirar fotos da lapinha e falo com Dona Maria. Ela comenta que a lapinha ficou menor este ano, pois ter acesso às serras vizinhas tem se tornado muito difícil. Os membros da comunidade não se sentem mais seguros por causa da presença das empresas eólicas na região e uma proibição de andar nas serras. Ela nos acompanha até a próxima casa onde sambam na luz de um candeeiro – parece que atravessamos séculos ao ver os irmãos pulando e sapateando à luz das velas. Dona Maria me conta que a casa tem mais de 150 anos, e que Lampião dormiu em um dos quartos quando passou pela região. Seguimos para as últimas casas e na porta da casa final, ela comenta que a luz elétrica chegará no próximo dia. Na frente da última casa o poste já foi erguido e nos olha sem expressão. Ela explica, com alegria, que agora poderá ter uma geladeira, comprar carnes, assistir televisão, algo que a luz solar não permite. Entendo a alegria dela. Mas esse poste ao mesmo tempo tem aspecto de um túmulo.

### **3.3.8 A Comunidade Reúne-se**

Ao acordar no dia de Santo Reis, ouço a voz familiar de Seu Marcolino. Ele está de volta, sentado numa cadeira na frente de casa. Eu sabia que nada faria com que ele ficasse no hospital no último dia do reisado. Tomo um café bem doce de manhã e aproveito do fato de ter água para tomar um banho. Converso um pouco com Marcolino. Parece que está um pouco melhor. A tosse, pelo menos, diminuiu. Quando anoitece o salão da lapinha, limpo e varrido, começa a encher de gente. Todos nós juntamos na frente da casa para cantar o Reis da Porta e, após entrar, o Reis da Lapinha e Reis da Louvação pela última vez. O salão este ano está lotado. Padre Chicão não recita a história dos Três Reis; fala muito sobre a cultura enquanto missão e responsabilidade da comunidade. Marcolino, sentado e rodeado por seus filhos, fala sobre a importância da fé. Quando termina a missa, o samba começa. Matteus havia me dito que não fariam samba por causa da viagem de volta para Goiás amanhã de manhã cedo. Na prática, fazem samba. O povo



congrega – gente da família, os vizinhos, Jarbas e sua mãe, Dona Zil, Dona Tinha, Dona Elvanira, Padre Chicão, amigos, muitos membros da comunidade que havíamos visto este ano, e batem palmas, cantam e sambam. O salão está muito mais cheio do que o ano passado e não cabe todos. De fora ouve-se os gritos e sapateados.

Matteus, empolgado, grita: “reza a lenda que quem não sambe morre!”

### 3.4 RESSONÂNCIAS

O reisado é devoção musical e missão. Os reiseiros celebram o nascimento de Jesus Cristo e proclamam sua fé ao Santo Reis através de uma jornada e ritual musical coletivo. Como explica Domingos, “a gente tem que ir, nem que seja longe, muito longe, mas tem que estar lá pra fazer aquela parte do reisado. Fazer o reisado. Mostrar o nascimento de Cristo.” Mas classificar o reisado apenas como evangelização não representa sua rica rede de significados e capacidade de gerar experiência – pessoal, ancestral e comunitária – pelo sagrado. Em vez de falar em por que Seu Marcolino e seus filhos persistem em realizar o reisado, pode ser mais esclarecedor pensar por ressonâncias – pontos de significação – numa rede de possíveis significados, aberta a novas transformações e definida individual e coletivamente. Algumas dessas ressonâncias reverberam ao longo de gerações, o que chamo de *ressonâncias enraizadas*, e outras surgem diante de novas circunstâncias sociais da família e da comunidade, *ressonâncias emergentes*.

#### 3.4.1 Ressonâncias Enraizadas

A música do reisado é fundamental à experiência do sagrado. E através do contanto divino as pessoas sentem-se conectadas: de uns aos outros, ao passado, ao plano espiritual e ao momento eufórico do presente. Os reiseiros expressam os sentimentos evocados pela experiência musical de forma mais metafórica e afetiva. Robervânia fala no reisado, “Como se fosse, coisa do sangue mesmo, como se fosse assim um filho que a gente acolhe. Quando chega essa época é uma coisa muito forte no coração da gente.” Jerônimo consta, “O reisado pra mim é tudo, tudo na minha vida. Através do reisado, e a fé do meu pai e minha mãe, eu sou essa pessoa que eu sou hoje.” Ao contrário disso, quem faltar o reisado sente uma ausência que invade a vida além do tempo ritual.

Roni me confessa, “Se eu não participo do reisado, aí é que falta tudo para mim. Para mim o ano não ficou completo.”

No fazer musical do reisado, reiseiros são interconectados simultaneamente a uma ordem divina, a um elo ancestral e aos outros devotos presentes. Essa conexão realiza-se pelo corpo do reiseiro e pela performance do grupo: a vibração dos tambores, o rojão da viola, os coros responsoriais e a dança participativa e lúdica. Embora essas sensações se sobrepõem ao longo de uma performance, momentos musicais específicos despertam sentimentos distintos. Nas falas do grupo, o Reis da Porta e Reis da Lapinha, provocam reflexões contemplativas e relembram o passado. Cantar para o Santo Reis invoca os antepassados, conjurando sua presença no meio do grupo. Ao cantar o Reis da Porta, Domingos me comenta:

A gente tá cantando antes de entrar pra casa [...] e dá uma emoção assim porque a gente lembra de muitas parentes que cantava com a gente também. Como se fosse que eles estivessem ali com a gente junto. Cantando.

Ao proclamar a chegada dos reiseiros e iniciar o Reis da Lapinha, o som da viola contribui para associações emotivas familiares. Ouvida a distância, a viola fazia com que Matteus e seus irmãos, ainda pequenos, levantassem da cama para buscar o grupo de reiseiros que ainda cantavam na comunidade de manhã. Esse efeito atravessa gerações. Marcolino, ao não ser permitido acompanhar seus pais no reisado, lembra como ele “ficava em casa chorando” esperando sua volta. Marcolino também afirma que muitos moradores, ao ouvir a viola, choram. “Tem muita gente que até hoje é assim. Não guenta ver o som da viola, que lembra dos passado, daqueles mais velhos que já participou daquela época.”

No reisado o fazer musical é sempre coletivo. A roda formada durante as chulas e batuques proporciona a reconfiguração da ordem social. Donos de casa e reiseiros são transformados em um conjunto musical único diante da força expressiva da roda. Todos participam dos cantos responsoriais, acrescentam música – ou tocando instrumentos ou batendo palmas – ao mosaico sonoro, e dançam, independente de habilidade. Reina temporariamente o espírito da igualdade, da fraternidade, ludicidade e troca. A mesma experiência da família nuclear de Seu Marcolino passa a envolver a todos e um novo conjunto familiar se forma. Quando Matteus fala que “nossa família nasceu da música”, ele pode também estar se referindo à grande família do reisado,

constituída por muitas casas de gente de diversos segmentos da sociedade. O samba é a oração coletiva do reisado e a materialização efêmera de uma nova ordem social.

Vale lembrar também que o samba dançado coletivamente – tão importante quanto o texto sagrado da lapinha e as oferendas materiais para os santos – representa uma oferenda ao plano divino, onde Santo Reis assiste e aprecia. A própria jornada, o ato de andar e sacrificar juntos, é carregado de significado sagrado. Marcolino comenta:

Mas a graça divina é tão bom que a gente não perde nada. Perde não. Tudo que a gente fazer com fé, boa vontade, aquela humildade, Jesus recebe com todo prazer. E tá sempre firme com a gente. Tudo em fim. Quem tenha boa vontade tem tudo. Tudo tudo em fim. É que nem uma viagem, você foi fazer uma viagem, você diz 'Eu vou fazer essa viagem com a fé em Deus eu vou eu vou'. E vai, vai mesmo. Mas agora a pessoa é mole diz 'Ah não vou, é isso aquilo'. Aí não dá nada certo mesmo. Então tem que seguir firme. Pensamento firme. Passo firme.

Passar a noite em branco, resistir a doença para sambar e sair para se molhar na chuva fundamentam a experiência e aumentam a satisfação do grupo. Crispim comenta como era bom sambar na lama. Marcolino e Domingos lembra da noite que se perderam no mato para chegar ao samba, à alegria de todos. Ao passar por desafios, os reiseiros se alinham com os Três Reis, e reina a sensação do dever ao Santo Reis cumprido. Como Nilma fala sobre o desafio de carregar os filhos quando pequenas nas longas viagens pela roça, “é um cansaço, mas um cansaço bom.”

O reisado deriva sua força da experiência coletiva de dimensões de fé, família e comunidade; por outro lado, reiseiros e devotos – homens, mulheres, idosos e crianças – trazem sua própria subjetividade à experiência, formando uma rede de ressonâncias atrelada à história pessoal e marcadores sociais dos devotos com suas ansiedades e desejos. A multiplicidade e simultaneidade da experiência musical define o cerne da sua força afetiva. Neste sentido, além do seu sentido divino, a música propõe um sagrado pessoal e ressonâncias laicas. Jarbas reisa pela ludicidade e efeitos positivos na vida dos sobrinhos, Dona Tinha porque sua mãe falecida a comandou, Dona Valinete para pagar uma promessa, Dona Elvanira e Dona Zil para honrar seus pais.

Quando o reisado acaba, há uma sensação de ausência. “Dá uma saudade,” fala Tio Vado antes de cair no silêncio. Roni fala no reisado como um carnaval que passa num redemoinho de emoção e euforia. Embora a performance aconteça num período curto, a intensidade da

experiência tem ramificações que reverberam ao longo do ano, na vida pessoal dos devotos e nas conexões interpessoais da família e comunidade. O contato com o sagrado e os agradados oferecidos ao Santo Reis – materiais e imateriais – perduram no tempo e asseguram a proteção divina. Tanto os reiseiros quanto os devotos moradores cultivam e cobiçam essa proteção. Nilma me comenta duas ocasiões em que Santo Reis interveio e salvou a vida dos seus filhos, Jerônimo e Mariana, ao ficarem muito doentes. Jerônimo fala:

Quando nasci, nasci com uma doença, não... não lembro qual foi a doença. Aí eu tava na cama ainda, e minha mãe foi fez uma promessa a Santo Reis. Se ele me desse vida e saúde ela nunca ia deixar de acompanhar o Reisado. E nunca deixaram de acompanhar o Reisado. Aí desse tempo pra cá.. saúde, graças a Deus. Estou aí pro que der e vier agora. E até hoje ela tá cumprindo a promessa dela.

Através do reisado a família ganha proteção que estimula a retomada da tradição e o ato musical no ano que vêm. Por outro lado, a proteção do reisado proporciona benefícios que não são apenas espirituais. Roni comenta:

Para quem às vezes pensa que não, que a gente não ganha nada. É enganado. A gente ganha muitas amizades, tanto de fora, como os próprios familiares mesmo... a gente só tem a ganhar, não tem nada a perder no Reisado.

É também muito provável que, além de alimentar a alma, o reisado era uma forma dos grupos de reisado, literalmente, se alimentarem. Pelas relações pessoais que se estabeleciam ao longo do reisado, caso chegassem tempos difíceis, os reiseiros teriam com quem contar. Hoje as relações comunitárias afetivas e o sentido de família “encantado” pela música, também ressoa na vida cotidiana. No caso de Seu Marcolino, seus familiares devotos Dona Elvanira e Dona Val, entre outros, materialmente ajudaram a família nos piores dos tempos, cuidando de filhos, ajudando com as contas e, em tempos bons, sendo lugar de descer da bicicleta e tomar café.

### **3.4.2 Ressonâncias Emergentes**

Entre as ressonâncias de família, fé e comunidade que interligam reiseiros e devotos ao longo de gerações, há outras dimensões emergentes do reisado que começam a ter significado em tempos mais recentes. Matteus frequentemente invoca a inadimplência do poder público no apoio ao reisado. “Jamais nos compraram fardas novas,” ele comenta. Essas cobranças surgem de uma nova concepção do reisado enquanto patrimônio cultural. Essa autoconcepção de ser grupo dentre de um conjunto de manifestações culturais no Brasil é incentivado pelas gravações realizadas no

ano 2000 para o CD *Bahia Singular e Plural* e o projeto *Caminhada Axé*, quando o grupo se apresentou em Salvador. Matteus e seus irmãos, ao irem morar em Goiás, comentam as diferenças entre os reisados dos dois lugares. A família cada vez mais enxerga o reisado enquanto tradição localizada e particular, dentro de uma rede nacional e internacional de tradições populares. Nesse mosaico cultural, o reisado, em vez de ser verdade universal, torna-se particular. Ele lembra um lugar, sua história, seu povo e sua fé, e merece ser protegido *por causa* da sua diferença e singularidade. Tanto para os reiseiros quanto os moradores católicos, o significado do reisado transforma-se. Ultimamente o grupo corteja mais o poder público, e em 2016, pela primeira vez, recebeu uma visita da nova vice-prefeita na sua casa. As falas de muitos moradores, em vez de invocar apenas o divino como justificativa para o reisado, usam frases como “tradição” e “nossa história”. O próprio Padre Chicão, na festa de Santo Reis de 2017, realizou uma missa sobre a importância de preservar o patrimônio cultural do Morro do Chapéu.

Se o discurso simbólico que fundamenta e justifica sua expressão demonstra sinais de reconfiguração em tempos recentes, a própria performance inevitavelmente se transforma pelas ações e escolhas dos reiseiros e membros da comunidade. A mudança acontece lentamente, ora escondido pelo tempo, ora manifestando-se vis-à-vis fatos materiais. Os instrumentos se modernizam nos últimos tempos e as modificações alteram a experiência emocional e significado do reisado. O tambor de reisado, também chamado de caixa de repique, usado pelos antepassados e feito de madeira, hoje é substituído por percussão de fabrico industrial: o pandeiros e caixa de metal. O grupo também acrescenta um rebolo, aproximando o reisado a outras formas de samba populares. Embora os ritmos se preservam, outras dinâmicas da música se modificam. O alto volume da caixa cobre os outros instrumentos percussivos e, sobretudo, o som da viola. Isso, segundo Marcolino, distrai, porque a viola serve para “prestigiar bem” o som e significado dos textos religiosos. A eficácia das músicas textuais, como o Reis da Lapinha, depende de dinâmicas específicas e uma relação proporcional entre o volume do canto e o da percussão. O volume crescente do grupo, por outro lado, talvez seja necessidade diante da concorrência sonora da cidade, com suas festas públicas, sons eletrônicos e trio elétricos. Modernizar a instrumentação do reisado pode ser uma forma de atualizá-lo diante de uma geração de jovens desconfiada da sua importância nas suas vidas, assim como atrair novos devotos, respeito e atenção na comunidade.

A continuidade da tradição depende da sua base de apoio histórica: os reiseiros e os moradores da comunidade. O crescente desinteresse da comunidade é ponto de preocupação do grupo. Crispim comenta:

Muitas casa que antigamente nós cantava aqui na cidade a gente não canta elas todas. Eu creio que uns mudaram, outros ficaram crente né. Então é uma dificuldade que a gente tem assim de entender por que.

O declínio de apoio urbano acompanha tanto a proliferação de igrejas evangélicas quanto a difusão de atitudes de preconceito e desprezo. Gilvânia desabafa que muitos acreditam que o reisado “é coisa de candomblé.” A fragmentação da comunidade também se atrela a outras incursões que impedem os rituais católicos. A destruição ambiental e restrição de acesso aos morros fazem com que os moradores urbanos e rurais não montem mais suas lapinhas por medo da intimidação das grandes empresas eólicas. Novas culturas globais e atitudes de preconceito contra músicas “da roça”, como o samba, proliferam tanto nas escolas públicas quanto na mídia de massa. Matteus percebe mudanças na atitude de Gilmaicon, que se animava para reisar como Carlos Henrique quando tinha poucos anos de idade. Agora, com 6 anos, não veste mais o chapéu dos reiseiros quando sai e, Matteus observa, entra na roda timidamente.

Apesar das forças culturais que assediam o lugar do reisado dentro da comunidade, persiste muito entusiasmo por parte de alguns moradores. Há, inclusive mais demanda, como demonstram Dona Tinha e Elvanira, do que os reiseiros se dispõem a atender. A comunidade que permanece fiel à tradição espera os reiseiros e quando não aparecem – ora por falta de recursos, ora desorganização – os moradores se desanimam. Neste sentido, as ameaças ao reisado não são apenas externas. A continuidade da tradição surge da determinação e resiliência da família e sua capacidade de sentir as ressonâncias do reisado, enraizadas e emergentes, nas suas vidas. O futuro do reisado de Morro do Chapéu, antes de mais nada, está nas mãos de Matteus e seus irmãos.

### **3.4.3 Uma Comunhão Com os Olhos e Pelos Ouvidos**

Quando penso no reisado luto para definir um sentimento. No outro lado do mundo do Morro do Chapéu, num café confortável no Kansas, envolto no cheiro de *lattes*, tortas e bolos, minha emoção oscila entre fascinação, reverência e, confesso, ciúmes. Jamais senti o perigo da fome nem a dor do racismo pela cor da minha pele. Nunca repensei a forma que falo ou canto por

vergonha do sotaque, nem me tomou a vontade de esconder minha história. Por outro lado, jamais sentirei as vozes dos meus antepassados no meu canto, o poder da história familiar correr pelos meus pés, a luz da lapinha me envolver na segurança e irmandade da fé divina. A experiência viva do samba sentido pelos reiseiros, o seu porquê intrínseco, será para sempre ocultado de mim. Que nem o sol, sinto apenas seu calor na pele – graus dos raios pálidos – até a roda acabar; mas os reiseiros sambam “no centro do sol” e sentem a intensidade da música por dentro, ardendo na exata interseção entre o presente e o cósmico, do ventre da mãe até a morte. Isso me provoca uma leve melancolia enquanto passo pela música dos meus *playlists* intermináveis, frutos de cálculos e algoritmos, e penso na música fina e frágil que domina os fones de ouvido dos meus conterrâneos no café.

Na ponta dos dedos, de repente, bato uma célula de samba na mesa e ouço a voz do Alberto Cairo, heterônimo de Fernando Pessoa (2011):

Não acredito em Deus porque nunca o vi.  
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,  
Sem dúvida que viria falar comigo  
E entraria pela minha porta dentro  
Dizendo-me, *Aqui estou!*

Mas se Deus é as flores e as árvores  
E os montes e sol e o luar,  
Então acredito nele,  
Então acredito nele a toda a hora,  
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,  
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos

O samba: esta comunhão com os olhos e pelos ouvidos, esta oração dos pés. Quando fala-se em Deus e o samba, será que não se fala da mesma coisa?

Há alguns meses mandei um recado para Matteus enquanto eu terminava o primeiro capítulo desta dissertação, empolgado porque alguns versos do Reis da Lapinha não saiam da minha cabeça. Eu acordava e dormia cantando versos que eu costumava esquecer. “É assim que acontece? É assim que aprende?” eu pergunto pelo WhatsApp, entusiasmado. “É mais ou menos isso,” ele digita, seguido pelo emoji que ri e chora ao mesmo tempo.

Alguns meses depois, ainda curvado na frente do meu altar, o computador, chega outra mensagem: “Mano, Marcolino partiu para a casa do Pai.” A notícia me abala. As visitas tardias ao médico durante os últimos meses e uma diagnose de hemocromatose<sup>53</sup> não foram suficientes para que ele resistisse. Talvez fosse apenas a vida. Antônio Marcolino dos Santos nasceu no dia 15 de maio, 1951, e faleceu no dia 6 de junho, 2017. Ele tinha 66 anos de vida e 66 anos de samba. Como não posso ir ao velório, eu escrevo uma nota para Matteus. Ainda ecoam as palavras que Seu Marcolino me disse uma vez, sentado na beira da estrada de chão, antes da viagem à serra para colher os materiais da lapinha. “As pessoas ainda têm fé?” eu perguntei para ele. “Tem, muitos tem,” ele respondeu. “O senhor tem?” Ele rebateu com uma leve risada, “Isso morre comigo.”

Matteus me envia uma foto de si mesmo depois do velório. Ele veste preto e o chapéu do pai e segura a viola nas mãos. As fitinhas coloridas caem do braço até o chão. Agora o mestre é ele. Este ano e nos anos que vêm espero muito vê-lo desta mesma maneira com a família a cantar pelas ruas de Morro do Chapéu. Estarei lá, com fé no samba. Quando o violeiro grita, “Viva os reiseiros! Viva o reisado! Viva o samba!”, farei parte deste coro de devotos que ainda responde, “Viva!”

---

<sup>53</sup> Doença causada por um excesso de ferro no sangue.



#### 4 CONCLUSÃO

Quando Jorge canta “eu pensei que sambar era fácil, agora já sei sambar como é” ele lança um desafio em formato de um aviso: *não subestime o samba* e, ainda mais, *não me subestime*. Depois de considerar as implicações do samba na vida do povo baiano sertanejo, tendo a concordar. O samba não é fácil, e por isso, merece nossa atenção. Nos desafia a refletir sobre as identidades musicais baianas, a geografia racializada do samba de roda e nossa capacidade de ser e construir comunidade através da música.

Escolhi retratar dois violeiros e suas respectivas comunidades com o intuito de mostrar a pluralidade presente no samba do Piemonte da Diamantina. Em vez de conceitualizar “um samba do Sertão” com um significado unilinear, espero ter revelado sambas cuja performance fundamenta um tempo transformador na vida de pessoas em lugares e contextos rituais distintos. Nas caatingas de Capim Grosso, o *tempo-samba* perpassa o cotidiano de Jorge e marca a passagem do ano em rituais musicais laicos e sagrados. No mundo masculino que eu habitei, os sambadores conceitualizam o samba pela amizade, honra e desafio. Eles marcam seu território pelo batuque de desafio, cantam suas histórias pela chula, e se reúnem com membros de comunidades rurais espalhadas pela região para brincar, dançar e fortalecer amizade. Ao mesmo tempo, sua concepção de família tem nítidas fronteiras. Eles limitam a participação feminina na performance musical e procuram se distanciar do samba de caboclo praticado em terreiros. Seu samba é sacralizado pelos Reis Magos, porém nem sempre sagrado em função ou localidade.

Nos tabuleiros de Morro do Chapéu, a 150km de Capim Grosso, o samba de Marcolino tece suas relações sociais a partir de uma linhagem familiar. O samba fundamenta-se num ritual religioso, fixo no calendário, que busca seu sentido no contato divino. Toca-se samba durante os 12 dias do reisado, mas as implicações desta performance ressoam na vida cotidiana dos devotos do Santo Reis ao longo do ano: interligam as famílias social e racialmente separadas do Morro do Chapéu numa família afetiva de apoio mútuo, preserva a memória dos antepassados e assegura a proteção divina dos seus devotos. O próprio ato de sambar constitui uma oração e diálogo com o divino.

O samba de Jorge baseia-se na experiência histórica de famílias migrantes, na sua maioria, racialmente mestiços, e o de Marcolino na escravidão e subalternidade sertaneja negra. As

ressonâncias destes dois sambas, por mais diferentes que sejam estética, histórica e socialmente, convergem com outras experiências por todo o Piemonte da Diamantina. Nas chulas e batuques das comunidades do território, o fazer musical coletivo possibilita conexão, celebra a beleza do cotidiano e da vida rural, promete liberdade da exploração pelo suor e pelo corpo em movimento, e revive a história, memória e visões sagradas do universo. Este samba, na pluralidade das suas manifestações e territórios, é a música afro-brasileira que melhor fundamenta e expressa um modo particular de ser do povo rural baiano.

Uma colega estimada comentou sobre o Sertão como exemplo do “Brasil profundo”, um sentimento que compartilho ao percorrer e me perder nas estradas de chão sinuosas e céu estrelado do Sertão da Bahia. A ideia de uma “profundidade existencial brasileira”, longe dos centros urbanos de produção cultural e da marcha incessante e destrutiva do “progresso”, encanta. Porém, mais do que glorificar uma profundidade às margens de alguma produção discursiva hegemônica, através desse trabalho, espero ter mostrado e reconhecido *outro centro* em que o Sertão, violeiros, sambadores e sambadeiras são protagonistas e expoentes das suas histórias, lugares e linguajares. Deste modo, o Sertão torna-se centro e o litoral e os polos urbanos brasileiros, pelo menos por um tempo, um Sertão distante. Ao investigar o samba, esse trabalho busca sua profundidade na vida dos sambadores emocional– e afetivamente. O samba, em vez de ser alfinete no mapa cultural de um território externo, é tempo dentro de gente, ora uma geografia afetiva interna, ora uma das maiores expressões históricas da Bahia rural e seu povo. Enquanto território subjetivo de pesquisa etnomusicológica, apropriando-me de uma frase de Jerusa Ferreira supracitada nesse texto, “o samba é um longe perto” – um Sertão dentro de gente cujas verdadeiras dimensões esticarão, para sempre, além do horizonte.

O samba tem muito o que nos ensinar. Sua genialidade musical, literatura oral e sociabilidades radicais oferecem visões de outras ordens sensoriais e existenciais num mundo baiano rural e sertanejo ainda pouco compreendido. Há sinais em tempos recentes de estudos acadêmicos romperem a barreira conceitual por volta do Recôncavo, desafiando o senso comum do samba de roda e suas caracterizações etnogeográficas incompletas. A etnografia é uma ferramenta de grande potencial no estudo do samba. Possibilita enxergar o samba pelo seu lado humano, localizado em experiências históricas distintas. Por isso, mais estudos de caso, retratos de gente e de lugares no tempo pelos interiores baianos, são necessários para explorar temas pendentes: o universo dos desafios de batuque e poesia oral, os significados sagrados do samba

de caboclo, e as perspectivas femininas de sambadeiras e as mulheres sertanejas, entre tópicos diversos. Espero que essa pesquisa, mais do que um mapa definitivo, ofereça caminhos.

Assim como o Sertão outrora era mar, o samba também cobria o interior da Bahia – suas comunidades integralmente imersas na substância musical do samba, muito provavelmente, ao longo de séculos. Ao contrário da concepção do *aquilombamento* do samba – a noção de que ele vingasse em comunidades subalternas isoladas dentro de uma ordem hegemônica opressora e antagônica ao samba – há indícios de que o samba, nas comunidades majoritariamente rurais do interior baiano, operava historicamente através da transformação, negociação e ressignificação de relações sociais e culturais. Pelo samba, as pessoas de identidades etnicorraciais diversas atravessavam roças, rios, caatingas e serras para se encontrar, dançar, louvar seus deuses – santos, caboclos e orixás –, trabalhar e sobreviver. Há de ter mais exploração das suas profundas dimensões sociohistóricas no interior. Os sambadores, sambadeiras e a própria performance do samba representam o maior mapa ao passado do samba hoje existente, e são apenas resquícios de um império de samba que reinava na Bahia.

Marcolino canta “ô morena quatro partes do mundo eu conheço” e assim narra o alcance do samba pelos litorais e interiores baianos. O samba brota de uma roda, da ponta de um cabo de colher ou da palma da mão de gente de todas as cores. Na sua simplicidade e inclusividade, conta as histórias individuais e coletivas do povo baiano. No tempo-samba da Bahia concebe-se um modo musical de ser e dialogar com o outro. A proposta radical escondida no seio da roda sugere que, ao contrário da música ser província de grupos seletos, todos nós sejamos seres musicais, inclusive os deuses. Esse *cosmos* tão especial imaginado pelo samba, na sua benevolente e piedosa visão da natureza humana, nos enxerga como seres lúdicos e coletivos. Que façamos jus à visão extraordinário do samba, por mais distante da nossa realidade que seja.

## REFERÊNCIAS

AMOROSO, D.M. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. 230 f. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ARAÚJO, N. de. **Pequenos mundos**: um panorama da cultura popular da Bahia. Tomo II. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1988.

AZEVEDO, P. O. Jacobina e a Chapada Diamantina. In: BRANDÃO, M. de A.; CARDOSO, S.A.M. (Org.). **Jacobina**: passado e futuro. Jacobina: ACIJA, 1993. p. 13-27.

BLACKING, J. **How musical is man?** 2.ed. Seattle: University of Washington Press, 1974.

BLAKE, S.E. **The vigorous core of our nationality**: race and regional identity in northeastern Brazil. University of Pittsburg Press, 2011.

BRANDÃO, C. **Sacerdotes da viola**: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes, 1981.

BRANTES, E. A espectacularidade da performance ritual no reisado do mulungo (Chapada Diamantina – Bahia). **Religião e sociedade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 24-47, 2007.

CARMO, R. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impact no samba de roda do Recôncavo baiano**. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CUNEGUNDES, J. **Morro do Chapéu**: um pouco de sua história, sua vida político-administrativo, suas belezas e sua gente. Salvador: EGBA, 1999.

DÖRING, K. **Cantador do chula**: o samba antigo do recôncavo.1. ed. Salvador: Pinaúna Editora, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Cartilha do samba chula**. Salvador, 2016b.

\_\_\_\_\_. Raízes do samba de tocos: o samba de roda do recôncavo e o samba rural do agreste. In: **Tambores e Batuques** – Circuito 2013/2014 (Sonora Brasil). Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013. p. 38 – 49.

\_\_\_\_\_. Samba na Bahia: tradição pouco conhecida. **Ictus**, Salvador: v. 5, p. 69-92, 2004.

FERREIRA, J.; SAMPAIO, M. de O. Coquí: um coronel negro no sertão baiano (Morro do Chapéu-BA, 1864–1919) . **Revista África[s]**, Alagoinhas, v. 2, n. 4, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/africas/article/view/2433/1689>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

FERREIRA, J.P. Um longe perto: os segredos do sertão da terra. **Légua & meia: revista de literatura e diversidade cultural**, Feira de Santana, v. 3, n. 2, p. 25-39, 2004.

FERREIRA, R. **Terreiros de samba-chula**. Salvador: Fast Design, 2015.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Comunidades remanescentes de quilombos (CRQ's). Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/comunidades-remanescentes-de-quilombos-crqs>> Acesso em: 18 de ago. 2017.

GRAEFF, N. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: Edufba, 2015.

ICKES, S. Salvador's Modernizador Cultural: Odorico Tavares and the Aesthetics of Baianidade, 1945-1955. **The Americas**, v. 69, n. 4, p. 437-466, 2003.

IYANAGA, M. O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. **Ictus**, Salvador: PPGMUS/UFBA, vol. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.

\_\_\_\_\_. Why Saints Love Samba: A Historical Perspective on Black Agency and The Rearticulation of Catholicism in Bahia, Brazil. **Black Music Research Journal**, Illinois, v. 35, n. 1, 2015. p. 119-147.

LIMA, A. Tradition, History and Spiral of Time in the Samba de Roda of Bahia. In: TILLIS, A.D. (Ed.) **(Re)considering blackness in contemporary Afro-Brazilian (con)texts**. New York: Peter Lang, 2011. p. 27-45.

LÜHNING, A.; ROSA, L. A. C. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo Cesar (Org.). **Cultura: múltiplas leituras**. São Paulo: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010. p. 319-348.

LOPES, J.S. M. O lugar da cultura acústica moçambicana numa antropologia dos sentidos. In: VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2002, Porto. **As Ciências Sociais nos Espaços da Língua Portuguesa: Balanços e desafios**. Porto: Faculdade de Letras, 2000. v. 2, p. 177-187.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO AGRÁRIO. **Perfil territorial: Piemonte da Diamantina, BA**. Brasília, 2015. 6 p.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NOBRE, C.L. **Viola nos sambas do Recôncavo baiano**. 2008. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PARANHOS, A. Percursos sociais do samba: de símbolo étnico ao samba de todas as cores. In: GOMBERG, E; MANDARINO, A.C. de S. **Racismo: olhares plurais**. Salvador: Edufba, 2010.

- PESSOA, F. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. São Paulo, Hedra, 2011.
- RADIO CULTURA BRASIL. O ritmo no Nordeste é Deus desidratado. Maio, 2010. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/galeria/arquivo/o-ritmo-no-nordeste-e-deus-desidratado>>. Acesso em: 9 abr. 2016.
- REILY, S.A. **Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil**. University of Chicago Press, 2002.
- REIS, J. J. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, M. C. P. (Org.). **Carnavais e outras f(r)estas**. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 101-147.
- RISÉRIO, A. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.
- SAMPAIO, M. **O Coronel negro: coronelismo e poder no norte da Chapada Diamantina**. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História Regional e Local, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2009.
- SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.
- SANDRONI, C.; SANT'ANNA, M. (Org.) **Samba de roda no Recôncavo baiano**. Brasília: Iphan, 2007.
- SANTOS, J. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, L; SANTOS, J. (Org.) **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paul: Dynamis, 1997.
- SEEGER, A. **Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People**. 2.ed. University of Illinois Press, 2004.
- SEGATO, R.L. Raça é signo. In: **Série Antropologia**, Brasília: n. 372, 2005. p. 1 - 16.
- SERRA, O. Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2009.
- TRAVASSOS, E. Notas sobre a cantoria (Brasil). In: CASTELO-BRANCO, S. E. (Coord.). **Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. p. 535-548.
- VASCONCELOS, C. **Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana**. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- WADDEY, R. 'Viola de Samba' and 'Samba de Viola' in the Recôncavo of Bahia (Brazil). **Latin American Music Review**, v. 1, n. 2, p. 196-212, 1980.

\_\_\_\_\_. 'Viola de Samba' and 'Samba de Viola' in the Reconcavo of Bahia (Brazil) Part II: Samba de Viola. **Latin American Music Review**, v. 2, n. 2, p. 252-279, 1981.

**ENTREVISTAS**

BAGANO, V. de B. “Dona Tinha”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2017.

BISPO, J.M. “Joaquim”. Capim Grosso, Bahia: abril, 2017.

CARVALHO, J.J. de. “Seu Nô”. Caatinga do Moura, Bahia: setembro, 2014.

JESUS, A.A. de. “Vó Ana”. Caiçara, Bahia: outubro, 2016.

JUNIOR, J.C.A. “Junior”. Morro do Chapéu, Bahia: dezembro, 2016.

LIMA, F. “Firmino”. Capim Grosso, Bahia: março, 2017.

OLIVEIRA, J.A. “Jorge”. Caiçara, Bahia: setembro, 2014.

\_\_\_\_\_. Caiçara, Bahia: novembro, 2015.

\_\_\_\_\_. Caiçara, Bahia: outubro, 2016.

\_\_\_\_\_. Caiçara, Bahia: março, 2017.

OLIVEIRA, J.A. “Zé Pezão”. Caiçara, Bahia: junho, 2015.

\_\_\_\_\_. Caiçara, Bahia: julho, 2015.

\_\_\_\_\_. Caiçara, Bahia: outubro, 2016.

OLIVEIRA, J.S. “Junior”. Pimenteira, Bahia: setembro, 2015.

OLIVEIRA, L.A.S. “Lourdes”. Caiçara, Bahia: agosto, 2015.

\_\_\_\_\_. Caiçara, Bahia: outubro, 2015.

OLIVEIRA, M.A.A. “Maria”. Caiçara, Bahia: outubro, 2015.

OLIVEIRA, N.A. “Rouxinol”. Caiçara, Bahia: março, 2017.

OLIVEIRA, Z.S. de. “Dona Zil”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2017.

PAIVA, W.B. “Dona Val”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2017.

ROSÁRIO, J.C.B. do. “Crispim”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2016.

SANTOS, A.M. dos. “Marcolino”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2017.



SANTOS, E.S. dos. “Domingos”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2016.

SANTOS, G.S. dos. “Gilmarcos”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2016.

SANTOS, G.S. dos. “Gilvânia”. Morro do Chapéu, Bahia: dezembro, 2016.

SANTOS, J.S. dos. “Jerônimo”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2016.

SANTOS, M.N.S. dos. “Nilma”. Morro do Chapéu, Bahia: dezembro, 2016.

SANTOS, M.S. dos. “Matteus”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2017.

SANTOS, R.S. dos. “Robervânia”. Morro do Chapéu, Bahia: janeiro, 2016.

SANTOS, R.J. dos. “Compade Nego”. Capim Grosso, Bahia: abril, 2017.

SILVA, R.S. da. “Roni”. Morro do Chapéu, Bahia: dezembro, 2016.

## APÊNDICE A

As sinopses dos filmes sobre o samba produzidos pelo autor:

Eu pensei que sambar era fácil: um retrato musical de Jorge e sua viola

Documentário, 2017

//51 min

No Brasil, longe das praias glamorosas do Rio de Janeiro, um samba arrojado e rústico persiste nos interiores remotos da Bahia – a terra onde o samba começou. Jorge, um vaqueiro e violeiro inveterado, nos guia pela vida e ritmos duros de um sambador, acompanhado pelas sonoridades hipnóticas da sua viola de 10 cordas. Sua esposa, Lourdes, reconta as arestras da paixão musical do seu par. O diálogo fluido entre marido e esposa, vida e música, revela um Brasil onde o próprio tempo pulsa ao ritmo do samba.

Santos Reis vai adiante: o samba de Seu Marcolino

Documentário, 2017

//82 min

Na Bahia, a história bíblica da visita dos Três Reis a Belém é reimaginada com uma surpresa: os Reis Magos dançam samba. Seu Marcolino e seus sete filhos homenageiam a jornada dos Três Reis todo ano, entre o Natal e o dia 6 de janeiro, com festas exuberantes de samba tocadas de porta em porta. Eles são o último grupo de reiseiros, devotos do Santo Reis, que mantêm a tradição do “samba sagrado” na sua comunidade. Diante do envelhecimento do pai e o surgimento de graves obstáculos, Matteus e seus irmãos têm de tomar uma decisão sobre o futuro de uma jornada musical iniciada há muitas gerações.

## APÊNDICE B

O acervo sonoro que acompanha este trabalho pode ser acessado no seguinte endereço: <https://soundcloud.com/violabaiana/sets/violeirodesamba>. Os dados referentes à data e local das gravações de campo encontram-se nos *links* das faixas individuais.

### Lado A – Jorge

Faixa 1	Jorge – Eu pensei que sambar era fácil (chula)
Faixa 2	Jorge e Compade Nego – O mundo anda e desanda (chula)
Faixa 3	Eu morava na caatinga (batuque liso)
Faixa 4	Tirando leite e bebendo (batuque liso)
Faixa 5	Não lhe quero mais (batuque de quadra)
Faixa 6	Jorge e Zé Pezão – Meu limoeiro (arremate de chula),
Faixa 7	Jorge – Vamos pro sertão (chula)
Faixa 8	Zé Pezão e Jorge – O nosso grupo de samba (chula)
Faixa 9	Zé Pezão e Nel (batuque de quadra corrida)
Faixa 10	Jorge e Lourdes (canto de Reis)
Faixa 11	Jorge e Lourdes – Colar de ouro (chula)
Faixa 12	Dainha – Cosme e Damião (oração de caruru)
Faixa 13	Dainha – Abre a roda gente (samba de caboclo)

### Lado B – Marcolino

Faixa 14	Matteus – Reis da Lapina
Faixa 15	Marcolino – Reis da Louvação ex. 1
Faixa 16	Matteus – Reis da Porta ex. 1
Faixa 17	Marcolino – Ô Iaiá vou ver (batuque)
Faixa 18	Matteus – Ô canoeiro (chula)
Faixa 19	Jerônimo – O grito do siriaco
Faixa 20	Marcolino – Reis da Porta ex. 2
Faixa 21	Matteus – Ô varanda boa (batuque)
Faixa 22	Matteus – Cadê Maria (chula)
Faixa 23	Matteus – Reis da Porta ex. 3
Faixa 24	Matteus – Esse mundo sem amor (chula)
Faixa 25	Matteus – Reis do Agradecimento
Faixa 26	Matteus – Reis da Louvação ex. 2

# ANEXO A

