



**PROGRAMA DE DOUTORADO MULTI-INSTITUCIONAL E MULTIDISCIPLINAR
EM DIFUSÃO DO CONHECIMENTO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA BAHIA – IFBA
LABORATÓRIO NACIONAL DE COMPUTAÇÃO CIENTÍFICA – LNCC/MCT
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA – UEFS
CENTRO UNIVERSITÁRIO SENAI CIMATEC**

CLÉCIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ

**APRENDENDO A LER COM MINHAS CAMARADAS:
SERES, CENAS, CENÁRIOS E DIFUSÃO DO SAMBA DE RODA
ATRAVÉS DAS SAMBADEIRAS DO RECÔNCAVO BAIANO**

Salvador

2019

CLÉCIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ

**APRENDENDO A LER COM MINHAS CAMARADAS:
SERES, CENAS, CENÁRIOS E DIFUSÃO DO SAMBA DE RODA
ATRAVÉS DAS SAMBADEIRAS DO RECÔNCAVO BAIANO**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Difusão do Conhecimento.

Orientadora: Rosângela Janja Costa Araújo

Salvador

2019

Queiroz, Clécia Maria Aquino de.

Aprendendo a ler com minhas camaradas : seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano / Clécia Maria Aquino de Queiroz. - 2019.

388 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosângela Janja Costa Araújo.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2019.

1. Samba de roda - Recôncavo (BA). 2. Difusão do Conhecimento. 3. Etnocnologia. 4. Linguagem cinematográfica. 5. Mulheres - Cultura popular. I. Araújo, Rosângela Janja Costa. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. III. Título.

CDD 782.42164098142 - 23. ed.



Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIFUSÃO DO CONHECIMENTO (DMMDC), realizada em 12/06/2019 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM DIFUSÃO DO CONHECIMENTO no. 2, linha de pesquisa Cultura e Conhecimento: Transversalidade, Interseccionalidade e (in)formação, Área de Concentração MODELAGEM DA GERAÇÃO E DIFUSÃO DO CONHECIMENTO, da candidata CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ, matrícula 215115488, intitulada Aprendendo a ler com minhas camaradas Seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano. Às 09:00 do citado dia, na Sala 09 da Faculdade de Educação, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof^ª. Dra. ROSANGELA JANJA COSTA ARAUJO que apresentou os outros membros da banca: Prof^ª. LELIANA SANTOS DE SOUZA, Prof^ª. Dra. DANIELA MARIA AMOROSO, Prof^ª. Dra. KATHARINA DORING e Prof^ª. Dra. CRISTIANE SANTOS SOUZA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pela presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dra. KATHARINA DORING, UNEB

Examinador Externo à Instituição

Dra. CRISTIANE SANTOS SOUZA, UNILAB

Examinador Externo à Instituição

Dra. DANIELA MARIA AMOROSO, UFBA

Examinador Externo ao Programa

LELIANA SANTOS DE SOUZA, UNEB

Examinador Interno

Dra. ROSANGELA JANJA COSTA ARAUJO, UFBA

Presidente

Dedico esta tese a Euponina Aquino de Queiroz e a Francolino Neto (in memória), que, com amor, deram-me a oportunidade de aprender a ler as primeiras letras da vida e, com elas, formar frases pautadas em bases sólidas de respeito e ética. Dedico também às Sambadeiras do Recôncavo da Bahia, com quem aprendi a ler nas entrelinhas do samba de roda.

AGRADECIMENTOS

Muito especialmente a Janja Araújo, minha orientadora e mestre, pelo acolhimento, compreensão, abertura, suavidade nas colocações, sugestões e por sua perspicácia. Sou-lhe muito grata por me fazer entender a importância da minha relação de afeto e de vivência com o samba de roda para a pesquisa e o quanto seria ainda mais afetada com a convivência com as comunidades do samba de roda;

A D. Dalva; Any Manuela; D. Ana Olga Freitas; Bibi (especialíssimo pelas inúmeras informações sobre a cultura de Cachoeira); D. Biu; Jane; D. Fiita; D. Nicinha; D. Santinha; D. Cadu; D. Rita da Barquinha; D. Zélia do Prato, mestras sambadeiras queridas, pela generosidade, afeto, bate-papo e ricas entrevistas que me concederam, com permissão de filmagem, para que seus saberes fossem difundidos através da rede internacional de comunicações;

D. Anna do Rosário e D. Fátima (pelas entrevistas e conversas); D. Aurinda; D. Bete; D. Lora; D. Bernadete; D. Chica do Pandeiro; D. Madalena, mestras queridas, pela disponibilidade e prontidão para contribuir com nosso trabalho;

A Eduardo Nunes, companheiro de vida, atento a quaisquer contribuições possíveis que pudessem abrir meus horizontes dentro das encruzilhadas que o caminho acadêmico traça, além do apoio, leitura do trabalho, preocupação e paciência pelas vastas horas de dedicação à pesquisa;

A Vítor Queiroz, meu guruzinho, pelas inúmeras trocas de conhecimento, disponibilidade para discutir sobre os procedimentos cênicos da roda, especialmente sobre as sonoridades do samba de roda, além das várias leituras sugestões fundamentais ao trabalho;

A minha mãe, D. Euponina, e minhas irmãs Grácia, Hélvia, Mércia e Lúcia, pelo suporte de toda uma vida, nos momentos mais críticos e nos mais alegres. Grata por fazerem parte da minha vida! A Lúcia também, especialmente, pelas inúmeras acolhidas em suas casas, inicialmente em Cachoeira e depois em Muritiba, fundamentais para que eu tivesse um acesso maior ao Recôncavo;

Especialmente a Rosildo Rosário e Luciana Barreto, pelo convite para mediar a roda de conversa do *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*. A Rosildo também pela entrevista e oportunidades oferecidas para me deixar mais próxima do universo do samba;

A Sebastian Notini, pelas discussões musicais, rítmicas e transposições do ritmo dos pés das sambadeiras em notações musicais;

A Marcos Bezerra, pela disponibilidade em contribuir com a pesquisa musical, pela rica entrevista e notações das claves do samba de roda;

A Bira Monteiro e Ísis Carla, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos musicais e corporais do samba de roda;

A Lenira Rangel, pela leitura e ensinamentos de Laban, que muito ajudaram na compreensão dos movimentos realizados pelas sambadeiras;

A Professora Yeda Pessoa de Castro, pela entrevista e trocas de informações sobre a contribuição da cultura banto ao samba de roda;

A Agenor Santana (Pai Agenor) e Tata Mutá Imê, pelo acolhimento, entrevista e ensinamentos sobre a relação entre o samba de roda e o candomblé;

Ao Mestre Paião (Carlos Bispo dos Santos); Clarício Marques; Mateus Aleluia; Paulo César Santos; Luís Cláudio do Nascimento; Sinésio Góes; Alexnaldo Santos; Aderivaldo do Rosário (Bujão); Fernando de Santana e Adenildes Leal, pela disponibilidade, entrevistas esclarecedoras e histórias de vida apaixonantes;

A Guda Moreno; Das Neves; Telma de Jesus e Lane Moreira de Jesus, pelas inúmeras informações acerca de suas famílias;

A Elaine Cambuí pelo apoio fundamental e compartilhamento dos conhecimentos das Redes Complexas;

Aos professores e colegas do DMMDC, que muito contribuíram apontando-me caminhos e dando sugestões ao projeto de pesquisa;

A minha banca de qualificação, professores Daniela Amoroso, Pedro Abib, Katharina Döring, Cristiane Souza e Elaine Cambuí, pelas preciosas observações e indicações de leituras;

As funcionárias do DMMDC, pela gentileza e eficiência.

A Edeise Gomes pela amizade, generosidade e carinho com que se dedicou a cuidar-me para uma boa apresentação de defesa.

A Judson Hora pelo carinho com meu trabalho e pelas várias contribuições com o projeto Circulando com as Mulheres do Samba de Roda e pela arte do canal Sambadeiras do Recôncavo da Bahia e da tese;

A Jéssica Andrade, Léa Santiago e João Hupsel, pela companhia, fotos e vídeos nas minhas primeiras viagens de pesquisa, assumindo a direção do carro para o Recôncavo Baiano;

A Maria Prado, amiga da vida inteira, pelas ponderações e comentários sobre os vídeos das Sambadeiras do Recôncavo da Bahia;

A Maysa Santos, pelo cuidado e apoio nas transcrições das entrevistas;

A Pedro Maia e Fernanda Ferreira, pela disponibilidade e incontáveis horas de edição dos vídeos;

A Adnaldo Cláudio de Oliveira, pelas acolhidas na sua casa em São Francisco do Conde;

A Daíse Silva, pelas contribuições acerca da cinesiologia do movimento.

Muito especialmente a Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (Fapesb), pelo fomento.

RESUMO

Esta tese analisa as configurações cênicas do samba de roda no Recôncavo Baiano e como essas representações são transmitidas e difundidas comunitariamente, observando suas múltiplas inter-relações históricas, artístico/culturais, comunitárias, pedagógicas, tendo como maior referência as vozes e performances das mulheres sambadeiras. Utilizando uma narrativa baseada na linguagem cinematográfica dos roteiros de filmes, as cenas do samba vão sendo detalhadas, através do movimento de câmeras, a partir de três aspectos do seu terreno simbólico, Indumentária, Sonoridades e Movimento, alimentadas pelas histórias de vida e relatos de 20 sambadeiras e de outros atores da cena do samba de roda. A tese também aborda dois projetos de difusão do samba de roda: o primeiro trata-se da produção de 12 vídeos de entrevistas com sambadeiras, que estão postados em um canal do Youtube com o nome de *Sambadeiras do Recôncavo da Bahia*, e o segundo projeto é o *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, uma roda de conversa performática com 15 sambadeiras, que percorreu nove municípios localizados nos Estados da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Para perseguir tais objetivos, o estudo foi realizado com uma abordagem qualitativa, tendo como suporte os princípios da Etnocenologia e da Multirreferencialidade, utilizando diversos recursos metodológicos como: pesquisa bibliográfica; documental; observação participante e colaborativa; entrevistas; registros sonoros e fotografias. A análise das diversas indumentárias levou a compreensão de que elas trazem informações históricas, religiosas e culturais, que guardam a memória de enfrentamentos, pertencimento, resistência e superação, além de perpassarem por questões de status e prestígio. As estéticas performativas do samba de roda do Recôncavo Baiano não se resumem ao gesto, à dança ou à música. Elas são todo um complexo de percepção de si mesmo e do outro, onde o movimento, ludicidade, musicalidade, teatralidade, literatura e criatividade são conjugados juntos com a ambiência e relações de sociabilidade. Por esse motivo, a autora propõe o termo *coreo-lítero-musical-participativo* para referir-se ao samba de roda. O estudo rítmico do sapatear de algumas sambadeiras, com posterior transcrição para notação musical, apontou para a inexistência de um padrão único do passo conhecido como *miudinho* que difere de acordo com o estilo praticado pela comunidade de samba e com as percepções individuais das praticantes. A transmissão do samba de roda é feita através da observação, da percepção e, sobretudo, com a convivência, entendendo o estilo e as regras da comunidade. O conteúdo textual de algumas canções revelou questões de gênero marcadas pelo patriarcalismo e preservadas pela tradição. Os dois projetos de difusão abordados também mostram o empoderamento das mestras e revelam os seus enfrentamentos enquanto mulheres e a forma como o samba se expressa através delas. A partir dos seus depoimentos, o estudo aporta três desafios para a permanência dos grupos e difusão do samba de roda: a falta de divulgação nos meios de comunicação; desvalorização dos trabalhos pelos organizadores de eventos públicos e privados, com pagamento de cachês ínfimos e desiguais em relação aos conjuntos musicais de fora da região; e a inexistência de políticas públicas municipais, estaduais e federais que possibilitem ganhos materiais para as pessoas que fazem o samba de roda. A tese ressalta ainda a importância e protagonismo das mulheres do samba de roda na organização dos eventos e na configuração dos seus procedimentos cênicos essenciais.

Palavras-chave: Samba de roda; Sambadeiras do Recôncavo da Bahia; Difusão do conhecimento; Etnocenologia; Análise Cognitiva; Procedimentos cênicos do samba de roda

ABSTRACT

This thesis analyzes the scenic configurations of the “samba de roda” in the Recôncavo Baiano and how these representations are transmitted and disseminated communally, observing their multiple historical, artistic/cultural, community, and pedagogical interrelations, having as a reference the voices and performances of “sambadeira” women. Through making use of a narrative based on the cinematic language of the film scripts, the samba scenes are detailed through the movement of cameras, starting off from three aspects of its symbolic terrain: Clothing, Sonorities and Movement, fueled by life stories and stories from 20 “sambadeiras” and other actors and actresses from the “samba roda” scenario. The thesis also deals with two projects for the diffusion of “samba de roda”: The first one is the production of 12 videos of interviews with “sambadeiras” which will be posted on a YouTube channel under the name of “Sambadeiras do Recôncavo da Bahia”. The second project is “Circulando com Mulheres do Samba de Roda”, which involved a performatic circle of talk among 15 “sambadeiras”, and which happened in nine different municipalities located between the states of Bahia, Rio de Janeiro and São Paulo. In order to aim at these objectives, the study was carried out under a qualitative approach, based on the principles of ethnocenology and multireferentiality, using several methodological resources such as: bibliographic research; documentary; participant and collaborative observation; interviews; sound records and photography. The analysis of the various clothing costumes has led to the understanding that they bring historical, religious and cultural information that keeps the memory of confrontation, belonging, resistance and overcoming, as well as passing through questions of status and prestige. The performative aesthetics of the “samba de roda from the Recôncavo Baiano are not limited to gesture, dance or music itself. They are a complex system of self-perception and perception of the other, where movement, playfulness, musicality, literature and creativity are conjugated along with the ambience and relations of sociability. For this reason, the author proposes the term *coreo-litero-musical-participatory* to refer to samba de roda. The study of the rhythmic tap dance of some “sambadeiras”, along with later transcription for musical notation, pointed to the lack of a single pattern of the step known as “miudinho” that differs according to the style practiced by the samba community and to the individual perceptions of the samba practitioners.

The transmission of samba de roda is done through observation, perception and, above all, coexistence, understanding the style and rules of the community. The textual content of some songs revealed gender issues, marked by patriarchy and preserved by tradition. The two diffusion projects discussed in the last chapter of the thesis show the empowerment of teachers and reveal their struggles as women, the way they see “samba de roda” and express themselves through it. From their testimonies, the study brings three challenges for the permanence of the groups and diffusion of the samba de roda: the lack of dissemination in the media; devaluation of works by public and private event organizers, with payment of small and unequal wages, in relation to musical groups from outside the region; and the lack of municipal, state and federal public policies that allow material gains for the people who make the “samba de roda”. The thesis also highlights the importance and protagonism of the women of samba de roda in the organization of traditional memory, organization of events, as well as in the configuration of their essential scenic procedures.

Keywords: Samba de roda; Sambadeiras of the Recôncavo of Bahia; Knowledge diffusion; Ethnocenology; Cognitive Analysis; Scenic procedures of the samba de roda

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Dramatização do Nego Fugido, Acupe (Sto. Amaro).....	35
FIGURA 2	O Caçador, personagem do Nego Fugido.....	35
FIGURA 3	Careta de Acupe, Santo Amaro.....	36
FIGURA 4	Bembé de Mercado, Santo Amaro.....	36
QUADRO 1	Localização dos principais sujeitos da pesquisa (as sambadeiras) por município e Territórios de Identidade.....	97
QUADRO 2	Relação das sambadeiras por local de moradia, idade e grupo de samba.....	97
QUADRO 3	Similaridades entre as sambadeiras.....	99
FIGURA 5	Grafo geral das 20 sambadeiras selecionadas, colorido de acordo com o município onde estão localizadas.....	102
QUADRO 4	Nomes dos Mestres e Mestras pesquisados com sigla utilizada no grafo (rede).....	102
FIGURA 6	D. Bibi com indumentária do Grupo Suerdieck “de baiana” (traje de gala).....	110
FIGURA 7	D. Ana com indumentária do Grupo Suerdieck segurando banner com D. Dalva vestida “de baiana”.....	110
FIGURA 8	D. Nicinha samba em trajes “de baiana” em apresentação no Pelourinho, Salvador.....	112
FIGURA 9	Detalhes das mãos e braços de D. Nicinha durante apresentação no Pelourinho, em Salvador.....	112
FIGURA 10	Grupo Raízes de Angola - Apresentação na <i>IV Mostra de Samba de Roda de Saubara</i> 2018.....	119
FIGURA 11	Grupo Samba Mirim Vovó Sinhá - Apresentação na <i>IV Mostra de Samba de Roda de Saubara</i> 2018.....	119
FIGURA 12	Chapéus em Água de Meninos (Década de 1940)	126
FIGURA 13	D. Dalva é amparada ao entrar na roda – Festejos de Nossa Senhora da Boa Morte (2018).....	149
FIGURA 14	D. Dalva adentra na roda para sambar apoiada em D. Ana Macedo.....	149

FIGURA 15	Senhora portando muleta entra na roda para sambar acompanhada de outra mulher e cumprimenta D. Dalva.....	149
FIGURA 16	Deslocamentos do corpo.....	153
FIGURA 17	D. Rita em performance no projeto <i>Circulando Mulheres do Samba de Roda</i> . Pelourinho, Salvador, 2018.....	154
FIGURA 18	D. Santinha equilibrando uma garrafa de dendê na cabeça que ela mesmo produz e vende. Acupe, 2018.....	154
FIGURA 19	D. Santinha executa um contratempo – Parte 1.....	155
FIGURA 20	D. Santinha executa um contratempo – Parte 2.....	155
FIGURA 21	D. Santinha executa um contratempo – Parte 3.....	156
FIGURA 22	D. Santinha executa um contratempo – Parte 4.....	156
FIGURA 23	D. Cadu executa um contratempo – Parte 1.....	156
FIGURA 24	D. Cadu executa um contratempo – Parte 2.....	156
FIGURA 25	D. Cadu executa um contratempo – Parte 3.....	157
FIGURA 26	D. Cadu executa um contratempo – Parte 4.....	157
FIGURA 27	Saia de D. Nicinha formando um círculo durante um giro.....	159
FIGURA 28	Saia de D. Nicinha desenhando o espaço.....	159
FIGURA 29	Saia de D. Biu formando um círculo durante um giro.....	159
FIGURA 30	Saia de D. Biu desenhando o espaço.....	159
FIGURA 31	D. Zelita em performance com braços erguidos.....	160
FIGURA 32	D. Zelita (Saubara) em performance com mãos na cintura.....	160
FIGURA 33	D. Biu em performance com braços erguidos.....	161
FIGURA 34	D. Biu em performance com braços abertos.....	161
FIGURA 35	Alternância 1 dos pés no passo <i>miudinho</i> (notação rítmica)	166
FIGURA 36	Alternância 2 dos pés (mais recorrente) no passo <i>miudinho</i> (notação rítmica)	166
FIGURA 37	Alternância 3 dos pés no passo <i>miudinho</i> (notação rítmica)	167

FIGURA 38	Variações rítmicas do sapateado do passo <i>miudinho</i> na execução de Any Manuela (notação rítmica).....	168
FIGURA 39	Alternância rítmica 4 dos pés no passo <i>miudinho</i> de D. Cadu (notação rítmica).....	168
FIGURA 40	Alternância rítmica 5 dos pés no passo e no giro do <i>miudinho</i> de D. Rita da Barquinha.....	169
FIGURA 41	Padrão rítmico dos pés no <i>corta-jaca</i> de D. Biu.....	171
FIGURA 42	Grupo <i>Voa Voa Maria</i> em performance no Espaço Cultural da Barroquinha.....	180
FIGURA 43	Samba de uma senhora com joelho no solo - Momento 1 (<i>IV Encontro de Samba de Roda de Acupe</i>)	186
FIGURA 44	Samba de uma senhora com joelho no solo - Momento 2 (<i>IV Encontro de Samba de Roda de Acupe</i>)	186
FIGURA 45	Participantes do <i>Encontro de Samba Mirim</i> afirmam gostar do samba de roda.....	199
FIGURA 46	Seu Zeca Afonso e Boião (Nélson Mendes) tocando pandeiro na posição vertical.....	215
FIGURA 47	Clave rítmica da cabila (ou cabula) – Posição fundamental.....	235
FIGURA 48	Clave rítmica da cabila (ou cabula) – Posição invertida.....	236
FIGURA 49	Comparação entre a clave invertida do cabila e a clave do samba de roda.....	236
FIGURA 50	Clave rítmica do <i>samba chula</i>	236
FIGURA 51	D. Aurinda toca o prato-e-faca.....	243
FIGURA 52	D. Zélia do Prato ministra aula de prato-e-faca em SP.....	244
FIGURA 53	Cartaz do <i>Circulando com as Mulheres do Samba de Roda</i> em Salvador (2018)	297
FIGURA 54	D. Cadu mostra a posição que trabalha com a cerâmica.....	301
FIGURA 55	Cartaz do <i>Circulando com as Mulheres do Samba de Roda</i> no Rio de Janeiro, São Paulo e Jundiaí.....	303

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCO – Análise Cognitiva

ASSEBA – Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia

CD – Compact Disc (Disco Compacto)

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

DVD – Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil)

DMMDC – Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento

EDUFBA – Editora da Universidade Federal da Bahia

EEP – Estaleiro Enseada do Paraguaçu Nacional

FACED – Faculdade de Educação

FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia

INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

MINC – Ministério da Cultura

NEIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher

NGEALC – Núcleo de Estudos Africanos e Afrobrasileiros em Línguas e Culturas

PPGAC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

RPBA – Região de Produção da Bahia

RMS – Rede Metropolitana de Salvador

TVE – Televisão Educativa da Bahia

UNEB – Universidade coordenando

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

PRÓLOGO

“Aprender a ler para ensinar meus camaradas/Aprender a ler pra ensinar meus camaradas, oi...!” Suave, a voz de Roberto Mendes desliza sobre meus ouvidos se revertendo em signos e significados. A melodia e a letra do samba tradicional do Recôncavo da Bahia se entrecruzam com a poética de uma noite funda no porão de um navio negreiro narrada por Capinam¹ e revolve em mim memórias daquilo que nunca vivi, mas que parecem guardadas na parte mais recôndita do meu ser. “É o semba do mundo/calunga/batendo samba em meu peito.” Simples assim. Um giro em torno do meu próprio umbigo, que faz aflorar uma ancestralidade que é minha e que me parece gigantesca diante da força dos versos do poeta baiano.

Entre os acordes e ritmo sofisticados do violão de Roberto, me dou conta de que há mais de 15 anos, enquanto cantora, transito a bordo de uma viagem longa de aprendizado, fazendo releituras de canções que me permitiram transitar entre o mundo rural do solo massapê, dos canaviais, dos capineiros, do gado e o universo praieiro e mítico do mar, dos manguezais, das sereias. Ambos os mundos, iluminados pelos orixás, caboclos e santos católicos. Nesse percurso, o meu corpo se tornou veículo da *moça que tanto samba e não deixa ninguém sambar*; do cavaleiro que atravessa a cancela e pede licença à dona da casa para vadiar no seu salão; da mulher que carrega um balaio e merca pimenta de cheiro ou do homem que estava na beira do rio quando a polícia chega e pede para acabar com o samba. Fui sambadeira e sambador². Mulher e homem, misturando-se naquilo que mais me move: ter empatia pelo outro, me colocar em seu lugar e expressar essa compreensão através da arte. E essa empatia me aproximou do mundo real do samba de roda, dos Mestres e Mestras, de suas histórias, memórias e conhecimento. “Que viagem mais longa, candonga”, canta Roberto. Assim como a letra da canção, a minha “viagem” foi marcada muitas vezes por dificuldades e resistências, mas também por uma infinita beleza, que me fez querer aprender ainda mais e adentrar num programa de doutorado em difusão do conhecimento. Sim, aprender a ler para compartilhar com meus camaradas.

Com essa ideia de aprendizado para, então, difundir o conhecimento, iniciei a trajetória da tese que agora escrevo. Muitos percursos foram percorridos durante os quatro anos que dediquei a esta pesquisa de doutoramento, que me encaminharam para a definição do seu

¹ Referência à composição *Massemba*, de Roberto Mendes e José Carlos Capinam, gravada por Roberto Mendes em seu disco *Tempos Quase Modernos*, lançado em 2005, cuja letra agregou no seu final o samba de roda tradicional *Vou aprender a ler pra ensinar meus camará*, de Domínio Público. A palavra *Massemba* é o plural de semba, originária do quimbundo e que significa girar em torno do umbigo ou umbigada.

² Referência aos personagens masculinos que performatizei em cena – cavaleiros, malandros, sambistas – em shows em que o samba foi o ritmo matriz.

objetivo, que é analisar a cena do samba de roda a partir da vivência e vozes das sambadeiras do Recôncavo da Bahia. Essas vozes ecoaram cada vez mais fortemente dentro de mim, fazendo com que eu reelaborasse a intensão inicial da tese, que era muito mais ampla, e redirecionasse o foco para elas. Ao longo do tempo, as mestras sambadeiras tornaram-se minhas camaradas e, por cada uma delas, aprendi a nutrir um afeto especial. Com elas, aprendi e continuo aprendendo a perceber e ler nas entrelinhas das tessituras do samba. Essas mulheres se dedicam ao samba de roda por amor e pelo desejo de guardar as memórias dos seus antepassados, que se entrelaçam com as suas próprias, de tão envolvidas que são. Suas histórias estão relacionadas com o samba de roda, e as raízes delas podem ser encontradas lá longe nas suas infâncias. Do mesmo modo, a minha relação com o samba vem de quando eu ainda era muito menina.

Então, ao iniciar esta escrita da tese, neste espaço onde letras se transformam em palavras que buscam ser transparentes, permito-me remexer o baú das minhas próprias memórias e passear no tempo, a fim de (des)articular a minha (re)ligação com o samba de roda, por acreditar que minha trajetória pessoal dá sentido a essa pesquisa. E a história do meu tempo neste planeta foi sendo construída em muitos espaços multirreferenciais de aprendizagem³, onde as linguagens da música, dança, teatro se cruzaram com os sistemas simbólicos do cotidiano, em uma encruzilhada⁴ amparada por muitas pessoas que me ensinaram a viver.

Se adentro na viagem longa do tempo e olho lá atrás, vejo-me criança em Ilhéus, Bahia, ouvindo os vinis de Dorival Caymmi e Helena de Lima, muito presentes na nossa casa. Do primeiro, eu adorava suas canções praieiras e os sambas buliçosos. E de Helena, adorava ouvi-la cantar um samba de Vadico e Noel Rosa chamado *Feitio de Oração*, cujos versos enchiam-me os olhos de lágrimas: “o samba na realidade/ não vem do morro nem lá da cidade/sambar é chorar de alegria/ é sorrir de nostalgia/, dentro da melodia”. Eu não sabia direito o que isso significava, mas era totalmente tomada pelo timbre dramático dela e pela ideia de algo que era ao mesmo tempo triste e alegre. Nem de longe eu podia imaginar que esse “algo” chamado *samba* era fruto de muitas histórias de sofrimento vividas na escravidão por meus antepassados. Mas a voz de Helena e a força dos versos traziam em mim uma saudade e uma tristeza que somente muitos anos mais tarde pude entender de onde vinham.

³ O conceito de Espaços Multirreferenciais de Aprendizagem (EMA) refere-se aos múltiplos espaços que formam um indivíduo, fora dos limites das instituições formais de ensino, e que lhe proporciona diferentes conhecimentos e referenciais de leitura de mundo (BURNHAM, 2012). O conceito será desenvolvido na sessão 2 desta tese.

⁴ Cf. MARTINS, Leda. *Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997, p. 25. A pesquisadora utiliza o termo *encruzilhada* como um lugar de cruzamento entre sistemas simbólicos diversos e caracteriza as culturas negras na América como de encruzilhadas marcadas por “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.”

Aos 13 anos, já morando em Salvador, tive oportunidade de fazer teatro, música e dança, apaixonando-me especialmente pelas afro-brasileiras ensinadas pelo Mestre King⁵. Foi com ele que tive o meu primeiro contato corporal com o samba de roda, e a identificação foi imediata. As aulas de dança e música preencheram os anos da minha adolescência. As danças, especialmente as afro-brasileiras, me conectaram com um universo mítico que me encantava, e o samba era um dos maiores prazeres que eu sentia no corpo.

Licenciei-me em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e ali, através da professora Bebé, tive acesso ao estudo de várias manifestações populares do Recôncavo Baiano, incluindo o samba de roda, do qual aprendíamos não apenas a dança, mas também as cantigas, além de sermos estimuladas a criar coreografias tomando-as como referência. Desde então, o samba de roda passou a estar presente em minha vida nos vários grupos de dança que participei, ligados às matrizes africanas no Brasil: *Rudá*, *Viva Bahia* (apenas uma viagem para o Canadá), *Origem e Chama*.

Paralelo a isso, fiz vários cursos de teatro e tornei-me atriz profissional. A participação em musicais me incentivou a realizar o meu primeiro show solo, intitulado *Blue Moon*, em 1994. Três anos depois, lancei meu primeiro CD, *Chegar à Bahia*.⁶ A escolha do repertório, fruto de cuidadosa pesquisa dos ritmos matriciais africanos e canções de compositores baianos, acabou por me aproximar de algumas pessoas fundamentais para o meu interesse por cantar sambas do Recôncavo: Roberto Mendes, Jorge Portugal e Jota Velloso.⁷

Roberto Mendes é um estudioso do *samba chula*. Essa vertente de samba de roda é tocada na sua terra, Santo Amaro da Purificação, como veremos, tendo a viola como instrumento central. Ele trouxe a forma de tocar a viola para o seu violão, recriando-a, tocando como se fora quase um instrumento de percussão. E, aliado a isso, suavizou o canto, fazendo-o baixinho com uma elegância *JoãoGilbertiana*. Compreendo hoje que o que ele faz é diferente do que os sambadores reconhecem como *samba chula*, embora tenha nele suas raízes mais profundas. Conhecer suas composições e ouvir o seu canto, na década de 1990, fez ponte entre

⁵ King é o nome artístico de Raimundo Bispo dos Santos, dançarino e coreógrafo, nascido em 1943, primeiro homem (e negro) a graduar-se em Dança na Universidade Federal da Bahia, onde ingressou em 1971. Tornou-se o pioneiro do ensino e da prática das danças de matriz africana no Brasil, as quais denominou de Dança Afro. O Mestre faleceu em janeiro de 2018, vítima de insuficiência renal.

⁶ O CD *Chegar à Bahia* foi resultado do Prêmio Copene de Cultura e Arte e teve a direção musical de Alejandro Fuentealba. O show de lançamento do CD ocorreu no Teatro Castro Alves, em Salvador, ocupando depois vários teatros, participando de projetos como *Petrobras de Música*, *Sua Nota é um Show*, *Música no Parque* e *Espicha Verão*, além do *Mercado Cultural*. O show ocorreu também no Teatro Crowne Plaza (SP), SESC's Pompéia e Ipiranga, tendo participado de mercados culturais na Espanha (VIC Barcelona) e Estados Unidos (The African Market Place).

⁷ Gravei no CD duas canções de Roberto Mendes em parceria com Jota Velloso, *Ofá* e *Acima do Mal*, e no show *Chegar à Bahia* foi incluída a canção *Só se vê na Bahia*, de Mendes e Jorge Portugal.

a tradição e a contemporaneidade dentro de mim. E eu quis também aliar a minha voz a esse universo musical. E o show *Chegar à Bahia* finalizava com um *medley* de samba de roda tocado com a referência do estilo de Roberto Mendes (que por falta de conhecimento acreditei ser a *chula* dos sambadores do Recôncavo).

Em 2003, idealizei e produzi, em Salvador, o *Projeto Casa do Samba*, realizando shows semanais de samba no Teatro da Praia – Boca do Rio, trazendo sempre a cada noite um convidado especial.⁸ Ali lancei o CD *Clécia Queiroz Samba*, gravado ao vivo antes da finalização do projeto, por conta da minha ida para os Estados Unidos para fazer mestrado em agosto de 2004. Gravei posteriormente dois outros CDs dedicados ao samba: *Samba de Roque*, em 2008, e *Quintais*, em 2016. O primeiro homenageia o compositor baiano Roque Ferreira, um dos maiores sambistas baianos que mais tem contribuído para a recriação e preservação do samba de roda.⁹ Foram incluídos no disco duas faixas bônus, uma com uma sequência de *corridos* de Domínio Público e uma vinheta com uma canção de Dona Dalva Damiana de Freitas, *Marido eu vou pro samba*. O segundo CD, *Quintais*, adentra ainda mais no trabalho de pesquisa com o samba de roda e ritmos afro-brasileiros.¹⁰

Além dos palcos, a minha vida profissional percorre os caminhos da educação. Atuei como professora substituta nas Escolas de Dança e Teatro da UFBA e na Rede Municipal de Ensino de Salvador e atualmente sou do curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe, assumindo o componente curricular *Africanias*. Em todos esses trabalhos, sempre busquei utilizar os elementos e símbolos herdados da tradição africana, na crença de que a arte pode possibilitar a identificação com as raízes e elevar a autoestima de comunidades afrodescendentes. E o samba de roda sempre esteve presente nos conteúdos de minhas aulas.

Na minha trajetória educacional, destaco o trabalho como coordenadora do Curso Preparatório da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), entre 2007 e 2013, cuja diretora era a professora de Dança Beth Rangel. Ali assumimos a responsabilidade de implementar uma nova metodologia para crianças e adolescentes, que traz os movimentos simbólicos das danças populares como base do conhecimento corporal. Ouvindo histórias, brincando, cantando, movendo-se a partir da observação e de suas próprias

⁸ O projeto recebeu como convidados os sambistas Walmir Lima, Edil Pacheco, Raymundo Sodré, Roberto Mendes, além de artistas de outros gêneros musicais, como Gerônimo, Lazzo, Paulinho Boca de Cantor, Carla Vizi, Tonho Matéria, Andréa Daltro, Banda Ilê Ayê, dentre outros.

⁹ *Samba de Roque* conquistou muito espaço na mídia nacional, com repercussão nos principais jornais de todo o país. Apresentei esse disco em importantes espaços culturais de diferentes cidades brasileiras (Caixa Cultural, em São Paulo; Teatro Guaíra, em Curitiba; Teatro Rival, no Rio de Janeiro).

¹⁰ O CD *Quintais* também se destacou na mídia, com matérias, críticas e entrevistas em veículos impressos, eletrônicos, e rádios de vários Estados brasileiros, além de programas de TV na Bahia.

percepções, as crianças passaram a ser introduzidas no universo das manifestações populares, sendo uma delas o samba de roda. Nos dois últimos anos que trabalhei naquela escola, conseguimos realizar rodas de conversa interativas com alguns grupos de samba de roda do Recôncavo.

Em 2015, começou uma nova etapa de conhecimento do samba de roda a partir da entrada no Programa do Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC). Durante os dois primeiros anos do Doutorado paralelo às atividades dos componentes curriculares, trabalhei em campo de diversas maneiras, seja participando de eventos, festas, seminários e até mesmo entrevistando pessoas, ainda que não de forma estruturada, porque busquei aproveitar as oportunidades surgidas espontaneamente. Esse “campo”, na realidade, acontece mesmo antes de entrar no DMMDC, por interesse pessoal no tema do samba de roda, por motivos já expostos relacionados com minhas carreiras artística e educativa.

Minhas idas ao Recôncavo passaram a ser muito frequentes a partir de 2006, uma vez que uma de minhas irmãs Lúcia Aquino de Queiroz passou a lecionar na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e a possuir casa em Muritiba, cidade vizinha a Cachoeira e São Félix. Junto com ela, desenvolvi uma parceria em dois trabalhos relacionados à região. O primeiro deles foi o *Levantamento Preliminar do Inventário Nacional de Referências Culturais* (INRC), na área de influência do Estaleiro Enseada do Paraguaçu¹¹, no qual atuei como coordenadora administrativa. Fruto de parceria entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e o Estaleiro Enseada do Paraguaçu (EEP), esse trabalho me deu a oportunidade de conhecer a diversidade cultural daqueles municípios. Finalizado o projeto, entregamos ao Iphan um levantamento escrito, além de um vídeo e uma cartilha sobre as referências culturais daquela região.

A parceria com Lúcia também ocorreu no ano de 2017, quando realizamos e coordenamos o evento *(Re)pensando Recôncavo*, em parceria com o CNPq, com o objetivo de repensar a região a partir da cultura e do turismo enquanto atividades fundamentais para o seu desenvolvimento. Nesse evento, mediei uma mesa de debates, que contou com a presença de dois ex-coordenadores da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Asseba), Rosildo Rosário e Olívia Roberta Silva, e da professora doutora Daniela Amoroso,

¹¹ A área de influência do Estaleiro Enseada do Paraguaçu compreende sete municípios: Cachoeira, Itaparica, Maragogipe, Salinas da Margarida, Santo Amaro, São Félix e Saubara. O trabalho mencionado ocorreu no período compreendido entre os meses de agosto de 2012 e maio de 2014, realizado pela empresa Ojú Obá Produções, Turismo, Cultura e Desenvolvimento em parceria com o Iphan e o Estaleiro Enseada do Paraguaçu.

da UFBA. Os discursos dos associados impressionaram-me muito pela demonstração de conhecimento acerca da patrimonialização, das ações de salvaguarda e do contexto atual do samba. O depoimento de Olívia ajudou-me a olhar mais detidamente para o protagonismo da mulher nessa tradição, que viria a ser, poucos meses depois, crucial para a redefinição do objeto da tese, com foco nas sambadeiras.

O acesso facilitado à região da pesquisa, por ter um espaço sempre disponível nas proximidades, proporcionou-me também conhecer melhor a região, as pessoas, as feiras, os mercados, as festas, a universidade e os eventos culturais, dos quais participei muitas vezes como público, como no caso do 8º *Encontro de Mestres e Mestras do Samba de Roda*, ou nos III e IV *Encontro de Samba Mirim* (2015 e 2017), realizados em Saubara e que reuniram grupos de 11 municípios do Recôncavo¹², incluindo a capital do Estado. Outras vezes participei ativamente dos eventos, atuando, por exemplo, como orientadora de uma oficina de corpo para cena para o grupo *Samba de Roda Vovó Sinhá* (Samba Mirim), em Saubara, ou como no caso do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, onde atuei, a convite dos organizadores, em quatro municípios como mediadora de uma roda de conversa performática com 15 Mestras. Este último trabalho, que terminou se estendendo para um total de nove apresentações, foi fundamental para a minha opção por trabalhar a partir das vozes das sambadeiras e tornou-se também parte do objeto desta pesquisa, que será tratado na Sessão 6.

Durante o período de doutoramento, produzi alguns artigos que foram publicados em anais de congressos ou livros. Um desses artigos, *A Estrela Dalva do samba de Cachoeira*, foi publicado em 2016 no livro *As Bambas do samba: Mulher e poder na roda*.¹³ O artigo aborda o protagonismo, liderança e contribuições de Dona Dalva Damiana de Freitas, que tem mais de 50 anos dedicados às manifestações culturais de Cachoeira. Já conhecia D. Dalva desde 2007, mas a escrita do artigo me fez estreitar laços com sua família e conhecer mais suas realizações no seu município. Ela confessou-me que havia recebido o título de *Doutora Honoris Causa*, pela UFRB, mas não tinha um anel de formatura. Ciente da importância dessa simbologia, na festa em homenagem aos seus 90 anos realizada pela UFRB, em 2017, na qual fui convidada para atuar como mediadora de uma aula cantada de D. Dalva, ofereci-lhe de presente um anel

¹² Os *Encontros de Samba Mirim* envolveram as localidades de Saubara, Bom Jesus dos Pobres (distrito de Saubara), São Francisco do Conde, Acupe (Distrito de Santo Amaro da Purificação), Maragogipe, Santiago do Iguape (quilombo pertencente ao município de Cachoeira), Irará, Vera Cruz, Salvador, Terra Nova e Antônio Cardoso.

¹³ O livro foi organizado pela Profa. Dra. Marilda Santanna, lançado pela EDUFBA.

de formatura com as insígnias da Dança e da Música. Ainda guardo em mim a emoção dela e o grito para a filha que estava na plateia: “Ana, agora sim sou uma doutora. Tenho um anel de doutora!” Sutil, mas também firme, é a linha que parece costurar os valores culturais nos nossos desejos. Apesar da aliança que traçou com a cultura de Cachoeira ser de fato o seu anel de Doutora, a presença física do anel concretizou para ela o ato público da outorga do título cinco anos atrás. E o anel que lhe presenteei também aumentou a aliança de afeto entre mim e a sua família. Mais do que isso, simbolizou o vínculo que se estabeleceu aos poucos entre mim e o Recôncavo, o samba e as sambadeiras.

Antes de fechar este prólogo, gostaria de retornar à primeira ponta do fio do novelo de minha história. Àquele iníciozinho, onde ainda menina ouvia música na vitrola. Segurando naquela ponta e correndo os dedos nas trilhas deixadas pelo fio até aqui na escrita desta tese, penso que cruzei por linhas que se interligaram. E elas me permitiram chegar ao samba de roda, produzir conhecimentos a partir deles e combina-los com outros, oriundos de locais diferentes de aprendizado. Imbricada com essa manifestação cultural, busquei compreendê-la um pouco mais a partir, sobretudo, das mulheres que o tomam como elemento fundamental nas suas vidas. É chegada a hora de compartilhar o que aprendi e continuo aprendendo com as minhas camaradas e convido você a entrar nesse universo junto comigo.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	14
1 INTRODUÇÃO	24
1.1. RECÔNCAVO – ASPECTOS GEOGRÁFICOS E SÓCIO-ECONÔMICOS.....	26
1.2. RECÔNCAVO – ASPECTOS CULTURAIS.....	32
1.3. O SAMBA DE RODA NA RODA.....	36
1.4. METODOLOGIA.....	48
1.5. O UNIVERSO DA PESQUISA.....	49
1.6. INSTRUMENTOS DE COLETA DE INFORMAÇÕES E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.....	53
1.6.1 Pesquisa bibliográfica.....	53
1.6.2 Pesquisa documental.....	53
1.6.3 Observação participante e colaborativa.....	54
1.6.4 Entrevistas.....	55
1.6.5 Registros sonoros.....	56
1.6.6 Filmagens e fotografias.....	56
1.6.7 O canal do Youtube <i>Sambadeiras do Recôncavo da Bahia</i>	57
1.8 ESTRUTURA DA TESE.....	58
PARTE 1 – REFERENCIAIS EPISTEMOLÓGICOS, TEÓRICOS E APRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS DA TESE.....	61
2 QUEM NÃO SABE ANDAR, PISA NO MASSAPÊ ESCORREGA.....	62
2.1 A COLCHA DE RETALHOS TECIDA COM MÚLTIPLAS REFERÊNCIAS.....	67
2.1.1 O retalho simbólico da Arte.....	70
2.1.2 Juntando os retalhos da Cultura Popular e das Danças Populares Brasileiras.....	72
2.1.3 O retalho do corpo na música do samba de roda.....	75
2.1.4 Alinhavando a colcha com linhas de gênero.....	78
2.2 O MASSAPÊ DA ETNOCENOLOGIA.....	83
2.3 APRESENTANDO AS SAMBADEIRAS.....	95
PARTE 2 – ETNOCENAS DO SAMBA DE RODA EM TRÊS TAKES: INDUMENTÁRIA, SONORIDADES E MOVIMENTO.....	104
3 TAKE 1: INDUMENTÁRIA.....	108
3.1 CENA 1 – ÓIA A SAIA DELA, Ô DIÊ.....	108
3.2 CENA 2 – PISA NA BARRA DA SAIA, Ô LALÁ.....	117
3.3 CENA 3 – A BARQUINHA CHEIA DE VELA E O CHAPÉU CHEIO DE BAMBA.....	123
4 TAKE 2: MOVIMENTO.....	132
4.1 CENA 1 – RODA, RODA, PIÃO, QUE NÃO BAMBEIA, PIÃO.....	132
4.2 CENA 2 – MINHA AVÓ, QUERO VER AS CADEIAS BULIR.....	147
4.3 CENA 3 – SAPATEIA, SAMBADEIRA, SAPATEIA, SAPATEAR.....	163

4.4	CENA 4 – BOTA A MÃO NA CABEÇA, OUTRA NA CINTURA.....	173
4.5	CENA 5 – FOGO NA SABIÁ, FOGO NELA.....	183
4.6	CENA 6 – POR CIMA DO MEDO, CORAGEM.....	192
5	TAKE 3: SONORIDADES.....	205
5.1	CENA 1– SAMBA, CACHAÇA E VIOLA.....	205
5.2	CENA 2 – SAMBA, MONAMÊ.....	221
5.3	CENA 3 – SAMBA DE MULHER É, Ô MULHER.....	238
5.3.1	As vozes cantadas das sambadeiras.....	247
5.3.2	As letras dos sambas.....	250
6	PARTE 3 - DOIS PROJETOS DE DIFUSÃO DO SAMBA DE RODA ENVOLVENDO UM COLETIVO DE MULHERES.....	256
6.1	SAMBADEIRAS DO RECÔNCAVO DA BAHIA.....	257
6.1.1	Como o samba de roda entrou na vida delas.....	259
6.1.2	O que o samba de roda significa para elas.....	263
6.1.3	Ser mulher no samba de roda.....	265
6.1.4	Preconceitos no samba de roda.....	269
6.1.5	Relação entre as sambadeiras.....	271
6.1.6	A difusão do samba de roda.....	274
6.1.7	Incentivos das instâncias municipais de governo.....	278
6.1.8	Patrimonialização do samba de roda.....	281
6.1.9	Aprendizado com o samba de roda.....	286
6.2	PROJETO <i>CIRCULANDO COM AS MULHERES DO SAMBA DE RODA</i>	290
6.2.1	As apresentações e o percurso para se chegar a uma metodologia para o projeto.....	294
6.2.2	A metodologia do <i>Circulando com as Mulheres do Samba de Roda</i>.....	297
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	304
	EPÍLOGO.....	315
	FONTES.....	316
	REFERÊNCIAS.....	318
	APÊNDICE A – Produção de vídeos do Canal do Youtube (Sambadeiras)..	331
	APÊNDICE B – Roteiro de entrevista.....	332
	APÊNDICE C – Transcrição de entrevista com a sambadeira D. Biu.....	334
	APÊNDICE D – Transcrição roda de conversa do Circulando (Imbassai)..	363
	APÊNDICE E – Transcrição roda de conversa do Circulando (Jundiaí)....	373

ANEXO A – Parecer do Conselho de Ética.....	384

1 - INTRODUÇÃO

*Dona da Casa me dá licença,
Me dá seu salão para vadiar
Dá seu salão para vadiar
Dá seu salão para vadiar
Eu vim aqui foi pra vadiar...*

Ô, licença! Dá licença para adentrar no terreno sutil de letras, símbolos, representações e conhecimentos ancestrais e encontrar o sentido do verbo “vadiar” sem perder-me nas formalidades da academia, esquecendo-me que o corpo é local de festa, por onde o samba de roda, tema desta pesquisa de doutoramento, se faz, se expressa, expurga as dores e celebra a alegria da vida. “O samba significa o momento de alegria. É o momento em que a gente esquece aqueles problemas difíceis que nós temos, é o momento da gente mostrar o que nós aprendemos no passado”¹⁴, diz Jaelson Cruz, sambador de Conceição de Almeida (BA). E, nessa direção, vadiar para mim é, sobretudo, demonstrar a potência corporal para a diversão, para o compartilhamento com o outro, para o encontro com a ancestralidade presente na música, nas canções, nas vozes, nos instrumentos, na indumentária, no ritual cênico. Uma potência que paralisa as dores diante do ritmo vibrante, como expressa Dona Dalva, a *Doutora Honoris Causa* do samba de roda pela Universidade Federal do Recôncavo, nas suas célebres frases:

“O samba é a vida, é a alma, é a alegria da gente (...) lhe digo, eu estou com as pernas entravadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba parece que eu fico boa. Eu sambo, pareço uma menina do samba eu fico boa. Pareço uma menina de quinze anos” (IPHAN, 2006, p.5).

Sim, o samba de roda busca o encontro com a alegria. E é com alegria que inicio este trabalho como em um ritual tradicional da roda, pedindo licença, em respeito aos Mestres dessa tradição viva e também aos Mestres da Academia, que me acolheram nessa travessia pela compreensão dessa manifestação cultural, a qual denomino aqui de *coreo-litero-musical-participativa*, posto que sua matéria-prima é produzida pelo corpo e, uma vez transformada em música e poesia, se materializa outra vez nele através da dança, informada pela participação de todos os presentes. Lidando, pois, com o intangível e ao mesmo tempo tangível, esta pesquisa de doutoramento tem como **objetivo principal** analisar a cena do samba de roda no Recôncavo Baiano e a inter-relação das suas multirreferências históricas, artístico/culturais, comunitárias,

¹⁴ Referência ao depoimento de Jaelson Cruz colhido pelo IPHAN e publicado como parte da documentação que integra o Dossiê IPHAN (2006).

pedagógicas e processos de difusão do conhecimento, a partir das experiências e vivências das sambadeiras.

Sem ter, contudo, a menor intenção ou pretensão de esgotar o tema, pois, como afirma Morin¹⁵, “a totalidade é a não verdade”, busco o olhar do “encontro” com o samba de roda, compreendo-o não apenas enquanto linguagem musical ou de dança, mas como uma expressão humana de múltiplas referências, um espaço de produção de conhecimentos históricos, ancestrais, onde se articulam música, dança, poesia, indumentária e ritual cênico. E essa multiplicidade de linguagens, como pondera Mestra Janja Araújo¹⁶, “faz das pessoas envolvidas “leitores políglotas” em condição de comunicar, articulando círculos ad-linguísticos e totalizados na exposição do Ser”.

Para além do cruzamento das diversas facetas que o atravessam, o trabalho acontece a partir também do encontro das minhas vivências, do meu percurso de artista, professora e pesquisadora com as minhas *sambanças*.¹⁷

Ao lado do objetivo maior do trabalho, surgem também os **objetivos específicos**:

1) Compreender a história e a memória das comunidades envolvidas nas narrativas dos sujeitos, no conteúdo das letras, na forma de tocar, cantar e dançar, nos ritos cênicos, na relação com o candomblé;

2) Analisar a performance das sambadeiras, considerando também a dos sambadores e públicos assistentes/participantes;

3) Analisar dois projetos de difusão do samba de roda: o *Sambadeiras do Recôncavo da Bahia* e o *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*.

Uma questão norteia este trabalho:

De que forma se configura(m) a(s) cena(s) do samba de roda do Recôncavo Baiano e como essas representações são transmitidas e difundidas comunitariamente?

Associamos geralmente o samba de roda a um tipo de manifestação cultural da Bahia, que ocorre dentro de um círculo e que envolve movimentos de dança, onde requebros sutis dos quadris se associam a passos miúdos, deslizando num quase flutuar, e que respondem a um canto, vozes instrumentais e ritmo envolventes. Essa sucinta e genérica definição abre a reflexão proposta por esta pesquisa, que o toma aqui enquanto *locus* de conhecimento, pleno de memórias de diversas tradições existentes no Brasil Colônia, sobretudo de povos africanos e

¹⁵ MORIN, 1990 apud MACEDO, 1998, p.62

¹⁶ ARAÚJO, Rosângela C. (2015, p. 94),

¹⁷ Esse termo me foi sugerido por Janja Araújo e adotado prontamente, como alusão ao percurso com o samba, um processo que não se finaliza, que pode ter tropeços, mas que gera sempre movimento.

suas relações sociais na sociedade escravista brasileira. Início, então, trazendo aspectos geográficos, sócio-econômicos e culturais da região onde ele acontece. Em seguida, apresento suas principais características e o contexto que o levou a receber o registro de patrimônio imaterial e destaco as pesquisas mais representativas que foram feitas tendo-o como tema, a partir da década de 1970. Finalmente, justifico o porquê desta pesquisa e a metodologia aplicada.

1.1 RECÔNCAVO – ASPECTOS GEOGRÁFICOS E SÓCIO-ECONÔMICOS

O samba de roda é praticado, sobretudo, no Recôncavo Baiano, extensão territorial em torno da Baía de Todos os Santos. A região, que historicamente iniciou a sua geografia partindo do fundo do golfo, nos subúrbios da capital baiana até a vila que deu origem ao que é hoje o município de São Francisco do Conde, expandiu seus limites por todo o contorno da baía, ficando constituída entre Salvador e as terras de Jaguaribe. A unidade regional que lhe caracterizava compreendia 23 municípios, sendo Salvador o seu ponto de dominação (COSTA PINTO, 1958).

O Recôncavo sofreu diferentes configurações, em função das suas transformações econômicas e políticas. A partir de 2007, a Bahia foi dividida em Territórios de Identidade, e algumas cidades, que foram de importância crucial para sua história, deixaram de fazer parte do território definido com seu nome. Nesta pesquisa, considerarei a área histórica referida no parágrafo anterior, em que o samba de roda não apenas se configurou, mas permanece vivo com suas características tradicionais até hoje. Por esse mesmo motivo, a cidade de Salvador não entrou no âmbito do estudo, embora seja em alguns momentos mencionada.

O primeiro espaço de colonização sistematizada da coroa portuguesa no Brasil, o Recôncavo é marcado por um rico passado histórico, cujos aspectos sociais, políticos e econômicos se desenvolveram a partir da cultura de cana-de-açúcar e as atividades que vieram em sua decorrência, como a lavoura de mandioca, a pesca/mariscagem, o artesanato ceramista, a criação de gado para abastecer a população e a produção de fumo. Desde o século XVI, a região foi se configurando em diferentes zonas organizadas de acordo com essa especialização produtiva, sendo que os canaviais e engenhos de açúcar chegaram a se estender por toda a orla da Baía de Todos os Santos, adentrando pelas bordas mais secas do Recôncavo (PINTO, 1958; BRITO, 2008). A produção de gêneros alimentícios, mandioca, madeira e fumo ficaram na zona ao sul do Recôncavo e ao norte da capital baiana.

Salvador, localizada na entrada da baía, foi construída como uma cidade fortaleza para dar suporte à ocupação do território, que se foi estendendo pelos vales e beiradas dos rios que

desembocam na Baía de Todos os Santos: o Paraguaçu, o Subaé e o Jaguaribe. Aos poucos, foram sendo estabelecidos os primeiros engenhos de cana-de-açúcar, e pequenas vilas foram se formando em torno deles, dando origem ao que hoje são as cidades de Cachoeira, Santo Amaro, São Félix, Maragogipe, São Francisco do Conde e Nazaré das Farinhas. A capital baiana era o grande núcleo da região, que exercia uma função portuária e administrativa, dividindo com Cachoeira e São Félix – situadas no interior da região, às margens do rio Paraguaçu – um forte trânsito fluvial e ferroviário de mercadorias agrícolas e de escravos (COSTA PINTO, 1958).

Como sabemos, ao desembarcarem nas terras do novo mundo, os portugueses encontraram povos com culturas diversas aos quais chamaram de indígenas. Os primeiros foram os Tupinambás, que ocupavam a região da Ilha de Itaparica, Salvador e o Vale do Paraguaçu. À medida que foram expandindo o território ocupado, outras etnias foram sendo capturadas e forçadas a migrar para os núcleos colonizados, para auxiliarem na captura de outros povos indígenas que resistiam à ocupação, ou para trabalharem como escravos nas plantações de cana-de-açúcar, onde eram forçados a modificar suas crenças e visão do mundo através da catequese dos jesuítas. O fluxo cultural entre os portugueses e os indígenas, entretanto, deixaram marcas no Recôncavo, nos hábitos alimentares, nos nomes de localidades, a exemplo de Muritiba, Murutuba, Iguape ou de rios como Capivari, Paraguaçu, como são conhecidos ainda hoje (FRAGA FILHO, 2010).

Posteriormente, os portugueses iniciaram o transplante de africanos para o trabalho nos canaviais. Nos primeiros séculos, chegaram povos dos grupos étnicos congos, angolas, cabindas e benguelas, trazidos da África Centro-Occidental. No século XIX, vieram nas mesmas condições os povos do oeste africano: os malês, os mina, os iorubas e os jejes. A dominação brutal dos africanos, que obrigou a convivência de povos de culturas diversas, que muitas vezes eram antagonistas nos seus territórios de origem, não ocorreu de forma passiva, tendo encontrado resistências em lutas, rebeliões, fugas e negociações.

No final do século XIX, os africanos e seus descendentes já constituíam a grande maioria da população do Recôncavo. Após a abolição da escravatura, houve intensa migração dos libertos para áreas diferentes dos locais de cativeiro em que viviam. Fraga Filho (2009) realizou pesquisa acerca desse tema e identificou uma grande percentagem de negros residentes em engenhos de cana-de-açúcar que migraram para os centros urbanos (Cachoeira, Santo Amaro, Salvador) ou regiões litorâneas, a exemplo da zona cacauífera no sul do Estado. Muitos iam em busca de seus parentes agora libertos, outros para fugir da memória do cativeiro ou ainda por acreditar que encontrariam melhores oportunidades de trabalho. Acredito que isso

certamente contribuiu para que muitas manifestações culturais de diferentes localidades do Recôncavo possuam semelhanças nos comportamentos cênicos e estéticos.

Os que migravam para os centros urbanos buscavam trabalho naquilo que mais tinham experiência, geralmente em atividades relacionadas com o cultivo de cana-de-açúcar, de fumo ou de produtos alimentícios. Outros se arriscavam nos inúmeros serviços gerados pela rede urbana que foi estabelecida entre Cachoeira, São Félix, Nazaré das Farinhas e Santo Amaro, onde chegavam embarcações vindas de Salvador com novidades, que eram remetidas para o interior em tropas de muares. Nos anos 1880, foi construída uma ferrovia que reforçou ainda mais a posição daquelas cidades como entrepostos comerciais (FRAGA FILHO, 2009, 2010).

Apesar da área de intenso comércio entre os núcleos urbanos, as vias de trânsito terrestres não eram pavimentadas, e a maior estrada de rodagem que ligava Salvador a Feira de Santana somente foi asfaltada em 1959. O transporte de bois proveniente do sertão era feito a pé e, geralmente, sobre muita lama, visto que a região tem uma intensa pluviosidade. As trocas comerciais se faziam basicamente pela navegação no rio Paraguaçu, através de grandes embarcações e, majoritariamente, por saveiros que fluíam pelos pequenos portos, e também por transporte ferroviário (BRITO, 2008).

A Mata Atlântica, originalmente, cobria toda a região, mas logo começou a ser devastada para abrir espaço para a lavoura, para fornecer combustível para os engenhos e outras atividades relacionadas com a vida da população e também para o fornecimento de madeira de lei para os estaleiros. De acordo com Nacif (2010), a região atualmente apresenta um dos mais baixos índices de remanescentes florestais do país.

Cristóvão Brito (2008) argumenta que o grande motor da expansão ou contração da indústria açucareira da região eram os preços atrativos do açúcar no comércio exterior entre os séculos XVI e XVIII, o que fez com que o cultivo da cana-de-açúcar ocupasse as áreas do massapê, de solo úmido e mais férteis. A partir da segunda metade do século XVII, começaram a se suceder crises e tentativas de recuperação no ciclo econômico açucareiro, por causa da concorrência externa de produtores das Antilhas e, posteriormente, da própria Europa, que era a maior consumidora do açúcar produzido no Brasil e passou a refinar açúcar de beterraba.

Houve um recuo na área de cultivo que havia se estabelecido no período colonial, que passou a se restringir, nas décadas de 1940/1950, aos municípios de Santo Amaro, São Sebastião do Passe e São Francisco do Conde (COSTA PINTO, 1958). Novas crises vieram após a Segunda Guerra Mundial, abalando o comércio no mercado externo e contribuindo para

a decadência da atividade açucareira, fazendo com que diminuísse o número de usinas e gerando uma escassez no mercado interno.

A cultura fumageira, que se iniciou alimentando economicamente a região de forma auxiliar, surgiu a partir da segunda metade do século XVII, tendo como principal estímulo o comércio escravista, no qual o fumo era moeda de troca. O seu cultivo era feito em terras consideradas pobres, de composição sílico-argilosas, secas e arenosas de Maragogipe, S. Felipe, Cruz das Almas, S. Gonçalo dos Campos, Conceição do Almeida e no sertão rústico. A economia dessas áreas e outras adjacentes estabeleceu-se em torno da sua cultura, vivendo a população ali residente do cultivo, da fabricação de charutos ou de atividades diretamente relacionadas ao comércio, transporte, armazenamento e beneficiamento do fumo (COSTA PINTO, 1958).

No final do século XIX e início do século XX, as maiores fábricas de charutos da região, sediadas sobretudo em Maragogipe, Cachoeira, Cruz das Almas, Muritiba e São Félix, absorviam um grande número de trabalhadores, sendo que, em 1921, a Dannemann, fundada por imigrantes alemães, empregava cerca de 1.200 operários; a Costa Ferreira & Penna (sede em São Félix, com filial em Muritiba) absorvia cerca de mil operários; e a Suerdieck, com sede em Cachoeira, contava com 900 operários (FRAGA FILHO, 2009).

A mão de obra nas fábricas e armazéns de fumo era majoritariamente feminina. Costa Pinto (1958) comenta que as moças engajavam-se ainda muito jovens nesse ramo e era quase uma prática institucionalizada logo arranjam um companheiro e passam a sustentá-lo. Os homens ficavam nos bares e bilhares jogando, faziam um ou outro biscate e tinham muitos filhos. Em função da gravidez e cuidado dos filhos, havia uma flutuação grande da força de trabalho feminina. Contudo, para sobreviver e alimentar a prole, a mulher passava a produzir domesticamente charutos baratos feitos à mão e colados com saliva, que eram expostos nas janelas para venda.¹⁸

Com a retração da área do açúcar, a monocultura do fumo e sua industrialização se expandiram, também favorecidas pela implementação da estrada de rodagem, que contornou a Baía de Todos os Santos e interligou-a com o sistema rodoviário nacional. O caminhão passou, então, a ser o meio mais utilizado para transporte de carga. Essa rodovia projetou Feira de Santana, “antigo distrito do porto Cachoeira, [e] tomou lugar do município mãe, transformando-se no grande porto seco e no maior entroncamento rodoviário do Nordeste brasileiro”

¹⁸ Dentro desta pesquisa, duas mulheres entrevistadas (Dona Dalva e D. Fiita), além da mãe de uma delas (D. Bibi), foram operárias fumageiras.

(CASTRO, 2011, p.65). Alagoinhas e Cruz das Almas também foram beneficiadas pelo acesso dado pela rodovia, que, no entanto, prejudicou os portos fluviais de Cachoeira, São Félix e Santo Amaro, que trabalhavam com embarcação a vapor, velas e navios de cabotagem. Sem eles, como lembra Fraga Filho (2010), o vínculo de Salvador com o Recôncavo, com suas águas e com o mar, foi perdido. Cachoeira, a mais portentosa e senhorial do Recôncavo açucareiro, assistiu à diminuição da sua importância funcional e à ascensão de Cruz das Almas, que assumiu a liderança do Recôncavo fumageiro.

O final da primeira metade do século XX conheceu a desaceleração e crise da fumicultura da Bahia, afetada pela perda da importância do fumo no mercado internacional e pela queda da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial, visto que as empresas ligadas ao fumo, ainda que fossem de propriedade de brasileiros, possuíam muito capital estrangeiro empregado, sobretudo alemão (SANTOS, 1990).

É em meio a crises e declínio das culturas da cana-de-açúcar e do fumo que o Conselho Nacional de Petróleo¹⁹ começa a se inserir na estrutura política e socioeconômica do Recôncavo. Descoberto o óleo por acaso em 1938, a partir de 1941 começa-se a pesquisar óleo e gás natural em qualquer terreno que apontasse a possibilidade de encontrá-lo, não importando se eram ou não terras produtivas, ocasionando muitas desavenças com os fazendeiros. Na década seguinte, duas obras impactaram a região: a Refinaria Landulpho Alves (1950), em São Francisco do Conde, a primeira refinaria nacional de petróleo, criada mesmo antes da Petrobras; e o terminal marítimo em Madre de Deus (1957). Isso foi o início da implementação de ações desenvolvimentistas que, entretanto, não se deram com a mesma intensidade em toda região, ocorrendo de maneira seletiva espacialmente, de acordo com os interesses em petróleo e gás natural existente em alguns subsolos, assim como da implementação de atividades econômicas relacionadas com as matérias-primas resultantes de ambas as substâncias.

Em 1960, foi criado o Centro Industrial de Aratu e, ao lado do sistema industrial e gerencial, foi implantada uma infraestrutura que envolvia, entre outras coisas, estradas, alojamentos, fábricas, escritórios, a fim de dar apoio aos campos de produção de óleo e gás. Em 1978, foi instalado o Polo Petroquímico de Camaçari, localizado no município de mesmo nome e que se estende até Dias D'Ávila. As mudanças na área de infraestrutura foram maiores ainda com a criação de um sistema de rodovias, que atraiu mais investimentos. O polo transformou-

¹⁹ O Conselho Nacional de Petróleo é um órgão do governo federal criado pelo Decreto-Lei nº 395, de 29 de abril de 1938.

se no maior complexo industrial do hemisfério sul, estendendo suas atividades para além do ramo da petroquímica (indústria automotiva, celulose, bebidas, têxtil, entre outras).

Todos esses fatores fizeram com que várias cidades aumentassem tanto demograficamente quanto em importância funcional. Alguns municípios foram emancipados, surgiram outros, o que acabou por consolidar duas zonas distintas: a Região de Produção da Bahia (RPBA), composta por 11 núcleos urbanos, que incluía a cidade de Salvador, e o Recôncavo “canavieiro/fumageiro”, com 15 municípios.

Se na RPBA houve o desenvolvimento acelerado dos municípios, em contrapartida, na área “canavieira/fumageira”, ocorreu um novo processo emigratório da população residente nas zonas rurais, o que já se evidenciava na década de 1950, mas que se intensificou nos anos de 1970, sobretudo após a falência da economia em que estava pautada, e onde praticamente quase todas as usinas de açúcar e fábricas de fumo foram liquidadas. Cidades como Santo Amaro e Cachoeira perderam seu dinamismo econômico e Cruz das Almas ascendeu, atualmente despontando como a maior produtora de tabaco do Estado, com várias indústrias voltadas para isso.²⁰

Tudo isso ocasionou a redefinição funcional dos espaços e criação de novos subespaços. Como mencionei anteriormente, em 2007, por interesses econômicos e políticos, o governo do Estado dividiu a Bahia em Territórios de Identidade, e o Recôncavo foi novamente reconfigurado, passando a ter apenas 19 municípios (São Francisco do Conde passou a fazer parte da Área Metropolitana de Salvador). De acordo com o professor Paulo Nacif (2010), “tudo isso ocorreu sem articulação com a cultura e os processos econômicos e, assim, houve uma redução da coerência funcional da região, mas não suficiente para sua diminuição territorial ou conceitual.”

O século XXI trouxe uma nova dinâmica urbana para algumas cidades históricas do Recôncavo, com a chegada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em 2005. Criada a partir do desmembramento da Escola de Agronomia da UFBA, situada em Cruz das Almas, a universidade já nasceu com cursos de Mestrado e de Doutorado em Ciências Agrárias. A abertura dos campi de Cachoeira e Santo Amaro, com diversos cursos, movimentou o ritmo e a economia locais com a ida de professores e alunos dos mais diversos lugares do país e do

²⁰ Na zona do Recôncavo “canavieiro/fumageiro”, Santo Antônio de Jesus, Cruz das Almas e Santo Amaro são, nesta ordem, os municípios com maior população. A seguir, os dados do IBGE, relativos ao Censo 2010 e estimativa de 2018, respectivamente: Santo Antônio de Jesus (2018 - 32.026 / 2010 - 33.861 hab.); Cruz das Almas (2018 - 62.871 / 2010 - 58.606 hab.); Santo Amaro (2018 - 59.512 / 2010 - 57.800 hab.); Maragogipe (2018 - 44.555 / 42.815 hab.); Cachoeira (2018 - 33.861 / 2010 - 32.026 hab.)

exterior para viverem ali. Voltada para a valorização da pluralidade e da diversidade da cultura da região, a universidade mobilizou as comunidades locais, envolvendo-as em projetos de pesquisa e extensão relacionados à transformação social, igualdade sócio-racial e inclusão. Em 2012, outorgou a Dona Dalva Damiana de Freitas o título de Doutora *Honoris Causa*²¹, o primeiro da jovem instituição de ensino, reconhecendo seu trabalho em prol da preservação e transmissão do samba de roda e de outras manifestações populares em Cachoeira. A UFRB ofereceu a possibilidade de revitalização cultural daquelas cidades históricas, através da arte, da ciência e do conhecimento.

1.2 RECÔNCAVO – ASPECTOS CULTURAIS

Apesar de todas as transformações econômicas ocorridas no Recôncavo, a região se consolidou na memória popular vinculada à cultura da cana-de-açúcar. Entretanto, também associa-se essa região à capoeira, ao maculelê, ao candomblé, além de outras inúmeras expressões culturais ali originadas ou reelaboradas a partir de trocas culturais no encontro de etnias. Muitas delas envolvem o catolicismo, realizadas ao modo africano, com festas, comidas e vestuário especiais. Fraga Filho (2010, p.7-8) chama atenção para a contribuição dos africanos nessas manifestações, ainda que sob o jugo da escravidão:

[...] os africanos e seus descendentes tiveram papel fundamental na moldagem cultural do Recôncavo. As memórias da África marcariam para sempre a musicalidade, os sentimentos, a forma de vestir, alimentar-se, divertir-se, de criar os filhos, de celebrar a vida e lidar com a morte. Nas cidades do Recôncavo, mulheres negras dominavam o comércio ambulante levando para as ruas tabuleiros com acarajé, abará, caruru e outras iguarias. Os saberes africanos também foram incorporados na cura de doenças físicas e mentais. Quando a medicina falhava era no Recôncavo que a população baiana buscava os mais famosos curandeiros africanos (FRAGA FILHO, 2010, p. 7-8).

Muitos pretos e pretas, africanos ou nascidos no Brasil, que ocupavam os núcleos urbanos, formaram irmandades em louvor a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Nossa Senhora da Boa Morte, com o objetivo de ajudarem-se mutuamente, socorrer os necessitados e providenciar um enterro digno para as irmãs e irmãos negros. Essas irmandades foram cruciais no período colonial para a alforria de vários cativos. A irmandade da Boa Morte e Glória de Cachoeira, formada por mulheres, resiste até os dias de hoje com seus ritos sagrados, que estão relacionados com a fé católica e também com divindades africanas sacralizadas no candomblé.

²¹ A outorga de doutora honoris causa para Dona Dalva foi uma iniciativa do professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), o Professor de Antropologia, o Doutor Xavier Gilles Vatin.

A fé é um elemento fundamental para pensarmos a cultura do Recôncavo. Se sairmos de Salvador e cruzarmos a Baía de Todos os Santos de barco, em direção a Itaparica ou Ilha dos Frades, Maré, Mutá, Pati ou Matarandiba, será difícil não se perder num mar de beleza, mistérios e profundidade. As águas, que parecem encontrar o infinito azul do céu, conhecem segredos os mais vários: de viajantes, exploradores, navegadores pescadores indígenas. As águas ouviram cantos de sereias, da Mãe D'Água, de marisqueiras ou ainda os gemidos de mulheres africanas presas nos grilhões de navios fétidos. O mar, bênção divina que alimenta. O mar que afoga. O mar que liberta. Mas se quisermos mudar o curso do passeio e preferirmos navegar nas águas doces do Rio Paraguaçu, a intensidade escura das águas pode nos levar às oferendas depositadas para a senhora Yemanjá na Pedra da Baleia, em Cachoeira. Em cada rosa, a dor de espinhos. Em cada pétala, a esperança de dias melhores. A fé é um elemento que dá unidade às manifestações humanas no Recôncavo.

A fé em Nossa Senhora está na base não apenas da Irmandade de Boa Morte, mas de muitas celebrações religiosas ao longo da Baía de Todos os Santos. Em Salvador, por exemplo, uma procissão marítima conduz a imagem do Nosso Senhor dos Navegantes numa galeota para encontrar sua mãe Maria, a Nossa Senhora dos Navegantes, no primeiro dia do ano. Também nesse dia, Yemanjá recebe uma barquinha de flores e presentes, regada por muito samba de roda, em Bom Jesus dos Pobres, distrito de Saubara, carregada por D. Rita da Barquinha, a pessoa mais popular da localidade. O andor de Nossa Senhora da Purificação é carregado pelas ruas de Santo Amaro, no dia 2 de fevereiro, ajudado pela cantora Maria Bethânia, uma das filhas mais ilustres da terra. E 2 de fevereiro também é dia de celebrar Yemanjá em Salvador, que leva milhares de pessoas até a praia do Rio Vermelho. Duas semanas depois, é a vez das águas de Cachoeira receber os presentes dessa Orixá e ver D. Dalva, *Doutora Honoris Causa* do samba, depositar os seus presentes no rio Paraguaçu. Na segunda quinzena de novembro, também em Cachoeira, Nossa Senhora da Ajuda é celebrada, recebendo os ritos católicos, e, como lembra Serra e Vatin (2011), na festa das ruas também aparecem códigos da religiosidade africana, com a figura de Exú, personificado por um negro, Lozé, que assume o papel de destaque em meio a homens vestidos de demônios. Na mesma festa, aparecem as figuras dos mandus e caretas que simbolizam, de forma carnavalesca, os ancestrais.

O coração da baía é, pois, cheio de religiosidade católica e candomblecista. Os santos católicos estão presentes na maioria das manifestações religiosas populares do Recôncavo, mas a eles estão geralmente associados também as divindades dos cultos afro-brasileiros. Essas manifestações são, geralmente, acompanhadas de música e festa.

Do ponto de vista do povo-de-santo, sem festa o mundo não sobrevive: perde o alimento de sua origem, a graça da criação. Em falta de festejo, fica reduzido a um jogo de coisas, sujo de banalidade. Apenas roda sua rotina, esquecidamente; e nesse giro monótono a vida dos homens e mulheres pode gastar-se à toa, manchar-se de triste impureza.

Pois mundo sem festa é imundo.

Para que não pegue a doença mortal do desencanto, o ayê – o espaço do cosmo em que nós vivemos – precisa de festa, portanto (SERRA; VATIN, p.448).

Esse modo festivo de pensar o mundo, conectando-o com a religiosidade, parece ter se refletido nas diversas localidades do Recôncavo. Assim, os Ternos de Reis, bailes pastoris, celebram o nascimento de Jesus e culminam com samba; sem falar do Bumba meu Boi, com sua alegre e irreverente Burrinha que acompanha cortejos festivos e religiosos. Também merecem destaque as procissões do Lindro Amor, que ocorrem em Candeias, Santo Amaro, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, para pedir esmolas para os festejos de Cosme e Damião, santos que encontram paridade com os Ibejis dos terreiros de candomblé. Os santos são colocados em andores enfeitados de flores e carregados por mulheres²² vestidas com alegres saias coloridas, que saem às ruas entoando cânticos, acompanhadas de músicos e parando nas casas onde desejam aos moradores saúde, prosperidade e dias melhores. O desfecho se dá geralmente com samba de roda, regado por suculentos pratos de caruru.

Festas também ocorrem para narrar as histórias que aconteceram nas lutas medievais entre moutos e cristãos ou durante as lutas de independência da Bahia e ainda louvores a santos católicos trazidos pelas Cheganças e Marujadas que se reúnem anualmente num grande encontro, no mês de agosto, em Saubara.

O sentido da festa para falar das vitórias em lutas aparece também nos encontros cívicos da Independência da Bahia, representada simbolicamente pela figura do Caboclo, que, nos candomblés da nação Angola, são entidades ancestrais. Os episódios dramáticos dos festejos se desenvolvem em Itaparica, Santo Amaro e Cachoeira, com desfecho em Salvador, sempre acompanhados de música executada pelas filarmônicas, enquanto outros desdobramentos surgem nas ruas com dramatizações e também nos terreiros de axé. Esses desdobramentos em Saubara e Acupe (comunidade pesqueira quilombola de Santo Amaro) trazem as Caretas, para afastar o mau comportamento das pessoas, e os Mandus, espíritos bons para afastar os maus e atrair os bons.

²² Em algumas localidades como Santo Amaro, o cortejo também é formado por homens, mulheres e crianças.

Ainda no sentido de luta pela liberdade, o Nego Fugido e o Bembé do Mercado rememoram a abolição da escravatura. O Nego Fugido também ocorre em Acupe, durante o mês de julho, ainda durante as comemorações da Independência da Bahia. Formado por homens, é um verdadeiro teatro a céu aberto. Numa versão idealizada pela comunidade, a abolição é conquistada e não uma concessão. Seis personagens realizam o drama, que mostra que, depois de tentativas de fuga, os escravos são aprisionados, mas no final conseguem comprar a alforria e o rei é capturado e leiloado. Destaca-se um dos personagens – o Caçador – pela indumentária inusitada feita de couro e palhas de bananeira, o rosto pintado de negro e a língua com um corante vermelho que escorre pela boca.

Figura 1. Dramatização do Nego Fugido, Acupe (Sto. Amaro)



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 2. O Caçador, personagem do Nego Fugido.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Já o Bembé ocorre no dia 13 de maio, data da abolição da escravatura, com a participação de vários terreiros de candomblé. Os atabaques são trazidos para o espaço público do Mercado de Santo Amaro, onde é realizado um ritual para agradecer aos Orixás a liberdade conquistada.

Figura 3. Careta de Acupe. Acupe (Santo Amaro)

Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 4. Bembé de Mercado. Santo Amaro

Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Poderia ainda discorrer sobre outras tantas manifestações no Recôncavo, mas o tempo não me permite ir mais além. Porém, é necessário lembrar do Carnaval que tem proporções várias em toda a região, atraindo mais de dois milhões de pessoas para Salvador ou centenas de outras em desdobramentos em micaretas nas pequenas localidades. Um desses carnavais merece destaque: o que ocorre nas ruas de Maragogipe, com suas ricas máscaras no estilo veneziano, que envolve a participação de toda a população, independentemente da idade, num festival de beleza e criatividade.

1.3 O SAMBA DE RODA NA RODA

Entre todas as traduções culturais realizadas no Recôncavo Baiano, o samba de roda talvez seja a maior delas e a que lhe dá unidade. Suas origens não são muito precisas, mas há relatos de viajantes e literatos da existência de formas culturais similares encontradas desde o século XVII, com a disposição espacial em círculo de coreografias, onde uma mulher vai ao centro de cada vez, requebrando os quadris de forma sensual, e dele se retira, convidando uma outra mulher para o centro da roda através de uma umbigada²³ (SODRÉ, 1998). Contudo, as menções a um tipo de manifestação mais próximo do que se produz atualmente como samba de roda datam do século XIX. As estruturas do passado, tanto da dança como da música, características da cultura de povos do centro-oeste africano (banto), que foram transplantados

²³ Umbigada é um giro dos quadris em torno do centro do corpo ou do umbigo. É a forma como as sambadeiras em geral convidam umas às outras para entrar no centro da roda para sambar. Uma das possíveis origens da palavra samba está relacionada com esse giro conhecido entre os povos banto do Congo e de Angola como *semba* ou giro em torno do umbigo.

para o Brasil em grande quantidade nos primeiros séculos da colônia, foram se moldando, ganhando novos contornos no encontro com as matrizes diversas presentes no país até chegar ao que se reconhece hoje como samba de roda.

Chamo atenção, contudo, para a predominância da contribuição dos africanos para essa expressão cultural, que sempre foi praticada majoritariamente por negros. Os descendentes do grande contingente de escravizados de outrora são hoje os trabalhadores que se ocupam das pequenas lavouras, da pesca de marisco, da produção de cerâmica ou do refino do petróleo. São eles os herdeiros dos saberes e fazeres do samba de roda, os Mestres e Mestras, conhecidos como sambadores e sambadeiras. Os mais antigos, com idade média entre 65 e 90 anos, apresentam ainda muita vitalidade nos seus corpos para tocar ou dançar e participam de praticamente todas as festividades culturais tradicionais.

O samba de roda é uma dessas manifestações que mencionei que guarda relação estreita, ainda que não explícita, com o candomblé e o catolicismo popular. Historicamente, sempre esteve presente nos eventos que ocorrem em dias dedicados aos santos católicos, como São Roque, que por sua vez está associado a Omolu ou Obaluaê,²⁴ ou São Cosme e São Damião, associados aos Ibejes, também pertencentes ao panteão das divindades dos referidos candomblés. É comum o pagamento de promessa ou obrigação a esses santos e/ou orixás em rituais privados, culminando muitas vezes com o samba correspondendo à parte pública e festiva da cerimônia (IPHAN, 2006). Essa relação será abordada na Sessão 5, relativa às sonoridades no samba de roda.

O etnomusicólogo Carlos Sandroni (2010) diferencia o samba de roda do “samba carioca” através de dois pontos. O primeiro deles é a organização da dança do primeiro que é feita em círculo, não circunstancialmente, já que essa posição define o gênero “samba de roda”; o segundo é o tipo de canto responsorial mais aproximado do canto coletivo geralmente associado à música africana e afrodiaspórica. Assumindo denominações diversas, conforme se apresenta nos diferentes municípios do Recôncavo e de acordo com as variações melódicas, timbre dos instrumentos, repertório, estilos coreográficos e cênicos, o samba de roda é conhecido como *samba de viola*, *samba de chula*, *samba de parada*, *samba de partido-alto*, *samba sant’ amarense*, *samba amarrado* (WADDEY, 2006). Duas são, porém, as principais modalidades agrupadas pelo *Dossiê IPHAN 4*, sob o nome “samba de roda”: o *corrido* e a *chula*.

²⁴ Obaluaê é qualidade jovem e idosa do Orixá Omolu, divindade cultuada nos candomblés da nação Ketu no Brasil

O *samba corrido* – também conhecido apenas como “samba de roda” –, como o próprio nome anuncia, não tem paradas entre o canto e a dança, que ocorrem concomitantemente. Os versos são geralmente curtos, nos quais muitas vezes o mesmo texto e melodia são repetidos pelo coro, que responde ao solista. A tradição oral também explica o nome “corrido” por ser mais ligeiro e mais solto. Já o *samba chula* pode ser mais lento, “amarrado”, como ocorre em alguns grupos na região de São Francisco do Conde, mas também pode ter o andamento mais ligeiro, como nas regiões de Acupe e São Braz ou Saubara, e se diferencia do *corrido* pela presença marcante da viola e um tipo singular de canto:

O *samba chula*, por sua vez, já traz no seu nome a *chula* – que é o canto característico deste tipo de samba de roda; possui poesia mais elaborada – geralmente acima de quatro versos – que o *samba corrido*; essa *chula*, após ser “gritada” por uma parêa [parelha; dupla] de cantadores [um faz a primeira e outro a segunda voz], é acompanhada por um *relativo* – que é uma estrofe mais curta que é *respondida* pela outra dupla de cantadores, tratando-se de versos *relativos*, na maioria das vezes, à essa *chula* cantada anteriormente (LORDELO, 2009, p. 79).

A principal diferença entre os dois, entretanto, se refere aos procedimentos musicais e coreográficos, sendo que o *corrido* é mais livre, não apresenta muitas regras. Nele, enquanto o solista canta, junto com os instrumentos, a sambadeira pode ocupar a roda com o seu solo ou mesmo com a presença de mais pessoas. Já no *samba chula*, o canto é respeitado pelas sambadeiras, que não dançam enquanto as vozes ecoam. E no momento em que somente se escuta o som dos instrumentos, elas se revezam sambando, uma a uma, no centro da roda (IPHAN, 2006; DÖRING (2016).

Contudo, neste estudo, parto do princípio de que o samba de roda, expressão afro-derivada, não pode ser visto apenas como música ou como dança ou ainda puramente como uma prática social. Nada existe nele de forma isolada, tudo é parte de um todo. A pesquisadora de Trinidad e Tobago, Pearl Primus (2004), se refere à dança africana como uma arte que não deve ser vista de forma separada, mas, sim, parte de todo um complexo, sendo que a cerimônia em si é o complexo. A performance em si está também atrelada a outros elementos que lhe conferem sentido e a uma religiosidade, na qual corpo e espírito estão articulados. Nesse sentido, o samba de roda guarda o caráter integral e holístico da arte africana, no qual música, dança, indumentária, literatura e expressão cênica fazem parte de um todo inextricável. O psíquico e o somático parecem estar em estreita associação, na qual o corpo responde dialogicamente com a música em performances individuais e coletivas.

O samba de roda atualmente está integrado na vida social dos municípios do Recôncavo, marcando presença em praticamente todos os festejos públicos e sociais que mencionei em parágrafos anteriores. Mas nem sempre foi assim. Há cerca de 15 anos, podia-se observar na região a falta de estímulo aos grupos de samba e era possível notar o desinteresse e falta de identificação das novas gerações, influenciadas por novos estilos de músicas, especialmente o pagode, o samba de partido-alto.

Diversos são os fatores que levaram a esse desinteresse, mas provavelmente um deles está relacionado com uma diversificada e intensa discussão na pós-modernidade sobre a questão da identidade e memória ligadas à cultura popular (CASTELLS, 1999; HALL, 2003; POLLAK 1989, 1992), que envolve uma homogeneização das culturas, em decorrência do mercantilismo e da indústria cultural, que afetam o processo de transmissão do conhecimento realizado de forma oral de pais para filhos e através de pequenas e tradicionais agremiações culturais. O Brasil, país repleto de manifestações populares, oriundas da incorporação de costumes, crenças e tradições festivas de diferentes povos, também tem sofrido impactos negativos em várias dessas manifestações, colocando-as em risco de extinção.

Contudo, Abib (2015) chama atenção para o fato de que, na contramão desse processo de homogeneização, uma série de manifestações tradicionais, a exemplo da capoeira, o Tambor de Crioula, as Marujadas, Cheganças, o Jongo e o *samba chula* têm sido fortalecidas e revitalizadas no nosso país, ganhando espaços nas mídias, em shows com grandes públicos, mesmo sendo tema de documentários ou de trabalhos acadêmicos. Ele indica também a existência de uma participação mais contundente dos grupos populares nas discussões sobre políticas públicas culturais, de reivindicações de direitos através de representantes nos conselhos de cultura, assim como da organização dos grupos em redes. Isso certamente está relacionado com uma preocupação com a garantia da continuidade histórica de bens culturais e com a preservação da memória e a identidade da sociedade brasileira que, de acordo com o IPHAN (2006), terminou por refletir na produção de políticas públicas, como o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial através do Decreto nº 3.551, de 2000. No entanto, somente a partir de 2004, com a criação do Departamento de Patrimônio Imaterial, as diretrizes para o seu funcionamento foram estabelecidas, fazendo com que as práticas culturais, as representações, as expressões, os saberes, as celebrações, as técnicas, os instrumentos, os objetos e lugares associados, produzidos pelas camadas populares, pudessem receber o apoio estatal como patrimônio imaterial (ALENCAR, 2010).

As pesquisas acerca dos impactos causados pelas políticas de patrimônio aplicadas ao samba de roda e as ações resultantes da sua salvaguarda são ainda escassas e cobrem apenas os primeiros anos da patrimonialização. Mas passados quase quinze anos do registro de patrimônio imaterial, verifica-se que houve uma movimentação no cenário do samba não apenas no Recôncavo, mas dentro do Estado da Bahia: foi realizada uma oficina para o ensino e produção da viola machete – instrumento fundamental do *samba chula* – com financiamento do IPHAN; potencializada a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Asseba)²⁵, atualmente com aproximadamente 120 grupos associados²⁶; criadas e/ou fortalecidas 15 casas de samba e uma rede formada por elas; constituídos nove grupos de samba de roda mirins, no intuito de não deixar morrer o legado dos Mestres; realizado um projeto em São Francisco do Conde, que compreende uma lutheria da viola e cursos de saber-tocar e saber-dançar o samba de roda. Além de uma maior participação dos grupos em eventos turísticos e culturais, vídeo-documentários, apresentações em TVs, festivais e circuitos, foram publicados importantes registros videográficos e sonoros. Dentre eles, o documentário *Cantador de Chula*,²⁷ que reúne 16 cantadores dessa vertente de samba de roda, numa tentativa de manter viva a memória oral e ancestral através do registro do conhecimento dos mais velhos.

A Asseba foi a responsável pela produção de dois outros registros importantes, em 2015: o catálogo *Sambadores e Sambadeiras da Bahia* e o DVD didático *Samba de Viola Machete do Recôncavo*, ambos realizados por meio do Fundo de Cultura das Secretarias da Fazenda e Cultura do Estado da Bahia. O primeiro, disponibilizado pela internet, traz resumos biográficos e fotografias de 57 mestres de diversas localidades do Estado da Bahia. O segundo reúne a experiência de um construtor de violas, José Carpina (Amélia Rodrigues), e de três violeiros do Recôncavo Baiano – Aurino de Jesus (Maracangalha), Celino dos Santos (Terra Nova) e Vangivaldo Pereira (Amélia Rodrigues) –, com o objetivo de difundir a tradição desses violeiros e criar oportunidades para que sujeitos de outras localidades possam desenvolver

²⁵ A Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA) foi criada em 17 de abril de 2005, por iniciativa dos próprios Mestres e Mestras, que sentiram a necessidade de uma representação junto aos órgãos públicos para atuar nas ações para a constituição do dossiê sobre o samba de roda, um dos requisitos para o registro de patrimônio imaterial.

²⁶ Dados ASSEBA. Disponível em: < <http://www.asseba.com.br/institucional> >. Acesso em: 5.maio.2019

²⁷ O documentário *O Cantador de Chula*, que vem acompanhado de dois CDs de áudio, foi concebido e coordenado pela pesquisadora Katharina Döring, em 2009, numa produção da Associação Sociocultural Umbigada, em parceria com a Asseba, através do Prêmio Avon Cultura da Vida. O trabalho contou também com a coordenação de pesquisa de Ari Lima, direção de Marcelo Rabelo e da assistência de sambadores e sambadeiras (Fernando de Santana; Rosildo Moreira do Rosário, Paulo de Almeida Santos e Ana Lúcia Francisca da Anunciação).

trabalhos a partir dessas experiências. Fruto de um projeto maior que incluiu oficinas de aprendizagem da feitura da viola machete e para a prática do instrumento, o DVD é acompanhado de um libreto com informações históricas e também sobre os toques, afinação da viola e tablaturas, que são desenvolvidas no próprio filme.

Através da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) e patrocínio da Petrobras, a Asseba produziu ainda, em 2015, a *Coletânea Sambadores e Sambadeiras da Bahia*, projeto coordenado por Rosildo Rosário²⁸ e pelo etnomusicólogo e pesquisador Cássio Nobre. A coletânea é composta de cinco CDs que trazem o trabalho musical de grupos de São Sebastião do Passé, Terra Nova, Tijuaçu, Irará e Saubara.

Outras duas produções significativas que se somaram ao legado de valorização e difusão da tradição do samba de roda foram produzidas no ano seguinte: a *Cartilha do Samba Chula e Mulheres do Samba de Roda*. A cartilha foi coordenada, escrita e dirigida artística e musicalmente por Katharina Döring e realizada com o patrocínio da Natura Musical, por meio da Lei de Incentivo Fazcultura do Governo do Estado da Bahia. O trabalho inclui um livro, com transcrições de músicas, perfis e imagens de 15 Mestres e 3 Mestras do *samba chula*; dois CDs de áudio e um documentário em DVD²⁹.

Por sua vez, o projeto *Mulheres do Samba de Roda* compreende um livro de perfis de 16 Mestras de 15 cidades localizadas em três territórios de identidade (Recôncavo, Região Metropolitana e Portal do Sertão) e um documentário em DVD, no qual elas falam sobre a aprendizagem, as memórias mais antigas da vida no samba, assim como sobre a origem dessa expressão cultural. Produzido por Rosildo Rosário e Luciana Barreto³⁰, com texto de Katharina Döring, este último projeto se desdobrou em um outro: *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, com exibição do filme e realização de uma roda de conversa com as Mestras em quatro cidades: Maragogipe, Muritiba, Conceição do Almeida e Saubara. Posteriormente, houve mais uma apresentação do evento, onde as Mestras participaram como convidadas, no *Encontro de Culturas do Mundo*, no Espaço Cultural Tangará Mirim, em Imbassaí (BA). Tive a oportunidade de mediar as conversas com essas mulheres. Durante o evento, procuramos criar

²⁸ Rosildo Rosário é natural de Saubara (BA), historiador, articulador cultural e foi o primeiro Coordenador Geral da ASSEBA.

²⁹ A cartilha foi lançada em outubro de 2016, na Casa do Samba, em Santo Amaro, com a presença dos Mestres e Mestras de *samba chula* que participaram com seus trabalhos no DVD. O evento de lançamento foi organizado por Katharina Döring com uma apresentação do grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, de São Francisco do Conde, antecedido por uma mesa de abertura, cujo tema foi *Transmissão e educação musical, cênica, poética e patrimonial no Samba de Roda e nas Culturas Populares: experiências, reflexões, propostas e diálogos*, da qual participei apresentando o trabalho *Diálogos Artísticos e Pedagógicos com o samba de roda*.

³⁰ Luciana Barreto é natural de Saubara, produtora e responsável pela coordenação de diversos projetos ligados ao samba de roda, dentre eles, o *Catálogo Sambadores e Sambadoras da Bahia e Mulheres do Samba de Roda*.

um ambiente em que elas mantivessem com os públicos a mesma espontaneidade que conseguiram diante das câmeras, assim como demonstrassem na prática os seus maiores atributos como sambadeiras, cantoras ou percussionistas e transmitissem oralmente parte dos seus conhecimentos. Essas rodas de conversa sempre se transformavam ao final em rodas de samba, onde as mestras cantavam, tocavam e sambavam junto com os presentes. Esse trabalho será analisado detidamente na Sessão 6 desta tese.

Valiosas pesquisas acadêmicas também foram produzidas acerca do samba de roda a partir das últimas três décadas do século XX. Duas delas foram realizadas por dois etnomusicólogos: Ralph Cole Waddey, nos anos 1970, que apesar de não ter concluído a tese de doutorado, publicou um ensaio sobre o tema no início da década seguinte, e a de Tiago de Oliveira Pinto, a partir dos anos 80, com publicação em 1990. Waddey pesquisou e aprendeu a tocar a viola machete e fez considerações acerca da sua importância e função central no samba de roda do Recôncavo. Além disso, fez uma análise dessa expressão cultural, identificando as diversas nomenclaturas e variações que recebem nas diferentes regiões do Recôncavo. Tiago Pinto pesquisou o trabalho musical de João da Viola, em Santo Amaro, encontrou fortes relações do samba de roda com a capoeira e o candomblé, registrou seu trabalho em áudio e lançou o CD *Capoeira, Samba, Candomblé – afrobrasilian music in Bahia*, na Alemanha.

O samba de roda tem sido também objeto de algumas dissertações e teses de mestrado e doutorado neste princípio do século XXI. Curiosamente, como lembra o baiano Petry Lordelo (2009) – um desses pesquisadores que se debruçaram sobre o tema –, a maioria desses acadêmicos é de fora da Bahia. Dentre esses, destacam-se os trabalhos de Katharina Döring (2012; 2015; 2016); Erivaldo Nunes (2002); Francisca Marques (2003); Rívia de Alencar (2005); Raiana Maciel (2009), Cássio Nobre (2008), Daniela Amoroso (2009), Nina Graeff (2015).

Preocupada com a preservação, continuidade e inovação das tradições musicais, Katharina Döring pesquisou o grupo *Sembagota*, de Salvador, cujo trabalho é baseado na ressignificação das tradições musicais do candomblé, da capoeira e do samba, mesclando-as a elementos urbanos contemporâneos. Em seguida, as pesquisas de Döring voltam-se mais diretamente para o samba de roda baiano, e ela produz os CDs *Samba Tradicional da Ilha* (2005) e *Samba Chula de São Braz* (2009), assim como realiza o registro do trabalho de 16 cantadores de *chulas* em dois CDs de áudio e no documentário *Cantador de Chula*, produzido com o patrocínio do Prêmio Avon Cultura de Vida, já mencionado anteriormente. Em 2016, lançou um livro de mesmo nome, *Cantador de Chula: O samba antigo do Recôncavo*, que traz

valiosos depoimentos de Mestres e Mestras e análises do *samba chula*. A pesquisadora colaborou também na produção e/ou coordenação de vários projetos produzidos pela Asseba que resultaram na produção de CDs, DVD e livros, dentre eles a *Cartilha do Samba Chula* e *Mulheres do Samba de Roda*, já mencionados.

A dissertação de mestrado de Erivaldo Nunes (2002) é focada na análise da tradição e a modernidade de grupos de samba de roda de Santo Amaro da Purificação. Seu trabalho não apenas analisa as organizações espaciais do samba de roda, as relações sociais nele implícitas, a produção e difusão do mesmo junto ao mercado cultural, mas informa também sobre os processos de ensino-aprendizagem dos grupos focados, cujo exercício da audição e da observação das formas de tocar e cantar são fundamentais.

Outra pesquisadora que tem contribuído com as produções relacionadas com o samba de roda, incluindo o *Dossiê Iphan* para o registro de patrimônio, é a pesquisadora Francisca Marques, que também é professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – Campus Santo Amaro. Em 2008, ela defendeu sua tese de doutorado em Antropologia na Universidade de São Paulo (USP) sobre a performance musical e ritual da Festa da Boa Morte e Glória, realizada anualmente pela Irmandade da Boa Morte, no município de Cachoeira (BA). Um dos capítulos do trabalho é dedicado ao samba de roda de Cachoeira, mais particularmente àqueles envolvidos com a festa, uma vez que sua realização marca o momento da ressurreição de Maria, tornando-se, de acordo com Marques, o elemento propulsor do distanciamento da morte e da afirmação da vida. Por outro lado, é ele também que finaliza os rituais da festa para as irmãs e a conduzem de volta às suas casas. (MARQUES, 2008).

A viola nos sambas do Recôncavo Baiano é o objeto de análise dos estudos etnográficos de Cássio Nobre (2008). Ele destaca a importância desse instrumento musical, descreve as principais características, o uso e funções sonoras e simbólicas e investiga sua presença e a participação de alguns violeiros em grupos de samba.

A dissertação de mestrado de Petry Lordelo (2009) faz um estudo de caso do grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, do município de São Francisco do Conde, e analisa minuciosamente o contexto histórico do samba de roda, as produções acadêmicas existentes sobre o tema, as relações político-sociais envolvidas na vida e atividades do Recôncavo, trazendo letras de canções e várias entrevistas com os sambadores e sambadeiras. Lordelo traz, além disso, informações sobre os processos de produção e transmissão de saberes nos espaços escolares formais e não formais de ensino.

Na sua tese de doutorado, a pesquisadora e coreógrafa Daniela Amoroso (2009) aborda o samba de roda do Recôncavo Baiano sob ponto de vista da Etnocenologia, numa perspectiva interdisciplinar. Através do estudo de caso dos grupos *Filhos de Nagô* e *Suerdieck*, de D. Dalva, analisa a cena do samba de roda nas cidades de Cachoeira e São Félix, enquanto tradição cultural e estética da diáspora negro-africana, buscando as relações existentes entre essa estética e o samba de roda do Recôncavo. Ao contrário dos pesquisadores já mencionados, não é a música o foco de Amoroso. É para a cena em si, com ênfase na dança. Ela encontra na umbigada o elo de (re)ligação com a origem, a ancestralidade e com as danças derivadas das relações entre África e a diáspora. Analisando o samba de roda através de sua própria experiência didática no ensino do mesmo, a pesquisadora entende “a matriz estética do samba de roda, a partir de seus elementos estéticos – a ‘etnocena’, a dança e a roda” (AMOROSO, 2010, p.12) e o utiliza como base para processos criativos em Dança. Amoroso cria um quadro simbólico explicativo do *miudinho*, passo mais característico do samba de roda, e descreve os exercícios desenvolvidos durante suas práticas didáticas. Acreditando que o corpo se forma dentro de uma cultura e que é possível chegar-se a um “corpo identificado” através da prática e do treinamento, cria também uma série de exercícios para aquecimento das regiões corporais mais utilizadas na prática do samba de roda, valendo-se também de imagens, músicas e histórias para ambientar o corpo no aprendizado do samba. O trabalho de Amoroso vai ao encontro diretamente desta pesquisa por ter se ocupado em descrever a relação do corpo no samba de roda assim como por ter aproximado o conceito de coreologia³¹ de Rudolf Laban à Etnocenologia, na compreensão da unicidade do corpo, da mente e emoção numa mesma esfera pessoal de movimento – kinesfera (AMOROSO, 2009).

Com uma abordagem abrangente sobre aspectos musicais e coreográficos do samba de roda, em seu livro *Os ritmos da roda: Tradição e transformação no samba de roda*, a etnomusicóloga Nina Graeff (2015) contextualiza social e historicamente o samba de roda no Recôncavo Baiano, apresentando suas características gerais, princípios e estruturas rítmicas, buscando a relação do mesmo com o samba carioca. Apresenta as estruturas gerais, comenta sobre os instrumentos e aspectos poéticos e coreográficos e concentra sua atenção, sobretudo, no ritmo, tônica do livro, ao qual dedica dois capítulos. Através da compreensão integrada da

³¹ Coreologia, de acordo com Rudolf Laban, que apresentou esse termo pela primeira vez, na Alemanha, em 1926, é “uma espécie de gramática e síntese da linguagem do movimento lidando não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional. Isto foi baseado na convicção de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente, são unidades inseparáveis”. (LABAN *apud* MOTA, 1974, p.65)

performance do samba de roda, ela encontra duas tendências da tradição: a da simetria dos ritmos e estilização das práticas. Graeff busca então uma relação do samba de roda com as rodas de samba do Rio de Janeiro e encontra na organização rítmica a ligação com a África central, a Bahia e o Rio de Janeiro.

As pesquisas de Waddey, Nobre, Döring, Nunes, Marques, Amoroso e Graeff ajudaram-me a refletir sobre o caráter holístico do samba e trouxeram importantes contribuições para a análise dos procedimentos cênicos e sonoros do samba de roda

Os processos de patrimonialização do samba de roda também têm sido alvo de atenção de trabalhos acadêmicos. É o caso da dissertação de mestrado de Raiana Carmo, realizada através de uma abordagem etnomusicológica sobre as contribuições e possíveis desvantagens causadas pela política de salvaguarda do samba de roda dentro do contexto sócio-cultural musical. Seu estudo apresenta conceitos e normas internacionais que norteiam a política de salvaguarda do patrimônio imaterial, aspectos históricos relativos a essa política no nosso país e informações acerca do processo jurídico da patrimonialização do samba de roda. Ela analisa os quatro primeiros anos dessa política e aponta, entre os maiores impactos causados por ela, a afirmação da Asseba, a criação e afirmação de grupos praticantes do samba de roda e a inserção de alguns elementos novos na música, a exemplo de instrumentos que não fazem parte da tradição. (CARMO, 2009)

Enquanto Carmo busca as transformações causadas dentro do universo musical do samba de roda, a tese de doutorado da antropóloga e pesquisadora Rívia Bandeira (2010) se detém sobre a descrição do convívio dos sambadeiras e sambadores com as políticas públicas e a análise do processo “ritual” de transformação do samba de roda em patrimônio. Seu lugar de fala é “de dentro”, uma vez que ela tornou-se, como funcionária do Iphan, responsável pela aplicação da política de patrimônio. Bandeira apresenta detalhes que envolveram o processo da implantação dessa política pública e os detentores do bem cultural em questão, muitas vezes com situações conflitantes entre eles e os órgãos públicos. Ela revela como os sambadores e sambadeiras foram engajando-se cada vez mais como agentes políticos, planejando e executando atividades que foram viabilizadas pelo Iphan e muitas vezes sem a ajuda daquele instituto. A pesquisadora finaliza identificando um desfecho no que chama de “ritual de patrimonialização” no momento em que a condução da salvaguarda do samba de roda passou a ser conduzida inteiramente pelos sambadores e sambadeiras sem a participação do Iphan. Para ela, a emancipação dos sambadores fez com que o Estado os reconhecesse como parceiros e não como grupos de pessoas que precisavam ser orientadas. (BANDEIRA, 2010)

Os trabalhos de Carmo e Bandeira são importantes aportes para o entendimento do processo de patrimonialização do samba de roda e as mudanças políticas, sociais, econômicas que ocorreram na vida dos detentores dos saberes daquele bem durante a primeira década posterior ao registro.

O samba de roda é, sobretudo, corpo. É o corpo que move se transformando em dança ou em música executada pelas mãos; que se coloca no espaço e produz roda; que elabora versos poéticos; que veste saia e torços ou calça comprida e chapéu e constrói uma cena com e para outros corpos da mesma comunidade ou de outras paragens. Sempre ele, o corpo. No entanto, são poucos os olhares dos pesquisadores para os corpos em cena. E é isso que essa pesquisa volta sua maior atenção, procurando articulá-los dentro das múltiplas referências que os envolvem na prática, na cena do samba de roda, numa percepção do complexo, da boca que não se separa do ouvido; que se enche de imagens sonhadas no cérebro; que se misturam com os quadris; que respira pelos ombros; que se transformam em pernas; que se comunicam com braços e cintura.³² Na roda, as mulheres têm a supremacia da performance e, portanto, o foco maior aqui é colocado sobre elas.

Diante do exposto, esta tese se **justifica** na crença de poder contribuir com a literatura existente trazendo uma abordagem sobre a cena do samba de roda a partir da vivência das mulheres – as sambadeiras –, aquelas que materializam nos corpos aquilo que é intangível, imaterial. Por trazer as suas vozes sobre as experiências de seus processos de aprendizado; a atuação dos corpos em cena; a indumentária que vestem e informa valores simbólicos tradicionais; a importância de suas presenças para o fazer-musical e o samba; os processos de aprendizagem e transmissão às novas gerações. São as vivências delas que nortearão este trabalho. As possíveis contribuições da tese se diferenciam, portanto, das demais realizadas na academia, por olhar detidamente para essas mulheres, que apesar de protagonizarem com os corpos as cenas do samba, não têm sido alvo do objeto de muitas pesquisas acadêmicas.

Este estudo também encontra justificativa na possibilidade de difusão do conhecimento das mulheres do samba de roda, através de vídeos que trazem suas vivências, histórias, memórias, opiniões e performances e que foram idealizados e produzidos a partir das próprias entrevistas realizadas com elas durante o período de doutoramento. Além de se configurarem como um registro da memória, os vídeos poderão ser úteis para outras pesquisas que venham a ser feitas com o samba de roda e também servir como material de divulgação para as próprias

³² Referência a Muniz Sodré (1998, p.61) quando afirma que no samba negro a “música não se separa da dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido.”

sambadeiras. Ainda, a pesquisa justifica-se por analisar e registrar um projeto realizado com mestras dessa expressão cultural, de diferentes localidades do Recôncavo e municípios próximos, que se mostrou efetivo para a difusão do samba de roda e valorização das mulheres que a ele têm dedicado suas vidas.

A pesquisa justifica-se ainda por trazer uma abordagem do samba de roda de um lugar de fala que é o da minha localização social: mulher e negra semelhante a muitas sambadeiras, em termos da experiência dolorosa do racismo e discriminação. Também pela minha vivência artística com o samba de roda ser desde menina e, ao longo de muitos anos, ter desenvolvido um relacionamento de amizade, carinho e respeito com alguns sambadores e sambadeiras e ter o reconhecimento deles como sambadeira, apesar de não fazer parte de nenhum grupo/comunidade e nem residir no território oficialmente reconhecido como Recôncavo Baiano. Esse relacionamento com eles me facilita o acesso a muitas informações, que geralmente não seriam dadas sem o estabelecimento de um convívio de confiança.

Por outro lado, na construção da minha carreira profissional, que transita por diversas áreas, procurei abordar o samba de roda como um *locus* de conhecimento, que envolve múltiplas linguagens artísticas articuladas que perpassam por um re-ligar corporal e acumulam conteúdos e significados advindos da sabedoria, experiência e memória de povos tradicionais de matriz africana. Essa compreensão implica num olhar ampliado para a cena do samba.

Como suporte epistemológico, busquei dentro da área das Artes Cênicas por abordagens que considerassem o lado cênico das práticas humanas. E encontrei esse suporte na Etnocenologia, perspectiva pluridisciplinar internacional que tem como objeto as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO). Essa fundamentação teórica e epistêmica aqui referida será desenvolvida na próxima sessão.

Ainda girando em torno de suportes epistemológicos, dada à necessidade de compreensão do samba de roda considerando os seus diversos campos do conhecimento, sua inserção num contexto social e que o foco principal da tese volta-se para as mulheres sambadeiras, encontrei aporte epistêmico na Multirreferencialidade, através dos significativos referenciais teóricos dos trabalhos de Ardoino (1998), Terezinha Fróes Burmham (1998, 2000, 2002), Roberto Sidney Macedo (2009).

Discutirei sobre essas perspectivas teóricas e trarei algumas reflexões sobre outras áreas do conhecimento pertinentes à pesquisa como os estudos sobre Corpo, Gênero, Cultura/Dança Popular na Sessão 2, que se sucede à apresentação da estrutura da tese e da metodologia.

Pesquisas nos campos teóricos do Teatro Antropológico e Estudos do Movimento foram-me importantes para a análise das imagens pré-existentes em filmes, vídeos e centenas de outras colhidas em trabalho de campo, em eventos e performances onde o samba de roda esteve presente. Também forneceram-me subsídios as leituras da literatura sobre o tema na área de Etnomusicologia, Artes Cênicas e Antropologia, que me permitiram extrair comentários e observações para melhor compreensão do tema e estabelecer relações entre o conteúdo do conjunto dos discursos dos sujeitos e o registro do pensamento daqueles que trabalharam (e ainda trabalham) com o mesmo tema ou com áreas afins.

Por vezes também partilhei dados com pesquisadores das áreas de Dança, História, Música e Ciências Sociais, com o objetivo de compreender e interpretar a massa de informações trazidas nas falas dos sujeitos e nas minhas próprias observações.

Entretanto, são os discursos das entrevistas, realizadas com 12 sambadeiras do Recôncavo Baiano e com pesquisadores, músicos, especialistas e praticantes, que regem a narrativa do texto. São essas falas as minhas principais referências para a descrição e análise da cena do samba de roda, as práticas, modo de transmissão e processos de difusão do conhecimento.

1.4 METODOLOGIA

Objetivando o entendimento do samba de roda e, sobretudo, da prática cênica das mulheres, visando à aproximação desse conhecimento das comunidades epistemológicas, optei por uma abordagem de natureza qualitativa e caráter descritivo-analítico. Para tanto, utilizei os seguintes recursos:

- a) Pesquisa bibliográfica;
- b) Pesquisas documentais;
- c) Coleta de representações por meio de fotografias, gravação de entrevistas semiestruturadas em áudio e vídeo com Mestres, Mestras, músicos, líderes de culto afro-brasileiros, pesquisadores e estudiosos do samba de roda;
- d) Estudo das expressões verbais e não verbais contidas nos cantos, letras, danças, indumentária, formas simbólico-ritualísticas das performances;
- e) Produção de 12 vídeos com entrevistas individuais realizadas com 12 sambadeiras, nos quais elas falam das suas vidas e sobre o samba de roda, com inserts de suas performances, para registro daquilo que as palavras escritas não são suficientes para

expressar e, ao mesmo tempo, devolver o resultado da pesquisa para as comunidades do samba de roda em uma linguagem menos acadêmica.

1.5 O UNIVERSO DA PESQUISA

As personagens centrais desta tese são 20 mulheres sambadeiras, de 15 localidades do Estado da Bahia (Acupe, Bom Jesus dos Pobres, Cachoeira, Camaçari, Ilha de Vera Cruz, Feira de Santana, Iará, Maragogipe, Santo Amaro, São Francisco do Conde, Saubara, Simões Filho, Teodoro Sampaio, Conceição do Almeida e Cruz das Almas), distribuídas em três territórios de identidade – Recôncavo, Região Metropolitana de Salvador (RMS) e Portal do Sertão (Vide Quadro 1). Doze delas foram entrevistadas longamente e tiveram os seus depoimentos gravados em vídeo, nos quais falaram de suas vidas, de como elas aprenderam, veem e praticam o samba de roda. Por esse motivo, seus discursos serão tomados como fonte substancial desta pesquisa. Duas outras dessas sambadeiras também prestaram depoimentos menores, e suas falas, registradas apenas em áudio, também trouxeram contribuições. As outras sete fizeram parte de um projeto de difusão do samba de roda do qual participei – cuja descrição será feita parágrafos abaixo –, no qual tive a oportunidade de conviver e conhecer um pouco das suas histórias. Suas performances também serão alvo de análise nesta tese.

Ao iniciar a pesquisa de campo, concentrei-me no Recôncavo da Bahia histórico³³, pela tradição de samba(s) de roda daquela região. Através de participações em eventos públicos onde o samba de roda estava envolvido, assim como contatos iniciais com alguns de seus praticantes em várias localidades, fui, paulatinamente, dirigindo meu foco de atenção para os comportamentos cênicos dessa expressão cultural e, conseqüentemente, para as sambadeiras, uma vez que elas são as personagens centrais da cena do samba. Desse modo, a abordagem da pesquisa foi desenhada, sobretudo, a partir das mulheres do samba de roda, da sua prática, comportamentos e papéis exercidos.

A amizade com algumas sambadeiras e pessoas em Cachoeira, Santo Amaro, São Félix e Saubara, estabelecidas mesmo antes do início da pesquisa, assim como a participação em muitas festas e eventos naqueles municípios, terminaram levando-me a selecionar dali 12 sambadeiras para entrevistar pela importância das suas trajetórias e por acreditar que suas expertises levar-me-iam a um melhor entendimento do samba de roda. Foram elas: Dalva Damiana de Freitas (**D. Dalva**), Any Manuela Freitas (**Any**), Ana Olga Freitas dos Santos Nascimento (**D. Ana Olga**) e Beatriz da Conceição (**D. Bibi**), todas ligadas ao *Grupo de Samba*

³³ O Recôncavo Baiano histórico inclui as cidades de Teodoro Sampaio, São Francisco do Conde.

de Roda Suerdieck, de Cachoeira; Berenice Borges dos Reis (**D. Biu**) e Janilza Joane Ribeiro (**D. Jane**), de São Francisco do Conde; Dilma Ferreira Alves Santana (**D. Fiita**), de Teodoro Sampaio; Maria Eunice Martins (**D. Nicinha**), de Santo Amaro; Maria Santos de Jesus Vasconcelos Luz (**D. Santinha**), de Acupe; Ricardina Pereira da Silva (**D. Cadu**), de Maragogipe; Rita Silva Machado dos Santos (**D. Rita da Barquinha**), de Bom Jesus dos Pobres, e Zélia Maria Paiva Souza (**D. Zélia do Prato**), de São Braz.

O contato com os sambadores e sambadeiras em vários eventos no Recôncavo, assim como o envolvimento da minha própria atividade artística com o samba, resultaram num convite inesperado para participar do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*³⁴, no papel de mediadora de rodas de conversa com as mestras. Isso possibilitou-me a convivência com outras nove sambadeiras que não estavam na minha lista inicial, oriundas de diferentes localidades, algumas fora do que hoje o Estado considera como território do Recôncavo. Elas trouxeram contribuições importantes para este trabalho e, por isso, as análises das suas falas e/ou performances, registradas por mim ou por outrem durante as rodas de conversas do *Circulando*, foram aqui incluídas. São elas: Aurinda Raimunda da Anunciação (**Dona Aurinda**), de Ilha de Vera Cruz; Elisabete de Sousa (**Dona Bete**), de Camaçari; Maria da Anunciação dos Santos (**Dona Lora**), de Irará; M^a. Bernadete Pacífico Moreira (**Dona Bernadete**), de Pitanga dos Palmares/Simões Filho; Apolinária das Virgens Oliveira (**Dona Chica do Pandeiro**), da Matinha/Feira de Santana; Madalena Carolina (**Dona Madalena**), de Cruz das Almas; Maria Anna Moreira do Rosário (**D. Anna**), de Saubara, e Maria de Fátima Conceição Cruz Guaresma da Silva (**D. Fátima**), de Conceição do Almeida. Com as duas últimas também realizei entrevistas gravadas em áudio.³⁵ D. Anna, por não ter condições de saúde para sair do seu município para participar das rodas, e D. Fátima, pelo trabalho tradicional de samba da sua localidade ser diferenciado das demais, pela utilização de coreografias.

O livro, o CD e o DVD *Mulheres do Samba de Roda*, que deram origem ao projeto de circulação do qual participei, trazem o perfil de 15 das 20 sambadeiras incluídas nesta pesquisa e foram importante fonte para o colhimento de mais informações sobre essas mestras. Além dessas aqui incluídas, ainda trazem o perfil de Joselita Moreira da Cruz Silva (**Dona Zelita ou Jelita**), que faleceu em 24 de março de 2016. Ela foi uma mulher extremamente ativa e mantenedora das tradições dos seus antepassados, com quem tive a oportunidade de gravar falas

³⁴ Doravante passarei a tratar o projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda* como *Circulando*.

³⁵ Como essas entrevistas foram realizadas após o período estabelecido para as gravações com os equipamentos de filmagem, elas foram registradas somente em áudio e, conseqüentemente, não serão postadas na internet.

em dois eventos, um na edição do projeto *Samba de Roda Mirim: Preservando a memória do samba de roda*, em Saubara, e outro no lançamento do DVD *Mulheres do Samba de Roda*, em Santo Amaro, ambos em 2015. Suas convicções, vivência e protagonismo faziam dela uma personagem importante para o samba de roda do Recôncavo. Sua performance destacava-se no meio de muitas sambadeiras, talvez pela experiência em apresentações junto com o grupo folclórico de Mestre Bimba ou ainda por seu trabalho como consultora, treinadora e professora de samba e de orixás para os membros do grupo *Viver Brasil*, Los Angeles e São Francisco, nos Estados Unidos (DÖRING, 2016). Por esses motivos, ainda que não seja uma voz a mais nesta pesquisa, sua performance cênica também será analisada entre as outras personagens que povoam esta escrita.³⁶

Ao longo das sessões da tese, depoimentos dessas senhoras vão sendo colocados à medida que se tornam fundamentais para a construção da linha de raciocínio e conteúdo das mesmas. Somados a eles, estão também falas de outras 17 entrevistas que realizei com alguns sambadores, pesquisadores, músicos, líderes de cultos afro-brasileiros e articuladores culturais. Duas delas (as de Aderivaldo do Rosário e Mário de Campos Andrade Lamparelli) foram feitas informalmente, a partir de conversas que surgiram, embora tenham sido solicitadas para serem gravadas. Vale salientar que as contribuições de todas essas pessoas foram importantes para o entendimento de aspectos históricos e socioculturais do samba de roda do Recôncavo Baiano e, sobretudo, para tentar, como sugere Pradier (1999, p.29), descrever e interpretar os “comportamentos emergentes fundadores da identidade” presentes nessa expressão artística-cultural.

Os outros entrevistados foram:

- a) Os líderes de cultos afro-brasileiros: **Agenor Nunes de Santana (Pai Agenor)**, Bom Jesus dos Pobres), historiador e professor, e **Tata Mutá Imê** (Salvador), do Terreiro de Mutá Lambô ye Kaiongo, dançarino e professor;
- b) O articulador cultural **Paulo César Fernandes dos Santos** (Maragogipe), servidor da Secretaria Municipal de Maragogipe e responsável pela Associação Grupo Cultural de Samba de Roda Maragogó;
- c) O historiador e pesquisador **Luís Cláudio Dias do Nascimento** (Cachoeira);

³⁶ No livro *As Bambas do Samba*, organizado por Marilda Santana e publicado em 2016, Katharina Döring escreveu um artigo sobre duas sambadeiras: Dona Nicinha e Dona Zelita. Nas 13 páginas dedicadas a esta última, a pesquisadora faz-lhe uma sensível homenagem, na qual suas memórias e experiências são tratadas com muito respeito, e o seu vigor, coragem e resistência ressaltados.

- d) Os coordenadores da Asseba: **Rosildo Moreira do Rosário** (Saubara), historiador, professor, articulador cultural e ex-coordenador geral por quatro anos; **Sinésio Sousa Góes** (Santo Amaro), dançarino, capoeirista, secretário e ex-articulador cultural da Asseba, e **Alexnaldo Santos** (Terra Nova), atual coordenador geral da Asseba;
- e) Os sambadores **Aderivaldo do Rosário** (Saubara) e **Mário de Campos Andrade Lamparelli** (pesquisador, graduado em História pela Universidade de São Paulo e aluno do Mestrado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, com residência em Acupe, Santo Amaro);
- f) Os Mestres do samba de roda: **Milton Primo** (Milton José Primo da Cruz, São Francisco do Conde), Mestre da Cultura Popular pelo Ministério da Cultura, tocador de viola dos grupos *Samba Chula Filhos da Pitangueira* e *Samba Chula Renovação* e responsável pelo projeto *Essa Viola dá Samba*; **Paião** (Carlos Bispo dos Santos, Teodoro Sampaio), sambador do grupo *Samba Chula União Teodorense*;
- g) A ex-presidente por oito anos e atual conselheira financeira suplente da Associação Sócio-Cultural de Matarandiba (BA), **Adenildes Santana Vargas Leal**. Durante a sua gestão foi criado o grupo de samba de roda *Voa Voa Maria*, formado majoritariamente por mulheres;
- h) O cantor e compositor **Mateus Aleluia** (Cachoeira), único integrante vivo do grupo *Os Tincoãs*;
- i) O regente da *Firlamônica Minerva Cachoeirana* e diretor musical do *Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia*, **Clarício Mascarenhas Marques** (Cachoeira);
- j) O músico **Marcos Bezerra Soares**, exímio violonista e também tocador de viola, estudioso dos sambas da Bahia;
- k) As pesquisadoras e professoras doutoras universitárias **Lenira Peral Rengel**, da Escola de Dança da Universidade Federal da UFBA, especialista nos Estudos de Laban; **Yeda Pessoa de Castro** (Salvador), aposentada pela UFBA, atua como consultora técnica e professora na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), coordenando o –Núcleo de Estudos Africanos e Afrobrasileiros em Línguas e Culturas (NGEALC), do qual é fundadora.

1.6 INSTRUMENTOS DE COLETA DE INFORMAÇÕES E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

1.6.1. Pesquisa bibliográfica

Foram realizados estudos sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano através de pesquisa e análise da literatura existente sobre o tema, produzida por pesquisadores acadêmicos dos campos da Antropologia, Etnomusicologia e Artes Cênicas, incluindo também o *Dossiê do Samba de Roda*, publicado pelo Iphan. Também foram analisados os trabalhos de praticantes do samba de roda e seus articuladores culturais, a exemplo de Any Manuela Freitas, Rosildo Rosário e Luciana Barreto, assim como aqueles publicados por músicos e compositores que diretamente ou indiretamente trabalham com essa expressão cultural, como Roque Ferreira e Roberto Mendes. Todo esse material trouxe contribuições para a contextualização histórica, sociocultural e artística do samba de roda.

Também foram consultados estudos acerca do movimento, nos campos da Dança, Performance, Teatro Físico e Teatro Antropológico, para auxiliar nas análises do samba-dança. Percebo que essa é uma discussão pouco abordada no campo acadêmico e busquei suprir essa carência com diálogos com a pesquisadora dos estudos de Laban Lenira Rengel e com a professora de música e também de danças brasileiras Ísis Carla.

1.6.2. Pesquisa documental

A literatura existente sobre o samba de roda auxiliou-me na busca de registros institucionais escritos disponibilizados na internet, principalmente nos sites da Unesco, do MinC, do Iphan e da Asseba, como a legislação referente à sua patrimonialização no Brasil, assim como a sua inclusão como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Os acessos eletrônicos a esses portais também forneceram-me dados históricos importantes para a comparação de costumes e comportamentos e possibilitaram elucidações sobre questões de gênero, antes, durante e depois do registro de patrimônio imaterial. Também foram analisados cartazes, folders e material eletrônico de divulgação de: eventos, encontros de grupos, produções em áudio, vídeo ou livros sobre o samba de roda.

Ainda foram alvo de análises registros audiovisuais e sonoros publicados em CD e DVDs de grupos de samba de roda, filmes e documentários existentes sobre o tema ou que incluíam performances de sambadores, exibidos em veículos de comunicação de massa, além de fotografias e vídeos, muitos destes postados nas redes sociais dos seus praticantes. Vale salientar que, ao analisar tais registros, procurei entender o objetivo e a intencionalidade de sua elaboração.

Apesar de não tê-las eleito como objeto desta pesquisa, as letras das canções ajudaram muito na compreensão do universo dos sambadores e sambadeiras e dos seus antepassados. Por sua vez, as imagens das performances das mulheres foram cruciais para análise e comparações de suas práticas e comportamentos organizados.

1.6.3. Observação participante e colaborativa

A pesquisa de campo foi desenvolvida em distintas etapas ao longo de quatro anos. A primeira delas, iniciada em maio de 2015 e estendendo-se até fevereiro de 2017, consistiu em observação em eventos, encontros de Mestres e Mestras do samba de roda, lançamento de livros e CDs e performances públicas de grupos. A ida ao Recôncavo se dava a partir de informações de jornais, das redes sociais e das relações de amizade que fui estabelecendo na região. A frequência da ida à região foi aumentando paulatinamente, intensificando-se a partir de março de 2017, quando pude não apenas observar, mas participar mais ativamente e colaborar numa produção mútua e dialógica (TYLER, 1986) com atividades e eventos do samba de roda, tais como: oficina para o grupo de samba mirim de Saubara para compartilhar conhecimentos de cena e elementos de dança com as crianças e adolescentes; participações como cantora convidada em apresentações de grupos de samba; mediadora em mesa de congresso na UFRB; duas “conversas cantadas”, uma com a sambadeira e compositora D. Dalva, no seu aniversário de 90 anos, e outra com o cantor e compositor Matheus Aleluia.

O interesse pela difusão do samba de roda levou-me a viajar para São Paulo para assistir a uma oficina de samba de roda realizada pela pesquisadora Katharina Döring em outubro de 2017, dentro de um projeto de sua autoria, o *Samba Chula em Trans-missão*, que ocorreu em quatro cidades brasileiras, com o objetivo de difundir esse estilo de samba baiano. Ali conheci D. Zelina de São Braz, que naquela viagem passou a assumir o codinome de “Zélia do Prato”. Com ela estabeleci uma bonita amizade, que resultou em novos compartilhamentos artísticos com um dos grupos em que ela atua como sambadeira, o *Samba Chula de São Braz*, assim como uma maior aproximação pessoal com outras comunidades de samba.

Dois meses antes, fui convidada para participar, entre outubro e novembro de 2017, do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, atuando como mediadora de rodas de conversa com 15 sambadeiras, em quatro municípios do Recôncavo Baiano. Outras sete apresentações ocorreram durante o ano seguinte, sendo a última em dezembro. Este trabalho, ao qual dediquei uma sessão desta tese, deu-me a oportunidade de estar muito próxima a 15 sambadeiras, produzi-las em um evento em Salvador, viajar com nove delas para fora do Estado e, portanto, dividir quarto, refeições e diversão nos horários de folga dos trabalhos, onde os

verbos prostrar, cantar e sambar eram literalmente utilizados. Tudo isso ajudou-me muito a compreender o universo delas e constatar aquilo que Rívia Alencar (2010) já havia mencionado em relação aos sambadores: que “apesar de atuarem coletivamente pelo samba de roda, não conformam um grupo homogêneo.” De fato, essas mulheres possuem personalidades marcantes e, ao mesmo tempo, muito distintas e com performances igualmente diversas, o que constitui a riqueza do trabalho que realizam juntas. Por isso, a análise das informações acerca de suas práticas e comportamentos precisou de muita atenção para não cair em generalizações que, ao contrário de aproximarem-se de suas realidades, galopem em direções contrárias.

1.6.4. Entrevistas

As entrevistas realizadas foram separadas em duas categorias de análise e finalidade. A primeira delas compreende as 12 mulheres sambadeiras, cujos depoimentos foram filmados, inicialmente, para a compreensão das histórias e dos fazeres das praticantes do samba de roda do Recôncavo Baiano e, posteriormente, para a difusão do seu conteúdo, pleno de conhecimentos e memórias, por meio do site de compartilhamentos de vídeos Youtube, por considerar os seus conteúdos como importantes registros de memórias.

A segunda categoria refere-se aos outros 17 depoimentos – registrados apenas em áudio por mim – de pesquisadores, sacerdotes de cultos afro-brasileiros, músicos, representantes da Asseba, articuladores culturais, de dois sambadores e duas sambadeiras. Esses sujeitos, já mencionados anteriormente na sessão que aborda o universo da pesquisa, trouxeram contribuições fundamentais para a contextualização do(s) samba(s) de roda e melhor compreensão das suas práticas.

As duas primeiras entrevistas, inclusas na segunda categoria de análise, foram realizadas sem um planejamento prévio, mas aproveitando o acaso e oportunidade de estar com pessoas cujas contribuições seriam importantes e as quais não tivesse a oportunidade de entrevistar em outra ocasião. A primeira delas foi, ainda no início do doutoramento, em maio de 2015, com o historiador Luiz Cláudio Dias do Nascimento. A segunda, em dezembro de 2016, foi com o cantor e compositor Matheus Aleluia, aproveitando sua estadia no Brasil, após um retorno de Angola. As quinze outras entrevistas foram realizadas entre os meses de fevereiro de 2018 e fevereiro de 2019.

Foram preparados quatro roteiros de entrevista semiestruturada similares, mas com algumas perguntas específicas, de acordo com o(a) entrevistado(a). As questões eram abertas (entre 25 e 35), elaboradas a partir da orientação, de leituras, das observações e vivência com as comunidades. A sequência das perguntas era flexível, mudando de acordo com o conteúdo e

dinâmica com que fluíam as respostas dos sujeitos, de modo a deixá-los à vontade para expressarem-se com naturalidade.

1.6.5. Registros sonoros

Durante todo o trabalho de campo busquei estar munida com instrumentos que me possibilitassem o registro sonoro dos eventos, das músicas, das falas, da ambiência, a fim de que pudesse interpretar o(s) samba(s) de roda a partir deles. Um gravador pequeno portátil e um celular foram, assim, como um diário de bordo, por meio dos quais também gravava minhas observações acerca do que via. A sonoridade ausente de imagens informa e, muitas vezes, me permitiu perceber o entrelaçamento de conversas, de sons de pássaros, ruídos de carros, barulho do vento, enfim, revelar a ambiência e contextualizar a cena observada. Todas as entrevistas também foram registradas em áudio e posteriormente transcritas a partir deles. De posse do texto das transcrições, ouvi e corriji todas elas, atenta às suas sonoridades, ruídos e conversas cruzadas, que muitas vezes me ajudaram na compreensão do universo do entrevistado.

1.6.6. Filmagens e fotografias

Assim como me utilizei de gravações de áudio, também fiz a opção por capturar em imagens fotográficas ou em vídeos os eventos e performances dos grupos. Isso foi crucial para a análise e interpretação dos procedimentos cênicos da roda, que vão muito além da dança e da música que vemos, ouvimos e participamos no(s) samba(s) de roda.

O uso da filmagem das entrevistas de 12 sambadeiras foi fundamental para traçar perfis delas, aprender sobre suas histórias e memórias, analisar os seus sapateados e suas expressões corporais no samba. Pude observar, entretanto, que muitas vezes elas modificavam seus comportamentos diante das câmeras, geralmente tornando-se mais formais do que usualmente. Às vezes, quando as câmeras eram desligadas, algumas revelações importantes eram trazidas por elas e, ao tentar ligá-las novamente, elas sentiam-se intimidadas.

Nos eventos e ambientes sociais, não senti a presença da câmera como um elemento de incômodo. Podia inicialmente modificar os comportamentos usuais, mas não durava muito até que a atenção fosse desviada do fato de que estavam sendo observadas. Em shows e performances maiores, o uso de câmeras dos celulares é algo absolutamente recorrente e utilizado por muitos, o que faz com que as pessoas não se intimidem e, algumas vezes, exacerbem seus comportamentos.

1.6.7. O canal do Youtube *Sambadeiras do Recôncavo da Bahia*

O canal do Youtube *Sambadeiras do Recôncavo da Bahia* foi o recurso que encontrei como local para o compartilhamento das entrevistas editadas das 12 sambadeiras, objetivando dar visibilidade ao papel e ao protagonismo da mulher no samba de roda. Cada vídeo traz quadros com diferentes temas, onde elas contam sobre suas vidas, trabalhos e, sobretudo, como elas veem e fazem o samba de roda. As entrevistas serão postadas semanalmente a partir da data da defesa da tese.

A escolha pela gravação e edição em vídeo das entrevistas das sambadeiras para postagem em um canal de Youtube deu-se muito pelo valor afetivo que representa, para as comunidades de samba, a captura de imagens que possam no futuro ativar as memórias dos seus praticantes e servir como referência para as novas gerações. Ao mesmo tempo, essa opção ocorreu no intuito de compartilhar o conhecimento de mulheres que vêm nas suas vidas traçando uma trajetória de resistência e luta pela preservação e salvaguarda do samba de roda, estabelecendo, portanto, uma parceria com elas e devolvendo para suas comunidades o material de registro que foi utilizado como base da pesquisa.

Considerando que seria necessário um tempo com as participantes, para deixá-las mais à vontade, para que se acostumassem com os equipamentos e, dessa maneira, poder obter as revelações com a mesma espontaneidade com que se comunicam normalmente, busquei uma forma coloquial e descontraída de entrevista-las, como se travássemos um bate-papo, fugindo algumas vezes do roteiro quando necessário. Por esse motivo, o roteiro inicial que continha 35 questões abertas, muitas vezes estendeu-se, resultando na inclusão de algumas outras perguntas à medida que a entrevistada ia oferecendo-me respostas que faziam-me compreender melhor o samba de roda e o universo particular de cada uma, que era ao mesmo tempo comum a muitas. Essas questões versaram um pouco sobre suas histórias de vida para o entendimento das suas experiências pessoais e do contexto social do(s) samba(s) de roda, mas, sobretudo, sobre a forma como elas aprenderam, pensam e vivem essa expressão cultural.

A captação das imagens, bem como a edição dos vídeos, foi feita por três alunos da UFRB³⁷, sob minha orientação. Isso foi mais que tudo um aprendizado para todos nós, uma vez que eu nunca havia feito esse tipo de trabalho e eles também eram iniciantes nessa prática. Isso representou um tempo muito maior que o esperado, mas, por outro lado, a leitura das imagens

³⁷ Os alunos da UFRB que realizaram as gravações dos vídeos foram Rachel Mercês Teixeira, Pedro Maia de Brito e Fernanda Silva Ferreira, dos cursos de Comunicação Social, Cinema e Áudio Visual e Artes Visuais, respectivamente.

e do contexto que o conteúdo das falas nos remetia foi sendo realizada simultaneamente com a criação dos vídeos. Isso proporcionou-me uma familiaridade maior com suas histórias e comportamentos cênicos.

As filmagens foram feitas com uma câmera fixa com microfone de lapela e uma câmera móvel que dispunha de microfone para captar som. Diversas vezes tivemos problemas com o primeiro equipamento na captação do áudio e, por isso, parte das entrevistas precisou ser editada com uma única câmera. Ainda que por esse motivo certos momentos foram prejudicados, optei por não perder os conteúdos e manter os registros, tendo em mente que não se trata de uma produção profissional de documentários artísticos, mas de um material que possa servir para divulgar o trabalho dessas mestras, auxiliar outras pesquisas e possibilitar que o universo que circunda os fazeres do samba de roda, assim como as histórias daquelas que o praticam, possam estar disponíveis para quaisquer pessoas.

Essas entrevistas foram regadas aos sabores da vida cotidiana, de interrupções por sons de chuva, latidos de cachorro, chamados de vizinhos, ruído de britadeiras na rua ou de algum trabalhador que estava batendo uma laje num prédio vizinho. Alguns desses ruídos ficaram na edição como parte do que as ruas trazem a cada momento. Outros foram retirados por comprometer a compreensão das entrevistas. Para isso, chegamos a realizar mais de uma entrevista com algumas sambadeiras e repetir perguntas, o que foi bom e ruim, uma vez que as interrupções quebraram muitas vezes momentos de espontaneidade e, quando reelaboradas, as respostas vinham mais racionais. Contudo, esses momentos espontâneos estão preservados nas gravações originais e, com eles, muito pude aprender para realizar a síntese da escrita do trabalho.

Para a edição, trabalhei com o texto das entrevistas transcritas, sinalizando aos estudantes as partes que deveriam ser retiradas, bem como fornecendo-lhes fotografias e outras imagens das sambadeiras que haviam sido gravadas por mim durante o percurso do doutoramento. Também entraram como *inserts* outras imagens de arquivos pessoais dos entrevistados ou de outrem que nos foram fornecidas para que pudéssemos traçar um perfil pautado também na experiência prática das sambadeiras.

1.8 ESTRUTURA DA TESE

Estruturei a tese em cinco sessões, além de um Prólogo, que traz a minha trajetória com o samba de roda, desta Introdução e das Considerações finais. Para uma melhor compreensão das ideias, organizei a tese em três partes. A Primeira Parte traz a Sessão 1, que aborda as orientações teórico-epistemológicas que norteiam a pesquisa e apresenta as principais

personagens da tese. A Segunda Parte é constituída de três sessões que analisam a cena do samba, aqui denominadas por *Takes*, numa alusão a um recurso de escrita cinematográfica que utilizo para descrever essas cenas. A Terceira Parte traz duas sessões, cada uma delas abordando um projeto de difusão do conhecimento, que têm mulheres sambadeiras como foco.

Na Introdução (Sessão 1), discorro sobre as características genéricas do samba de roda, contextualizando-o geográfica e historicamente, apresento as principais pesquisas e trabalhos que o tomam como tema, a justificativa e os objetivos do estudo. Em seguida, exponho a metodologia utilizada. Após versar sobre os procedimentos metodológicos, dedico-me também a explicitar como foram realizados os vídeos e como será feita a publicação na internet através do canal do Youtube.

Na Sessão 2, trago as discussões teórico-epistemológicas da tese, cujos alicerces estão centrados na Etnocenologia, cujos campos de ação estão centrados nas práticas e comportamentos humanos organizados. Aqui analiso as dimensões simbólicas do samba de roda a partir dos princípios dessa perspectiva teórica. Entendendo que interdisciplinaridade é um desses princípios, encontrei convergência nas abordagens da Multirreferencialidade, no sentido da busca de referências de diversas áreas do conhecimento, para a obtenção de um amplo olhar sobre o objeto da pesquisa. No final dessa sessão, apresento as sambadeiras que emprestaram-me suas palavras para uma melhor compreensão do samba de roda.

Na Sessão 3 (Take 1- Indumentária), analiso a cena do samba a partir da indumentária, sua relação com o corpo da sambadeira, tornando-se uma peça chave da sua performance, que além de auxiliar na configuração estética cênica, guarda outros elementos históricos e simbólicos.

Na Sessão 4 (Take 2 - Movimento), trago os procedimentos cênicos da roda, com o foco maior na performance das sambadeiras, embora discorra também sobre as atitudes corporais dos sambadores e dos públicos presentes nos eventos. Também analiso nesse *take* as formas de transmissão de saberes para as novas gerações.

Minha atenção na Sessão 5 (*Take 3 - Sonoridades*) está relacionada com as sonoridades do samba, e portanto, com sua parte musical. Alinhavo ali alguns discursos de pesquisadores sobre o tema e faço reflexões acerca da existência de elementos extra sonoros existentes no fazer musical do samba de roda e da participação das mulheres nisso. Também abordo a relação dos elementos musicais presentes tanto no candomblé quanto no samba e reflito sobre os instrumentos assumidos pelas mulheres no universo sonoro do samba. Neste *take* faço também uma breve revisão bibliográfica das abordagens sobre a música no samba de roda e trago

reflexões sobre os elementos sonoros e extra sonoros presentes no seu fazer musical, assim como dessa manifestação cultural e musical comum a esse fenômeno e ao candomblé da Nação Angola e o Culto aos Caboclos e considerações sobre a mulher no universo sonoro do samba.

Na Sessão 6, trago mais explicitamente as vozes das mulheres do samba de roda através da análise das entrevistas que me concederam para esta pesquisa, cujas edições contendo inserções de suas performances e fotos que recontam suas histórias serão postadas em um canal do Youtube. Analiso também um projeto de difusão do samba de roda realizado com 15 Mestras, do qual participei, percorrendo a metodologia aplicada e os resultados alcançados.

Finalmente na Sessão 7, apresento as últimas considerações.

Termino esta explanação convidando-lhe, caro leitor, a juntar-se a mim nessa roda de cruzamentos intertextuais e simbólicos, procurando olhá-la não somente de fora de seus limites, mas também participando da (re)construção das imagens, sonoridades e comportamentos que nela se aglutinam, para que o hálito do esquecimento não se aproxime das memórias dos nossos antepassados ali guardadas.

PARTE 1 – REFERENCIAIS EPISTEMOLÓGICOS, TEÓRICOS E APRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS DA TESE

A primeira parte desta tese traz a sessão que discute os aspectos teórico-epistemológicos da pesquisa e apresenta as principais personagens da pesquisa – as sambadeiras.

2 - QUEM NÃO SABE ANDAR, PISA NO MASSAPÊ ESCORREGA

*Quem não sabe andar
pisa no massapê escorrega
pisa no massapê escorrega
pisa no massapê.³⁸*

Quem caminha por terrenos que se movem diante de condições adversas pode escorregar e cair. Assim dizem aqueles que trabalham nos canaviais do Recôncavo e são acostumados a lidar com o solo massapê, com elevada presença de argila, rígido no período de seca, mas quando chove torna-se pegajoso, escorregadio, perigoso para os que nele não sabem andar. Na busca de suporte epistêmico para poder fazer minhas *sambanças*³⁹ por terrenos tão humanos como os das expressões artísticas e, portanto, tão fascinantes e ao mesmo tempo perigosos, procurei perspectivas científicas que se distanciam de pontos de vista sectários, racionalistas e fragmentários e se aproximam do entendimento da existência do homem como algo plural. Dessa maneira, posso pisar mais firme, ainda que os solos estejam úmidos e movediços, mas com leveza. Assim, esta sessão tem o propósito de estabelecer o caminho epistemológico/teórico seguido por esta pesquisa. Porém, antes de explicitar quais são essas perspectivas, recorro mais uma vez ao campo sublime da literatura para deixar previamente transparente como localizo o tema deste trabalho:

*Sou feita de retalhos.
Pedacinhos coloridos de cada vida que passa pela minha e que vou
costurando na alma.
Nem sempre bonitos, nem sempre felizes
Mas me acrescentam e me fazem ser quem eu sou.
Em cada momento, em cada contato, vou ficando maior.
Em cada retalho, uma vida, uma lição, um carinho, uma saudade...
Que me toram mais pessoa mais humana, mais completa.
E penso que é assim mesmo que a vida se faz:
De pedaços de outras gentes que vão se tomando parte da vida da gente
também
E a melhor parte é que nunca estaremos prontos, finalizados...
Haverá sempre um retalho novo para adicionar à alma (...)⁴⁰*

Esse poema de Criz Pizziment, intitulado *Sou feita de retalhos*, traduz muito do olhar desta tese para a realidade a ser estudada: como um processo, como algo que, como uma colcha

³⁸ Música de Domínio Público, encontrada na região da zona açucareira do Recôncavo. Ela foi gravada na última faixa do nosso CD *Quintais*, lançado em 2016.

³⁹ Esse termo me foi sugerido por Rosângela Janja Araújo, no sentido de movimento, andanças, caminhadas com e pelo samba.

⁴⁰ Este poema foi publicado na página *Uma pitada de encanto* por Criz Pizziment em 10 de junho de 2013 e circulou nas redes sociais erroneamente como sendo de autoria da poetiza goiana Cora Coralina, pseudônimo de Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas. Cf. <<http://www.50emails.com.br/poema-sou-feita-de-retalhos-nao-e-de-autoria-de-cora-coralina/>>

de retalhos, surgiu da confluência de pequenos pedacinhos de expressões de culturas diversas, que foram sendo somados, interpretados, diluídos até se transformarem naquilo que reconhecemos como samba de roda. Assim como na colcha da poetisa, ele nunca estará pronto, sempre haverá algo novo a ser adicionado, ainda que a essência da tradição permaneça a mesma. E esse tecido final, ao qual chamamos “samba”, traz em si elementos econômicos, psicológicos, artísticos, pedagógicos, que são geralmente compartimentados em diversos campos do saber. O próprio fenômeno samba de roda em si traz também uma conjunção de linguagens artísticas que, por sua vez, são estudadas por diferentes áreas de conhecimento como a música, a dança, a literatura, as artes plásticas. Nesse sentido, para olhar para o samba de roda, compreendendo-o não como uma realidade estática, mas como um processo que se atualiza, se renova e se recria constantemente, articulo aqui duas perspectivas teóricas que serão basilares para este estudo, a Multirreferencialidade e a Etnocenologia, com algumas abordagens que também informam esta pesquisa, realizadas por pesquisadores que atuam com estudos do Corpo, Música, Gênero, Cultura/ Dança Popular e Ancestralidade.

Descrever dois trabalhos de difusão do conhecimento do samba de roda, com os quais estive envolvida, é um dos objetivos deste estudo. E não poderia, portanto, me furtar de explicitar a perspectiva de conhecimento assumida por este estudo, que transita na transversalidade, transdisciplinaridade/multirreferencialidade entre os saberes produzidos pelas mais diversas comunidades. Para iniciar essa discussão, valho-me aqui das análises de Boaventura Souza Santos (1998)⁴¹ ao apresentar o novo paradigma vivido pela ciência em função de questões teóricas e sociais, e anunciar a transição da Ciência Moderna para a Pós-moderna.

Santos (1998) contextualiza o surgimento das Ciências Sociais ou Estudo das Humanidades no séc. XIX, estruturado a partir de um modelo de racionalidade constituído no século XVI dentro do domínio das Ciências Naturais e desenvolvido nos dois séculos seguintes. A partir daí, afirma ele, pode-se falar de um modelo global de racionalidade científica, que distingue o conhecimento em duas formas: o senso comum e os estudos humanísticos. O senso comum é uma forma “não científica” e, portanto, irracional. Já os estudos humanísticos são aqueles que usam da racionalidade e aí se incluem os estudos históricos, jurídicos, literários, filosóficos e teológicos.

⁴¹ Para maior detalhamento do tema, cf. SANTOS, 1988, p. 46-71.

Esse modelo nega o caráter racional àquelas formas de conhecimento que não se encaixam dentro das suas regras metodológicas e princípios epistemológicos, como o conhecimento do senso comum, havendo apenas uma única forma de conhecimento verdadeiro. Ademais, tem como base a ideia de que conhecer significa quantificar, dividir para diminuir as complexidades e relacionar depois aquilo que foi dividido, adotando a matemática como ferramenta essencial para isso. O método adota como pressuposto o “determinismo mecanicista”, pautado na ideia “de um mundo estável e ordenado, construído sob determinadas leis.

Essa visão de mundo, que sustentou a ideia de progresso e os interesses da burguesia foi adaptada às Ciências Sociais, onde buscou-se encontrar as leis da sociedade. O acolhimento desse modelo mecanicista pelas Ciências Sociais ocorreu em duas correntes. A primeira através de uma adaptação do modelo das Ciências Naturais às Sociais. O segundo através da adoção de um método próprio – o qualitativo –, pelo entendimento de que as ações humanas são subjetivas e que, portanto, não podem ser descritas ou explicadas de acordo com atributos externos, objetiváveis. No entanto, Santos chama atenção para que, ainda assim, as Ciências Sociais se mantinham dentro do paradigma da Ciência Moderna, distinguindo o homem da natureza e priorizando o modelo cognitivo das Ciências Naturais.

Segundo o autor, as descobertas dos próprios cientistas terminaram por explicitar a fragilidade dos alicerces que sustentam a Ciência Moderna, provocando o que ele chama de “paradigma da crise”. Dentre essas descobertas estariam a relatividade da simultaneidade de Einstein, que derrubou a teoria do tempo e o espaço absoluto de Newton; a introdução da consciência no ato do conhecimento pela Mecânica Quântica, que trouxe questionamentos entre a separação do sujeito e do objeto; os Teoremas de Gödel, que mostram ser possível formular proposições que não se podem demonstrar e nem refutar e isso questiona o rigor da medição da matemática e as descobertas da Biologia, Química, Microfísica; além do conceito de Prigogine da ordem através das flutuações que apresenta uma nova concepção da matéria e da natureza (SANTOS, 1998). Essa teoria, argumenta Santos, modificou todo um pensamento existente herdado pela física clássica: “Em vez da eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez da reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem; em vez da necessidade, a criatividade e o acidente ” (SANTOS, 1998, p.56).

Todas essas transformações teóricas fizeram com que surgissem algumas tendências transdisciplinares assumidas por diversos cientistas e filósofos. Uma delas, assumida pelo

antropólogo, sociólogo e filósofo Edgar Morin e pelo próprio Boaventura Souza Santos, que vai ao encontro desta pesquisa, busca uma compreensão contrária ao reducionismo, ou seja, mais global dos fenômenos, do mundo, dos sujeitos, da sociedade.

O modelo de ensino que foi instituído nos países ocidentais é aquele que separa os conhecimentos artificialmente através das disciplinas. E não é o que vemos na natureza. No caso de animais e vegetais, vamos notar que todos os conhecimentos são interligados. E a escola não ensina o que é o conhecimento, ele é apenas transmitido pelos educadores, o que é um reducionismo. O conhecimento complexo evita o erro, que é cometido, por exemplo, quando um aluno escolhe mal a sua carreira. Por isso eu digo que a educação precisa fornecer subsídios ao ser humano, que precisa lutar contra o erro e a ilusão.

(...) Vamos pensar em um conhecimento mais simples, a nossa percepção visual. Eu vejo as pessoas que estão comigo, essa visão é uma percepção da realidade, que é uma tradução de todos os estímulos que chegam à nossa retina. Por que essa visão é uma fotografia? As pessoas que estão longe são pequenas, e vice-versa. E essa visão é reconstruída de forma a reconhecermos essa alteração da realidade, já que todas as pessoas apresentam um tamanho similar. Todo conhecimento é uma tradução, que é seguido de uma reconstrução, e ambos os processos oferecem o risco do erro (MORIN, 2014).

42

Para não fugir demais do escopo deste estudo, não farei aqui um maior detalhamento sobre o que Santos traz sobre o percurso das Ciências Naturais, de como elas têm invertido sua lógica, utilizando a subjetivação e fundamentos das Ciências Sociais colocando subjetivação nas relações teóricas e operativas da sua investigação, revendo conceitos, epistemologias “em busca de uma vida melhor a caminho doutras paragens onde o otimismo seja mais fundado e a racionalidade mais plural e onde finalmente o conhecimento volte a ser uma aventura encantada.” (SANTOS, 1998, p.59). Apenas referir-me-ei tão-só a alguns pontos que ele aponta como basilares do conhecimento no “paradigma emergente da ciência pós-moderna” e que dão alicerce a esta pesquisa como, por exemplo, a superação das distinções dicotômicas entre sujeito/objeto, natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjetivo/objetivo, coletivo/individual, animal/pessoa (SANTOS, 1998, p.61).

No que se refere à aproximação entre o sujeito/ objeto e coletivo/individual, esta tese reconhece a subjetividade, a interioridade, assim como considera histórias de vida, das comunidades, as biografias, assim como as narrativas dos sujeitos, acreditando que “todo

⁴² Cf. Entrevista concedida por Edgar Morin ao Jornal O Globo em 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/educacao-360/a-educacao-nao-pode-ignorar-curiosidade-das-criancas-diz-edgar-morin-13631748>>

conhecimento é local e total”⁴³, ou seja, o conhecimento que se refere a um indivíduo pode deixar transparente toda uma comunidade ou mesmo os seres humanos. Neste trabalho, estão presentes as narrativas de 12 mulheres de diferentes localidades do Recôncavo Baiano. Cada uma delas traz na sua subjetividade as referências da vida comunal. Os corpos em cena revelam memórias dos antepassados, presentificadas nos gestos, nas representações cênicas, na música que ajudam a produzir, na indumentária que usam, na dança que produzem, na comida que oferecem para alimentar os corpos e a espiritualidade. Por sua vez, o samba de roda produzido por seus grupos se conecta em um todo plural, diverso, e ao mesmo tempo pleno de singularidades.

Outro ponto, abordado por Santos, fundamental para esta pesquisa, é que “todo o conhecimento científico visa constituir-se num novo senso comum” (1998, p.69). Como mencionado anteriormente, a Ciência Moderna operava com a exclusão de tudo que estava fora dos seus princípios de objetividade, racionalidade e verdade, desprezando, portanto, aquilo que ela chamava de senso comum, ou seja, os mitos, as crenças populares etc. Por outro lado, a Ciência Pós-moderna põe em cheque a confiabilidade dos sistemas de criação social, a fragmentação e redução do conhecimento a um único campo do conhecimento, apostando na inter/transdisciplinaridade entre diversas áreas do saber, incluindo aqui as consideradas “cultas” ou acadêmicas, os saberes populares tradicionais, assim como as artes, a filosófica e também as esotéricas, espirituais ou místicas. O novo conhecimento está na interconexão entre os saberes e a capacidade de diálogo entre os mesmos sendo o senso comum, o saber proveniente da interação, experiência de vida e comunicação entre as pessoas o “polo-raiz” de tudo isso (BRANDÃO, 2003). Esta pesquisa tem como objetivo de estudo uma tradição artística popular, transmitida de geração para geração através da oralidade, da percepção intuitiva, corporal, onde valores, crenças estão arraigados na expressividade dos seus praticantes. Aqui não hierarquizo conhecimentos, acreditando-se, como Paulo Freire (1987, p. 46), no encontro entre pessoas, “onde não já ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há homens que em comunhão buscam saber mais.” Apenas dialogamos e compartilhamos saberes acadêmicos e saberes do “senso comum” do samba de roda, buscando difundir o trabalho dos seus detentores e dos seus praticantes.

⁴³ Referência a um dos pontos basilares apontados por Boaventura Souza Santos do paradigma da Ciência Pós-moderna.

Por outro lado, também como Freire, acredito na ideia de pesquisadores e grupos populares como sujeitos cognocentes tendo como tema de estudo uma realidade concreta a ser cuidada.

Dizer que a participação direta, a ingerência dos grupos populares no processo da pesquisa altera a “pureza” dos resultados implica na defesa da redução daqueles grupos a puros objetos da ação pesquisadora, em consequência, os únicos sujeitos são os pesquisadores profissionais. Na perspectiva libertadora em que me situo, pelo contrário, a pesquisa, como ato de conhecimento, tem como sujeitos cognoscentes, de um lado, os pesquisadores profissionais; de outro os grupos populares e, como objeto a ser desvelado, a realidade concreta (FREIRE, 1986, p. 36).

E nessa direção, como sujeito cognoscente, pesquisadora e sambadeira que sou, com envolvimento pessoal e afetivo com muitos sujeitos portadores dos saberes e fazeres do samba de roda, acredito que a ligação íntima com o tema abordado foi uma importante ferramenta para a elucidação de algumas compreensões acerca do samba de roda.

Pensando o samba de roda enquanto manifestação humana que envolve várias esferas do conhecimento e entendendo que sua compreensão abarca múltiplas referências, esta pesquisa encontra suporte em duas perspectivas teóricas que se colocam contrárias ao reducionismo do conhecimento e a favor da multi-transdisciplinaridade: a Multirreferencialidade e a Etnocenologia. Nas duas próximas sessões estarei explicitando essas duas perspectivas. Na primeira delas, abordo a Multirreferencialidade, inter cruzando-a com os vários campos de conhecimento que informam este trabalho. Na segunda, detenho-me mais especificamente sobre a Etnocenologia, campo teórico que compreende as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO).

2.1 A COLCHA DE RETALHOS TECIDA COM MÚLTIPLAS REFERÊNCIAS

A Multirreferencialidade, perspectiva proposta por Jacques Ardoino (1998), epistemólogo das Ciências da Educação e Antropossociais, e por ele desenvolvida com seu grupo de trabalho na Universidade de Vincennes Paris VIII, que no Brasil contaminou as ideias e práticas de um grupo de profissionais⁴⁴ envolvidos com os fenômenos educativos, é a primeira das abordagens epistêmicas que trataremos para a compreensão do tema deste estudo. No viés contrário ao pensamento unilateral, à tradição epistemológica disciplinar, ao saber compartimentado e na corrente da vitalidade das práticas nos meios humanos, a Mutirreferencialidade é uma perspectiva que permite a compreensão de um determinado objeto

⁴⁴ Entre esses profissionais, encontram-se Terezinha Fróes Burnham, Roberto S. Macêdo, Sérgio Borba.

a partir de uma multiplicidade de referências, uma pluralidade de olhares, portanto, da heterogeneidade. Ao mesmo tempo em que distingue as diferenças dessas referências, busca-se uma comunicação entre elas e não uma homogeneização. Entendendo que os problemas a serem respondidos têm contextos diferentes e dependem de como os indivíduos ou grupos sociais se articulam, não existe a pretensão de definir-se um corpo teórico a priori para tratar esse problema, o que não significa uma falta de rigor. (FAGUNDES; BURNHAM, 2001).

Segundo Macedo (1998, p.70), a Mutirreferencialidade “edifica-se a partir da aceitação da irredutível complexidade das práticas humanas, isto é, do seu caráter indexal, opaco, reflexivo, temporal, molar, inacabado, ideográfico, relacional.” Oposta à tradição da busca da verdade ou da coerência total do sujeito, a Mutirreferencialidade admite a opacidade dos fenômenos complexos e não se pretende onipotente para removê-la. Assume que, para analisar a complexidade, não pode ser através da decomposição artificial da realidade, como reza a tradição das Ciências Antropossociais ao longo da história, mas a interpretação/compreensão (MACEDO, 1998, p.58).

Neste mesmo caminho argumentativo, Fagundes e Burnham (2001, p.48) afirmam que “a multirreferencialidade pode ser entendida como uma pluralidade de olhos dirigidos a uma pluralidade de linguagens para traduzir esta mesma realidade e os olhares sobre ela”. E na compreensão de um determinado objeto de análise, a pluralidade de olhares significa renunciar àquilo que é homogêneo em prol do heterogêneo. E essa heterogeneidade perpassa pelo que Morin⁴⁵ chama atenção acerca das realidades econômica, psicológica, demográfica que coexistem nos fenômenos sociais e que a visão não complexa das Ciências Humanas teima em separá-las. No caso do samba de roda, expressão cultural nascida de encruzilhadas, de encontro entre culturas, praticada por afro-brasileiros oriundos das classes mais desfavorecidas, fatores econômicos, históricos convivem com necessidades e anseios de liberdade, autoafirmação, resistência, preservação de valores ancestrais. Por outro lado, os sujeitos sociais que o produzem e o vivenciam também frequentam outros universos culturais como os cultos católicos, os ilês dos candomblés, as irmandades leigas, associações comunitárias. Parto do princípio, neste estudo, de que para compreender o samba de roda, essas realidades precisam ser vistas na sua dialogicidade. Além disso, elas se traduzem em saberes musicais, corporais, visuais, literários, que não se reduzem uns aos outros, mas se articulam e se complementam numa expressão e discurso cênico. Ou seja, o próprio samba de roda é, em si, multirreferencial.

⁴⁵ Cf. MORIN, 1990, p.17 **apud** MACEDO, 1998, p.63.

Como um dos objetivos deste trabalho é analisar e difundir um conhecimento produzido nas comunidades de samba, aproximo aqui uma outra perspectiva, que também está atrelada à compreensão multirreferencial, que tem o compromisso de socialização de conhecimento privado, tornando-o público, que é a Análise Cognitiva, que tem o seu campo

(...) compreendido na perspectiva com que se trabalha como um triplo campo teórico-epistemológico-metodológico que estuda o conhecimento a partir dos seus processos de construção, tra(ns)dução e difusão, visando o entendimento de linguagens, estruturas e processos específicos de diferentes sistemas de produção, organização, acervo e difusão, com o objetivo de tornar essas especificidades em bases para a construção de lastros de compreensão inter/transdisciplinar e multirreferencial, com o compromisso da produção e socialização de conhecimentos numa perspectiva aberta ao diálogo e interação entre essas diferentes disciplinas/ciências, de modo a tornar conhecimento privado de comunidades científicas, epistêmicas ou outros tipos de comunidades cognitivas em conhecimento público (FRÓES BURNHAM, 2012).

Realizei esta tese dentro de uma comunidade epistêmica (acadêmica), buscando a compreensão dos processos de produção/transmissão/difusão do samba de roda com o compromisso de tornar público aquilo que produzi, assim como também difundir amplamente os trabalhos de indivíduos de algumas comunidades de prática⁴⁶ (de samba de roda) que são referências representativas dessas localidades. Assim, a Análise Cognitiva, com sua abertura ao diálogo entre os vários conhecimentos, me deu suporte não apenas para interagir com comunidades epistêmicas, mas para utilizar referências advindas das mais variadas esferas do saber e estimulou-me a difundir o conhecimento das sambadeiras do Recôncavo, que “não existe separado das práticas que o confirmam” (SANTOS, 1996, p.18).

O fato de procurar compreender o samba de roda de forma não fragmentada não significa uma pretensão de se construir um conhecimento completo, definitivo sobre ele. Até porque, de acordo com Oliveira⁴⁷, “não tenho [...] como perceber o real por ele mesmo, de maneira essencial. Não há essência! Não tenho como apreender a totalidade do ser.” Portanto, reconheço aqui os limites dados por sua complexidade e eminente opacidade, uma vez que se trata de um fenômeno humano, realizado por sujeitos que convivem com múltiplas referências externas (rede simbólica de referências teóricas) e outras tantas internas, que são aquelas que

⁴⁶ “Comunidade de prática” é um termo que se refere à comunidade de pessoas que compartilham de uma mesma prática específica, movidas por uma paixão comum, desenvolvendo nela as capacidades, beneficiando-se de uma mesma base de conhecimento. (FRÓES BURNHAM, 2012)

⁴⁷ Artigo publicado na internet sem menção de data da publicação: OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade**. Disponível em:

<https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf>. Acesso em: 24.abril.2015.

eles desenvolvem ao longo de sua vida existencial, plena de sentido e que, portanto, “não pode ser abordada senão de uma maneira compreensiva e fenomenológica, já que é portadora de sentidos” (FRÓES BURNHAM, 1998, p.44).

2.1.1. O retalho simbólico da Arte

Dentro do próprio fenômeno “samba de roda”, apesar de determinados ritos cênicos terem algumas regras, a individualidade de expressão do sambador ou da sambadeira é única, não havendo, por exemplo, uma forma de tocar ou de dançar igual a outra. Cada indivíduo traz a sua singularidade na roda e, talvez por isso mesmo, alguns estilos de samba de roda estabeleçam a dança individual da sambadeira no meio da roda. Ali, em diálogo com a música executada pelos sambadores, cada uma é única. Por outro lado, cada localidade, onde o samba é parte da vida comunitária das pessoas, tem práticas variantes com muitas coisas similares, nas especificidades na forma de tocar, no tipo de instrumento, de dividir o centro da roda, de pisar o solo no *miudinho*. De modo que, ao olhar para o samba de roda, precisa-se estar atento ao que há de singular no todo. Ao mesmo tempo em que ele é uma expressão integral, no sentido em que envolve a articulação de várias expressões artísticas, não é homogêneo. De forma reducionista foi agrupado em duas (ou até mesmo três) modalidades: *samba chula*, *corrido* (e *barravento*). Porém, a depender da comunidade em que ele se apresenta, os seus praticantes não reconhecem o que fazem por esses nomes. De modo que poderíamos mesmo falar de samba(s) de roda. E retorno, então, a Macedo (1998, p. 60) quando ele afirma que “o que existe na realidade é, acima de tudo, singularidade na diversidade”.

Dentro dos limites estabelecidos por sua complexidade, buscando encontrar essa singularidade nas diversas modalidades em que o samba se apresenta no Recôncavo, voltei o meu olhar mais diretamente para a vivência prática das mulheres, ou seja, para a performance dos corpos em cena, que pouca ênfase tem sido dada pelos estudiosos dessa expressão cultural⁴⁸. E essa prática cênica acontece através de linguagens que se inserem nas áreas das Artes e da Literatura.

Morin (2014)⁴⁹ refere-se à importância das Artes e da Literatura na transmissão de “conhecimentos sobre sentimentos, paixões e contradições humanas” e o quanto as obras de

⁴⁸ Entre os poucos estudiosos que focaram sua atenção nesse tema, destaco a pesquisadora Daniela Amoroso, em sua tese de doutorado e livro *Mulher ecorre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de Cachoeira e São Félix* (2017).

⁴⁹ Cf. MORIN, Edgar, entrevista concedida ao Jornal O Globo em 2014. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/educacao-360/a-educacao-nao-pode-ignorar-curiosidade-das-criancas-diz-edgar-morin-13631748>>

arte podem desenvolver e despertar no ser humano os sentimentos de harmonia, bondade e beleza. Nesse sentido, menciono a importância do samba de roda nas comunidades que o praticam, uma vez que suas práticas estão inseridas naqueles dois campos de conhecimento mencionados por ele. Por essa razão, aproximei estudos de Dança, Música, Teatro Antropológico desta pesquisa, para dar-me alicerces teóricos e metodológicos nessas áreas de conhecimento. As Artes operam com a percepção, a criatividade, a imaginação, a interpretação, a espontaneidade, a imprevisibilidade, a interpenetrabilidade, características inerentes ao paradigma da Ciência Pós-moderna. O samba de roda está abrigado no campo das Humanidades, enquanto cultura popular, e ao mesmo tempo no das Artes, pelo seu caráter expressivo, musical, coreográfico, visual e poético. E é, sobretudo, nesses dois vieses, um mais abrangente e outro mais específico, que seguem as minhas *sambanças*.

Arte é compreendida aqui não apenas como entretenimento, mas relacionada com o sentido mais primordial, o do encontro do sentido para além do mundo cotidiano, o sentido da transcendência. No caso do samba de roda, a compreensão dessa busca do mundo abstrato, daquilo que nos conecta com os antepassados, com o mundo imaginário e nos torna emocionalmente livres, é fundamental. Talvez isso explique o porquê de mesmo nas condições sociais e econômicas mais adversas dos seus praticantes, os sambadores e sambadeiras tenham mantido uma tradição na qual a transcendência aos enfrentamentos da vida cotidiana ocorre através do prazer do corpo, alcançando a alegria.

O sociólogo e jornalista Marcelo Coelho (2014), em uma conferência proferida sobre a necessidade da Arte, comentou que uma das possibilidades que a Arte nos oferece é a de suprir nossa necessidade de produzir um limite na realidade, com começo, meio e fim. Isso pode ser observado na literatura, nos contos, nos mitos e também na pintura, onde temos em muitas obras recortes da realidade colocados numa tela e emoldurados. Dessa forma, justifica ele, ao reproduzir uma realidade, remarca-se um pedaço dela que fica valendo por si mesma. Fazendo uma transposição dessa observação para o samba de roda tradicional, existe uma expectativa de que certos procedimentos cênicos ocorram, por exemplo, do *samba chula* ou do *barravento* (este em Cachoeira), onde há um início com vozes cantadas, que se revezam com vozes instrumentais, e a dança de apenas uma sambadeira no centro da roda, uma finalização, quando a sambadeira convida uma outra para o centro. Todo o procedimento se repete, com começo, meio e fim, numa repetição de uma realidade produzida em tempos passados.

Uma outra observação que faço ainda sobre Arte nesta tese diz respeito aos processos de transmissão do conhecimento do samba de roda e o que a experimentação das linguagens

artísticas inerentes nessa expressão humana, plenas de significados e simbolismo, podem nos proporcionar. A esse respeito, trago as palavras do professor de filosofia Celso Favaretto:

Toda arte no fundo é simbólica. Toda arte no fundo, da mais antiga à mais moderna gera simbolismos de vida. E esses simbolismos que nós desenvolvemos através da arte nos permitem ir ao cotidiano. Viver as nossas próprias experiências de maneiras diversificadas. A arte ensina a ver, ensina a sentir. [...] a percepção das nuances na arte, o sentimento das nuances na arte é uma espécie de treinamento não consciente para a percepção de outras coisas na vida. (FAVARETTO, 1999)⁵⁰

Na Sessão 4 desta tese, me reportarei aos processos de transmissão do conhecimento do samba de roda para as gerações mais novas – nos quais a oralidade esteve sempre presente – e ao modo como os sambadores e sambadeiras envolvidos têm dado continuidade a essa tradição, despertando o interesse e transmitindo os saberes através da observação e percepção, adotando, portanto, uma pedagogia recorrente nas práticas afro-atlânticas, que segundo Araújo (2015, p. 124), “envolve o desejo, o *olhar* e a *escuta*”. E o interesse tem sido desperto justamente pelas linguagens artísticas envolvidas no samba de roda, que os ajudam a compreender a sabedoria dos seus antepassados, inclusive para guiá-los no caminho da maturidade e do entendimento de si mesmos.

2.1.2. Juntando os retalhos da Cultura Popular e das Danças Populares Brasileiras

Conforme mencionei anteriormente, o samba de roda, enquanto expressão que abarca diversas linguagens artísticas, é abordado pelo viés das Artes. Contudo, demarco aqui também a sua inserção no campo de estudos da Cultural Popular, lembrando que durante muito tempo o termo “cultura popular” foi visto como expressão dos segmentos sociais mais desfavorecidos e destituídos de poderes econômico e político, o que originou contraposições entre popular e erudito, culto e popular, hegemônico e subalterno, moderno e tradicional. Em realidade, antes do seu uso, o termo utilizado para caracterizar tudo que fugia aos padrões da cultura dominante era “folclore”.

Referindo-se às culturas africanas e afro-brasileiras, Eduardo Oliveira comenta que elas foram relegadas ao campo do folclore, o que significa reduzi-las a um conjunto de representações descaracterizadas dos contextos que a produziram, numa estratégia de dominação efetiva de alienar os sujeitos dos seus próprios signos idiossincráticos. “Uma vez alienado, desvia-se a produção de significados sobre sua cultura para os sujeitos que não

⁵⁰ Cf. Trechos da palestra de Celso Favaretto gravada em vídeo pelo Itaú Cultural em 1999 e publicada nas redes sociais em 26.jan.2014.

vivenciam, e, pelo contrário, aproveita-se da cultura agora explorada semiótica e economicamente ” (OLIVEIRA, s.d.)⁵¹.

A substituição do termo para Cultura Popular foi uma tentativa de superação de preconceitos e de obter-se uma conceituação mais abrangente (CONRADO, 2004). Este termo vem se modificando ao longo das últimas décadas, recebendo diversas acepções divergentes e sendo tema de vários debates teóricos. Sua utilização está associada atualmente ao conceito de Diversidade Cultural, ou seja, ao entendimento de que diferentes culturas têm lógicas diferentes, de acordo com a organização de mundo de cada grupo social.

As culturas não são estáticas. Diferentes culturas dialogam, influenciam-se umas às outras. Entretanto, esse diálogo geralmente não é feito de forma equilibrada, dando lugar a hegemonias. O Brasil, desde sua colonização até bem recentemente, adotou um comportamento eurocêntrico em relação às culturas populares tradicionais afro-brasileiras e indígenas, desqualificando seus fazeres, saberes e os aspectos simbólicos neles envolvidos. Apesar disso, os diferentes grupos sociais espalhados pelo país geraram respostas que estão marcadas pela criatividade e resistência, mantendo suas manifestações vivas e dinâmicas, mesmo em contextos das grandes cidades e metrópoles. Contudo, essas manifestações culturais são quase invisíveis no conjunto da sociedade, vistas de forma congelada como coisa do passado, sendo que as artes produzidas pelas elites são projetadas para o futuro como contemporâneas (MINC, 2012).

Neste trabalho, relaciono cultura popular a esse movimento de “resistência” produzido por minorias que se organizam para sobreviver socialmente. Nessa direção, concordo com Abib (2015) quando entende esse conceito compreendido enquanto

(...) terreno de luta, em que as referências que remetem às memórias, tradições e identidades de determinados grupos sociais são requisitadas e disponibilizadas como elementos que demarcam posições e reivindicam espaço, reconhecimento, autonomia e poder, em razão das várias disputas, em vários campos, diante da cultura hegemônica. (ABIB, 2015, p. 110)

Nesse sentido, o fenômeno que aqui estudo, o samba de roda, tradição plena de referências simbólicas que nos religam com nossos antepassados, vem demarcando o seu espaço através de muita luta e resistência dos seus praticantes. Reivindicando sua autonomia e poder nas ações de sua salvaguarda, respeitando a diversidade de suas práticas de acordo com

⁵¹ Preâmbulo publicado na internet sem menção de data da publicação e numeração de página: OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade**. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf> Acesso: em 20.out.2018.

as várias localidades em que ocorre, as comunidades do samba de roda do Recôncavo Baiano, afetadas pelo registro de patrimônio imaterial, organizaram-se e constituíram-se em uma associação – a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia. Nos quase 15 anos de sua existência, seus membros vêm aprendendo como lidar com os meios complexos e burocráticos das políticas públicas para obtenção de verbas, a fazer e a gerir projetos, a negociar com os órgãos e conselhos culturais e muitos deles desenvolveram um senso de pertença e identidade no meio da diversidade de formas de praticar o samba de roda.

Trazendo essa discussão da cultura popular um pouco mais centrada na dinâmica relacional da música com os corpos em movimento, visto que a atuação maior das mulheres no samba do Recôncavo é fazer a roda viver através de seus sapateados no centro, chegamos ao conceito de Danças Populares, que neste trabalho guarda o mesmo sentido da terminologia “popular” já explicitada. Conrado (2004) lembra alguns nomes importantes que estudaram as danças tradicionais brasileiras como:

Mário de Andrade, Artur Ramos, Renato Almeida, Oneida Alvarenga, Câmara Cascudo, Ariano Suassuna; e na Bahia, os nomes de Manuel Querino, Hildegardes Viana, Jorge Amado, entre outros. Destacamos o trabalho do professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Nélson de Araújo, que revelou os Pequenos Mundos (1986; 1988; 1996) existente em “um país chamado Bahia” [...]

Oneyda Alvarenga (1960), ao estudá-las, o faz associando-as ao conceito de Música Popular Brasileira e as divide em Danças Dramáticas (expressão criada por Mário de Andrade para designar aquelas que englobam na sua configuração uma narrativa e representação) e Danças (divididas entre do tipo Batuque ou Samba, Danças de Roda e Danças em Fileiras Opostas). A diferença entre as duas primeiras classificações estaria no fato de que no Batuque ou Samba as pessoas da roda somente dançam no momento em que vão ao centro, sendo que nas de Roda, os participantes se movimentam o tempo todo fazendo com que a roda gire espacialmente.

Entre o muito do que tem sido discutido nas últimas décadas por artistas e profissionais da área, assim como por instituições de ensino e órgãos públicos, abraço a definição do conceito dada pela pesquisadora Amélia Conrado:

As Danças Populares Brasileiras são expressões de movimentos, passos gestos, ritmos, coreografias, sentimentos formas, simbologias e traços específicos do jeito de ser de um grupo social, presente em grandes e pequenos povoados ou metrópoles, que, dependendo do contexto em que estão inseridas, atuam num ritmo de manutenção/perda/recriação, “continuidade” e “descontinuidade”, o que desmistifica a tese de que, a tradição é algo “velho”,

“estático”, desatualizado” – estigmas geralmente atribuídos à cultura popular em todas as suas expressões (CONRADO, 2004, p.39).

Nesta abordagem, Conrado destaca o legado tradicional que as Danças Populares Brasileiras trazem, considerando-as fundamentais para a preservação de crenças, filosofias e segredos dos antepassados, e as diferencia das danças produzidas pela indústria cultural capitalista, que aproveita as construções milenares do povo recriadas nos ciclos e datas comemorativas como São Pedro, São João, Quaresma, Natal e Carnaval, para gerar lucros. Essa observação tem sido alvo da atenção de professores da área de Dança, uma vez que essas danças populares a que se refere a pesquisadora, assim com as tradicionais, têm sido estudadas e resignificadas por professores e alunos em salas de aula das instituições de ensino. Muito ainda há por discutir, sobretudo porque as tradições podem ser inventadas e reguladas (HOBBSAWM, 2012), e creio não ser mais possível pensarmos em cultura popular sem considerarmos a indústria cultural. Entretanto, ainda não chegamos a um consenso nas nomenclaturas a serem utilizadas, ficando a critério de cada instituição estabelecer suas próprias ementas e definições.

Chamo atenção para dois elementos intrínsecos às Danças Populares, que considero importantes, trazidos nas observações da professora Eloísa Rosa (2013, p.2): o território e o coletivo. Ao abordar o território, Rosa nos lembra que uma dança popular ocorre num determinado espaço e é nele que encontra o seu pertencimento. Quanto ao outro elemento, o coletivo, ela comenta: “A dança popular existe enquanto manifestação coletiva de uma região. Não se pode pensar em danças populares a partir de um indivíduo.” (ROSA, 2013, p.2).

Antes de finalizar este tema, saliento que as sambadeiras entrevistadas não assumem o que fazem como “dança”. Para elas, dança e samba são diferentes, indissociáveis da música. Esse tipo de classificação atende apenas às expectativas nossas que temos a tendência de classificar, dividir aquilo que buscamos analisar. Essa discussão será levantada posteriormente na Sessão 5.

2.1.3. O retalho do corpo na música do samba de roda

O corpo é central no samba de roda. É através dele que a música encontra sua expressão física, material. Os estudos de McClary e Walser (1994) sobre o corpo na música negra dos Estados Unidos dão suporte a esta pesquisa. Suas análises apontam muitas similaridades com o Brasil acerca da visão dos colonizadores sobre as manifestações ritualísticas dos negros e como o corpo foi invisibilizado na música pelas elites culturais. Os autores se reportam aos relatos contidos nos registros de colonizadores europeus, que demonstram reações de censura aos

gestos corporais nos rituais africanos, visto pela ótica dos exploradores, comerciantes e missionários, que os consideravam como atos de selvageria, o que para estes confirmava uma ausência de cultura entre aqueles que os europeus queriam explorar.

Por outro lado, observam que os dois últimos séculos testemunharam uma série de sucessões de movimentos que buscaram resgatar o corpo da tirania da razão institucionalizada que sustenta as fundações do capitalismo, pautados na crença de que os sentimentos de prazeres físicos que deveriam ser direito inato dos cidadãos foram sufocados pela civilização. Segundo os dois autores, a busca por uma liberação do corpo na cultura, especificamente do corpo sexualizado, passou então a povoar as ideias de filósofos como Nietzsche, que contrapôs-se a Wagner por conta da sua percepção da desinibição "africana" da Carmen, de Bizet; os estudos de Freud sobre os instintos primitivos que se encontram abaixo da superfície do inconsciente; ou ainda em Jack Kerouac, que desejava a profundidade da experiência, que acreditava que somente os negros tinham acesso. Os que abraçaram tais teorias acataram as músicas africanas e afro-americanas como “locais onde o corpo ainda pode ser experimentado como primordial, intocado pelas restrições da cultura” (MCCLARY; WALSER, 1994, p. 76).

Nesse sentido, David Le Breton (2013) também traz na sua análise antropológica um entendimento do corpo a partir do olhar cultural do homem, enquanto suporte do indivíduo ou algo dissociado dele mesmo nas suas relações com o mundo. Pontua, então, que o homem africano está imerso em sua sociedade, ligado aos seus valores espirituais que estão conectados com a natureza e com seus ancestrais e que, através disso, ele constrói a sua existência. O seu corpo é uma conexão com valores simbólicos que dão sentido à existência coletiva, ao contrário do corpo nas sociedades ocidentais individualistas, onde “cada ator ‘bricola’ a representação que faz de seu corpo, de maneira individual, autônoma, mesmo se retira, para tanto, no ar do tempo, o saber vulgarizado das mídias, ou a casualidade de suas leituras e de seus encontros pessoais” (LE BRETON, 2013, p. 21).

McClay e Walser observam ainda que existe, mesmo na atualidade, uma dicotomia entre mente e corpo, marcada pelo eurocentrismo que predomina na mente e na cultura e que trata o corpo dançante de forma romantizada, como algo que resta quando a razão e a civilização são deixadas de lado. Eles alegam que para livrarmo-nos dessa ‘armadilha de polaridades’, é preciso entender a música negra como um conjunto de práticas altamente disciplinadas tais como outras tantas encontradas nas civilizações que deram base ao pensamento ocidental. E citam algumas pesquisas sobre a música afro-americana que estão baseadas na relação das raízes de povos africanos, os quais possuem uma outra forma de organização de mundo. “Whitin

these cultures, the body figures not as the desired-yet-dreaded other of the cultivated mind but rather as the indispensable medium that links the physical world with the spiritual, that facilitates the internalization and reenactment of communal beliefs”⁵² (MCCLARY; WALSER, 1994, p. 76).

Os estudos de McClary (1991) se concentram em como o corpo entra nas premissas da música europeia considerada “artística”, não apenas naquelas baseadas nos balés de Luis XIV, mas também na música alemã, não obstante as rejeições e projeções. Esses estudos pontuam que alguns estudiosos também voltaram suas pesquisas para os aspectos mais intelectuais da música erudita afro-americana, reconheceram o poder dos ritmos e mostraram de que forma evocações de espiritualidade e procedimentos formais ocorrem ali. Mencionam também que, por força da atitude perjurativa da sociedade em relação ao corpo e da necessidade da música negra ser reconhecida como música e dos negros serem valorizados intelectualmente, é tentador seguir por caminhos onde o corpo continue desaparecido na música.

Assim como nos Estados Unidos, as expressões do corpo negro nas manifestações tradicionais no Brasil passaram pelas mesmas censuras sociais e crenças de primitivismo no período colonial, e aquilo que se configurou como samba de roda também recebeu a mesma carga de preconceito, justamente por ter o corpo como centralidade. Do mesmo modo, conforme discutimos na sessão anterior, foi considerado como “folclore”, algo menor que não merecia a prestigiosa atenção dos estudiosos das artes. Ainda hoje, mesmo com a sexualização dos movimentos em alguns gêneros da música popular, como o pagode e o funk, são depreciadas e vistas como imoral pela elite cultural, ainda que sejam abraçadas pela juventude, incluindo a classe média não negra.

McLaren e Walser (1994) comentam sobre o impacto da música negra norte-americana na cultura mundial através da indústria cultural, voltada para o lucro, e suas ferramentas de mediação de massa que expuseram o jazz, blues, rock, soul ou rap e que influenciaram as formas como os estadunidenses experimentam seus corpos. Esse impacto não ocorreu somente nos Estados Unidos, mas também no Brasil. As elites culturais brasileiras procuraram negar o corpo, e muito se fez para embranquecer nossa música, mesclando sonoridades consideradas nobres e diminuindo a intensidade da percussão. Contudo, as respostas criativas dos grupos sociais continuam alimentando essa centralidade corporal, que está na base de nossa música. Nas

⁵² Dentro dessas culturas, o corpo figura não como aquele desejado ainda que temido, mas como o meio de ligação indispensável do mundo físico com o espiritual, o que facilita a internalização e reconstituição das crenças comunitárias (tradução nossa).

Sessões 4 e 5 veremos como a presença intensa do corpo no samba de roda é mais fundamental do que aquilo que se percebe aparentemente, seja como informação musical ou como performance.

Nesta pesquisa também foram aportes importantes no entendimento específico do corpo no samba tradicional os estudos de Daniela Amoroso (2009) sobre o samba de roda de Cachoeira e São Félix e sobre as descrições e sintetização gráfica do passo *miudinho*; as análises de Eloísa Domenici (2011) sobre equilíbrio, dinâmica, centro de gravidade do corpo no *samba chula* do litoral norte da Bahia; assim como as minuciosas descrições e apreciações de Katharina Döring (2012, 2016) sobre o corpo no *samba chula*. Essas abordagens serão explicitadas e analisadas na Sessão 4 desta tese.

2.1.4. Alinhavando a colcha com linhas de gênero

Esta tese tem como objetivo analisar o samba de roda através das mulheres do samba de roda: suas narrativas, suas performances, seu protagonismo na organização do samba e da vida cotidiana. Refere-se, portanto, a entender o significado de relações que são estabelecidas entre homens e mulheres, que assumem funções diversas dentro da prática que executam e que perpassam por relações de poder. Então, estamos falando de diferenças nas relações estabelecidas pelo sexo, que, de acordo com a historiadora Joan Scott (1990), é a primeira forma de dar significado às relações de poder. Estamos pois falando de questões de gênero.

As sambadeiras do Recôncavo Baiano são negras. A luta histórica que o feminismo vem traçando desde a segunda metade da década de 1960 contra o domínio do homem sobre a mulher terminou revelando diferenças dentro da diferença, sendo uma delas a experiência de mulheres negras, que é diversa das não negras. Desde então, gênero e raça são duas categorias com as quais a existência da mulher negra tem sido estudada. Para nós, negras, raça e gênero se interseccionam, implicando em formas diversas de opressão não experimentadas por outras mulheres não negras⁵³. Atenta à interligação dessas categorias, Vânia Silva Bonfim afirma que

“ [...] assim como na realidade material, como a do corpo, elas são inextrincáveis – não se pode ser homem ou branco, homem ou negro, mulher ou branca, pois esses atributos físicos são ostensivamente anunciados e, de forma conjunta interpretados socialmente – também na história elas vêm se exercitando de forma inseparável. A relação entre gênero e raça, portanto, é de inevitável indissociabilidade, não só em termos concretos, como em termos históricos.” (BONFIM, 2009, p. 220-221)

⁵³ O termo interseccionalidade utilizado para designar as diferenças entre as diferenças foi sugerido pela filósofa negra estadunidense Kimberlé Crenshaw, o que auxiliou muito na identificação de diferentes formas de opressão vividas por mulheres. (GOMES; ROSA, 2014)

A autora pondera que, no Brasil, o marco da inextrincabilidade de raça e gênero, para compreender a subalternização, estereotipação, discriminação e exclusão das mulheres negras, é a escravidão, onde as relações sociais foram reelaboradas. Contudo, atenta que os lugares subalternos e hegemônicos já estavam em essência determinados, nos quais tanto o homem negro como a mulher negra já eram “o outro total”, estando isso já configurado no imaginário da Península Ibérica bem antes dos séculos XV e XVI. Bonfim menciona a autonomia das mulheres africanas, o papel de gestora econômica e a centralidade que exerciam na África. Todo esse arcabouço civilizatório, que inclui as concepções e os valores, foi transplantado junto com elas nas suas estruturas cognitivas. Dentro do que era possível fazer, em meio a resistências e negociações na estrutura de organização colonial, aproveitando os vagos espaços que lhe foram dados e abrindo outros por elas mesmas, conseguiram reelaborar suas práticas religiosas as danças, as músicas, os modos de vestir e de falar. Bonfim sustenta que, para reconstruir esse marco de dominação, as mulheres negras usaram duas ferramentas contrastantes: o mundo civilizatório que trouxe em si da África e o mundo civilizatório que se impôs sobre elas no Brasil. (BOMFIM, 2009)

No Recôncavo, a experiência vivida pelas sambadeiras – sobretudo por aquelas que residem em localidades onde atitudes classistas e o racismo são mais exacerbados e evidentes – é de enfrentamentos cotidianos, quase sempre dolorosos. A luta que travam a cada dia, como pontua Carneiro (2011), depende não apenas da capacidade de superação da hegemonia do homem sobre a mulher, mas de superar as ideologias racistas dominantes nas suas comunidades. A preservação e continuidade do samba de roda têm sido “negociadas” e mantidas através de muita resistência.

No que concerne à performance cênica/musical do samba de roda, as considerações feministas na musicologia de Susan McClary (1991) auxiliaram-me a refletir sobre questões de gênero dentro delas. A pesquisadora baseia suas análises da música no entendimento da semiótica do processo do desejo, da excitação e prazer sexual. McClary argumenta que a sexualidade é um dos mais prazerosos aspectos da experiência humana e também um dos mais preocupantes, o mais pessoal e mais reprimido pela ordem social; aquele que se crê como o que distingue os humanos dos outros animais, pela transcendência às exigências do corpo. E a tentativa na música foi a de reprimir aquilo que era potente e vital nas sociedades tradicionais. Sugere, então, que o desejo é canalizado pela música “erudita” centro-ocidental através de duas formas contrastantes de configuração do tempo, nas quais encontra potentes imagens de sensualidade relacionadas com gênero. Na primeira delas, o desejo está dirigido mais

objetivamente para o clímax e está associada metafóricamente ao masculino. Na segunda, ele cria uma sensação de prazer mais sustentado. A pesquisadora identifica na teoria musical tradicional aspectos de gênero nos temas e nas cadências e vê na música dramática, sobretudo a ópera, uma oposição entre papéis masculinos e femininos.

McClary também aborda a invisibilidade do feminino na música ocidental, fruto de diversas estratégias para restringir o acesso das mulheres à produção musical. Ela argumenta que os musicistas masculinos em muitos períodos históricos foram acusados de afeminados, tendo a subjetividade e o corpo relegados ao domínio do “feminino”. Passaram então a apoiar a dimensão “racional” e adotaram a objetividade, universalidade e transcendência, proibindo a participação feminina. Em contrapartida, as mulheres, ao enveredarem pelos caminhos da composição ou da execução musical, seguiram o “esperado” pela ordem social, buscando músicas dentro dos padrões femininos. Daí suas provocações sobre as razões de não se encontrar muito musicistas mulheres engajadas, por exemplo, no *Rock’n roll*.

Convergindo com as ideias da presença de questões de gênero na música, a professora goiana Maria Inez Cruz Mello também se posiciona:

Sabe-se que o sistema das relações de gênero está ligado às atribuições sociais de papéis, poder e prestígio, sendo sustentado por ampla rede de metáforas e práticas culturais associadas ao masculino ou ao feminino. Desde Platão, vê-se uma preocupação no Ocidente com o poder exercido pela música e, em torno desta ansiedade, muito se tem elaborado em termos de metáforas de gênero, diferença sexual, atração e repulsa sexual (MELLO, 2007).⁵⁴

Mello discute questões de gênero na musicologia e na teoria musical ocidental, estabelecendo comparativos com a música dos grupos indígenas Wauja, que vivem no Alto Xingu. Segundo ela, entre os Wauja, as questões de gênero estão indissolúvelmente associadas à música. No centro das suas aldeias há uma “Casa das Flautas”, também conhecida como “Casa dos Homens”, onde as mulheres estão proibidas de frequentar e ver uma flauta ali abrigada, sob pena de sofrerem um estupro coletivo. Elas teriam sido no passado as conhecedoras dos repertórios desse instrumento, e esse conhecimento teria lhes sido “roubado”, passando somente os homens a utilizá-lo. A pesquisadora pondera que isso não significa que essas mulheres se submetam a uma dominação masculina, ao contrário do que poderia se pensar. Durante a cerimônia (*iamurikuma*) elas se posicionam no centro da aldeia e, cantando e entoando provações, ameaçam os homens. Dessa forma, expressam sentimentos individuais em um plano

⁵⁴ MELLO, Maria Ignez C. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. Revista de musicologia, Paraná, v.11, set.2007. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV11/14/14-mello-genero.html>>

coletivo e, através da música, assumem seus corpos. Tal argumento me remete às Danças Populares Brasileiras, tanto as tradicionais como as praticadas na atualidade, a exemplo do samba no passado, o pagode baiano ou o funk carioca, que são frequentemente taxados de “vulgares”, “inferiores”, “eróticos”, “indecentes”, com discursos e performances que vulgarizam a figura da mulher, mas na prática percebe-se uma forma de vivenciar a sexualidade e as performances de gênero, como sugere Clebemilton Nascimento (2012), onde as mulheres assumem seus corpos e a sexualidade na música.

Quanto às questões acerca da produção musical estarem centradas na figura masculina, Rodrigo Gomes (2011), ao analisar as primeiras três décadas do samba no Rio de Janeiro, encontra no livro *Corpo e Ancestralidade*, de Inacyra Falcão (2006), a razão para a percussão do samba carioca estar nas mãos dos homens. Inacyra descreve um mito do Norte da área Yorubá, que atribui a uma mulher, Ayántoke, chamada de Ayán, a criação do tambor *Batá*, presente do culto dos Egunguns. Ela teria colocado tiras de pele de um veado, que lhe foram dadas por Exú numa floresta, sobre um pedaço de madeira oca, e ao tocar o instrumento criado, encantou a todos, incluindo Xangô, que tornou-a sua esposa e com ela teve um filho, Aseorogi. A ele ensinou a arte de construir e tocar o tambor, cuja execução ficou restrita somente aos homens. Gomes atribui a esse mito uma provável razão para os tambores serem tocados somente pelos homens na maioria dos terreiros afro-brasileiros. Ele comenta que outros mitos, nos quais os instrumentos são criados/tocados pelas mulheres e depois usados somente pelos homens, são comuns entre os indígenas da região da Amazônia e que é bem provável que esse tipo de mitologia tenha influenciado o inconsciente coletivo da música popular brasileira, que tem o samba como um dos seus maiores expoentes (GOMES, 2011).

Essas análises de McClary (1991), Mello (2007) e Gomes (2011) serviram-me, sobretudo, como uma provocação, um alerta para analisar o papel e a importância das mulheres no fazer musical do samba, o que me fez perceber que não se restringe apenas a tocar alguns poucos instrumentos percussivos (prato-e-faca, tabuinhas), mas que avança para relações que dão sentido à própria existência da música, como veremos mais adiante na Sessão 5. Percebo, entretanto, que ainda que as mulheres assumam papéis determinantes na roda, o discurso patriarcal existe simbolicamente em algumas letras das canções⁵⁵, que geralmente opera “tornando gênero meio de construir relações de dominação e subordinação” (GOMES; ROSA, 2014). Contudo, acredito que as questões de gênero são mais acentuadas ainda no acesso às linguagens musical e coreográfica, tanto na execução como no aprendizado. Esse acesso, que

⁵⁵ No *Take 3: Sonoridades*, estão analisadas algumas letras que trazem esse discurso patriarcal.

em determinadas localidades é bem demarcado, tem sido flexibilizado nos dias atuais, uma vez que certos procedimentos estabelecidos por diferença de sexo têm sido questionados pelos próprios praticantes do samba. Contudo, as funções musicais são ainda exercidas majoritariamente pelos homens e as coreográficas, pelas mulheres.

Saindo da esfera cênica, as mulheres tradicionalmente sempre assumiram a organização dos eventos, o preparo da comida, do vestuário, uma extensão do que elas fazem nos seus cotidianos, que incluem os cuidados com os filhos e gerenciamento das atividades orçamentárias.⁵⁶ Diferentes das mulheres mais abastadas economicamente, elas sempre precisaram gerir suas próprias vidas, ainda que em condições desiguais, uma vez que não puderam se instruir, sendo boa parte delas iletradas.

Relacionando esse protagonismo com o samba de roda, Francimária Gomes e Laila Rosa (2014) investigaram como a música media as relações sociais dos grupos de samba de roda. A partir da observação de um encontro de Mestres e Mestras do samba de roda e de conversas e de relatos das trajetórias das sambadeiras, que, além do gênero que as colocam em uma posição subalterna em relação ao homem, somam-se as questões raciais/étnicas, a cor negra da pele e as condições econômicas desfavoráveis, as pesquisadoras fazem a seguinte consideração com a qual concordo inteiramente:

A transmissão dos saberes, da dança e da música mais que salvaguarda a memória das tradições populares, valida as relações culturais, as representações e é capaz de construir História. A partir de vivências, fontes e sujeitos que antes eram ignorados pela historiografia tradicional, as subjetividades são tomadas como dignas de investigação, permitindo o registro da história e do protagonismo de mulheres negras que é insistentemente ignorado e institucionalmente invisibilizado pelo sistema capitalista-racista-burguês. (GOMES; ROSA, 2014, p. 105)

Ainda que suas práticas no samba de roda sejam desqualificadas pelas elites classistas e racistas de suas comunidades, as sambadeiras persistem, resistem e, por meio delas, têm revertido o foco dos holofotes de pesquisadores, turistas, artistas para seus trabalhos, que de certa maneira neutralizam alguns comportamentos negativos voltados para elas.

Por esse protagonismo tão evidente e ao mesmo tempo pouco investigado, este trabalho deitou-se em colcha tecida por tantos retalhos teóricos para tentar elucidar as vozes de mulheres que se destacam tanto na vida cotidiana como na cena do samba. E para adentrar na(s) cena(s)

⁵⁶ O tema da centralidade da mulher entre as famílias menos favorecidas economicamente em Salvador pode ser conferido em Wootmann (1987). A realidade das mulheres do Recôncavo não é diferente da capital baiana. Também a antropóloga americana Ruth Landes (2002), no final da década de 1940, reflete sobre a condição feminina nos cultos afro-brasileiros em Salvador e mostra o poder e a liderança que as mulheres detinham, completamente na contramão da visão de dominação masculina vigente na sociedade brasileira.

do(s) samba (s) de roda utilizei mais um suporte epistemológico, a Etnocenologia, ao qual me reportarei a seguir.

2.2. O MASSAPÊ DA ETNOCENOLOGIA

A segunda perspectiva epistêmica transdisciplinar que me ajuda “a pisar no massapê” com mais segurança é a Etnocenologia. Para situá-la, vou inicialmente narrar uma experiência vivida, em 2008, em São Francisco do Conde, um dos 33 municípios do Recôncavo Baiano. Eu havia acabado de lançar um CD inteiramente dedicado aos sambas do compositor baiano Roque Ferreira⁵⁷, e uma das canções do disco – *Pimenteira* – fazia referência ao *samba chula* do grupo *Filhos da Pitangueira*, de São Francisco do Conde, destacando os nomes do Senhores Zeca Afonso e Zé de Lelinha⁵⁸:

*Quando vi Dó de Cacheira
Debaixo do balaio lá na gameleira
Mercando pimenta
De cheirar e de arder
Dei um psiu pra ela me respondeu: Inhô?
Convidei pro samba chula
Lá na Pitangueira
Com Zeca Afonso e Zé de Leinha
Lá onde o trem corre por cima da Linha
Ela sorriu me passou um rabo de olho
E depois saiu no corpo dela tem um molho (...)*

Um dos integrantes do grupo, o violeiro Milton Primo, ouviu a canção no rádio e entrou em contato comigo, convidando-me para conhecer o trabalho deles naquele município. Fui até a casa do Seu Zeca Afonso, coordenador do grupo, que me recebeu junto com seus familiares e alguns poucos amigos. Ali, contou-me sobre a história do *samba chula* que faziam, da forma especial de cantar com duas duplas em pareias⁵⁹, do grande tocador de viola que era o seu Zé de Lelinha, falecido há pouco tempo. E aquela visita familiar foi aos poucos se transformando na preparação de um espetáculo. As mulheres foram mudando a roupa simples de casa por uma saia rodada branca de cetim com detalhes em vermelho; vermelho também na blusa; torço e colares de contas com as mesmas cores. Os homens foram colocando camisas também

⁵⁷ Referência ao CD *Samba de Roque* gravado e lançado em agosto de 2007 de forma independente.

⁵⁸ Referência aos Mestres José Afonso Gomes e José Vitório dos Reis, sambadores de São Francisco do Conde, conhecidos, respectivamente, como Zeca Afonso e Zé de Lelinha.

⁵⁹ Forma como se chama no Recôncavo as parselhas ou duplas de pessoas que cantam junto, emparelhadas.

vermelhas e chapéu preto; afinando os instrumentos de corda, apertando o coro do pandeiro ou tamborilando. E, de repente, uma roda estava formada por mim, duas irmãs minhas, oito sambadeiras e nove músicos, que compunham uma verdadeira orquestra formada por viola machete, violão, marcação, tamborim de couro de jiboia e quatro pandeiros. O som produzido na sala da casa que dava para a rua atraiu pessoas e, em pouco tempo, o local estava cheio de amigos e curiosos, todos muito bem-vindos pelo dono da casa.

Seu Zeca Afonso controlava o samba, as pareias cantavam num jogo de pergunta e respostas, as mulheres batiam palmas. Quando o canto cessava e o solo da viola entrava, uma a uma, elas se revezam no centro da roda, em verdadeira interação entre o violeiro e a sambadeira. Mas quando uma jovem visitante entrou no círculo dançando como pagodeira, enquanto os cantores “gritavam” a *chula*, Seu Zeca pareceu bastante aborrecido e fez vários sinais para as sambadeiras. Aquela mocinha estava quebrando uma regra muito importante da roda já mencionada na Introdução: enquanto se “grita” a *chula* não se pode dançar; deve-se esperar que o canto se encerre para que a sambadeira responda ao chamado da viola e, sozinha, percorra a roda sambando. Mas logo o canto foi finalizado, e uma das mulheres, através de seu samba de sutil requebrado das cadeiras, induziu-a suavemente a se retirar do centro da roda. Pouco depois, o samba ficou mais rápido, passando da *chula* para o *corrido*, se transformando numa festa com total participação dos de dentro e de fora da casa. Em coro, todos respondiam ao samba, e agora estava permitido entrar mais de uma pessoa no meio do círculo, incluindo os homens.

A descrição dessa visita, para mim inesquecível, tem o propósito de introduzir a reflexão que farei a seguir sobre o samba de roda a partir dos pressupostos epistemológicos da Etnocenologia, uma perspectiva internacional e transdisciplinar ou pluridisciplinar, como sugerem alguns de seus criadores, que associa no seu campo de estudos o corpo e o espírito num acontecimento social espetacular, aproximando saberes de homens que têm “experiência”, vivência prática, aos dos pesquisadores, universitários, especialistas de diferentes disciplinas, tais como a etnologia, sociologia, antropologia, etnomusicologia, entre outras. (PRADIER, 1999)

O samba de roda não é uma prática da rotina da vida cotidiana, que se faça quase sem perceber pela força do hábito. Como vimos na cena que descrevi, ele é uma prática onde há uma preparação anterior para algo que irá acontecer na presença de um público – ainda que formado por familiares e amigos – que geralmente participa, seja definindo o próprio espaço circular, cantando, batendo palmas, se alternando dentro dele, dançando individualmente, em duplas ou grupos – ou apenas assiste à performance dos sambadores e sambadeiras em frente a

um palco previamente armado para o evento. Por esse motivo, busquei suportes teóricos que comportassem múltiplas referências como a Multirreferencialidade – já anteriormente abordada –, mas, ao mesmo tempo, que considerasse as práticas sociais artísticas, o que foi encontrado na Etnocenologia, perspectiva teórica que tem como finalidade o estudo das práticas e os comportamentos humanos espetaculares (PCHEO)⁶⁰ nas diferentes culturas.

Para lançar um olhar para o samba de roda do Recôncavo Baiano a partir das lentes da Etnocenologia, apresentarei inicialmente o contexto do surgimento desta abordagem pluridisciplinar científica, seu campo de estudo, seus conceitos, pressupostos teórico-metodológicos e principais pilares de sustentação. Em seguida, o samba de roda será analisado a partir dessas noções e pressupostos teóricos. Serão abordados também alguns aspectos referentes ao método utilizado pela Etnocenologia, a Etnopesquisa Crítica, que diretamente estão relacionados com a metodologia aplicada nesta pesquisa.

A Etnocenologia surgiu em 1995, com a publicação de um manifesto na sede da Unesco, em Paris, fruto das insatisfações de alguns pesquisadores com os limites universitários para abordar manifestações espetaculares de culturas não ocidentais, que não se enquadravam nas definições que o termo TEATRO abrigava, a exemplo do Nô japonês e o Khatakali indiano, uma vez que suas práticas pertencem também a áreas das quais se ocupam outras disciplinas como a Música, a Dança, a Etnologia, os estudos de Performance ou a Sociologia (BIÃO, 1999). Esses pesquisadores sentiam a necessidade de encontrar um campo de investigação para as práticas e artes de diferentes civilizações, que evitasse qualquer forma de etnocentrismo e contemplasse a dimensão corporal e espetacular da cultura, respeitando as características e identidades das mesmas. (PRADIER, 1999)

Tais discussões culminaram na fundação do Centro Internacional de Etnocenologia (CIE), em Paris, por duas instituições: uma artística – a *Maison des Cultures du Monde*, presidida por Jean Duvignaud e dirigida por Chérif Khaznadar – e outra universitária, a Escola Doutoral da Universidade de Paris 8, presidida por Jean-Marie Pradier, professor emérito daquele estabelecimento acadêmico e membro permanente da Escola Internacional de Teatro Antropológico, instituição dirigida por Eugênio Barba. O intuito do CIE era de se afirmar como rede internacional, motivando debates para definir o objeto de uma nova disciplina ou

⁶⁰ O professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Gilberto Icê, em seu discurso proferido no I Encontro Nacional de Etnocenologia esclarece que a expressão “práticas performativas” tem sido utilizado para referir-se ao campo da Etnocenologia (e faz uso dela em seus estudos). Entretanto, Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados ou PCHEO continua sendo mais amplamente utilizada dentro das Artes Cênicas.

perspectiva epistemológica e metodológica, que nascia com uma necessidade profunda de combate ao etnocentrismo. (PRADIER, 1999)

O termo Etnocenologia foi sugerido, de acordo com Khaznadar (1999), como um título genérico de um conceito, mas não do conceito em si mesmo. O prefixo *etno* foi colocado de forma provisória na busca de destacar e valorizar a diversidade cultural da humanidade, deixando de lado um único modelo de referência dominador. *Skenos* refere-se à ideia do corpo humano enquanto abrigo temporário da alma, uma evocação da relação dinâmica entre os dois. Já o sufixo *logia* remete à ideia de estudo, de descrição, de discurso da arte e da ciência. (PRADIER, 1999)

Após três anos de intensos diálogos e conflitos intelectuais em busca do estabelecimento de um novo paradigma, da realização de colóquios na França (1995), no México (1996) e no Brasil (1997), foram publicadas algumas dúzias de títulos que explicitaram as proposições do grupo. Em 1998, Armindo Bião, na ocasião professor doutor do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, reuniu num livro em língua portuguesa, *Etnocenologia: textos selecionados*, vários textos e comunicações desses colóquios. No PPGAC, Bião criou um grupo e desenvolveu um projeto de pesquisa com apoio institucional do CNPQ (1997/1999), que permitiu a definição dos parâmetros epistemológicos e metodológicos da Etnocenologia, publicados no livro *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*, que reúne 40 textos, na ocasião, já publicados entre 2008/2009 no Brasil e na França, que transitam no horizonte teórico da disciplina (BIÃO, 2009).

Para o desenvolvimento da proposta epistemológica da Etnocenologia foram estabelecidos diálogos inter-teóricos entre diferentes campos do conhecimento, como a Antropologia, Sociologia, Estética, Filosofia, Psicologia, História, Etnomusicologia, Etnolinguística, Estudos de Performance e interfaces científicas dedicadas ao estudo do folclore. Diálogos também foram realizados com um conjunto de ciências mais ligadas à natureza como a Ecologia, a Anatomia, a Biologia, a Neurobiologia da aprendizagem, a Bioquímica e a Biofísica. Com esse multirreferencial teórico, a Etnocenologia é vista não como uma disciplina, mas como uma perspectiva multi, pluri, interdisciplinar contemporânea que estuda as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO), o que termina por envolver a análise de uma gama de fenômenos advindos de distintas áreas, desde a culinária, a dança, o teatro, o jornalismo, à política e às manifestações populares. (SANTOS, 2009)

Aproximando a realidade deste estudo do ponto de vista da Etnocenologia enquanto abordagem pluridisciplinar, o aporte de diferentes áreas do saber auxiliou-me na compreensão do samba de roda enquanto “prática espetacular” e, ao mesmo tempo, reforçou os princípios da Multirreferencialidade, visto que essa prática é multi ou plurirreferencial, uma vez que a sua produção não pode ser entendida apenas dentro de um único campo de conhecimento. Ela inclui signos diversos que fazem parte da sua estética, advindos da música, da dança, da literatura, das artes visuais, do teatro, fazendo parte de um mesmo sistema cultural, onde os sujeitos coletivos da sua produção são as próprias comunidades que o praticam. E o que define esses signos é o contexto, posto que os acontecimentos sociais, os comportamentos não acontecem casualmente. A cultura é “um contexto, algo dentro do qual eles (os símbolos) podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descritos com densidade.” (GEERTZ, 1973, p.24)

É o contexto também que define as práticas e comportamentos espetaculares que são organizados pelas comunidades. E para entendermos o que são as PCHEO nas diferentes culturas, podemos considerar a observação de Khasnadar (1999), quando se refere ao campo de estudos da Etnocenologia como

(...) as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo. Entram no seu campo de estudo: as formas de manifestações que são fruto de uma elaboração, de uma premeditação, de uma memória coletiva; e as que são atos ponderados e repetidos, seguindo regras estabelecidas. (KHASNADAR, 1999, p.55)

O conceito de “espetacular”, segundo Pradier (1999), refere-se a todas as modalidades perceptivas humanas e não apenas ao visual. Por sua vez, a palavra ressalta o aspecto global das manifestações expressivas do homem, onde estão contidas as dimensões emocionais, espirituais, cognitivas e somáticas. O pesquisador define o conceito como algo que parece ser inerente a todas as culturas humanas e que é feito para emocionar, reverenciar os deuses, os ancestrais, provocar sentimentos de alegria, dor, tristeza, indignação. Algo que inverte a lógica do racional e (re) liga o simbólico ao corpo. Nesse sentido, considera-se a alteridade, o outro que assiste ou comunga desse “algo” realizado por práticas que envolvem diferentes formas de se mover, falar, emocionar, cantar ou se enfeitar diferente das formas banais cotidianas.

Espetacular nesse sentido não tem a conotação de “espetacularização”, dada por J. J. de Carvalho (2010), da transformação de um evento de caráter ritual ou artístico, criado para atender necessidades de um determinado grupo, em um espetáculo de consumo para outrem, desvinculado da sua comunidade de origem. Ainda que com o samba de roda também ocorra

esse tipo de “espetacularização”, que para o autor também está relacionado com a noção de especulação ou especulação, o sentido aqui é outro.

Felipe Silva apoia-se no discurso de Pradier (1999) para esclarecer que o uso dos termos “prática” e “comportamento” tem a intenção de ressaltar “a dimensão corporal do fenômeno humano observado, pois a disciplina tem como objeto o estudo de um ou mais indivíduos, considerando suas dimensões físicas, psíquicas, biológicas e espirituais, bem como seu entorno social.” (SILVA, 2016, p. 96)

Na tentativa de criar um léxico para a Etnocenologia, Bião (2009) dividiu as formas espetaculares em objetos, de acordo com o grau de espetacularidade que possuem, em: 1) **OBJETOS SUBSTANTIVOS (substantivamente espetaculares), onde se incluem as artes do espetáculo:** o teatro, a dança, a ópera, a música cênica, o happening, a performance e o folguedo popular cunhado por Mário de Andrade de danças dramáticas; 2) **OBJETOS ADJETIVOS (adjetivamente espetaculares):** englobam os **ritos espetaculares**, ou seja, práticas espetaculares não especificamente artísticas, como os rituais religiosos e também os eventos políticos e esportivos; festejos públicos, cerimônias e interações sociais em geral produzidos e pensados pelas comunidades visando o divertimento, o prazer e a fruição estética (BIÃO, 1999, 2009). O conceito de espetacular, portanto, não seria substancialmente uma essência, mas uma qualidade complementar, ainda que imprescindível; 3) **OBJETOS ADVERBIAIS (adverbialmente espetaculares),** que incluem as formas cotidianas que podem se constituir em eventos, espetacularizados pelo olhar do pesquisador. Assume-se aqui que os sujeitos sociais ocupam determinadas funções como, por exemplo, policial, enfermeiro, gari, baiana de acarajé, porteiro etc., que podem ser reconhecidas através da indumentária, adereços, posturas de andar e mover-se, expressões vocais que revelam ao mesmo tempo uma teatralidade e espetacularidade (BIÃO, 1999, 2009). Essa proposta de Bião difere da abordagem inicial de Pradier e de Khaznadar, que não incluem as atividades cotidianas dentro do conceito de espetacular.

Ao fazer essa subdivisão, Bião assume que a definição do objeto como substantivo ou adjetivo é ao mesmo tempo um processo complexo e delicado, considerando ser possível, inclusive, as duas classificações num mesmo objeto de pesquisa. Podemos pensar no samba de roda nesse sentido, uma vez que essa manifestação artística pode tanto acontecer como um rito espetacular, fazendo parte de festejos comemorativos das comunidades, onde não há separações espaciais entre os sambadores e sambadeiras e os demais participantes, como pode ocorrer num palco armado para apresentações musicais, com uma distinção clara entre palco e plateia, onde

o grupo contratado pode ser visto e apreciado ao lado de bandas e cantores que assumem carreira artísticas individuais. Considerando-se, por exemplo, que a trajetória de um Mestre de samba de roda pode ser tema de estudos de algum pesquisador, creio que aqui também se estabelece a possibilidade de classificação do mesmo também como objeto adverbial.

Entre os pressupostos teóricos da Etnocenologia está a quebra da dicotomia entre corpo e espírito num acontecimento social espetacular. Ambos devem ser vistos como aspectos complementares da vida. Ao refletir sobre os paradigmas da disciplina, Pradier (1999, p.25) aponta como um dos grandes problemas da nossa herança cultural no Ocidente a impotência para “admitir que corpo dançante é um corpo pensante, a vida deve ser entendida nas dimensões complementares, carnavais e espirituais e que o espaço da consciência não está fora do corpo.”

Ora, o samba de roda é uma prática tradicional onde música, dança, artes visuais, teatro e literatura fazem parte de um todo, onde o psíquico e o somático parecem estar em estreita associação, o corpo responde dialogicamente com a música, em performances individuais que fluem como “pensamentos do próprio corpo”⁶¹.

E essa relação não dicotômica entre corpo e espírito fica bastante explícita, por exemplo, nas palavras de D. Dalva Damiana de Freitas (IPHAN, 2006), citadas na Introdução desta tese, quando ela alega que, apesar das dores do reumatismo, ao sambar o seu corpo ganha a energia de uma garota de 15 anos. A alegria realizada no corpo sana momentaneamente as dores e faz com que ele realize passos e requebros que seriam inimagináveis sem o “pinicado” do samba. Essa relação entre o corpo que apresenta enfermidades que desaparecem com o chamado rítmico, harmônico e melódico do samba reflete as dimensões complementares entre carne e espírito defendido pela Etnocenologia. Nesse sentido, o samba de roda pode sentir-se acolhido entre os alicerces teóricos dessa perspectiva multidisciplinar.

Com conceitos básicos ou “noções moles” mais que “conceitos duros”, no sentido de não ser ideias fechadas, acabadas, a Etnocenologia se sustenta teoricamente por cinco pilares epistemológicos (BIÃO, 2009). O primeiro deles refere-se aos **estados de consciência**, que podem ser alterados, modificados ou não e aos **estados de corpo**, que se traduzem nas técnicas cotidianas, adquiridas na prática das atividades diárias, e as extracotidianas, desenvolvidas exclusivamente para a cena. Nesta última categoria, estariam inclusas as diversas técnicas de dança aprendidas por um dançarino profissional, as utilizadas por ator para desenvolver seu corpo, ou as utilizadas pelos músicos para dominar seus instrumentos.

⁶¹ Referência ao livro de Helena Katz (2005), *Um, Dois, Três*. A dança é o pensamento do corpo, onde a autora promove um trânsito entre a dança das ciências cognitivas, através de três eixos interdependentes: a percepção, o conhecimento e a evolução.

O segundo pilar está ligado aos conceitos de **teatralidade** e **espetacularidade** que se diferem entre si, de acordo com o estado de consciência do comportamento do sujeito diante do olhar do outro. A **teatralidade** se refere à ação do sujeito que é realizada com uma consciência um tanto confusa e não muito clara em relação à alteridade. Já a espetacularidade é a ação consciente e reflexiva tanto do seu olhar como do outro para apreciar a alteridade; há uma clara distinção entre aqueles que atuam e os espectadores.

O terceiro e quarto pilares epistemológicos da Etnocenologia estão relacionados com a cultura: um com o conceito de **transculturação** – quando novos fenômenos culturais são criados a partir de informações e adaptações de tradições diferentes com as quais guardam formas de semelhanças – e o outro com a ideia de **matrizes culturais**. Essas matrizes estão compreendidas em termos linguísticos (oralidade, escrita fonética e outras formas de escrita), religiosos (monoteísmo, politeísmo, judaísmo etc), estéticos (incluindo aqui as formas de cultivo das artes), técnicos e temáticos. Por fim, o quinto e último pilar é a definição do que são os PCHEO ou práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, já anteriormente mencionados.

Voltando o olhar para o samba de roda do Recôncavo Baiano e imaginando-o amparado por esses cinco pilares epistemológicos da Etnocenologia, faço inicialmente uma menção aos “estados de corpo” a que se refere o primeiro deles, utilizando as palavras de Döring (2012, p.10) quando comenta sobre o aprendizado corporal do samba:

Ocorre em relação estreita com o aprendizado cênico-musical, sendo que os processos de percepção e expressão acontecem com e mediante o corpo e seus sentidos e abrangem os aspectos do ritmo e da coordenação motora. São aprendidos e literalmente incorporados competências, movimentos, gestos e repertórios corporais que acompanham as pessoas durante toda vida e que exercem uma influência positiva para o bem-estar físico (e emocional).

Entre esse aprendizado a que se refere a pesquisadora, estão incluídas as técnicas cotidianas, o fazer e viver diário dos praticantes de samba, ligado geralmente a afazeres da lavoura, da pesca, da mariscagem, do artesanato e outros trabalhos de ganho, como venda de produtos em feiras ou lavagem de roupa. Também estão inclusas as técnicas utilizadas nas danças dos terreiros religiosos do candomblé, as quais me reportarei em parágrafos abaixo. Como técnicas corporais extracotidianas estão aquelas usadas pelas sambadeiras para executar com graça e precisão o *miudinho* – passo característico do samba de roda – e ainda as dos músicos para tocar a viola machete, o pandeiro, marcação ou o violão ou das duplas de cantadores para cantar (ou “gritar”, como costumam dizer) as *chulas* em terças paralelas.

Ainda referente ao primeiro pilar, me reporto aqui aos “estados de espírito”, chamando atenção mais uma vez para as relações religiosas dos praticantes do samba com o candomblé e o catolicismo popular, que guardam em si experiências históricas e criatividade de populações africanas e seus descendentes no Brasil. Praticado, em sua grande maioria, por negros, o samba de roda está presente nos eventos que ocorrem em dias dedicados aos santos católicos, como São Roque, que por sua vez está associado a Omolu ou Obaluaê, qualidade jovem e idosa de um mesmo Orixá dos candomblés Ketu ou Nagô, ou São Cosme e São Damião, associados aos Ibejes, também pertencentes ao panteão dos orixás dos referidos candomblés. É comum o pagamento de promessa ou obrigação a esses santos e/ou orixás em rituais privados, culminando muitas vezes com o samba correspondendo à parte pública e festiva da cerimônia. De acordo com o Dossiê Iphan, também é possível encontrar em duas casas próximas de amigos ou parentes, com ligações de uma gambiarra entre elas, uma cerimônia de candomblé realizada para Omolu e, simultaneamente, na outra, uma reza para um santo católico, culminando com a realização do samba. (IPHAN, 2006)

Döring (2012) também faz menção às ligações do samba de roda e o candomblé, pontuando que, ainda que as relações não se dêem de forma explícita, a grande maioria dos que produzem o samba é filha(o) de santo ou ogan ou de família que pratica ou praticava o candomblé. E apesar dela encontrar diferenças muito grandes em termos da musicalidade,

(...) existe um elo entre ambos que fica evidente com a figura do Caboclo, entidade espiritual incorporada à religião afro-brasileira e que se expressa com o samba do caboclo. Geralmente os terreiros convidam grupos de samba de viola e *samba chula* para as festas dos caboclos que adoram dançar e cantar o samba de roda. (DÖRING, 2012, p. 6)

Entre as 20 sambadeiras participantes desta pesquisa, somente quatro se assumem como iniciadas no candomblé e sete são católicas, mas também fazem práticas relacionadas com os cultos afro-religiosos. Uma delas, D. Biu, de São Francisco do Conde, é integrante do grupo Raízes de Angola, criado dentro de um terreiro de candomblé da nação Angola, prioriza as *chulas* de caboclo e os próprios pontos entoados por essas entidades nas suas festas nos terreiros.

E a relação com o candomblé da nação Angola não para por aí. Na Sessão 5, retornaremos a este tema analisando como um dos ritmos tocados nos terreiros dessa nação está relacionado com o samba de roda.

Por outro lado, como mencionado anteriormente ao me referir aos “estados do corpo”, esse elo a que se refere Döring perpassa o corpo na dança. Pode-se atentar com cuidado para o

balançar dos braços da maioria das sambadeiras, o gingar dos ombros, o tronco como um todo que se coloca em atitude similar ao do troco das filhas de santo na roda do Xirê. Os pés saem às vezes do *miudinho* para simular os contratempos praticados nas danças dos orixás e, sobretudo, dos caboclos, assim como os giros do corpo na roda de samba são como os giros de orixás, realizados em sentido anti-horário e com a cabeça voltada para baixo, inclinada para o ombro esquerdo, sem mover-se durante o giro.

Com bases nessas premissas, os estados de consciência mencionados no primeiro pilar epistemológico da Etnocenologia serão relacionados aqui com os estados de consciência de alguns sujeitos no samba de roda, que podem ser modificados durante a parte festiva da festa de São Roque ou dos caboclos, por uma possessão que eventualmente venha a ocorrer durante os rodopios do samba. É possível também que ligeiras vertigens ocorram sem que esse estado de consciência seja modificado, apenas havendo uma ligeira alteração movida por êxtase corporal provocado pelo diálogo do corpo com os ritmos, palmas e cânticos.

Quanto ao segundo pilar, os conceitos de “teatralidade” e “espetacularidade” estão bem presentes no samba de roda. O primeiro, na definição clara de papéis dos sujeitos, Mestres, sambadores e sambadeiras, mesmo quando não estão atuando de forma espetacular, mas apenas na vida cotidiana. Esses comportamentos são absorvidos, respeitados e assumidos pelas comunidades onde o samba ocorre, muitas vezes com uma consciência não muito clara a esse respeito. Por outro lado, quando a roda se faz, seja na rua, no quintal, em frente de uma casa ou no palco, após uma preparação prévia, que envolve a troca de indumentária, a afinação dos instrumentos, bem como ensaios, o conceito de “espetacularidade” fica traduzido de forma clara na consciência, em relação à alteridade e aos papéis bem definidos entre público (ainda que participante) e sambadores e sambadeiras.

O conceito de “transculturação”, relativo ao terceiro pilar, pode ser localizado a partir da própria origem não muito precisa do samba de roda, mas com evidências marcantes da presença da cultura dos povos banto. Sobre isso há escritos de viajantes e literatos de formas culturais similares, encontradas desde o século XVII, que descrevem a disposição espacial em círculo de coreografias, onde uma mulher de cada vez vai ao centro, requebrando os quadris de forma sensual, e depois se retira convidando uma outra mulher para o centro da roda, através de uma umbigada (SODRÉ, 1998). As estruturas do passado, tanto da dança como da música, foram se moldando, ganhando novos contornos no encontro com as matrizes diversas presentes no Brasil, instrumentos de origem ibérica como a viola machete ou árabe, como o pandeiro, se

juntaram às danças e ritmos africanos, até chegar ao que se reconhece hoje como samba de roda.

O quarto pilar, referente às matrizes culturais, no que tange o samba de roda, tanto em termos linguísticos como religiosos e estéticos, as contribuições do universo matricial europeu e, principalmente, africano – sobretudo banto –, seja musicalmente ou em termos ritualísticos, são muito significativas para a manifestação cultural que reconhecemos como samba de roda. E dentro do universo religioso africano, chamo a atenção para o que já foi mencionado em parágrafos anteriores sobre o caráter holístico das tradições culturais africanas, cuja ancestralidade se faz presente e se atualiza nos rituais e cerimônias. A esse respeito, Oliveira (2007) argumenta que

A ancestralidade é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua “dinâmica” para qualquer grupo racial que queira assumir a identidade de africano. Passa, assim, a ser a portadora autêntica de uma “lógica” africana que organiza a vida de seus adeptos – brancos ou negros – e engendra estruturas sociais capazes de manter e atualizar os “valores africanos” forjados na África pré-colonial. (OLIVEIRA, 2007, p.182)

O samba de roda é uma dessas estruturas que atualizaram os valores africanos trazidos e traduzidos nos seus corpos e repassados aos seus descendentes, que produziram os batuques, o lundu e tantas outras formas estruturais semelhantes, como o coco, o jongo ou samba de pareia, organizadas pela dinâmica da ancestralidade.

Quanto à definição do samba de roda enquanto PCHEO, no que se refere ao quinto pilar, já foi feita uma reflexão em parágrafos precedentes de como ele pode ser visto como substantivamente espetacular ou assumindo posições adjetivas e até mesmo adverbiais. Sem dúvida, essa prática cultural apresenta muitas características inerentes ao universo do espetáculo.

A Etnocenologia, portanto, com o seu campo teórico voltado para as PCHEO, aparece como uma perspectiva epistemológica relevante para a compreensão do samba de roda. Seguindo esse mesmo raciocínio, a pesquisadora, coreógrafa e professora do Programa de Pós Graduação e Pesquisa em Artes Cênicas da UFBA, Dra. Daniela Amoroso abordou na sua tese de Doutorado o samba de roda das cidades de Cachoeira e São Félix, sob ponto de vista da Etnocenologia. O seu trabalho, já mencionado na sessão anterior, contextualiza o samba de roda enquanto tradição cultural e estética da diáspora negro-africana.

No mesmo caminho, este estudo entende que a Etnocenologia, enquanto perspectiva teórica, aponta direções para repensar, na prática do samba, a relação do corpo e mente dos

sambadores e sambadeiras, não como algo dicotômico, mas como instância única do biológico e do mental, enxergando-os como uma totalidade. Por outro lado, essa abordagem também orienta o olhar para o samba de roda enquanto *locus* de produção de conhecimentos diversos, que se traduzem em uma prática cênica pluridisciplinar espetacular, visto que envolve muitos aspectos sensoriais expressos em um conjunto de signos verbais, imagéticos e sonoros que se traduzem em música, teatro, dança, artes visuais e literatura.

Quanto aos aspectos metodológicos, assim como a Multirreferencialidade, a Etnocenologia não nasce com um corpo metodológico pronto de pesquisa. No manifesto de 1995, que marca o seu surgimento, está posto que ela prevê a criação de novas ferramentas de investigação e pressupõe um método de abordagem onde o sujeito observador não se distancia e nem estabelece hipóteses *a priori* do sujeito observado. São sugeridas também análises a partir da própria natureza do objeto e cultura estudados e o suporte de noções e métodos científicos já utilizados por outras disciplinas (PRADIER, 1999). Passados 23 anos desde o seu marco fundador, no decorrer da sua prática, a Etnopesquisa Crítica tem sido o caminho metodológico utilizado pelos pesquisadores que têm trabalhado essa perspectiva teórica.

Um caminho investigativo de natureza qualitativa de inspiração etnometodológica e tradição etnográfica, a Etnopesquisa Crítica considera que todas as ações humanas são transversalizadas e indexalizadas pela sociedade e volta-se basicamente para a compreensão das ordens socioculturais em organização, para os processos que constituem o ser humano em sociedade e em cultura. Abaixo estão postos alguns dos seus pressupostos teóricos e recursos metodológicos que também são pertencentes a esta pesquisa, que embora não o tome literalmente como método, adota alguns dos passos por ela sugeridos. Um desses pressupostos é o fato dela entender que é primordial compreender e evidenciar os sentidos e significados que os sujeitos atribuíram às suas práticas. E nessa compreensão não existe neutralidade, uma vez que para que as coisas tenham sentidos é necessária uma consciência que percebe, e essa consciência sempre estará imbuída de um contexto histórico-existencial. É nesse entendimento da parcialidade do sujeito pesquisador diante do objeto pesquisado, da ideia contrária ao “distanciamento fenomenológico”, que reside sua criticidade, colocando-se contrária às epistemologias positivas (MACEDO, 2004).

Outro ponto que comungo com a Etnopesquisa Crítica neste trabalho é a adoção do contato direto do pesquisador com a realidade estudada, sendo que o ambiente, o contexto é a principal fonte de dados, a descrição dos fatos, fundamental, e ações e opiniões dos sujeitos, são muito importantes para todo o processo da pesquisa. Isso implica, para o(a) pesquisador(a),

numa disciplina, rigor, sistematização, e, principalmente, flexibilidade para se defrontar com seus próprios preconceitos e convicções. Entre os recursos que prevê estão: 1) o estudo de caso, que pressupõe que o conhecimento não é algo acabado, mas provisório, que constantemente se faz e se refaz; 2) as entrevistas, que podem ser estruturadas a partir da interação do pesquisador com o sujeito observado ou ainda acontecer numa situação de imprevisibilidade; 3) Questionário aberto; 4) Análise de documentos; 5) História Oral, para a utilização das vozes como documento, através de depoimento oral obtido na interação com o ator social; 6) História de vida, Vivência e Narrativa (MACEDO, 2004). Pautada nestes princípios e também na abertura apontada pela Multirreferencialidade, criei a minha metodologia, descrita na Introdução da tese.

Expostas as bases teóricas da pesquisa, caminho agora para a apresentação das personagens principais da tese, as sambadeiras, cujas vozes permearão esta tese.

2.3. APRESENTANDO AS SAMBADEIRAS

Descendentes de africanos transladados para o Brasil, essas mulheres têm suas histórias marcadas pelas dificuldades de sobrevivência da grande maioria dos afrodescendentes em um país organizado por formas desiguais de distribuição de renda e dos acessos. Em comum, possuem muitas similaridades nas suas vivências, mas o amor ao samba é o que mais as identificam. Cada uma delas se refere à experiência da roda, dos cantos, melodias e ritmos percutidos ou dedilhados, que traduzem em movimentos cênicos, como fundamentais para suas vidas. Algumas dizem: “o samba é tudo pra mim”. É ele que traz a alegria e a conexão com seus antepassados, mesmo com todas as adversidades da vida cotidiana. Certamente por isso escutei, nestes anos de doutoramento, tantas vezes e de tantas vozes: “o samba não pode morrer”. “Não deixem o samba morrer”. E parafraseando Leda Martins (1997, p. 171) quando se referiu à gunga do Reinado de Senhora do Rosário do Jatobá, em Minas Gerais, não calar os tambores do samba significa “sonorizar os saberes legados pelos ancestrais, vivenciados na performance do rito”.

Das 20 mulheres que protagonizam esta tese, 15 delas têm idade acima de 60 anos, sendo que a mais velha, D. Cadu, possui 99 anos, e a mais nova, Any Manuela, 34. Aos seus nomes, as pessoas comumente agregam o tratamento “Dona”. Nele está contido o respeito ao protagonismo das suas histórias de lutas pela subsistência, resistência e preservação da memória dos seus antepassados, onde o samba de roda também se inclui. Por esses mesmos motivos, usarei o mesmo tratamento cada vez que mencioná-las nesta tese.

São pessoas que conhecem de perto o lugar da invisibilidade, onde a sociedade coloca as mulheres negras. Nunca reconheceram em si o mito da fragilidade feminina. Trabalhos pesados de ganho ou de mariscagem e agricultura marcam quase todas elas, realizados em momentos distintos ou concomitantemente. Também estão presentes, em menor proporção, o artesanato, a atividade ceramista, serviços para terceiros como doméstica, charuteira, educação e produção cultural.

Quando crianças, a maioria delas (65%) teve que abandonar os estudos ou sequer pode ser alfabetizada por ter que ajudar os pais em seus trabalhos. Adultas, mães (exceto duas delas), elas procuraram oferecer aos filhos melhores oportunidades, à custa de muito trabalho. Duas delas retornaram para os estudos depois dos filhos criados, chegando a concluir o magistério e tornarem-se educadoras. Quatro graduaram-se na universidade, sendo que uma destas está fazendo pós-graduação.

Assim como seus antepassados encontravam no samba um lugar de alento, onde as dimensões carnavais e espirituais se complementam, também elas o tomaram como alimento vital para poder lidar com seus enfrentamentos diários. Sessenta e dois por cento delas nasceram de pais sambadores, e o restante aprendeu a sambar nas festas, nos carurus e eventos organizados pela vizinhança. Aprenderam a amá-lo e estão engajadas na sua salvaguarda, sendo que 12 delas assumem a liderança de um grupo de samba e o nome de três aparece entre as 15 casas da Rede de Samba da Bahia. Hoje, é o samba que faz com que experimentem o que pode ser um lugar de potência.

Essas sambadeiras tiveram a generosidade de compartilhar comigo suas memórias, experiências e expertises para me ajudar a aprender a ler nas entrelinhas das palavras ou gestos ofertados, a riqueza daquilo que constitui o samba de roda e, assim, poder compartilhar com meus camaradas. O samba se faz na (con)vivência, afirmam elas. A transmissão do conhecimento também. Não sei o quanto foi suficiente o tempo que estive com elas para uma síntese não tanto apressada e que as represente de forma íntegra, mas sinto alívio por acreditar que esta tese poderá ser mais um ponto de abertura (que se somam aos de outros tantos pesquisadores) para caminhos futuros de pesquisa, que poderão ser traçados por mim mesma ou por outros.

Apresento em seguida quatro quadros com informações sucintas sobre essas mulheres. O primeiro deles traz a localização das mesmas por municípios e Territórios de Identidade. Em relação a estes, o Recôncavo é onde está concentrada a maioria, e os municípios de Santo Amaro e Cachoeira são os que reúnem o maior número delas.

Quadro 1: Localização dos principais sujeitos da pesquisa (as sambadeiras) por município e Territórios de Identidade (2019)

Município	Nº de sambadeiras	Localidade (s)	Território de Identidade
Cachoeira	3	Cachoeira	Recôncavo
Camaçari	1	Camaçari	RMS
Conceição do Almeida	1	Conceição do Almeida	Recôncavo
Cruz das Almas	1	Cruz das Almas	Recôncavo
Feira de Santana	1	Matinha (quilombo)	Portal do Sertão
Ilha de Vera Cruz	1	Mar Grande	Recôncavo
Irará	1	Irará	Portal do Sertão
Maragogipe	1	Coqueiros	Recôncavo
Santo Amaro (BA)	3	Acupe (1); Santo Amaro (1); São Braz (1)	Recôncavo
São Félix	1	São Félix	Recôncavo
São Francisco do Conde	2	São Francisco do Conde	RMS
Saubara	2	Saubara (1); Bom Jesus dos Pobres (1)	Recôncavo
Simões Filho	1	Pitanga dos Palmares (quilombo)	RMS
Teodoro Sampaio	1	Teodoro Sampaio	Portal do Sertão
TOTAL	20	17	03

O segundo quadro identifica individualmente as sambadeiras nas suas localidades e traz informações sobre idade e grupo de samba ao qual estão inseridas. Quatro delas são integrantes de um mesmo grupo, o *Suerdieck*, de Cachoeira. A escolha por esta opção deveu-se à oportunidade de ter na mesma família três distintas gerações de mulheres ativas e empreendedoras no samba. A quarta pessoa é moradora da cidade vizinha São Félix e durante muitos anos foi responsável pela Casa de Cultura daquele local e também fez parte de um outro grupo antigo da região, o que seria importante para uma avaliação das similaridades e diferenças entre os dois municípios.

Entre as 20 sambadeiras, apenas uma delas não faz parte de nenhum grupo formalizado, mas integra uma família de muitas gerações de sambadores. Além disso, todos os seus filhos foram criados no samba e estão envolvidos com ele e o marido dela é um grande sambador.

Quadro 2: Relação das sambadeiras por local de moradia, idade e grupo de samba

SAMBADEIRAS				
NOME (COMO SÃO CONHECIDAS)		IDADE (ANOS)	LOCALIZAÇÃO	GRUPO
01	Dona Ana Olga (Ana Olga Freitas dos Santos Nascimento)	59	Cachoeira (BA)	Samba de Roda Suerdieck
02	Dona Anna (M ^a . Anna Moreira do Rosário)	71	Saubara (BA)	Samba das Raparigas
03	Any Manuela (Any Manuela Freitas)	35	Cachoeira (BA)	Samba de Roda Suerdieck
04	Dona Aurinda (Aurinda Raimunda da Anunciação)	83	Vera Cruz (BA) Mar Grande	Samba Tradicional da Ilha

SAMBADEIRAS				
NOME (COMO SÃO CONHECIDAS)		IDADE	LOCALIZAÇÃO	GRUPO
05	Dona Bibi (Beatriz da Conceição)	56	São Félix (BA)	Samba de Roda Suerdieck
06	Dona Biu (Berenice Borges dos Reis)	59	São Francisco do Conde (BA)	Raízes de Angola
07	Dona Bernadete (M ^a . Bernadete Pacífico Moreira)	69	Simões Filho (BA) Pitanga dos Palmares (comunidade quilombola)	Raízes da Pitanga Viola do Quilombo
08	Dona Bete (Elisabete de Sousa)	76	Camaçari (BA) (Arembepe)	Nativas de Arembepe
09	Dona Cadu (Ricardina Pereira da Silva)	98	Maragogipe (BA) (Coqueiros)	Filhos de D. Cadu
10	Dona Chica do Pandeiro (Apolinária das Virgens Oliveira)	70	Feira de Santana (BA) Matinha dos Pretos (comunidade quilombola)	Quixabeira da Matinha
11	Dona Dalva (Dalva Damiana de Freitas)	91	Cachoeira (BA)	Grupo de Samba de Roda Suerdieck
12	Dona Fátima (M ^a . de Fátima Conceição Cruz Guaresma da Silva)	61	Conceição do Almeida (BA)	Samba da Capela
13	Dona Fiita (Dilma Ferreira Alves Santana)	74	Teodoro Sampaio (BA)	Samba Chula União Teodorense
14	Dona Jane (Janilza Joane Ribeiro)	51	São Francisco do Conde (BA)	Samba Chula Filhos de Zé
15	Dona Lora (Maria da Anunciação dos Santos)	72	Irará (BA) (Comunidade Fazenda Loja)	Não tem grupo formalizado
16	Dona Madalena (Madalena Carolina)	89	Cruz das Almas (BA)	Samba do Machucador
17	Dona Nicinha (M ^a . Eunice Martins Luz)	69	Santo Amaro (BA)	Samba de Nicinha
18	Dona Rita da Barquinha (Rita Silva Machado dos Santos)	70	Saubara (BA) (Bom Jesus dos Pobres)	Rita da Barquinha
19	Dona Santinha (M ^a . Santos de Jesus Vasconcelos)	62	Santo Amaro (BA) (Acupe)	Raízes do Acupe
20	Dona Zélia do Prato (Zélia Maria Paiva Souza)	70	Saubara (BA)	Samba Chula de São Braz

O Quadro 3, formado por 24 itens, apresenta detalhes de suas atividades laboriais extra samba e dentro dele, estado civil, participação/apoio do cônjuge, número de filhos, liderança, tipo de indumentária adotada pelos grupos, difusão do trabalho através de registro sonoro e viagens para fora do local de moradia, religião e escolaridade. Este quadro serviu para a elaboração de uma representação gráfica (grafo), ferramenta utilizada para o estudo de redes complexas, que teve como objetivo apontar as similaridades e diferenças entre elas e que será mostrado no Quadro 4.

Quadro 3: Similaridades entre as sambadeiras

SIMILARIDADES		SAMBADEIRAS (DONA)	(%)
Aprendeu samba com familiares (família de sambadores)		Anna, Biu, Santinha, Any, Jane, Fiita, Chica, Zelia, Lora, Bernadete, Bete, Ana Olga	60
Aprendeu samba na vizinhança		Madalena, Rita, Aurinda, Cadu, Dalva, Fátima, Nicinha, Bibi	40
Sapateado	Tipo (<i>miudinho</i>)	Todas	100
	Tipos (<i>corta-jaca e outros</i>)	Biu, Fátima	10
Música – instrumento percussão	Prato-e-faca	Zelia, Rita, Aurinda, Santinha, Biu, Any, Fátima, Nicinha, Jane	45
	Pandeiro e outros	Rita, Biu, Chica, Bernadete, Jane	42
Canto	Chula e Corrido	Santinha, Zelia, Chica, Anna	20
	Barravento/Corrido ou Corrido	Dalva, Biu, Cadu, Rita, Lora, Fátima, Bete, Ana Olga	40
Atividade Extra samba	Marisco	Zelia, Anna, Nicinha, Biu, Cadu, Aurinda, Santinha	35
	Cerâmica	Biu, Cadu	10
	Artesanato	Dalva, Cadu, Anna, Bibi, Ana Olga	25
	Trabalho de ganho	Aurinda, Biu, Nicinha, Santinha, Zelia, Anna, Rita, Bete, Fiita, Lora	50
	Trabalho p/ terceiros	Rita, Zelia, Santinha, Nicinha, Biu, Dalva, Fiita, Madalena, Anna, Aurinda, Bernadete, Fátima, Bete, Bibi, Jane, Cadu, Ana Olga	85
	Trabalho próprio	Fiita, Ana Olga, Rita, Zelia, Cadu	25
	Agricultura	Zelia, Anna Santinha, Cadu Lora, Chica,	30
	Educadora (escola formal)	Ana Olga, Fátima, Fiita, Fátima	25
Filhos	Cinco ou mais	Anna, Santinha, Biu, Dalva, Fiita Chica, Madalena, Zelia, Lora	45
	Abaixo de cinco	Rita, Nicinha, Aurinda, Cadu, Bernadete, Fátima, Bete, Jane,	40
	Não teve	Any, Bibi,	10
Filhos, sobrinhos e/ou netos no samba		Anna, Bernadete, Ana Olga, Dalva, Cadu, Chica, Lora, Madalena, Nicinha, Aurinda, Rita	55
Estado civil	Casada (mesmo informalmente)	Ana Olga, Zelia, Biu, Lora, Santinha, Bernadete, Fátima	35
	Viúva	Anna, Fiita, Cadu Chica, Nicinha, Madalena, Bete	35
	Separada ou divorciada	Aurinda, Dalva, Rita, Jane	20
	Solteira	Bibi, Any,	10
Marido ou companheiro parceiro no trabalho do samba (mesmo entre as viúvas)		Lora, Fátima, Anna, Biu, Chica, Ana Olga, Nicinha, Madalena, Rita, Santinha, Bernadete	55
Marido ou companheiro não apoiadores do trabalho no samba		Fiita, Zelia Bete, Ana Olga, Aurinda, Dalva	30

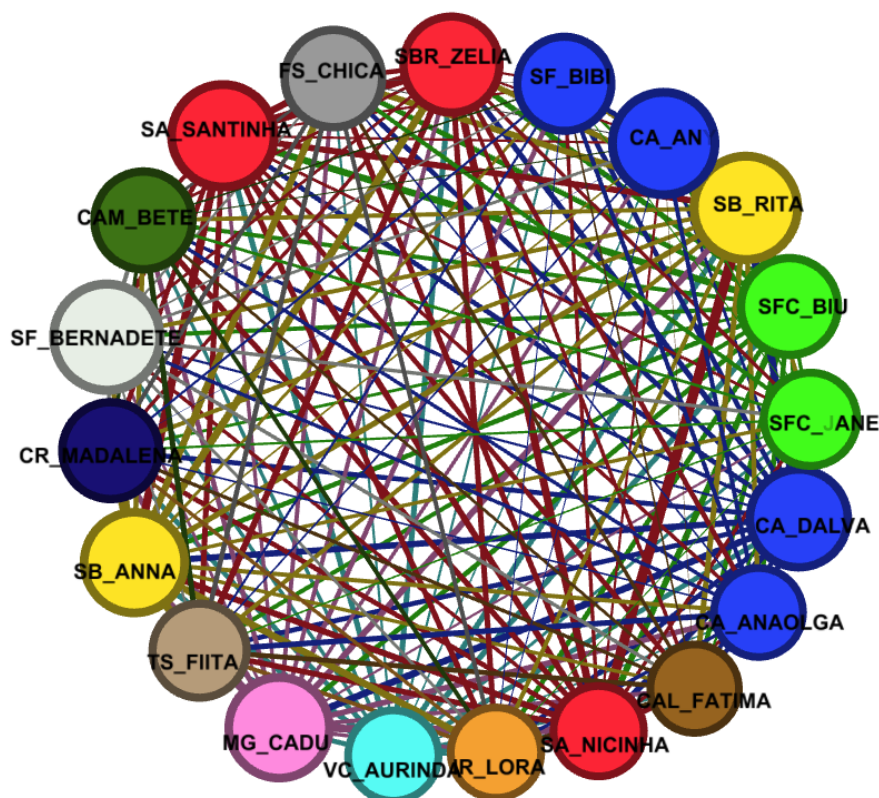
SIMILARIDADES		SAMBADEIRAS (DONA)	(%)
Tipo de samba do grupo	<i>Corrido e Chula</i>	Chica, Anna, Santinha, Jane, Fiita, Zelia, Aurinda, Bernadete, Madalena	45
	<i>Corrido e Barravento</i>	Dalva, Ana Olga, Bibi, Any	20
	<i>Outros</i>	Fátima, Lora	10
	<i>Apenas Corrido</i>	Rita, Nicinha, Biu, Bete, Cadu	25
Casa de samba própria		Dalva, Cadu, Chica	15
Líder de grupo (Ou referência de liderança)		Rita, Nicinha, Dalva Cadu, Fátima, Fiita, Anna, Bernadete, Bete, Madalena, Jane, Chica	60
Participação em grupo folclórico		Nicinha	5
Trabalho do grupo ou individual registrado em CDs (incluindo coletâneas)		Dalva, Cadu, Nicinha Anna, Rita, Fiita, Zelia Fátima, Any Ana Olga, Bibi, Madalena, Chica, Biu, Santinha, Aurinda	80
Registro do grupo ou individual em CDS (exceto coletâneas)		Dalva, Nicinha Anna, Rita, Fiita, Zelia Any, Ana Olga, Bibi, Madalena,	50
Viagens nacionais com o samba (fora da Bahia)		Biu, Dalva, Nicinha, Santinha, Rita, Fiita, Zelia, Bete, Lora, Fátima, Madalena, Bibi, Any, Ana Olga, Chica	75
Viagens Internacionais com/ou do grupo		Nicinha, Rita, Fiita, Chica	20
Indumentária	Baiana	Zelia, Nicinha, Cadu, Dalva, Bibi, Any	30
	Saia rodada e bata ou blusa	Aurinda, Fátima, Fiita, Lora, Chica, Anna, Fátima, Lora, Madalena, Bete, Bernadete, Santinha, Biu	70
	Vestido	Jane	5
Religião	Candomblé	Aurinda, Biu, Any, Bernadete	20
	Catolicismo	Anna, Cadu, Fiita, Lora, Madalena, Bete, Bibi	35
	Catolicismo c/práticas ou crença no candomblé	Jane, Chica, Dalva, Zelia, Nicinha, Santinha, Rita	35
Líder Religiosa	Mãe de Santo	Biu, Aurinda	10
Faixa etária	Acima ou igual a 60 anos	Aurinda, Rita, Zelia, Anna, Dalva, Nicinha, Cadu, Fátima, Fiita, Chica, Lora, Madalena, Bete, Bernadete, Santinha	75
	Abaixo de 60 anos	Biu, Jane, Any, Bibi, Ana Olga	25
Escolaridade	Não escolarizada ou até o Ensino fundamental	Aurinda, Biu, Dalva, Cadu, Nicinha, Santinha, Anna, Rita, Chica, Lora, Madalena, Zelia, Jane	65
	Ensino Médio completo	Ana Olga, Fátima, Fiita, Bete	20
	Graduação	Bibi, Any, Bernadete	15

O quadro seguinte apresenta a representação visual mencionada no parágrafo anterior, realizada a partir do estudo de Redes Complexas, tomando como parâmetro as relações entre

as sambadeiras a partir das informações contidas no Quadro 3. O objetivo aqui não foi propriamente formar uma rede entre elas, mas dar visibilidade às suas vivências comuns. De acordo com Andrade, Ribeiro e Pereira (2009, p.299), “o estudo das redes tem suas origens na teoria dos grafos, um ramo da matemática. Assim, uma rede é um grafo constituído de elementos chamados vértices ou nós, que são ligados por outro conjunto de elementos chamados de arestas, que fazem conexões com os vértices.” Tomando como base a Teoria dos Grafos,⁶² cada nóculo (círculo), observado na figura representa uma sambadeira, e as linhas (arestas) que as interligam são mais grossas quanto maior as similitudes entre elas. As cores dos nóculos e arestas foram definidas de acordo com o município onde estão localizadas e/ou vivenciaram o samba de roda.

⁶² Seguindo a Teoria dos Grafos, neste estudo, $G(V, A)$, onde V são vértices ou nodos do grafo e A é o conjunto de pares ordenados dos elementos de V (arestas), neste estudo, $G(V, A)$, são dados por: $V = \{ p \mid p \text{ é uma sambadeira} \}$ | $A = \{ (v, w) \mid < v \text{ é similar a } w > \}$ | As relações entre v e w , no caso, são simétricas. Desse modo, se $< v$ tem similaridade com $w >$ então $< w$ tem afinidade com $v >$.

Figura 5. Grafo geral das 20 sambadeiras selecionadas, colorido de acordo com o município onde estão localizadas



Quadro 4: Nomes dos Mestres e Mestras pesquisados com sigla utilizada no grafo (rede)

Municípios	Cor	Mestras (Dona)	Sigla utilizada no grafo
Cachoeira e São Félix	Blue	Dalva, Any Manuela, Ana Freitas, Bibi	CA_DALVA, CA_DPRETO, CA_ANA OLGA, SF_BIBI
Camaçari	Green	Bete	CAM_BETE
Conceição do Almeida	Brown	Fátima	CAL_FATIMA
Cruz das Almas	Dark Blue	Madalena	CR_MADALENA
Feira de Santana	Grey	Chica	FS_CHICA
Irará	Orange	Lora	IR_LORA
Maragogipe	Pink	Cadu	MG_CADU
Santo Amaro (Sede, Acupe, São Braz)	Red	Santinha, Nicinha, Zélia do Prato	SA_SANTINHA, SA_NICINHA, SA_ZELIA
São Francisco do Conde	Light Green		
Saubara (Sede, Bom Jesus)	Yellow	Anna, Rita	SB_ANA, SB_RITA
Simões Filho	Light Grey	Bernadete	SF_BERNADETE
Teodoro Sampaio	Tan	Fiita	TS_FIITA
Vera Cruz (Mar Grande)	Cyan	Aurinda	VC_AURINDA

O estudo apontou para um grande número de conexões entre elas, sendo que existem mais similaridades entre aquelas mais velhas, sobretudo entre as coetâneas e residentes no Recôncavo. As paridades entre elas aparecem, sobretudo, nas atividades extra samba que precisaram fazer para suprir suas necessidades básicas de sobrevivência. As mais jovens tiveram maiores oportunidades de estudo e não precisaram realizar tarefas tão árduas para

sobreviver. Também tiveram um menor número de filhos (ou não os tiveram). Dentro da mesma família (D. Dalva, D. Ana Olga e Any Manuela), por exemplo, que abriga três gerações, o número de semelhanças é pequeno, sobretudo em relação à última, mais jovem de todas. Elas se conectam em relação ao trabalho com o samba, mas diferem nas formas de trabalhos, o que demarca uma luta para a oferta de melhores condições de vida para as gerações futuras.

Outro ponto a observar é que apesar das distâncias geográficas todas as sambadeiras fazem o sapateado *miudinho*, ainda que guardem algumas variações que, como veremos durante as sessões da tese, não são apenas regionais, mas perpassam também pelas individualidades. Isso evidencia a difusão do samba de roda num período onde não havia meios midiáticos para isso e que os fluxos culturais eram geralmente realizados através de viagens e migrações.⁶³

Outras informações sobre as sambadeiras virão no decorrer das sessões deste trabalho, onde elas falarão por si, visto que é delas o que estou buscando interpretar: a relação com o samba, os procedimentos cênicos, formas de transmissão e difusão, o que representa essa manifestação humana para elas e como elas veem suas novas configurações.

Uma vez apresentada as personagens centrais desta tese, me encaminho para a segunda parte deste estudo, onde a análise e busca da compreensão do samba de roda enquanto prática cênica espetacular organizada se dá em três trechos, aos quais chamei de *Takes*, por ter eleito uma narrativa como se fora um roteiro de um filme. E nesse sentido, tenho uma coisa a mais antes de finalizar esta primeira parte: Desejar-lhe uma boa sessão!

⁶³ Sobre as migrações dos negros no Recôncavo, ver FRAGA FILHO (2009) e também a Sessão 2, onde menciono alguns períodos de migração: após o final da escravidão, quando os libertos saíam dos seus locais de origem para outras áreas longe do cativeiro ou por desejo de juntar-se a familiares e amigos; na década de 1950 com a decadência das culturas do fumo e cana-de-açúcar e implantação da indústria petrolífera na região; ou ainda o colapso dessas culturas na década de 1970. Em entrevista concedida para esta tese, Rosildo Rosário (2018) informou que Saubara, São Braz e Acupe foram locais escolhidos por seus pais e parentes – todos sambadeiros – para viver ao deixarem os engenhos de açúcar onde nasceram. Todas essas migrações explicam em parte o fato de haverem tantas semelhanças nas práticas do samba de roda em diferentes localidades do Recôncavo.

PARTE 2 - ETNOCENAS DO SAMBA DE RODA EM TRÊS TAKES: INDUMENTÁRIA, SONORIDADES E MOVIMENTO

Esta segunda parte da tese é dedicada à cena, ou melhor, à etnocena⁶⁴ do samba de roda praticado no Recôncavo da Bahia, pautando-se, sobretudo, nos aspectos estéticos nos quais saberes ancestrais são intercambiados e atualizados, mantendo-se vivos no tempo, através de performances espetaculares *coreo-lítero-musical-participativas*. Ao abordar as etnocenas do samba de roda, tenho como suporte os princípios da Etnocenologia, explicitados na Sessão 2, nos quais as atividades simbólicas não existem independentemente de um “corpo”, e as atividades corporais possuem implicações cognitivas e psíquicas. Ao tomar como objeto as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, a Etnocenologia compreende-as dentro do seu contexto social e considera o aspecto global das mesmas, onde estão inclusas as dimensões espirituais, emocionais, somáticas e cognitivas. (PRADIER, 1999)

Para analisar as etnocenas do samba de roda, elegi três aspectos dentro do seu terreno simbólico: indumentária, sonoridades e movimento. O lugar da separação é, entretanto, meramente para dar foco momentâneo a uma determinada parte do fazer artístico para sua melhor compreensão. Mas a ideia aqui é pensar o samba de roda como uma manifestação expressiva humana, que envolve, ao mesmo tempo, múltiplas linguagens, todas igualmente importantes, como a música, dança, literatura expressa nas letras das canções, atreladas também a outros elementos, entre os quais, uma indumentária que guarda relações com tradições dos antepassados e que é detonadora de movimentos corporais.

Imbuída de princípios etnocenológicos, olhando para a cena do samba como algo feito por, para e com alguém, misturando poesia e prosa, escolhi um formato de escrita usando elementos da linguagem cinematográfica, pois pretendo dar foco, enfatizar e maximizar signos e situações que poderiam passar despercebidos, trazendo-as para primeiros planos e ao mesmo tempo aproximar o leitor da dimensão emocional do samba. O ponto de partida são sempre momentos testemunhados por mim nas diversas rodas que tive oportunidade de estar presente (e muitas vezes filmar) em várias localidades do Recôncavo. Assumo aqui uma escrita por

⁶⁴ A expressão “etnocena do samba de roda” remete à diversidade da prática do samba de roda. A palavra etnocena, deve ser entendida a partir do emprego de dois termos pela Etnocenologia: “etnos” e skenos: “Skenos é tomado aqui no seu sentido arcaico para evocar o corpo humano e a sua relação dinâmica com a alma. Etnos destaca a extrema diversidade das práticas e seu valor fora de toda referência de modelo dominador (PRADIER, 1999, p.26).

intermédio de *takes*, que de forma cíclica, por *loops*⁶⁵, tende a experimentar novas maneiras metodológicas e inventivas de escrever, experimentando outras rotas, compondo ritornelos. Os *takes*, diferentemente dos ensaios, são o resultado parcial, formando juntos a conclusão do filme. Quando um ator entra no *set* de gravação para gravar um *take* do filme, ele precisa atuar como se aquela tomada fosse a escolha para o filme final. É urgente, é tenso, por ser uma tentativa que procura uma finalidade.

Os *takes*, aqui, são semelhantes neste tensionamento, posto que pretendem ser a melhor captura simbólica possível no momento, que possa trazer o leitor para dentro da cena do samba, resguardando as sensações das imagens e sons e ambiências, tão difíceis de serem transduzidas, dando-lhe a sensação de olhar através de lentes, que chamam a atenção de coisas que poderiam passar despercebidas. Para isso me mantenho atenta às palavras de Howard S. Becker, quando pondera sobre a fotografia:

Mesmo a representação mais implacavelmente realista, como vimos, resulta da seleção e redução do material a ser representado, da tradução da matéria-prima da experiência para a linguagem do meio de comunicação do produtor e o subsequente arranjo dos itens traduzidos. (BECKER, 2010, p. 123)

Para a narrativa desse *takes*, faço uma licença poética com a linguagem cinematográfica dos roteiros, reportando-me a cada subsessão como “Cena”, cujo desenrolar inicial é capturado através de uma “Câmera” imaginária que trazem etnocenas do samba presenciadas e/ou vivenciadas por mim no Recôncavo. Todas as “Cenas” têm uma parte comentada chamada de “Voz Over”.

O *Take 1*, que se refere à indumentária, traz a memória dos trajes utilizados no período colonial e que foram incorporados posteriormente no samba de roda e, em seguida, aborda os diversos figurinos e adereços utilizados pelos grupos de samba de roda nos dias atuais. Sinaliza também a indumentária enquanto elemento que configura a cena do samba, tornando-se uma *parceira viva* da sambadeira.

A reflexão do *Take 2* é sobre o movimento no samba de roda, entendido aqui como aquilo que é responsável pelas transformações, que faz acontecer as histórias, os ritos e a transmissão dos saberes. É, portanto, o *take* da cena propriamente dita, dos procedimentos rituais e do corpo que dança dentro da roda de samba. Por ser o *take* que aborda aquilo que os olhos veem, o que dá materialidade ao som e às relações sociais através do corpo, ele comporta

⁶⁵ Palavra inglesa que significa “aro”, “laço”, “sequência”, loop é utilizado em imagens e na arte audiovisual como “um recurso narrativo, artístico e tecnológico no qual uma sequência de elementos se repete com o objetivo de produzir um resultado além de suas partes constituintes.” (COURI, 2005, p.1)

um número maior de cenas para que o leitor possa capturar melhor, em palavras escritas, aquilo que a visão nos ajuda a perceber. Aqui a atenção se volta, sobretudo, para as mulheres, porque são elas – as sambadeiras – que preenchem o espaço circular entregando-lhe suas energias, seus sapateados, volteios e manejo dos quadris e, algumas vezes, dos ombros. Este *take* focaliza inicialmente a roda e os rituais pertinentes a ela. Em seguida, analisa o corpo em atitude de movimento, para finalmente concentrar-se no sapateado das sambadeiras e sambadores, atendo-se às variações que sofre de acordo com a localidade e as individualidades. Também analiso neste *take* a performance de alguns homens, que se aventuram dentro da roda com muita destreza e geralmente trazem um outro tipo de sapateado, mais duro e forte, sem requebros nas cadeiras e com a utilização de pequenos saltos. As formas de transmissão dos saberes também serão abordadas.

O *Take 3* está relacionado com a sonoridade do samba, e portanto, com sua parte musical. Elegi o nome de “sonoridades” no lugar de “,música” por geralmente associarmos este termo apenas à parte instrumental e vocal, aquela que chega aos nossos ouvidos, onde quer que estejamos, através do rádio, da televisão, computadores, smartphones, ou qualquer outro tipo de mídia. Acontece que o fazer musical, embora seja central no samba de roda, engloba em torno de si outros elementos não sonoros que dão sentido à sua existência. Então, optei por usar o termo “sonoridades” que é mais abrangente e, propositalmente, coloquei o *take* referente ao “movimento” na sessão que antecede aquela que tem a música como principal conteúdo.

Como o objetivo principal desta pesquisa é a compreensão da cena produzida pela performance das mulheres do samba de roda, a análise da estrutura musical foge ao seu escopo, razão pela qual não tratarei detidamente dela. Aliado a isso, muitas contribuições importantes sobre a música foram já produzidas dentro e fora da academia – com ênfase maior no *samba chula* – através de minuciosas pesquisas, que abordam os contextos de produção e elaboração musical, as personagens nele envolvidas, assim como a análise técnica da execução dos instrumentos. Este *take* faz, pois, uma breve revisão bibliográfica das abordagens sobre a música no samba de roda, traz algumas reflexões sobre elementos musicais comuns a esse fenômeno e ao candomblé da Nação Angola e o Culto aos Caboclos e também traz considerações sobre a mulher no universo sonoro do samba.

Na produção de um filme, os *takes* gravados geralmente causam um entusiasmo de invenção e acabamento, mas eles não pretendem concluir as possibilidades. Por outro lado, também não admitem que o próximo *take* seja o apêndice ou a conclusão daquilo que se propôs a fazer no início. Devido a sua própria natureza de ser fragmentado, ele pode ser visto

individualmente, aleatoriamente. Contudo, vistos em conjunto, dão o sentido de unidade necessário para aquilo que existe apenas dentro de um todo complexo.

Os *takes* aqui são uma alusão a um povo diverso, heterogêneo, atuando no cotidiano da vida real, descobrindo-se performático, arriscando-se no improviso, experimentando, aventurando-se no que os ritornelos proporcionam: resistir através da festa, trazer a memória ancestral expressa na música, na dança e na indumentária (re)inventadas por africanos cativos que souberam (re)criar o seu continente no Brasil.

3 – TAKE 1: INDUMENTÁRIA

Este *take* aborda a indumentária utilizada pelas sambadeiras e sambadores no samba de roda. Aquilo que era no passado a roupa utilizada por mulheres e homens no seu cotidiano ou ainda nos seus momentos de festa comunal, passou aos poucos a se constituir em um elemento identitário, que caracteriza os grupos que praticam essa manifestação cultural. Aqui serão abordados diversos trajes e adereços utilizados atualmente, trazendo o contexto histórico da sua utilização e sua configuração na cena do samba.

3.1. CENA 1. *ÓIA A SAIA DELA, Ô DIÊ*

*“Óia a saia dela, ô diê
Quando o vento bate, ô diá”*⁶⁶

Câmera 1. Bata de tecido sobre camisa bordada em *richelieu*⁶⁷ brancas. Silhueta imponente e elegante. Saia branca volumosa, rendada, cobrindo o corpo todo, deixando de fora apenas os tornozelos e pés, que calçam chinelo *chagrin*⁶⁸. Deixando o traje ainda mais pomposo, um pano da costa⁶⁹ também branco, tecido com fios de seda, estende-se sobre os ombros e pende para as costas. Dezenas de colares e fios de conta que variam do branco à prata emprestam luxo e riqueza. Na cabeça, um torço amarrado à moda simples, sem abas, porque como explica D. Dalva⁷⁰, a utilização de abas é uma simbologia hierárquica do candomblé e o

⁶⁶ Versos de um samba de roda que D. Estelita de Souza, Juíza Perpétua da Irmandade da Boa Morte, falecida aos 105 anos, gostava de cantar (informação fornecida pelo historiador Luís Cláudio do Nascimento, em entrevista concedida em 25 de maio de 2015).

⁶⁷ Técnica híbrida entre a renda e o bordado, surgida provavelmente antes do séc. XV. Nela o bordado aparece aberto no tecido, uma vez que é feito diretamente sobre ele, depois retira-se o fundo e os fios do tecido são rebordados. Conhecida originalmente como “bordado de ponto cortado de Veneza”, espalhou-se na Europa durante o Renascimento e chegou à América com o nome de *richelieu*. Os tecidos utilizados são geralmente linho, cambraia de linho e organza, e os desenhos têm motivos de flores, arabescos e folhas. (LODY, 2015)

⁶⁸ Chinelos de couro branco fechado com ponta, lavrado, de origem mulçumana. Também chamado de “chinelo nagô”, é muito utilizado pelas mulheres nos terreiros de candomblé.

⁶⁹ O pano da costa é uma peça do vestuário encontrado em diversas regiões da África (Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin, Senegal), originalmente utilizado enrolado ao corpo. No Brasil, tornou-se parte da indumentária das crioulas no século XIX e foi introduzido e ressignificado em seus cultos afro-religiosos. (SANTOS, 2009) O adjetivo “da costa” origina-se do fato de que as mercadorias que chegaram ao Brasil, oriundas da costa africana a partir do estabelecimento de intenso comércio entre a África e o Brasil no século XVI, ganharam o nome de “da costa”: pimenta da costa, palha da costa, búzio da costa etc. (LODY, 2015)

⁷⁰ As sambadeiras são conhecidas com o tratamento de “Dona” nas suas comunidades. Por isso elas serão aqui tratadas sempre com essa referência. D. Dalva Damiana de Freitas é sambadeira de Cachoeira, tendo recebido o título de *Doutora Honoris Causa* pela Universidade Federal do Recôncavo, por suas contribuições às manifestações culturais de seu município.

samba de roda não é religião. **Close-up**⁷¹ na orelha: argolinha de prata e pérola em sinal de discrição e sobriedade. Nada de maquiagem no rosto. A beleza precisa ser natural. Quando o samba começar, o sapateado deverá ser feito com tanta perfeição e habilidade, que a cada giro, a saia deve dar a impressão de uma roda que se faz aberta no tecido em torno do tronco. Uma roda exatamente como a disposição das outras mulheres no espaço. E para não aparecer a anágua de tela que veste, feita de náilon trançado para dar volume à saia, por cima dela tem uma outra de cetim branco. Novo enquadramento. Foco no pulso direito, que carrega uma pulseira de prata e outra de pérolas não polidas que vieram da Colômbia. A sambadeira” esfrega uma palma da mão contra outra. Aguarda o chamado da viola. O canto foi finalizado. Segura a saia e sorri. Chegou sua hora de correr a roda. **Corta!**

Voz over. Uma indumentária transforma o corpo daquele que a usa. Ao olharmos uma sambadeira movendo-se numa roda, as dimensões, cores, tipos de tecidos das suas vestes riscam o espaço e nos causam diferentes sensações. Lembro-me bem que o diretor teatral e figurinista baiano Márcio Meireles disse-me uma vez, quando eu estava para estreiar o meu primeiro trabalho no palco como atriz profissional⁷², que numa apresentação o figurino não tem que se adaptar ao artista, mas ao contrário, é o artista quem tem que se adaptar ao figurino. Recordo-me que discordei veementemente daquele argumento, mas com o passar dos anos pude entender que o figurino é uma extensão do corpo do artista. Ele é uma linguagem que precisamos aprender a usar. Como lembra Barba e Savareze (2012, p.43), o figurino pode ser usado como um “parceiro vivo” de quem atua, que permite que sejam visualizados os equilíbrios precários, as oposições na dança, assim como os complexos movimentos criados para o espetáculo. Mas antes de pensarmos no efeito que ele pode trazer numa apresentação de samba – fato que trataremos mais amiúde no *Take 2* – faço um corte anterior ao desenvolvimento da cena para pensarmos a indumentária em si como um elemento que nos permite compreender um corpo, enquanto lugar de representação e de reconhecimento.

Ao falar sobre a história das roupas no seu livro *As estruturas do cotidiano*, Braudel (2005) passa ao largo do tom frívolo de anedota, muitas vezes referido a elas, e aborda o número de informações que trazem, desde os custos de produção, processos de fabricação, fixidez ou diálogo cultural até transformações políticas e sociais, que se tornam parte dessa compreensão.

⁷¹ *Close up* ou plano fechado é o termo da linguagem cinematográfica usado para indicar que a câmera está bem próxima do objeto, de maneira que ele ocupe quase todo o cenário, sem deixar espaços a sua volta.

⁷² Refiro-me ao espetáculo teatral *Nadsat*, uma adaptação do livro *Laranja Mecânica* de Anthony Burgess, cuja estreia ocorreu em 1985, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves – Salvador (BA), sob direção de Fernando Guerreiro e teve como figurinista Marcio Meirelles. O espetáculo me possibilitou a indicação de *Revelação* no extinto *Prêmio Martin Gonçalves* e Maria Prado recebeu o prêmio de *Melhor Atriz*.

E chama atenção para o quanto o desejo de usar a roupa no Ocidente se relaciona com promoção social. Indo ao encontro do argumento do historiador francês, o traje luxuoso acima descrito, típico do *Grupo Samba de Roda Suerdieck* de Dona Dalva, em Cachoeira, mas também comum a outros grupos de samba de roda do Recôncavo – sofrendo algumas pequenas variações – traz em si referências étnicas, religiosas, profanas, culturais, incluindo também a necessidade de demonstração de ascendência social de negras escravizadas ou libertas que viveram na Bahia no período colonial. Mulheres cujo envolvimento com alguns cultos religiosos afro-brasileiros passaram a utilizar parte do vestuário de seus rituais, desde o século XIX, cujas peças receberam cores variadas e diferentes modos de utilização, de acordo com as divindades aos quais elas se prestam. A indumentária tornou-se linguagem, que se decodificada, embute uma diversidade de elementos ancestrais que fazem sentido para seus adeptos.

Figura 6. D. Bibi com indumentária do Grupo Suerdieck “de baiana” (traje de gala)



Fotógrafo: Tiago Quirino (acervo pessoal de D. Bibi (Beatriz da Conceição)).

Figura 7. D. Ana com indumentária do Grupo Suerdieck segurando banner com D. Dalva vestida “de baiana”



Fonte: D. Bibi (Beatriz da Conceição); imagem cedida por ela foto cedida por ela.

Contudo, se nos voltarmos para o samba de roda, D. Dalva⁷³ (2018) comenta que o modelo de indumentária acima descrito não era comum entre as sambadeiras nas suas apresentações públicas e que foi idealizado por ela, em 1972, quando na ocasião a equipe técnica da Bahiatursa convidou o seu grupo para apresentar-se pela primeira vez em um palco, na presença de artistas de expressão nacional, jornalistas e autoridades do governo estadual, no evento denominado São João da Feira do Porto, que estava sendo estruturado por aquele órgão estadual. Ela, então, resolveu vestir as sambadeiras do seu grupo com traje “de baiana”, baseada na tradição da Irmandade da Boa Morte⁷⁴, da qual a sua avó havia pertencido enquanto viva. Nos dias de agosto, quando ocorrem as festividades de Nossa Senhora da Boa Morte, há um momento em que as irmãs celebram entre elas a assunção da virgem, realizando um samba de roda em traje “de baiana” (turbante, camizu, bata, saia rodada colorida, joias). E assim como naquela confraria de mulheres, também no *Suerdieck* esse traje possui cores variadas: a cor branca é usada para as ocasiões especiais, de gala; nos outros dias, as sambadeiras podem vestir saia colorida, sendo que não há uma uniformização. As cores e motivos de estampa das saias, panos da costa, torços diferem umas das outras, assim como o tipo de tecido, corte da bata e os colares, pulseiras, brincos. Cada uma delas é única dentro de um padrão de traje, o que vai diferir de muitos grupos do Recôncavo, como veremos posteriormente.

O discurso de Dona Nicinha também confirma que a utilização, no samba, do traje usado pelas mulheres nos candomblés da Bahia foi algo concebido na década de 1970. Em entrevista que me concedeu, ela informou que foi em janeiro de 1979 que passou a vestir o seu grupo com esse tipo de indumentária, por causa de um convite repentino para uma apresentação pública na tradicional festa de Nossa Senhora da Purificação, em plena praça, onde estariam presentes cantores famosos e autoridades públicas. Como não tinham roupa para apresentarem-se, ela decidiu pedir trajes emprestados às praticantes dos candomblés do seu círculo de amizade. Devido ao sucesso obtido com isso, desde então passaram a se vestir dessa maneira.

⁷³ Entrevista realizada com D. Dalva em abril de 2018.

⁷⁴ Confraria de mulheres negras fundada em Cachoeira no séc. XIX, que se dedica ao culto de Nossa Senhora da Boa Morte. A irmandade, apesar de estar ligada à Igreja Católica, possui relações com cultos religiosos afro-brasileiros.

Figura 8. D. Nicinha samba em trajes “de baiana” em apresentação no Pelourinho, em Salvador.



Fotógrafa: Rachel Menezes (2018)

Figura 9. Detalhes das mãos e braços de D. Nicinha durante apresentação no Pelourinho, em Salvador.



Fotógrafa: Rachel Menezes (2018)

Na mesma direção, o grupo Raízes de Angola, surgido no final da década de 2010, justifica o uso do traje “de baiana” pela falta de vestes adequadas para apresentações e também pelo fato de suas integrantes serem praticantes do candomblé, como nos informa D. Biu⁷⁵, uma das suas sambadeiras:

Raízes de Angola nasceu com a roupa do candomblé. A gente não tinha a saia do samba, então, a gente como Raízes de Angola faz parte do candomblé, então, a gente nascemos, fizemos, dançamos com a roupa do candomblé, porque é raízes, é samba raízes, então, raízes do caboclo, raízes do samba e Raízes de Angola é samba. Então a gente começou a sambar com a roupa do candomblé. (D.BIU, 2018b)

O costume do uso de joias e de vestes caras como as utilizadas pelas irmãs da Boa Morte e depois adotadas por D. Dalva ou D. Nicinha nos seus grupos (embora nestes as joias sejam substituídas por bijuterias), remonta ao século XVII. De acordo com Lody (2015), o uso de joias de crioula em ouro, prata e prata dourada é fruto de uma tradição milenar portuguesa de base greco-romana, sendo que no norte de Portugal usava-se uma profusão e variedade de colares no colo das mulheres. Por sua vez, Verger (2002) faz alusão ao fato dos senhores de escravos na Bahia demonstrarem a sua riqueza exibindo os seus cativos, sendo que algumas mulheres cativas tornavam-se suas amantes ou esposas e eram ornamentadas com ricas rendas e enfeites de ouro. Isso tornou-se motivo de preocupação “com os bons costumes” da sociedade colonial, o que faz com que, em 1718, o rei de Portugal escreva ao governador da Bahia, Luiz Cezar de Menezes, ordenando-lhe que não mais consentisse que as escravas se vestissem de seda, linho ou ouro, a fim de evitar que esses ornamentos incitassem o pecado.

⁷⁵ Berenice Borges dos Santos, conhecida como D. Biu, sambadeira. Entrevista realizada em 12.abril.2016

No século XIX, contudo, a utilização de saia, bata, torço e pano-da-costa – uma adaptação das vestes das africanas mulçumanas aos modelos da colônia portuguesa⁷⁶ – era já, então, parte do cotidiano da mulher negra escravizada ou liberta baiana, que mercava e vendia seus quitutes nas feiras e nas ruas.⁷⁷ Seus trajes de gala, descritos por James Wetherell, em 1862, em muito se parecem com os das irmãs da Boa Morte de Cachoeira, que, de acordo com a historiadora Magnair Barbosa (2011), eram na sua maioria ganhadeiras, dividindo-se em duas frentes de trabalho, a quitanda e o tabuleiro:

Os vestidos de gala das mulheres negras são muito particulares e muito elegantes. A parte superior do vestido, acima da saia, é feita de fina musselina, simples ou trabalhada, algumas vezes tão transparente que apenas dissimula o corpo da cintura para o alto. A parte em torno do busto é bordada com uma larga renda; [...] **A saia do vestido é muito volumosa**⁷⁸, formando um círculo completo quando é estendida no chão, a borda inferior é bordada com rendas [...] Os braços estão cobertos com braceletes de coral, de ouro, de contas etc. O pescoço carregado de correntes e dos dedos com anéis, particularmente aqueles da mão que é mais frequentemente exibida fora das pregas do xale. Um elegante pano da costa... [da África]... é jogado sobre os ombros. Estes panos tecidos em estreitas bandas com algodão colorido [...] formam o xale (Wheterell, 1882 **apud** Verger, 2002, p.554).

Esse traje, que se tornou conhecido como *roupa de crioula* ou *estar de saia*, vai ultrapassar os limites da Bahia e será observado nas mulheres negras baianas que migraram para o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, no final do século XIX e princípio do XX e ali trabalhavam vendendo mingaus e comida nas ruas, distinguindo-se das demais mercadoras.

A negra da Bahia era facilmente reconhecida pelo seu turbante, como também pela altura exagerada de suas mantas de seda; o resto de sua roupa compunha-se de uma blusa de musselina bordada, sobre o qual era colocada uma faixa cujos riscos caracterizavam a fabricação da Bahia. A riqueza da blusa e a quantidade de joias de ouro eram os principais objetos de sua elegância” (VERGER, 2002, p. 553).

Essa indumentária veio mais tarde a se tornar característica de uma das alas das escolas de samba da capital carioca⁷⁹, em homenagem às “tias baianas”, que trouxeram algumas

⁷⁶ As saias rodadas e volumosas são um legado do barroco europeu, adquirido da moda francesa (saías à francesa), e as batas largas são fruto da influência mulçumana, assim como o uso dos turbantes (ou torços) oriundo do Oriente Médio, adotado como símbolo de religiosidade, disseminado entre diversos povos africanos e introduzido no Brasil no período da escravidão. (VERGER, 1992; FALCÃO, 1942, LODY, 2015, IPHAN 6, 2007)

⁷⁷ Lody (2015) argumenta que as indumentárias das mulheres de ganho brasileiras do séc. XIX foram espelhadas nos modelos das vendeiras portuguesas daquele século e do anterior, que trabalhavam nas ruas de Lisboa, Porto e Coimbra, que já haviam incorporado elementos islâmicos, indianos e asiáticos. O diálogo de tais elementos com outros da cultura africana teria originado a figura da baiana.

⁷⁸ Grifo meu, chamando atenção para esse volume que permanecerá nos trajes dos grupos de samba de roda, mesmo nos dias atuais.

⁷⁹ O traje simbólico da baiana não está apenas nas ruas de Salvador ou nas alas obrigatórias das escolas de samba; está difundido em outras manifestações populares brasileiras, através de diferentes personagens, a exemplo dos

práticas culturais do seu Estado, dentre elas o samba de roda para a Baía de Guanabara, que, em diálogo com outras formas e vivências musicais dentro das casas delas, ganhou novos contornos e tornou-se um dos símbolos de identidade nacional.

Nas escolas carnavalescas, o traje passou a ser rotulado de “baiana” e ganhou outras características, sendo (re) interpretado a cada desfile. Do mesmo modo, foi utilizado por diversas vezes por intérpretes brancas internacionais e nacionais⁸⁰ em montagens do teatro de revista no Brasil. Uma delas foi Carmem Miranda que, apesar de não ter nenhum tipo de ligação com as tradições da Bahia, passou a adotá-lo em suas performances, sob as mais diversas (re) invenções, a partir da sua gravação, em 1939, da canção *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, para o filme *Banana da Terra*, de Wallace Downey.

A figura da baiana trazida por Caymmi naquela canção, de torços, saia e bata bordadas, colares, brincos e balangandãs, vai além da representação da mulher herdeira da religiosidade e receituários ancestrais africanos que transitam ainda hoje nas ruas da Bahia. Ela reforça uma simbologia que parece ter existido no imaginário social brasileiro, desde o tempo da Colônia, e que alimentou o desejo de mulheres, incluindo as não negras das distintas classes sociais e que fez inclusive com que a Princesa Isabel saísse trajada como tal na Europa, num baile de máscaras na ocasião da sua viagem de núpcias. A simbologia da “mulher independente, da rua, do trabalho, da luta, da lascívia, do desacato, do fetiche, do encantamento.” (NUNES NETO, 2013, p. 48)

Os poderes públicos locais souberam aproveitar parte dessa simbologia para agregar valor ao turismo da Bahia, já na ocasião cantada em verso e prosa na literatura e no cancioneiro popular como a “terra da felicidade”, onde as “mulatas” e “morenas frajolas” e “dengosas” faziam parte do seu encantamento.⁸¹ O traje, que foi aos poucos estilizado, tornou-se “típico” e passou por um processo de institucionalização e intervenção municipal e estadual para a sua obrigatoriedade, a partir da década de 1960. Foi explorado em propagandas publicitárias na televisão, rádio e outras mídias, ligando-o à identidade do povo baiano, fato que foi reforçado

maracatus do Recife, onde se diferencia nos papéis de baiana rica e baiana pobre (ou Catirina); nos autos do boi, vestindo a mulher do vaqueiro, que também recebe o nome de Catirina; nos cortejos e danças da comunidade quilombola da Mussuca, no município de Laranjeiras, Sergipe, onde recebe o nome de crioula.

⁸⁰ Além de Carmem Miranda, Pepa Ruiz (espanhola), Ana Manarezzi (grega) Otília Amorim e Araci Cortes (brasileiras) foram algumas das artistas que utilizaram o traje “de baiana”. Para maiores informações sobre a representação desse traje, ver NUNES NETO, F. A. **As mulheres de saia como ícones identitários e de identificação:** trajetórias femininas negras em Salvador. Interfaces Científicas – Humanas, 2013

⁸¹ A Bahia foi tema de lundus, maxixes e, posteriormente, do samba, nas primeiras décadas do século XX, representada como um lugar místico e exótico, onde termos como “feitiço”, “dengo”, “acarajé”, “caruru”, “Senhor do Bonfim” “morena”, “mulata” eram recorrentes (LIMA, 2016). *O que tem Iaiá* (Eduardo das Neves); *Na Baixa do Sapateiro* e *No Tabuleiro da Baiana* (Ary Barroso); *Bahia com H* (Denis Brean), *Acontece que eu sou baiano* e *Você já foi à Bahia?* (Dorival Caymmi) são algumas dessas composições.

também por livros, filmes e telenovelas ambientados naquele Estado. Em 2013, o seu uso tornou-se obrigatório, através de uma portaria municipal que atualizou o Decreto 12.175/1998, dessa vez atendendo a uma antiga reivindicação da própria categoria de baianas, como forma de preservar a identidade cultural das mesmas. Com o reconhecimento do ofício das baianas de acarajé como patrimônio imaterial do Brasil em 2005, o município reiterou a obrigatoriedade do traje em 2015.⁸²

Contudo, não vamos encontrar vendedeiras de acarajé e outras iguarias em cada esquina trajando-se da típica baiana. Algumas colocam apenas a bata e o torso, e o tabuleiro esconde a bermuda ou short que vestem. Colocar-se com a saia rodada tradicional,⁸³ geralmente com cinco metros de roda e, ainda por baixo, muitas anáguas, é dispendioso e envolve todo um processo que dispensa tempo e cuidado, como podemos observar na fala abaixo de D. Bibi (2018a), sambadeira do *Grupo Suerdieck* de D. Dalva. Ela conta como era feito dentro daquele grupo para criar volume na saia, a princípio seguindo a tradição das mulheres de santo e depois alterando para facilitar o samba e ao mesmo tempo dar mais comodidade para as sambadeiras:

A princípio era à goma [...] A gente lavava a anágua, molhava a anágua, na verdade, fazia uma goma com.... a goma mesmo de farinha, fazia uma goma grossa, colocava nas anáguas, deixava ela aberta, pendurava de uma maneira que ela ficasse aberta. [...] No passado eu vi uma senhora, Dona Edite, ela fazia um arco com um tipo de cipó, uma coisa assim e botava na borda da saia pra pendurar, então a saia ficava toda abertinha assim, era engraçado. E tando ali na goma a depender de como você dobra ela, ela pode ficar muito tempo. Ah, eu aprendi com, com Gaiacu Luiza⁸⁴ como deixar a anágua pra conservar porque ela sabia que eu era do samba e tal. Aí ela, ela disse assim – ô, Bibi, olha, vou lhe ensinar como que você guarda a anágua de um ano pro outro sem quebrar a goma. – Aí, como é tia? Aí ela: “você começa a dobrar pela, pela borda da saia, não pelo cós, pelo contrário, aí vai dobrando ali ela ficar... forma quase um canudinho, ela disse; “aqui você pode pendurar, guardar, ficar de um ano pro outro”. [...] E pra dobrar a saia também, pra viagem e tudo, começar a dobrar, ao invés de dobrar pelo cós, dobrava pelo outro lado. [...] Aí com o passar do

⁸² De acordo com o artigo 4º do Decreto 26.804, de 1º de dezembro de 2015, as baianas e os baianos do acarajé, no exercício de suas atividades em logradouros públicos, utilizarão vestimenta típica de acordo com a tradição da cultura afro-brasileira, composta, para as mulheres, de bata, torso, saia de tecido branco ou estampado e, para os homens, calça, camisa e bata na cor branca e cofió. Disponível em:

<<https://leismunicipais.com.br/a/ba/s/salvador/decreto/2015/2681/26804/decreto-n->> Contudo, apesar do decreto, ainda muitas vendedoras de acarajé não utilizam o traje, sobretudo nos bairros distantes das áreas consideradas mais turísticas da cidade.

⁸³ Para maiores informações sobre o traje de baiana, o antropólogo e museólogo Raul Lody dedicou um livro inteiro sobre a indumentária das “mulheres de fé”, com fotografias de Pierre Fatumbi Verger. Ver LODY, Raul. **Moda e História: As indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo: SENAC, 2015)

⁸⁴ Referência a Luiza Franquelina da Rocha (Gaiaku Luiza), nascida em 1909, em Cachoeira (BA). Criada dentro do candomblé, foi iniciada inicialmente na nação Keto para Oyá e posteriormente no Jeje, nação de toda sua família, sendo confirmada Kpenjigàn na Roça de Ventura (Kwe Sejá Húnde). Foi uma das poucas Vodunsis a abrir uma roça de candomblé jeje-mahi, na Bahia, num período em que era proibida a existência de terreiros de candomblé, tornando-se, então, uma Gaiaku. Faleceu em 2005 aos 96 anos de idade (CARVALHO, 2006).

tempo, o pessoal já começou a comprar tela. A tela porque se você usa uma tela, logo ela já dá uma, uma, um volume, e põe uma outra anágua por cima, porque se o vento der e tal não aparece a tela, já aparece uma anágua de tecido. Tem que ter anágua de tecido, né.

[A tela] é um, um tipo de náilon trançado. Existe tela que se bota pra, pra mosquito não entrar na casa, existe tela... aquela tela ali, agora sendo uma tela que não seja fina demais, senão ela, ela não dá o volume, e que ela seja um pouquinho grossa pra poder o volume guentar [...] E, por último, aí Dona Dalva aconselhou que a gente fizesse as anáguas com saco de farelo de farinha de trigo, saco de ráfia. Então, a gente encomenda na padaria, emenda aquele saco de ráfia, lava direitinho pra tirar aquela tinta, aquelas coisas. Aí você vai colocando sobre o outro, na base de uns três, quatro, a depender, e depois põe a de tecido e fica bonitinho. E facilita para você sentar e levantar. Porque a tela tem essa desvantagem. Quando você senta, a tendência dela é dobrar. E você levanta tá aquela tela levantada, assim, esquisita, você tem que ficar ajeitando. E saco de ráfia, não, é mais tranquilo, você senta, levanta, sem ficar te incomodando. E nem ficar esteticamente esquisito. (D.BIBI, 2018a)

Ora, se a utilização do traje “de baiana”, há cerca de 40 anos, pelo grupo *Suerdieck* de D. Dalva, teve uma necessidade consciente de estreitamento de laços com antepassados familiares próximos, como mencionado em alguns parágrafos acima, possivelmente esse imaginário cultural que o traje possui dentro e fora da Bahia, que perpassa ainda por valores como prestígio, identidade e ancestralidade africana no Brasil, foi também motor da sua adoção por aquele e outros grupos da região. Isso fica evidente no depoimento de D. Bibi, uma das sambadeiras do grupo:

(...) Quando eu tô de baiana, eu me sinto poderosa, princesa e tal e.... e tem uma certa magia nessa indumentária, que você vai nos lugares, tanto você chama atenção, as pessoas te admiram, seja pela roupa, os colares e tal, porque tem todo um conjunto, como também você abre caminho, nossa, todo mundo quer deixar a baiana passar, todo mundo quer tirar uma foto com a baiana, é uma coisa assim muito gostosa, de estar. (D.BIBI, 2018a)

Dona Rita da Barquinha, apesar de ter usado roupas emprestadas de uma ialorixá comadre sua, quando resolveu usar a indumentária de baiana pela primeira vez para se apresentar num hotel, deixa claro que o uso do traje resulta do entendimento do que ele representa simbolicamente para o Estado da Bahia:

Eu não visto de baiana por causa do candomblé, eu me visto de baiana porque eu resolvi fazer uma coisa diferente para destacar, e me vesti de baiana porque é uma figura da Bahia. Eu estou representando o samba da Bahia. Eu tô representando a baiana. Então, a gente se veste de baiana. (D.RITA, 2018a).⁸⁵

⁸⁵ Dona Rita da Barquinha, em entrevista concedida a esta autora em 8 de agosto de 2018 na casa dela em Bom Jesus dos Pobres.

Contudo, para além da preservação da tradição dos ancestrais e de símbolo identitário da Bahia, o uso do traje de baiana pelo grupo *Suerdieck* nos dias atuais, apesar do altíssimo custo que isso representa, segundo Any Manuela – neta e herdeira dos saberes de D. Dalva –, reflete uma convicção que muito se aproxima do argumento de Braudel anunciado no princípio desta sessão: a de que essa indumentária guarda em si um conjunto de informações históricas, religiosas, culturais e, sobretudo, simbologias de luta, de pertencimento, de resistência e transcendência de obstáculos. Ela é – parafraseando Leda Martins⁸⁶ – uma grafia de memórias africanas transformadas e reatualizadas pelo contato dinâmico da interação com o outro em solo brasileiro, cruzadas nos têxteis das vestes, nos chinelos, nos fios de contas e adornos. E por tudo isso, vale a pena lutar pela sua preservação.

3.2. CENA 2. PISA NA BARRA DA SAIA, Ô LALÁ!

Câmera 1. Plano fechado no motivo floral da saia de uma senhora que samba girando em torno do seu próprio eixo no sentido anti-horário. Abertura do foco para que se possam ver as saias com bastante roda – mas sem muitas anáguas – das outras seis sambadeiras à sua volta, permitindo que se possa observar o colorido das flores que parecem querer saltar do algodão das chitas onde estão plantadas. Abertura maior ainda do ângulo da cena. É possível ver que o comprimento das saias chega até um pouco abaixo dos joelhos e que as sambadeiras usam bata branca cobrindo todo o abdômen, sendo de três delas rendadas de manga curta e as de três outras de cetim liso. Nas cinturas, uma faixa branca ou de tons variados de cor, que se encerra num laço, alguns enormes e outros quase imperceptíveis de tão discretos. **Novo enquadramento.** O foco agora são os rostos. Todas possuem mais de 60 anos e usam óculos, mas há uma que parece ter mais de um século de vida, apesar dos olhos vivos e energia de uma garota de 15 anos. Torços amarrados de diferentes tecidos e cores emolduram as cabeças. Brincos não muito chamativos enfeitam as orelhas e no pescoço visualizamos alguns poucos, mas vistosos colares, ou melhor, fios de conta. **Câmera 2 em PG⁸⁷.** As sambadeiras se alternam no centro da roda, desfilando os seus sapateados miúdos feitos com os pés descalços para a numerosa plateia, sentada ou em pé, que as cerca na praça. Em seguida, dão espaços para outras pessoas sambarem um *corrido*.

⁸⁶ Referência a Leda Martins (1997), que argumenta que a formulação e modo constitutivo das culturas negras nas Américas evidenciam o cruzamento das tradições e memórias africanas.

⁸⁷ PG ou Plano Geral é o termo cinematográfico para um ângulo visual bem aberto.

Câmera 1, Plano médio numa pequena miúda que entra na roda, trajando saia branca curta e rendada franzida na cintura e bata *tomara que caia*⁸⁸ verde com frisos brancos no babado. Uma faixa estreita branca amarrada no cabelo lhe empresta uma graça de miniatura de baiana aos seus seis ou sete anos de idade. A ela juntam-se mais três, um tanto mais velhas, igualmente vestidas e sambando com desenvoltura, e muito à vontade circulam sorrindo pisando macio com seus pés descalços. Mas eis que chega atrasada à roda uma outra senhora, que pela indumentária se vê que faz parte do grupo das mais antigas. Também de óculos como as outras integrantes, bata de cetim e cores vivas na saia, ela vai tomando logo o centro da roda e das atenções por seus rompantes de quebra de movimento, similares aos dos caboclos em seus sambas rituais, que se revezam com o ligeiro *miudinho* dos pés. Sacode os ombros, abre os braços e já suspende as mãos num adeus que se mistura com o das outras sambadeiras, que agora formam uma fila atrás dela, pois já é chegado o momento da despedida. Foco nos braços que não carregam pulseiras, passando para o **Plano detalhe**⁸⁹ nas mãos que acenam e não trazem anéis nos dedos. **Corta!**

Voz over. A cena do nosso filme aqui imaginado traz um corte real de uma apresentação do grupo *Raízes de Acupe* durante a *IV Mostra de Samba de Roda de Saubara*⁹⁰, ocorrido em 2018. Entre os diversos momentos das apresentações dos grupos que fizeram suas performances musicais no palco e constituíram uma roda abaixo dele, no chão da praça, naquela noite do primeiro dia da mostra, selecionei este para chamar atenção para alguns tipos de indumentária que diferem da primeira descrita nesta sessão. O primeiro, a do próprio *Raízes do Acupe*, que se trajava de forma similar às “baianas”, mas não nos moldes das vestes dos candomblés, com uma saia de comprimento mais curto e sem muita roda, feita de um tecido mais simples e bastante comum entre os grupos do Recôncavo: a chita. O segundo tipo, a das “miúdas”, que são crianças do *Samba Mirim Vovó Sinhá*, de Saubara, usado por vários grupos

⁸⁸ *Tomara que caia* é um modelo de bata, camisa ou vestido que não possui manga nem alças, o que faz com que os ombros fiquem à mostra. O nome da peça já traz em si o sentido de provocação do desejo de que seja visto o que a sociedade não permite, ou seja, os seios. O *tomara que caia* não é um modelo dos últimos dois séculos. Ao contrário, ele pode ser visto em pinturas do século XIX que mostram escravas e/ou libertas usando-o. Ver DEBRET (2016), *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2016. Prancha 70, p.238 e REIS, João José, *Rebelião Escrava no Brasil: A história do Levante dos Malês em 1835* p. 497 (figura de Rugendas – “Detalhe de San Salvador.”

⁸⁹ Plano detalhe ou PD em cinema é quando a câmera enquadra um detalhe do corpo, como boca, olho, mão etc., ou ainda um pequeno objeto.

⁹⁰ A *IV Mostra de Samba de Roda de Saubara* ocorreu nos dias 21 e 22 de abril de 2018, com o apoio financeiro do Governo do Estado/Secretarias da Fazenda e Cultura – Centro de Cultura Populares e Identitárias, em parceria com a Chegança dos Marujos Fragata Brasileira, Rede do Samba de Roda e Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia. O evento, que teve como principais sujeitos dinamizadores as comunidades de samba de Saubara, Bom Jesus dos Pobres, São Braz, Acupe e Teodoro Sampaio, contou ainda com a presença do grupo *Samba de Coco de Pernambuco*.

de samba mirins. O estilo também adota saia rodada e bata, sendo que a primeira é mais curta, um pouco acima dos joelhos, e a segunda, um *tomara que caia*, que deixa os ombros e colo à mostra. Na cabeça, uma faixa ao invés de torço.

Figura 10. Grupo Raízes de Angola Apresentação na IV Mostra de Samba de Roda de Saubara 2018



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 11. Grupo Samba Mirim Vovó Sinhá Apresentação na IV Mostra de Samba de Roda Saubara. 2018



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Há um terceiro modelo, não mencionado na cena capturada pela Câmera 2, mas que é muito presente entre os grupos de samba de roda, que mantém a saia rodada, mas sem preenchimento do volume com anáguas, e não utiliza torços ou faixa na cabeça. No lugar da bata, uma camisa de malha com o nome do grupo. É o caso de Dona Fiita⁹¹ do *União Teodoreense*, de Teodoro Sampaio. Ela alega que no seu grupo ninguém se veste de baiana. Trajam-se como as mulheres da sua comunidade sempre o fizeram. Apenas adotaram a camisa para dar uma identidade ao grupo.

O seu depoimento, assim como o de D. Zélia do Prato⁹², aponta para uma uniformização recente dos grupos com trajes de baiana. D. Zélia conta que sua mãe era sambadeira em São Francisco do Conde e, no tempo dela, sambava-se de vestido. E mesmo atualmente, no grupo em que atua em São Francisco do Conde, o *Samba Coral das Marisqueiras e Pescadores*, ela é a única que atua vestida com trajes de baiana tradicional. As outras mulheres vestem saias, mas nada de anáguas rodadas. Do mesmo modo, naquele município, o grupo *Samba Chula*

⁹¹ Dilma Ferreira Alves Santana, sambadeira de Teodoro Sampaio, conhecida como Dona Fiita, que junto com o cantador de chula Paião, lidera o *Grupo de Samba de Roda União Teodoreense*. Entrevista realizada em abril de 2018.

⁹² Zélia Maria Paiva Souza, conhecida como Dona Zélia do Prato. É sambadeira do grupo *Samba Chula de São Braz* (Santo Amaro) e *Samba Coral das Marisqueiras e Pescadores* (São Francisco do Conde).

Filhos de Zé, idealizado e coordenado por D. Jane⁹³, filha do tocador de viola Zé de Lelinha, também utiliza vestidos rodados, na busca de seguir o costume das antigas sambadeiras do local.

Por sua vez, o sambador Paião⁹⁴, de Teodoro Sampaio, me comentou numa entrevista, que na década de 1950, a saia que sua avó, sua mãe e as outras mulheres da sua comunidade usavam para sambar não era a mesma do cotidiano. Era a “saia do samba”: grande e rodada com uma bata completando o figurino. Ele também revela que, naquela época, os pais viajavam de trem para os carurus em outras localidades, levando a roupa do samba num bocapiu de palha⁹⁵. Isso me faz crer que no início do século XX, pelo menos naquela região e suas proximidades, a indumentária da roda de samba não incluía anáguas volumosas, que caracterizam o traje típico da baiana, pois as mesmas não caberiam no mencionado bocapiu. Uma cena do documentário *The black music of Brazil* (MARRE, 1982)⁹⁶, mostra que isso também era realidade em Saubara mesmo seis décadas depois. O filme traz uma roda de samba no Taboão, a mais antiga rua da cidade, onde as mulheres aparecem em seus trajes cotidianos, provavelmente domingueiros. Elas estão todas de vestido ou saia, uns com mais outros com menos roda, mas sem uso de anáguas.

O que observo, então, tanto nas cenas que presenciei nas diversas localidades onde estive durante a pesquisa, assim como nas diversas fotos e filmes sobre o samba de roda a que tive acesso, é que existe um elo, um elemento comum às indumentárias das sambadeiras: a saia rodada (ainda que ela seja parte de um vestido). Com mais ou menos volume, com ou sem anáguas, nos calcanhares, abaixo ou acima dos joelhos, a roda da saia é um elemento que complementa a performance das mulheres. É ela que favorece seus giros, criando um círculo em torno dos corpos, elemento que configura o espaço e caracteriza a expressão artística realizada por elas. É evidente que por envolver o samba de roda uma performance participativa

⁹³ Edneuzza Joana dos Reis, conhecida como Jane, em entrevista realizada em 2018.

⁹⁴ Carlos Bispo dos Santos (Paião) em entrevista realizada em 18 de agosto de 2018 em sua casa no município de Teodoro Sampaio (BA).

⁹⁵ Bolsa/sacola feita de fibras trançadas.

⁹⁶ *The black music of Brazil* (1982) faz parte da premiada série de 14 documentários musicais produzidos e dirigidos pelo escritor e diretor britânico Jeremy Marre, *Beats of the Heart*, realizada em diferentes localidades ao redor do mundo. O filme que tem como mote o samba apresenta, contudo, diversas sonoridades brasileiras e traz depoimentos e performances de Gilberto Gil, Leci Brandão, Luiz Melodia, entre outros. O filme mostra a preparação das escolas de samba do Rio de Janeiro para o Carnaval e as apresenta como grandes organizações mantidas pela máfia e traficantes de drogas. Em uma das suas cenas aparece uma roda de samba gravada em Saubara (BA). Enquanto ela acontece, uma narração apresenta o samba de roda como uma dança comunal africana realizada em círculo, trazida para o Brasil por escravos negros, que teria dado origem ao samba brasileiro. A cena em Saubara traz diversos membros da família do sambador Rosildo Rosário (que também aparece no filme ainda criança), incluindo D. Ana e D Gelita, bastante conhecidas naquela comunidade, tendo a última falecido em 2017. O documentário completo está disponível no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTop6GYs0wc>>

dos seus praticantes, vamos encontrar nos seus eventos diversas mulheres trajando calça comprida, short e mesmo vestido ou saia sem volume algum. Sem contar os homens que também frequentam os sambas e dançam nos *corridos* e muitas vezes nas *chulas* por desconhecimento do seu ritual performático. Mas as integrantes dos diversos grupos e das comunidades de samba usam e sabem da importância da saia. Algumas vezes presenciei o empréstimo dessa peça realizado a alguém que não a havia trazido e que manifestava o desejo ou mesmo estava convidada para sambar. Também é muito comum ver nas rodas de samba alguns turistas que já viram ou participaram de alguns eventos do samba no Recôncavo ou fora dele trajando saias volumosas.

Um outro elemento que dá identidade à indumentária do samba de roda é a chita, tecido estampado, com motivos florais, galhos, folhagens, utilizado por grande parte das sambadeiras nos seus mais variados modelos de saias. Braudel (2005) nos informa que na geografia dos têxteis, a chita foi criada por tecelões na Índia, uma vez que as principais religiões daquele país – o hinduísmo e o islamismo – proibiam representações de figuras humanas. Ela teria chegado aos mercados europeus no século XVIII com o nome de *chintz* e vendida ao lado de outras especiarias caras asiáticas. Logo tornou-se muito apreciada pela qualidade da fixação da estampa no tecido, através de um extrato vegetal, o mordente, que impedia que as cores se misturassem na ocasião do tingimento, lavagem e secamento. Com a revolução industrial, tecidos correspondentes passaram a ser fabricados na Inglaterra, na França e tornaram-se conhecidos com o nome de *indiennes* e na Itália por *mezzaros*.

De acordo com Anna Göbel (2014)⁹⁷, a chita chegou ao Brasil através dos portugueses, na segunda metade do século XIX, num período em que a indústria têxtil encontrava-se em pleno vapor. Aqui no país, foi estampada sobre um “tecido base” de algodão fininho e de tramas irregulares, o morim, e para esconder sua fragilidade e transparência, os motivos florais ganharam contornos pretos e cores mais vivas – vermelho, amarelo e azul – adicionadas de outras, resultantes das suas misturas entre si.

Essa vivacidade e alegria que saltava do colorido da chita brasileira e o baixo custo da sua produção terminaram atraindo pessoas mais simples e passou a fazer parte dos corpos e dos cenários das festas e manifestações populares do Norte e Nordeste, sendo o samba de roda uma delas. Essa atração me parece ser proveniente do fato de Pernambuco e Bahia terem sido importantes centros de cultura algodoeira, dispondo a cidade de Valença (BA), no século XIX,

⁹⁷ A alemã Anna Göbel escreveu um livro infantil ilustrado por Ronaldo Fraga, no qual a chita é a personagem principal, contando de forma lúdica e colorida a sua história.

de acordo com Freire (2008), de uma grande fábrica de algodão, possivelmente a melhor do Brasil na época, sendo todo o trabalho de estamparia feito por negros. Então, o acesso ao tipo alegre da chita pelos praticantes dos folguedos populares – que eram africanos ou afrodescendentes – era direto.

Göbel conta-nos ainda que entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, nos tempos áureos de produção de tecidos de algodão no Brasil, surgiram dois novos tipos de estampas com flores mais largas (chitão) e miúdas (chitinha). Os avanços tecnológicos terminaram por trazer outros têxteis sintéticos mais finos e modernos da Europa e da China para o mercado brasileiro, e a chita caiu em desuso do cotidiano das pessoas a partir de 1950. Retornou, contudo, em 1970, após um episódio em que roupas desse tecido foram presenteadas a embaixadores num desfile em Nova Iorque produzido por Zuzu Angel. Nos tempos atuais, ela é mais utilizada em artigos e peças de decoração do que como vestuário, sendo suas estampas transplantadas para tecidos mais finos. Entretanto, embora outros tecidos com estampa de flores que conseguem dar mais volume, como o “gurgurinho”, se misturem a ela nas vestes das sambadeiras, a chita ainda se destaca como um dos elementos identitários do samba de roda do Recôncavo, pois, como dizem Göbel e Fraga (2014, p. 43), “estampas falam, cores suspiram, mas só a chita canta e dança”.

Faz-se mister dizer, contudo, que a permanência do uso da chita e ainda a adoção de tecidos de qualidade inferior, geralmente lisos e de aparência acetinadas, por grupos de localidades menores da zona rural estão associadas à falta de recursos financeiros. Observei que quanto mais os grupos se organizam internamente e têm acesso ao conhecimento de mecanismos de patrocínio, de elaboração e realização de projetos ou mantêm parcerias com órgãos públicos ou privados, acadêmicos e ainda com visitantes de fora do município, no Brasil e no exterior, mais eles incrementam suas indumentárias, o que ratifica o argumento de Braudel, posto no início desta sessão, de que o desejo de vestir roupas está relacionado com promoção social. O vestir-se com mais ou menos luxo aqui está diretamente implicado com as condições sociais, econômicas e de conhecimento do valor e prestígio que é creditado ao grupo também a partir da estética que ele apresenta.

A Câmera 1 desta cena chamou a atenção também para os fios de conta usados no pescoço das sambadeiras do *Raízes de Acupe*, assim como para a ausência de pulseiras e anéis nos dedos. Ao contrário de sambadeiras como Dona Nicinha, Dona Biu ou Dona Zélia, que sempre estão repletas de adornos nas mãos, algumas mulheres de fato não se ocupam em colocá-los, deixando quase sempre os braços e dedos nus ou com poucos enfeites. Quanto aos fios de conta, eles são verdadeiros textos visuais, como os definem Lody (2015), que revelam valores

sociais, religiosos e estéticos. Feito de contas de materiais diversos com cores geralmente associadas a divindades do panteão afro-brasileiro dos candomblés, eles possuem significados especiais, que estão impressos mesmo na sua feitura artesanal, passam por rituais de sacralização e fazem parte da vida cotidiana de lazer, do trabalho ou do sagrado nos terreiros. No samba de roda, muitas das sambadeiras são adeptas das religiões afro-brasileiras, e o uso dos fios se relacionam com seus orixás, inquices ou voduns. Mas várias delas se dizem católicas e admitem que os utilizam apenas por questões estéticas.

Chamo atenção agora para um último detalhe desta Cena 2. Os pés descalços das sambadeiras. Ao contrário da cena anterior, que mostra o chinelo *changrin* como invólucro usado para o contato dos pés com o solo, aqui a relação com a terra é direta. Os pés nus pisando o barro ou o cimento no samba é bastante comum entre as suas praticantes. Um dos motivos para isso pode ser encontrado nas palavras de D. Biu (2018a), do grupo *Raízes de Angola*, quando diz que o “samba pra mim é raízes, é samba no pé. É descalço, pra gente sentir o prazer, o amor da terra.” Esse sentimento encontra fundamento religioso nas diversas nações dos candomblés, que têm a terra como algo sagrado, a morada dos ancestrais, devendo-se respeito a ela. O estar descalço também é um sinal de humildade.

Mas, por outro lado, vale lembrar que durante o período colonial e imperial no Brasil não era permitido o uso de sapatos para os escravizados. Sua utilização era um sinal explícito de liberdade, embora Matos (2008) nos lembre que esse rigor era menor em relação às mulheres, e que a algumas delas era consentido o uso de chinelas baixas de couro que cobriam as pontas dos pés. Ora, essa informação pode nos ajudar a traçar relações tanto do não uso, que pode ser fruto de um costume de estar sem sapatos na vida social cotidiana e, naturalmente, o ato de sambar estaria incluso, como também do uso do *changrin*, que teria sido adotado por ser o único permitido para utilização das mulheres. Porém a relação com a terra não pode ser descartada, uma vez que a história do samba de roda revela muitas relações dessa expressão cultural com o candomblé.

3.3. CENA 3 – A BARQUINHA CHEIA DE VELA E O CHAPÉU DE BAMBA

Câmera 1. Plano aberto pegando a imensa sala na sua extensão. Vê-se o tablado de madeira e janelas de vidro que se abrem para um grande campo verde. Numa faixa presa nas varas de um palco que abriga apenas alguns instrumentos e caixas de som, lê-se: *Encontro de Culturas do Mundo – Espaço Tangará Mirim*. Logo abaixo do palco, seis músicos sentados

em fileira tocam pandeiros, violão, marcação. Dois deles cantam. Vestem calça jeans, camisetas iguais de malha branca, e três deles levam chapéu estilo panamá na cabeça. Imediatamente à frente deles, um círculo formado por nove sambadeiras abancadas em cadeiras e cerca de 50 pessoas sentadas no chão, que batem palmas e respondem ao coro do *samba corrido*. No centro, uma senhora trajando-se luxuosamente no estilo “baiana” – saia volumosa dourada na altura do joelho, torço e bata branca rendada, envolta na cintura por um grande laço dourado – equilibra na cabeça uma miniatura de uma embarcação miúda à vela. **Câmera 2, Plano detalhe.** Com o casco de madeira pintado com as cores do Estado do Bahia, a barquinha está carregada de flores coloridas e enfeitada com fitas coloridas e pequenas bandeirolas que lhe dão um ar de festa. **Câmera 3, Plano médio.** Sambando enquanto carrega com segurança e maestria os 7,5 kg deste objeto, a senhora de 70 anos de idade parece nunca ter visto o tempo passar no seu corpo. Olhos brilhantes e sorrindo, volta-se para uma jovem senhora que está sentada no solo, trajando roupas apropriadas para aulas de dança, e com um gesto nas mãos convida-lhe para sambar.⁹⁸

Convite aceito, ela ocupa o centro da roda, sapateando com seus pés descalços. Vê-se que é uma dançarina experiente pelo porte consciente do seu corpo modelado por músculos fortes. A sambadeira se acerca dela, tira da cabeça a barca e ajuda-lhe a colocá-la na sua. Ela desequilibra. Tenta outra vez. Novo titubear das pernas. Por um momento aquilo parece que vai terminar num desastre. Mas confiante e persistente, a dançarina vai chegando num equilíbrio e, ainda que um pouco tensa pelo peso do objeto, consegue deslizar com graça pela sala sob olhares apreensivos dos demais. **Corta!**

Voz over. Esta terceira e última cena deste *take* traz dois novos elementos para o roteiro do nosso imaginário filme. Ela captura um momento da roda de conversa promovida pelo projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, do qual participei como mediadora, cantora e sobre o qual falaremos mais amiúde na Sessão 6, que se refere a dois trabalhos de difusão do samba de roda. O primeiro elemento a que me refiro é o traje masculino utilizado pelos músicos ou sambadores, que não ainda foi mencionado. O segundo é um adereço utilizado

⁹⁸ A sambadeira aqui descrita é Dona Rita da Barquinha, de Bom Jesus dos Pobres, e a jovem senhora reportada trata-se da renomada coreógrafa e dançarina baiana Rosângela Silvestre, graduada em Dança e pós-graduada em Coreografia, na Universidade Federal da Bahia. A última foi integrante de diversos grupos de dança folclórica e de danças afro-derivadas, dentro eles o *Grupo Odundê* (UFBA). Pesquisadora das danças de raízes africanas, há mais de 30 anos reside nos Estados Unidos, onde criou a *Técnica Silvestre*, que mistura elementos da Dança Moderna e de danças tradicionais africanas e utiliza símbolos que expressam o universo cosmológico e físico. Rosângela tem viajado dentro e fora do Brasil coreografando, dirigindo e dando aulas em diversas instituições. Atualmente é coreógrafa do *Viver Brasil Dance Company*. Cito aqui o seu nome e experiência para dimensionar a dificuldade de sambar portando um objeto pesado, mesmo para uma dançarina acostumada com o samba de roda e com o corpo treinado por várias técnicas de dança clássica e moderna. Para mais informações sobre seu trabalho, consultar < <https://www.silvestretraining.com/the-training.html> >

em festividades em comemoração ao Ano Novo pelas comunidades tradicionais de Maragogipe (Enseada do Paraguaçu) e Saubara (Bom Jesus dos Pobres).

A indumentária dos sambadores nas apresentações dos grupos de samba de roda nas diversas localidades observadas, em regra, não tem nenhuma sofisticação e nem segue o estilo das vestes das sambadeiras, embora eles se trajem de forma distinta. É geralmente composta por tênis, calça jeans, chapéu⁹⁹ e camisa de malha de manga curta, que leva o nome do grupo para identificá-lo. As cores são, na maioria das vezes, em tons fortes, como nos informa Milton Primo (2019), violeiro que faz parte de três grupos em São Francisco do Conde, *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, *Samba Chula Renovação* e *Samba Chula Filhos de Zé*, além de coordenar as aulas de música do grupo de *samba chula* mirim *Flores da Pitanga*.

O *Samba Chula Filhos da Pitangueira* tem diversos padrões: tênis, calça sempre jeans, e nós temos diversas, uns três ou quatro camisas. Algumas são em gola polo, em cores vivas, vermelho, azul, amarelo, e um ou dois são de camisas estampadas de botão. E sempre de chapéu. Alguns de palha e outros com um material parecendo mais sintético. (...) Agora o *Renovação* a gente fica mais à paisana mesmo. A gente tem um padrão também, mas geralmente esse como é um grupo mais alternativo a gente se apresenta às vezes mesmo com roupas normais. E o samba das crianças – mesmo porque também a gente veio de um patrocínio – a gente tem um padrão, uma camiseta com a logomarca do projeto, também em eventos públicos a gente se apresenta com as camisetas todas padronizadas. (...) E nos eventos internos e escolas e tudo, assim, em eventos mais... digamos, extraoficiais, a gente vai também à paisana. (PRIMO, 2019)

Um outro tipo de traje observado nos sambadores, geralmente quando não estão utilizando a camisa padronizada com o nome do grupo, é a camisa social de manga curta ou comprida ou de malha com gola polo, como mencionada por Milton Primo. Esta última é muito utilizada pelo Sr. João do Boi¹⁰⁰, sambador de São Braz. Não é raro ver nas ocasiões mais informais os mais jovens usando camiseta, bermuda e boné, tocando ao lado dos mais antigos com camisa social/gola polo e chapéu.¹⁰¹

⁹⁹ Vários são os estilos de chapéu adotados pelos sambadores, mas os mais comuns são: chapéu-palhetas (tipo panamá – copa média, aba larga, feito em trama de palha ou artigo similar); chapéu tipo social clássico (copa média, aba curta e curvada nas laterais, de feltro, mas também de palha ou outros materiais). Também é utilizado o tipo cowboy (feito em couro, copa alta com três vincos, aba grande, muitas vezes com as laterais levantadas).

¹⁰⁰ Sr. João do Boi, nascido como João Saturno, é um dos mais conhecidos e famosos cantadores de chula do Recôncavo. Junto com seu irmão Alumínio (Antônio Saturno), iniciou o grupo *Samba Chula de São Braz*, onde faziam parelha e tocavam pandeiro para se divertirem nas festas, sem intenção de ir ao palco. Em 1995, o grupo foi organizado e fundado oficialmente por Fernando Santana (DÖRING, 2016). Além de cantar, Sr. João geralmente dança em algum momento na roda enquanto toca pandeiro, o que não é muito comum entre os músicos no Recôncavo. Nos dias atuais, João do Boi possui um grupo próprio de *samba chula* que leva o seu nome.

¹⁰¹ Vide exemplos disponíveis no Youtube do *Grupo de Samba Chula União Teodorense* (Teodoro Sampaio) e *Coisa de Berimbau* (<<https://www.youtube.com/watch?v=-XsE4ci9xvg>>) e do *Grupo de Samba Chula de Terra Nova* (<<https://www.youtube.com/watch?v=FfASnivHGj8>>).

O uso do chapéu pelos mais antigos segue uma antiga tradição entre os baianos, posto que no início do século XX o chapéu masculino era um acessório imprescindível, que impingia status. Sair sem ele significava estar mal vestido e, por esse motivo, era utilizado nas ruas por homens de todas as classes sociais nas mais diversas ocasiões. Geralmente feito de palha, era muito comum o estilo pescador entre os mais pobres, com abas bastante largas, apropriadas para o trabalho ao sol, sendo que os que podiam comprar utilizavam o tipo panamá (CADENA, 2013). Uma fotografia de Eduardo Cerqueira de Falcão,¹⁰² dos anos 40, que retrata um momento do comércio na Feira de São Joaquim, em Salvador, nos dá a dimensão do uso desse adereço, que terminou se estendendo até os dias atuais entre os sambadores:

Figura 12. Chapéus em Água de Meninos. Década de 1940.



Fotógrafo: Edgar Cerqueira Falcão (194-)¹⁰³

O segundo elemento que a cena da Câmera 3 traz, ao qual me referi no início deste *Voz over*, é a barquinha à vela, que é transportada na cabeça durante o ato de sambar. Folgado antigo praticado entre trabalhadores que vivem da pesca e do marisco no rio Paraguaçu, tem sido mantido por Dona Rita, de Bom Jesus dos Pobres, que ficou conhecida como a Mestra da Barquinha. Esse objeto não é parte de um malabarismo a que se presta a sambadeira e nem um

¹⁰² Informações e foto “Chapéus em Água de Meninos”, de Edgar Cerqueira Falcão, disponível no Blog Ibahia. Disponível em: <<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/07/25/o-habito-de-usar-chapeu-de-palha/>> Acesso em: 15.jul.2017

¹⁰³ Imagem disponível em: <<https://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/07/25/o-habito-de-usar-chapeu-de-palha/>>

adereço para deixar a cena mais interessante ou aprazível para os que participam da roda. Como nos lembra Lody (2015, p. 21), “os conceitos de beleza e de estética estão profundamente relacionados aos conceitos de pertencimento.” Portar a barca na cabeça é “viver e transmitir esse belo”. D. Rita (2018a) conta-nos que vivenciou essa tradição na sua infância, apesar de ter saído de Bom Jesus ainda com cinco anos de idade para morar em Salvador, quando sua mãe foi trabalhar naquela cidade como doméstica. Lá cresceu, estudou até a 5ª série do primário (atual Ensino Fundamental), casou-se, teve quatro filhos, mas sempre ia passar férias em sua terra natal, onde frequentava os carurus, as rezas de Santo Antônio, Santa Bárbara, Cosme e Damião e acompanhava a comunidade na festa da barquinha. Após separar-se do marido, há cerca de 40 anos, retornou à sua terra natal para trabalhar e retomou – ou reinventou – a antiga tradição da barquinha, buscando dar continuidade a sua prática que já não estava mais acontecendo. Segundo seu depoimento,

Essa tradição da barquinha acontece no dia 31 de dezembro. [...] era feita com as pessoas antigas daqui, que eram pescadores e marisqueiras. [...] Eu não criei, isso aqui é uma tradição mais antiga, e eu acompanhava pequena, e essas pessoas que fazia essa manifestação, hoje não existe mais ninguém. A história da Barquinha é que aqui foi um meio de transporte, a gente não tinha estrada. A gente viajava pra Salvador, a gente viajava pra Maragogipe, pra Nazaré das Farinhas, que os homens negociava, ia comprar as coisas em Maragogipe e Nazaré das Farinhas: farinha, verduras, fruta, e o saveiro descia carregado com isso, pra vender em Salvador, nas feiras de Salvador: São Joaquim, a feira do Bonfim [...], e quando começava dia de sexta-feira, sábado eles aí vinham embora pra casa, pra Bom Jesus. Esse porto aí era cheio de saveiro. Então, ia buscar a sobrevivência. A gente viajava pra Santo Amaro de barco, era o meio de transporte (...). Aqui, é uma colônia de pescadores, e aonde eles vão pescar e trazer o sustento pra casa. Então, a barca trafega, navega no mar. Então no dia 31, à noite, a gente sai e bota essa barca no mar, em agradecimento a tudo, né. De ter os pescadores indo buscar seu sustento, as mulheres ir pescar, conseguir trazer seu sustento pra casa e não acontecer nada de mal ao pescador, um barco virar, morrer afogado ou um peixe pegar um pescador. Então, isso é em agradecimento, ao ano todo que eles foram e conseguiu, e num agradecimento à rainha do mar né, porque tudo tem seu mistério, esse mar, essa mãe maré, onde o pessoal daqui vai buscar o seu sustento, tem mistério. Então, em forma de agradecimento, bota-se essa barca no mar, (...) a gente passa pelas ruas, passa nas portas, samba, as pessoas botam oferenda, bota bijuteria, sabonete, um talco, esses tipos de coisas, e aí a gente vai e bota essa barca no mar, em agradecimento. (D. RITA DA BARQUINHA, 2018a.)

Convicta da importância, para sua comunidade, da continuidade dessa tradição (que ela define como sendo a manutenção da história do lugar, da cidade, de onde se vive, para leva-la à frente), ela continua:

Então eu não ia deixar morrer uma história tão bonita do meu Recôncavo, da minha cidade, e desde quando é uma história viva né, é uma cultura viva, a Barquinha é uma cultura viva. Então, eu vou fazer isso até quando eu tiver

forças, até quando Deus me der forças pra eu fazer. Minha mãe morreu com 105 anos, eu tô com 69, mas eu não sei até quando, mas enquanto eu puder, eu vou levar pra frente. (D. RITA DA BARQUINHA, 2018a.)

Dona Rita, com seu sapateado seguro e ritmado, desfila na roda não apenas o seu talento *coreo-musical*, que é imenso. Executando o seu *miudinho* enquanto equilibra 7,5 kg da barquinha, adereço essencial que complementa o seu traje “de baiana” sambadeira, ela demarca um território de identidade vivido no seu corpo, reafirmando assim as palavras de Lody (2015, p. 26) quando diz que “a indumentária é um território de identidade experimentada no corpo.” São séculos que navegam em solo firme junto com ela. Um passado de marisqueiras e pescadores, de negros e negras que lutaram pelo sustento, expostos ao sol, tempestades, para garantirem os seus próprios sustentos e o das suas famílias. Na barquinha carregada de flores e mimos para a dona das águas, transitam religiosidade, esperança, fé, gratidão e celebração pela vida.

Todo esse sentimento experimentado por muitos dos que vivem do que o mar oferece também é ou foi compartilhado por pessoas de outros municípios. Tive a oportunidade de vivenciar, com minha família, em 2012, todo o processo de preparação da festa da Barquinha de Enseada, que ocorre no dia 31 de janeiro, em Enseada do Paraguaçu, uma comunidade remanescente de quilombo, localizada na zona rural de Maragogipe (BA)¹⁰⁴. Conversamos na ocasião com D. Ditinha, a senhora octogenária que confecciona a barquinha, com muito capricho, há mais de cinco décadas. Ela nos contou da dificuldade que enfrentam para manter essa tradição sem recursos e/ou apoio financeiro. Ali ajudamos a trazer os músicos para a festa, uma vez que o transporte deles não chegou, saímos com a comunidade para recolher presentes, participamos do samba e da entrega das oferendas para Iemanjá. Observamos, na ocasião, que somente uma pequena parcela da população se envolveu com a coleta dos presentes, mas, à meia-noite, a praia estava repleta de pessoas, incluindo turistas que vieram para ver a barquinha chegar ao seu destino.

Rosildo Rosário, historiador, articulador e sambador de Saubara, revelou-me que a festa da barquinha também ocorria na sede do município de Saubara.¹⁰⁵ Segundo ele, sua avó paterna

¹⁰⁴ Estive na passagem do final do ano de 2012 e início de 2013(réveillon). Na ocasião, eu estava trabalhando na região como coordenadora administrativa da Ojú Obá Produções, Turismo, Cultura LTDA. empresa responsável pela realização do Levantamento Preliminar do Inventário Nacional de Referências Culturais da Área de Influência do Estaleiro Enseada do Paraguaçu, que correspondia 07 municípios do Recôncavo baiano: Cachoeira, Itaparica, Maragogipe, Salinas da Margarida, Santo Amaro, São Félix e Saubara. Este trabalho foi fruto de parceria entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, e o Estaleiro Enseada do Paraguaçu – EEP.

¹⁰⁵ Antes de ter sido emancipado e elevado à categoria de município em 1989, Saubara era distrito de Santo Amaro. A cidade é composta por diversos vilarejos, entre eles Bom Jesus dos Pobres.

era muito envolvida com as questões culturais dali e produzia diversas brincadeiras que hoje já não mais são realizadas, a exemplo do Rancho do Papagaio, Rancho do Canário, Rancho da Borboleta. E a barquinha era uma delas. O folguedo deixou de ser praticado pela comunidade dali, mas a pequena embarcação foi assumida por Dona Rita, que a carrega na cabeça com muita destreza e continua fazendo dela um símbolo identitário da cidade, uma vez que Bom Jesus dos Pobres é um de seus distritos. (ROSÁRIO, 2018)

Entretanto, Dona Rita comenta que nos últimos anos, por falta de recursos financeiros, nem sempre tem conseguido realizar as festividades do dia 31 de dezembro em Bom Jesus dos Pobres. Mas, independentemente dessa data, leva sua barca para fora do seu município, do Estado e do país, correndo rodas de samba durante o ano, promovidas por órgãos públicos, privados e, sobretudo, por grupos de capoeira com os quais traçou amizade dentro e fora do país. Contudo, mostra-se preocupada com a continuidade da tradição. Por isso, além da sua barquinha de trabalho, possui uma outra menor com a qual as meninas do seu grupo de samba mirim praticam o samba e, dessa maneira, se envolvem desde cedo com o folguedo. Também quando ministra oficinas de samba de roda para outras crianças, conta-lhes a história da barca, fala da sua importância para a comunidade e faz uso da miniatura para que ela possa ser carregada por corpos ainda não preparados e habituados a equilibrar objetos à cabeça enquanto sapateiam no samba.

Esse ato de carregar a barca na cabeça não apenas revive o folguedo dos antepassados dos pescadores e das marisqueiras, mas também um costume usual entre os negros e negras cativos durante o período colonial e imperial. Pierre Verger (2002, p. 534) traz, em seu livro *Fluxo e Refluxo: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX*, uma observação do consul britânico na Bahia em 1860, James Wetherell, que descreveu esse tipo de transporte de cargas:

“Do contínuo costume que têm de carregar coisas sobre a cabeça, o porte do corpo é muito reto. As mulheres em particular são muito hábeis; uma laranja, uma xícara de chá, uma garrafa, uma vela acesa, tudo é colocado sobre a cabeça, e assim as mãos ficam livres. As coisas parecem ser carregadas com a mesma segurança colocadas sobre a cabeça nua ou sobre o lenço que serve de turbante.” (VERGER, 2002)

Donald Pierson também comenta sobre esse costume ainda no início da década de 1940, na Mata Escura, um bairro da capital baiana:

[...]. Durante o dia, passavam ao longo do caminho em frente da casa homens, mulheres e crianças de todas as idades, a maior parte descalça ou calçando simples tamancos, trazendo muitas vezes na cabeça, com facilidade, cestas ou

bandejas de doces, frutas, legumes ou flores para o mercado, grandes trouxas de roupa para serem lavadas em um lago próximo, latas de Standard Oil cheias de água, jacas, melancias, cachos de banana, sacos de farinha de mandioca; [...] De aparência notável eram muitas das baianas que passavam – pretas altas e graciosas, acostumadas desde a infância a carregar com facilidade grandes pesos na cabeça [...] (PIERSON, 1971, p. 102).

Como uma dessas senhoras hábeis de que falam Wetherell e Peirson, que portam com facilidade objetos pesados sobre um pano enrolado como um pequeno turbante, como se fosse uma pluma, trajando-se como uma baiana do século XIX, Dona Rita nos presenteia com o passado e permite-nos navegar nele e deixa-nos envolver pela brisa suave que assopra as ricas histórias travadas entre homens, mulheres peixes e mariscos, abençoadas por Iemanjá.

Ainda uma última observação a fazer acerca da indumentária é que muitas vezes ela é feita pela própria sambadeira. E nesse fazer envolve a escolha do tecido adequado, do modelo da saia, camisa ou vestido, a combinação de cores, a escolha de um adereço, que pode ser um bico, uma renda, uma fita. Ainda quando o traje é feito por outra pessoa, o zelo com aquela peça que será vestida reflete o cuidado com o nome do grupo e com o encontro com o outro, além envolver um fazer artístico, como observa Any Manuela:

(...) Minha vó costurar nessa idade! A forma de costurar, então, os cuidados que ela tem! Então, tem história, tem símbolos, tem muitas expressões que estão ligadas a essa atividade [samba]. E costurar é um trabalho artístico, como que a roupa vai ficar, como que... como pregar os bicos, por exemplo, como pregar ... eu não sei como é que fala, mas tem umas costuras que são manuais e tem um significado pra isso. Então, por conta disso tudo, pra mim o samba de roda é uma cultura e arte também. (ANY MANUELA, 2018a)

Finalizo esta sessão pontuando que o que se pode observar a partir do que foi acima exposto é que a estética dos trajes no samba de roda está atrelada a diversos fatores históricos, sociais e econômicos e, sobretudo, à crença de uma representação simbólica da Bahia e/ou à preservação das tradições de antepassados, que se diferenciam de acordo com as localidades onde residem os grupos, mas guardam em comum a utilização de cores vibrantes na maioria dos trajes e, sobretudo, a roda da saia ou do vestido.

A busca do solo da ancestralidade dessa expressão artística, através da indumentária, parece ir ao encontro de Deleuze e Guatarri (1997), quando afirmam que a arte não é um instrumento de comunicação, mas sim de resistência. Numa entrevista proferida no Mardis de La Fondation, Deleuze (1987)¹⁰⁶ comenta que a arte é o que resiste à morte:

¹⁰⁶ Entrevista proferida no Mardis de La Fondation para a Fundação Europeia de Imagem e Som em 17 de março de 1987. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues_creation>

[...] a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.

Considerando a história de luta pela sobrevivência do samba de roda na sociedade baiana, podemos afirmá-lo como um ato de resistência. Por outro lado, ele também é arte, onde a dança, a música, literatura, a indumentária se conjugam para um momento descontraído e realizado por prazer e divertimento. Assim, o samba de roda consegue atingir o que Deleuze chama de "duas faces do ato de resistência", por ser humano e também um ato de arte. E, em se tratando da indumentária, a estética adotada pelos grupos vai além de uma palavra de ordem ou transmissão e propagação de uma informação. Ela é uma forma de expressão de um sentimento de pertença, de identidade.

4 – TAKE 2: MOVIMENTO

Na cosmologia Bantu-Kongo, a vida do ser humano é um movimento contínuo através de estágios de equilíbrio entre uma força vertical, que é a chave para a entrada e saída no mundo físico, e uma força horizontal, que são as relações religiosas (BUNSEKI FU-KIAU, 2001). Franz Fanon (2008, p. 53) afirma que “o homem é movimento em direção ao mundo e ao seu semelhante. Movimento de agressividade que engendra a escravização ou a conquista; movimento de amor, de doação de si, ponto final daquilo que se convencionou chamar de orientação ética.” Esta sessão aborda o movimento no samba de roda, entendido aqui como aquilo que faz surgir as histórias individuais e coletivas no espaço, que presentifica e atualiza as memórias contidas nas configurações cênicas, que possibilita a transmissão dos saberes. O movimento é o elemento ativo da transformação. Este é, portanto, o espaço reservado ao corpo na tese. O corpo que dança, aprende, ensina e atua cenicamente. E o corpo feminino, no samba tradicional do Recôncavo Baiano, é aquele que dá materialidade àquilo que vemos acontecer dentro da roda. E é falando dos procedimentos que ocorrem dentro dela que inicio esta sessão.

4.1. CENA 1: RODA RODA, PIÃO, QUE NÃO BAMBEIA, PIÃO

Câmera 1. Panorâmica de cima para baixo de onde se vê uma roda formada por pessoas com outras por trás em sua volta. Foco na *roda de dentro* do samba, no momento em que o som da viola preenche o espaço, tão logo os cantadores finalizam o *relativo*¹⁰⁷. Com um sorriso discreto e ao mesmo tempo provocador, a sambadeira olha para o último tocador de pandeiro que está à sua direita. Ela começa a sapatear pelo lugar dos pandeiros. Corre a roda em sentido anti-horário e se coloca ao pé da viola, responde, interage, estimula o músico, que lhe oferece seu talento e criatividade. O violeiro percute as cordas, e ela responde com graça no mesmo ritmo num traçado *miudinho* para o lado, fazendo com que suas cadeiras requebrem sutilmente. Ele segue pinicando a viola num convite à criatividade, e ela percebe. Sorri com os olhos, e os lábios desenham suavemente a face. Gira em torno de si mesma fazendo com que sua saia ganhe corpo e torne o espaço ainda mais circular. O seu sapateado captura completamente a atenção dos presentes.

¹⁰⁷ A resposta do canto da chula chama-se “relativo”.

Travelling¹⁰⁸ pelo lado de fora da roda. Tem uma senhora de pé e braços cruzados que somente observa. Fica só olhando a sambadeira nos seus volteios dentro da roda. Se inclina para a direita a fim de ver melhor, pois um rapaz alto se colocou na sua frente. A sambadeira está no centro sapateando, mas ela parece sentir no próprio corpo a sensação da dança, pois o seu corpo começa a se mover. Ela está fora da roda, mas ao mesmo tempo dentro. Vê-se claro nos seus olhos que estuda minuciosamente os detalhes dos pés daquela que está agora na roda e parece desejar profundamente receber dela uma umbigada e poder assumir o centro. A sambadeira lhe faz um sinal com o rosto. Ela entende e nega com a cabeça o convite para se aproximar. Talvez por conta dos joelhos que, maltratados pelo ofício da dança, já não respondem ao seu desejo, nem lhe permitem fazer os volteios que criam uma roda dentro da roda. A sambadeira então dá uma umbigada em uma senhorinha ainda mais velha que ela mesma. Os tocadores param a música. É hora de beber uma cerveja ou uma boa aguardente para deixar o sangue acender ainda mais o samba. Desfaz-se a roda. **Corta!**

Voz over. A relação com aquilo que se vê no samba de roda, ou seja, corpo/movimento/dança/sapateado é tão capturadora dos sentidos de quem dele participa ou observa, que os primeiros registros, ainda no século XIX, de formas que se assemelham diretamente a ele, chamadas genericamente de batuque, foram descritas como dança.¹⁰⁹ Mesmo quando o termo samba surge em documentos, também é designando a dança dos negros. Isso me parece revelador da importância da *choréia*¹¹⁰ para a expressão cultural aqui em discussão. E a primeira característica dela é a formação espacial em círculo, que inclusive lhe dá nome: a roda.

A roda é o espaço ancestral do samba. É ali que o movimento desenha as memórias dos antepassados. Cabeça, busto, braços, mãos, bunda, pernas, pés e mãos são letras que combinadas constroem a gramática dos gestos que se tornam palavras escritas no corpo. Vestido com saia volumosa, que ajuda a pintar com traços fugazes o ambiente, o corpo de origem

¹⁰⁸ Em cinema, o termo *travelling* (viajando) é utilizado quando a câmera se descola na mão do operador para qualquer direção, seja usando uma grua ou um carrinho

¹⁰⁹ De acordo com o Iphan (2006), os primeiros registros de formas culturais que guardam características similares ao samba de roda datam do séc. XVII. Entretanto, é em documentos do séc. XIX que vamos encontrar aquelas mais parecidas com que chamamos de samba de roda, com a presença da viola, palmas, canto com solista e coro. Ver mais sobre o termo batuque e samba relacionados com dança em: SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**, 1998

¹¹⁰ *Khoréia*, palavra grega que denomina dança em roda acompanhada por coro (em latim, *choréa*). Foi utilizada a partir do Renascimento no século XVIII unida à *graphé* (escrita) – originando o termo *chorégraphie*, que designa a arte de conceber, criar, compor uma dança. HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

africana ali discorre a sua *oralitura*¹¹¹; revela tradições transmitidas e percebidas oral e visualmente. É na roda que o solo recebe o sapateado de tantos outros, realizado por uma única pessoa que do seu centro se ocupa. É lá que o corpo faz o invisível visível.¹¹² Onde a ancestralidade faz o uno se tornar duplo, dando sentido ao que D. Zelina diz: “Eu nunca sambo sozinha. Ela [Iansã] não sai de junto de mim”.¹¹³ Também é nesse espaço que as vozes dos sambadores ecoam cantigas que preenchem lacunas do passado e reintegra-o no presente. Os dedos desvelam histórias escondidas nas cordas do *machete*¹¹⁴; as mãos constroem pontes entre o individual e o coletivo no braço do violão e no couro dos pandeiros. Na roda, como pontua Jorge Sabino e Raul Lody, retoma-se “a unidade cósmica, aproximando e possibilitando importantes rituais de sociabilidade e também de inclusão, de pertencimento a um grupo, a uma sociedade, a um povo”.¹¹⁵

A roda do samba, que aqui discorro, não gira no sentido horário ou anti-horário, não tem evolução dos corpos na geografia do espaço, como bem pontua Serra (2009). Entretanto, o círculo delimitado por corpos de indivíduos colocados lado a lado, não é somente um espaço físico. É um espaço vivo, dinâmico, formado por pessoas que não estão estáticas como se paredes fossem; ao contrário, são como uma “estrutura” movente, que atua cantando, batendo palmas, por vezes esfregando a mão uma na outra, nos momentos da *chula*, por exemplo, em que se deve escutar os cantadores. A roda se modifica com a saída da sambadeira para o seu sapateado e volta a ser alterada com o seu retorno, após ter distribuído o seu encanto entre os presentes. E depois, segue se renovando com novas saídas e retornos, diminuindo e aumentando, no caso dos *corridos*, onde mais de uma pessoa ocupa o centro.

A roda é formada por dois mundos: o interno e o externo. O primeiro é o dos sambadores e sambadeiras do grupo. O mundo externo é o das pessoas que não participam do mesmo, ou seja, a plateia, que pode ser formada por indivíduos da localidade onde o evento ocorre e por outros que vieram de longe para assistir e também participar do evento. Esses dois mundos se cruzam, fazem trocas, pois como o samba de roda é participativo, os de fora também podem

¹¹¹ Alusão ao termo *oralitura*, empregado por Leda Martins (1997) ao se referir aos atos de fala e de performance dos congadeiros do Congado do Reinado do Jatobá (MG), para matizar a inscrição das formas próprias da oralidade africana naqueles sujeitos.

¹¹² Referência à frase “A arte faz o invisível visível”, proferida pelo professor doutor Babatundè Lawal ao se referir à Arte Yorubá no curso de extensão *História, Cultura e Arte Yorubá*, promovido pela Universidade do Estado da Bahia, em 2008.

¹¹³ Zélia Maria Paiva Souza, sambadeira de São Braz, conhecida como D. Zélia. Entrevista realizada em 27 de julho de 2018.

¹¹⁴ Referência à “viola de machete” utilizada no *samba chula*.

¹¹⁵ SABINO; LODY (2011, p.20). Danças de Matriz Africana: Antropologia do Movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

adentrar no centro da roda em algum momento. Mas existem limites espaciais, que podem ser dados pela disposição de corpos que se colocam de pé em círculo, pois muitas vezes a plateia fica disposta espacialmente ao redor deles, ou ainda quando a performance ocorre num palco, ficando, então, a plateia disposta diante deste. Às vezes, os dois mundos conflitam pelos comportamentos rituais, que são controlados pelo(s) coordenador(es) ou donos (as) do grupo, como foi o caso da menina da comunidade de São Francisco do Conde, que entrou na roda do Seu Zeca Afonso dançando com as pernas abertas, e ele mandou parar o samba (situação narrada na Sessão 2). Outros exemplos desses conflitos podem ser a entrada de mais de uma pessoa na roda ou ainda no momento em que o canto ocorre no *samba chula*, como será mostrado em parágrafos seguintes.

Como a roda é viva e reflete o mundo social das pessoas, alguns conflitos podem ocorrer não apenas com os “de fora” da roda, mas internamente. No documentário *O Cantador de Chula* (2009), por exemplo, Seu Domingos Preto comenta que por conta de certas palavras de um desafio entre os cantadores, ele viu um deles “meter o pandeiro na cara do outro”. Observei também alguns momentos de tensão entre os tocadores. Um deles ocorreu em cima de um palco grande armado durante uma festa pública, por conta do andamento mais lento do que o esperado, causado por um violeiro novo em um grupo de *samba chula*. Outro aconteceu dentro de uma festa numa comunidade de samba, por causa dos percussionistas que estavam tocando muito alto em relação às vozes e, por isso, os cantadores não podiam se ouvir. Nas duas ocasiões ocorreram falas de reclamação ditas em tom alto e nada cordial, visível para todos, diferentemente do que estamos acostumados a ver no mundo dos espetáculos em teatros, onde “erros” e intercorrências costumam ser disfarçadas. Na roda de samba, os sentimentos parecem expressar-se mais claramente, visto que não se trata apenas de um divertimento para outrem, mas para todos. Os procedimentos cênicos são como princípios éticos dos sambadores e sambadeiras, e o desrespeito a eles pode não ser tolerado.

A abertura deste *take* trouxe para a cena uma “roda”. As lentes da nossa câmera imaginária capturaram um momento da minha própria experiência diante de uma roda de samba realizada na sede da Chegança Fragata Brasileira, no município de Saubara (BA), em 2017. A sambadeira em foco é D. Nicinha¹¹⁶, ali presente para um ensaio de uma série de quatro rodas de conversa que se sucederiam meses mais tarde. Eu sou aquela que observa a cena. Iniciei este *take* colocando-me do lado de dentro da cena para tentar traduzir em palavra escrita o

¹¹⁶ Maria Eunice Martins Luz, sambadeira de Santo Amaro da Purificação (BA), conhecida como D. Nicinha do Samba.

enredamento provocado pela fruição e frescor da performance de uma exímia conhecedora das tradições do samba de roda. Generosa, sempre disposta a compartilhar o espaço com outras pessoas, seus pés deslizam como se tivessem pequenas rodas presas nas solas, que se desprendem repentinamente em volteios elegantes, alimentados pelo volume da saia, criando a sensação de um flutuar contínuo e ritmado. A oralitura corporal dessa senhora, construída ao longo de sete décadas de vida, é feita de fina poesia moldada com a argila da cultura centro-africana e queimada pelo calor santoamarense.

Na cena narrada, ao assistir o solo de D. Nicinha, ocorre uma “cinestesia”¹¹⁷ comigo, ou seja, “eu-corpo” vivencio a dança dela, embora esteja tão-somente olhando-a sambar no centro da roda.¹¹⁸ Isso vai ao encontro de Raymond Williams quando observa que o ritmo transmite uma descrição de experiência tão profunda, que é recriada no corpo de quem o recebe (WILLIAMS, 1961 **apud** SODRÉ, 1998). E isso tem um efeito físico tamanho na pessoa, que tal experiência pode ser vivida por outros. Olhando D. Nicinha, enquanto percebia as sonoridades polirrítmicas advindas da construção musical em camadas realizadas pelos pandeiros, marcação, viola e violão, eu revivi no corpo a experiência dela.

A cinestesia provocada pelo corpo em movimento alimentado pelo ritmo é comum em performances participativas, como o samba de roda, no qual música e dança são completamente interligadas. Ocorre que a primeira nos impulsiona, evoca nossas memórias ancestrais, parece mover células, e rasgar o nosso desejo.... E é aí que mora o espaço da segunda, a dança. É ali no desejo de dançar, de mover, de expressar tudo aquilo que está escrito no nosso *DNA ancestral* e que foi desperto pela música. E desejamos o passo, o sapateado, o giro, o rebolado, o espaço, a atenção dos presentes. Desejamos estar ali naquele centro. E isso é tão forte que observo nas performances públicas dos grupos de samba do Recôncavo que, quando elas acontecem no mesmo nível espacial do público que aquele que é de fora da roda, que não é um integrante do grupo, tem um certo momento que já não tem nem mais interesse em ver a dança das sambadeiras. Numa roda de *samba chula*, por exemplo, assim que o *corrido* começa a tocar

¹¹⁷ O termo “cinestesia” é utilizado aqui não apenas com o significado que tem na língua portuguesa, da capacidade que todos temos de perceber os movimentos do próprio corpo ou de suas partes. Considero também o sentido empregado por Barba e Savarese (2012), que desse significado compreende a percepção cinestésica como aquilo que permite aos espectadores, ao assistirem a um espetáculo, apesar de aparentemente “inativos”, “sentirem” no corpo os impulsos físicos correspondentes aos movimentos de cena. O termo sinestesia, grafado com ‘s’ em português, figurativamente significa “sentir junto” e se aproxima mais do sentido empregado por Barba, mas preferi adotar a grafia utilizada por ele.

¹¹⁸ Eu-corpo é uma expressão que passou a ser usada entre os pesquisadores acadêmicos de Dança, advinda do argumento de Merleau-Ponty (2015) de que o corpo não é um terceiro elemento fora do físico e da consciência, do qual temos posse, e de que não há outro meio de conhecer o próprio corpo a não ser vivenciando-o. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório do meu ser total.

e é permitida a entrada de mais de uma pessoa na roda, os de fora entram esfuziantemente no centro, ansiosos para mostrar seu samba ou *mostrar-se* no samba.

É sobre a “dança” do samba, ou seja, ao corpo em festa, que dirijo as lentes imaginárias deste *take 2*. O corpo que executa sapateados, que move os quadris, que utiliza sua energia a serviço do desejo de celebrar a vida junto com o outro. O corpo que realiza na roda procedimentos simbólicos estabelecidos pela comunidade de samba na qual está inserido, trazendo um passado imemorial ou reinventando tradições¹¹⁹ em reação às mudanças constantes do mundo moderno. Por isso, antes de reportar-me à “dança” propriamente dita, faço menção a esses procedimentos, que são muitos e diversos, que antecedem e/ou direcionam a movimentação performática do samba no Recôncavo.

Via de regra, esses procedimentos são realizados de maneira similar no que diz respeito à forma de entrar e correr a roda, de se reportar aos tocadores, de fazer a alternância das sambadeiras no centro através da umbigada ou de um outro tipo de convite corporal. Observei que alguns grupos possuem práticas fixas, sem abertura para possíveis renovações, a exemplo do *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, de São Francisco do Conde, onde o senhor Zeca Afonso, organizador e coordenador do grupo, zeloso da tradição que lhe foi transmitida por seu avô, busca a conservação da prática na repetição das linhas melódicas, harmônicas, toques dos pandeiros e no ritual performático, incluindo a indumentária. Esse também é o caso do *Samba de Roda Samba Suerdieck*, que permanece guardião de uma estética simbólica que foi criada há mais de 50 anos por D. Dalva, como nos informa sua filha e vice-presidente do grupo, D. Ana Olga Freitas¹²⁰ (2018a):

(...) Eu não posso deixar é de seguir o que minha mãe me passou. Isso aí eu sou rigorosa dentro do grupo. Ela me passou isso, ela passou isso pra gente, vamos seguir o que ela passou desde o início. Não pode ser diferente. A gente segue as regras, a tradição.

Práticas mais flexíveis são mais comuns nos grupos de samba de roda que surgiram mais recentemente ou naqueles que têm apenas os *corridos* como prática de referência. Mas de regra, os grupos que se reconhecem dentro da tradição do *samba chula* realizam um ritual performático na roda, que tem seu início com o canto (a *chula*, seguida do *relativo*) e somente

¹¹⁹ Alusão à expressão “tradição inventada” criada por Eric Hobsbawm, entendida como “um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWN, 2012, p. 12).

¹²⁰ Ana Olga Freitas, em entrevista realizada em 2 de novembro de 2018

quando este é finalizado e a viola começa a “chorar” é que uma sambadeira¹²¹ adentra o espaço circular, mostra o seu sapateado e o finaliza com uma umbigada ou outro convite gestual para uma outra sambadeira.¹²² Neste momento, os cantadores reiniciam a chula. A sambadeira que foi convidada não poderá entrar imediatamente na roda. Ela deve aguardar a finalização do *relativo* e somente quando se ouvir novamente o pinicado da viola é que poderá sair para sambar. E tudo recomeça, como ressalta D. Zélia (2018a), detalhadamente:

A gente dá embigada¹²³ na colega. A colega vai esperar o cantador cantar novamente, esperar cantar o *relativo*, pra depois ela sai na roda, e fazer a mesma coisa que eu fiz, pra depois e dá umbigada nas colegas, **não pode roubar a embigada, tem que esperar cada um a sua vez.** Agora o samba de roda é que pode sambar, pode misturar, pode ir duas, três, quatro, mas o *samba chula* já é diferente. O *samba chula* tem regra. Tem que esperar aquela sair da roda, pra dar umbigada e esperar o cantador terminar de cantar. (D. ZÉLIA, 2018a)

Esse comportamento ritualístico da roda no *samba chula* não é apenas uma regra estabelecida, mas uma forma de diálogo entre a música e a dança, como conta Me. Milton Primo¹²⁴ (2018):

O sambador larga a *chula*, vem o *relativo*, cabe o violeiro sim, aí sim, insinuar a sambadeira, jogar a frase que ele quisesse jogar, interage ali com o som e sapateia, ela brinca com o violeiro, ela brinca com os demais membros da orquestra percussiva. Algumas vão ao centro, dá o solo que ela tem, quiser dar, e por fim, a umbigada. Esse é o ritual! Umbigada, o ciclo se recomeça.

Esse ritual envolve outros procedimentos cênicos expressivos que vão variar de acordo com cada comunidade de samba como, por exemplo, o que deve fazer inicialmente a sambadeira quando entra na roda. Döring (2016, p. 124) descreve o “comportamento performático” de algumas senhoras mais experientes, conhecido no *samba chula* como “correr a roda”, que significa que quem foi escolhida para ser a próxima a ocupar o centro, antes de fazê-lo deve dirigir-se aos músicos “passando de um a um, às vezes demorando um pouco na

¹²¹ Na maioria dos grupos que visitei, quem entra primeiro na roda é a organizadora do grupo e, no caso dos grupos estruturados por homens, a sambadeira mais velha ou mais experiente, responsável pela roda de mulheres.

¹²² Além da umbigada (mais comum), esse convite pode ser, por exemplo, uma atitude com a perna, um toque no ombro, uma indicação com as mãos juntas e abertas com a palma da mão para cima, uma troca de toalhas ou ainda algum outro gesto qualquer estabelecido por elas.

¹²³ Muitas das sambadeiras utilizam o termo embigada no lugar de umbigada e, às vezes, os dois termos ao mesmo tempo, como é o caso de D. Zélia na fala citada.

¹²⁴ Milton José Primo da Cruz, sambador, tocador de viola machete, recebeu o título de Mestre da Cultura Popular pelo Ministério da Cultura. Respeitando sua designação, optei por incluir a respectiva abreviação em sua referência.

frente de um, quando esse se empolga muito no instrumento (...)” A esse respeito também trago a fala de D. Zélia¹²⁵ (2018b):

Quando a gente vai sambar, primeiro a gente dá a sapateada nos pés dos tocadores. A gente não sai pra sambar, saiu, assim não. Primeiramente, a gente tem que pedir licença aos *tocador*, a gente dá aquela sapateada, começa, e depois a gente faz nossa pirueta, no meio da roda. Mas primeiramente a gente tem que sambar primeiro no pé do caboclo. (...)

No *Suerdieck* também se adota o cumprimento dos músicos, mas D. Ana Olga¹²⁶ (2018a), observa que o mais importante quando se entra no grupo é correr a roda:

Quando ela entra na roda, ela entra ali, ela vai sambando *miudinho*, vai arrodando, né, faz reverência, quando passar em frente aos músicos faz reverência aos músicos e vai sambando, vai pro centro pra mostrar que é uma roda de samba. Só não pode sambar sem que ela faça ali a roda. (...) Não importa (se começando pelos músicos ou não). E até mesmo que ela chegue no centro, mas ela tem que correr a roda.

Já no *Grupo de Samba Chula Raízes de Angola*, de Acupe, distrito de Santo Amaro, de acordo com D. Santinha¹²⁷ (2018), não existe a obrigatoriedade do cumprimento aos tocadores:

D. Santinha: Eu já entro sambando, eu já entro sambando. Se for eu que entrar primeiro, eu já entro sambando, e se eu entrar por último, ou segundo, ou terceiro, eu já entro sambando, né. Assim que eles acabar de cantar lá em cima, eu aqui, já entro sambando. Já entro no meu rebolado (risos)

Clécia: Mas não tem isso de primeiro cumprimentar os músicos, tem esse ritual não?

D. Santinha: Não. Cumprimenta quem quer.

Aquela que conhece o *samba chula*, entretanto, ainda que não seja o estilo adotado por seu grupo de origem, como é o caso de D. Nicinha do Samba, que trabalha somente com os *corridos*, ao entrar na roda, fica sempre atenta às regras do grupo que está se apresentando. E é muito comum ver as sambadeiras experientes, quando iniciam seus solos, saudarem os tocadores, iniciando geralmente pela viola ou pelos pandeiros, ainda que não seja a atitude adotada por aquele grupo.

O pandeiro marca no *samba chula* a entrada da sambadeira. Quando o tocador de viola está finalizando o seu solo, o pandeiro dobra, soa forte ou “come no centro”, como os sambadores e sambadeiras costumam dizer. É o sinal para a sambadeira sair e correr a roda. Pai Agenor de Santana¹²⁸ (2018), de Bom Jesus dos Pobres, rememorando o samba daquela localidade comenta sobre isso:

¹²⁵ D. Zélia, em entrevista concedida em 27 de julho de 2018.

¹²⁶ D. Ana Olga Freitas, em entrevista realizada em 2 de novembro de 2018.

¹²⁷ Maria Santos de Jesus Vasconcelos, conhecida como Dona Santinha, em entrevista realizada em 12 de abril de 2018.

¹²⁸ Pai Agenor Nunes de Santana, em entrevista concedida em julho de 2018.

Essa que saía, ia lá *miudinho* no pé de cada pandeiro, aqueles pandeiristas marcando, batiam o pandeiro no chão (...) Na hora que batia esse pandeiro no chão, é a hora que pode... quem tá sambando, pode tirar o pé do chão. O pandeiro tá lá tocando, né, aí se um desses pandeiristas, ora está lá e bate o pandeiro até o chão, bate o pandeiro até o chão, aí você pula, você dá aquele gingado. Fora isso, só no *miudinho*. E aí você vai de um pandeiro até outro, até outro, até outro, até outro, até outro, e assim sucessivamente. Você só levanta, só tira o pé do chão, se o pandeiro marcar, se o pandeiro não marcar, é gafe (...) E é essa noção do poder tirar o pé do chão, isso aí, um grande exemplo, é D. Maninha¹²⁹, em Acupe, e aqueles Mestres, Mestre Preta, Mestre Tinho. São uns verdadeiros Mestres e Mestras. E observe D. Maninha, uma mulher centenária. Quando o pandeiro bate no chão, ela pula e pula com vontade, preste atenção. E você ver que o samba dela é deslizando, não, uma pluma!

O saudar o violeiro para alguns grupos é tão importante que chega a receber um nome específico. Me. Milton Primo¹³⁰, violeiro do *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, comenta sobre isso:

[...] Chama “no pé da viola” saudar o violeiro. E aí se ela quiser brincar...! A boa sambadeira, isso é lá, hoje em dia a gente já não ver tanto isso, ela sabe brincar com a viola, porque o que o violeiro faz, a sambadeira, ela vai realmente vendo o que a viola tá fazendo, na pisada. Eu acho bonito essa interação. A regra do *samba chula* é quando sair do *relativo*, que é a vez da sambadeira, ela tem que vir no pé da viola. É, hoje também, a gente já não vê muito isso. É o ritual, porque eu costumo dizer, *samba chula* é um ritual. [...] O sambador larga a *chula*, vem o *relativo*, cabe o violeiro sim, aí sim, insinuar a sambadeira, jogar a frase que ele quisesse jogar, interage ali com o som e sapateia, ela brinca com o violeiro, ela brinca com os demais membros da orquestra percussiva. [...]. A gente vai brincando. Tem várias! Tem uma chamada, tem o sal pinicado [...], aquele pinicadinho, tem aquele chamado que você percebe... é como se fosse um convite mesmo, ela percebe. Na atmosfera do samba, vocês percebem isso. Eu acho bonito essa interação, e a regra do *samba chula* é quando sai do *relativo*, que é a vez da sambadeira, ela tem que vir no pé da viola[...] Você pode ver lá, as fotos dos violeiros antigos, Seu Zé [de Lelinha] mesmo, ele só sambava de perna aberta, não é à toa não, ele era gaiato, Jane que é a filha dele, pode até falar sobre isso. Entra mesmo, a viola aqui, oh. Ele sambava assim....

Em viagem com o projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, do qual falaremos mais amiúde na Sessão 6, tive a oportunidade de ver algumas vezes sambadeiras, em roda formadas apenas por amigos, brincarem com o violeiro e, com um gesto, pedir-lhe que afastasse as pernas para que sambasse, o que sempre arrancava gargalhadas dos presentes. Uma delas, D Nicinha, faceira e brincalhona, remexia os quadris, virava-se de costas para ele, que

¹²⁹ Referência a Eurides Bispo dos Santos, conhecida como D. Maninha, sambadeira do grupo *Samba Raízes de Acupe*, que com 103 anos de idade continua sambando e participando das atividades do grupo. Seu filho, Elsinho, é um dos maiores tocadores de pandeiro e cantadores de chula do Recôncavo.

¹³⁰ Milton José Primo da Cruz, violeiro dos grupos *Samba Chula Filhos da Pitangueira* e *Renovação*, ambos de São Francisco do Conde (BA), em entrevista realizada em 3 de outubro de 2018.

sorria muito. Ela retornava de frente e saía girando. Outra sambadeira vinha e assumia o posto numa brincadeira de competição e provocava o violeiro e ainda um ou dois pandeiristas e novamente as risadas soavam forte. Como era eu quem conduzia as rodas de conversa do *Circulando*, ao final da viagem, na última apresentação, eu contei à plateia dessa prática no Recôncavo e disse que D. Nicinha era mestra em fazê-la. Isso estimulou-a e na sua última performance, naquele dia, afastou as cadeiras que havia na frente do violeiro, foi até ele e abriu-lhe as pernas com as mãos, causando um enorme frisson entre os presentes, arrancando-lhes calorosos aplausos.

No entanto, essa atitude interativa mais íntima com os tocadores, em tom de brincadeira ou mesmo maliciosa, como argumenta Mascarenhas (2014),¹³¹ nem sempre foi bem-vinda nas comunidades de samba, razão para que muitos pais e maridos não permitissem a presença da mulher no samba, como conta D. Zélia (2018):

Do tempo de minha mãe, que minha vó empatava minha mãe, aí esse tempo, ela nem contava mais, ela me contava já da parte dela, que o marido não deixava ela ir sambar. E tinha o ritmo de um tocador. Se tocador de pandeiro, se tocasse normal, tudo bem, mas quando tocava que ele pegava o pandeiro e abria as pernas e batia aqui assim, aquele que tava lá dizia que tava procurando frete com a mulher dele, aí já começava aquela briga. Porque cada samba, cada coisa tem um tipo de um sotaque, que a pessoa fica sem entender o que é. Então ele não podia, quando tivesse as *mulher* no samba, ele estava errado, ele não podia abrir as pernas, e botar o pandeiro e bater aqui. Você já viu? Você preste atenção, quando tiver no samba de roda, preste atenção, se existe algum homem abrindo pra bater o pandeiro? Tu tu tu tu tu tu. Não fazia isso não. Antigamente não fazia isso não. Agora, a pessoas faz agora o que quer, né. Porque agora tá tudo a vontade, mas naquele tempo não era brincadeira não, viu.

Essa forma de tocar do sambador a que se refere D. Zélia, conhecida como “boca de banco”, já rendeu muito motivos de briga, conforme reza a história oral do Recôncavo, considerado como um convite para fazer sexo, exatamente pelo modo íntimo de se relacionar com a sambadeira, num jogo cênico-musical forte, tomado por muitos como falta de respeito, como podemos inferir das palavras da mestra.

Ainda me reportando aos comportamentos cênicos dos grupos de *samba chula*, em um determinado momento, eles finalizam com a *chula* e passam a tocar os *corridos*, nos quais os versos geralmente são mais curtos, tanto na pergunta como na resposta. Então, os

¹³¹ Em sua dissertação de mestrado João Paim Mascarenhas (2014) cita o sambador Alumínio do então *Samba Chula de São Braz*, que em entrevista lhe comentou que os tocadores de pandeiro muitas vezes, ao presenciar um rebolado que chamasse atenção, não se continham e convidavam as sambadeiras para dançarem entre suas pernas numa abordagem maliciosa. O autor acrescenta que isso fazia com que a roda ficasse mais interativa e animada.

procedimentos cênicos mudam também. A dança, o canto e os toques dos instrumentos acontecem simultaneamente, e mais de uma pessoa pode sambar ao mesmo tempo no meio da roda. Entretanto, certos grupos de *samba chula* como o *Raízes de Acupe*, em Santo Amaro, ou *União Teodoreense*, em Teodoro Sampaio, e mesmo alguns que não trabalham com a chula, como o *Suerdieck* (Cachoeira), *Raízes de Angola* (São Francisco do Conde) e Barquinha de Bom Jesus dos Pobres (Saubara), procuram manter a tradição de uma única pessoa sambando de cada vez. Eles não podem, contudo, evitar que outras pessoas da audiência entrem em maior quantidade nos *corridos*, principalmente nos dias atuais, quando a presença de pessoas que desconhecem a tradição dos grupos é cada vez mais comum nos eventos. D. Rita da Barquinha¹³² comenta sobre sua experiência a esse respeito:

A cena do *samba corrido* é que é uma pessoa por vez na roda, e pra isso que existe a umbigada. Se fosse pra sair um montão de gente na roda, essa palavra “umbigada”, essa coisa da umbigada, não existia. Porque você sai, uma pessoa e você dá umbigada, que bate o umbigo na outra, convidando pra ela sair, descer e sair, e assim sucessivamente, com as pessoas que tá ali. Mas hoje, como a sede das pessoas de sambar, como eu lhe disse, quem tá ali, tem sede de sambar. A sede de sambar, todo mundo quer sambar e aí faz aquela mistura que sai 2, 3...eu acho até bonitinho sair um casal, um homem que também sabe sambar, fica cortejando a mulher na roda, eu acho até bonito, mas o samba que eu conheci e que eu aprendi, que eu convivi, era um por vez na roda, porque aí existia a umbigada.

A umbigada de que fala D. Rita, ou embigada como se referiu D. Zélia em alguns parágrafos anteriores, é uma das características cênicas ou performáticas mais marcantes do samba de roda tradicional. Presente já mesmo em formas culturais que utilizavam rodas, que se assemelhavam ao samba e que foram registradas no séc. XVII, a umbigada é um ato que envolve um giro realizado pelos quadris em torno do centro do corpo seguido do encostar do umbigo no de outra pessoa, convidando-a, assim, para substituí-la, ocupando o centro da roda. Câmara Cascudo (1954), depois de reconhecer a presença da umbigada em várias manifestações brasileiras e portuguesas, não apenas como convite à substituição, mas também como parte da própria dança, afirma ter sido a mesma trazida pelos povos banto, pautado em diversas informações documentais que apontam que a sua origem encontra-se naquele continente.

Um desses documentos traz as observações de H. Capelo e R. Ivens acerca de uma dança que estes presenciaram na travessia entre os Quilengues em 1878: “Após três ou quatro voltas perante os espectadores, termina o dançarino por dar com o próprio ventre na primeira ninf

¹³² Maria Rita Silva Machado dos Santos, conhecida como D. Rita da Barquinha. Entrevista realizada em 12/04/2018

que lhe parece, saindo esta a repetir cenas idênticas” (CASCUDO, 1954, p. 627)¹³³. Em outro, há algumas descrições de Alfredo de Sarmiento, de 1880, sobre a dança negra conhecida como “batuque”, na região de Luanda, em alguns distritos do Congo, onde a umbigada está presente, e comenta as diferenças daquela prática nas diferentes localidades dali. Algumas das características descritas por ele lembram-me as rodas de *samba chula* mais “amarrada” e com apenas uma solista no centro finalizado com os *corridos*, mais ligeiros e com a possibilidade de ter mais pessoas ocupando a roda. Vejamos o que diz Sarmiento¹³⁴:

Forma-se um círculo de dançadores em uma arena ficando em redor os assistentes. Formado o círculo, salta para o meio dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, **marcado por um pequeno movimento dos pés**¹³⁵, da cabeça e dos braços. Esses movimentos aceleram-se conforme a música se torna mais viva e, arrebatada, e em breve admira-se um prodigioso saracotear de quadris, que chega a parecer impossível poder-se executar, sem que fiquem deslocados os que a ele se entregam. Quando os primeiros pares se sentem extenuados, vão ocupar os seus respectivos lugares no círculo, e são substituídos por outros pares que executam os mesmos passos. Em Loanda, e em vários outros presídios e distritos, o batuque difere deste que se acaba de descrever e que é peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte do Ambriz. Naqueles distritos e presídios consiste também o batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma prêta, que depois de executar vários passos, vai dar uma **umbigada** (a que chamam *semba*) na pessoa ou escolhe entre as da roda a qual vai para o meio do círculo para substituí-lo. Essa dança, que se assemelha muito a nosso *fado*, é a diversão predileta dos habitantes dessa parte do sertão africano (Congo) onde a influência dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante imoralidade. (SARMENTO, **apud** CASCUDO, 1954, p.627)

As duas descrições de Sarmiento, assim como a comparação com o fado português, sugerem não apenas um diálogo dos povos bantos com os colonizadores em Portugal e no Brasil, mas também entre eles próprios, entre suas práticas diversas.¹³⁶ No nosso caso, em relação ao samba de roda, esses diálogos mantiveram na roda o “pequeno movimento dos pés” – o nosso sapateado *miudinho*-, o remelexo dos quadris, a ida ao centro apenas um por vez ou também com mais pessoas, assim como a variação do próprio termo umbigada, que Sarmiento

¹³³ Trecho citado por Câmara Cascudo (1954) extraído do livro *De Banguela às terras de Iaca*, I, de H. Capelo e R. Ivens publicado em Lisboa em 1881.

¹³⁴ Alfredo de Sarmiento (OS SERTÕES D’ÁFRICA, Lisboa, 1880) citado por CASCUDO, 1954, p.627

¹³⁵ Grifo meu para sinalizar a semelhança com o passo *miudinho*.

¹³⁶ De acordo com Oneyda Alvarenga, o *miudinho* era uma dança muito comum no princípio do século XIX e refere-se a uma publicação de 1835 de Carl Seidler que o descreve como muito indecente, o que lhe leva a crer que a coreografia fosse sensual como o Lundu, que costumava assustar os viajantes estrangeiros que aqui chegavam. Ela também cita um conto de Valdomiro Machado, que ocorre em São Paulo, em que o *miudinho* aparece como dança de solistas em centro da roda. Na década de 1960, ela diz que a dança ocorria nas zonas rurais daquele estado, sem manter, contudo, a estrutura de roda.

chama de embigada, como ocorre no Recôncavo, onde os dois termos são utilizados, às vezes das duas maneiras numa única fala.

Outro aspecto da umbigada, abordado por Cascudo acerca do batuque, é a possibilidade dela ser uma dança de ritual de procriação, argumento defendido por Maynard Araújo no livro *Documentário Folclórico Paulista*, de 1959. Segundo o autor, haveria uma configuração coreográfica denominada pelos batuqueiros de *granché*, *grancheno* ou *canereno*, espécie de cumprimento de respeito utilizado em caso de uma umbigada ocorrer por descuido, entre pai e filha, padrinho e afilhada, compadre e comadre, avó com neto, o que era considerado um pecado. De posse dessa informação, Cascudo comenta que, do ponto de vista antropológico, a umbigada seria considerada a simulação de um incesto, e o *granché* evitaria o incesto que temem praticar.

Carneiro (1964) comenta sobre o termo batuque, também relacionado a danças de umbigada no Congo, como um tipo de pantomima que retrata a história de uma virgem para quem são explicados os prazeres que advirão com o casamento (lembramento ou alambamento). Comentando acerca da colocação de Carneiro, Kasadi Wa Mukuna (1979) informa que, para os povos congos, tal dança estaria associada à iniciação feminina que antecede o casamento.

A ligação das danças umbigada com ritos sexuais talvez explique a sensualidade e o erotismo inerentes ao samba e é bem provável que, na sua origem, sua prática estivesse ligada a ritos de iniciação sexual, de fertilidade ou de procriação. Contudo, nas configurações encontradas no Recôncavo, a umbigada tornou-se apenas um gesto de convite para a entrada na roda, embora encostar o próprio umbigo no de outra pessoa não deixe de ser uma marca sensual, como bem lembra Serra (2009). Voltarei a abordar mais adiante, no *Take 3*, como alguns simbolismos étnicos e/ou religiosos de importância proeminente para os povos centro-africanos terminaram por desaparecer aqui no Brasil.

Seguindo com os procedimentos cênicos do samba de roda, eles também se referem à forma de mover as pernas, braços e quadris, como conta D. Jane (2018)¹³⁷ do *Samba Chula Filhos de Zé*, um dos dois únicos grupos de *samba chula* existentes em São Francisco do Conde:

Tem algumas regras também dentro do grupo do *samba chula*. Não pode mexer muito os braços, as pernas não podem ser muito abertas, né, tem que ter um gingadozinho na cintura, mas nada que chame muita atenção, então tem esse diferencial.

¹³⁷ Edinilsa Joane dos Reis, conhecida como D. Jane, em entrevista realizada em 24 de abril de 2018.

No que se refere ao “gingadozinho na cintura”, se comparamos a observação da forma “lasciva” africana descrita por Sarmiento e atentarmos também para as observações de Cascudo acerca do *granché*, percebemos que, guardada as devidas proporções dadas pela visão do colonizador europeu da época, para quem o corpo era tido como local de pecado, parece-me que, ao longo do tempo, o pudor provocado pelo conservadorismo e pelas pregações católicas nas comunidades foi amenizando o mover dos quadris das sambadeiras. É verdade que ainda se vê muitos requebros exagerados nas rodas de samba, mas eles geralmente não são praticados pelas mulheres dos grupos, mas sim pela(o)s de fora. É possível que esse fato esteja relacionado a manifestações machistas, como podemos observar na fala de D. Zelina ao comentar sobre a dificuldade que as mulheres enfrentavam para frequentar as rodas de samba na época em que sua mãe, D. Valéria, era considerada a melhor sambadeira de São Braz:

[...] As mulheres antigamente *sambava* de cara fechada pra quando chegar em casa não apanhar do marido. [...] Naquela época minha mãe falava mesmo que o marido deixava [ir], mas na hora da roda que *sambava*, eles ficava com ciúme. Porque ele também tava ali. Então a gente, as mulheres *não sambava* de cara aberta pra não dizer que tava *sambando*, procurando frete com aqueles tocador que tá ali. Então ela *sambava* toda enfezada. Só tinha mesmo o gingado do pé, o sapateado do pé.

Nessas regras a que se referiu D. Jane, está inclusa também a utilização das pernas abertas para sambar – característica comum do pagode baiano, cujo(a) praticante flexiona bastante os joelhos e requebra os quadris, muitas vezes aproximando-os do solo o quanto pode. E isso é válido não apenas para o *samba chula*, mas para o samba de roda em geral, como me responderam as sambadeiras e sambadores entrevistados, quando questionados sobre o que não era permitido numa roda de samba, como pode ser observado no depoimento de Any Manuela:

Olha, uma coisa que não pode fazer numa roda de samba... *samba de roda* não é pagodão, não é pagode. Então, a gente entra no *samba de roda* pra sambar. Tem algumas músicas, algumas coisas que são livres e até dançadas mais no pagode, e que não pode no *samba de roda*, né.

D. Nicinha do Samba também ratifica esse pensamento e comenta ainda sobre o comportamento dos homens na roda:

O que eu acho feio é o *tá tum tum* entra no *samba*, vem aquelas meninas até o chão, quebrando como se fosse um pagode. Eu acho assim, pra mim, *samba* é *samba*, pagode é pagode, valsa é valsa, bolero é bolero. E vem aquele rapaz pras meninas, assim se quebrando, eu não acho certo, vamos respeitar, vamos considerar!

D. Fiita e D. Zelina, por sua vez, dizem não serem contrárias à presença masculina na roda, desde que seja mantido o respeito com a mulher dentro da tradição do *samba de roda*. A primeira comenta:

Eu acho que não é permitido: se você mulher, cê sai num samba pro homem sair atrás de você... no menga menga, porque hoje o povo só vive assim...o povo, a maioria não sabe sambar. Quer fazer de samba pagode, arrocha, descer até o chão e isso não é samba de roda. Então... o homem pode sambar? Sim. Se ele sair na roda pra sambar. Agora pra ele sair pra tá atrás das mulheres procurando gaiatice, não é per... eu não acho que não é permitido. É errado. Se ele vai sambar, ele sambe, porque o samba é pra todos.

Na mesma direção, D. Zelina é ainda mais enfática no que se refere ao comportamento dos homens:

O que não é permitido dentro de uma roda de samba é tá a roda de samba e chegar um homem pra sambar no meio da roda, atrapalhando a mulher sambar. Não pode! Não é permitido. O homem pode sambar, mas ele tem as horas pra sambar, (...) não pode sambar, a mulher tá na roda, ele sambar..?!. Porque tem muitos que já chega bebendo, fazendo sacanagem, tá errado! Ele pode sambar, ele pode na hora...pode até pedir permissão a gente. Que muitos pede permissão a mim, e eu mando ele sambar, porque tem muitos homens que gostam de sambar, gosta de samba e sapateia bonito.

D. Dalva, Ana Olga e Any Manuela, as responsáveis pela direção do *Samba Suerdieck*, comentam que ali dentro da roda o respeito exigido é total e se refere também ao uso de bebida, cigarro e à utilização de certos trajes como o “shortinho”.

Não é permitido entrar na roda com latinha de cerveja, a gente não permite; com cigarro, a gente não permite. E também a gente não permite sambar com indecência. É respeito total. No caso, o povo nosso, do nosso samba, tem que entrar na roda, tem que ter os trajes.

Observo que as falas dessas grandes mestras do samba de roda sinalizam claramente que o espaço da roda é um local de preservação de valores comunitários, onde a hierarquia e o respeito à mulher – no sentido literal da palavra, de deferência, consideração – são fundamentais e que, muitas vezes, são conflitantes com o surgimento de outros costumes entre as gerações mais novas e com os conceitos que estas têm acerca desses valores. Quando questionada sobre a forma como lidam com essas diferenças de valores e comportamento na roda numa apresentação pública, D. Ana Olga diz:

Se entrar no nosso samba, com aquela forma que não representa samba de roda (...), educadamente, sem fazer feio (...)Vai amortecendo o toque pra pessoa entender que vai parar o samba. Para não fazer feio, não chamar ali e tudo, tá entendendo? Aí na voz, a gente, de jeitinho, prá que também não envergonhe, que quem tem vergonha não envergonha o outro, a gente fala ali “olha gente, vamos fazer um samba? A gente agora vai querer ver um samba de raiz, o samba, o samba no pé. Eu quero ver agora quem vai mostrar o samba no pé”. Aí pronto, é uma forma de tá até passando “o sambar” pra o povo. E aí termina tudo às mil maravilhas, ninguém fica triste (risos).

4.2. CENA 2: MINHA AVÓ, QUERO VER AS CADEIRAS BULIR

Câmera 1. Largo da Ajuda, Cachoeira. Dia.

Ao fundo, vê-se dois casarões no estilo barroco, um amarelo e o outro vermelho com portas verdes, ambos com janelas brancas. Uma roda formada por dois semicírculos: no primeiro, várias mulheres, incluindo crianças, em finos trajes “de baiana”; no outro, tocadores vestidos de branco, com motivo africano no centro da camisa, formam uma orquestra percussiva composta por seis pandeiros, tamborim, reco-reco, maraca, timbau e marcação. Um tocador segurando um cavaquinho e uma vocalista também “de baiana”, com um microfone na mão, completam o círculo. *Enquadramento* em duas senhoras que vão entrar na roda. A mais velha veste elegantemente bata branca rendada e saia verde-oceano comprida até os pés. O torço branco na cabeça deixa de fora parte do cabelo todo alvo que denuncia a idade avançada que não aparenta ter. A outra lhe segura pela cintura, amparando-a. Também veste bata branca bordada em *richelieu* e saia com estampa floral com cores entre o vinho, rosa e o verde musgo. Atenção... **Ação!**

A senhora mais velha é conduzida pela outra para o centro da roda. Ela caminha com passos curtos e levanta os braços para cima saudando os muitos presentes que estão em volta da roda, com seus celulares e câmeras a postos. Na sua mão esquerda vê-se uma bolsa de tecido vermelho bordada com o símbolo da Irmandade da Boa Morte.¹³⁸ Ela, então, curva a parte superior do corpo para baixo e faz com os braços um sinal de reverência para as pessoas à sua direita, depois para o centro onde estão os tocadores e quando vai saudar a plateia da esquerda, o corpo titubeia. Imediatamente é amparada pela senhora mais jovem que lhe evita a queda. A anciã retoma a sua postura, sorri e começa a sambar. Segurando a mão da outra, com os olhos voltados para os seus próprios pés para evitar algum tropeço, ela ocupa o centro da roda com muita dignidade, pisando curtinho o chão de pedras que circunda a igreja secular de Nossa Senhora da Ajuda. Seu sapateado é mais uma marcação rítmica de uma caminhada, do que um dos *miudinhos* que costumamos ver no Recôncavo. “Minha avó, minha avó, minha avó, quero

¹³⁸ A Irmandade da Boa Morte faz uso de uma espécie de sacola de tecido vermelha a que chamam de bolsa, com o objetivo de recolher verba para a festa. Uma semana após a eleição anual da nova Provedora, as irmãs saem cantando para fazer o peditório nas casas, no comércio, nas feiras livres de Cachoeira. No passado, esse percurso se estendia por outras cidades vizinhas, meses antes da realização da festa. Tornou-se uma tradição a Provedora colocar duas irmãs novas para fazer essa coleta (irmãs de bolsas), onde além de entregar o arrecadado ofereciam joias às integrantes da Comissão de festa. Atualmente, por não ser muito compreendida essa função por boa parte da população, a esmola geral tem o caráter mais de uma obrigação do que de fato arrecadar fundos. (BAHIA Governo do Estado/Cadernos do IPAC 2, 2011).

ver as cadeiras bulir”, canta a vocalista. Ela, então, coloca a mão direita nas cadeiras e requebra graciosa e sorridente. Arrisca um *miudinho*, corre a roda devagarzinho, faz umas quebradas contra a métrica da música, que demonstram que ela conhece muitíssimo bem o ofício de sambadeira. Logo retoma a sua caminhada rítmica, com tanto gingado na parte superior do corpo que tira do foco o sapateado dos pés, pois toda ela respira samba. “*Graças a Deus que a coisa melhorou (...)*”, segue a vocalista, puxando outro *corrido*. Sempre segurada pela cintura por sua atenta cuidadora, a senhora na roda se entusiasma e ergue os braços para o alto, e a plateia responde também entusiasmada aplaudindo. Vê-se que se trata de uma estrela famosa entre os presentes, pois chovem clicks das máquinas fotográficas e dos celulares dos que vieram ali para se divertir ou para trabalhar. Ela para com os braços abertos, sempre marcando o ritmo com o torso, braços e cabeça e, em seguida, dirige-se para a vocalista que lhe passa o microfone. Canta: “Nossa Cachoeira é bela / É jóia é diamante / Só falta voltar agora / A Festa dos Navegantes”.

Enquanto canta, outra senhora também idosa, portando uma muleta na mão direita, adentra a roda caminhando ritmicamente e devagar, abraçando com a mão esquerda uma jovem alegre que samba enquanto a ampara. A primeira veste calça preta e bata tipo indiana e a outra, um vestido branco de alcinhas, sem volume na roda e com o comprimento até os joelhos – o que deixa claro que não fazem parte do grupo. A dupla dirige-se para a senhora que canta e beija-lhe a mão. **Corta!**

Voz over. A Câmera 1 trouxe uma cena gravada por mim de uma apresentação do grupo *Samba Suerdieck*, durante os festejos de Nossa Senhora da Boa Morte em agosto de 2018, em Cachoeira. No foco de ação, amparada pela sambadeira D. Ana Macedo, temos primeiramente D. Dalva Damiana de Freitas, no momento em que dá início à apresentação do grupo, no qual sua filha, D. Ana Olga Freitas, é a vocalista. Sentindo naquele dia dores no joelho que lhe impossibilitavam de sapatear do jeito que sempre fez, ainda assim a organizadora e presidente do *Suerdieck* não abriu mão de fazer a abertura do evento, tamanho o amor pelo que faz e respeito pela multidão que estava ali principalmente para vê-la. Aos 90 anos, o desgaste natural de suas articulações se agrava pela frequência e volume de trabalho com o samba de roda e outras manifestações populares que tem promovido e a que se tem dedicado há mais de 60 anos. Em outro momento da cena, temos uma segunda senhora desconhecida de D. Dalva, mas sua admiradora, também apresentando uma idade acima de 70 anos, portando muleta e apoiada por uma jovem que a encoraja e ampara, movidas pelo desejo de participar daquele momento único

em um dia especial de celebrações naquela cidade histórica. Valho-me agora desses dois exemplos para iniciar uma reflexão sobre “o corpo em movimento” no samba de roda.

Figura 13. D. Dalva é amparada ao entrar na roda na Festa de Nossa Senhora da Boa Morte



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 14. D. Dalva adentra na roda para sambar, apoiada em D Ana Macedo. Festa de Nossa Senhora da Boa Morte



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 15. Senhora portando muleta entra na roda para sambar, acompanhada de outra mulher, e cumprimenta D. Dalva.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

No princípio do século XX, o coreógrafo, nascido no antigo Império Austro-Húngaro Rudolf Laban (1978), entendendo ser o movimento uma via de expressão do corpo, observou que este age como uma grande orquestra onde várias seções se relacionam entre si. E para realizar uma ação, uma parte do corpo pode agir como um “solista”, ou várias partes podem ser detonadoras da ação e as outras acompanharem o movimento. Mas o corpo é uma unidade, e qualquer ação de uma determinada parte do corpo precisa ser compreendida em relação ao todo, que será sempre afetado, seja com uma participação harmoniosa ou por meio de uma contraposição deliberada e até mesmo por uma pausa. Esse corpo possui um espaço pessoal, a que chamou de *cinesfera*, que é limitado pelo alcance dos membros superiores e inferiores quando se esticam ao máximo para longe no corpo, a partir de um ponto de apoio. E essa

cinesfera, ou esfera de movimento, será sempre constante em relação ao corpo, que viaja com ela para qualquer espaço que percorra (LABAN, 1978).

Analisando o movimento nas atitudes corporais, Laban (1978)¹³⁹ percebeu a existência de quatro componentes inerentes a ele, aos quais denominou de “fatores do movimento”, e estruturou-os conceitualmente de forma muito abrangente: fluência, espaço, peso e tempo. De acordo com a pesquisadora Lenira Rengel (2005, 2008, 2016) – que há mais de 30 anos vem se dedicado ao estudo do legado de Laban – o agente, ou seja, aquele que se move se relaciona com os fatores de movimento de uma forma integral, uma vez que esses fatores pertencem à própria natureza do existir. Nessa direção, se pensarmos na “dança” do samba de roda a partir desses fatores, enquanto o chão é desenhado pelos deslocamentos percussivos dos pés que simultaneamente realizam claves rítmicas em linhas retas horizontais, verticais ou circulares, os movimentos dos braços, pernas, torço e cabeça preenchem, dilatam, redefinem e organizam o espaço bidimensional ou tridimensionalmente de acordo com a duração, velocidade e amplitude dos movimentos. Aqui o fator **tempo** se sobressai, por ser a música um elemento fundamental para o sapateado das sambadeiras, que a ela está diretamente relacionado. O ritmo é determinante e tem uma métrica e contra métrica que naturalmente estão implicados com o tempo.

Por sua vez, a coreógrafa e pesquisadora Welsh-Asante (1998) chama atenção para a relação das danças africanas com a ancestralidade e com a terra, que é provedora e benovolente. O samba guarda em si essa mesma herança e as sambadeiras flexionam os joelhos aproximando-se da terra e utilizam movimentos na parte inferior do tronco e nos quadris, com os pés pressionando o solo. Isso faz com que o fator **peso** ganhe muita evidência, sobretudo com uma qualidade mais firme nos movimentos. E estes, por sua vez, fluem de forma mais libertada ou controlada, a depender da sambadeira ou sambador.

“Esta relação [entre os quatro fatores de forma integral] é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental emocional/racional e física, de forma consciente ou não. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço¹⁴⁰ por meio desta

¹³⁹ O pesquisador e coreógrafo Rudolf Laban observou que o movimento age como uma grande orquestra, na qual várias seções se relacionam entre si. E para realizar uma ação, uma parte do corpo pode agir como um “solista” ou várias partes podem ser detonadoras da ação e as outras acompanharem o movimento. Mas o corpo é uma unidade e qualquer ação de uma determinada parte dele precisa ser compreendida em relação ao todo, que será sempre afetado, seja com uma participação harmoniosa ou por meio de uma contraposição deliberada e até mesmo por uma pausa. (LABAN, 1978)

¹⁴⁰ Segundo o depoimento de Rengel (2018), esse esforço não se refere apenas ao esforço físico relacionado com o peso, uma vez que o movimento ocupa um espaço, ocorre num tempo e com uma determinada fluência. O esforço seria, então, a combinação desses quatro fatores. Por exemplo, se sem querer alguém esbarra num objeto e,

capacidade de múltiplas atitudes internas que se tem perante os fatores de movimento” (RENGEL, 2005, p. 149)

Sabemos que o corpo humano, para se colocar de pé, ou seja, conquistar a verticalidade, precisa lutar contra a força da gravidade, o que significa fazer uma força idêntica em duas direções: uma para cima e outra para baixo. Se não atentamos para o que isso significa, quando adultos, basta olhar o desenvolver de uma criança para perceber o tempo necessário para que os músculos e ligamentos a possibilitem vencer essa luta e encontrar o equilíbrio para ficar ereta. De acordo ainda com Rengel (2005, 2016), Laban chama atenção para os movimentos de expansão e contração de um bebê ao nascer, aos quais chamou da manifestação da **fluência**. Ele não tem controle dos seus movimentos, apenas se deixa fluir, é pura emoção. Ainda não tem noção do próprio peso, não se locomove sozinho no espaço e o tempo não lhe faz sentido algum. Aos poucos, vai conseguindo uma integração dos movimentos, o que dá uma sensação de unidade ao corpo. Por volta do terceiro mês de vida, começa a experimentar o **espaço**, de forma direta (unifocada), focando o rosto da mãe ou um objeto qualquer, ou de forma mais flexível ou multifocada. Relacionar-se com o espaço significa comunicar-se com o outro, com o mundo à sua volta. E pouco a pouco a criança vai experimentando o **peso** do corpo e sua relação com a gravidade. Em realidade, ela vai construindo ao longo dos meses sua técnica própria cotidiana para ficar de pé, ereta, equilibrar-se e também andar.

Atentemos para as palavras de Angelo e Giovanni Morelli (1974) para pensarmos posteriormente como esse equilíbrio se dá no(s) passo(s) *miudinho(s)*, que, como mencionamos no início desta sessão, trata-se do sapateado executado pelas sambadeiras:

“O equilíbrio do corpo humano é uma das funções de um complexo sistema de contrapesos formado pelos ossos, pelas articulações e pelos músculos; e o *centro de gravidade* da figura humana se desloca de acordo com suas várias posturas e movimentos (...).

Estática. A mecânica nos ensina que o *centro de gravidade* é o ponto de equilíbrio de todas as partes do corpo e que a *linha de gravidade* é a perpendicular que parte desse ponto até chegar ao solo.

Também sabemos que o centro de gravidade de um corpo está corretamente posicionado quando a linha de gravidade desce até o chão dentro dos limites de sua base de apoio. Isso acontece quando o corpo humano está na posição ereta. (...)

Nas várias posições que o corpo pode assumir quando se apoia no chão com os dois pés, há um deslocamento do centro de gravidade, que é proporcional ao deslocamento do eixo do próprio corpo, da linha perpendicular de gravidade. E quanto maior for esse deslocamento, maior será o esforço

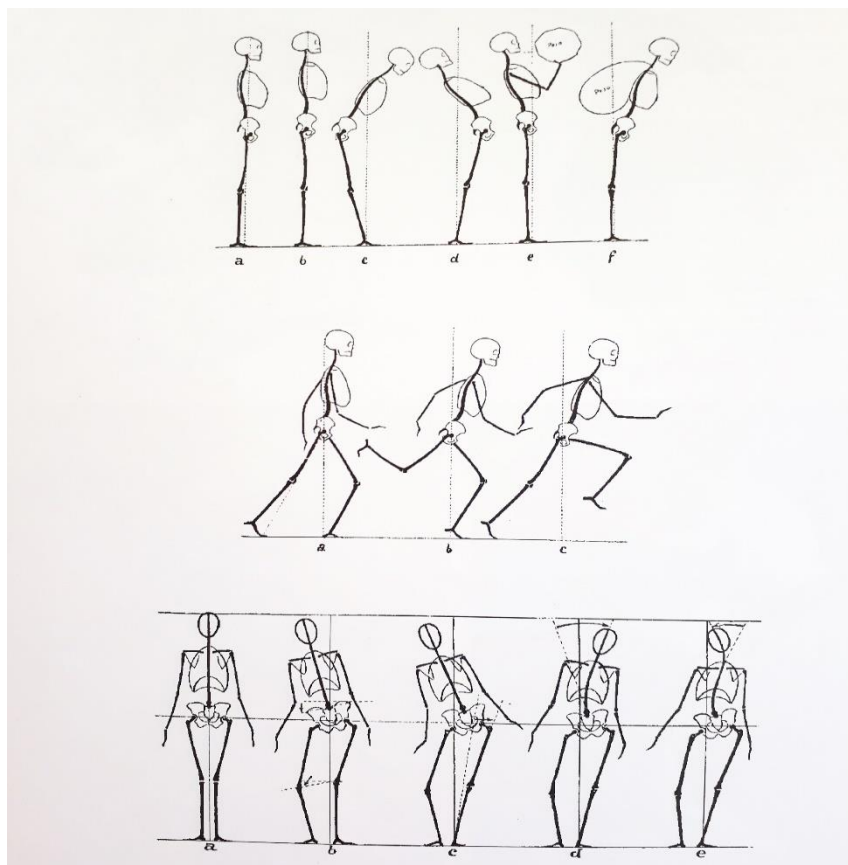
percebendo que este irá cair, segura esse objeto rapidamente, essa pessoa fez um esforço, ou melhor, teve uma atitude, como Rengel prefere chamar.

muscular exigido para manter o corpo em equilíbrio.” (MORELLI, Angelo; MORELLI, Giovanni, 1974, p.96)

Para realizar o(s) *miudinho(s)*, há uma alteração da técnica cotidiana de andar, uma vez que a sambadeira samba geralmente levantando minimamente a planta dos pés do chão. Com os pés num formato de um “v” fechado, próximo do paralelo, ela parte de uma posição simétrica do corpo, para em seguida alterná-la para uma outra assimétrica, mexendo sempre com os quadris. Enquanto avança no espaço, faz os pés pressionarem o chão, transferindo o peso do corpo de uma perna para outra num curto intervalo de tempo. Se pensarmos esse intervalo em termos de pulsações musicais, numa única pulsação há três ou quatro transferências de peso, geralmente alternando o peso do metatarso para o calcanhar e para o pé inteiro. Isso faz com que o centro de gravidade do corpo se desloque constantemente e, como consequência, o equilíbrio é alterado. É o que Barba e Savarese (2012) chamam de abandono do equilíbrio cotidiano a favor de um equilíbrio precário.¹⁴¹ Na ilustração a seguir, fruto do mencionado estudo dos irmãos Morelli sobre equilíbrio, é possível visualizarmos o deslocamento do corpo em relação à linha de gravidade e, na figura 3 da mesma ilustração, a passagem da posição simétrica para a assimétrica no *miudinho* mais encontrado entre as sambadeiras por mim entrevistadas e observadas (atentemos, porém, para a posição dos pés, que no samba não é tão aberta como na figura). Tomemos a linha vertical como a linha da gravidade:

¹⁴¹ Para mais informação sobre esse conceito, ver BARBA, Eugene; SAVAREZE, Nicolas, 2012. **A Arte Secreta do Ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Corprint Gráfica e Editora, 2012, p. 92-105.

Figura 16. Deslocamentos do corpo. No primeiro desenho, podemos observar o deslocamento do corpo em relação à linha da gravidade; no segundo, o deslocamento na caminhada; e no último, a passagem da posição simétrica para a assimétrica, que observo ser idêntica ao do(s) *miudinho(s)*.



Fonte: Anatomia para Artistas (MORELLI, Ângelo; MORELLI Giovanni, 1974 **apud** BARBA, Eugene; SAVAREZE, Nicolas, 2012, p.96).

Se considerarmos a observação dos irmãos Morelli recém exposta sobre o deslocamento do eixo do corpo em relação à gravidade, no caso do(s) *miudinho(s)*, o deslocamento entre um pé e o outro, como o próprio nome indica, é pequeno, o que não exige uma ação muscular muito grande para manter o corpo em equilíbrio. Mas para realizar os sapateados miúdos do samba, é preciso dobrar levemente os joelhos. E essa flexão, junto com a troca de apoio constante entre os pés, rebaixa o centro de gravidade e facilita o remexer dos quadris. Contudo, o ato do sapatear resulta em uma pressão da coluna vertebral – e então do corpo todo, na direção do solo; todo o peso da parte superior do corpo fica assentado sobre a articulação dos joelhos. Isso significa uma grande oposição de diferentes tensões entre as partes superior e inferior do corpo e é necessário que os músculos em ação tomem o lugar dos ligamentos para que a dança ocorra. Se não há um preparo muscular para isso, a atividade ao longo dos anos pode provocar um desgaste, sobretudo na articulação dos joelhos. Isso talvez explique o porquê das sambadeiras mais idosas sentirem dores “nas juntas”, como costumam dizer, e tenham dificuldade de realizar o samba com a mesma destreza de outrora, como vimos na cena “capturada” pela Câmera 1.

Dificuldade essa agravada pelo fato do corpo no samba estar em situação de equilíbrio permanente instável, embora quase imperceptível, e esse equilíbrio despende muita energia.

Domenici (2011) também faz considerações acerca do equilíbrio no *samba chula* que observou no litoral norte da Bahia:

[...] A descarga do peso é continuamente alternada de um pé para o outro, sem cessar. [...] No caso do *samba chula*, parece haver pequenos momentos de instabilidade nessa alternância entre os apoios dos pés, o que provoca o envolvimento de diferentes partes do corpo para recobrar a sustentação naquele desequilíbrio instantâneo.

Esse equilíbrio pode ser levado ainda a instabilidades maiores, segue comentando a pesquisadora. Ela chama atenção para a relação entre as atividades do samba e as do dia a dia das sambadeiras, que terminam por fazer com que o corpo adquira o que Barba chama de técnicas extra-cotidianas. E entre estas, menciona a de equilibrar coisas em cima da cabeça, como bacias de louça ou de pratos. Ela comenta ainda que algumas sambadeiras dançam naquela região equilibrando uma garrafa cheia na cabeça (DOMENICI, 2011). Evidentemente, para isso, o corpo faz diversos ajustes musculares, sobretudo quando o que se equilibra é algo mais pesado como a já mencionada barquinha de D. Rita (Bom Jesus, Saubara) de 7,5 kg. Para que o corpo se mantenha em equilíbrio, é necessário que faça uma força contrária e igual à da gravidade, além de um certo deslocamento para mantê-lo na vertical, que passa pelo centro de gravidade e os pés, que são sua base de apoio. E é um desafio conseguir essa organização de forças contrárias e ainda sapatear e girar com passos miúdos e giros.

Figura 17. D. Rita em performance no projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, Pelourinho, Salvador.



Fotógrafa: Rachel Menezes (2018)

Figura 18. D. Santinha equilibrando uma garrafa de dendê que ela mesmo produz e vende, em Acupe.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Se de um lado no(s) *miudinho(s)* o deslocamento entre um pé e outro não é grande, algumas sambadeiras agregam a esse passo outros tipos de sapateado, a exemplo de D.

Santinha, do Distrito de Acupe (Santo Amaro) e D. Cadu, de Coqueiros (Maragogipe). A primeira, após percorrer a roda no *miudinho*, utiliza um súbito contratempo que separa largamente os pés do solo, colocando a perna esquerda atrás e a direita na frente, passando todo o peso do corpo, de forma firme, para a perna de trás, que tem o joelho fletido. Ao fazer esse conjunto de movimentos, a que chamarei aqui de *atitude contra a métrica*, ela ao mesmo tempo leva o torso para trás da linha da gravidade num ângulo de aproximadamente 15 graus e traz o braço esquerdo dobrado, na direção do peito, com o cotovelo na altura do queixo. Em seguida, impulsiona o torso para frente, jogando este mesmo braço para o mais longe da sua *cinesfera*, transferindo o peso da perna esquerda para a perna direita, através de um pequeno salto. (Ver figuras 23 a 26)

Às vezes, o contratempo que realiza é feito com um pequeno salto de dois pés para dois pés, mantendo uma perna na frente e outra atrás e, em seguida, é realizado outro salto de dois pés para o pé da perna dianteira. Os braços, no momento do contratempo, também são recolhidos para próximo do peito direito – o que faz com que o peso se firme mais ainda a favor da gravidade. E no momento do salto para a perna anterior, eles se estendem para frente, impulsionando o corpo nessa direção. Ela, então, retoma o *miudinho*, sacode os ombros, gira e por vezes repete essa atitude que geralmente surpreende o espectador.

Nas figuras 19, 20, 21, 22, Dona Santinha executa o contratempo no Terreiro Cururupu no município de Guapimirim, na localidade Vale das Pedrinhas (RJ).

Figura 19. Execução do contratempo (parte 1)



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 20. Execução do contratempo (parte 2)



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 21. Execução do contratempo (parte 3)

Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 22. Execução do contratempo (parte 4)

Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Por outro lado, D. Cadu, após realizar um sapateado miúdo por alguns segundos, executa também, contra a métrica do ritmo, um salto baixo de um pé para dois pés, com um grande deslocamento no espaço, mas mantendo a coluna dentro do eixo de gravidade. A sensação é de que ela realiza pequenos voos para cima e aterrissa no lado direito ou esquerdo. Em seguida, retoma o seu *miudinho*, gira, para novamente realizar essa atitude cênica – que ela diz ter aprendido observando os caboclos nos terreiros de candomblé – e que tanto impressiona as plateias, especialmente por ter ela 98 anos de idade. (ver figuras 27 a 30).

Nas figuras 23, 24, 25 e 26, D. Cadu realiza o contratempo característico da sua performance, na Casa do Jongu da Serrinha, localizada no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro (RJ).

Figura 23. D.Cadu executa um contratempo (parte 1)

Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 24. D.Cadu executa um contratempo (parte 2)

Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 25. D.Cadu executa um contratempo (parte 3)

Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 26. D.Cadu executa um contratempo (parte 4)

Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Tanto D. Santinha como D. Cadu, ao realizarem esses movimentos (ou atitudes cênicas) que provocam surpresa nos que as assistem, fazem um grande deslocamento do corpo em relação à linha da gravidade. Saem de uma posição simétrica repentinamente para outra assimétrica, dando a impressão de que vão cair. A mudança do *equilíbrio em ação* delas é feita com total domínio, provocando o que Barba (2012, p. 97) chama de *drama elementar*: “a oposição das diferentes tensões no corpo do ator é percebida cinestesicamente pelo espectador como um conflito entre forças elementares.” E a percepção desse conflito, da dificuldade de realização do movimento, é o que geralmente entusiasma as plateias ao verem a performance dessas duas sambadeiras. Barba observa ainda que, para passar de um equilíbrio de mínimo esforço (equilíbrio precário) para outro onde seja visível as forças contrárias que operam no corpo, é necessário que esse equilíbrio torne-se dinâmico, o que vai exigir mais da ação dos músculos. Para ele, o ator (ou performer) que não possui esse domínio não é vivo em cena.

O corpo se equilibra no espaço. E de acordo com Rengel (2018)¹⁴², o espaço para Laban significa atenção, comunicação. Por exemplo, o modo como algumas sambadeiras orientam o olhar no espaço pode ser revelador de uma dificuldade na comunicação. Nas diversas apresentações observadas na pesquisa de campo ou em vídeos/documentários, percebi que os olhos de muitas delas, sobretudo as menos experientes, se orientam para baixo, para os próprios pés. Isso é algo que no ofício de professora de dança nos deparamos com frequência e é uma luta constante para conseguirmos que os alunos ergam os olhos e passem a se comunicar melhor com as plateias. Nesse sentido, também tive a experiência de realizar uma pequena oficina¹⁴³ de curta duração, em 2017, com os sambadores e sambadeiras do *Grupo de Samba Mirim Vovó*

¹⁴² Entrevista concedida em 14 de novembro de 2018.

¹⁴³ A oficina ocorreu na sede da Chegança, local que abriga também a Casa do Samba de Saubara e onde ocorrem os ensaios do *samba mirim*, realizada a pedido de Rosildo Rosário, responsável pelo grupo.

Sinhá, de Saubara, e o que mais trabalhei com elas e eles foi a construção de uma presença viva e comunicativa com a plateia a partir do olhar. O resultado foi gratificante no final, com todos os 19 participantes se comunicando com olhos vivos e alegres. Entretanto, esse costume de manter o olhar baixo, que causa uma sensação de permanência no mundo interior, envolve fatores emocionais, e é necessária uma prática constante para abandonar o apoio no solo e tornar-se mais flexível. Assim, voltei a vê-los algumas vezes em apresentações públicas e novamente a maioria das garotas mantinha os olhos baixos durante seus solos.

As sambadeiras mais acostumadas com apresentações em eventos públicos comunicam-se através dos olhos com os presentes. Em termos da linguagem utilizada por Laban, elas usam o espaço de forma multifocada, ou seja, mais flexível, ou ainda, mais tridimensional. Elas não estão focadas em um determinado ponto (nos pés, por exemplo), mas ligadas ao mesmo tempo na música, nas outras pessoas da roda, embora, em determinados momentos, foquem no violeiro, no pandeiro. No entanto, o fazem com o espaço direto, ou seja, com a atenção inteiramente (e propositalmente) voltada para eles. Por exemplo, na cena narrada acima, D. Dalva, embora tenha olhos voltados para seus próprios passos, possivelmente para evitar um tropeço ou uma queda, volta-se de repente para a plateia imensa que circunda a roda formada pelas sambadeiras e pelos sambadores, e ergue os braços em cumprimento. Volta a percorrer a roda com olhos baixos e novamente para, sacode as cadeiras, move sutilmente os ombros. Ela está absolutamente com o foco em várias direções ao mesmo tempo.

Em termos dos deslocamentos no espaço físico, o corpo geralmente se coloca num plano alto, comumente com uma atitude ativa, algumas vezes com o tronco um pouco voltado para frente, podendo às vezes atingir o plano médio nos giros ou em algum “contratempo”, como os descritos acima nas performances de D. Santinha ou D. Cadu. Os caminhos percorridos são geralmente curvos, uma vez que a dança é realizada num espaço circular, e no sentido anti-horário, mas também acontecem em linha reta, na maioria das vezes quando se vai ocupar o centro da roda. Os sapateados, por sua vez, alternam-se nas direções indo para trás, para frente, esquerda frente.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Acerca dessas direções, Amoroso (2009, 2017) observou os sambas de Cachoeira e São Félix e transcreveu-as, na sua tese de doutorado, para um diagrama que criou a partir de um exercício prático que propôs. Ao lado da explicação escrita da autora, que agrega explanações sobre a distribuição do peso do corpo nos pés, o leitor consegue visualizar os caminhos percorridos pela sambadeira a partir do diagrama.

Nos giros, esses deslocamentos são feitos geralmente em sentido anti-horário em torno do próprio eixo do corpo, mas algumas sambadeiras, como D. Rita da Barquinha, fazem os seus volteios nos dois sentidos.¹⁴⁵

As figuras 31 e 32 mostram D. Nicinha do Samba e as 33 e 34, D. Biu, ambas em performance no Pelourinho, em Salvador (BA), no projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*.

Figura 27. Saia de D. Nicinha formando um círculo durante um giro.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 28. Saia de D. Nicinha desenhando o espaço.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 29. Saia de D. Biu formando um círculo durante um giro.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 30. Saia de D. Biu desenhando o espaço.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

A posição dos braços no samba de roda varia também de acordo com o estilo e a localidade na qual a sambadeira está inserida. Observei em grupos de São Francisco do Conde, Terra Nova, Cachoeira, Acupe, São Braz que eles permanecem baixos, ao longo do corpo, às

¹⁴⁵ O símbolo de representação do mundo para os povos congo ou angola (banto) é uma roda cortada ao meio, onde em cada uma das bandas havia uma montanha. A montanha superior, que tinha o pico voltado para cima, representa o mundo dos vivos; A inferior, com o pico invertido, estava relacionada aos ancestrais, sendo que no meio delas duas está a Kalunga, um grande rio que simboliza a passagem por onde os homens podem ir de um mundo ao outro. (BUNSEKI FU-KIAU, 2001). Também os iorubas veem o mundo como uma cabaça cortada ao meio. A parte de cima simboliza o mundo espiritual, o Orun e a de baixo, a terra, o Ayê.

vezes completamente relaxados e outras, um pouco flexionados. Neste último caso, muitas vezes, com as mãos segurando as saias. É muito comum ver mulheres também nessa posição, mesmo quando dançam sem a saia, pois o costume de segurá-la faz com que os dedos façam a menção de agir como se a *parceira viva* ali estivesse. Também é corrente ver nessa mesma posição movimentos nos braços e no tronco advindos de experiências corporais das danças dos cultos religiosos afro-brasileiros, não apenas entre aquelas praticantes dessas religiões, como também entre as que aprenderam a sambar na convivência com mulheres que frequentam os espaços dos terreiros de candomblé.

Ainda sobre a posição dos braços, Mestre Milton Primo, sambador e violeiro de São Francisco do Conde, comenta que no *samba chula*

(...) geralmente, não se solta os braços, o que prevalece é as cadeiras mexendo, e o pé ligeiramente saindo do chão, naqueles movimentos miúdos, faz parte também do ritual. Geralmente [não solta os braços], porque muitas sambadeiras, e eu acho também bonito é o arremate, muitas delas não rodopiam, aí sim, vai ter que dar. D. Dete, D. Luiza, D. Lindaura, poxa, é bonito ver.

Algumas sambadeiras, entretanto, durante os seus sapateados miúdos, estimuladas pelas melodias e ritmos dos instrumentos, colocam as mãos na cintura ou suspendem os braços para cima, como o fazia D. Zelita¹⁴⁶, de Saubara, ou faz D. Biu, de São Francisco do Conde.

As figuras 31 e 32 mostram D. Zelita em performance no documentário *The Spirit of Samba: Black Music of Brasil*, de Jeremy Marre (1978).

Figura 31. D. Zelita (Saubara) em performance



Figura 32. D. Zelita em performance com mãos na cintura.



¹⁴⁶ Joselita Moreira da Cruz Silva, conhecida como D. Zelita ou Jelita, sambadeira de Saubara. Oriunda de uma família de sambadores, ela trabalhou durante muitos anos no grupo folclórico coordenado pelo famoso capoeirista Mestre Bimba. Faleceu em 2016 aos 78 anos de idade. É possível vê-la em performance, ainda jovem, na cena *Samba de Roda na Saubara*, no documentário do britânico Jeremy Marre *The Spirit of Samba: Black Music of Brasil*, de 1982, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ugYTKU1pAiY>>

Figura 33. D. Biu em performance com braços erguidos

Fotógrafa: Rachel Menezes (2018)

Figura 34. D. Biu em performance com braços abertos

Fotógrafa: Rachel Menezes (2018)

Chamo atenção para a relação música e corpo, que estabelecem um diálogo no samba de roda, dando sentido e razão para que os sapateados ou passos ocorram. Seguramente uma herança africana, como podemos deduzir das palavras de Ajayi (1998, p. 35), ao se referir aos eventos de dança dos povos iorubás: “Any Yoruba dance event is actually a dialogue between the music and the body; sometimes the music is dominant, at other times the body gestures dictate the pace, but both are inextricably tied to the main content of the event.”¹⁴⁷

Se os ritmos percutidos pelas mãos no pandeiro, na viola ou violão, assim como as linhas melódicas destes dois últimos são estímulos motrizes para a(o) sambadeira(o), as letras das cantigas não estão intimamente relacionadas com o sapateado, como no caso do pagode baiano, por exemplo, em que cada palavra proferida por um cantor se reverte num gesto coreográfico. O “samba no pé” é improvisado que tem o sapateado como base, mas geralmente não há uma sequência de passos, como bem nos lembra Döring (2016). A sambadeira (ou o sambador) constrói sua própria “partitura” improvisada de movimentos, relacionando-se com o ritmo e improvisado dos instrumentistas. Barba e Savarese (2012) enxergam três perspectivas distintas para a ação do/a performer (seja uma série de exercícios ou uma dança), independentemente da partitura por ele/a traçada ser improvisada ou fixada:

- a. Uma forma, um desenho no espaço e no tempo, que resulta de uma Montagem;
 - b. Uma escansão e uma alternância de tempos, acentos, velocidades e cores diferentes de energia;
 - c. Um dique que permite o fluxo orgânico das energias.
- O resultado final faz com que seja impossível distinguir o fluxo, o ritmo e a forma da ação. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 130-131)

Como artista que transita no universo da dança, do teatro e da música ao mesmo tempo e interessada em artistas-criadores, sempre gostei mais do termo “partitura” do que

¹⁴⁷ Qualquer evento de dança ioruba é na verdade um diálogo entre a música e o corpo; às vezes a música é dominante, outras vezes os gestos corporais ditam o ritmo, mas ambos estão inextricavelmente ligados ao conteúdo principal do evento. (Tradução nossa)

“coreografia” porque este último designa uma sequência de movimentos já estabelecida, enquanto a partitura pode ser somente uma guia, uma base por onde o ator/dançarino se sustenta, mas sem uma fixidez. Analisando o samba de roda a partir das três perspectivas apresentadas por Barba, observo que as sambadeiras (e sambadores)¹⁴⁸ possuem uma base do seu próprio sapateado, que executam mais ou menos da mesma maneira, nas diversas apresentações. Porém, esse sapateado vai sofrer pequenas variações, diferentes acentos e alternâncias de tempo a partir das chamadas dos instrumentos e de como eles aguçam suas percepções. Vai variar também de acordo com as pessoas presentes na roda, que respondem ao coro e emanam uma quantidade maior ou menor de energia. Energia essa que influirá na da própria pessoa que está no centro da roda e das atenções e que retornará provocando diferentes velocidades e cores de movimentos, levados por um fluxo orgânico.

A performance das sambadeiras, portanto, não é fruto apenas de uma mecânica do corpo. Vai muito além disso. É marcada também por emoção, pela fluência, pelo desejo de realizar, de se comunicar com o outro, de extravasar. O que leva, por exemplo, D. Dalva, citada no início desta sessão, mesmo sentindo dores nas articulações dos membros inferiores, a ocupar o centro da roda e arriscar um *miudinho*? E a senhora que, sem conhecê-la, adentra o espaço do samba portando uma muleta para dançar e cumprimentá-la? As respostas possivelmente passam também por relações emocionais e sociais, nas quais estão inclusos o respeito a si mesmo, ao outro, à ancestralidade, à memória dos antepassados. Passam pelo desejo de ser feliz. Então, mesmo impossibilitada de sapatear como sabe fazer, D. Dalva deixa-se fluir de forma mais controlada, brinca com os ombros, com os quadris e continua encantando os presentes.

4.3. CENA 3: SAPATEIA, SAMBADEIRA, SAPATEIA, SAPATEAR

Câmera 1. *Close up* nos pés pequenos e rechonchudos de uma senhora, marcados pelo uso de sandália havaiana, com dedos compridos finalizados por unhas pintadas de um rosa pálido. Eles se arrastam ritmadamente de forma miúda pelo piso de lajota branco ornamentada

¹⁴⁸ Coloco aqui os sambadores entre parêntesis, por serem as mulheres que geralmente sambam na roda. Mas os homens também sambam e há entre os mais antigos exímios sambadores. Nesses casos, geralmente realizam um outro tipo de sapateado diferente do *miudinho*, que mais se asseelha ao samba de caboclo.

de linhas grossas marrons, que aos poucos se torna sujo pelo suor dos pés misturado com um pouco de barro da rua. Ouve-se a voz encorpada da senhora:

– Ói, ói, ói rroi, ói, oi, ói, ói-ói, porque quando a viola chama, né, a gente aí faz um quebradinho assim, né, Ói, ói, ói ó (*xi-cum-tum, xi-cum-tum, pra-cum-tum, pracutu*, – soa o ritmo dos pés)

– A senhora não tira os pés do chão, hora nenhuma, né? [a pergunta vem de outro locutor que está fora das lentes da câmera]

Os pés giram no solo (*Xi-cum-tum, xi-cum-tum, pra-cum-tum, pracutu*, – continua a soar o ritmo dos pés – *tá, tá tá tá tá*). A sambadeira faz um contratempo e para o samba. **Corta!**

Câmera 2. Foco enquadrando da cintura para baixo o corpo de uma mulher, que veste calça comprida de malha estampada e camisa de malha verde lisa. Os pés, calçados com sandálias havaianas pretas, vão sapateando de lado pelo piso de lajota beije e caminham pela sala de paredes e portas azuis turquesa. À medida que percorre o espaço, podemos ver os seus braços, busto e depois o corpo inteiro. Ela fala olhando diretamente para a câmera: “Você saúda a viola e o braço baixo” – e sacode as mãos mostrando que não deve haver movimentos com os braços. “E aí vem.” (*Tchu-cum-tum, tchu-cum-tum* – soa o ritmo dos pés percutindo o solo). “Ó!” (*Tchu-cum-tum, tchu-cum-tum*) – continua caminhando e sapateando de lado. “Os outros instrumentos: tamborim, marcação, que é o último” (*tchu-cum-tum, tchu-cum-tum*), “todos os tocadores, eles têm que ser saudados. “E aí [gira em sentido anti-horário e volta-se para o outro lado da sala], já é saudando as sambadeiras. Elas estão batendo palma.” (*Tchu-cum-tum, tchu-cum-tum*).

Agora o ritmo dos pés soma-se ao dos pandeiros e marcação. Ela gira e gira sorridente, e a gente pode ver o mexer suaves dos quadris. Gira três vezes no sentido oposto – sentido horário - e dá um grito suave: “Oi!”. E para o samba. **Corta!**

Voz Over. As câmeras 1 e 2 trouxeram duas etnocenas para chamar atenção mais detalhada para a “dança” dos pés das mulheres no samba de roda, embora elas não reconheçam esse termo: ouvi de muitas delas que “dança é dança e samba é samba” e que a sambadeira não dança, ela sapateia.

Quando as 14 mulheres do samba de roda que entrevistei foram questionadas sobre o que é ser uma boa sambadeira, algumas respostas surgiram como “ser companheira”, “conhecer e respeitar as regras do samba”, “participar das atividades do samba”, “ser solidária”, “sambar e falar a linguagem do samba de roda”, mas todas elas foram unânimes em dizer que a boa sambadeira, mesmo, é aquela que tem “o sapateado nos pés, que sabe pinicar o pé, arrastar o pé

no chão”, como diz D. Rita da Barquinha, ou “amassar o barro”, como costumam dizer D. Zelina e D. Nicinha.

Observando a importância do sapateado dos pés, a dançarina, professora e pesquisadora Dra. Daniela Amoroso – na sua tese de doutorado, na qual aborda os sambas nas cidades de Cachoeira e São Félix – realizou um estudo cuidadoso do *miudinho*, como se costuma chamar esse sapateado. Suas pesquisas acerca das danças populares levaram-na a concluir que o “passo” é aquilo que identifica uma determinada dança tradicional e que permite a transgressão das fronteiras entre o patrimônio imaterial e material, entre o tempo e o espaço. Refere-se ao *miudinho* como um princípio de movimento advindo da diáspora africana e que se configura no samba de roda. (AMOROSO, 2019)¹⁴⁹

Advinda de uma vivência social fora da Bahia e de uma formação em dança que incluiu o samba de roda brevemente, embora significativamente, a ponto de fazê-la querer estudá-lo na Bahia, Amoroso utilizou para a compreensão do passo *miudinho* as suas próprias experiências, suas dificuldades durante o aprendizado e alguns elementos técnicos de coreografia para descrever as sensações corporais e as direções daquilo que é considerado o passo-base do samba de roda – criando um esquema visual para seu entendimento espacial. Ela chama a atenção para um detalhe importante que vamos observar com frequência no sapateado, que é a divisão rítmica do passo – ternária – que difere da dos instrumentos percussivos – binária.¹⁵⁰

Os músicos estão na lateral do espaço cênico, que é uma sala de aula de dança. Eles começam a tocar o pandeiro, a marcação e a tabuinha; eu ouço o ritmo, marco a pulsação nos pés, num compasso dois por quatro e início um *miudinho*, numa divisão ternária, ou seja, um, dois, três, um, dois, três etc., onde o um equivale ao revezamento, uma vez o pé direito e outra vez o pé esquerdo. (AMOROSO, 2009, p. 142)

Assim como Amoroso, para analisar o(s) sapateado(s) do Recôncavo, parti das minhas próprias experiências corporais que, ao contrário das dela, são bastante imbricadas com o samba de roda. Comparando minhas formas de pisar o solo no samba, experimentando o sapateado de minha mãe, que sambava de um jeito singular e que nunca vi nada semelhante em outra mulher, vendo as diversas sambadeiras, buscando imitá-las, percebo que o *miudinho* não é único. São várias as formas de mover-se ritimicamente no samba, quase sem tirar os pés do chão, embora muitas delas se assemelhem.

¹⁴⁹ Comungo também desse princípio. Entretanto, o *miudinho* é tratado aqui muitas vezes como “passo” e outras vezes como “sapateado” por ser esta última expressão a mais frequentemente utilizadas pelas sambadeiras.

¹⁵⁰ Essa divisão ternária ocorre também no samba carioca ou “nacional”, o que é mais um elemento estético que aponta para uma possível origem deste relacionada com o samba de roda.

Ciente dessa diversidade, solicitei às sambadeiras entrevistadas para esta pesquisa que sambassem sem música e, assim, pude obter o som dos ritmos que produziam com os pés. Com esse material gravado em vídeo, juntei-me a Sebastian Notini e Bira Monteiro, dois percussionistas que trabalham comigo há bastante tempo, tanto na produção de disco como em show, e juntos analisamos as imagens de oito dessas 13 sambadeiras e também outros vídeos, com elas em performance com música, visto que ambos elementos, dança e música, são complementares e dialogam entre si no samba de roda. Sebastian e eu transcrevemos os ritmos produzidos pelos pés delas para notação musical, cientes que esta ferramenta de escrita não tem elementos suficientes para traduzir todo o rico universo da música popular brasileira e, mais ainda, tratando-se de um ritmo de dança. Contudo, analisar as imagens com e sem a orquestra musical e tentar transpor isso para uma escrita rítmica musical nos deu a dimensão da relação íntima entre corpo e som, entre o movimento e as claves do pandeiro, do prato e faca e, sobretudo, da viola. Ao estudarmos, por exemplo, o sapateado de D. Jane¹⁵¹, apenas pelo som e imagem dos pés, transcrevemos o ritmo com um determinado acento. Mas ao vê-la dialogando com a viola posteriormente, percebemos que o que ela fazia era exatamente o desenho do ponteadado realizado por aquele instrumento. Essa constatação nos iluminou para observarmos as demais sambadeiras.

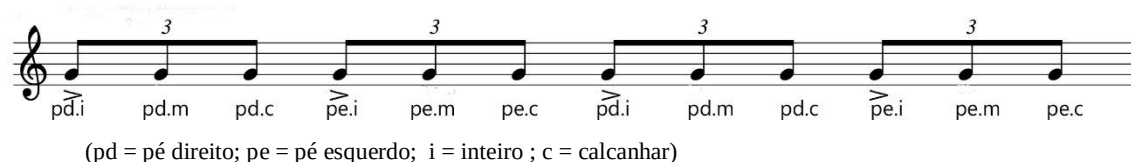
A notação musical nos trouxe também uma visualização da similaridade e também da diversidade dos desenhos rítmicos que as mulheres executam. Entre as oito sambadeiras analisadas, seis delas executam, em algum momento, um sapateado bastante similar entre si. Por outro lado, D. Nicinha, de Santo Amaro, e Any Manuela, de Cachoeira, mostram uma diversidade muito grande na execução dos seus passos. A primeira praticamente arrasta os pés pelo solo e é muito difícil decodificar o que ela faz, pois quase nunca repete o sapateado, desloca-se muito no espaço, gira, improvisa, faz quebradas rítmicas no tempo. Any Manuela, por sua vez, tem um caminhar mais claro e com repetições, porém também usa bastante o recurso de improviso e de quebradas fora de uma métrica padrão de tempo.

O estudo da rítmica do sapateado me levou à conclusão de que a alternância rítmica entre um pé e o outro é o que caracteriza todos os *miudinhos* analisados, porém difere de acordo com o estilo praticado pela comunidade de samba ou pela própria sambadeira. Relacionando essa alternância dos pés com o ritmo executado pelos tocadores, se pensarmos em termo de pulsações musicais, ela é realizada a cada pulso do compasso. Em um exemplo dessa

¹⁵¹ Edinilsa Joane dos Reis, conhecida como D. Jane, sambadeira do grupo *Filhos de Zé* (São Francisco do Conde). Entrevista realizada em 24 de abril 2018.

alternância, verifiquei que neste único pulso executam-se três movimentos com os pés, como se fossem em quiálteras (tercinas), com acentuação na primeira semi-colcheia. Se começamos, por exemplo, com o pé direito, batemos com o pé no chão distribuído o peso do corpo em toda sua sola no primeiro tempo, passando em seguida o peso para o metatarso deste mesmo pé que gira, colocando o calcanhar para dentro, batendo-o no solo. Esse giro é feito com a ajuda do metatarso do pé esquerdo. Em seguida, repete a mesma coisa com o pé esquerdo.

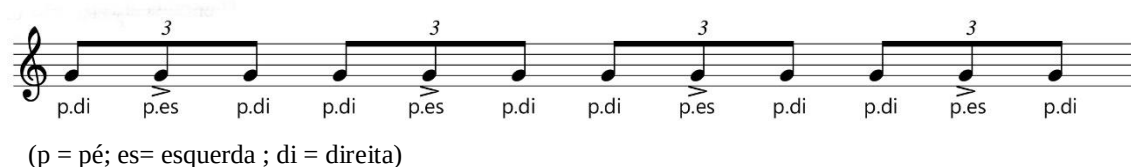
Figura 35. Alternância 1 dos pés no passo *miudinho* (notação rítmica).



Fonte: Clécia Queiroz. Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

Outro exemplo de alternância – e o mais recorrente entre as sambadeiras entrevistadas – é a que ocorre com a transferência do peso de um pé para outro a cada tempo da tercina. Geralmente, o primeiro passo é arrastando o metatarso para trás, o segundo marca o tempo com o peso no calcanhar do outro pé e o terceiro tempo é marcado com o pé inteiro que iniciou a sequência. Então, se começamos com o pé direito teríamos: metatarso do pé direito/calcanhar do pé esquerdo/pé direito inteiro.

Figura 36. Alternância 2 dos pés (mais recorrente) no passo *miudinho* (notação rítmica)¹⁵²



Fonte: Clécia Queiroz. Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

Outra alternância pode ser aquilo que denominei de “passinho”, que é como se fosse feito um passeio livre pela roda. Muito usado por Any Manuela, trata-se da execução de duas trocas de pés em cada pulso do compasso, com o acento na segunda troca feito tanto pelos pés como pelo remelexo dos quadris. Na música, se dividimos o compasso em quatro tempos, teríamos duas semicolcheias a cada pulso, acentuando a segunda:

¹⁵² A leitura rítmica pode ser visualizada em <<https://youtu.be/8wxCjZmc44k>>

Figura 37. Alternância 3 dos pés no passo *miudinho* (notação rítmica)¹⁵³



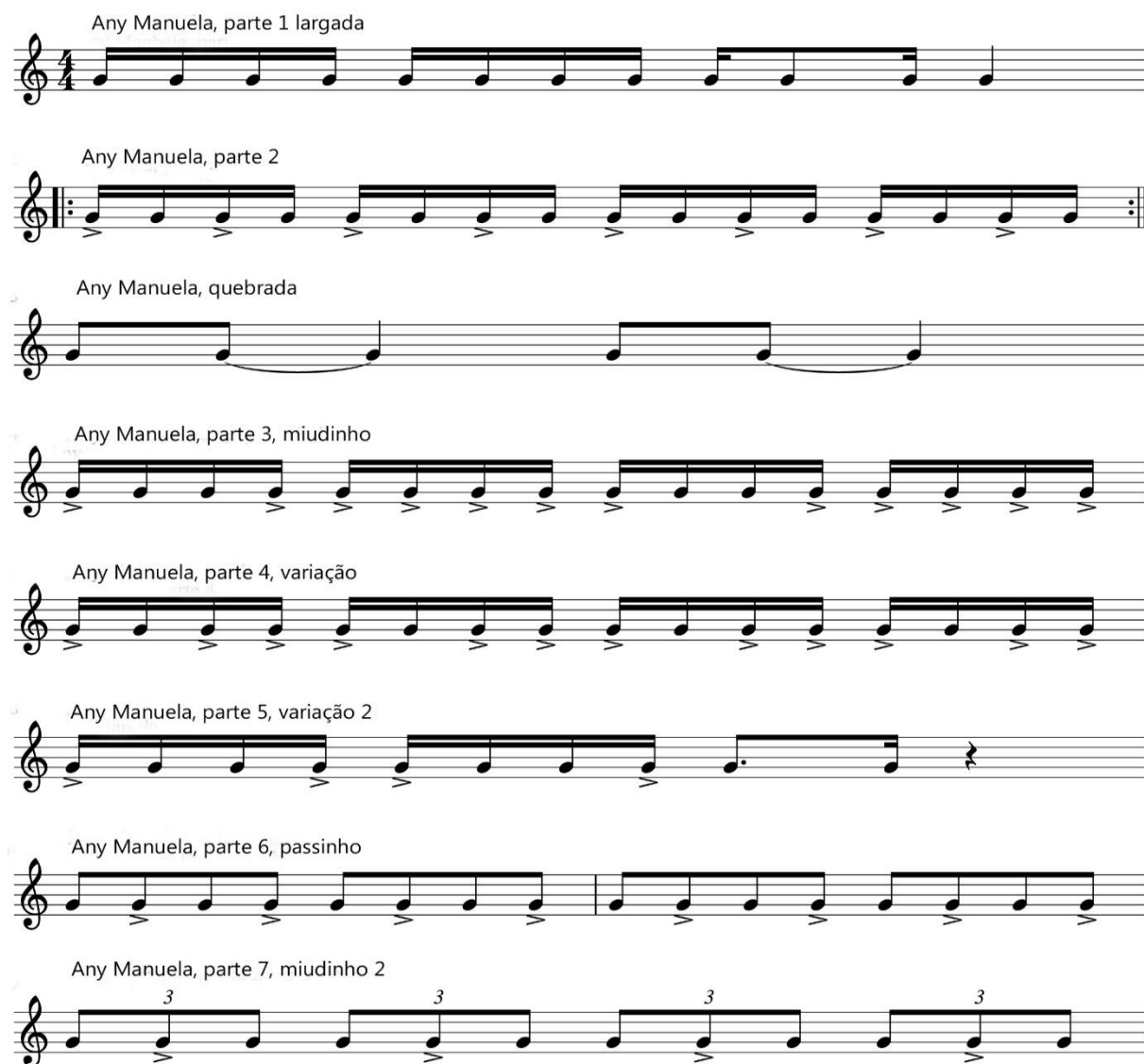
Fonte: Clécia Queiroz. Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

Para ter uma ideia visual da variedade de *miudinho(s)*, segue nove variações do sapateado de Any Manuela¹⁵⁴, realizado sem orquestra musical, capturado no quintal da casa dos seus pais:

¹⁵³ A leitura rítmica pode ser visualizada em <https://youtu.be/fHALtLqNf_M>

¹⁵⁴ A leitura rítmica do sapateado de Any Manuela (passo *miudinho*) pode ser visualizada em <<https://youtu.be/x2PZmroLInc>>

Figura 38. Variações rítmicas do sapateado do passo *miudinho* na execução de Any Manuela (notação rítmica)¹⁵⁵



Fonte: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

Dona Cadu¹⁵⁶, de Coqueiros, Maragogipe, traz outro desenho rítmico no sapateado, que corresponde a uma das claves do prato e faca quando tocado pelas sambadeiras:

Figura 39. Alternância rítmica 4 dos pés no passo *miudinho* de D. Cadu. (notação rítmica)¹⁵⁷



Fonte: Clécia Queiroz. Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

¹⁵⁵ A notação rítmica pode ser visualizada em <https://youtu.be/x2PZmroLInc>

¹⁵⁶ Ricardina Pereira da Silva, sambadeira de Coqueiros, Maragogipe (BA), conhecida como D. Cadu.

¹⁵⁷ A notação rítmica pode ser visualizada em <https://youtu.be/1uLqH0JtzDw>

Nas suas muitas variações que fazem do seu samba único, Dona Cadu mistura alguns pequenos saltos de um pé para o outro, para logo apoiar-se outra vez no pé que deu início ao movimento, dando a sensação de que realiza pequenos voos. O salto é executado para um lado e para o outro, mantendo a postura ereta, apesar da coluna vertebral inclinar-se ligeiramente para frente, formando um pronunciado arco, provavelmente por conta dos trabalhos realizados ao longo dos seus 98 anos de idade. Aos saltos, seguem-se giros no sentido anti-horário. Ela diz ter criado esse estilo de samba próprio, mas quando perguntei-lhe se havia alguma relação com o samba dos caboclos nos terreiros de candomblé, disse-me: “foi no candomblé que eu via o povo dar o santo lá, pegava, e aí eu via aqueles pulos”¹⁵⁸

Assim como D. Cadu, as sambadeiras geralmente incluem giros nas suas performances, o que altera um pouco a acentuação rítmica dos pés. Geralmente esses giros são realizados em sentido anti-horário, mas há aquelas que giram nos dois sentidos, como D. Rita da Barquinha. Vejamos abaixo o *miudinho* dela e o giro:

Figura 40. Alternância rítmica 5 dos pés no passo e no giro do *miudinho* de D. Rita da Barquinha. (notação rítmica)¹⁵⁹



Fonte: Clécia Queiroz. Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

Entre as sambadeiras observadas, D. Biu faz outro tipo de sapateado que difere totalmente do *miudinho*. Os sambadores e sambadeiras da sua localidade o chamam de *cortajaca*. O passo consiste em, mantendo como base o pé esquerdo completamente apoiado no solo, o pé direito dá repetidos golpes no chão como se quisesse cortar algo (no caso, a jaca). Depois desses golpes, ainda mantendo a mesma base, o pé direito passa pela frente do outro e vai para

¹⁵⁸ D. Cadu, em entrevista realizada em 28 de maio de 2018.

¹⁵⁹ A leitura rítmica pode ser visualizada em <<https://youtu.be/0k12WElnpAk>>

o lado esquerdo e retorna para o local de origem, como se alisasse o chão, que significa tirar o “bagunço da jaca”, ou seja, tirar o miolo, a parte comestível dessa fruta.

Também no *Circulando* encontrei outra versão do *corta-jaca*, realizado por um sambador conhecido como Chegado. O sapateado dele é completamente diferente de D. Biu, embora, como o dela, lembre o tirar os “bagos” da jaca e o limpar visgo dos pés. Emília Biancardi (2006) descreve coreograficamente esses passos e comenta serem eles tradicionalmente conhecidos. Ao que D. Biu chama de “tirar o bagunço da jaca”, ela utiliza o termo encontrado no Recôncavo como *separa-o-visgo* e o descreve: “o bailarino suspende e abaixa um dos pés, fazendo em seguida um movimento lateral, como o de quem separa alguma coisa.” E associa um terceiro passo chamado de *apanha-o-bago*, no qual o praticante se abaixa como se fosse tirar o bago (caroço) da jaca. (BIANCARDI, 2006, p.278)

Muitos anos antes de Biancardi, Oneyda Alvarenga, na década de 1960, já destacava o *corta-jaca*, *separa-o-visgo* e *apanha-o-bago* como passos fundamentais do samba baiano e comentava ser o primeiro conhecido desde a segunda metade do séc. XIX. Ele destacou que apenas Manuel Querino havia referido-se ao *corta-jaca* como um sapateado que requeria muita agilidade nos pés. Disse, entretanto, nunca ter visto na Bahia; apenas um negro, em Minas Gerais, o havia demonstrado para ela, e que o passo consistia em um “avançar rápido e recuar de cada pé alternadamente, com pequenos saltos e movimentos de corpo”. (ALVARENGA, 1960, p. 135)

D. Biu (2018a) comenta que aprendeu a fazê-los com sua mãe:

É uma tradição da minha mãe. Minha mãe, quando ela entrava na roda para falar a verdade, tinha muito pretendente. Antigamente, o samba de roda não era hoje assim o que a gente ver, era tudo de família, tudo. Pessoal de roça, entendeu, pessoal que fazia farinha, azeite, carregava lenha, entendeu, mariscava, são os pessoal tudo já de idade...então quando ela vá chamar Nita ali, oxente, sem Nita o samba não presta, ela tinha que ir. Aí ela vinha – chamava cintura de pilão – cintura deste tamanho assim, com as cadeiras muito bonitas. Quando ela vinha chegando, já vinha entrando aqui assim [remexe os ombros, marca o samba com o pé]. Eta mulher de homem, olha seu marido mulé...E ela lá no meio sambando, entendeu, mas foi aí quando ela começou a tentar fazer o *corta-jaca*, esse aqui, oh [faz o passo acima descrito], e aqui tá cortando a jaca. Aí que ela faz...[mostra o outro passo] aqui se chama “cortando o bagunço”, e aqui [repete o *corta-jaca*]. E o pezinho dela era tão fino, que você precisava ver, ali só para ver o pé dela voava aqui por cima do pé, avoava, parecia que ela tava sambando num pé só. Eu aprendi essa parte, e a gente faz o *corta-jaca* aqui assim [faz o passo que simula o corte da jaca] e solta também o ombro, né. Eu não sei se você percebeu, mas tem um baticum no último pé da gente, que parece que a gente tá tocando tambor, entendeu. Então esse daí a gente vai pelo ritmo do samba. Se lá tiver mais ligeiro, a gente vai um pouco mais ligeiro, pá, dá esse repique aqui, ó, aqui e a gente vai embora, certo.

Em realidade, o passo que ela mostra como *corta-jaca* é o mesmo que conhecemos com o nome de xaxado, tão popular em todo o Nordeste brasileiro. O baticum que ela pede a atenção para que eu perceba é exatamente o desenho rítmico que a zabumba faz quando se toca o xaxado.

Figura 41. Padrão rítmico dos pés no *corta-jaca* de D. Biu. (notação rítmica)¹⁶⁰.



Fonte: Clécia Queiroz. Transcrição: Sebastian Notini e Clécia Queiroz

Isso nos fornece indícios de diálogos entre as manifestações populares nordestinas. A mãe de D. Biu – Dona Nita – nasceu em Olinda, em Pernambuco, mesmo Estado do cantor e compositor Luiz Gonzaga, que tanto divulgou esse ritmo, cuja origem está associada a uma dança praticada no Alto Sertão de Pernambuco, executada por pessoas do sexo masculino que, sem instrumentos musicais, cantavam e marcavam o ritmo batendo no chão com rifles.¹⁶¹ A palavra xaxado, por sua vez, vem de “xaxar”, o que significava para o sertanejo retirar o caroço do feijão da vagem batendo nele com um pau.

É possível que D. Nita, ao mudar-se de Olinda para o município de São Francisco do Conde (BA), tenha trazido na sua bagagem sua vivência com o xaxado na localidade onde viveu ou, ainda na Bahia, tenha conhecido a dança da “moda” na ocasião. O fato é que na sua dança o ritmo pernambucano aparece associado com o *samba chula* baiano numa combinação precisa e bastante singular. Como a única oportunidade que tive de ver o *corta-jaca* foi com Chegado, que não utiliza o mesmo ritmo dos pés que ela, não posso comparar os sapateados desses passos para ver se ela juntou os dois ritmos na sua prática ou se esse diálogo das expressões tenha ocorrido também por outros na região. Parece-me mais provável que ela tenha criado o seu próprio *corta-jaca*. Sua filha herdou esse seu saber e o preserva com muito respeito e orgulho. E, com muita desenvoltura, continua a difundi-lo nas apresentações públicas do grupo *Raízes de Angola*, do qual faz parte, ou em outras como as do *Projeto Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*.

¹⁶⁰ A leitura rítmica pode ser visualizada em <<https://youtu.be/2OtEQTNV-E4>>

¹⁶¹ Silva e Brito (2012), em artigo publicado nos anais do III Congresso Internacional de História da UFG/ Jataí: História e Diversidade Cultural, relacionam o surgimento do xaxado no período do cangaço e a sua difusão para outros Estados do Nordeste pelo bando de Lampião. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20\(48\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20(48).pdf)>

Assim como os sapateados das outras sambadeiras, o desenho ritmo do xaxado apresentado aqui em notação musical não pode ser visto como se o seu desenrolar na cena do samba seja algo ensaiado e nem matemático. As sambadeiras variam os desenhos rítmicos/espaciais dos pés na roda dentro do que percebem e sentem da música. Como em algumas outras danças populares de matriz africana, existe(m) passo(s)-base, mas o improvisado é inerente ao jogo e existe um diálogo musical entre as sambadeiras e os tocadores, como também comenta enfaticamente D. Nicinha (2018):

[...] Você tem que sambar no ritmo dos instrumentos. Se o pandeiro lhe chamou, você vai lá atender ele; se o tambor lhe chamou, você vai atender ele; se a viola lhe chamar ou violão ou cavaquinho, você tem o direito de ir lá cumprimentar ele.

Ou ainda o Mestre Celino, violeiro de Terra Nova (BA)¹⁶²: “A mulher sambadeira, que sabe sambar, ela vem fazendo corda por corda. Toda voz que a gente faz no dedo ela dá na perna.” À medida que elas “atendem” aos chamados dos tocadores, modificam seus sapateados. Então, para pensarmos as falas das mulheres, trazidas em parágrafos anteriores, sobre o sapateado dos pés ser algo determinante para que uma sambadeira seja considerada boa no que faz, precisamos atentar para outros fatores que entram em jogo, como os acasos que podem ocorrer e a “presença e a percepção do momento, que depende da sabedoria e experiência de cada mulher de se entregar ao prazer, ao mesmo tempo mantendo o controle da situação e do diálogo da ‘conversa’ com músicos e participantes.” (Döring, 2016, p. 124). É preciso atentar ainda em que os pés sapateando enquanto se movem no espaço, seja andando para frente, para trás, de lado ou em giros, são apenas os detonadores de um mover que envolve todo o corpo.

Esse tipo de performance difere daquelas que utilizam contagens e movimentos coreografados, sejam elas oriundas de academias, escolas de formação em dança ou mesmo de manifestações populares, que se valem de estilizações e sequências estruturadas. Quando perguntei, por exemplo, a D. Rita da Barquinha qual a diferença entre o sapateado básico do samba de roda baiano e o samba carioca ou nacional, obtive como resposta:

A diferença do samba, escola de samba, pra o samba de roda, é diferença grande, com a maneira de sambar, e precisa que tenha professor pra ensinar. Porque uma pessoa que sai numa escola de samba, não samba espontaneamente, ali ela samba através que teve um professor pra ensinar aqueles passos, aquele samba. E o samba de roda, a gente não precisa de

¹⁶² Depoimento de Celino dos Santos, conhecido como Mestre Celino, tocador de viola de Terra Nova (BA), para o documentário *Viola Machete: Tradição do Samba Chula do Recôncavo* (2016), que integra a série *Artesãos da Cultura Baiana* produzida pela TV Educativa da Bahia (TVE).

professor. A gente samba porque é uma coisa nossa, que vem de nossas raízes, não precisa professor, vem de nós. É muito diferente!

Traçar diferenças entre estas duas expressões artísticas culturais com elementos estéticos e propósitos tão distintos pode parecer leviano, mas buscando fazê-lo observando a mecânica do corpo, me parece que a diferença básica começa pelos pés. Ambos ocorrem ritmicamente com alternância de três passos dentro de um compasso binário (ou quaternário). Contudo as passistas sambam com os pés abertos e não quase paralelos como o fazem as sambadeiras. As primeiras realizam um movimento circular para trás, abrindo os pés. Já o samba de roda é direto, sem esse volteio. Também a distribuição do peso do corpo é diferente. As passistas elevam os calcanhares e deixam o peso completamente no metatarso, com a ajuda de saltos altos. As mulheres no samba de roda enraízam os seus pés no chão, com uma elevação mínima do calcanhar, às vezes quase imperceptível, com os pés descalços ou com sandália/chinelos baixos.

Outra diferença que se observa é no tronco, que, no samba carioca, ocorre uma pequena torção, auxiliada pelo movimento dos braços, sempre em oposição às pernas, coisa que não ocorre no samba de roda, no qual as sambadeiras dão ênfase ao sapateado, na maioria das vezes mantendo os braços baixos ou segurando as saias. E quanto aos quadris, além do movimento ser mais exacerbado no samba carioca, as passistas geralmente sensualizam-no, por exemplo, executando algumas vezes paradas no sapateado, enquanto fazem movimentos circulares no sentido horário e anti-horário, colocando mão na cintura e outra na cabeça.

Quanto ao improviso ao qual nos reportamos, ainda que as sequências de movimentos não sejam as mesmas, as passistas o fazem geralmente dentro de um padrão estabelecido de movimentos, o que não ocorre com as sambadeiras mais experientes, que, como vimos, buscam em seus sapateados uma relação com os instrumentos, sobretudo com a viola ou com o pandeiro.

4.4. CENA 4 – BOTA A MÃO NA CABEÇA, OUTRA NA CINTURA

Câmera 1. Praça Honorina Galvão. Conceição do Almeida.

Um círculo formado por seis mulheres e seis homens, intercalados, ocupam a praça cantando “Reis”¹⁶³ para São Cosme: “Vamos cantar esse Reis, nessa devoção...” Por trás da roda, vê-se

¹⁶³ Em algumas localidades do Recôncavo e cidades vizinhas existem duas práticas culturais de reisado relacionadas com o samba. A primeira ocorre no final do mês de dezembro, quando é coletada esmola de porta em porta, por um grupo, para a festa que terá culminância no dia 6 de janeiro, quando se louva o menino Jesus e se

três cantadeiras e cinco tocadores; timbau, pandeiro e marcação são os instrumentos que percutem. **Foco** na mesa que está ao lado deles, coberta por uma toalha branca. Em cima, uma imagem de São Cosme e Damião, dois vasos de flores de cores diversas por trás deles e, na frente, dois pires contendo uma vela acesa em cada.

Ao finalizarem a cantiga, pedem licença para sambar: “Sr. São Cosme dê licença, me dê seu salão para vadiar...”. O samba começa. Uma sambadeira adentra a roda pressionando as pedras do chão com o seu sapateado não muito miúdo, às vezes levanta todo o pé para de novo golpear o chão em passos menores. As outras mulheres auxiliam a percussão dos tocadores batendo palma e respondendo o *corrido* com energia. “Não fui eu morena que fiz arenga a seu pai/sapatilha bem feita, sapateiro é quem faz”. Ela deixa o centro sambado de costas e, no seu lugar, entra um sambador que faz um sapateado pleno de pulos, colocando sempre uma perna por trás da outra. A roda segue alternando homens e mulheres. Puxam outro samba. E outro:

*Duas pombinhas brincando na areia
Não sou eu mamãezinha
Uma brinca de lá uma brinca de cá
Não sou eu mamãezinha .*

Um homem e uma mulher ocupam o centro do círculo, e juntos fazem os seus sapateados dialogarem, finalizando com um convite a um outro casal. À medida que os pares vão terminando de se apresentar, arrumam-se em duas fileiras. Então, entra um casal sambando entre elas e, assim, seguem, trocando de pares até todos terem participado.

O espaço transforma-se outra vez com o grupo formando uma fila. **Foco** no pedaço de madeira roliça como um cabo de enxada colocado no solo. As cantadeiras puxam:

*O Rio tá cheio Piau
Passa por cima do pau, ô Piau*

Um a um homens e mulheres vão passando por cima do pau, ora cruzando as pernas sem tocá-lo, ora dando pulos com dois pés em cima dele. À medida que passam por ele, vão novamente tomando as posições das fileiras, uma formada por mulheres, outra por homens. Estes apontam para as mulheres com o braço estirado e dedo indicador rijo e cantam: “Do lado de lá laranja”. As mulheres respondem apontando da mesma maneira: “Do lado de lá,

faz menção aos Reis Magos. Quando o donativo é dado, o grupo faz um samba em agradecimento. A outra prática está relacionada com as novenas em homenagens a São Roque (em agosto), Santa Bárbara (dezembro), São Cosme e Damião (setembro) ou algum outro santo de devoção. Em ambas as práticas canta-se o “Reis” no início da função e no final. Em realidade, a louvação das novenas é feita com a mesma cantiga, o mesmo ritmo do reisado de janeiro, mas a homenagem é outra. E após a novena, quando encerra-se a parte religiosa, o samba dá início à parte profana.

laranjeira”. E eles: “Do lado de cá, sambador.” Aí elas: “Do lado de cá, sambadeira”. Novamente recomeça o canto ao inverso. Eles: “Do lado de lá laranja”. Elas: “Do lado de lá laranjeira”. Eles: “Do lado de cá sambador”. Eles apontando para elas: “Do lado de cá sambadeira”. Ao dizer esta última palavra, um casal adentra um pouco para dentro das fileiras, sambam juntos um pouco e retornam aos seus lugares. Recomeça tudo outra vez. Outro par entra na roda.

Tomada aérea (tilt)¹⁶⁴ **realizada por drone** Inicia-se outra coreografia. Do alto, vê-se claro o desenho das duas fileiras dispostas uma em frente à outra, como duas linhas no espaço. **Câmera 2.** Um homem se dirige a uma das mulheres da fileira como se tivesse colhendo algo com as mãos: “Priá danada, Xô Priá /Comeu meu milho/ Xô Priá/”. Quando ele a alcança, ela vai na direção dele com as mãos emborcadas para baixo por cima da dele (mas sem tocá-las), como se tivesse cavando algo: “No meu roçado/ Xô Priá”. Quando alcança a fileira dele, busca o rapaz que está do lado, e ele, então, assume o papel do outro indo com ela, que retorna ao seu lugar, e ele já busca outra moça ao lado. Assim, sempre cruzando, os casais vão se revezando na brincadeira, que conta uma historiazinha:

*Atirei, Xô Priá*¹⁶⁵
Mas não matei, Xô Priá
Caiu na lama/ Xô Priá/
Priá atolou/ Xô, Priá/
Priá, ê/ Xou Priá/
Priá ê/Xô Priá.
Xô Priá, Te pego, Priá / Xô Priá.

Neste último momento, o homem faz gesto de quem vai pegar a preá, gira ficando de costas para a companheira e sambam juntos de forma divertida, começando uma brincadeira de pegar a “priá”.

Foco nas cantadeiras:

Ô vira-mão, vira-mão
Vira-mão, gente.
Ô vira-mão, vira-mão,
Vira-mão, gente.

Abre o foco para o grupo inteiro. Intercalados em um círculo, o sambador diante da sambadeira, atendendo ao pedido das solistas, com cotovelos fletidos, gira as próprias mãos, passando uma em torno da outra. A solista canta “Vira-mão, vira-mão...”. Eles fazem o gesto juntos e, ao mesmo tempo que o fazem, giram o corpo em torno do seu eixo e, ao se encontrarem outra vez de frente, batem palmas. No círculo, as outras pessoas marcam o tempo do samba

¹⁶⁴ Um dos mais utilizados nas imagens aéreas realizadas por drones, o *tilt* (inclinar, em português) é o movimento da câmera na vertical, ou seja, quando o equipamento sobe e desce.

¹⁶⁵ “Priá” refere-se ao mamífero roedor, preá, de aproximadamente 25 cm, bastante comum em todo o Brasil.

alternando um pé e outro e também batem palma e “viram a mão” junto com o casal. Ao término dessa ação por todos, as cantadeiras seguem:

*Paraguai é boa terra
Paraguai é boa terra/
Quem vai lá não vem mais cá
Quem vai lá não vem mais cá
Parmiou¹⁶⁶
Samba de Paraguai
Parmiou
Samba de Paraguai.*

A sambadeira repete exatamente a coreografia anterior e, no momento em que se ouve “Parmiou”, bate palmas junto com o companheiro. E quando as palavras ditas são “Samba de Paraguai”, o casal gira junto. Ela retorna de costas para o seu lugar de origem. É a vez do sambador ir na sua direção, fazendo o mesmo gesto de virar a mão, mas quando o canto diz “Samba de Paraguai”, ele bate com a barriga contra a da companheira duas vezes segurando-lhe a cintura, ou seja num umbigada dupla. Repetem a coreografia. Dessa vez, quando se ouve “Quem vai lá não vem mais cá”, fazem a umbigada dupla. E no momento que é dito “Parmiou”, o sambador segura a sambadeira e a suspende colocando-a no alto e gira com ela. **Corta!**

Voz Over. Nos grupos observados nesta pesquisa, não existe o papel do coreógrafo ou do diretor do espetáculo que dirige a cena. Não tem, portanto, aquele que elabora previamente ou junto com as sambadeiras uma sequência de movimentos que será posteriormente apresentada. Não há o olho externo que verifica cada gesto ou movimentação no espaço para o que se propõe o espetáculo, ainda que tenham Mestres que estão atentos aos comportamentos que se passam dentro da roda e sobre os quais tenham o controle. Mesmo no *samba chula*, que tem regras cênicas mais fechadas, a sambadeira é livre para desenvolver o seu próprio sapateado e dialogar com os tocadores, com as outras mulheres da roda e com os demais presentes. Tal qual um músico de jazz que conhece bem a estrutura harmônica de uma música e dentro dela improvisa e deixa-se fluir no som, a sambadeira brinca com sua saia – sua “parceira viva” –, gira atingindo o máximo da fruição, para retornar com seu jeito próprio ao sapateado que lhe conduzirá para dar uma umbigada (ou outro gesto qualquer de convite) numa outra que a substituirá.

Existe, porém, em Conceição do Almeida (BA), um pequeno município com 17.889¹⁶⁷ habitantes, um grupo de samba de roda que é conhecido por sua estrutura coreográfica. É o

¹⁶⁶ “Parmiou” é uma corruptela de palmeou, do verbo palmear, bater palmas.

¹⁶⁷ Dados do IBGE, obtidos no último Censo de 2010. Disponível em:

<ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/resultados/tabelas_pdf/total_populacao_bahia.pdf>

Samba da Capela, grupo que foi estruturado em 1985, após a visita do jornalista, teatrólogo e pesquisador Nélson Correia de Araújo e da sua revelação para o Brasil, através do livro *Pequenos Mundos*, de que naquele município o samba era coreografado. Sobre a criação do grupo, uma das responsáveis pelo grupo, D. Fátima¹⁶⁸ (informação verbal), disse-me em entrevista:

Esse samba que a gente intitulou de *Samba da Capela*, foi porque depois da pesquisa feita por Nélson de Araújo, descobriu-se que nos tempos idos, o povo do Almeida já sambava, mas tinha também um jeito próprio e coreografado de sambar. Aí depois dessa pesquisa, foi criado o Samba da Capela. (...) As pessoas entrevistadas foi D. Nolay Santos Souza Galvão, D. Maria da Paz, conhecida como D. Lili, a Parteira, e a professora Marina Santos, que é o patrimônio cultural vivo da cidade. (...) A nossa primeira apresentação foi em frente ao Teatro Castro Alves. Dia 31 de agosto de 1985, fechando a Semana do Folclore.

Pesquisando acerca das manifestações culturais do Recôncavo da Bahia, o jornalista, auxiliado pela produtora e atriz Sema Santos, encontrou no Almeida – como os moradores costumam chamar o município – um reduto de um samba singular, diferente das outras localidades que visitou na região. Os seus escritos publicados em 1986 pela Universidade Federal da Bahia (Escola de Música e Artes Cênicas), com o nome de *Pequenos Mundos* (Tomo I), terminaram por impulsionar alguns dos praticantes que encontrou, na ocasião da pesquisa, a se organizarem em um grupo. Embora já não se apresentem nas rezas dos carurus de Cosme e Damião da vizinhança, fazendo-o somente quando ocorre um convite para uma das noites do novenário, o grupo continua existindo e participando de eventos, graças à persistência de D. Fátima, D. Marina Santos, mentora do grupo.

As câmeras imaginárias desta cena trouxeram imagens reconstruídas a partir do relato de Araújo (2016), de depoimentos e demonstrações de D. Fátima, assim como de imagens do programa *Recôncavo na Palma da Mão*¹⁶⁹, realizado pela TV Educativa da Bahia, sob a direção de Luiz Pastori, do qual fiz a apresentação da abertura. As “coreografias” ou partituras cênicas, simples e singelas, apresentam outra singularidade que a diferem das outras rodas do Recôncavo: a presença masculina na roda, não apenas como uma participação breve ou como alguém de fora do grupo. Nas rodas do Almeida, o sambador mostra o samba no pé tanto quanto a sambadeira. Seu sapateado difere do(s) costumeiro(s) miudinh(o); é marcado por pequenos

¹⁶⁸ D. Maria de Fátima Conceição Cruz Guaresma da Silva (D. Fátima), sambadeira e uma das organizadoras do grupo *Samba da Capela* desde 1985, ano da sua criação.

¹⁶⁹ O vídeo-documentário *Recôncavo na Palma da Mão*, lançado em 1998, foi dedicado pela emissora de TV/Direção Geral a Nelson de Araújo e seus pequenos mundos, cuja pesquisa acerca das manifestações culturais da região orientou a criação do próprio roteiro do vídeo.

pulos. Numa variação observada em vídeo, um sambador pula e, ao retornar ao solo, usa o apoio do metatarso para depois passá-lo para o calcanhar que o impulsiona a novamente tirar os dois pés do chão no salto, com um deslocamento sempre para trás. O mais antigo deles, Jaelson Conceição Cruz (1998), comenta sobre outro tipo de samba executado pelo *Samba da Capela* e que não foi trazido por nossas câmeras, que é o “samba de coco”, uma vez que não se trata de uma “coreografia” e, sim, muito mais um ritual cênico muito similar ao do *samba chula*:

O samba de coco, ele é sambado, ele não pode ser rodado. A pessoa tem que entrar depois que todo mundo parar de cantar. Ou seja: tem a música, aí todo mundo vai cantando e batendo palma. Quando para de cantar aí entra uma pessoa sambando, que não é nem propriamente samba, é sapateado. Então a pessoa, ao invés de sambar muito ele sapateia mais do que samba.

O documentário traz imagens de Jaelson mostrando esse “sapateado”, no qual ele entra na roda dando saltos grandes que partem de dois pés para um, variando depois para três pulos, seguidos de um pé para o mesmo, mantendo o tronco dobrado para frente, a partir da articulação coxofemoral, olhando para baixo como se buscasse algo no chão. Depois, deixa o tronco mais ereto e sai sambando, colocando sempre uma perna por trás da outra, alternando o passo com pequenos e grandes pulos. É possível ver o sambador também no vídeo produzido pelo Iphan (2004), para a solicitação do registro do samba de roda como patrimônio imaterial do Brasil, no qual ele aparece sambando entre as duas fileiras formada pelos sambadores e sambadeiras do grupo *Samba da Capela*.¹⁷⁰

Outro grupo de samba que trabalha com “coreografia”, mas que, no fundo, é mais uma encenação e que merece atenção, é o *Paparutas*, da Ilha de Paty, em São Francisco do Conde, uma pequena comunidade formada por cerca de 180 pessoas. O grupo existe há mais de 80 anos e guarda uma tradição que D. Zilda, a mais velha das integrantes, chama de “comédia”, que está relacionada com o preparo das iguarias da cozinha afro-brasileira. E esse cuidado com a preservação dessa culinária é transformado em cena. Nas suas apresentações, após preparar suas iguarias, trajando saias estampadas de vermelho e amarelo e torço desta última cor, as mulheres saem às ruas em duas filas portando gamelas com as comidas na cabeça. Frigideira, moqueca de peixe, peixe frito, siri, vatapá, caruru fazem parte do cardápio oferecido gratuitamente à comunidade. Ao chegar à praça, as filas transformam-se num círculo. Uma das mulheres, trajando saia e bata branca, carregando uma grande panela na cabeça e segurando na outra mão

¹⁷⁰ *Samba de Roda* foi dirigido por Josias Pires/Diana Svintiskas. Pesquisa: Carlos Sandroni. Roteiro: Josias Pires, Diana Svintiskas, André Gerard e Carlos Sandroni. Iphan, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEjtt-felmg>>

uma colher de pau, dirige-se ao centro e, uma vez lá, coloca a panela no chão. Daí começa uma teatralização de uma história das comidas feitas por cada mulher da roda, que vão se revezando para mostrar a ela o que fizeram (cada uma delas é responsável por um prato específico).

De acordo com informações dadas ao Programa Conexão Bahia¹⁷¹, da TV Bahia, as *Paparutas* seriam personagens de uma comédia que havia na comunidade há mais de cem anos, com várias personagens. Elas sobreviveram à extinção do evento. As apresentações do grupo, entretanto, já não têm mais a mesma frequência de antes, muito pela falta de interesse dos integrantes.

Na cena realizada por elas, o passo que marca a encenação por mais tempo não é o *miudinho*. De pé em círculo, elas dão dois passos para a direita e depois mais dois para a esquerda e se mantêm alternando assim, com uma mão na cabeça e outra segurando levemente a banda da saia. A “cozinheira” que está no centro aprovando as iguarias faz um *miudinho* que é mais um arrastar do mesmo passo dado pelas do círculo, alterando para frente a direção dos passos, ao invés de direita/esquerda.

*A frigideira está bem gostosa.
A razão não sei que há.
Dendê azeite camará.
Apetite de Iaiá.
Somos nós Paparutas boas.*

Quero chamar atenção para mais um grupo que tem despontado no Recôncavo e que também tem um esquema coreográfico: o *Voa Voa Maria*, uma pequena vila vizinha da Ilha de Itaparica, localizada em Vera Cruz, com cerca de 900 habitantes. Sua fundação, ocorrida em 2009, foi estimulada por Adenildes Santana Vargas Leal, ex-presidente da Associação Cultural de Matarandiba (ASCOMAT). Movida pelo desejo de reativar algumas manifestações daquela localidade, a então gestora conseguiu reunir cerca de 40 mulheres sambadeiras e criou o *Voa Voa Maria*, envolvendo os filhos e filhas delas em um grupo de samba mirim, os *Filhos de Maria*. Elas próprias compõem, cantam e cuidam da organização do grupo.

No início da sua fundação, o *Voa Voa Maria* utilizava, como acompanhamento do canto, apenas instrumentos de percussão tocados por músicos locais. Introduziram depois o cavaquinho e o violão trabalhando com instrumentistas de Salvador, que atuaram no grupo também como professores. Fizeram ainda uma oficina de dança de quatro meses com a musicista e professora de dança Ísis Carla, de Salvador, com as sambadeiras. As sambadeiras

¹⁷¹ Programa Conexão Bahia, da Rede Bahia de Televisão (TV Bahia), exibido em 4 de agosto de 2018. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/6921282/> > Acesso em: 12.ago.2018.

aprenderam como melhor se expressar diante de uma plateia e a criar suas próprias performances, que diferem dos rituais cênicos tradicionais analisados aqui. Elas respondem às letras das canções, com gestos coreografados, fazem pequenas cenas teatrais dentro da roda e algumas vezes movem-se todas juntas para dentro e para fora da roda. Não utilizam umbigada como convite para a roda, e a entrada ali é aleatória, embora, pela sintonia que têm, pareça previamente marcada. Por vezes, ocupam o centro do círculo em dupla, trios ou até mais pessoas. Recentemente o grupo lançou o CD *Voa Voa Maria: samba de roda de Matarandiba*, com apoio financeiro do governo do Estado da Bahia.

A maior força do grupo é o número de mulheres na roda. Tive a oportunidade de vê-las em performance no espaço ao ar livre do Espaço Cultural da Barroquinha, em Salvador, e apesar da área de apresentação ser muito grande, o público precisou ficar espremido para que pudessem armar o círculo. A energia que passam respondendo ao coro e dançando é muito contagiante, e a indumentária de cor amarela com vermelha enche os olhos.

Figura 42. Grupo *Voa Voa Maria* em performance no Espaço Cultural da Barroquinha.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2019)

Além desses sambas coreografados, o antropólogo Ordep Serra (2009) comenta a existência de pequenas sequências coreográficas observadas por ele em rodas de samba nas festas de Largo de Salvador, marcadas pelo improviso e simulação/dissimulação de disputas ou de mimos eróticos. A disputa caracterizaria, por exemplo, o “samba de esparro”, geralmente praticado por homens capoeiristas, no qual uma dupla vai ao centro e simula uma disputa, cujos gestos são orientados comicamente para a construção de uma armadilha para o outro, que deve ser surpreendido com uma rasteira. Aquele que caiu se retira e outro deve derrubar o que está

dentro. O estilo coreográfico lembra o samba de caboclo, realizado nos terreiros de candomblé em cerimônias dedicadas a esses ancestrais nativos:

Num estilo muito bonito e difícil do samba de roda, o movimento básico é de pequenos rodopios com oscilação lateral do corpo: o dançarino se projeta como se fosse cair, tombando de lado, e interrompe a queda de súbito; evolui girando mais ou menos o corpo. A dança combina “tombos”, oscilações e rodopios rápidos que sugerem um arrebato. Esse estilo é conhecido como “samba de caboclo”, pois caracteriza uma dança entusiástica das pessoas em transe nas “aldeias” ou “terreiros”, quando os divinos caboclos se manifestam. (SERRA, 2009, p. 125)

Os mimos eróticos seriam simulações de sedução entre um casal numa encenação de uma cópula amorosa, sem toque físico, mas bastante realista mimicamente. Serra também comenta sobre outro tipo de movimento, no qual, ao remexer dos quadris da sambadeira, seu partner, com expressões divertidas de incredulidade, “agacha-se e estende as mãos, palmas para cima, como se fosse amparar-lhe as nádegas, e acompanha a descida da parceira abaixando-se cada vez mais, na mesma proporção em que ela efetua seu progressivo agachamento; mas não a toca.” (SERRA, 2009, p. 123). Essa simulação coreográfica é uma brincadeira ainda muito comum nas rodas de samba do Recôncavo.

Serra também chama atenção para um tipo de procedimento cênico no qual o mexer dos quadris combinava com movimentos ascendentes e depois descendentes no corpo da sambadeira,

(...) obtidos através de gradual flexão dos joelhos, em lances sucessivos e bem ritmados, com pequenas síncope, de modo que a movimentação no eixo vertical se verifique mais lenta, em contraste com a rapidez da “circulação” dos quadris (estes sugerem, de fato, um movimento espiralado): trata-se da sequência conhecida como “peneirar”. A dançarina a executa, quase sempre, com as mãos na cintura, e às vezes inclinando um pouco o corpo para trás; então as mais peritas movem também a cintura escapular (nesse caso, deixam os braços meio pendentes, cotovelos próximos aos flancos, antebraços um pouco afastados) de modo que os seios estremeçam de maneira rítmica, com ondulações de intensidade variável. O “peneirado” pode ser uma sequência curta, ou longa. Na curta, a dançarina o detém antes de acentuar a flexão dos joelhos, abaixando-se um pouco, apenas; na mais longa, ela aproxima tanto quanto pode os quadris dos calcanhares, e o faz inclinando ou não o corpo; a inclinação para trás a obrigará a abrir um tanto as pernas. O mais comum é que a moça mantenha os joelhos próximos um do outro e desça verticalmente, devagar, com os movimentos de quadris de que falei. Nesse caso, ela manterá uma das mãos na cabeça, como que “amparando” o occipital, e a outra na cintura; ou as duas mãos na cabeça, com os dedos entrelaçados por trás do occipital; ou ainda uma das mãos na cabeça e a outra no ventre, como se o comprimissem de leve, com os dedos voltados para baixo, pouco acima do púbis. À “descida” segue-se uma pequena “subida” – e esses movimentos descendentes/ascendentes se repetem no mínimo duas ou três vezes. A sequência coreográfica descrita

corresponde a um mimo um bocado realista do desempenho feminino em um tipo de cópula (muito apreciado na Bahia) em que a mulher se faz penetrar por um homem deitado ou inclinado, movendo-se sobre ele com movimentos que têm o pênis como eixo. O nome popular desse tipo de coito é coqueirinho, e a perícia na sua execução dá grande prestígio sexual a uma dama. O desempenho coreográfico evocado equivale a uma demonstração artística, lúdica, dessa perícia, e também confere prestígio (erótico) à dançarina (SERRA, 2009, p. 121-122).

O pesquisador também comenta que as sequências coreográficas eram mais eróticas quando se começava a cantar os sambas conhecidos como “samba de putaria”, com letras de cunho pornográfico, observado por ele pela primeira vez no município de Cachoeira.

A narrativa de Serra, que aborda o erotismo existente no samba de roda, componente presente desde as suas origens nos batuques africanos de Luanda, descritos por viajantes como Sarmento, no século XIX, não corresponde ao que se costuma ver na prática das sambadeiras atualmente no Recôncavo. Entre as muitas idas naquela região, observei que os corpos são mais contidos no remelexo, à exceção de pessoas de fora das comunidades. Contudo, durante a viagem que fiz com a equipe no projeto *Circulando com as mulheres do samba de roda*, pude presenciar exatamente a sequência descrita por ele, realizada em circuitos mais fechados, basicamente entre nós, onde o termo “peneirar” era utilizado. Cheguei a pensar em alguns momentos que as mestras estavam imitando as dançarinas de pagode baiano. Elas e os tocadores riam e se divertiam muito. Também nos percursos de ônibus entre o hotel e os locais de apresentação ou nas estradas no eixo Rio-São Paulo, elas costumavam brincar cantando sambas com letras maliciosas, de duplo sentido. Conversando posteriormente sobre isso com D. Nicinha, ela contou-me que essas sequências eróticas eram muito praticadas no Recôncavo antigamente. Disse-me também serem muito comuns os “sambas de putaria”, com duplo sentido, que muitas vezes provocavam brigas e confusões nas comunidades, assim como também os “de esparro”. Cantou para mim um samba tradicional que costumava impulsionar a sequência narrada largamente por Serra e transposta acima:

*Sai, sai, sai, ô piaba
Saia da lagoa
Bota a mão na cabeça
Outra na cintura
Dá um remelexo no corpo
Dá uma umbigada na outra*¹⁷²

Com criatividade e usando o improviso, essas pequenas sequências miméticas/coreográficas guardadas na memória dos corpos dos sambadores e das sambadeiras

¹⁷² Esse samba foi gravado por Maria Betânia.

ainda revivem em alguns momentos nas rodas de amigos, divertindo aqueles que têm a sorte de estarem presentes.

4.5. CENA 5 – FOGO NA SABIÁ, FOGO NELA

Câmera 1. Foco na roda de fora, aquela periférica, que está ali ao redor do círculo formado pelas sambadeiras e sambadores ou tocadores. Estes puxam um *corrido*. Uma senhora de meia idade adentra o espaço e ocupa o centro, requebrando muito, com sua bermuda branca que marca bastante os quadris. Em seguida entram outras duas. Depois dois rapazes e uma moça. Chega um senhor também de bermuda branca, blusa de flores azuis e chapéu, faz um giro sapateando em torno de si mesmo. Dá pulos fortes de dois pés para dois pés. Uma senhora de short curto e sandálias havaianas exagera no passo, tornando-o graúdo. De repente ela se empolga e se ajoelha. Retira uma perna e samba dessa maneira, pulando sobre um único joelho, mantendo a coluna ereta. Alonga a outra, então, como se fosse escalar ali mesmo, mantendo um joelho no chão. A viola pinica, os pandeiros aceleram e quebram a métrica da música ainda mais, mas sem perder o pulso do ritmo. A senhora insiste, testa o alongamento cada vez mais. Gira devagar em cima do outro joelho. Depois que todos os olhos se voltaram para sua performance e que não tem mais condições de se manter naquela posição, levanta-se. E já uma outra, de vestido curto e leve, toma a atenção de todos pelo saculejo exagerado dos quadris, bem diferente das sambadeiras do grupo. O samba ferve. A viola floreia e floreia junto com aquela massa que se movimenta e participa. De repente, o salão está tomado e a roda completamente desfeita. **Corta!**

Voz over. O samba de roda, assim como outras tantas manifestações populares afro-derivadas, envolve diversas atividades, todas consideradas importantes e essenciais para o seu bom desenvolvimento: cantar, dançar, bater palmas, responder ao coro. E isso não diz respeito apenas aos sambadores ou sambadeiras do grupo que está propondo o evento, mas a todos os presentes. Numa proposta analítica para as práticas musicais que ocorrem em “tempo real”, face a face, Turino (2008) conceituou esse tipo de prática como performance participativa (*participatory music*) e chama a atenção para alguns recursos sonoros nelas existentes, cuja função é inspirar a participação. No caso do samba de roda, alguns desses recursos são os padrões de repetição, versos curtos, poucas variações, de forma que as pessoas possam aprender rapidamente as canções. Isso não significa que se tratam de elementos simples; eles podem ser muito complexos para aqueles que não estão acostumados a vivenciar essa prática.

Nesse contexto, a performance dentro da roda é mais um elemento participativo, um estímulo para aqueles que se sentem capturados pelo desejo de expressar-se dançando. Na *chula* tradicional, essa participação dos que não integram o grupo propositor dá-se de forma mais reduzida, por ser este um samba de paradas entre o canto e a dança e, com a apresentação das próprias sambadeiras do grupo, o número de pessoas no centro da roda é reduzido. Por outro lado, os *relativos* nem sempre são muito conhecidos dos demais que, por isso mesmo, não podem cantá-lo junto com os cantadores e as sambadeiras. Ainda assim, algumas destas, em apresentações para audiências maiores, encontram formas de envolver as plateias, puxando palmas, enquanto discorrem os seus sapateados. Mas os *corridos* são propícios para o envolvimento de todos, uma vez que é permitida a entrada de mais de uma pessoa na roda, embora alguns grupos também optem por manter apenas uma por vez.

Essa participação, entretanto, se dá de formas diferentes, de acordo com o contexto em que o samba se realiza. Se ele ocorre na casa de alguém, em homenagem a um santo qualquer e devoção, numa festa de Reis, em um batizado ou aniversário, por exemplo, ele tem um caráter de uma função¹⁷³, entendida aqui, no seu significado regional de festa dançante, divertimento, baile, brinquedo. Então, isso corresponde a uma “noitada”, que não tem hora para acabar. Isso era muito frequente em várias localidades como São Braz, Acupe, Saubara, Conceição do Almeida, Bom Jesus dos Pobres, Cachoeira.

Na época [da sua juventude] tinha até Reis na porta, batia as mulheres, os *peçoal* tudo ajuntava, reunia, aí cada um dava uma carne, uma farinha, aí quando vinha cantar os Reis na porta, como eu não sabia, aquelas pessoas reunia todo mundo, aí cantava os Reis na minha porta. Eu dizia “meu deus, esse peçoal vem tudo pra aqui, o que é que eu vou dar a esse peçoal?”. Mas mentira, que já tava com tudo programado, a saber, e era assim. Ajuntava os colegas pra uns dava um feijão, outros dava a farinha. (D. ZÉLIA DO PRATO, 2018)

Como se pode observar na fala dela, há um envolvimento comunitário organizacional, elementos como culinária, bebidas fazem parte do evento, que pode se estender por toda a noite. Antes, eles aconteciam sem cachês, “por amor e sair também pra se distrair, porque aquela vida era uma vida muito cansada, muita sofrida”, comenta ainda D. Zelina. Atualmente, esses eventos continuam ocorrendo, mas são cada vez mais raros.

¹⁷³ De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), um dos significados da palavra função é: festa, reunião social, solenidade. O website *Significados*, informa que função no Brasil é “uma expressão regional que significa festa dançante, baile, divertimento, fandango, reunião alegre.” <<https://www.significados.com.br/funcao/>>

Outro contexto de ocorrência do samba, muito mais frequente nos dias de hoje, é o de eventos organizados pelas casas de samba, pela coordenação da Asseba ou ainda por grupos de samba. Aqui estão inseridos festivais, encontros de grupos, homenagem a santos católicos em dias que lhes são consagrados e outras tantas comemorações idealizadas por eles para a manutenção e salvaguarda do samba de roda.

Por fim, temos as ocorrências em festas e eventos cívicos realizados pelas instâncias municipais, estaduais ou federais (mais raras); colóquios ou encontros públicos promovidos por organizações públicas e privadas através de projetos culturais. A característica desse tipo de evento geralmente se difere das demais, pela separação física dos grupos dos demais presentes, por um palco elevado, estilo italiano. Nesse caso, o conceito básico constitutivo do samba de roda se desfaz, visto que deixa de ser realizado em “roda”. Às vezes, as sambadeiras se colocam no mesmo espaço que a audiência, ficando os tocadores e cantadores no palco. Outras, é feita a opção de não se incluir as sambadeiras na performance do grupo.

Nos dois primeiros contextos, a roda é formada geralmente pelos tocadores e pelas sambadeiras e ainda algumas pessoas de fora do grupo, cujos corpos auxiliem a fechar o círculo. Em eventos especiais que envolvem um número maior de pessoas, em torno dela forma-se outra, periférica, que chamarei aqui de “roda de fora” e que geralmente se amontoa para ver o que ocorre no centro, não tendo necessariamente um formato circular. Ela é composta por pessoas várias: um parente de alguém “de dentro” que veio ver, participar, fotografar e que já conhece bem as regras da roda; algum(a) pesquisador(a) ou amigo(a), cujo interesse já ultrapassa o limite do puro respeito e alcança uma pequena parte da gramática daquele conhecimento tradicional; sambadeiras/sambadores de outras localidades que vieram ali por convite e que praticam linguagens similares ou diferentes de samba; jornalistas, fotógrafos, cinegrafistas, interessados em cobrir uma matéria jornalística, realizar um documentário ou apenas registrar o evento; e... a “galera”, ou seja, aqueles que vieram de diferentes lugares, de dentro ou de fora do país para divertir-se, brincar, sambar.

Observei, nas muitas rodas que estive presente, que muitos dessa “galera”, que chegam para apreciar e participar dos eventos – sobretudo turistas que possuem uma vivência na capoeira – procuram se apropriar de um repertório mínimo do significado dos comportamentos na roda, e as mulheres vestem-se de saia rodada, ficam atentas às entradas e saídas e conseguem realizar bonitas performances no estilo (ou bem aproximado) das do Recôncavo. Os homens, por sua vez, trazem pandeiro ou outros instrumentos e arriscam-se a tocar junto com os sambadores.

Contudo, há aqueles “de fora” da roda que chegam aos eventos muitas vezes atraídos pela “festa” que a palavra “samba” evoca ou ainda pelo burburinho da novidade, do exótico, mas que desconhecem o contexto dos grupos pautados para se apresentar. Eles se deparam com estéticas que não compreendem e terminam por desrespeitá-la, ainda que não seja esse o desejo. Presenciei diversas vezes, em rodas de *samba chula*, a entrada de pessoas no momento do canto, o que não é apropriado. Também é comum a entrada de mais de uma pessoa na roda, quando a prática do grupo admite apenas um indivíduo por vez. E ainda, quando o previsto era a apresentação das sambadeiras para somente depois dar acesso aos “de fora”, homens e mulheres entram na roda tomados de tanta energia, que elas se retraem e os deixam perseguir o seu caminho desejado na roda.

A “roda periférica” é muito importante e auxilia a / manutenção dos grupos. No limite, a quantidade de pessoas que frequentam as apresentações vai servir de parâmetro para o prestígio e possíveis contratações deles. E para os grupos, a escuta dos seus trabalhos é fundamental e, assim, quanto maior a participação de todos, melhor será a performance geral. É importante, então, criar mecanismos de envolvimento e conexão com as plateias, que vão desde a relação com a indumentária, até os cantos, toques, chamamentos e performances corporais. Mas quando intercorrências como as descritas no parágrafo anterior ocorrem demasiadamente, terminam por causar desconforto aos sambadores e sambadeiras. E quando acontece uma situação como a da roda de samba capturada pela Câmera 7, que finaliza com a própria desconfiguração do espaço circular, embora o envolvimento de todos seja o grande desejo dos integrantes do grupo, muitas vezes eles param a música e sutilmente pedem que a roda se refaça.

Figura 43. Samba de uma senhora com joelho no solo. Momento 1. (IV Encontro de Samba de Roda de Acupe)



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

Figura 44. Samba de uma senhora com joelho no solo. Momento 2. (IV Encontro de Samba de Roda de Acupe)



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2018)

E aí estamos numa situação de dialética. Do mesmo modo que o grupo se abre para a participação de todos, ao permitir que esta ocorra, determinados comportamentos podem

interferir demasiadamente nos elementos estéticos do grupo, nos seus princípios básicos. De um lado, ele não pode destratar os que vieram lhe prestigiar, mas também não pode permitir que certos limites sejam ultrapassados. E assim como há dispositivos de inclusão nas performances, também existem os de exclusão ou controle para as possíveis intercorrências.

Um desses elementos de controle pode ser, como pontuado, parar a música de forma sutil ou mesmo explícita, com verbalização do ocorrido, solicitando que as regras sejam respeitadas. Os grupos mais tradicionais ou conscientes da importância da manutenção dos seus circuitos estruturais geralmente utilizam-se desse recurso.

Outra forma utilizada como controle é o uso dos chamados “sotaques”, aos quais já me referi, que são lançados na roda, de acordo com a percepção dos tocadores acerca da energia que é emanada pelos que nela entram para sambar. Por exemplo, se alguém entra com muita força ou exagerando os movimentos, pode-se ouvir “Fogo na sabiá, fogo nela! / Fogo nas pernas dela/ Fogo nela! Fogo nas cadeiras dela/ fogo nela!”. E seguem colocando “fogo” em várias partes do corpo, enquanto acelera-se o ritmo de modo a dificultar a realização da performance. Essa canção, que geralmente é usada de forma lúdica pelas sambadeiras do grupo, que reagem colocando as mãos no local indicado pelo canto, pode tornar-se, desse modo, um fator limitador para os de fora. Assim como este, outros “sotaques” são utilizados, por motivos diversos, dando recados aos de fora e aos de dentro, de acordo com seus comportamentos.

Outra maneira de regular as possíveis intercorrências é a informação anterior à performance. Por exemplo, explicando à roda periférica os elementos constitutivos da *chula* ou mesmo do *corrido* quando o desejado é ter apenas uma pessoa entrando na roda por vez. Várias vezes eu mesma utilizei desse recurso quando mediando as conversas do *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, de forma delicada, simpática, mas incisiva. Porém a escuta das pessoas é variada e expressa de diversas formas. Desse modo, mesmo com a informação dada, comumente surgem pessoas para infringir as regras previamente estabelecidas. Nesse caso, geralmente a própria audiência se apressa em avisar a(o) transgressor(a) que o pacto foi quebrado.

Mas as intercorrências não são apenas quanto às “regras”. A presença de bêbados que entram na roda, por exemplo, pode interferir na performance das sambadeiras. Vi uma vez na Casa de Samba de Dona Dalva, em Cachoeira, em um evento que versava sobre candomblé e samba de roda (*Projeto Awá Xirê*), um homem com idade acima de 60 anos, completamente embriagado, atrapalhando a performance de cada sambadeira que adentrava o círculo. Até que entrou na roda Any Manuela, a responsável por acolher o evento naquele espaço. Como a cidade

é pequena, certamente ela o conhecia, pois chamou-lhe pelo nome e falou-lhe firmemente: “Não pode, não!”. Irreverente, ele pulou diante dela, como a assustá-la. Elegante, a anfitriã continuou sambando, olhando firmemente para ele, que lhe evitava os olhos. Ela seguiu sorrindo para a audiência e sempre firme, enquanto ele circulava sambando em torno dela. Então, a sambadeira fez a opção de sapatear por todo o espaço, ignorando-o, mas, ao retornar ao centro, lá estava ele outra vez, pulando, correndo atrás. Any deu-lhe um olhar reprovador, balançou a cabeça como se discordasse do comportamento dele, seguiu tão poderosa nos seus passos, concentrada e sorridente, que ele recuou e colocou-se fora do ambiente até que ela finalizou com uma umbigada em outra pessoa. E ele retornou a dançar entre as outras, até o final do evento, quanto se tocou um *corrido* e todos entraram na roda para sambar.

A atitude de Any Manuela o paralisou momentaneamente, mas a ética de favorecer a participação de todos a impediu de retirá-lo da roda, embora o que o grupo de Terra Nova estivesse tocando ali fosse o *samba chula*, no qual, a priori, cada sambadeira deveria entrar sozinha para fazer seu solo. E ainda que a participação fosse em dupla, o que ele parecia querer não era dançar junto, mas incomodar e capturar a atenção para si. Quando a performance ocorre em palcos grandes em ambientes abertos, esse tipo de comportamento pode ocorrer não com as sambadeiras, mas com a plateia, como em qualquer outro evento público de música, embora as apresentações de samba costumem ser tranquilas e jamais presenciei nenhum tipo de violência física.

A “roda de fora” não deve ser vista, entretanto, como uma alienígena causadora de situações desagradáveis. Ao contrário, como pontuado anteriormente, ela é o alimento necessário para a manutenção e afirmação dos grupos. É através dela que eles podem confirmar seus circuitos constitutivos, seus valores e difundir seus conhecimentos ancestrais. O seu deslumbramento e/ou participação no ato do evento ou depois, demonstrado através das palmas, dos gritos de “mais um” ou “não para, não” ou dos abraços e *selfs* com os sambadores e sambadeiras, aconchega o coração desses Mestres e Mestras e lhes dão sentido para continuar. Por isso, mesmo com todas as intercorrências, a roda de dentro vibra, estimula e busca uma maior participação dos “de fora”.

É nos momentos em que os “de fora” participam que temos a oportunidade de ver os homens sambando. É verdade que, em alguns grupos, os tocadores entram rapidamente na roda, mas já foi dito que esse espaço, em geral, é ocupado pelas mulheres. Confirmando isso, Pai

Agenor de Santana¹⁷⁴ comenta que, em Bom Jesus dos Pobres há cerca de 30 anos, “o homem era segregado [da roda]. E quando um homem sabia sambar, ah isso era o estopim! Porque talvez o homem não se ligasse a aprender a sambar, porque ele não tinha acesso à roda.” Mas, na atualidade, quando a participação se estende para a roda periférica, então, em algumas ocasiões, os homens também ganham o papel de protagonistas no círculo. Muitos são sambadores da própria comunidade ou de outras localidades. Entretanto, o sapateado deles tem características que o diferem do das mulheres. Na sua dissertação de mestrado, João Paim Mascarenhas (2014), que versa sobre as letras do *samba chula* e o grupo *Samba Chula de São Braz*, pontua que:

Os sambadores quando se projetam para o centro da roda no intuito de sambar fazem um movimento corporal muito diferente das mulheres. Eles inclinam o corpo para frente e para trás, alternando com algumas pisadas fortes no chão e pequenos saltos gíngados. Não há requebros com a região da cintura. Isso é observado nos sambadores mais antigos e próprio do âmbito do *samba chula*. Isso é tão simbolicamente demarcado que Fernando, organizador do grupo *Samba Chula de São Braz*, samba dentro do padrão feminino e é caçoado por João do Boi e Alumínio quanto à sua masculinidade. Sambar no *miudinho* e com requebro é próprio do papel feminino na roda (MASCARENHAS, 2014, p.101).

As palavras escritas por Mascarenhas possuem conteúdo idêntico às que ouvi de alguns praticantes do samba de roda, e o tipo de sapateado a que se refere também pude observar em rodas que participei. Em realidade, assim como existem diversas formas de as mulheres realizarem o(s) *miudinho(s)*, também existem muitas e maiores variações entre os sapateados dos homens. O de Seu João do Boi¹⁷⁵, por exemplo, agrega aos pequenos saltos um trotar, como se tivesse em cima de um cavalo, com atitudes corporais que lembram de fato uma montaria. Um tipo de sapatear que se aproxima dos sambas praticados pelos caboclos boiadeiros dos terreiros de candomblés. Assim como ele, outros homens, sobretudo os adeptos de religiões de matriz africana, utilizam nas rodas de samba essa experiência corporal adquirida na vivência dos terreiros.

¹⁷⁴ Agenor de Santana, Babalorixá do Terreiro Ilé Asé Bábà Oké, em Bom Jesus da Lapa. Entrevista concedida em julho de 2018.

¹⁷⁵ Referência a João Saturno, conhecido como Seu João do Boi, compositor, tocador de pandeiro e um dos mais famosos cantadores de chula do Recôncavo. Nascido em São Braz, um povoado do município de Santo Amaro, liderou por muito tempo o grupo *Samba Chula de São Braz*, que sob a produção de Fernando de Santana, realizou shows em diversos espaços no Brasil, com diversas atuações no SESC em São Paulo, participou de festivais, incluindo entre eles o *PercPan* e o *Mercado Cultural de Salvador*, além de programas de televisão. O grupo, que ganhou o Prêmio Pixinguinha, cruzou as fronteiras do país, participando da mostra oficial da Womex Copenhagen 2010 (*World Music Export*); Festival da Primavera, em Israel; Festival Europalia Brasil, na Bélgica e Holanda, e realizando turnês pela Inglaterra e França. Atualmente não participa mais do *Samba Chula de São Braz* e lidera o grupo *Samba Chula João do Boi*. (DÖRING, 2016)

Tive a oportunidade de presenciar uma roda de samba *chula* promovida pelo grupo *Raízes de Acupe*, onde Pai Agenor, de Bom Jesus dos Pobres, adentrou assim que houve a permissão para a participação dos “de fora”. Conhecido e respeitado pelos tocadores do grupo, o babalorixá executou com maestria um samba de caboclo, incentivado pelos percussionistas experientes que os auxiliavam a materializar o ritmo no corpo. Em seguida, uma das sambadeiras entrou na roda, e juntos fizeram um *miudinho*, ao qual ele movia os ombros e acrescentava pequenas carreiras ao redor dela, intercaladas por passos do samba de caboclo.

Assim como Pai Agenor, em outras performances de homens mais idosos, que ousavam sair da “roda periférica” e ocupar o espaço do samba, notei que entre as pisadas fortes e os pequenos saltos, comentados por Mascarenhas, o passo *miudinho* aparecia. Seu Alumínio¹⁷⁶, irmão do próprio Seu João do Boi, por exemplo, era um deles. Associava pulinhos e passo miúdo.¹⁷⁷ Também entre os sambadores mais novos, o *miudinho* aparece frequentemente, de forma bem similar ao das sambadeiras. Destaco o de Guda Moreno¹⁷⁸, sambador do quilombo da Matinha (Feira de Santana), presença muito constante nas rodas do Recôncavo. Ele samba miúdo, com um sapateado que leva os pés para frente, gira curtinho. A diferença básica é que o seu tronco, assim como nos homens em geral, permanece estático, com pouco (e às vezes sem) remelexo dos quadris.

Além da participação dos homens, a roda periférica dá acesso a todo e qualquer tipo de comportamento corpóreo expressivo. Não necessariamente, as pessoas sabem sambar. Arriscam-se, vencem seus medos, mostram-se. Quando o espaço é ampliado e todos participam ao mesmo tempo, então a cena é tomada pelas mais variadas expressões. Tem aquelas que sambam *miudinho* dentro da sua *cinesfera*, com classe, elegância. Outras apenas marcam o ritmo com as pernas. Alguns homens ocupam o espaço com o vigor dos seus sapateados bonitos, pequenos e grandes. Outros chamam a companheira ou companheiro para dançar agarradinho. E há aqueles e aquelas que se exibem usando qualquer recurso para chamar a atenção sobre si. Afinal, a dinâmica da roda de samba não é apenas *coreo-lítero-musical*, mas também social. Existem jogos, disputas sociais que se revelam através de elementos musicais e extramusicais.

¹⁷⁶ Referência a Antonio Saturno, exímio cantador de chula de São Braz (Santo Amaro), que fazia parrelha com seu irmão mais novo, João Saturno (Seu João do Boi) no renomado *Grupo de Samba Chula de São Braz*. Faleceu em 2014.

¹⁷⁷ A performance de Seu João do Boi e Seu Alumínio sambando pode ser conferida no vídeo *Samba Chula de São Braz, Bahia, Brasil*, postado em 14 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/lucineidedejesusferreira.lucia/videos/1552879581523340/>

¹⁷⁸ Guda Moreno é sambador e compositor do grupo *Quixabeira da Matinha* (Feira de Santana). Filho da Mestra Chica do Pandeiro, canta com ela e também toca o mesmo instrumento da mãe. Foi coordenador geral da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia entre os anos de 2013 a 2017.

Aí vale dançar de Joelhos, exagerar bastante o movimento dos quadris, levantar os braços para cima, dar uma *abaixadinha* no estilo pagode baiano. Sem contar aqueles que já vão para o evento com uma determinada indumentária que se destaque dos demais para que essa exibição seja realmente espetacular, “fechativa”. Questionada sobre esses momentos mais exibicionistas da “roda periférica”, Any Manuela expressa muita tranquilidade e comenta sorrindo sobre isso:

(...) a gente compreende também, né, que às vezes as pessoas estão muito alegres no samba de roda, aí entra, e cada um também expressa de sua forma, e é o momento assim também de se aproveitar e educar também. A gente aproveita a educação patrimonial também nesse momento. – “Gente, tem *barravento*, quem é que sabe o que é *barravento*? Como é que faz?” Aí, a gente, enfim, a gente segue. Agora, de fato tem hora [risos] que quando o povo toma conta [risos], não tem jeito não...quando o povão toma conta, às vezes é..as vezes eu acabo...eu acho muito engraçado, inclusive, as vezes o povão toma conta aí pede mais, D. Dalva toca mais [risos]

Entre as performances mais fechativas, destaco a dos gays, sempre presentes em rodas de samba que possuem públicos mais numerosos e diversos das comunidades de samba. Seus corpos comunicam-se de forma diversa dos heterossexuais, sendo que muitos sapateiam no *miudinho*, mas fazem uso de requebros dos quadris e movimentos dos braços, num exacerbo do feminino. Irreverentes, giram, saltitam, parecem adaptar as heranças corporais para afirmar suas identidades de gênero. Em Cachoeira, destaca-se a figura solitária de um homem negro travestido de mulher, usando perucas ou turbantes, sempre se trajando com indumentárias exóticas, vestidos longos ou saias douradas, prateadas, mas sem roda e sandálias de salto alto. Notei sua presença em todos os eventos públicos que presenciei naquela cidade. Transfigurado em outro gênero, esse corpo parece encontrar no samba uma forma de se comunicar com o mundo e com o outro, expressando-se de maneira pessoal e singular.

Outro ponto a destacar da participação dos “de fora” é quando o contexto do samba é aquele que os distancia fisicamente dos sambadores e sambadeiras por um palco. Essa prática modifica a dinâmica da roda, que geralmente se transforma em um semicírculo, com os tocadores no centro e as sambadeiras distribuídas à direita e à esquerda deles. A performance toma, então, um caráter de show, e a conexão com a plateia exige uma diferente interatividade dos que estão performatizando, sobretudo, quando ela ocorre em grandes palcos, em ambientes abertos e públicos. Nesse caso, como essa prática se intensificou em torno de dez a 15 anos, nem todos os grupos possuem ainda o domínio dos comportamentos e atitudes cênicas que as apresentações desse gênero costumam exigir. Isso se agrava quando os grupos dividem o palco com artistas de fora das suas localidades, que trabalham com níveis técnicos e de produção extremamente profissionais, que eles não podem alcançar, visto que os cachês que recebem é

muito aquém daqueles e, por isso, não conseguem pagar técnicos especializados que possam extrair um som de qualidade dos mesmos equipamentos musicais. Então, o som que chega aos ouvidos não é condizente com a riqueza musical que muitos desses grupos oferecem. Isso tudo desmerece o trabalho deles e aumenta a necessidade de uma expertise na comunicação com a audiência, que muitas vezes não conseguem realizar.

Nessa direção, presenciei muitas situações que a plateia se mostrou alheia à performance das sambadeiras, criando o seu próprio espetáculo embaixo do palco, como em pequenas ilhas formadas por grupos de pessoas que se divertem umas com as outras, apesar de fazerem parte de um mesmo arquipélago. O samba, nesses casos, deixa de ser o complexo de linguagens que envolvem comportamentos e atitudes dentro de uma roda para se tornar apenas um gênero musical dançante. Nesse sentido, aproxima-se daquilo que José Jorge de Carvalho conceitua como vivência, ao se referir ao formato do espetáculo moderno: um “fenômeno típico do mundo moderno urbano-industrial massificado, caracterizado pela ausência de profundidade histórica e tradicional dos eventos e, conseqüentemente, por sua superficialidade e fugacidade, tanto no nível individual como no coletivo (CARVALHO, 2010, p. 48). Ainda assim, o samba permanece participativo porque, mesmo em multidões, há pessoas que interagem e reagem ativamente com os corpos em dança.

Contudo, os grupos de samba têm aprendido a lidar com essas situações, entendem que as apresentações em palco para multidões limitam seus estilos, mas regozijam-se por proporcionar momentos de alegria para tantas pessoas ao mesmo tempo. Esse tipo de apresentação também é um espaço de difusão dos seus trabalhos e podem despertar o interesse sobre eles. Ao mesmo tempo, uma plateia numerosa traz prestígio, respalda a aprovação em projetos, que resultam nas suas próprias manutenções. E depois, ainda que a plateia seja formada por ilhas exacerbadas, é sempre bom colocar mais “fogo na sabiá”, porque isso pode, de repente, conectar alguém com o seu passado ancestral e fazer daquele momento uma forma de vida. Uma vida real.

4.6. CENA 6 – POR CIMA DO MEDO, CORAGEM

Câmera 1. Dentro da roda, duas gerações de sambadeiras. Uma quase adolescente, a outra, uma sambadeira das antigas, senhora do seu ofício. Ela corre a roda devagar segurando a mais nova pela mão. Deixa que ela ganhe espaço. A garota executa seu sapateado com as pernas um tanto abertas. A senhora chega junto, diz algo delicadamente no seu ouvido, faz um

gesto com as mãos dando uma ideia de fechamento. A menina procura imediatamente consertar a abertura das pernas. Está visivelmente tímida, mas vê-se que enfrenta a timidez com coragem. A senhora sapateia de frente pra ela, juntas giram. Sorriem. A sambadeira mais velha abandona o centro e deixa-a assumindo o seu espaço de aprendiz. Por um instante a garota deixa-se envolver pelo ritmo quente do samba, corre a roda rapidamente como um peixe assumindo suas águas e dá uma umbigada em outra garota ainda mais nova que ela. Aguarda. É a vez dos cantadores. **Corta!**

Câmera 2. Um semicírculo formado por 11 meninos e seis meninas. Eles vestem calça jeans, camisa de malha e chapéu preto. Elas, camisa de malha igual à dos meninos, saia colorida, com motivo de flores, e faixa do mesmo tecido na cabeça, deixando parte do cabelo descoberto. **Foco** no peito da camisa. Lê-se: “Esta viola dá samba”. Em frente ao grupo, no espaço destinado à plateia, um adulto tocando viola. É um Mestre. Dois meninos gritam uma *chula*. Outros dois respondem. Quando terminam, a viola entra e, com ela, uma das meninas. Pequenina, talvez tenha seis anos de idade. Ainda não tem traquejo nos pés, mas se move com graça, bastante empoderada, como se toda sua ancestralidade estivesse ali com ela. Dá umbigada em outra. O ciclo da *chula* recomeça e, ao final, essa outra entra. Depois tudo de novo e mais outra. Assim vão se revezando, entre sapateados diversos, mas todas com muita desenvoltura, sorrindo, num samba certinho, correto que revela o que já conquistaram nos poucos anos de prática. Fazem uma fila para sair. Sacodem os braços respondendo à letra da música que fala de despedida. **Corta!**

Voz Over. A cena da Câmera 1 captura um momento de uma roda espontânea de samba, durante uma oficina em Saubara, em 2017, realizada dentro da sede da Chegança Fragata Brasileira, em um dos ensaios do Projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, que reuniu Mestras de diferentes localidades numa roda de conversa. Esses momentos, nos quais a roda é composta por mulheres adultas, são geralmente também aproveitados para a inserção das pequenas na vida real do samba, onde é necessário enfrentar os medos, vergonhas e arriscar a dialogar com a música.

A Câmera 2, por sua vez, revela uma apresentação de crianças e adolescentes do grupo de samba mirim com o Me. Milton Primo, de São Francisco do Conde, durante o Projeto *Sambas de Roda Mirins foi meu Mestre que ensinou*, em 2017, do qual falarei em parágrafos mais adiante. Há uma diferença entre os primeiros passos de um aprendiz numa roda, na presença de um público, e esses últimos aqui referidos, onde as garotas mostram conhecimento

e habilidade no sapateado. Alguns anos de experiência vivida em um grupo, que tem como tônica o aprendizado e prática do samba de roda, faz toda uma diferença.

Durante seu aprendizado, a iniciante no sapateado do samba desenvolve duas coisas importantes: uma é a visão e a outra, a audição. Em entrevista com 14 sambadeiras, me foi enfatizado que o samba de roda não se ensina dividindo os passos, racionalizando-os como nas danças da academia. O samba se aprende olhando, fazendo, experimentando, entendendo as regras da comunidade que o pratica. E, além disso, escutando os instrumentos, as vozes, respondendo ao coro. Mas até chegar a dominar os pés para fazê-los executar um sapateado rítmico seguro que lhe permita deixar-se fluir e expressar-se na música sem medo, é necessário uma (con)vivência no samba. E isso demanda o desejo, o interesse em praticá-lo.

Por esse motivo, quando da estruturação do plano de ação de salvaguarda dessa manifestação artístico-cultural, em 2004, a “transmissão” dos saberes e fazeres foi lançada como um dos seus quatro eixos, objetivando incentivar o despertar do interesse das novas gerações. A ênfase inicial imediata foi na parte musical, com oficinas, financiadas pelo Iphan, para o aprendizado do fazer e tocar a viola machete, instrumento que estava desaparecendo no Recôncavo e que é central para o *samba chula*. Entretanto, somente a partir de 2011, esse eixo passou a ganhar força, com a criação e ou fortalecimento de 14 Casas de Samba¹⁷⁹ em diferentes cidades e a articulação da Rede de Casas de Samba, através do projeto *Pontão do Samba*, coordenado pela Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Asseba). Os espaços dessas casas passaram a ser utilizados para ensaios, oficinas e atividades educativas, que envolveram as comunidades locais e que resultaram na criação de grupos de samba mirins. A respeito desse período, Góes (2018), responsável pelo projeto, conta:

Catorze casas de samba pra arrumar, foi trabalho, meu Deus do céu. Trabalhava de cinco da manhã às dez da noite, viajando pra todas as cidades, fiz todas as 14: Salvador, São Sebastião do Passé, Cachoeira, Terra Nova, Irará, Feira de Santana, Conceição do Almeida, depois desci pra cá, Maragogipe, Cachoeira, Saubara, fiz todas. Conseguimos inaugurar todas, né, E aí foi que nós começamos com esse trabalho com essa rapaziada nova, essa rapaziada jovem, que tá dando esse resultado dos grupos mirins. Que começa somente isso...por isso que te falo, que você tem que ter esse processo paulatino, você tem que trabalhar nele dando sequência, você

¹⁷⁹ As Casas de Samba que foram constituídas ou fortalecidas, através de projetos, pela Asseba foram: Santo Amaro (sede da Asseba); Dona Chica do Pandeiro (Distrito da Matinha/Feira de Santana); Dona Cadú (Maragogipe); Terreiro das Umburanas (Antônio Cardoso); Sambadeira Frazinha (Saubara); Zé de Lelinha (São Francisco do Conde); Mestre Raimundo (São Sebastião do Passé); Mestre Pedro Joaquim (Teodoro Sampaio); Mestre Domingos Saul (Conceição do Jacuípe); Dona Dalva (Cachoeira); Mestre Celino (Terra Nova); Dr. Deraldo Portela (Irá) e Santa Cruz (Salvador).

seguindo com ele. E teve recursos pra uns dois anos, depois Rosildo¹⁸⁰ pediu aditamento de seis meses, o Iphan apoiou. Depois ele pediu um outro aditamento pra mais seis meses, o Iphan apoiou, e daí acabou a grana do Iphan pra o patrimônio e aí teve que deixar as casas trabalhando com seus...não com seus recursos, que não tinham, mas com o que tinha para trabalhar nele. Todo material que nós colocamos, que não foi pouca coisa. E cada casa, ainda recebeu R\$32, R\$34 mil, pra trabalhar durante um ano. Foi bom esses R\$34 mil. Depois de 34, acho que desceu para 16 ou foi 12, uma coisa assim, e depois dos dois aditamentos, foi cada um pra seis meses, teve que ...Rosildo trabalhou muito aqui. Rosildo botou isso aqui assim ó, vertical. Ele botou vertical isso aqui. Rosildo foi impressionante, impressionante pra trabalhar...

Nem todas as Casas de Samba têm conseguido manter o seu propósito inicial de ser local de transmissão e difusão do samba de roda. Observo que as que têm obtido sucesso nessa questão possuem pessoas ligadas a elas, geralmente familiares, que se disponibilizaram a se capacitar em oficinas de elaboração de projetos. Isso deu a eles uma expertise em um conhecimento necessário para a aprovação em editais. Alguns deles também tiveram a oportunidade de participar da coordenação da Asseba, o que de algum modo facilitou o entendimento dos trâmites burocráticos necessários para aproveitar melhor as vantagens da patrimonialização de um bem imaterial.

Desse modo, as Casas de Samba, como a de São Francisco do Conde, Saubara, Cachoeira, Terra Nova, Matinha, conseguiram, ainda que finalizados os recursos iniciais provenientes do governo federal, através do Iphan, manterem-se ativas elaborando outros projetos por meio de editais públicos do próprio Ministério da Cultura e do governo do Estado, através do Fundo de Cultura, e constituindo também novas parcerias. Isso tem proporcionado a manutenção dos grupos de samba mirim, como é o caso do *Projeto essa viola dá samba* (luthieria e oficina de viola machete e manutenção do grupo *Samba Chula Mirim Flores da Pitanga*)¹⁸¹, em São Francisco do Conde, e *Saubara em Movimento* (manutenção e preservação das manifestações culturais), ambos certificados como Pontos de Cultura¹⁸².

¹⁸⁰ Referência a Rosildo Rosário, historiador e sambador, então coordenador da Asseba.

¹⁸¹ O *Projeto essa viola dá samba*, coordenado pelo Mestre Milton Primo, obteve a parceria da Petrobras durante dois anos, mas do final de 2017 até dezembro de 2018 funcionou de forma independente, sem recursos externos. O projeto, entretanto, foi aprovado em edital nacional e já em 2019 terá novo patrocínio da estatal.

¹⁸² “Pontos de Cultura são grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades e em redes reconhecidos e certificados pelo Ministério da Cultura por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva.” A diferença entre Ponto de Cultura e Pontão de Cultura é que o primeiro pode ser uma entidade cultural constituída como pessoa jurídica ou como coletivo cultural que desenvolva e realize suas ações culturais continuadas em uma determinada comunidade ou território. Já o Pontão de Cultura desenvolve ações de mobilização, formação, mediação e articulação de uma

Outro exemplo é a capacitação de jovens cachoeiranos com oficinas de música semanais, instrumentos percussivos e confecção de adereços de figurinos realizada pela Casa de Dona Dalva, através do projeto Pontão de Cultura (PAIXÃO FILHO, 2018).

Esse também é o caso de três projetos relacionados com encontros de grupos de samba mirim, objetivando a preservação, recriação, difusão e salvaguarda do samba de roda. Os dois primeiros, com duração de três meses, ocorridos em 2015 (*Samba de Roda Mirim: Preservando a memória do samba de roda*) e 2017 (*Sambas de Roda Mirins, foi meu Mestre que ensinou*), foram elaborados por Rosildo Rosário e Luciana Barreto, com sede em Saubara, coordenado por ambos em parceria com a Asseba. O terceiro (*1ª Amostra de Samba de Roda Mirim*), realizado em 2018 e coordenado por Alexnaldo Santos, teve Terra Nova como cidade sede.¹⁸³

O meu primeiro contato com os encontros de samba mirim ocorreu na quarta e última etapa do projeto *Samba de Roda Mirim: Preservando a memória do samba de roda*, em Saubara, em 2015, quando ainda estava finalizando o primeiro semestre do doutoramento.¹⁸⁴ Ao adentrar a Escola Manuel Castro e ver o entusiasmo com que os garotos e garotas estavam tomados e a propriedade com que já praticavam o samba, a sensação que tive foi de que essa manifestação cultural estava absolutamente viva. Mas visitar no mesmo município, dois anos depois, a última etapa do *Sambas de Roda Mirins, foi meu Mestre que ensinou* foi para mim como receber um alimento de esperança na permanência do samba por muitos e muitos anos. A quantidade de pessoas ali presentes era pelo menos três vezes maior que em 2015 e não somente as salas estavam tomadas de gente praticando música, como também as escadas e

determinada rede de pontos de cultura e demais iniciativas culturais. Ver: <<http://cultura.gov.br/ponto-de-cultura/>>.

¹⁸³ Diferentemente dos outros dois projetos sediados em Saubara, que foram formatadas para três meses de duração, a *1ª. Amostra de Samba de Roda* foi projetada para 12 meses, pois além de envolver rodas de conversa e troca de saberes em diferentes municípios como os outros, foram realizadas oficinas semanais em Terra Nova, cidade onde estava sediada. Assim como os outros, foi viabilizado através de Edital Setorial de Patrimônio Cultural, Arquitetura e Urbanismo, contando com o apoio financeiro do governo do Estado, utilizando recursos do Fundo de Cultura, através do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Outras informações em:

<<http://www.cultura.ba.gov.br/2018/07/15871/Distrito-de-Acupe-de-Santo-Amaro-recebe-1a-Amostra-de-Roda-de-Samba-Mirim-.html>>

¹⁸⁴ O projeto ocorreu com encontros em quatro localidades: Santiago do Iguape, Salvador, Terra Nova e Saubara, envolvendo também grupos de samba mirins das cidades circunvizinhas. Fui atraída para o último encontro pelos anúncios nas redes sociais e terminei sendo pega de surpresa para participar da mesa composta para trocar ideias com os “mirins”, marcar o encerramento das oficinas e dar abertura às apresentações do grupo. Também foram convidados para falar o então presidente da Asseba, Gaulino Oliveira, conhecido como Guda Moreno; Edson Miranda, técnico do Iphan; Mestra Zelita (Saubara); Rosildo do Rosário, sambador, Mestre da Chegança Mirim de Saubara e autor do projeto; Mestra Rita da Barquinha; Mestre Nelito (Santo Amaro/Salvador) e Olívia Negona, que também foi a mediadora. A fala de nós todos foi no sentido de valorizar o momento, a aprendizagem, a tradição do samba de roda e ressaltar a importância da sua salvaguarda.

corredores do Colégio Luís Eduardo Magalhães, cujo espaço físico é bem maior que o do estabelecimento escolar anterior. Havia uma infraestrutura boa, com equipamentos de som, microfones e era dada muita autonomia aos pequenos músicos que tocavam (meninos) e cantavam (meninos e meninas). Houve momentos em que vi alguns arriscarem com propriedade o samba no pé e algumas meninas tocarem pandeiro. É interessante observar essa manutenção da divisão dos papéis entre pessoas dos sexos masculino e feminino, apesar de alguns coordenadores dos grupos se dizerem abertos para a inversão deles – ou seja, de estimularem o aprendizado de instrumentos de corda pelas mulheres e do samba no pé pelos homens. No entanto, a força da manutenção da tradição cultural parece fazer-se maior, pois o que se via era a maioria dos meninos e meninas exercendo os mesmos papéis estabelecidos pelos antepassados dos seus pais.

O Projeto *Sambas de Roda Mirins, foi meu Mestre que ensinou* teve duração de três meses e foi dividido em cinco etapas, cada uma delas ocorrendo em diferentes municípios, com a participação de 11 grupos de samba mirins.¹⁸⁵ Durante o processo desses meses de fluxos nas diferentes cidades, foi realizado um vídeo documentário (*Samba Mirins*)¹⁸⁶, cujo objetivo era documentar as ações de salvaguarda para a manutenção do título de Patrimônio Imaterial do Brasil, que nesse caso, significava responder ao Iphan que o trabalho de “transmissão” estava sendo realizado e o interesse pelo samba de roda estava já intenso nas comunidades do Recôncavo.

O documentário inicia mostrando imagens de vários municípios, intercaladas com rodas de samba, onde as meninas aparecem sambando e os meninos tocando instrumentos de percussão ou cordas. Logo surgem depoimentos dos sambadores e sambadeiras mirins. A primeira fala é de Raylane dos Santos, uma garota com idade em torno de sete anos: “Depois que eu comecei a sambar fiquei um pouco mais alegre”. E vão seguindo falas – sempre entrecortadas por práticas de samba vividas pelos mirins durante as etapas do encontro – que

¹⁸⁵ O Projeto *Sambas de Roda Mirins, foi meu Mestre que ensinou* ocorreu nas cidades de Maragogipe, Igará, Acupe, São Francisco do Conde e Saubara, envolvendo os seguintes grupos: *Samba Mirim Vovó Sinhá* (Saubara); *Samba Mirim Renovação do Recôncavo* (Maragogipe); *Samba Mirim Raízes de Acupe* (Acupe-Santo Amaro); *Samba Mirim Frutos do Mestre* (Terra Nova) *Samba Mirim Fruto da Raiz* (Antonio Cardoso), *Samba Mirim Flores da Pitanga* (São Francisco do Conde), *Samba Mirim Juventude do Iguape* (Iguape/Cachoeira) e *Samba Mirim Infante Juvenil da Loja* (Igará), *Samba Mirim Os Filhos de Maria* (Vera Cruz), *Barquinha Mirim* (Bom Jesus dos Pobres/Saubara) e *Bicho da Cana* (Salvador).

¹⁸⁶ O vídeo-documentário *Samba Mirins*, produzido em 2017, é uma realização do Governo do Estado/IPAC, com concepção de Rosildo Rosário, roteiro de Luciana Barreto e direção de Gustavo de Souza Castro. Ao assistir à exibição, me foi permitido registrá-lo em vídeo, assim como toda a conversa de Rosildo Rosário com as crianças, adolescentes e jovens ali presentes.

apontam muitos resultados positivos no aprendizado do samba. Aí se incluem o entendimento do valor desse bem cultural; da tradição que ele representa; o seu poder de envolver os praticantes e fazê-los “sair das ruas” e “entrar em bons caminhos na vida”; a possibilidade de conhecer pessoas e viajar para fora dos seus municípios através dele.

Aos depoimentos das crianças e jovens seguem-se falas de Mestres e Mestras do samba de roda de diferentes localidades, que destacam a oportunidade que os aprendizes estão tendo de estudar e praticar o samba de roda, conversar e trocar experiências com os mais velhos, muito diferente de tempos atrás, quando não eram permitidas crianças no samba. A importância das mães sambadeiras no envolvimento dos filhos também é ressaltada, visto que elas iam para os seus ensaios e, por não terem com quem deixar suas crianças, as levavam junto. Isso já era o primeiro passo para o contato com essa tradição cultural. Depois, as mulheres, de modo geral, estavam dando muito apoio para que a aprendizagem deles tenha seguimento.

Entretanto, o mais marcante no documentário são as vozes faladas e cantadas das crianças, assim como as rodas de samba que fizeram, mostrando muita propriedade no que praticam e intimidade com a manifestação cultural. O vídeo finaliza com o garoto Wadson Oliveira (*Samba Mirim de Saubara*) cantando: “Por cima do medo, por cima do medo coragem. É por cima do medo coragem, é por cima do medo coragem”. No final da última repetição da frase, ele se emociona e baixa a cabeça, mas seguindo o lema da canção, ergue-a e encara os seus medos e a câmera.

Após o intervalo do almoço, que sucedeu as oficinas de música no dia daquele último encontro em Saubara, houve a exibição desse vídeo. Em seguida, Rosildo Rosário proferiu um discurso para as crianças e jovens ali presentes, que diz muito do processo e também do resultado dessas trocas entre eles:

Eu vou contar uma história que aconteceu na quinta-feira por conta de vocês. Que vocês do samba mirim provocaram, criaram um grande problema. Eu viajei na quinta-feira para participar de um seminário lá em Fortaleza e era pra falar de samba de roda. Aí eu levei esse vídeo de vocês pra apresentar lá, primeira mão. Eu não tinha assistido aqui, mas eu levei para mostrar ao pessoal lá de Brasília, lá tinha gente de todo o Brasil lá nesse seminário e eu levei o vídeo de vocês, que tem um menino, eu acho que ele é de Matarandiba... aquele menino dali que tá no vídeo, que fez o maior sucesso. Teve um menino de São Francisco do Conde, cadê ele, ele aí em pé, ói, fez o maior sucesso. Muito bem! (aplausos). Teve um rapaz do Iguape que falou uma coisa fantástica que ficou todo mundo assim: Esses meninos são lá da Bahia mesmo, são todo mundo do samba de roda? Aí eu fiz assim: se vocês não estão acreditando, vão todos pra lá, viagem lá pro Recôncavo e vá ver que os meninos da Bahia estão aprendendo, estão sabendo tudo de samba de roda. Quando eu mostrei o vídeo, que o vídeo terminou, tinha um monte de gente chorando porque eles não estavam acreditando que eram vocês que estavam

falando aquilo. Que vocês tinham aprendido sobre o samba de roda. Então, eles ficaram preocupados como é que nós vamos agora trabalhar com o samba de roda. Mas eu disse a eles que nós do samba de roda não estamos preocupados porque o que a gente queria de verdade era que as crianças, os jovens, de verdade, comessem a participar do samba de roda, a aprender sobre o samba de roda. E reuni vocês aqui hoje – Tição, preparou a foto? – Prepara a foto! Reuni vocês aqui hoje pra mostrar para esse pessoal que não acreditava na gente, que nós voltamos a gostar do nosso samba de roda. Que aliás a gente nunca deixou de gostar do nosso samba de roda. E que agora a gente gosta ainda mais. Porque agora lá em Matarandiba tem crianças que vão crescer, vão ficar jovens, adultos, vão ficar idosos e vão continuar fazendo o samba de roda. A mesma coisa em Irará, em São Francisco do Conde, Saubara, Maragogipe, em Antônio Cardoso, vá me lembrando os nomes aí, Santiago do Iguape, Bom Jesus dos Pobres, nós estamos falando de vocês. Acupe! Tem grupo de samba de roda novo formado lá em Conceição do Almeida por conta do trabalho da gente, tem grupo de samba de roda agora em Santo Amaro, por conta do trabalho da gente. Então as pessoas estão vendo esse trabalho e estão criando, estão levando as crianças pra aprender sobre o samba de roda. Esse é o nosso grande papel. Eu vou pedir a vocês pra gente sair bem numa foto porque o ano que vem o pessoal de Brasília pra aqui pra Bahia pra procurar saber se o samba de roda tá sendo feito ou não aqui no Recôncavo da Bahia. E aí eu vou fazer uma pergunta e todo mundo responde levantando a mão que é pra sair uma foto bem bonita que é pra eu mandar pra eles. Vocês gostam de samba de roda. Quando eu perguntar vocês levantam a mão pra sair uma foto bem bonita. Vocês gostam do samba de roda? [as crianças gritam: – Gosto!] (ROSÁRIO, 2017)

Figura 45. Participantes do *Encontro de Samba Mirim* afirmam gostar do samba de roda



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2017)

Os encontros de grupos de samba mirim possibilitam que seus participantes, além de conhecerem outras pessoas com vivências similares, tenham contato com outros Mestres de diferentes localidades, com outras formas de fazer o samba. Ensinam, de forma lúdica, como

comportar-se na roda, a respeitar o tempo individual de cada um e também do outro. Esse fluxo de informações e práticas diversas certamente altera os próprios fazeres e a dinâmica das rodas, ainda que muitas vezes de forma quase imperceptível. O samba de roda, como toda atividade cultural, é dinâmico e se recria, se atualiza.

Nesses encontros, contudo, a ênfase maior das oficinas é na aprendizagem da música, embora a culminância delas seja sempre a roda de samba. E como já foi dito anteriormente, de acordo com a tradição no Recôncavo, são as sambadeiras que materializam no corpo a música e a traduzem nos seus sapateados, gingados e giros. Então, para mim sempre ficou uma questão do por que o enfoque ser maior no som, pois, olhando de fora, observando as dificuldades dos que se arvoram a praticar, asseguro que conseguir um bom samba no pé não é nada fácil. Conseguir realizá-lo por um bom período de tempo requer bastante prática, especialmente quando o andamento é rápido, como nas *chulas* de Acupe ou Saubara, ou nos *corridos* de Cachoeira ou Bom Jesus dos Pobres/Maragogipe. Então, por que a ênfase musical? Perguntado a D. Rita da Barquinha sobre isso, obtive como resposta que as meninas já sabem sambar quando chegam ao seu grupo de samba mirim. Observam o procedimento do grupo de adultas na rua e imediatamente sabem como fazer. E quando lhe questionei sobre o ensinamento às menores que ainda não tiveram experiência com o samba, ela respondeu: “É, eu não sei pela primeira vez o que é que acontece porque acho que a primeira vez ela tá na barriga da mãe vendo.” Sorriu e prosseguiu dizendo: “É, porque quando sai já tá... já tá sambando. É raiz mesmo, é o sangue que tá na veia.”¹⁸⁷

As respostas de D. Rita vão ao encontro das explicações de Ana Freitas (2018), responsável pelos ensinamentos do grupo de samba mirim *Flor do Dia*, de D. Dalva (2018):

Pra quem já é do samba, pra quem nasce dentro do samba, pra quem nasce ali naquele movimento, é só olhar, entendeu, nem precisa ensinar. Já nasce ali, não precisa, ele ali já...no olhar, ele já...se tá ali convivendo. Agora, pra quem não é...pra quem não é, que tá chegando, que as vezes vem pra saber como é que é, que não vai tá um bom tempo ali convivendo dentro do samba, a gente explica, faz a roda, explica, e só muda pouquinho. (...) a gente dá as explicações como é o samba, o sapateado, o *miudinho*, o cantar, e depois chama ele pra roda pra ver se passa no teste.

As crianças às quais as Mestras se referem vivenciam um ambiente familiar no qual essa expressão popular é parte da vida das pessoas. Desde pequeninhas veem as avós, mães, vizinhas entrando na roda para sambar, se comportando de acordo com um “discurso” que vem

¹⁸⁷ Entrevista concedida em novembro de 2015 na última etapa do Projeto *Samba de Roda Mirim: Preservando a Memória do Samba de Roda*, em Saubara (BA).

dali. Existe, portanto, uma educação cinestésica: olhando-as sambar, aprendem a se movimentarem, absorvem o “jeito” de sambar do local em que vivem. A entrada no grupo de samba mirim vai fazê-las completar a sua educação musical, corporal, comportamental. Por outro lado, o depoimento de D. Ana referindo-se àquelas ou àqueles que desejam aprender o samba de roda rapidamente, permite-me inferir que através de uma pequena vivência terão apenas uma noção mínima do que de fato é essa expressão *coreo-lítero-musical-participativa*. Poderão realizá-la no corpo em passos miúdos, mas a sua tradução em forma de comportamento¹⁸⁸ provavelmente não acontecerá num contato breve.

A existência dos grupos de samba mirim, contudo, não está apenas vinculada às Casas de Samba. Algumas comunidades de samba de roda, também preocupadas com a manutenção da herança dos seus saberes e estimuladas pelo interesse das próprias crianças ou ainda pelos resultados de cidades vizinhas, criaram os seus grupos de samba mirim, como é o caso de Matarandiba, uma pequena vila localizada em Vera Cruz, com aproximadamente 900 habitantes, onde existe um grau de parentesco entre quase todos eles. De acordo com Deni Leal¹⁸⁹ (2018), uma das suas idealizadoras do grupo,

As crianças de Matarandiba são muito participativas em qualquer evento ou atividade que aconteça. Nos frequentes ensaios e apresentação do samba de roda de adulto *Voa Voa Maria*¹⁹⁰, eles ficavam em volta da roda sambando e cantando, como também algumas crianças maiores tocavam os instrumentos sempre que tinham uma chance. Observando isso, e a pedido deles próprio, resolvemos criar um grupo de samba de roda mirim. (LEAL, 2018)

Fundado em 2012, no Dia das Crianças, o *Grupo de Samba de Roda Mirim Os Filhos de Maria* é formado por 60 integrantes (número bastante expressivo dado o número de habitantes da comunidade), com idade entre três e 17 anos, que possuem parentesco direto com os do samba adulto. Realizam ensaios mensais ou quando há uma necessidade para um evento, que, segundo Deni, são muitos, uma vez que, além de apresentações em escolas do município e nas próprias atividades escolares, o grupo recebe com frequência a visita de estudantes, professores e turistas. Também já participaram de festividades públicas da localidade e de outras dentro do

¹⁸⁸ O compositor Roberto Mendes (2008) costuma se referir ao *samba chula* como um comportamento traduzido em canção, sendo este um título que deu a um dos seus livros dedicado a essa expressão. Estendendo sua frase, penso que o samba de roda do Recôncavo Baiano é um comportamento traduzido em expressão *coreo-lítero-musical*.

¹⁸⁹ Adenildes Santana Vargas Leal (Deni), ex-presidente da Associação Cultural de Matarandiba (ASCOMAT), função que exerceu por oito anos. Sua gestão foi responsável pela reativação de algumas manifestações da localidade, entre elas o samba de roda, o Terno de Reis e São Gonçalo. Atualmente a ASCOMAT é regida por um conselho e ela é conselheira financeira suplente, por opção. Entrevista realizada com ela em 3 de janeiro de 2019.

¹⁹⁰ O *Voa Voa Maria* é o grupo de samba de roda de Matarandiba, criado e formado por cerca de 40 mulheres, que atuam como sambadeiras, compositoras, cantoras e gestoras.

município de Vera Cruz, como em Mar Grande, Tairu, Conceição ou em cidades como Nazaré das Farinhas, além dos encontros de samba mirim em Saubara.

Assim como o grupo dos adultos, os *Filhos de Maria* fazem *samba corrido*, adotando a estética de apenas uma sambadeira entrando na roda por vez. Contudo, após esse procedimento, costumam sair de duas em duas e juntas ocuparem o centro. Os sambadores são responsáveis por tocar os instrumentos: pandeiros, tantan, surdo, repique, reco-reco, tamborim e cavaquinho. Mas no meio dos tocadores destaca-se uma garota de 13 anos de idade que toca pandeiro (e muito bem, na opinião de Deni) e todos os outros instrumentos do grupo.¹⁹¹ Outras meninas também estavam seguindo o mesmo caminho, aprendendo por meio de aulas financiadas através de recursos obtidos por meio de um projeto da ASCOMAT, mas a iniciativa está paralisada enquanto aguarda-se a renovação do mesmo.

Quando questionada acerca de como é transmitido o conhecimento para esses mirins, a resposta de Deni foi curta e objetiva: através da “própria participação, a convivência e a vivência do dia a dia”. A esse respeito, Me. Milton Primo (2018) também me informou que a metodologia adotada no projeto *Essa Viola dá Samba* é baseada na “vivência, observação, através de encontros semanais e nas apresentações de samba que ocorrem na Associação Filhos de Zé e nas outras atividades culturais promovidas por ela”. Any Manoela Freitas (2018) também trouxe similares observações acerca da transmissão do conhecimento no samba de roda:

O samba de roda é transmitido pras novas gerações a partir ...pode ser a partir de uma relação diária, de convivência diária, pode ser a partir de ensaios com os grupos de samba de roda, a partir de oficinas. Hoje, o samba de roda preserva muito essa questão das oficinas. Então, durante as oficinas é que são transmitidos os toques, os cânticos, a forma de sambar, a história de cada elemento do samba de roda, em alguns casos. Em outros casos, né, é a convivência...a convivência faz com que a gente aprenda muito. A gente vê que a gente tá ali há anos, mas ao mesmo tempo ainda tem muita coisa. Tem um universo cheio de informação...Um universo muito bonito.. [...] E na roda também, é assim, às vezes, a gente tem uma apresentação, e aí, a gente estimula também a pessoa a participar. Porque é participando que enfim, que aprende, né. Então, a roda de samba...o samba de roda ali é pra todo mundo né, quem sabe, quem tá começando, quem tá iniciando, mas o importante é estimular pelas oficinas e também participar na roda.

A objetividade de Deni e Primo e as respostas de Any Manuela, se juntam às falas iniciais de D. Ana e D. Rita e me parecem resumir a tônica básica trazida por esta sessão – a

¹⁹¹ Chamo aqui mais uma vez a atenção para o fato de que, apesar dela saber tocar os demais instrumentos, é na percussão que ela está inserida, mantendo a tradição das cordas ficarem com os homens.

Cena 6: o intercâmbio de conhecimento tácito (POLANYI, 1966) está na base das rodas do(s) samba(s) do Recôncavo baiano. Das 14 sambadeiras que entrevistei e ainda outras quatro com quem convivi no projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, apenas três delas não são nascidas em família de sambadores ou possuía algum parentesco com sambador/sambadeira. Mas, ainda assim, foram criadas em localidades de samba e conviveram com isso desde crianças. Portanto, todas elas viveram essa prática cultural como parte do cotidiano, intercambiando um conhecimento transmitido pelo corpo, percepção, cinestesia.

Então, retorno agora para a abertura da cena trazida pela Câmera 1, quando a pequena aprendiz recebia as orientações da sua mestra dentro da roda, participando do samba diante de um público. Sua aprendizagem passa por essa experiência do arriscar-se na presença do outro, do deixar que a coragem passe por cima do medo. Aquilo que ela viu e percebeu na sua curta vidinha deve ser expressa diante de todos. Não importa se o seu sapateado não alcança ainda a habilidade necessária para que se veja de fato o samba no seu corpo. A hora dele chegará em algum momento. E não há leituras ou decodificações de passos que ensine isso. Nas comunidades de samba observadas, mesmo na música que tem uma ênfase maior nos momentos organizados para um ensinamento direto com um Mestre (aulas/oficinas), não são utilizados documentos grafados (livros, partituras ou cifras). É no toque na mão do aprendiz, no diálogo, na chamada de atenção, no tocar junto com pessoas mais experientes na roda, que a aprendizagem ocorre. Ela se faz, ao longo da vida, através da vivência.

Essas comunidades, portanto, intercambiam conhecimento tácito por meio da proximidade dos corpos e da experiência. São elas, pois, em termos da literatura recente sobre comunidades cognitivas, “comunidades de prática”, cujos membros são

“(...) movidos por uma paixão comum pela prática. Eles essencialmente procuram desenvolver suas capacidades nesta prática específica. [...] Certamente os membros de uma comunidade de prática beneficiam-se de uma base de conhecimento comum e podem, portanto, fácil e rapidamente transferir conhecimento tácito entre si” (CRÉPLET et al, 2001, **apud** FRÓES BURNHAM, 2012, p. 63).

Meu objetivo aqui, trazendo essa cena específica, mas também durante toda a discussão desta sessão, foi socializar o conhecimento da prática das comunidades de samba, entender como ele é criado, produzido, transmitido.¹⁹² Ou seja, aproximar da comunidade acadêmica

¹⁹² Tal procedimento me alinha com o próprio foco do campo cognitivo/epistemológico da Análise Cognitiva (AnCo), cujo enfoque é o “estudo do conhecimento a partir dos seus processos de construção, transdução e difusão, visando o entendimento de linguagens, estruturas e processos específicos de diferentes disciplinas, com o objetivo de tornar essas especificidades em bases para a construção de lastros de compreensão inter/transdisciplinar e multirreferencial. Assim, este campo se institui com o compromisso da produção e socialização de conhecimentos

esse conhecimento que é ancestral, experimental, espontâneo, pautado em percepções e na vivência corporal, e por isso mesmo difícil de ser definido e articulado oralmente por seus próprios detentores. E procurei fazer isso valendo-me de alguns sistemas de referência, numa “bricolagem” de visões, ou seja, num “[...] ir aqui e lá, e eventualmente procurar obter, pelo desvio, indiretamente, aquilo que não se pode alcançar de forma direta” (ARDOINO, 1998, p. 203), sem intenção de uma síntese definitiva ou de um conhecimento acabado.

numa perspectiva aberta ao diálogo e interação entre essas diferentes disciplinas e a sua tradução em conhecimento público. ” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 80)

5 – TAKE 3: SONORIDADES

Este *Take 3* aborda as diversas camadas de sonoridades do samba de roda atreladas ao fazer musical e a outros elementos não sonoros que fazem parte e/ou estimulam esse fazer, dando-lhe sentido.

5.1 CENA 1 – SAMBA, CACHAÇA E VIOLA¹⁹³

Câmera 1. Fundação Hansen, Cachoeira. Um tecido com motivo de flores está posto na parede do fundo, delimitando aquilo que será o espaço da cena de uma apresentação musical. Um grupo formado por 12 homens e nove mulheres, eles vestindo calça branca, camisa de malha com um desenho colorido na frente e chapéu de palha; elas usando saia rodada colorida e camiseta amarela e algumas portando chapéus, outras com os cabelos livres. Sete mulheres dividem a frente do “palco” com dois homens aparentando ter entre 60 e 70 anos de idade, que seguram microfones. Um pedestal com mais um microfone está colocado diante de uma das mulheres. **Close** nas mãos das que estão mais nas laterais: seguram tabuinhas¹⁹⁴ de madeira. A sala está repleta de pessoas que se colocam de pé diante deles, mantendo, entretanto, um espaço no meio para a dança. São jovens estudantes, crianças, adolescentes, senhoras e senhores de todas as idades. Um homem todo vestido de branco, camisa de manga comprida posicionado na frente deles ergue os braços. **Ação!** As tabuinhas são percutidas. Fazem a clave rítmica básica do samba de roda do Recôncavo. **Travelling da câmera pela salão.** Vê-se a plateia que reage com pequenos movimentos de cabeça, ombros, pés. Os dois homens de microfone começam a cantar em terças paralelas¹⁹⁵: “Dona da Casa cheguei agora, quero falar com a senhora! Dona da Casa cheguei agora, quero falar com a senhora! Quero falar com a língua ligeira/ cheguei na roseira tirei uma rosa e deu amor pra cheirar.”. As mulheres respondem em coro: “Deu amor pra cheirar ô, Deu amor pra cheirar!” Os cantadores repetem o canto principal. Vozes e tabuinhas percutidas excitam a plateia que começa a bater palmas e se junta ao coro: “Deu amor pra cheirar ô, Deu amor pra cheirar!”. Os movimentos aumentam nos corpos

¹⁹³ Nome que dá título à faixa 2 do CD *Quando eu dou minha rizada ha ha...* do grupo *Samba Chula de São Braz*.

¹⁹⁴ As tabuinhas são dois pedacinhos de madeira que são percutidas uma contra a outra, geralmente pelas mulheres, que marcam o mesmo padrão rítmico (clave) das palmas.

¹⁹⁵ Terças paralelas são duas vozes melódicas cantadas simultaneamente com um intervalo harmônico de uma terça na escala diatônica. A técnica que utiliza uma ou mais vozes melódicas simultâneas na música é conhecida como contraponto.

presentes. Não há sapateados, mas o samba já está posto ali no balançar de ombros ou das cadeiras. O regente faz um sinal para uma jovem mulher do coro que está mais recuada. As vozes e as tabuinhas se calam. O violão dá um acorde marcando a tonalidade da música. Ela canta: “*Se quiser sambar, se quiser sambar/ Entre na roda de samba da Esmola Cantada de Cachoeira.*” Ela finaliza o solo e todos os instrumentos entram acompanhando: violão, cavaquinho, triângulo, pandeiros, marcação¹⁹⁶, timbau. Uma senhora negra com um vestido curto e justo amarelo, que deixa de fora suas coxas grossas e acentuam sua barriga proeminente, aceita o convite posto na letra da canção e entra majestosa no centro da roda. “No samba miudinho/ No samba miudinho/ Oi levanta a poeira/ lá em Cachoeira”, o canto prossegue. A senhora samba um *miudinho* elegante, gira, volta a sapatear de frente para a audiência. Volta a girar, levanta os braços e se dirige a outra pessoa na roda para dar uma umbigada. **Corta!**

Voz Over. Som é um elemento muito importante em um filme e, para o espectador, emociona, dá sensação de medo, raiva, dor, alegria. No “filme” particular que aqui me propus a fazer acerca do samba de roda, o som precisa entrar em primeiro plano, pois em torno dele se aglutinam muitas vozes melódicas, harmônicas, timbrísticas, além de outros elementos não sonoros, mas substanciais para a sua existência. A música aqui não é acompanhamento e nem está desacompanhada. Ela estabelece diálogos com os corpos, aproxima passado e presente, conecta pessoas de diferentes localidades e compartilha hábitos, costumes, princípios éticos.

Na Sessão 2, foram mencionados os diversos tipos de samba de roda encontrados no Recôncavo e em algumas localidades vizinhas, que por vezes recebem nomes diferentes em suas comunidades, mas que foram agrupados pelo Iphan por suas semelhanças cênico-musicais em *samba corrido* e *samba chula*. Os procedimentos cênicos desses estilos também foram analisados no *Take 2* desta segunda parte da tese. Este último take se detém um pouco mais detalhadamente em alguns aspectos sonoros e extra sonoros que compõem a tessitura da música desse fenômeno cultural, aborda a relação musical entre ele e o samba de caboclo e analisa a performance de algumas Mestras que, em função de um projeto – o *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda* –, tocaram e cantaram os sambas sem auxílio dos homens.

A cena que introduz este *Take 2* traz a memória da abertura do lançamento do segundo e último CD do grupo *Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia*, da cidade de Cachoeira, produzido através do Edital Setorial de Culturas Populares, de 2016, das Secretarias de Cultura

¹⁹⁶ Tipo de tambor cilíndrico com membrana de plástico, percutido com a mão, muito utilizado no samba de roda.

e da Fazenda do governo do Estado da Bahia. O Regente¹⁹⁷ mencionado é o diretor musical e arranjador Clarício Marques, as vozes dos puxadores são dos Mestres Nascimento e Zé de Queno e a solista e também compositora é Bety. Atentemos para o fato de que a canção ali mencionada se inicia apenas com a execução da percussão de tabuinhas, seguida de vozes cantadas sem nenhum instrumento harmônico ou melódico. Ao escutarem a canção, os corpos presentes naquele espaço começam a se mover, ganhando pouco a pouco um jeito de samba, ainda que não executem o *miudinho*. A partir da entrada em bloco de todos os outros instrumentos, uma mulher não resiste e ocupa o espaço, que a priori deveria ser inaugurado por uma sambadeira do próprio grupo. Ora, a sonoridade dos sambas realizados em roda do Recôncavo é construída em camadas de som que se articulam melódica, harmônica e ritmicamente, causando uma sensação polifônica. Surge uma questão a partir da cena narrada: qual a camada rítmica mínima que os identificam?

Analisemos a cena de abertura deste *take*. A reação da plateia presente ao ritmo executado pelas tabuinhas percutidas sinaliza que há uma identificação a partir delas. A entrada do canto faz emergir mais ainda uma memória daquilo que já é conhecido, e isso já traz um envolvimento maior. E quando entram os instrumentos, enchendo o ambiente com todas as vozes rítmicas e melódicas juntas, uma pessoa da plateia é impulsionada a entrar na roda e completar aquilo que estava faltando para que o fenômeno “samba de roda” ocorresse: a dança. Por outro lado, se ouvirmos a quarta faixa do referido CD de lançamento do grupo¹⁹⁸, veremos que ocorre o processo inverso de execução de instrumentos. A música, intitulada *Na Margem do Paraguçu*¹⁹⁹, é iniciada pela *marcação*, percutida num compasso binário. Em seguida vão entrando outros instrumentos percussivos graves, a *timba (rebolo)* e depois o *timbau*. Até então, poderíamos pensar que o está nascendo ali é um dos estilos do denominado “samba carioca” ou “nacional”. Então, surge o pandeiro executando uma das duas claves rítmicas básicas do samba de roda e já nos transporta para o universo baiano, mais completo ainda com o chacoalhar da maraca, que entra em seguida. Chegam finalmente juntos o cavaquinho e as palmas, sendo que estas fazem a outra e mais conhecida clave do gênero, a mesma que deu início ao evento de lançamento do CD do grupo no Espaço Hansen. Aí sim, fica completamente identificado o *corrido*, um dos estilos de samba de roda praticado no Recôncavo. Então, podemos deduzir que o ritmo cíclico da clave realizada pelas palmas ou tabuinhas é a menor porção sonora que nos

¹⁹⁷ A palavra regente é utilizada aqui por se tratar de uma pessoa que conduz uma filarmônica. No samba de roda geralmente não há regentes ou maestros, sendo este grupo o único que utiliza esse tipo de figura.

¹⁹⁸ O CD do grupo, produzido em 2018, intitula-se *Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia*.

¹⁹⁹ A canção é de autoria de Clarício Marques e tem a participação de Mateus Aleluia.

permite identificar o samba de roda enquanto gênero. Pode ser que ela nem esteja sendo tocada, mas informa a música e é sentida pelos tocadores na intenção da sua existência implícita.

Para realização dessa célula rítmica mínima, basta apenas uma única pessoa. Entretanto, outras serão necessárias para a construção da sua identidade sonora do samba, que depende também de alguns elementos: o tipo de canto, os instrumentos, as linhas melódicas e harmônicas e procedimentos cênicos. Portanto, antes de abordar mais especificamente a estrutura de organização rítmica, o que farei um pouco mais adiante, vejamos o que ocorre com esses outros elementos.

O canto é um desses elementos centrais que dá identidade ao samba. Nos *corridos* tradicionais há uma alternância entre um canto principal, geralmente de versos curtos, podendo ser mesmo constituído de um único verso, e um refrão, que pode ser uma repetição das frases do solista. O canto principal geralmente é tirado por uma única pessoa, mas também pode ser feito por uma *parêia*²⁰⁰, principalmente se está sendo praticado por cantadores de *chula*. Quem faz o solo pode ser um homem ou uma mulher, e algumas das lideranças femininas tornaram-se referência, como D. Dalva, D. Rita da Barquinha, D. Chica do Pandeiro, D. Cadu ou D. Nicinha. São as mulheres que geralmente respondem ao coro.

Já no *samba chula*, a predominância no canto é masculina, sendo raras as exceções, podendo as mulheres, em alguns grupos, auxiliar no *relativo*, que como visto nas sessões anteriores, é o canto de resposta da *chula*. É realizado “idealmente” por quatro vozes cantando em terças paralelas, sendo duas delas realizadas por uma dupla de cantadores (conhecida como *parelha*) que “grita” a *chula* e outra que responde ao *relativo*. Na abertura de vozes, tanto do canto como do *relativo*, a voz mais aguda é conhecida como “primeira-voz” e a mais grave como “segunda-voz”. A utilização de duas *parelhas* tem se tornado mais rara. Seu João do Boi e Alumínio, grandes referências do *samba chula* de São Braz, após a morte dos seus companheiros Maçur e Zé Quer Mamar, passaram a gritar juntos a *chula* e respondiam também ao *relativo*, um fazendo a primeira voz e o outro a segunda (MASCARENHAS, 2014). Apesar de ainda encontrarmos grupos organizados como tais mais recentemente, que trabalhem com quatro vozes, a exemplo do *Samba Chula Poder do Samba* (Coroadó, São Francisco do Conde), observo que, por conta da falta de sambadores desse estilo tradicional de cantar, esse canto tem sido quase sempre realizado apenas com uma única *parelha*.

²⁰⁰ Termo utilizado no Recôncavo para se referir a uma *parelha* (duas pessoas cantando juntas).

Algumas comunidades de samba não fazem uso de *relativos* ou passaram a fazê-lo depois do registro do patrimônio, a partir do contato com sambadores de outras localidades. A esse respeito, D. Santinha, de Acupe, deu-me o seguinte depoimento:

O samba da gente não é esse samba da gente de roda, ele não tem *relativo*, ele nunca teve *relativo*. Agora que os homens tá botando...agora que os homens tá botando o *relativo* no samba, mas ele só era *chula* pura, mas agora como diz que tudo pode, entende, mas pra mim, na minha opinião e no meu ver, e no meu conhecimento, nunca teve *relativo*, tem é a *chula*, agora *relativo*, não. (D. SANTINHA, 2018)²⁰¹

A *chula* é um solo melódico composto por dois ou quatro versos, embora existam outros maiores. Já o *relativo* é composto por versos mais curtos, que arrematam o canto principal (WADDEY, 2006; DÖRING, 2017). A *chula* em si é um estilo de cantar e não uma música pronta com uma determinada melodia. Também as formas de entoar as frases melódicas diferem de acordo com a comunidade de samba. Então, a depender de onde se esteja, é possível ouvir a mesma letra cantada de maneiras diversas, como revela Bujão²⁰², sambador de Saubara, um dos poucos sambadores com menos de 40 anos de idade no Recôncavo:

Eu canto do jeito que o pessoal de Acupe canta; lá eles têm uma variação diferente. As *chulas* são comuns nas diversas localidades, mas a forma que é cantada é diferente em cada lugar. E de tanto ouvir e estar dialogando com os Mestres de lá, eu aprendi a forma de cantar. A forma de cantar de Saubara é diferente de Acupe, mas são as mais próximas assim. A forma de cantar de Terra Nova é diferente, de Saubara, de.... De tudo isso a gente vai ouvindo e aprendendo. Quando estou com os Mestres Vortinha, Pedro, o pessoal mais antigo, com Mundeco, eles cantam e eles que me trouxeram esse insight: Ó, o pessoal de Acupe canta esse samba dessa forma, o mesmo samba. O pessoal de São Braz canta esse samba... (BUJÃO, 2018)

As letras das *chulas* e dos *corridos* são advindas tanto da criatividade do sambador como de outros lugares de seu convívio, que ele vai adaptando e incluindo no seu repertório no estilo do *samba chula*. Então, o repertório que circula hoje entre os sambadores do Recôncavo e cidades próximas é fruto dos seus deslocamentos próprios e dos seus antepassados em diferentes espaços de convivência. As suas comunidades os alimentam de narrativas poético-musicais que falam sobre suas vivências no trabalho, do ambiente familiar ou religioso, mas a circulação em outros espaços de samba lhes dá acesso a outros temas e formas de cantar ou tocar.

²⁰¹ Entrevista concedida em abril de 2018.

²⁰² Referência a Aderivaldo do Rosário, conhecido como Bujão, sambador de Saubara, um dos poucos sambadores com menos de 40 anos de idade no Recôncavo (à exceção dos sambadores mirins). Entrevista concedida em 26 de novembro de 2018.

Mascarenhas (2014) investigou a representação das práticas cotidianas a partir das letras do *samba chula*. Escolheu o grupo *Samba Chula de São Braz*, na ocasião com João do Boi e Alumínio na liderança, como referência identitária e empírica da pesquisa. Seu trabalho analisa e aponta os temas abordados por esse estilo de samba no qual estão inclusos vários aspectos da vida cotidiana: os amores e flertes (não deixando de se reportar ao lado “garanhão” e machista do homem da região); o apego à viola e as místicas relacionada com ela; lições de vida; fantasias e relações de trabalho nas mais variadas formas, englobando da lavoura às novas organizações trazidas pela modernização.

A literatura acerca das vozes no samba de roda não é extensa. Os *corridos*, talvez por seu caráter mais livre e também muito diversificado, não ganharam a atenção dos pesquisadores. Os estudos são mais voltados para a *chula* e, ainda assim, com concentração no canto e não propriamente nas vozes. WADDEY (2006), por exemplo, chamou a atenção para os variados estilos do canto, os registros, os ajustes que a segunda voz da parêlha da *chula* precisa fazer se o sambador seleciona um registro alto para cantar, o ataque do canto antecipado ou com retarda, o uso do rebaixamento do sétimo grau da escala na linha melódica – típico da música tradicional brasileira –, aí tratado como neutro, podendo ser uma sétima maior ou menor ou mesmo outro ponto intermediário. O pesquisador sinaliza os tipos melódicos variados de acordo com as individualidades e o uso da sustentação da última sílaba do canto por vários tempos. O Dossiê Iphan (2006) traz em CD os vários exemplos sonoros em que Wassey se deteve e que estão disponíveis na internet.

Graeff analisou diversas formas de cantar dos sambadores e ao observar a característica da sétima menor, que poderia indicar o emprego do modo mixolídio, encontrou variações entre sétimas maiores e menores ou mesmo de alternância entre elas, que o levaram à conclusão de que seria “difícil determinar uma regra para se cantar cada nota em uma parte específica da melodia” (GRAEFF, 2015, p.53). A pesquisadora concentrou-se na estrutura rítmica do canto da *chula* e no estilo vocal dos sambadores, utilizando como instrumento para a análise deste último representações visuais multidimensionais de áudio (espectograma). Atenta às observações de pesquisadores sobre o uso de registros agudos e de uma qualidade vocal anasalada, encontrou, na análise do espectograma, que esse tipo de voz concentra a energia no primeiro harmônico dela, mais forte que a nota fundamental, o que não ocorre nas vozes dos cantores mais jovens. Acerca das vozes no samba, a pesquisadora pondera ainda que o uso de microfones tem alterado o estilo vocal, uma vez que não há uma necessidade de cantar alto como ocorre com o “grito” da *chula*.

Katharina Döring (2017) estudou também atentamente as vozes dos cantadores de *chula*, concentrando-se nas características de timbre, ritmo e melodia, apesar de ponderar que esse é um campo que precisa ser melhor estudado. Ela observou o emprego do anasalamento já mencionado nas vozes agudas e de uma rouquidão nas mais graves. Em Mestre Gerson Quadrado, a quem considerava um “líder e sambador por completo”, percebeu o uso da ressonância “nas cavidades do rosto”, mas com o uso maior da região da garganta, com um timbre rouco. Ao cantar determinadas canções, como um Reis de entrada, utilizava mais suavidade e leveza nas melodias, empregando um jeito “meio blues”, que emocionava quem o escutava. (DORING, 2016, p. 100)

O Dossiê Iphan (2006) faz referência aos vários instrumentos musicais que fazem parte da configuração organizacional do(s) samba(s) de roda na atualidade, mas comenta que para fazê-lo(s) usam-se aqueles que são “disponíveis”. Em realidade, qualquer objeto que possa ser percutido já serve para iniciar o evento. Assim, um dos seus instrumentos mais característicos, o *prato-e-faca*, geralmente tocado por mulheres, origina-se exatamente dessa possibilidade de produzir o suingue com o que era possível. E antes de algo exterior ao corpo, as palmas – como vimos na cena narrada – são fundamentais. Ora, o samba de roda se origina de cruzamentos entre as culturas de centro e oeste-africanos, ameríndios e europeus. As duas primeiras produziam música apenas utilizando a voz e percutindo instrumentos. Ambas dialogavam com suas divindades através dos tambores e do corpo. Portanto, o ritmo percutido é o seu elemento básico. As interconexões com a cultura do colonizador introduziram o pandeiro e também a viola (*machete*) no *samba chula*, também conhecido como entre outros nomes “*de parada*” ou “*amarrado*”.

É preciso dizer, entretanto, que a presença desse instrumento melódico, rítmico e harmônico de origem ibérica não se dá uniformemente em todas as localidades do Recôncavo, apenas naquelas onde a *chula* foi introduzida, situadas na antiga região da cana-de-açúcar²⁰³. Dona Rita da Barquinha, de Bom Jesus dos Pobres, uma comunidade que vive da pesca e da mariscagem, guarda suas memórias de criança de mais de 60 anos atrás e afirma que ali não se usava nenhum instrumento melódico no samba, a não ser a voz. Portanto, canto e percussão eram a base do diálogo com o corpo. Pai Agenor (2018) ratifica o seu depoimento:

Não se tinha essa necessidade de determinar, ou que ... os diversos órgãos que ficaram, que está fazendo o reconhecimento do samba de dizer que pra se fazer uma roda de samba tinha que se ter X número de pandeiros, X número de

²⁰³ A região antiga da cana-de-açúcar compreende as cidades de Santo Amaro (Acupe, São Braz), Saubara, Terra Nova, Teodoro Sampaio, São Francisco do Conde, Catu, Amélia Rodrigues, Candeia e Santiago do Iguape. Nem todas elas estão dentro do que se define hoje como território do Recôncavo.

viola, X número de surdos disso e daquilo, não. O samba, ele é espontâneo. Ele começava na palma da mão. Basta a palma da mão, ói, repicada certinha e o samba ali mesmo começava. (PAI AGENOR, 2018)

O estilo de samba praticado por D. Rita é o *corrido*. Embora a viola seja empregada também por alguns grupos que utilizam unicamente esse estilo, ela não é substancial como no *samba chula*. No *samba corrido* não há paradas entre o canto e a dança, ocorrendo concomitantemente. Quando presente, a viola faz as introduções e os intermezzos, que podem ser realizados, sem danos para o estilo, pelo cavaquinho ou violão. Nos municípios de Cachoeira e São Félix geralmente utiliza-se a viola *três-quarto* ou regra *inteira*, cuja linha de bordão emprega uma sonoridade mais grave ao *samba corrido* e ao *barravento*, estilos daquelas localidades:

Os cantos, além dos *corridos* ligeiros, muitas vezes são quadras pequenas ou maiores – nem *chula*, nem somente verso de uma linha no estilo responsorial – e contam pequenas historinhas melódicas, algumas vezes usando quadras conhecidas que podem ser cantadas nas rodas, nos reis, como na capoeira e sambas de caboclo. Em Cachoeira e São Félix, o contexto de trabalho tem sido prioritariamente a produção de fumo e charutos, o que poderia ter influenciado num comportamento musical diferenciado, inclusive com a participação de muitas mulheres na fabricação dos charutos e na realização das rodas de samba. (DÖRING, 2016, p. 73)

Nas localidades onde o *samba chula* está presente, a viola utilizada “idealmente” é o *machete* e se constitui como um dos seus elementos centrais: faz as introduções, as chamadas marcantes que caracterizam o estilo, os interlúdios, os solos marcados pelos ponteados. A organização estrutural desse tipo de samba, como relatado em sessões anteriores, é mais complexa do que a do *samba corrido*, pois compreende momentos alternados de parada entre a dança e o canto, tendo a viola e o pandeiro como elementos centrais que convidam a sambadeira para a roda: a viola com seus toques ponteados, o pandeiro com seus dobrados.²⁰⁴

No final da década de 1970, o pesquisador Ralf Waddey (2006) pontuou como instrumentos percussivos adequados para o *samba chula*: um pequeno tambor e o prato-e-faca, de preferência esmaltado e já gasto pelo uso no samba. A quantidade dos pandeiros poderia variar entre um ou dois, abrindo a possibilidade para um terceiro, desde que os sambadores tenham sensibilidade para não cobrir o som da viola e tocarem no mesmo estilo. Naquela ocasião, apesar da escassez de fabricantes do *machete*, ainda encontrava-se um número significativo de violeiros no Recôncavo e na capital do Estado. De modo que era possível ter a

²⁰⁴ Os ponteados são frases melódicas marcantes e suas variantes utilizadas pelos violeiros. Os dobrados são também variações realizadas no pandeiro.

presença de dois violeiros, numa roda, com diferentes tamanhos de viola: o *machete* e a *três quartos*, acompanhados por vezes de cavaquinho e violão. Com o tempo, pela própria dificuldade de encontrar fabricantes do *machete*, a viola industrial, conhecida como *paulista*, foi introduzida no seu lugar por alguns grupos. Após o registro do patrimônio, o *machete* começou a ser novamente fabricada, muitos Mestres ganharam o instrumento da luteria que foi criada em São Francisco do Conde e o instrumento voltou a estar mais presente nos eventos de samba.²⁰⁵

Observei durante a pesquisa que geralmente os sambadores²⁰⁶ que puxam o canto são os tocadores de pandeiro. Não se trata de uma regra, pois se encontra sambadores como Mestre Celino²⁰⁷ (Terra Nova) e Mestre Aurino²⁰⁸ (Teodoro Sampaio) que são violeiros e também cantadores. Este último comenta que por falta de sambador ele passou a cantar e tocar viola ao mesmo tempo, mas que isso não é o ideal. Contrariando Waddey no que diz respeito ao número de pandeiros, informou que “o certo seriam quatro pandeiros, uma marcação e uma viola para tocar e não cantar, porque precisa focar no toque” (DÖRING, 2015, p. 72).

Na sua vivência intensa com os sambadores de Recôncavo, desde 2015, como pesquisador e depois como tocador, Mário Lamparelli²⁰⁹ reforça essa informação sobre a relação entre pandeiro e sambador. Em seu depoimento a esse respeito, comenta que ouviu dos Mestres Leopoldo (quando em vida) e Lídio²¹⁰ que o instrumento de sambador é o pandeiro. Entretanto ele acredita não se tratar de uma convenção:

O pandeiro apoia mais o canto. Ele ajuda mais você a ritmar e cantar ritmado. Ele é um instrumento que tem mais recurso de linguagem. O sambador ao mesmo tempo que é o cara que é gaiato, tem um poder de fala verbal, é ele quem puxa o canto e na hora que entrar alguém pra sambar é ele quem vai dar aquela repicada. (...) Mas não é uma regra. Eu acho que tinha um cara que sambava lá em Teodoro que batia bongô, em Terra Nova também, acho que o finado Dionísio tocava bongô e cantava. Um coroa de Maracangalha finado Zé da Glória, tocava prato, salvo engano. É pouco comum, mas tem (...). Eu

²⁰⁵ Existe uma vasta literatura sobre a viola machete que compreende desde a sua feitura às técnicas de execução, aos cinco toques ou tons utilizados pelos sambadores e ainda registros sonoros com alguns mestres. Seria redundante deter-me aqui, além de não ser o foco desta pesquisa. Para maiores informações ver GRAEFF (2015); NOBRE (2008); WADDEY (2006).

²⁰⁶ O termo sambador é usado genericamente para os tocadores e cantadores do samba de roda. Mas em algumas localidades, como em São Braz ou Acupe, os sambadores são aqueles que puxam o canto.

²⁰⁷ Mestre Celino é natural de São Sebastião do Passé, mas tem participado de projetos voltados para a salvaguarda do samba, ocupando-se do ensino da viola machete e do *samba chula* em Terra Nova, Santo Amaro e São Francisco do Conde. (DÖRING, 2015)

²⁰⁸ Mestre Aurino de Jesus, violeiro e cantador do município de Teodoro Sampaio.

²⁰⁹ Mário Lamparelli, em entrevista realizada em 10 de março de 2019. Embora se considere apenas um aprendiz, o pesquisador também tem atuado como sambador em diversos eventos, fazendo a segunda voz da parrelha.

²¹⁰ Referência a Seu Lídio, sambador nascido na Fazenda Pavão, que ficava nas mediações da ponte do Pavão, no Acupe, distrito onde reside atualmente.

acho que esse lance de quem canta é quem bate pandeiro acabou virando uma espécie de convenção. Não é uma regra, não. (LAMPARELLI, 2019)

O pesquisador faz outra observação que confirma a quantidade de pandeiros “ideal” para o samba de viola informada por Mestre Celino e relata uma função do pandeiro no samba de viola, que perpassa a questão da sonoridade, que diz respeito a um procedimento cênico relacionado com as sambadeiras, o “pandeiro boca de banco”, que faz parte da linguagem daquele estilo de samba.

Nesta relação do sambador/pandeiro tem uma questão importante da discursividade (musical e gestual) que afina um lado e outro: o pandeiro é o instrumento, pelo menos no samba-de-viola, que ao lado dos instrumentos de corda dispõe de mais linguagem. Isto, lógico não em termos musicais, mas do conceito do samba-de-viola mesmo, o pandeiro “gaiato” de “boca de banco”, ou “chamado embaixo” é incorporado como parte do “discurso” do sambador. Por isso, na orquestra “ideal” básica de Leopoldo constavam quatro pandeiros: Dois para a *chula* e dois para o *relativo*, cada sambador com o seu! O que numa roda de partido-alto seria tomada como flagrante exagero! (LAMPARELLI, 2019).

O pandeiro “boca de banco” a que se refere, já mencionado na Cena 1 do *Take 2* por D. Zélia, é a atitude de tocar com as pernas abertas, colocando o instrumento na posição horizontal, com a boca (aro) voltada para baixo, “mordendo” o banco:

Além do jogo cênico tem um lance acústico. A boca apontando pro baixo do banco parece que amplia o corpo, o volume da pancada parece o som de um tambor mesmo. Os bancos ficam todos ruídos por causa de pandeiro na boca de banco. O daqui de casa que o diga! (LAMPARELLI, 2019, *ibidem*)²¹¹

Essa posição é um diferencial em determinados momentos, pois geralmente os sambadores seguram o pandeiro na posição vertical, ao contrário da posição adotada pela maioria dos sambistas, possivelmente pelo conforto maior que isso proporciona, uma vez que tradicionalmente os eventos de samba duravam a noite inteira, e tocar na posição horizontal traria consequências negativas para a articulação da mão.

²¹¹ Mário Lamparelli, comunicação pessoal ocorrida em março de 2019.

Figura 46. Seu Zeca Afonso e Boião (Nélson Mendes) tocando pandeiro na posição vertical. Cena do documentário *Ouçá o meu palavreado*, dirigido por Milton Primo.



Fonte: Milton Primo (foto cedida por ele).

Da década de 1980 para cá, outros instrumentos percussivos foram sendo introduzidos entre os tocadores e chegou-se à seguinte formação atual do conjunto instrumental do samba de roda no Recôncavo, tanto nos sambas de parada como nos *corridos*, que pode incluir instrumentos membranofones (atabaques, timbau, marcação, tamborins, timbales); idiofones (prato-e-faca, reco-recos, chocalho, ganzá, triângulo); instrumentos de corda (violão, cavaquinho e/ou viola), aerofone (sanfona “pé de bode”²¹²); e tabuinhas. Isso não significa que todos os grupos utilizem toda essa orquestra melódico-percussiva. Em ocasiões de apresentações maiores em palco ou em encontros de samba de roda, é possível ver um número maior de instrumentos no samba, mas em eventos menores, retornamos ao campo da “disponibilidade”, tentando-se resguardar o mínimo necessário para a identificação do estilo.

Retornemos agora para o início deste *take*, onde comentei sobre a porção sonora mínima do(s) samba(s) de roda, aquilo que o(s) identifica(m) enquanto gênero(s) ou estilo(s). Em realidade, a estrutura organizacional percussiva desse fenômeno é feita em camadas multilíneas de níveis sonoros, onde cada categoria de instrumento tem sua função. Os timbres mais agudos são os que menos variam os padrões rítmicos, ao contrário do conceito da organização europeia, na qual os instrumentos mais graves são os responsáveis pela manutenção da base rítmica (GRAEFF, 2015). No samba de roda, por exemplo, as tabuinhas ou o agogô que têm sons mais penetrantes marcam a clave rítmica básica²¹³, como foi visto na

²¹² Sanfona pequena de oito baixos, utilizada pelo *Grupo de Samba Chula Viola Rasgada*, de Terra Nova.

²¹³ Esse tipo de instrumento agudo percutido é um macro-padrão afro-americano (e possivelmente africano).

cena de abertura do *take*, enquanto instrumentos como atabaques e timbal marcam os pulsos graves, mas também improvisam.

A partir do início da década de 1980, surgiram muitas pesquisas que abordam o samba de roda, que chamam atenção para os limites dos conceitos da música ocidental para a sua compreensão (PINTO, 1991; SANDRONI, 2006; DORING, 2016). Cássio Nobre (2008) menciona a necessidade de o pesquisador aproximar-se da própria percepção do sambador sobre a música que produz. Atenta a essa vasta literatura que considera que a escrita ocidental de música não consegue traduzir as peculiaridades da música brasileira e sua complexidade rítmica, a pesquisadora Nina Graeff (2015) chama atenção para a importância da compreensão do ritmo no samba de roda não a partir de notações musicais, mas na própria realização sonora da sua estrutura. Apesar de abrangerem a altura das notas, dinâmica e organização temporal, não indicam a timbragem dos sons, como de fato eles soam e são produzidos. Por essa razão, para analisar o ritmo do samba, é importante levar em conta não apenas a configuração temporal, como ocorre na leitura de partituras, mas também o timbre (que tem uma conexão direta com o ritmo), a dinâmica, as variações e as microrrítmica. Desse modo, acredita que o ritmo no samba, além da função de organização temporal, mencionada por Kazadi Wa Mukuna (1979), tem também a de execução de “configurações tímbricas”, pois “a depender da técnica de execução empregada, o mesmo instrumento pode produzir diferentes timbres e frequências sonoras” (GRAEFF, 2015, p, 62). E esta característica do ritmo, conhecida como “sequência tímbrica”, se forma a partir da repetição de padrões mocionais, portanto, de movimentos corporais.

O ritmo no samba de roda, entretanto, não é realizado apenas pelos instrumentos de percussão. Instrumentos melódicos como a viola e/ou violão e cavaquinho – que também são responsáveis pelo campo harmônico – e o canto também fazem parte da sua organização rítmica. Kazadi Wa Mukuna (1979) e Graeff (2015) chamam atenção também para a dança como um elemento participativo da mesma. Esta última pondera que os passos rítmicos e da dança estão fundamentados sobre as mesmas bases rítmicas da percussão e, baseada nisso, procurou ilustrar movimentos do *miudinho* utilizando o sistema TUBS. Na figura encontrada, concluiu:

[...] se pode notar que principalmente os pés tendem a executar o mesmo padrão microrrítmico dos instrumentos de percussão: os quartos pulsos são acentuados e envolvem os movimentos mais amplos; os primeiros pulsos são amplos e servem de apoio para o peso do corpo; os segundos e terceiros pulso são curtos e quase imperceptíveis. Registre-se ainda que o som dos pés – que no *miudinho* friccionam o chão constantemente – assemelham-se ao som do

padrão microrrítmico – principalmente se pensarmos em um reco-reco, instrumento igualmente friccionado. (GRAEFF, 2015)

Buscando aproximar-se dessas concepções musicais africanas, autores como Gerhard Kubik (1972) e Graeff (2015) têm buscado outras formas de notações mais abrangentes, tendo esta última desenvolvendo uma escrita que consegue representar o padrão rítmico melódico do toque da viola *machete*, permitindo sua visualização de forma multidimensional do padrão rítmico.

Também atento às limitações da notação musical ocidental, Leitores Leite (2017) adota a perspectiva cubana dos estudos das células mínimas ou clave, “que pode ser entendida como a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico (LEITE, 2017, p. 18). Seguindo esse conceito, o ritmo do samba de roda não se completa em dois tempos, como normalmente é organizado, e sim em quatro, que é onde sua clave se completa. Na mesma linha de pensamento, o violonista Marcos Bezerra Soares (2019)²¹⁴ afirma que o surdo no samba “carioca”, acentuando em ritmo binário, faz com que a escrita em 2/4 deixe o ritmo mais solto. Contudo, no samba de roda a sensação é outra.

Eu não sinto em 2 não, eu não sinto em 2 também não. Se você pegar qualquer um aqui [na Bahia], não sente em 2, é por isso que quando escrevi algumas coisas lá pro pessoal, no Rio lá, foi 4/4. Ninguém sente lá na Bahia não, só vocês aqui no Rio, São Paulo, que sente em 2.

Do mesmo modo, por sentir que o corpo no samba responde de forma mais “suingada” e livre dentro do sistema de claves, optei por utilizar o compasso quaternário nas escritas rítmicas da tese, quando se faz necessário apresentar uma representação de algum acontecimento musical. Penso, entretanto, assim como Bezerra, que é necessário esquecer tudo isso quando pensamos em tocar, cantar ou dançar o samba. O violonista comenta que escreve partituras para o samba de roda, mas o importante é:

[...] sentir o DNA do ritmo, você tem que estar com eles, você tem que tocar junto com eles, você tem que sentir o cheiro deles, sentir o suor, sentir o suor deles, sentir o amassar do barro ali, o arrastar da sandália, na dança, no cântico, nas variações. (...) Você tocar com eles, você sentir, ter outra sensação... Não aprender ouvindo disco, claro que eu aprendi muito, aprendo até hoje, mas eu aprendi [o samba] assim, estou aprendendo. Sou um eterno aprendiz mesmo, com toda convicção que você estuda, estuda, e não sabe nada.

Em realidade, por mais aproximada que seja a notação musical, os timbres, o suingue, a dinâmica, além dos outros elementos extra sonoros, inerentes ao samba de roda, não conseguem

²¹⁴ Entrevista concedida em 29 de outubro de 2018.

estar postos. Portanto, ela será sempre uma escrita. Essa escrita tem o mesmo sentido de uma fotografia, ou seja, de uma representação de algo, mas que não é “o” algo. Ao tentarmos compreender o samba de roda, creio que precisamos considerar que a notação é apenas um instrumento que ajuda a responder aos nossos anseios de curiosidade ou de pesquisa, mas que não correspondem àqueles dos sambadores e sambadeiras. Ao pensarmos, por exemplo, em padrões rítmicos no samba, temos em mente uma abstração que nem de longe passa pelo universo dos seus praticantes. A menos que tenham feito uma formação nos métodos de música ocidental, ainda que pequena, eles não têm noção do que seja fazer samba num ritmo binário ou quaternário. Simplesmente sentem o samba e realizam isso juntos. Portanto, a leitura musical pode ser um ponto de partida, mas não de chegada.

Ao focarmos apenas em padrões rítmicos e melódicos, nos esquecemos de procedimentos que correm paralelos a eles. O foco desta pesquisa não é o estudo em separado dos instrumentos com suas funções, embora considere sua importância para a difusão do conhecimento. A minha atenção se volta para a cena do samba e, para isso, parto do princípio de que no samba vários fenômenos se aglutinam em torno do som. Mas apesar dessa centralidade, esse som não tem o menor sentido – e mesmo não ocorre – sem esses outros fenômenos paralelos. Ele é produzido e controlado de diversas formas, mas é co-dependente de elementos que não são sonoros. Como vimos na sessão anterior, no samba de parada tradicional existe a expectativa de um ritual cênico que inclui a performance das mulheres na roda. E isso dá sentido para a música produzida. Se a sambadeira não entra na roda na chamada da viola, é até uma desfeita para os sambadores. E se ela persiste em não entrar, eles podem até parar a música, como presenciei algumas vezes no Recôncavo. Ou seja, a sambadeira é também fonte musical, embora não sonora (ainda que ela produza um ritmo com os pés, como foi analisado na sessão anterior, que não seja audível). Ela é, portanto, co-produtora ou talvez mais que isso, produtora mesmo da música. E em certo ponto ela também atua como regente, uma vez que, enquanto ela estiver no centro da roda, os sambadores não devem retomar o canto. Ora, e o que dizer dos grupos que tocam nos palcos e não trabalham com sambadeiras? Ainda que assim seja, existe uma audiência, um público que dá sentido à apresentação. E é muito comum, quando os presentes não participam, os tocadores buscarem estratégias para envolvê-los, tais como acelerar o ritmo, substituir canções previamente combinadas para serem tocadas ou alterar a ordem do repertório. E mesmo que pensemos em participações de grupos e eventos acústicos muito específicos, produzidos apenas para serem ouvidos, esses sambas, que teoricamente não teriam essa co-produção das sambadeiras, já estão informados por elas. Assim como Graeff, acredito, pois, na

relação música/dança e na complementação rítmica entre elas. Apenas penso que os diversos *miudinhos* se alteram, não são os mesmos, como observado no *Take 2*, e se pensamos neles como padrões, estamos tomando-os como ideais. A realidade foge a eles. Não acredito que existam regras para as performances das sambadeiras e observo que, assim como os improvisadores de jazz têm a forma harmônica e rítmica na cabeça e, dentro de limites estreitos, improvisam, elas estabelecem suas próprias combinações rítmicas a partir das suas percepções sonoras.

Se estendermos essa relação para um evento de palco, seja de *samba chula* ou *corrido*, podemos concluir que a plateia é também um elemento não sonoro que interfere no fazer musical. Se ela começa a conversar demais ou se não dança, provavelmente haverá uma preocupação em satisfazer esse público: altera-se o andamento, inverte a ordem de repertório ou mesmo acrescentam-se canções que não estavam previstas para serem tocadas. Do mesmo modo, a forma como os presentes dançam também pode interferir no andamento. Se estão muito animados, os tocadores podem querer alimentar essa euforia. A participação cantando, respondendo ao coro também acelera, modifica internamente aqueles que produzem a música.

Um elemento importante, que também interage com o fazer musical, é a bebida alcoólica. A relação do samba com o álcool está impressa em diversas canções no território nacional, onde a cachaça (pinga) aparece muitas vezes como veículo condutor da inspiração e que ajuda a “segurar o rojão”. Essa bebida abre os canais da percepção, inicia a conexão com Exú/Mpambu Njila, princípio cosmológico da comunicação, o “dono do corpo”²¹⁵. Também está presente nas rodas de samba do Recôncavo, assim como outras bebidas empregnadas de álcool. Antigamente era “licorzinho”, comenta D. Biu²¹⁶; hoje, “cerveja”. A bebida alcoólica alimenta a *Anima*²¹⁷ dos sambadores, que veem seus copos encherem a cada momento nos eventos mais informais ou param para reabastecer os corpos nos momentos de intervalos dos shows. À medida que o álcool acende o espírito, a música ganha novos contornos, que podem ser notados na intensidade, no andamento, na interação com os outros tocadores com a plateia. E esta geralmente também se alimenta da energia do álcool, que acende o envolvimento, a participação e também gera intercorrências negativas, como foi mencionado no *take* anterior. Duas *chulas* cantadas por Seu João do Boi e Alumínio, gravada no CD *Samba Chula de São Braz*, mostram a relação do sambador com a bebida. A segunda, os problemas que esta pode trazer:

²¹⁵ Referência ao livro *Samba – O dono do corpo*, de Muniz Sodré (1998).

²¹⁶ D.Biu (Berenice Borges do Santos). Entrevista concedida em abril de 2018.

²¹⁷ *Anima* é uma palavra derivada do latim que significa “ar”, “sopro”, tendo adquirido o sentido de “alma” ou “princípio vital”.

Chula 1

O rebolado que ela faz
 O rebolado que ela faz
 Eu vou atrás pra ver eu não posso mais
 Eu vou deixar a minha *marcação*
 Atrás dessa garota dá muito gavião

Relativo

Eu vou jogar, beber até cair no chão
 Me dá, me dá me dá, me dá um dinheiro aí, ah!

Chula 2

Por que cê me trata assim, ô rapaz?
 Você já bebeu demais
 Você vai morrer sabendo
 Que a cachaça saborosa tem veneno

Relativo

Eu lhe falei você não quis acreditar
 Que a cachaça tá botando pra quebrar, ah!

Outro aspecto que também quero considerar antes de fechar esta Cena 1 é a forma como percebemos a sonoridade do samba nos eventos. Para os ouvidos menos treinados em música, ela chega, como disse-me uma certa vez o historiador, antropólogo e músico Vítor Queiroz²¹⁸, como uma parede, um bloco de coisas que ocorrem ao mesmo tempo. Não é uma sonoridade vazada como em um quarteto de cordas, mas blocada, onde se ouve tudo ao mesmo tempo; não se percebe as camadas pelas quais é composta. É evidente que no samba de parada há os momentos das vozes, das entradas repicadas da viola, mas existe uma intensidade muito forte na forma de tocar os instrumentos, e as camadas que compõem a sua estrutura rítmico-harmônico-melódica chegam como um bloco.

Ouvi algumas vezes dos sambadores, no início de um evento de samba fora dos palcos, onde a performance deles já era intensa, que aquilo estava só começando e que iria esquentar. E a afirmação ficava evidente depois. O que leva a isso? A própria *chula* é “gritada”, do contrário não seria escutada. A origem disso pode estar atrelada à necessidade de ser escutado por um outro ao longe trabalhando, mas se não for assim, os instrumentos cobririam a voz (como de fato ocorre muitas vezes). Por que é tão importante essa intensidade? Seria algo similar ao que ocorre nos candomblés baianos, por exemplo, quando no final da primeira parte, os alabês começam a bater mais forte nos atabaques, cumprindo a função de fazer com que os iniciados entrem em transe e acolham as divindades no corpo? É bem possível que algo semelhante ocorra também no samba de roda e que a intensidade do toque venha do desejo de levar as sambadeiras ao máximo das suas possibilidades corpóreas, ao êxtase.

²¹⁸ Vítor Queiroz, comunicação pessoal em janeiro de 2019.

5.2. CENA 2 – SAMBA MONAMÊ²¹⁹

Câmera 1. Terreiro de candomblé em Bom Jesus dos Pobres. Barracão recém pintado de branco, com as aberturas das janelas fechadas por palha de coqueiro e folhas ornamentais, que também enfeitam as colunas das duas entradas de acesso. No teto, bandeirolas verdes e laranjas e alguns chapéus de couro dependurados. Decorando uma das paredes, um desenho simbólico do céu azul coberto de nuvens que se junta a uma mata verde, cortada por uma estrada dividida ao meio. A metade dela ainda em pedras desalinhadas, a outra tem já barro batido como se um trator tivesse passado ali, e nela está um homem trotando a cavalo, vestindo roupas de boiadeiro, sugerindo que a passagem dele traz a benfeitoria da estrada.

O chão do espaço está coberto de folhas que são agora pisadas por centenas de pessoas que estão ali para celebrar a festa do caboclo e que se posicionam em um semicírculo meio desconfigurado. A outra metade do espaço circular é formada por um grupo de sete tocadores: três deles seguram um pandeiro na mão; os outros seguram triângulo, marcação, timbau e o último uma viola. **Ação!**

“Meu boi não dorme não deixa ninguém dormir (...)”, grita o sambador, enquanto outro o segue entoando a melodia em terças paralelas. É a *chula*. As vozes enchem a sala de som, e os instrumentos estão silenciosos. Os sambadores entoam quatro versos e finalizam o canto. Dois outros daqueles que seguram pandeiros respondem com um canto também em terças paralelas “arrematando” o que foi dito. “Se eu tivesse meu dinheiro eu comprav’, se eu tivesse meu dinheiro eu pagav’ ”. É o *relativo*. Os tocadores seguem aguardando sem deixar soar um único som dos seus instrumentos. Quando o canto é finalizado, a viola assume o improviso floreado e percutido acompanhado pela percussão. O caboclo Boiadeiro entra na roda sapateando com passos largos o seu samba. Celebra a música. Imita o violeiro simulando tocar com as mãos uma viola imaginária. O sambador, então, dialoga com ele, faz festa dos ponteados do seu instrumento, brincando com as notas entre os acordes de sol maior e ré maior com sétima.

De repente, o Boiadeiro olha para uma senhora que está na sua frente e a chama apontando com o dedo o centro do círculo. Ela entende e vai até ele. Ali os dois começam uma conversa corporal que responde dessa vez aos pandeiros, que impulsionam com força e animação a trama que se estabelece. Ele joga o corpo para um lado e para o outro, ela sapateia miúdo. Os três tocadores de pandeiros tocam mais forte, não só dialogando com os que sambam no centro, mas também entre eles: um fazendo a base e dois variando; um puxando mais para o

²¹⁹ Referência à cantiga cantada para o inquice *Kaiala* (Nação Angola).

Boiadeiro, o outro para a senhora. Ela agora também entra no sapateado largo da entidade espiritual como se encontrasse ali a sua ancestralidade de caboclos. As sonoridades musicais parecem ter deslocado o raciocínio dela, dando ao pensamento muito mais que a inteligência e, como uma intuição bergsoniana²²⁰, vai desenvolvendo aqueles corpos em todos os sentidos da interrupção e da combinação. Mistura de corpos. Contaminação das formas. O Boiadeiro toma-a então nos seus braços, a coloca nos ombros e rodopia uma, duas, três, quatro, cinco voltas. Os giros continuam e parecem intermináveis. Os presentes no barracão gritam, batem palmas. Todos os instrumentos musicais estão a serviço daqueles corpos que movem o ar numa velocidade alta, gerando uma energia que retorna para os tocadores. Ele a coloca de volta ao solo. **Corta!**

Voz Over. O som pode ser veículo de trocas de energias e conexões com o mundo invisível. Como *filmmaker* imaginária, olhando de fora da roda de samba, observo o quanto a música provoca e pode trazer, dentre outros sentimentos, uma espécie de saudade, uma saudade de algo que não vivemos, talvez pela energia de nossos ancestrais que mexe com nossa memória inacessível. Sim, porque os elementos musicais ali existentes (temáticas, letras, formas, fraseados rítmico-melódicos, amplitude melódica, termos, instrumentos) e extramusicais (configurações rituais, espaciais, comportamentos), recorrentes em outras formas expressivas oriundas da tradição africana no Brasil (DINIZ, 2010), também comungam de compartilhamentos ancestrais.

A segunda cena relatada deste *Take 2* ocorreu em julho de 2018, durante a festa dos caboclos no terreiro Ilé Axé Bàbá Okê, onde o grupo de samba descrito é o *Samba Raízes de Acupe*; o Boiadeiro é a energia ancestral incorporada em um dos babalorixás da casa, Pai Agenor de Santana; e a senhora que com ele samba sou eu. Nessa representação, o *samba chula* é o estímulo sonoro para os sapateados do caboclo e para o *miudinho* que se reveza nos meus pés com o samba típico da ancestralidade ali presente. Antes daquela roda acontecer, no barracão principal do terreiro, os caboclos estavam celebrando com os presentes ao som do *cabila* (ou *cabula*) e do *congo*, percutido nos três atabaques *rum*, *rumpi* e *lé*, com sua porção mínima estruturante ou clave (LEITE, 2017) marcada no *gã* (agogô). Então, temos ali reunidos a música do *samba chula*, o sapateado dos pés dos caboclos, que é dançado com o ritmo do *cabila*, e o *miudinho* dos meus pés, passo típico do samba de roda. Esta experiência foi aqui colocada para abordarmos as sonoridades do samba de roda, tema deste *Take 2*, a partir de um

²²⁰ Referência à filosofia de Henri Bergson (1999), na qual a intuição é um dos conceitos centrais, adotando-a mesmo como método.

espaço ancestral onde ele também ocorre – o terreiro de candomblé, sobretudo da nação Angola. Embora não existam provas documentais que o samba de roda tenha se originado ali, há fortes indícios da existência de uma estreita relação com o candomblé e de que provavelmente os praticantes de um também o eram do outro. Retomamos assim uma reflexão, iniciada na Sessão 3, acerca da ligação entre esses dois fenômenos, desta vez mais focada nos elementos musicais.

Os caboclos estão presentes na umbanda e nos candomblés das nações Angola, Ketu, Jeje, embora deixem de ser cultuados em alguns terreiros. A origem do seu culto, entretanto, está relacionada com os povos centro-africanos de origem banto, que cultuavam as divindades da natureza, dentre elas os chamados inquices (mais ou menos correlacionados com as divindades oeste-africanas, como os orixás da nação Ketu e os voduns da nação Jeje) e que se estruturaram no Brasil nos candomblés da nação Angola. Essas entidades ancestrais são comumente associadas aos indígenas, contudo existem caboclos de outras origens míticas e são distinguidos como caboclos “de couro” (boiadeiros), “de pena” (indígena) e “de vela” (marujos). De caráter alegre, brincalhão, comunicador e de grande sabedoria, quando incorporados em seus adeptos, adentram o espaço físico dançando o seu samba e cantando em português, agregando também termos africanos. Algumas de suas canções estão imbuídas de palavras de exaltação nacional (*Caboclo guerreiro/tu és a nação do Brasil/tu és a nação brasileira, caboclo/ das cores da nossa bandeira*) e da liturgia católica (*Deus no salve a casa santa/onde o orixá fez a morada/onde mora o “cálix” bento/E a hóstia consagrada*). Através delas observo que não se trata do indígena nativo brasileiro ainda sem contato com a cultura do colonizado, mas do ancestral nativo já imbuído de crenças e costumes adquiridos nas trocas culturais com os europeus. E entre os ancestrais que personificam os caboclos, estão inclusos bravos homens de além mar que viveram as travessias da navegação e que se consolidam na entidade Marujo. O Boiadeiro, como o próprio nome indica, tem uma relação cotidiana com o gado, que foi introduzido no Brasil pelos portugueses e holandeses. E essa relação perpassa pela utilização de um instrumento musical de origem ibérica presente no samba de roda: a viola.

Pai Agenor²²¹, citado na abertura desta Cena 2, disse-me durante uma entrevista realizada para esta pesquisa, que se nos indagarmos se o samba originalmente ocorreu primeiro numa dimensão religiosa ou se já nasceu como uma expressão festiva popular, não encontraremos a resposta. Mas, ainda assim, não deixa de emitir sua opinião, que está imbuída de algumas referências musicais. Para ele, a comunicação dos primeiros povos que foram

²²¹ Agenor Nunes de Santana (Pai Agenor), historiador e babalorixá do terreiro Ilé Asé Bàbá Oké, localizado em Bom Jesus dos Pobres (Saubara). Entrevista realizada em julho de 2019.

transplantados da África para o Brasil – os bantos – deu-se inicialmente com os nativos que aqui existiam e que os ritos religiosos se aproximavam, seja na forma de tocar o tambor diretamente com a mão ou de louvar os ancestrais utilizando a música e a dança. Tudo isso teria proporcionado uma aproximação maior dos cultos. E ao falar do samba existente no culto aos “cabocos”²²², ele acredita que a presença da viola ocorre primeiro no espaço sagrado dos terreiros:

Se nós partirmos de um pressuposto de ancestralidade, penso eu, que esses nossos mestres ancestrais, tenham saído na frente. Quando nós vamos compreender até o tocar de um boiadeiro. Vamos pensar no tocar de um boiadeiro, ele vai tá com seu berrante, vai tá com sua viola. Nas suas paradas, vem as ditas canções do seu aboio, aí entra os aboios, e ele vai falar dos seus sentimentos, e assim por diante. (...) Nesse caminhar desses boiadeiros, desses peões de boiadeiros, esses tangedores de gado, a gente vai encontrar na própria história, nesses aboios, as canções da noite adentro, quando eles param pra esse descanso e aí vem o uso da viola, e assim por diante. (PAI AGENOR, 2018)

A incorporação dos ancestrais boiadeiros nos espaços de terreiro, cantando o seu cotidiano da levada de boi, se expressando através de um estilo de samba e usando, em alguns momentos, uma mímica de uma execução de viola, sugere uma possível utilização do samba enquanto veículo de expressão desses ancestrais com os mortais e da presença desse instrumento rítmico-melódico em tempos remotos. Döring (2016), traçando um trajeto da possível origem do samba de viola baiano, encontra nos estudos do musicólogo português Castro Pires da Lima o termo polissêmico *chula*, empregado inicialmente para designar um conjunto instrumental não itinerante da região do Alto Doiro e Minho. Com o passar do tempo, teria passado a designar músicas tocadas por conjuntos instrumentais que possuíam um ritmo “amortecido”, que utilizavam viola com acordes “rasgados” e violões. A autora encontra similaridades com o estilo da *chula* da Bahia, que aumentam com outras colocações de Pires da Lima, de que a *chula* teria passado a acompanhar *ranchos* ou *mangotes*, nos quais os devotos saiam de porta em porta cantando e pedindo mimos que os ajudassem a aguentar a caminhada. Na chegada, eles tocavam a *chula* e “apregoavam” um texto saudando o dono da casa. Tudo isso lembra muito os reisados na Bahia, aos quais o samba está associado. O pesquisador

²²² Pai Agenor faz a diferença entre os termos “caboclo” e “caboco”. O primeiro “está voltado à miscigenação étnica, e o caboco está voltado ao ancestral. É importante que a gente se dê conta, e por isso mesmo nós temos que estar inseridos no mundo acadêmico. Porque a academia, a ciência, ela ainda não consegue dar conta de tudo. Não dar conta dos nossos anseios. O caboco é o ancestral nativo. O caboco é o dono da terra que nós pisamos, e todo o culto de matriz africana, ele é importado. É um culto oriundo de África. O culto nativo é o culto ao caboclo, é o culto ao índio, e a esse caboclo, que já sofreu a miscigenação étnica, mas que viveu muito antes de nós, e por acreditarmos em ancestralidade, eles têm muito a nos passar.” (PAI AGENOR, entrevista realizada em julho de 2018).

português ainda faz menção às transformações da *chula* em um gênero, numa dança popular, que teria sido disseminada por todas as regiões daquele país, assumindo diferentes variações, sendo uma delas as canções de desafio. Outra característica, apontada por ele, destaca o comportamento cênico de dança em roda que utiliza paradas entre o canto e a dança, encontrado no *samba chula*. Dadas às similaridades com as diferentes variedades de *chulas* encontradas na Bahia e às associações de estudos de folcloristas brasileiros que encontram na origem do samba o lundu africano, Döring conclui que, no que se refere ao *samba chula*,

a musicalidade galego-portuguesa passou por uma metamorfose na Bahia, ou seja, um processo de africanização em ritmo, melodia, timbre e entonação vocal, e que, pelo menos no *samba chula* da região da cana, da *chula* portuguesa restou basicamente o nome e parcialmente o comportamento, sobretudo em região onde se preservou o canto de desafio. (DÖRING, 2016, p.108)

As colocações de Döring parecem distanciar o argumento levantado por Pai Agenor Santana de que a viola teria sido introduzida primeiro nos cultos aos caboclos e aproximar a ideia de que o ancestral mítico Boiadeiro teria vivenciado na sua comunidade o alegre samba realizado com esse instrumento e com ele retorna ao mundo físico para saudar os seus adeptos. Teria esse samba integrado ao mundo festivo cotidiano das pessoas de outrora a dimensão religiosa presente nos ritos socioreligiosos africanos? Teria sido esse um dos motivos para sua entrada no espaço ritual dos terreiros?

No primeiro episódio do documentário *O samba que mora aqui*, exibido pela TV Educativa da Bahia (TVE) em fevereiro de 2019, Leitierres Leite apresenta uma ideia que chamarei aqui de simbologia mítica da casa de Tia Ciata,²²³ local considerado como referência da origem do samba essencialmente carioca. Ele analisa a famosa mítica estrutura da casa, argumentando que nela havia uma sala na frente, cuja porta de entrada dava para a rua e a outra para uma cozinha, e no fundo desta, um quintal. Na sala se fazia música instrumental, como o choro, na cozinha, o samba de partido, e no quintal ocorriam aqueles assuntos que não eram muito permitidos ter contato com a rua, uma vez que eram proibidos e perseguidos, como o candomblé e a capoeira. A Tia Ciata tinha um cargo no candomblé de Mãe Pequena, argumenta ele. E a energia dos rituais feitos por ela no quintal influenciou as músicas produzidas nos outros espaços.

²²³ Referência a Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata ou Aciata, baiana, nascida em 1854 em Santo Amaro da Purificação. Líder religiosa, era filha de Oxum e Mãe Pequena da Casa de João Alabá, da nação Ketu. Sua casa situada na região conhecida como Cidade Nova tornou-se o núcleo de resistência da cultura africana no Rio de Janeiro. <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>>

“Essa energia sai daqui [do quintal], vai furando os biombos e vem pra cá [rua] já misturada. Já chega aqui na rua com outra coisa. (...) Aqui são os atabaques o *rum*, o *pi* e o *lé*. Aí a energia de influência rítmica que vem e aí sai influenciando essas músicas, o partido alto e tal. Eu consigo identificar quando eu acho o toque matricial. Pra mim o que é importante é deixar claro que as músicas resultantes de lá de dentro sofreram a energia do elemento religioso, do elemento de matriz religiosa. Que essas músicas não ficaram imunes, apesar de que a gente não estuda ela, em geral, não estuda ela a partir desse princípio. (O SAMBA..., 2019)

O documentário induz a uma analogia entre essa casa e outras da Bahia, onde também aconteciam ritos religiosos afro-brasileiros e se produzia música, como comenta a líder espiritual Makota Valdina²²⁴, uma das pessoas que participam do vídeo:

O quintal era básico, porque muitas coisas aconteciam no terreiro, não o terreiro de candomblé, o terreiro, a parte da frente da casa (...) e no fundo era o quintal. E o quintal era mesmo importante, porque não tinha radiola, não tinha vitrola, não tinha nada naquela época. O negócio era samba. Samba ou samba tocado num caixote. (O SAMBA..., 2019)

É interessante os nexos feitos entre o samba e os terreiros. Essa relação de intercâmbio entre o samba produzido no fundo do quintal e os ritos religiosos que estão implícitos na simbologia mítica da casa de Tia Ciata pode sugerir uma ocorrência concomitante, o que seria quase orgânica a presença da viola no samba e no culto aos caboclos. Contudo, não podemos nos fixar em terrenos tão escorregadios como os de solo massapê e atribuir certezas a práticas humanas do passado.

Se deixamos de lado a procedência do samba nos terreiros de candomblé e nos preocuparmos apenas em encontrar relações entre o samba de roda e os caboclos, muitas canções que fazem parte da liturgia dessas entidades ancestrais são também encontradas nos repertórios dos sambadores. Pai Agenor ressalta que a maioria dos sambas nasceu nos espaços civilizatórios dos terreiros:

A maioria dos sambas, eles surgiram nos terreiros. Oh, teve a parte ritualística... vamos pensar assim, já teve a comunhão com o sagrado, vamos fazer o momento da diversão. O momento da diversão é o samba. Aqui depois que a gente termina todas as atividades, a gente faz o samba aqui, no fundo do quintal. Mesmo quando não seja festa do *caboco* (...).

Os discursos existentes nas cantigas dos caboclos versam sobre temas como trabalho, batalhas, a vida social e também sobre as mulheres. Pai Agenor comenta, por exemplo, que para o ancestral nativo, a noção de beleza feminina estava algumas vezes atrelada à estética do cabelo

²²⁴ Referência à líder religiosa e comunitária Valdina de Oliveira Pinto, conhecida como Makota Valdina, uma das maiores defensoras da liberdade religiosa e dos direitos dos negros no Brasil. No Terreiro Nzo Onimboyá, da nação Angola, localizado no Engenho Velho da Federação (Salvador), exercia a função de Makota (mãe de santo).

e que cortá-lo era um tabu para as mulheres. E ele traz um samba relacionado com isso, que é muito cantado entre os caboclos:

*Oh menina, não corte o cabelo, que eu choro
 Oh menina, não corte o cabelo que eu choro
 Se cortar o seu cabelo
 Amanhã, bem cedinho, eu vou embora
 Se cortar o seu cabelo,
 Amanhã, bem cedinho, eu vou embora*

E aí, comenta Pai Agenor, “se tem um violeiro presente, a viola começa a chorar. ”

Outra canção muito cantada entre os caboclos nos mostra os moldes em que se estruturava a família brasileira no final do século XIX e início do XX, quando ela provavelmente foi criada. Ao mesmo tempo, ela nos traz também a compreensão da influência do samba e da resistência da mulher à condição de submissão ao marido:

*Veja lá meu sogro, veja lá meu sogro
 Se eu não tenho razão
 Eu chego em casa, cansado
 Encontro fogo apagado
 Panela no chão emborcada
 Menino na rede chorando
 E mulher no samba*

A mesma canção é cantada nas rodas de *samba chula* do Recôncavo em outra versão e foi gravada em CD por Seu João do Boi e Alumínio, de São Braz. O pesquisador Mário Lamparelli também me passou uma variante dela que era cantada pelo Mestre Leopoldo, sambador da região rural de Cachoeira e que faleceu em Acupe em 2016 com cem anos de idade. Ambas as versões possuem letras maiores e com variações do que a que se escuta entre os caboclos:

*Oh, meu pai,
 marido tá me judiando
 - Cadê ele, tá na roça trabalhando
 Minha fia chame ele que tou aqui esperando
 Oh, meu sogro vou lhe contar minha razão
 Eu saí de manhã cedo agora que eu vou chegando
 Eu encontro a porta aberta
 Panela de fundo pra cima
 Pote de boca pra baixo
 Menino na rede chorando
 E Maria no samba sambando
 Apanha sogro, apanha sogra
 Pra não sair reclamando, á!*

(Versão: João do Boi/Alumínio)

*Meu pai, ô meu pai!
 Marido tá me judiando
 Minha filha cadê ele
 Tá na roça trabalhando
 Minha filha chame ele
 Ô marido, o meu pai tá lhe chamando
 Ô meu sogro, eu vou lhe dizer a razão
 Eu saio de manhã cedo
 Vejo o sol s'escravando
 A casa desarrumada
 A panela emborcada
 Menino na rede chorando
 Mulher tá no samba sambando
 No dia que me adaná!
 Vou pedir licença ao povo!
 Panha filho, panha mãe,
 Apanha mulher, panha sogro*

Pra não sair recramando, á!"

(Versão Leopoldo)

Outra cantiga relacionada com a mulher remete à relação do samba com a vadiagem, ao despudor aos quais o samba esteve por muito tempo atrelado para a sociedade brasileira. (VIANNA, 2010; NETO, 2017) E dentro disso, os caboclos cantam:

*O homem que vai pro samba
Inda traz sua mulher
O homem que vai pro samba
Inda traz sua mulher
Chega lá, ele cochila
É isso mesmo que ela quer*

Os textos das duas canções refletem os padrões sociais e o pensamento patriarcal machista da sociedade brasileira do princípio do século XX, marcados por padrões familiares e discursos patriarcais e machistas, que idealizam “a figura da mulher a partir de princípios sexistas, ideológicos, racistas e particularistas da ideia de um sujeito universal” (GOMES; ROSA, 2014, p.89). Tais princípios encontraram amparo legal pelo Código Civil de 1916, que vigorou até 2002²²⁵, que não concedia os mesmos direitos a homens e mulheres, ficando estas submissas a eles, sem direito ao controle das suas próprias finanças ou da vida familiar e sem poder votar nos seus representantes. E tudo isso vai se refletir na relação da mulher com o samba, nas formas como elas se posicionavam para poder participar dos eventos, seja desobedecendo ao pai, escapando das suas vistas, ou melhor, “fugindo”, como costumam dizer.²²⁶

Nas duas narrativas, a mulher é colocada como objeto de posse do marido. Não se define em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar dele (RIBEIRO, 2017). Ela não possui a liberdade de ir e vir, precisa que o marido consinta na sua ida ao samba. Na primeira canção, o marido achava-se no direito de agredi-la e também àqueles que reclamassem do seu ato, incluindo o próprio pai da mesma. Na segunda, fica evidente que a sensualidade inerente ao samba é interpretada de forma pejorativa e não apropriada para as mulheres recatadas, sobretudo as casadas. E no imaginário masculino da época, a “objeto-mulher” casada tinha que

²²⁵ Entre os marcos legais do Código Civil de 1912 e o Código Civil de 2002, de movimentos feministas, surgiram algumas legislações específicas que possibilitaram maiores direitos para as mulheres, como o Estatuto da Mulher Casada (Lei nº 4.121/62), o Código Eleitoral (Lei nº 6.515/77) e a Carta Magna de 1988, que finalmente estabeleceu a ideia de igualdade de gêneros.

²²⁶ Tratarei desse tema mais amiúde na Sessão 6, a partir das vozes das sambadeiras.

ficar em casa porque se, desse chance, iria sambar livremente e “vadiar”. Os caboclos, mestres ancestrais, usam então criativamente a metáfora “do ‘sotaque’, do subentendido, por vezes malicioso, brincalhão, sensual ou mesmo alertando, dando “recado” (DÖRING, 2015, p. 4).

O uso textual de algumas canções utilizadas pelos caboclos e pelos sambadores que versam sobre as mulheres, como as acima postas, revelam uma proximidade também em questões de gênero. Os caboclos estabelecem comunicação com os mortais através dos seus sambas ou “sotaques”, passando mensagens relativas às condutas sociais dos presentes nas suas cerimônias. Do mesmo modo, no samba de roda, os cantadores passam os seus recados para os presentes, muitas vezes usando textos cantados pelos caboclos. Portanto, quem tem o poder da palavra que dita os comportamentos na roda são os homens. Mesmo no *samba corrido*, são raras as histórias que trazem mulheres como protagonistas do canto, como as de D. Rita da Barquinha ou D. Dalva, que também é compositora. E se pensarmos um pouco mais além, nos cultos aos caboclos, atabaques são tocados para evocá-los, e somente os homens estão autorizados a percuti-los. Do mesmo modo, no *samba chula*, os instrumentos musicais e o canto (dos sambadores) na roda anunciam os procedimentos cênicos. São eles que determinam a entrada da mulher na roda. E ainda que algumas mulheres toquem pandeiro, é papel do homem tocá-lo. Portanto, observo relações de poder, de gênero, em determinadas regras de comportamentos cênicos e estéticos do samba de roda – que parecem ter uma conexão direta com cruzamentos de ritos e manifestações religiosas – e que compreendem certas representações e padrões sociais que têm em vista o enquadramento dos sujeitos participantes. Essas relações teriam sido estabelecidas provavelmente durante o período do próprio estabelecimento dos candomblés e também do samba de roda, estruturadas de acordo com os padrões sociais da época e repetidas posteriormente muitas vezes em nome da salvaguarda da tradição. É possível que tenham sido mesmo estabelecidas dentro de um contexto simbólico africano de organização de mundo muito diferente do que temos hoje. De acordo com Oliveira²²⁷:

É notório que nas sociedades africanas pré-coloniais encontra-se equilíbrio entre as forças atuantes nas comunidades. (...) Daí advém o Princípio da Complementaridade. Reparem: os Dogon não apenas dividem em pares binários as forças atuantes na história da comunidade; na verdade os pares são complementários e assim se comportam por força da coesão que tanto prezam.

²²⁷ Artigo publicado na internet sem menção de data e página:
OLIVEIRA, Eduardo David de. **Epistemologia da Ancestralidade**. Preâmbulo. Disponível em:
<https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf> Acesso em: 24.abril.2015.

A coesão é uma força de unidade. Acontece, entretanto, que a unidade não é uma síntese, mas um coabitar de forças díspares e até opostas (ímpar-par, macho-fêmea, acima-abaixo, esquerda-direita). A unidade é, pela via Dogon, uma coexistência equilibrada entre fatores diversos. A unidade faz coabitar as diversidades, e isto pela geração da vida da comunidade, ou seja, há um regime de signos que não prescinde da estrutura que a unidade fornece e não abre mão da singularidade que a diversidade produz. As diferenças, nesse caso, concorrem para a harmonia do grupo, e isso poderá ocorrer em relações de equilíbrio social ou conflito comunitário.

O sentido simbólico de unidade que poderia estar contido na complementariedade das funções masculinas e femininas pode ter se perdido nas interrelações entre as culturas no Brasil e ter dado lugar a um tipo de patriarcalismo e concepções machistas que eram, inclusive, absorvidas pelas mulheres. D. Biu, de São Francisco do Conde, comenta sobre o procedimento delas na localidade diante do samba da sua mãe, D. Nita. Segundo ela, sua genitora era a maior sambadeira daquela região, conhecida como “cintura de pilão”. Quando, ainda solteira, entrava na roda sambando, as mulheres gritavam: “Êta mulher de homem, êta mulher de homem!”, “Onde é o seu marido mulher!”. Acerca desse tipo de expressões, eram usadas para as mulheres solteiras e mais ainda reforçadas quando ela era casada. Mário Lamparelli traz uma observação que ajuda na compreensão desse controle exercido sobre elas:

Isso da mulher casada na roda, tem uma marca até hoje verbalmente expressa nos sambas... aqui o pessoal chama de “irá” no candomblé quando a Ekedí, o Ogã ou outros presentes gritam, durante os cânticos, palavras para provocar aqueles que desconfiam que estão sentindo *barravento*: “*xetuá!*” “*okê!*” . No samba tem algo semelhante, os comentários que são gritados como espécies de “fórmulas” durante o samba: “oh, minha Nossa Senhora! ” “Ave Maria, mulher” ... e um que sempre é repetido, inúmeras vezes durante o samba, é “Ói teu marido, mulher!!!”.

Tem a expressão arcaica “mulher de homem” também (que aparece em algumas *chulas*, inclusive!), que só escuto quando eles gritam “samba, mulher de homem! ”. Muitos repetem porque ouviam isso dos antigos (e antigas) no samba, nas gravações de Ralph inclusive aparecem mulheres gritando isso... me passa bem essa imagem da mulher casada “vigiada” pelo marido enquanto samba no meio da roda!

Algumas *chulas* tradicionais utilizam expressões relacionadas à mulher, que não são mais usadas no cotidiano, sendo mantidas em nome dessa tradição de que falo. Uma delas é “mulher-dama” que é utilizada na língua portuguesa para referir-se às prostitutas. Contudo, é possível que no contexto pudessem ser colocadas para mulheres que estivessem utilizando seu corpo livremente nos requebros e que de algum modo o sambador simbolicamente queria atingi-las.

*Eu tava no caminho, a madama me chamou
Eu perguntei a ela se é casada, 'não senhor'*

*Eu perguntei a ela 'é amasiada', 'não senhor'
Quando eu vou de madrugada
O dono dela chegou, todo melado de lama
Assim mesmo mal trajado eu gosto da **mulher-dama***

São muitas as *chulas* que trazem o olhar sobre a mulher. Uma delas, bastante popular ainda entre os sambadores, de acordo com Lamparelli²²⁸, era cantada por Seu Leopoldo da seguinte maneira:

*Ô mulher, que tá fazendo lá fora
Mulher que não entra pro samba
Eu cá de dentro eu tô vendo a sua fama
Mulher ingrata queira bem a quem te ama
Tu tá de amores novos
Amores novo, mulher tu respeite a home, ah!*

O pesquisador ainda informa que Seu João do Boi (de São Braz) costuma cantar a canção substituindo “mulher ingrata” por “mulher casada.”

Contudo, embora tanto no candomblé quanto no samba de roda existam papéis de gênero muito determinados e haja uma convenção dominante para certos procedimentos, alguns deles vêm sendo revistos, passando a mulher a ter acesso, por exemplo, ao aprendizado da percussão, embora no candomblé a execução apenas se dê em circuitos fechados, e dos instrumentos de corda (viola, cavaquinho ou violão) no samba de roda.

Nas rodas de conversa realizadas no projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, ouvi algumas vezes D. Santinha cantar a *chula* acima posta em que a mulher vai procurar o pai para queixar-se do marido. Ao final, ela puxava em seguida outra que zomba do homem e que era seguida em coro pelas outras sambadeiras. Essa mesma *chula* foi dada como resposta a uma pessoa da plateia que perguntou às mestras qual a reação delas quando os sambadores cantam alguma coisa ofensiva às mulheres. Elas responderam quase que em uníssono: “Aí a gente responde pra eles”:

*Homem que não tem dinheiro
Mora na pedra furada
Quando a mulher não quer ele
Ele só faz é zoada
É quando eu dou
É quando eu dou
É quando eu dou a minha rizada
Ha há! ”*

A resposta pronta das mestras demonstra o empoderamento delas. Ainda que preservem as prosas contidas nas letras das cantigas que guardam uma memória dos antepassados, sabem o valor e os direitos que têm enquanto mulheres e a importância do seu papel no samba de roda,

²²⁸ Informação prestada por Mário Lamparelli em comunicação pessoal em março de 2019.

muitas assumindo a liderança de grupos. E na hora apropriada sabem expressar isso também através das canções. Historicamente, em função de condições sociais e econômicas, um matriarcado feminino foi desenvolvido em tempos coloniais, entre as classes menos favorecidas nas sociedades afro-atlânticas, sobretudo no Brasil e no Caribe. Muitas personagens femininas no Recôncavo foram protagonistas de suas histórias, detentoras do dinheiro, seja como mercadores, feirantes, ganhadeiras e sacerdotizas religiosas e comunitárias (LANDES, 2002). Em realidade, as mulheres negras e pobres de recursos econômicos, no Recôncavo, são os grandes pilares de suas famílias, criando geralmente uma prole grande, muitas vezes sozinhas, por abandono dos companheiros, tendo que usar a força de seus corpos para trabalhos árduos, a fim prover o sustento familiar. Elas são descendentes de escravizadas e herdaram de suas ancestrais o que Angela Davis chamou de “legado da escravatura”:

[...] as experiências acumuladas por todas essas mulheres que labutaram sob o chicote dos seus senhores, trabalharam para sua família, protegendo-a, lutaram contra a escravatura e foram espancadas, estrupadas, mas nunca subjugadas. Foram essas mulheres que transmitiram para as suas descendentes, do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado que explicita um parâmetro para uma nova condição da mulher. (DAVIS, 2013, p.41)

No samba de roda do Recôncavo, as mulheres sempre foram as guardiãs das festas em homenagens aos santos, os carurus e outras ofertas de comidas, criando um ambiente comunitário unido pelo sentimento de pertencimento. Fica uma questão que foge ao escopo da pesquisa, mas que valeria a pena uma investigação: como é que o machismo se mantém mesmo nessas condições sócio-econômicas que privilegiam a agência feminina?

Pondero ainda que os discursos textuais do *samba chula* podem mudar de significado na boca de quem os usam. Determinadas canções podem ser utilizadas como metáforas, tanto pelos sambadores como pelas sambadeiras, de deboche, ironia, brincadeira ou, ao contrário, como ofensa e recriminação. Também podem vir acompanhadas de um *relativo* que disfaça completamente o sentido da *chula* ou inverte-a, como é o caso da resposta das mestras. Esse é um entendimento importante do jogo entre perguntas e respostas do *samba chula*.

Outro aspecto comum entre o samba de caboclo e o candomblé e que foi mencionado pelo babalorixá Agenor Santana na sua entrevista, são as formas musicais de samba adotadas pelo ancestral nativo, para se comunicar com os demais presentes nas cerimônias:

Quando a gente vai fazer o dito *samba chula* ou samba de parada, né, é que ele vai cantar, o coro responde, depois só os atabaques, não tem a viola, só os atabaques. E aí na hora dos atabaques, minha preta! Só faltam largar o couro

do pé. *Samba chula* é o samba de parada! Que é conhecido nos terreiros, como samba de parada, é o *chula*. Esse outro é o *samba corrido*, só que esse *samba corrido*, existe o momento da oratória e existe o momento que é só os atabaques. Atabaques e palmas e muitos gritos de saudação aquele caboclo que tá ali, trazendo na sua coreografia de dança, um ato de heroísmo, um ato de caçada, os boiadeiros como se tivesse galopando em cima de animais e assim por diante. Não tem roda. É como todos tivessem recantados ali, recebe a umbigada na hora dele ir fazer a apresentação dele, o *samba corrido* não tem roda. (SANTANA, 2018)²²⁹

D. Ana Olga, cantora e sambadeira de Cachoeira, também comenta sobre as formas musicais presentes tanto no samba dos caboclos como no samba de roda do seu grupo, o *Suerdieck*, que, como vimos no *Take 2*, utiliza um estilo de samba chamado *barravento*, que é um dos ritmos tocados para os caboclos nos terreiros de candomblé²³⁰:

No samba de roda, no nosso, no *Suerdieck*, a gente faz o *samba corrido* e o *chula*, que é o *barravento*. (...) A gente não pode passar sem o *barravento*. O *barravento* vem de onde? Vem dos terreiros de candomblé. (...) E nos terreiros de candomblé tem o *chula* que é o *barravento*, e tem o *corrido*... a gente tira pelos caboclos (eu já me arrepiei toda ó pra qui, ó! A coisa é forte). (...) O *barravento* tem o momento de entrar na roda, de sambar. A gente tira ali o *barravento*, e aí quando a voz para, que entrou os instrumentos, é o momento de entrar na roda. (...) O samba de caboclo, ele usa o *barravento*, que é o *chula*, e o *corrido*. Às vezes eles dizem assim “vou fazer uma *chula*”, “vou fazer um *barravento*”: é o samba de caboclo. Então, a gente não pode deixar de ter o samba corrido e o *barravento*. (...) O samba de roda está dentro do candomblé. O samba de roda está, né, lá dentro, firme ali, ó!

O *samba de barravento*, na região de Cachoeira e São Félix, tem a característica de parada entre o canto e a dança, similar ao *samba chula*. O canto do solista é seguido de um *relativo* e o andamento é bem mais lento do que o *corrido*.

O *barravento* é um ritmo, é um ritmo de samba de roda, mas ele é mais lento...é um samba mais amarrado, mais devagar e aí a baiana, a sambadeira entra na roda quando pára de cantar. Então, o puxador, puxa o samba, canta, e aí quando pára de cantar, é que a sambadeira entra na roda, dá uma umbigada e aí segue. Então, o *barravento*, né...uma das características do *barravento* é justamente essa. Ele é menos acelerado que o samba corrido.

Por esse motivo, o Dossiê Iphan do Samba de Roda enquadra o *barravento* como uma espécie de *samba chula*. Döring (2016), entretanto, chama atenção para a diferença apresentada pelo *barravento* de Mutá, município de Jaguaripe, no qual o canto ocorre em duas vozes e é realizado no final do samba não mais para se dançar, mas para marcar uma despedida através do canto. Também observo que se pode ouvir a diferença do *barravento* praticado pelo grupo

²²⁹ Entrevista concedida em 14 de julho de 2018.

²³⁰ Os ritmos tocados para os caboclos geralmente são o *cabila*, o *manjola*, o *barravento* e *congo*. De acordo com as informações pessoais dadas pelo percussionista baiano Bira Monteiro, nos dois primeiros toques, a base realizada pelo atabaque mais grave, o *rum*, permanece a mesma.

Samba Chula de São Braz, no CD *Quando eu dou minha rizada, ha ha...* ²³¹, no qual o andamento é bastante acelerado.

O culto aos caboclos tem sua origem nos espaços dos terreiros de candomblé da nação Angola. Os mesmos ritmos tocados para essas entidades também o são para as divindades do Angola, os inquices. Em uma das cenas do mencionado documentário *O samba que mora aqui*, Makota Valdina esclarece sobre isso:

O ritmo do cabula não é somente pra um determinado inquite, pra uma determinada cantiga. Você tem algumas cantigas que você usa o ritmo do cabula. Pode ser pra Kaiala, que é Yemanjá.

O alabê Juninho Pinto, que está ao seu lado na cena, canta então para Kaiala:

Sambá, samba monamê tacumberequenã
Samba ô
Samba monamê

Makota Valdina, explica, então, que não se trata do “samba” ao qual ela havia demonstrado dançando o *miudinho*:

Aí no caso não é samba aquele que tava dançando. **Aí é que eu vejo o significado de samba.** Porque [a cantiga] está se referindo a Kaiala. Que é uma das Sambas, uma das entidades consideradas mãe, antiga, entende? Então, não é esse significado do samba que eu sambei nesse instante. Esta cantiga é uma cantiga sagrada, é uma cantiga religiosa.

O cabila também é tocado para o inquite *Samba de Amongo*, que é uma qualidade mais velha do inquite *Dandalunda*, que no candomblé Ketu é identificada como Oxum. Entre os vários ritmos por meio dos quais a força da natureza se expressa no mundo visível, estão o *cabila*, o *congo* e o *barravento*, como informa Tata Mutá Imê, ressaltando que o andamento deste último é diferente do utilizado para os caboclos: mais lento e cadenciado, exatamente como D. Ana Olga se referiu ao praticado pelo grupo *Suerdieck*, que possui um andamento mais lento, cadenciado:

É o *barravento* que a gente chama *barravento muzenza*, que é um *barravento* mais cadenciado, mais pro santo velho, pra *Mazumbá*, pra *Lemba*, pra uma *Dandalunda* mais velha, que é aquela coisa mais cadenciada, que é exatamente o ritmo da iniciação. *Muzenza*. Que é um *barravento*, mas não é aquele *barravento corrido* (...) É *barravento* mais cadenciado, mais suave, porque é uma pessoa mais velha, um santo mais velho que está dançando, então é bem... Mas todas elas pegam os mesmos ritmos.

O músico e pesquisador Cássio Nobre, que dedica uma parte de sua dissertação de mestrado à relação entre os candomblés baianos, faz também referência ao compartilhamento

²³¹ O CD – primeiro do grupo *Samba Chula de São Braz* – foi lançado em 2009, contemplado pelo Prêmio Pixinguinha 2008 (Fundação Nacional das Artes – FUNARTE).

de algumas nomenclaturas utilizadas no samba de roda e nos ritmos dos candomblés de Angola e de Caboclo e chama atenção para a semelhança entre os padrões rítmicos de alguns toques do atabaque e do agogô presentes nos cultos dos caboclos com “os padrões de toques de viola ou cavaquinho existentes nos *sambas chula* e *sambas de barravento* do Recôncavo Baiano” (NOBRE, 2008, p. 139).

O padrão de *time line* do toque de candomblé chamado *barravento* está organizado dentro de 12 pulsos. O padrão de *time line* do samba *barravento* é basicamente agrupado em 16 pulsos tal como observado na maioria dos grupos que tocam outras modalidades de samba, como o *samba chula*. Mas a introdução instrumental dos sambas *barravento*, executada apenas pela viola, em associação com o cavaquinho e o violão, pode ser facilmente agrupada em 4 pulsos elementares, repetidos até formar conjuntos maiores de 12 ou 16 pulsos.

Nobre arrisca, então, uma hipótese de que durante algum momento da consolidação do samba de roda, a viola pode ter assumido a função de mantenedora do tempo, geralmente atribuída às palmas ou tabuinhas no samba de viola, e o motivo poderia ser a ausência do agogô nos conjuntos musicais, como observou naqueles que acompanhou durante sua pesquisa. E como a viola é um instrumento que possui a capacidade de realizar em conjunto padrões rítmicos e frases melódicas, teria ampliado a abrangência desta função (NOBRE, 2008).

Além do *barravento*, o ritmo *cabila* tocado no candomblé de Angola e no culto aos Caboclos também marca uma relação íntima com o samba de roda. Leitieres Leite compreende a clave do *cabila* como sendo a “célula-mãe” que “estruturou diversos gêneros e subgêneros na música brasileira, especialmente, o samba”. Esta clave estaria presente naqueles mais “próximos da raiz”, como os sambas do Recôncavo, a batida característica do Ilê Ayê, do pagode baiano, do Partido Alto carioca, assim como em outros não tão visíveis como a batida do violão de João Gilberto na Bossa Nova e de algumas composições de artistas como Djavan, Caetano Veloso e João Bosco, dentre outros. Ele entende o *cabila* “como o ‘padrão rítmico fundamental’ de muitas formas de sambas, quando iniciado a partir do terceiro tempo deste toque tradicional” (LEITE, 2017 p. 52).

Figura 47. Clave rítmica da *cabila* (ou *cabula*) – Posição fundamental

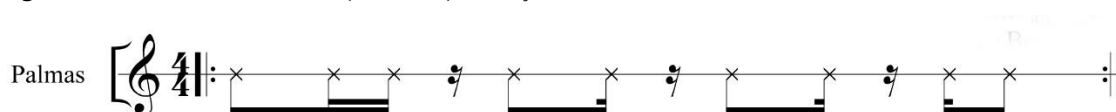
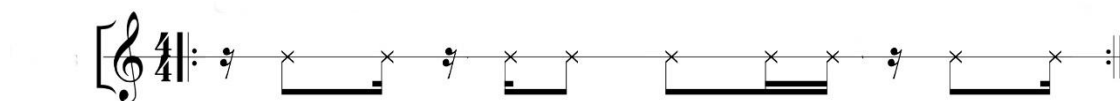


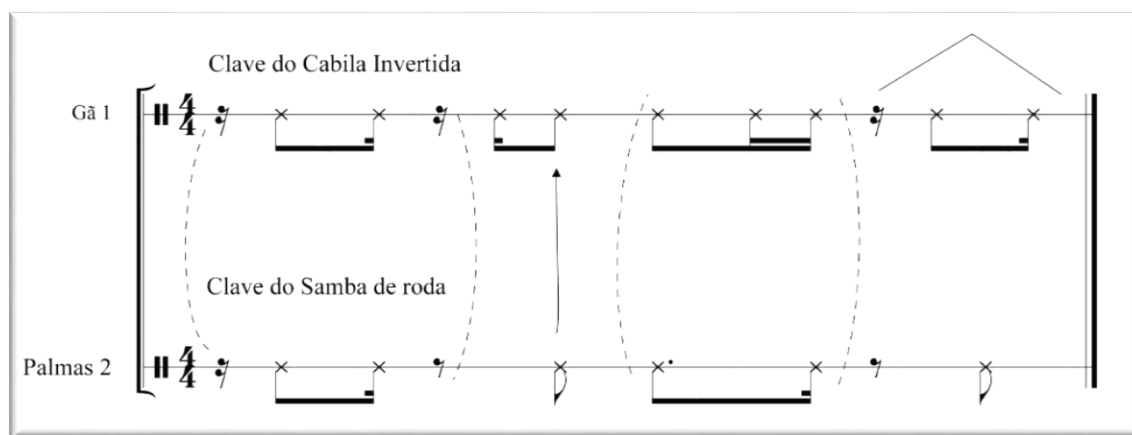
Figura 48. Clave rítmica da *cabila* (ou *cabula*) – Posição invertida



Fonte: Marcos Bezerra (transcrição)

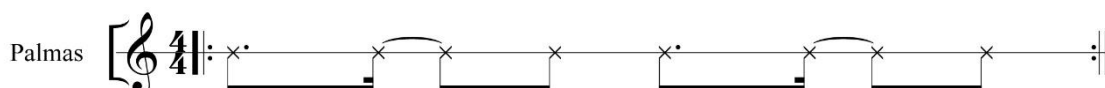
A partir da inversão da clave do *cabila*, iniciada no terceiro tempo, temos a clave invertida. Esse desenho rítmico teria gerado a maioria dos subgêneros do samba.

Figura 49 – Comparação entre a clave invertida do *cabila* e a clave do samba de roda.



Fonte: Marcos Bezerra (transcrição)

Figura 50. Clave rítmica do *samba chula*



Fonte: Marcos Bezerra (transcrição)

Do mesmo modo, o músico Marcos Bezerra²³² também defende a origem dos estilos de samba a partir do *cabila*:

O samba de roda é uma parte, o pai dele é o *cabila*, acho que sem sombra de dúvidas. (...) Quando você vai analisar...porque o *cabila* é mais velho do que tudo, porque todos esses ritmos, os sub gêneros de samba que veio depois dele, quando você divide o *cabila* assim você começa a dividir ele, você tira o seu sub gênero, o que que é partido alto, o que que é um *samba chula*, um samba de roda, um samba de breque e por aí vai as suas variações. São as variantes que o *cabila* proporcionou e proporciona até hoje. (...) E o samba de roda é uma variação, nada mais é que uma variação a partir do *cabila*. Mas o *cabila* não foi denominado como samba, mas embora ele seja o samba.

²³² Entrevista concedida em fevereiro de 2019. Marcos Bezerra trabalhou muitos anos como músico (violonista) de Roberto Mendes. Na atualidade, faz parte das bandas das cantoras Marienne de Castro, Juliana Ribeiro e também da minha. Além de exímio violonista e estudioso do *samba chula*, é percussionista, atuou como capoeirista e estudou dança no Balé Folclórico da Bahia.

Gabi Guedes e Makota Valdina também sustentam o mesmo argumento no samba no documentário retrocitado *O samba que mora aqui*. O primeiro marca um compasso quaternário e demonstra a base desse ritmo. Depois conclui: “A base do samba é a mesma. O *cabila*, ele é o ritmo básico do samba. Ele é a fonte. O samba veio do *cabila*”. Makota Valdina concorda com ele, demonstra no corpo dançando um *miudinho* na base do *cabila* e conclui: “Tá vendo, é o mesmo ritmo!”.

Os argumentos de Leite, Bezerra, Gabi Guedes e Makota Valdina, assim como as claves acima transcritas, que mostram as semelhanças entres os ritmos em foco, vão ao encontro do questionamento de Kazadi Wa Mukuna (1979) acerca da provável origem evolutiva do samba. O pesquisador africano, nos seus estudos minuciosos sobre as contribuições banto na música popular do Brasil, apresenta algumas práticas existentes entre povos africanos da região Congo-Angola, que se assemelham às do samba de roda e que podem estar na sua origem e na de outras manifestações populares brasileiras. Ele reconhece no *cabula* um dos padrões rítmicos que estariam na lista desse legado africano e pondera que, no sincretismo musical que ocorreu no Brasil entre africanos e europeus, o conceito de organização rítmica dos primeiros prevaleceu, formando a base onde as influências harmônicas e melódicas dos europeus se estabeleceram.²³³ Kazadi Wa Makuna também argumenta que no continente africano esses ritmos que foram transplantados para nosso país estão associados a fenômenos que guardam valores étnicos tradicionais extremamente importantes, que se perderam nas configurações que ganharam no território brasileiro.

A participação dos presentes na cerimônia junto aos caboclos, sejam eles de couro, de pena ou marujos, utilizando o *miudinho* ou um tipo de sapateado similar ao dos mestres ancestrais, sugerem que o samba é um canal de comunicação com o sagrado. A presença do samba nos rituais do catolicismo popular ao final das rezas dos santos, com utilização de comida sagrada (*caruru*), pode ser outro sinal desse diálogo ritual. A forma de sambar de algumas sambadeiras, como mencionado no *take* anterior, que agregam movimentos similares aos dos iniciados quando vão entrar em transe, também podem ser indicativos de uma ponte que se ergue para o lado espiritual. Por sua vez, a palavra “samba” dá nome a alguns inquices... Isso tudo poderia apontar para um elo com uma dimensão étnica religiosa originária do samba? Mas

²³³ Concordando com José Ramos Tinhorão, Kazadi Wa Mukuna (1979), ainda que considere a possibilidade do lundu e da modinha terem migrado da Bahia para o Rio, aposta mais na ideia de que o samba “nacional” não nasceu em terras baianas, mas foi formatado no Vale do Paraíba, região onde a cultura do café predominava durante o século XIX e onde escravizados transplantados naquela época da área Congo-Angola, onde o lundu e a dança de umbigada eram presentes e frescas na memória, em contato com as culturas ali presentes, teriam feito surgir uma nova expressão.

se essa hipótese for verdadeira, o que teria ocorrido para que o sentido do sagrado tivesse sido abandonado? Wa Mukuna argumenta que a razão dessa perda pode estar na ocorrência de alguma crise na existência individual ou coletiva dos sujeitos portadores daquelas práticas, que afetaram seu nível conceitual.

Ora, os praticantes de samba, capoeira e ritos religiosos africanos no Brasil sofreram inúmeras proibições e sérias perseguições sociais, incluindo prisões. Em um dado momento histórico, o samba e a capoeira passaram a ser expressões da identidade cultural nacionais. Mas ainda hoje, apesar da legislação garantir a sua prática, os adeptos das religiões de matriz africana continuam sendo vítimas de discriminação na sociedade. E mesmo as comunidades de samba perderam muito dos seus praticantes em função de crenças religiosas fundamentalistas, que o associa ao diabo. Observei, inclusive, nas conversas e entrevistas que fiz durante a pesquisa que vários sambadores e sambadeiras não se sentem confortáveis ao falar de religião. De alguma maneira tais proibições podem ter afetado o nível conceitual antes presente no samba. Portanto, a explicação de Kazadi Wa Makuna pode, de fato, abrir uma fresta para uma busca mais profunda de um entendimento do porquê do samba, ao tornar-se uma expressão popular, ter perdido o sentido religioso original que o seu próprio nome carrega na língua quicongo: “oração”. Contudo, ainda que esse sentido não esteja expresso atualmente nos seus procedimentos cênicos, é importante que nós, pesquisadores, ao nos deburçarmos sobre ele não percamos de vista as suas conexões com a espiritualidade dos rituais africanos-brasileiros.

5.3. CENA 3 – SAMBA DE MULHER É, Ô MULHER

Câmera 1. Saubara (BA). Um salão de uma escola decorada com tecidos de chita de flores azuis e laranjas. Um banner está pendurado na parede, mas há pessoas de pé na frente dele e não é possível ler o que está escrito. Quadro branco posto para projeção de vídeo e, ao lado deste, um tocador apoia nas pernas uma viola. Na frente de tudo isso, um semicírculo formado por 15 mulheres ricamente vestidas de saias rodadas. Branco, amarelo-ouro, estampas coloridas se misturam nos trajes que também combinam rendas, brocados e tecido com estampa com motivos africanos. Colares, ojás, torços na cabeça. Uma das senhoras está de pé diante de um atabaque com um microfone posto na sua frente. Três delas possuem na mão um pandeiro e uma quarta segura um chocalho afoxé. Uma *marcação* está entre as pernas de mais uma. Outra tem na palma da mão um prato e segura na outra uma faca. Fechando a ponta do semicírculo está mais uma segurando tabuinhas. Na outra ponta do semicírculo, uma mulher vestindo calça

comprida e bata branca segura um microfone na mão. Completando o círculo algumas cadeiras e muitas pessoas sentadas no chão e outras tantas em pé. Há um espaço entre elas e as artistas, repleto de folhas verdes que deixam perfumado o ambiente. **Ação!**

*Não mandei iaiá me querer bem,
 Não mandei iaiá me quer bem
 Não mandei iaiá me querer bem
 Não mandei iáia*

Soam a voz da senhora do atabaque, todos os instrumentos e também as palmas daquelas que estavam de mãos vazias.

*Cadê a joia do maior
 Cadê a joia do maior
 Cadê a joia*

Responde o coro formado pelas vozes agudas de todas as mulheres do “palco”.

*Segure a asa do pavão pra não voar
 Se você é de Bom Jesus, eu sou de lá*

“Todo mundo!”, anima com vigor a senhora do microfone. E o coro responde:

*Ai, ai, meu amor ai ai
 Ai, ai, meu amor ai ai*

A voz da senhora soa como um grito abafado no peito que quer explodir por entre as cavidades acústicas da cabeça e o tubo da laringe onde parece estar mais apoiada. A viola chora com ela lá de trás. O coro tem a força da energia feminina. A mulher vestida de bata e calça branca levanta-se e vai até a plateia. Retorna trazendo pela mão uma jovem de saia comprida e mini blusa que adentra o círculo com seu *miudinho* fazendo sinal de reverência às sambadeiras que tocam e cantam. Em seguida, segura as duas bandas da saia e corre a roda em sentido anti-horário, elegante, faceira e sorridente. Rodopia uma, duas, três vezes. “Cadê a joia do maior / Cadê a joia do maior / Cadê a joia”. A solista que toca atabaque grita para o violeiro: “Chora, viola!”. Ela e o coro se calam, então, e o instrumento rítmico-melódico enche a sala com seus ponteados. A jovem volta a correr a roda, dessa vez em sentido horário. Gira, gira, gira...! Dialoga com os instrumentos, deixando cair o corpo pra lá e pra cá, lembrando o samba dos caboclos. Rodopia uma vez mais, bate palmas agradecendo às instrumentistas e retorna para a plateia de onde já sai outra mulher para sambar. **Corta!**

Voz Over. Não é comum no Recôncavo uma roda de samba só de mulheres cantando e tocando. Existem alguns grupos que tem um protagonismo das mulheres, como *As Paparutas*, da Ilha de Paty, em São Francisco do Conde, que cantam e fazem coreografias portando gamelas com comida na cabeça, ou o *Voa Voa Maria*, que se destaca pela quantidade grande de sambadeiras, que assumem o canto e também as composições, mas em nenhum dos dois grupos

são as mulheres que assumem os instrumentos. A cena narrada reúne 14 mestras cantando e tocando juntas. O evento foi o de encerramento da primeira etapa do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda* – prevista para ser a última. Naquele momento elas assumiram um papel que não é o que comumente fazem, embora também atuem nas funções assumidas. É de D. Rita da Barquinha a voz solo. Sua mãe havia falecido poucos dias antes, e ainda muito emocionada reverteu suas lágrimas em samba para não faltar com o compromisso assumido anteriormente. Também deslocada de sua principal atividade artística, a cantora Carol Soares é a sambadeira jovem trazida pela mulher de calça e bata branca, que sou eu, que estava a mediar uma roda de conversa com as sambadeiras. Nos momentos que se seguiram à cena, outras senhoras da plateia entraram na roda e, portanto, foi um evento muito protagonizado por mulheres.

Esta cena, que fecha este *Take 3*, tem o propósito de realçar o papel das mulheres no contexto musical do samba de roda. Entre as múltiplas funções que assumem nesta expressão cultural, também está a de produtoras de som. Alguns dos instrumentos usados por elas foram estabelecidos como próprios para serem feitos por elas, como o prato-e-faca e as tabuinhas. Embora não sejam muitas mulheres que o assumam, existe já um número considerável delas que lideram grupos ou que de vez em quando atuam como puxadoras, sendo que isso é mais raro quando se trata de *samba chula*. A resposta do coro também é esperada que seja dada por vozes femininas. Outros instrumentos percussivos como o pandeiro e o chocalho afoxé ou ganzá também “podem” ser vistos sendo tocados por mulheres. No entanto, atabaques, marcação, timba, timbau tradicionalmente são instrumentos assumidos pelos homens. A viola na cena descrita foi tocada por Nadinho,²³⁴ um dos mais requisitados violeiros da região. Também essa função não é comumente exercida por mulheres.²³⁵

O prato-e-faca é um dos instrumentos mais associados às mulheres, talvez por serem objetos destinados à alimentação, que tradicionalmente sempre esteve ao encargo de mulheres na sociedade brasileira. Isso não significa que nos primórdios tenham sido elas que o introduziram no samba. Essa prática pode ser apenas um indício das relações desse fenômeno nos espaços da cozinha. A primeira notícia que se tem da utilização desses utensílios domésticos atuando juntos como um instrumento percussivo foi através de João da Baiana, no

²³⁴ Ednaldo de Jesus Rocha, conhecido como Nadinho, é natural de Saubara e aprendeu sozinho a tocar violão e depois a viola. É professor dos grupos mirins nas casas de samba de Acupe e Saubara.

²³⁵ Durante esta pesquisa e mesmo muitos anos antes frequentando as rodas do Recôncavo, vi apenas uma iniciante fazendo aulas em Cachoeira, uma estudante alemã, do programa de mestrado na UFRB, cujo tema da dissertação é o samba de roda.

Rio de Janeiro, na década de 1920, sendo ele considerado como a pessoa que os introduziu no samba. Na década de 1960, ele participou do filme francês *Saravah*, no qual aparece tocando prato e faca e dançando o *miudinho* ao lado do compositor Pixinguinha.²³⁶ Contudo, o compositor e músico era filho de uma santamarense, e essa prática é comum na região da cidade natal de sua mãe, sendo, segundo reza a tradição oral, realizada por mulheres.

Não podemos afirmar que originalmente essa arte teve início com uma delas, mas muitas sambadeiras ficaram conhecidas pelos seus talentos raspando o prato com a faca. Uma delas foi D. Edite do Prato, de Santo Amaro, que alcançou projeção nacional por sua relação com o instrumento que terminou lhe dando nome artístico.

Dona Edith do Prato ficou conhecida nacionalmente através dos irmãos Velloso. Suas famílias eram muito próximas, e Maria Bethânia e Caetano gravaram canções em CDs, com sua participação exibindo o ritmado cá-tchá-cá-tchá / cá-tchá-cá-tchá do seu prato de louça percutido pela faca de inox sem cabo de madeira. A brincadeira que começou quando ela era ainda menina, ralando a faca na cuia de prato do queijo, virou coisa séria na animação de festas da vizinhança. Com o compositor Roberto Mendes, subiu ao palco pela primeira vez em 1970 e, três anos depois, participou do álbum *Araçá Azul* cantando um samba de domínio público, *Viola meu Bem*. Outras participações em álbuns, documentários e filme de Caetano se sucederam e, em 2002, participou do CD *Vozes da Purificação*²³⁷, no qual é a protagonista. Em 2004, recebeu o Prêmio TIM de Melhor Disco Regional. Faleceu em 2009, aos 94 anos, como uma referência no Brasil da arte de tocar prato-e-faca. Naquela ocasião, numa entrevista publicada no Blog do Cuíca Play²³⁸, Roberto Mendes resumiu o significado da sua perda:

É um pilar que tomba. Você pode colocar um cais no rio, mas nunca vai ser igual a mata ciliar que protege a margem. Ela deixa sua herança e seus seguidores. É uma coisa impressionante como as pessoas aqui sentem a sua perda, pois ela era o ponto de encontro de vários costumes, de comportamento, mesmo. Era a matriz de um conteúdo cultural, o canto da nação. É uma perda muito forte, correspondia a boa parte da alma dessa cidade. É diferente da perda de um artista, ela é a regra que tomba, não a exceção. Santo Amaro tomou uma pancada forte.

²³⁶ João Machado Guedes, conhecido como João da Baiana, nasceu no Rio de Janeiro. Era filho de Perciliano Maria Constança. Fonte: Website do Instituto Moreira Salles - IMS (<https://pixinguinha.com.br/perfil/joao-da-bahiana/>); Revista Raça (<<https://revistaraca.com.br/joao-da-baiana-e-o-samba/>>); e Blog Zé do Belo (<<http://zedobelo.com.br/joao-da-baiana/>>), respectivamente.

²³⁷ O CD *Vozes da Purificação* foi lançado pelo selo de Maria Bethânia, o Biscoito Fino. D. Edite assume a voz solo de sambas de domínio público, acompanhada por um coral de oito cantoras santoamarenses. Produzido por J. Velloso, o CD conta ainda com as participações de Caetano Veloso, Maria Bethânia e Mariene de Castro.

Blog do Cuíca Play, matéria publicada em 09 de novembro de 2009. Disponível em: <<http://lucianocuicaplay.blogspot.com/2012/11/dona-edith-do-prato.html>>

Com uma diferença de 21 anos de idade de D. Edite, D. Aurinda, de Vera Cruz, é uma referência no uso do prato-e-faca. Aprendeu a tocar o instrumento “com o ensino de Deus e a boa vontade de mim mesma”, conta ela.

Eu via os *peessoal* fazer os toques, qualquer toque. Aí, alí tem um samba, aniversário. Aí eu deixava as minhas filhas dormindo, aí eu me arrumava, tomava banho, colocava meu prato dentro do saco e a faca. Quando chegava lá tavam cantando. Aí eu ficava bem na minha do lado de fora, com meu prato e a faca. Quando davam tempo que nego parava de cantar, aí eu entrava. Com a cara e a coragem. Que eu queria aprender, né. Aí eu cantava:

*Dona da Casa boa noite, boa noite, boa noite
Dona da Casa boa noite, boa noite, eu vou chegando.
A senhora me dá licença, pra eu entrar nesse salão,
Para dar meu boa noite, vou com meu prato na mão.
É meu ganha pão! (D. AURINDA, 2017) ²³⁹*

Diferentemente de D. Edite, que tinha preferência pelo prato de louça, D. Aurinda utiliza o prato de esmalte, que também é o que a tradição oral reconhece no Recôncavo. Sua preferência por esse tipo de prato é porque, à medida que ele vai sendo raspado, vai perdendo o esmalte. Isso provoca variações de som interessantes. Irmã de Gerson Quadrado, renomado capoeirista e sambador, ela participou do grupo formado por ele, o *Samba Tradicional da Ilha*. Com a morte dele, o grupo ficou desativado por alguns anos, e ela, com a ajuda das filhas e netas, vem retomando as atividades (DÖRING, 2015). D. Aurinda tem um ritmo muito próprio de se relacionar com as pessoas e com a vida. Ao vê-la chegando aos eventos do *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, suave e lentamente, abraçando cada uma das pessoas com o tempo necessário para sentir e transmitir o afeto ao outro, pensava sempre na expressão “tempo é uma questão de prioridade”. Avessa a correria das sociedades contemporâneas, ela prioriza o encontro, a entrega, a doação. E é nessa qualidade de descanso interior que ela experimenta o ritmo do samba dentro de si e imprime-o no seu prato-e-faca. É impressionante o suingue que tem. Mais ainda a coordenação para tocar o instrumento enquanto canta e samba miúdo e ligeiro na roda. No alto dos seus 80 anos, parece uma menina brincando e divertindo-se com o encantamento que o som provoca em si e nos outros.

No documentário *O Cantador de Chula* (2009), quando questionada como era entrar no samba tocando no meio de homens apenas, ela responde que fazia isso porque sabia que ninguém ia colocá-la para fora da roda. Ao contrário, alguém sempre arranjava um lugarzinho

²³⁹ Aurinda Raimunda da Anunciação (D. Aurinda). Depoimento prestado na roda de conversa do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, em Saubara, em 11 de novembro de 2017.

para ela. Sábia, ensina que o aprendizado somente acontece na vida de alguém a partir do interesse. Não adianta estudar se não se está interessado, diz. Assim aprendeu a tocar e continua tendo interesse em aprender para tocar melhor do que o que já faz.

Figura 51. D. Aurinda toca prato-e-faca no projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*. Largo Tereza Batista, Pelourinho, Salvador (BA), 25 de março de 2018.



Fotógrafa: Grácia Queiroz (2018)

D. Zélia também é outra que teve a história marcada pelo prato-e-faca. Sambadeira conhecida como Zelina em São Braz, tornou-se uma referência para algumas pessoas que participaram das oficinas do projeto *Samba Chula em Trans-missão*, nas cidades de Belo Horizonte, Porto Alegre e São Paulo. Seus alunos lhe colocaram o codinome de Zélia do Prato, e ela passou a adotá-lo artisticamente. Na oficina de São Paulo²⁴⁰, onde também participaram os Mestres, D. Zélia ensinou como “ralar” o prato: o cotovelo deve estar dobrado, mantendo o antebraço paralelo ao solo. O prato deve estar colocado sobre a mão aberta e espalmada. A outra mão segura a faca com a parte não cortante (dorso) voltada para o prato. É com ela que se deve arranhar a borda deste para produzir o ritmo desejado, diz D. Zélia. Essa técnica adotada pela mestra é a mesma de D. Edite, entretanto, difere da de D. Aurinda, que rala o prato com a parte cortante, usando para isso uma faca de cozinha desdentada (vide Figura 55).

Waddey (2006) observa outro comportamento desse instrumento no *samba chula*: na hora do canto, a faca deixa de arranhar o prato e passa a ser apenas batida na borda deste com o seu dorso. Assim, mais atenção é dada às vozes. As palmas acompanham o desenho dessas batidas e também reduzem o volume. O mesmo ocorre com as tabuinhas no *barravento* do

Participei como aluna da oficina realizada em São Paulo, que, além de D. Zélia, contou como ministrantes os Mestres Nelito, Aurino, Paião, Gato Góes e o músico e pesquisador Cássio Nobre.

grupo *Suerdieck*, que tem uma dinâmica parecida com o *samba chula*, como observa uma das suas sambadeiras, D. Bibi.

O *barravento* é um samba mais cadenciado, onde uma pessoa tira o verso, quem tá lá na orquestra vão tirando os versos do samba, enquanto isso a gente não tá na roda sambando. Geralmente quando eles tão cantando a gente está com a tábua assim [fricciona as duas mãos, uma sobre a outra] amaciando e tal. Aí quando eles terminam de cantar os versos aí a gente começa a bater e a pessoa já pode entrar na roda pra sambar. Aí samba, tal e tira a outra. Aí é vão começar a cantar. Pronto, aí a gente para de novo pra “amaciar as mãos”.(D. BIBI, 2018)²⁴¹

Figura 52. D. Zélia do Prato ministra aula de prato-e-faca em São Paulo. Mestres Nelito, Paião e D. Zélia no Núcleo de Artes Afro-Brasileiras - USP. Projeto *Samba Chula Trans-missão*, 17 de outubro de 2017.



Fotógrafa: Clécia Queiroz (2017)

As tabuinhas são outro instrumento também considerado como “de mulheres”. Sua introdução no samba veio justamente através do grupo de D. Dalva, o *Samba de Roda Suerdieck*, quando ela ainda era charuteira. A matriarca relata que o seu grupo nasceu com as operárias fumageiras, dentro da fábrica de charutos que deu nome ao grupo. O ritmo que faziam lá dentro, para acompanhar os sambas que ela compunha, era percutido com as tabuinhas que ela e as colegas usavam para estirar a folha que enrolava os charutos (QUEIROZ, 2016). As

²⁴¹ Beatriz da Conceição, conhecida como D. Bibi. Entrevista concedida em 10 de abril de 2018. A expressão “amaciar as mãos” significa friccionar as mãos ou as tabuinhas, se estiver com elas, uma atitude muito frequente entre os grupos de *samba chula* e também no *barravento*, em que as sambadeiras fazem enquanto aguardam o momento de voltar a bater palmas ou palminhas.

tabuinhas, pedaços de madeiras, percutidos uma contra outra, fazem o mesmo desenho rítmico das palmas, mas o som tem um maior alcance. Por isso passou a ser utilizado por muitos grupos do Recôncavo, sobretudo em eventos maiores, que necessitam de uma amplificação maior. No *Suerdieck* elas continuam sendo uma das suas características que guardam uma memória da história das mulheres que fizeram com que esse samba se tornasse uma das maiores referências identitárias da cidade de Cachoeira.

As palmas, um dos elementos que dão especificidade à sonoridade do samba de roda, pertencem ao universo feminino do samba. São as mulheres que as puxam, seguidas pelos demais presentes. Como pontua Waddey (2006), além de dar um acréscimo sonoro à percussão do samba, as palmas têm uma função de estimular, animar os presentes. Na cena recém narrada, quatro mestras batem palmas e uma delas, as tabuinhas, que acompanha a mesma clave e possuem similar função.

O pandeiro é instrumento geralmente utilizado pelos homens, mas muitas sambadeiras sabem tocar pelos menos os toques básicos. É o caso das três mestras da cena relatada na abertura da sessão: D. Santinha, D. Bernadete e D. Chica. Esta última, contudo, dedicou-se a esse instrumento, e seu nome como sambadeira, no sentido de puxadora de *chulas*, ficou associado a ele: Chica do Pandeiro. Nascida numa família de sambadores, em sua casa todo mundo gosta de cantar samba, e seus cinco filhos são todos envolvidos no grupo *Quixabeira da Matinha*, de Feira de Santana, no qual atua como pandeirista e vocalista. No quilombo pertencente àquele município, coordena a Casa do Samba da Matinha. D. Chica é também compositora e possui um grande repertório tradicional de *chulas*. Tive a oportunidade de ouvi-la cantar *chulas* várias vezes junto com sua irmã, Das Neves, durante a viagem que fizemos juntas para São Paulo e Rio pelo projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*. As duas formam uma dupla com muita afinidade, fruto de uma vivência juntas desde a infância.

D. Chica costuma apresentar-se tocando um pandeiro bastante leve, com aro de madeira e pele de animal, embora na cena narrada, em Saubara, ela estava tocando um pandeiro industrializado com membrana de nylon. Anos de intimidade com o instrumento lhe fez adquirir uma técnica que lhe permite tocar por muitas horas sem parar. Sua forma de tocar é suave, sem muitos repiques ou atitudes de boca de banco para chamar as sambadeiras para a roda. Ele funciona mais como um suporte para o canto, base e acompanhamento da viola.

Outra exímia tocadora de pandeiro é D. Dora²⁴², sambadeira que participou da primeira formação do grupo *Samba Chula de São Braz* e atualmente é integrante do *Samba Chula João*

²⁴² Referência a Doralice Santana de Almeida.

do Boi, no qual é figura de destaque como “baiana” e canta os *relativos*. Apesar de ser conhecedora de um vasto repertório de *chula* e repicar o pandeiro com muita segurança e propriedade, somente grita *chulas* ou toca em eventos mais informais. Encontra-se em Döring (2016) um depoimento de João do Boi, no qual ele comenta que não tem nada contra uma mulher tocar instrumentos, desde que ela o faça bem. E cita Dora: “Tem mulher que pega no pandeiro, é a mesma coisa que homem, ainda tem aqui, Dora mesmo, toca pandeiro e grita *chula* (...)” (DÖRING, 2016, p.178).

Assim como a viola, a execução dos instrumentos mais graves do samba fica comumente sob a responsabilidade dos homens. No mesmo depoimento mencionado, Seu João do Boi diz ter cansado de ouvir mulheres tocarem viola e menciona também uma senhora mais velha, chamada Luzia, que tocava muito bem o violão, em Santo Amaro, e que “**não tinha medo** de sentar com os homens” (DÖRING, 2016, p.178). Essa expressão já denota que a presença das mulheres nos conjuntos musicais era rara e que era preciso coragem para isso. Na cena que reúne as mestras tocando juntas em Saubara, a viola estava ao encargo do talento de Nadinho. Em compensação, D. Rita da Barquinha era quem percutia o atabaque e D. Biu, a timba. Apesar de serem instrumentos que são majoritariamente tocados por homens, o acesso a eles é mais fácil do que à viola, sobretudo a *machete*, que estava praticamente em extinção até antes do registro de patrimônio e, mesmo hoje, com a existência de mais pessoas que a fabricam, ainda é raro encontrar pessoas que tenham. Ao contrário, pode-se aprender a batucar mais facilmente com qualquer coisa, até baldes e panelas, e depois transplantar as células rítmicas aprendidas para os instrumentos de percussão. Contudo, para adquirir a técnica para extrair os melhores sons e ganhar intimidade com eles, é necessário muita dedicação e tempo. Aliado a isso, a não aceitação da presença feminina em determinados horários e espaços certamente não tem contribuído para que elas estejam junto com outros percussionistas que toquem e com eles possam aprender os segredos, as “manhas”.

Então, muitas mulheres somente “arranham” nesses instrumentos lá nas comunidades de samba do Recôncavo, mas não são *expert* nesse fazer. E, por isso, seus acompanhamentos percussivos possibilitam que o samba ocorra, não com a qualidade que o estudo e dedicação proporcionam. Contudo, com a alegria e entusiasmo necessários.

Quanto ao canto, o papel das mulheres seria responder ao coro nos corridos e complementar a resposta do *relativo* no *samba chula*. Entretanto, algumas mulheres tornaram-se protagonistas das cenas do canto das comunidades que trabalham com o samba corrido, atuando como solistas, como D. Rita da Barquinha, D. Cadu, D. Bete, D. Jelita e até como

compositora como D. Dalva e D. Ana Olga. Poucas são as que se apresentam nos eventos como cantadoras de *chula*, embora conheçam e dominem o repertório. D. Santinha é uma dessas. Com seu jeito bem humorado, brincalhão, ela canta *chulas* e corridos nos eventos informais da comunidade de Acupe e algumas vezes também em apresentações de palco. Nos eventos do *Circulando*, era ela que assumia por maior tempo o papel de solista, revezando-se com D. Rita ou D. Bete nos corridos.

Em realidade todas essas mulheres aqui mencionadas estão na contra mão dos papéis tradicionalmente estabelecidos como seus no samba. E para revertê-los precisaram enfrentar as mais diversas barreiras a fim de sustentar o desejo de fazer o que pretendiam no samba. Os sambadores são cientes da importância e do protagonismo das mulheres no samba, como revela Rosildo Rosário²⁴³, quando diz que embora elas em alguns lugares não cantem ou toquem,

“(...) o que move o fazer do samba de roda, é essa presença feminina, ? Da mãe, das tias, da mulher, da namorada... a mulher, em todas as suas condições, vamos dizer assim, né? Então não se faz o samba de roda sem que a mulher esteja conduzindo, mesmo que seja nos afazeres, na organização, né, é a mulher que tá sempre presente (...) (ROSÁRIO, 2018).

Ainda que seja assim, elas precisam mover suas próprias crenças interiores que as impossibilitam de questionar os papéis que lhe são postos e arriscarem caminhar em outras direções. Portanto, uma roda formada por grandes mestras sambadeiras cantando e tocando, como a que foi narrada em parágrafos anteriores, é um luxo, uma completa exceção à regra. Por isso, criar um grupo no Recôncavo formado somente por mulheres é o maior sonho da coordenadora da Associação Zé de Lelinha, em São Francisco do Conde, D. Jane²⁴⁴, que está convertendo essa ideia em projeto, conforme me confessou numa entrevista. Ela sabe o quanto isso seria impactante e valorizaria o papel da mulher no samba.

5.3.1. As Vozes Cantadas das Sambadeiras

As vozes cantadas das sambadeiras solistas guardam características próprias dos estilos regionais empregados pelos homens no samba, como o uso do anasalamento e do apoio do som na laringe. Em realidade, elas aprenderam a cantar ouvindo e imitando o modo de cantar deles. E para poder fazer isso é preciso usar uma ferramenta: a percepção. A voz é um instrumento intuitivo. Não se pode tocar nela. Para apreender um determinado estilo é necessário ouvir, experimentar, encontrar os caminhos de passagem do som e os melhores locais para que ele ressoe bem e brilhe.

²⁴³ Rosildo Moreira do Rosário, entrevista realizada em 10 de setembro de 2018.

²⁴⁴ Edinilsa Joane dos Reis, conhecida como D. Jane. Entrevista concedida em 12 de maio de 2018.

O elemento motor da voz é o ar. Quando queremos produzir som vocal, precisamos da ação de um vibrador, que no caso são as cordas vocais localizadas na laringe. Elas são tocadas pelo ar, e esse movimento gera uma vibração que produz som. Porém esse som não tem uma expressividade, pois possui poucos harmônicos. A onda sonora precisa ganhar espaços de ressonância no corpo, para, em contato com eles, vibrar e ressoar. Esses espaços que podem ser na região do pescoço (na própria laringe, na faringe), do rosto (nariz, cavidades maxilares ou frontais²⁴⁵), da caixa craniana ou ainda na região do tórax. Normalmente utilizamos a laringe como a região da fala. Entretanto, ali a onda de som não consegue espaços para ressonar bem e quando cantamos a voz fica abafada, diferentemente da máscara do rosto ou da caixa craniana, onde ela encontra locais que permitem uma vibração, os chamados harmônicos. Estudando técnica vocal, aprendi que quanto mais utilizarmos a faringe como um tubo de passagem do ar que o leve até a máscara do rosto ou para a caixa craniana, sem deixar a voz encontrar apoio no nariz ou na laringe, mais conseguimos obter um brilho especial e criar nuances de interpretação.

O timbre também é outro elemento importante da voz, aquilo que identifica e diferencia as vozes das pessoas. Depende da própria estrutura física do corpo, da constituição anatômica do crânio, da boca, tamanho e espessura das cordas vocais etc. E esse timbre ganha diferentes cores a depender do local de ressonância do som. O primeiro desses locais é a laringe. Se cantamos utilizando esse órgão como apoio do som, obtemos um tipo característico de timbragem mais grave, mais próximo da fala. O uso continuado da voz nessa região, porém, além de não favorecer a produção de harmônicos, pode prejudicar as cordas vocais e ganhar uma rouquidão. Se queremos uma voz grave de qualidade, precisamos buscar a ressonância na região do tórax (voz de peito), sem perder o contato com a ressonância da caixa craniana, para não deixar que ela se apoie na laringe. Se quisermos obter notas mais agudas, vamos precisar deixar o som subir para a cabeça para conseguir uma boa projeção. Quando ele sobe, o primeiro local que naturalmente buscamos é a região do nariz, o que emprega ao timbre uma qualidade anasalada. Esse tipo de timbragem é muito utilizado e característico e uma presença constante em toda a Afro-América. Mas se quisermos encontrar mais harmônicos na voz, precisaremos buscar outros espaços na região da máscara e encontrar a chamada “voz de cabeça” ou “registro tênue de cabeça”. O controle dessa voz permite um aumento da extensão e um conforto para as cordas vocais, principalmente nos agudos. E para isso, ainda é importante saber usar a

²⁴⁵ Termo muito utilizado no canto para se referir às cavidades ocas da face que permitem que a onda de som vibre e ganhe harmônicos.

respiração de forma consciente, controlando a quantidade de ar que entra e sai na emissão dos sons. Mas para gerenciar tudo isso é necessário exercitar, perceber, treinar.

Ora, as sambadeiras do Recôncavo da Bahia não fazem e nunca fizeram técnica vocal. Para cantar sambas utilizam a voz a partir do que ouviram e perceberam no canto dos sambadores, que está geralmente centrado nas regiões da laringe e do nariz. Alguns, entretanto, intuitivamente aprenderam a utilizar a voz de cabeça somada com a de laringe (garganta) e outros, como Mestre Domingos Preto, a dominar muito bem o falsete. Analisando, juntamente com o cantor e professor de técnica vocal Marcelo Jardim, a voz de algumas mestras que participaram do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, observamos que elas desenvolveram intuitivamente suas próprias técnicas individuais, sendo que, assim como os sambadores, quase todas utilizam uma timbragem mais grave, ancorada na região da laringe e na do nariz quando querem emitir notas mais agudas, sendo que algumas fazem a voz de cabeça. Conseguem construir, desse modo, a beleza dos seus cantos.

D. Dalva, por exemplo, dona de um timbre muito especial, nos sambas que compôs, *Maria Tereza* e *Marido eu vou pro samba*, gravados em CD²⁴⁶, adota um timbre bem coloquial, com um certo anasalamento, mas também com emissão de notas muito suaves na cabeça. No registro da canção de domínio público *Beira Mar*, ela consegue um timbre bem metálico de cabeça durante toda a faixa, com muita projeção. Já em *Embarca*²⁴⁷, há uma variação de timbre, com a voz oscilando entre a cabeça e a laringe. Essa forma de cantar lembra um pouco os pregões de ganhadeiras, com um tipo de projeção que precisa alcançar um espaço bastante amplo. Embora não cante *chulas*, ela deve ter sido influenciada por esse estilo, presente nos seus tempos de juventude em Cachoeira, onde o samba é “gritado”. Ademais, sem microfone na época em que o seu grupo foi criado, as vozes precisavam ser muito projetadas para serem ouvidas. Bastante musical e intuitiva, conseguiu empregar o seu estilo expressivo, com uso de melismas e variações melódicas. Do alto dos seus 92 anos, ela ainda consegue manter o frescor, a potência e a expressividade da sua voz, que oscila entre a suavidade e a força das águas do rio Paraguaçu.

D. Biu e D. Lora são duas outras que desenvolveram intuitivamente uma técnica de voz que passa com facilidade para a região da cabeça, sem anasalamentos. Elas mantêm a timbragem de laringe, mas a ressonância da voz é de cabeça. A primeira faz levemente o uso de vibratos e tem muito suingue quando canta. A segunda faz uso de melismas pontuais e

²⁴⁶ No CD *Mulheres do Samba de Roda*, 2015.

²⁴⁷ *Beira Mar* e *Embarca* foram gravadas no CD *Samba de Dalva: Samba de Roda das Baianas de Cachoeira*, primeiro CD de D. Dalva, gravado em 2004.

finaliza as frases com descidas de um tom na escala diatônica, seguidas de uma terça. A canção *Vaqueiro Marvado*, gravada no CD *Mulheres do Samba de Roda*, soa como um aboio e sua interpretação emociona pela intensidade de imagens que cria, que nos remete ao universo rural brasileiro, do qual faz parte.

D. Santinha e D. Zélia cantam *chula*, e esse estilo, como vimos, é caracterizado pela alta projeção da voz. As duas possuem muita expressividade, e as *chulas* soam carregadas de emoção. Em ambas a ressonância da voz ocorre basicamente na laringe, mas as notas agudas vão para a cabeça.

Também é na laringe que a maioria das sambadeiras observadas deixa ressonar sua voz. Notamos que algumas, principalmente quando cantam sem uma base harmônica que lhes ofereça um conforto de tonalidade, puxam o samba numa região que não lhes favorecem e nas notas agudas não conseguem fazer a passagem de voz para a cabeça, terminando por deixar a nota soar apertada, presa na laringe. Outras vezes apresentam vozes cansadas, provavelmente pelo desgaste das cordas vocais pelo acúmulo de trabalho utilizando a voz de garganta e também por não a aquecerem quando delas necessitam. Também observamos pequenos problemas de sustentação da nota pela falta de controle de ar, o que leva à queda da afinação na finalização das frases. Contudo, esses são detalhes técnicos que se perdem no meio da vivacidade e vigor com que se expressam e animam aqueles que têm a oportunidade de compartilhar os momentos alegres de samba que proporcionam.

5.3.2. As Letras dos Sambas

O conteúdo das letras do samba de roda representa as ideias dos sambadores acerca do universo em que vivem, onde a relação com o trabalho, com os afetos e desafetos e os desafios da vida cotidiana aparecem. Essas ideias vêm irrigadas por lirismo e muitas vezes de humor, sendo que este, no *samba chula*, aparece, sobretudo, nos *relativos*, arrematando o que foi dito na *chula*. Não são muitas as sambadeiras que aparecem como compositoras de seus próprios sambas. E mesmo estas, quando constroem seus repertórios, cantam muitas canções de domínio público. Aqui neste espaço me detenho em algumas canções de quatro mestras que atuam em seus grupos também como solistas. A escolha dessas canções está relacionada com as apresentações do *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda* ou com a frequência que as utilizam.

Na canção *Acupe*, gravada no CD *Mulheres do Samba de Roda*, Dona Santinha com o seu jeito alegre e bem humorado mostra sua identidade com o local em que vive e muda o

sentido da palavra “marvada” na visão do compositor para sua relação pessoal com o samba do local:

*Ê Acupe,
Terra de mulher marvada ê
Ê Acupe,
Terra de mulher que tem samba no pé
(No disco, esta última frase, que arremata o canto de D. Santinha,
é dita e não cantada)*

Duas outras *chulas*, “*Cachorro ligeiro*” e “*Siri de Mangue*,” estão relacionadas com os locais de onde D. Santinha tira o sustento da sua numerosa prole: a zona rural, onde planta e recolhe frutos da terra, e o manguezal, onde marisca. Na primeira *chula*, um cachorro aparentemente mofino (provavelmente um vira-lata) ajuda na caçada de um tatu. A segunda faz relação entre o andar de um caranguejo e a atitude do homem:

Chula 1
*Fui pro mato caçar
O meu cachorro ligeiro
Lá na porta era mufino,
Lá no mato era ligeiro
Ele acuou lá no pé do formigueiro
Desde baixo, desde cima
Eu matei um tatu verdadeiro*
Relativo²⁴⁸
*Torno a repetir minha nega, minha nega
Torno a repetir minha nega, minha nega*

Chula 2
*Siri de mangue sai do mangue e vai à praia
Siri de mangue sai do mangue e vai à praia
Caranguejo anda de banda ô
Anda de banda, né assim que homem faz?*
Relativo
*Conheça que a voz é minha, ioiô
Conheça que a voz é minha, iaiá.*

Essas duas letras podem ser apenas referencias e guardam sentidos outros que não o que parecem. Podemos estar no domínio do simbólico. Em conversa pessoal com o historiador e antropólogo Vítor Queiroz (2019) sobre a primeira música, ele chamou-me a atenção para a possibilidade dela estar impregnada de significados ocultos, como certas metáforas centro-africanas, nas quais o cachorro é um animal misterioso e espiritualmente poderoso por frequentar o espaço doméstico; o mato (a água) é metáfora para o outro mundo; o tatu, pequenos roedores e a formiga como animais feiticeiros, que compartilham da vivência com os

²⁴⁸ O Dossiê Iphan apresenta uma versão com outro relativo: “Vem me vadiar/ Meu cachorro trigueiro”. (IPHAN, 2006, p. 204)

mortos (especialmente o tatu que se alimenta de carne em decomposição). Desse modo, as canções não necessariamente possuem o sentido textual das palavras.

Do mesmo modo, na segunda canção, o homem faz como o caranguejo, anda de banda. Simbolicamente pode estar relacionado com atitudes morais. Ele anda de banda porque não pode andar de frente, com altivez, inspirando confiança, por esconder os escorregos que pratica. Precisamos estar atentos às metáforas que podem estar contidas aí dentro. Também à intenção e ao contexto de quem as canta, que pode alterar o sentido delas.

Uma terceira *chula* retrata os mexericos e boataria muito comuns nas comunidades pequenas do interior do Estado:

*Tá danada mulher, tá danada de fome
Sentada na esquina falando da vida do homem
Tá danada mulher larga meu nome
Larga a vida desse homem, miááááááá*

Dona Lora, sambadeira de Irará, município localizado numa zona de transição entre o Recôncavo e os tabuleiros semi-áridos do Nordeste, escolheu para as apresentações do *Circulando* o samba *Vaqueiro Marvado*, que traduz lutas do cotidiano não especificamente suas, pois sempre viveu da agricultura familiar, mas que podem estar relacionadas com o passado do município, cuja colonização ocorreu no século XVII, no período em que houve a instalação de currais de gado em todo o sertão baiano.²⁴⁹

*Ô é que vaqueiro marvado
Ô é que vaqueiro marvado
Que vaqueiro foi aquele
Que entrou nome cercado
Botou fogo na fazenda
Queimou o pasto do gado
O gado não era meu
Era de pasto alugado
Que vaqueiro marvado*

Outro samba escolhido também traz memórias antigas, da relação com a localidade em que ela vive em Irará, a Fazenda Loja, que se formou como um local de venda de roupas e utensílios para garimpeiros que trabalhavam nas proximidades.

*A mineira me pediu
Três presentes numa hora
Um par de brinco e um vestido
E o retrato da memória
O vestido custou cinco
O retrato custou dez*

²⁴⁹ Fonte: Prefeitura Municipal de Irará. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/irara/historico>>

*O vestido oitenta e cinco
Lá se foi meu cem mil réis*

No CD *Samba de Roda da Barquinha*, a mestra de Bom Jesus do Pobres canta *sambas corridos* tradicionais que são geralmente bem curtos com apenas dois versos repetidos e com a resposta do coro feita muitas vezes por um único verso. O conteúdo das letras traz cenas do cotidiano, vadiagem, exaltação à terra ou relações amorosas de paquera, de saudade ou de litígio (*Veja lá meu sogro*, comentada na Cena 2 deste *take*). Uma das faixas do disco traz dois corridos que ela geralmente canta nas apresentações, que falam da barquinha, objeto central do seu trabalho:

SOLO

*A minha barquinha
Ela é boa de vela
Ela é boa de vela ioiô
Ela é boa de vela*

CORO

*A minha barquinha
Ela é boa de vela
Ela é boa de vela ioiô
Ela é boa de vela*

SOLO

*Ô que barca é aquela
Ô que barca é aquela no mar
Ô que barca aquela no mar
Ô que barca é aquela lá no mar*

CORO

*Ô que barca é aquela
Ô que barca é aquela no mar
Ô que barca aquela no mar
Ô que barca é aquela lá no mar*

Outro *corrido* que costuma cantar fala metaforicamente da vaidade de uma pessoa que supostamente está se pavoneando diante de outro alguém da mesma localidade que ela:

*Segure a asa do pavão pra não voar
Se você é de Bom Jesus eu sou de lá*

CORO

*Ai ai meu amor, ai ai
Ai ai meu amor, ai ai*

D. Dalva também possui dois CDs gravados, que trazem composições autorais e outras de domínio público. Várias letras das composições que cria estão relacionadas com Cachoeira, onde o amor por aquele município fica explícito: “Nossa Cachoeira é bela, é pérola, é

diamante...”. As festas dali são lembradas como o São João da Feira do Porto, cujas barracas são armadas às margens do rio Paraguaçu: “Oh, vem ver, São João na beira D’Água...” Em duas das suas composições o elo com o samba aparece. A primeira fala de uma mulher que está decidida a ir ao samba e o marido se recusa a ir por acreditar que o samba é sinônimo de barulho. Na outra, ela afirma o local de identidade do samba e traz a sua afirmação enquanto sambarista, termo que utilizou para se referir a si mesma enquanto mulher que canta samba, cria os seus próprios sambas e faz deles seu ofício.

Samba 1

*Marido eu vou pro samba
Mulher eu lá não vou
Marido eu vou pro samba
Mulher eu lá não vou
Se eu gostasse de zoada
Trabalhava num vapor ô, ô
Mulher eu lá não vou*

Samba 2

*Embarca meu bem embarca
Que o vapor já vai largar
O samba é de Cachoeira
Eu sou sambarista*

No CD *Samba Baiana: Vivências Cantadas de Dona Dalva*, a sua filha Ana Olga de Freitas figura também como compositora. Durante a entrevista que fiz com ela, assim como nos discursos que presenciei após algumas apresentações, percebi a admiração, respeito e amor que nutre pela mãe, que são visíveis e declarados. Esse afeto se reverteu em letra de um samba gravado naquele disco:

*Estrela do Samba
Estrela viva brilha no olhar
O samba é vida não pode acabar
Estrela viva tem o brilho no olhar
Seu encanto sua beleza Deus te deu para brilhar
O samba é vida ele não pode morrer
O samba está em nosso sangue
O samba tem que viver! Olhe aí!
Tem a Flor do Dia²⁵⁰ para perfumar
Cada Estrela tem seu brilho
O seu jeito de brilhar
É a estrela mãe do samba
Ela se chama Dalva.
Quem entrou na roda*

As letras das canções que essas quatro sambadeiras incluem em seu repertório revelam como elas se relacionam com o samba e com o universo em que vivem. Assim são também as

²⁵⁰ Referência ao *Grupo de Samba de Roda Mirim Flor do Dia*, criado por D. Dalva.

outras tantas que ouvi delas e de outras mulheres, com quem estive durante esta pesquisa. A maioria dos sambas que cantam é de domínio público e está relacionada com a preservação da tradição de suas comunidades. Porém, a escolha do repertório, a seleção de cada música que entra em um disco ou num show refletem a opinião pessoal delas, a forma como se relacionam com ideias que não são suas, mas que fazem algum sentido para elas. Em suas bocas, os versos criados por elas ou não criam asas e se transformam muitas vezes em referência para outras mulheres e homens dentro e fora de suas localidades, seja por acessarem uma memória coletiva ancestral ou por proporcionarem uma identificação real com o samba de roda.

6 – PARTE 3: DOIS PROJETOS DE DIFUSÃO DO SAMBA DE RODA ENVOLVENDO UM COLETIVO DE MULHERES

*Ó moça que tanto samba
Não deixa ninguém sambar
Os homes que vão passando
Parou para perguntar
O samba é de moça?
- O samba é de moça, só*

A difusão do conhecimento se insere nesta tese no entendimento da necessidade de socializar o conhecimento produzido a partir de práticas de comunidades tradicionais, que guardam valores simbólicos ancestrais muitas vezes silenciados não apenas pela primeira colonização do nosso país, mas por uma segunda, “não horizontal, e que penetra na nossa grande reserva que é a própria alma humana” (ARAÚJO, 2015, p. 84). Uma colonização resultante de mecanismos de manipulação da memória coletiva, produzidos por indivíduos que desejam tornar-se senhores da memória das classes e dos grupos a fim de os dominarem. (LE GOFF, 2003). Por muito tempo, os historiadores advindos de sociedades letradas menosprezaram o conhecimento de sociedades orais por não compreenderem a identidade própria das sociedades orais e as representações coletivas de suas tradições. De acordo com Vansina,

Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição. É esse fato que levou durante muito tempo os historiadores, que vinham de sociedades letradas, a acreditar erroneamente que as tradições eram um tipo de conto de fadas, canção de ninar ou brincadeira de criança (VANSINA, 2013)

O samba de roda é uma prática expressiva tradicional que guardam memórias de sujeitos que ajudaram a construir a história da sociedade brasileira. Indivíduos que estiveram à margem dos acessos às vias que poderiam lhes trazer melhores condições de vida e maior visibilidade dos valores contidos nas suas tradições, que muitas vezes foram cerceadas. O meu intuito ao buscar o samba nas memórias das mulheres que protagonizam suas cenas nos corpos, foi difundir e compartilhar conhecimentos que possam auxiliar na construção de um presente e um futuro melhor. “Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (LE GOFF, 2003, p.471)

Esta sessão aborda dois trabalhos de difusão do samba de roda dos quais participei. Um deles, “*Sambadeiras do Recôncavo da Bahia*”, que se caracteriza pela produção de 12 vídeos

individuais com entrevistas de sambadeiras para divulgação através da internet, iniciou-se a partir do trabalho de campo desta pesquisa e concretizar-se-á na sua totalidade depois da defesa da tese. O outro, o projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, foi realizado durante o percurso do doutoramento, e embora finalizado, continua potencialmente em curso, visto que novas apresentações poderão acontecer e todos os esforços dos seus idealizadores e produtores se voltam nesse sentido. Os dois trabalhos são centralizados em mulheres baianas negras que vivenciam e dão continuidade à tradição de sambas nas suas localidades. Ao todo, totalizam 20 sambadeiras, sendo que 07 delas estão presentes nos dois trabalhos.

6.1. SAMBADEIRAS DO RECÔNCAVO DA BAHIA

O projeto *Sambadeiras do Recôncavo da Bahia* consiste na produção e edição de 12 vídeos que trazem entrevistas gravadas com 12 sambadeiras, com o objetivo de veicular e difundir o conhecimento dessas mulheres, através da sua disponibilização na internet. Para tanto, foi criando um canal na plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube, de mesmo nome, que hospedará os vídeos que serão postados semanalmente.

A abertura de cada vídeo traz imagens de todas as sambadeiras envolvidas, incluindo suas performances, com um texto narrado por mim, que apresenta e contextualiza para o internauta os objetivos da série de entrevistas e o envolvimento da mesma nesta pesquisa de doutoramento.

A captura das imagens dos depoimentos das entrevistadas foi feita em alta resolução (HD), por três estudantes da UFRB, utilizando duas câmeras, mas foram realizadas também filmagens com o uso de aparelhos celulares, sobretudo das performances delas. Na edição dos vídeos, foram incluídas algumas imagens das sambadeiras, fotografadas ou filmadas por mim ou também provenientes de seus arquivos pessoais, referentes às performances ou eventos relacionados com suas falas. Dessa maneira, possibilitamos ao espectador o acesso ao universo dessas mulheres de forma menos abstrata do que o que as palavras faladas podem oferecer.

Todas as entrevistas foram realizadas entre os meses de abril e novembro de 2018, à exceção de uma delas que foi complementada em fevereiro de 2019 por questões de ruído demasiado na captura das imagens quando realizada no ano anterior. Foram feitas mediante um roteiro previamente elaborado com 35 questões abertas, flexibilizadas a partir das respostas das entrevistadas, sendo muitas vezes estendidas pelo teor e riqueza das informações. Por essa

razão, quando a edição ultrapassou 35 minutos, elas foram divididas em duas partes, que serão compartilhadas separadamente no canal do Youtube.

As questões versaram um pouco sobre as vidas das sambadeiras, mas, sobretudo, sobre vários aspectos do samba de roda que aprenderam, praticam e difundem. Na edição foram divididas em tópicos,²⁵¹ que algumas vezes foram desdobradas para melhor entendimento das próprias respostas das sambadeiras. Outras vezes foram subtraídas quando, de alguma forma, poderiam comprometer ou vir a prejudicar a entrevistada, a exemplo de críticas pessoais a determinados órgãos públicos.

Ainda que sintetizadas no formato para melhor aproveitamento do tempo, as entrevistas foram editadas sem comentários acerca das falas, deixando ao espectador a possibilidade de fazer livremente a leitura, conexões e síntese das informações.

Ao inverso da publicação em vídeo, uma boa parte dos depoimentos obtidos nessas entrevistas foi analisada e colocada em sessões anteriores ou na descrição dos seus perfis. Outras, mais relacionadas com a maneira como elas vivenciaram o samba, como o veem e o difundem, serão abordadas e sintetizadas a seguir para que se possa ampliar o entendimento do samba de roda através das vozes das mulheres que o vivenciam e fazem dele parte significativa nos seus cotidianos.

É preciso ponderar, entretanto, que essas sambadeiras vivem em diferentes localidades, o que implica em realidades diferentes, ainda que similares em muitos aspectos. Os processos de produção e troca de saberes e práticas, assim como valores, estilos, expressões, estéticas diferem, assim como as possibilidades de transmissão e difusão desse conhecimento. Ao trazer as suas falas, tentei selecionar determinados pontos nos quais pudesse considerar as individualidades, mas também olhar para o conjunto, sabendo que não seria possível envolver todo um complexo de referências que pautam as vidas dessas mulheres e sua relação com o samba de roda.

²⁵¹ Os tópicos das entrevistas foram: Estudos em escola formal; Trabalho fora do samba de roda; Como aprendeu o samba de roda; O que é o samba de roda para ela; O termo samba de roda; A mulher no samba de roda; O que é ser uma boa sambadeira; O que não se pode fazer numa roda de samba; Religião; Samba de roda e candomblé; Tipos de samba de roda do grupo; Indumentária; Viagens com o grupo; A transmissão do samba de roda; O ritual da roda no seu grupo; Difusão do samba – dificuldades do grupo; Relação com as outras sambadeiras; Preconceito no município contra o samba de roda; Patrimonialização do samba de roda; Incentivos do poder público municipal ao samba; Planos para o futuro e ensinamentos obtidos com o samba de roda. Às vezes, esses tópicos foram desdobrados para melhor entendimento das próprias respostas das sambadeiras. Outras vezes foram subtraídos, quando de alguma forma poderiam comprometer a entrevistada.

6.1.1. Como o samba de roda entrou na vida delas

O objetivo do questionamento para as sambadeiras sobre a forma como o samba de roda entrou em suas vidas é o entendimento de como as comunidades do samba intercambiavam e retransmitiam seus conhecimentos. Tal compreensão poderia sinalizar como são feitos esses processos na atualidade e o quanto eles se aproximam ou se distanciam das experiências vividas pelas entrevistadas, considerando que a grande maioria delas está na faixa etária superior a 70 anos, embora também existam outras com idades entre 30 e 60 anos.

Cinquenta por cento das entrevistadas são filhas de mãe sambadeira, pai sambador ou, como no caso de D. Fiita e D. Santinha (2018)²⁵², em que toda a família era ligada ao samba:

Minha mãe era uma sambadeira, meu pai era um sambador, batedor de pandeiro, meu tio era um batedor de pandeiro, minhas tias tudo, era sambadeira. E aí eu via elas sambar, e minha mãe...minha mãe me levava. Aqueles tempos de caruru, e aí minha mãe me levava. Aí diziam assim: 'samba aí, menina!'. (D.SANTINHA, 2018)

Por esse motivo, o samba entrou nas suas vidas ainda quando crianças e através dos próprios familiares. Quando questionadas como foi a aprendizagem dos pais (ou mães), informam que eles (as) aprenderam também com os seus genitores e antepassados. D. Jane, por exemplo, conta que o seu pai, Zé de Lelinha²⁵³, um dos maiores tocadores de viola machete do Recôncavo, aprendeu a tocar com os irmãos e a praticar nas festas organizadas pela própria mãe, que tinha o costume de armar presépios e fazer festas, rezas e carurus. D. Fiita revela que o pai aprendera a sambar com o avô dele, que era tocador de viola, e também com o tio, que tocava sanfona. Das falas delas, percebe-se uma herança de saberes que veio passando de geração em geração.

Os conhecimentos adquiridos com a família deram a essas mulheres a consciência do espaço ancestral que a roda de samba representa e nele aprenderam a pisar. D. Jane faz desse chão também escola para outros poderem continuar o trabalho que herdou do pai e defende com tanto orgulho e identificação, dedicando-se à transmissão desses saberes a crianças na comunidade da Pitangueira, em São Francisco do Conde. E deixa que ela ocorra exatamente da forma como adquiriu: pela observação e prática. Já D. Santinha, D. Fiita e D. Zélia levaram os ensinamentos familiares para seus comportamentos cênicos, repletos da consciência do foco e de expertise em lidar com o espectador. São lideranças no corpo e nos pés que sapateiam seguras

²⁵² D. Santinha, sambadeira do grupo *Raízes de Acupe*, Santo Amaro, em entrevista concedida a autora em abril de 2018

²⁵³ José Vitório dos Reis, conhecido como Zé de Lelinha, sambador de São Francisco do Conde, da comunidade da Pitangueira.

e conquistam as plateias com seus volteios. Não organizaram seus próprios grupos, mas são fundamentais para que aqueles dos quais participam existam, dado o grau de compromisso, dedicação, colaboração nos afazeres e a graça que imprimem com seus sambas.

O gosto pelo samba de D. Cadu também foi herdado dos seus pais, que adoravam frequentar festas e carurus da comunidade da Fazenda Pilar (distrito de São Félix). Com uma forma muito peculiar de sambar, que alia passos rítmicos de um sapateado *miudinho*, que aprendeu naquela comunidade, com outros que observou nos caboclos quando frequentava o terreiro de candomblé da sogra. Mas já estava próxima dos 90 anos quando lhe chegou um convite para se tornar Mestre e líder de um grupo de samba de roda. Não lhe foi difícil brilhar no samba, tanto pelo talento como pela vivacidade que ainda apresenta em seus 98 anos de idade.

As outras 50% das entrevistadas afirmam que o samba de roda chegou às suas vidas através da observação e participação nas festas das vizinhanças, dedicadas a São Cosme e Damião, Santa Bárbara, Santo Antônio, São Crispim, São Roque. Três delas, D. Dalva, D. Rita e D. Nicinha, viriam anos mais tarde a tomar a iniciativa de criar seus próprios grupos e a se tornar referências culturais e identitárias de suas comunidades. A primeira, ao logo de mais de 50 anos de prática no samba, assumindo não apenas a liderança, mas também os papéis de cantora, compositora e sambadeira, construiu uma trajetória de tantas realizações para as manifestações culturais do município onde vive que fazem dela quase uma entidade. Suas contribuições à cultura foram reconhecidas pela UFRB que lhe outorgou o título de *Doutora Honoris Causa*.

Assim como ela, D. Rita e D. Nicinha não são filhas de pai sambador e mãe sambadeira e também, desde muito meninas, costumavam acompanhar os adultos nas festas religiosas e populares das suas localidades. A percepção e identidade com o(s) samba(s) destacaram-nas, ao longo do tempo, não apenas pelos trabalhos realizados com seus grupos nas suas localidades de origem. Elas se projetaram para fora do Estado, levando seus sapateados e suas expressões únicas para outras cidades brasileiras e para fora do país. Assim como D. Dalva, são mulheres carismáticas, de muita personalidade e de talentos especiais que capturam a atenção imediata dos espectadores que as assistem.

A doutora do samba transmitiu seus saberes e fazeres a sua família, e duas herdeiras dela, sua filha Ana Olga e sua neta Any Manuela, também foram entrevistadas e incluídas na série *Sambadeiras do Recôncavo da Bahia* desta tese. Nascidas em um ambiente onde o samba era quase como o alimento da alma, o vivenciaram e nutriram suas capacidades em uma base

de conhecimento familiar. D. Bibi, outra participante do seu grupo, também será uma das mulheres que terão o seu perfil no canal do Youtube, por suas performances no *Grupo de Samba de Roda Suerdieck* e contribuições à cultura de São Félix, sua cidade natal. Apesar de ter tido a influência da avó, que tinha vários talentos artísticos e a incentivava na descoberta dos seus próprios, foi na vizinhança que D. Bibi aprendeu a sambar. Tal qual as outras, desde criança, observando e praticando.

Observo que independentemente dos familiares serem sambadores e sambadeiras, as entrevistadas viveram um ambiente comunitário onde o samba era parte da vida das pessoas e compartilhado por elas. A faixa etária das entrevistadas é entre 50 e 98 anos, à exceção de uma delas, Any Manuela, que possui 34 anos. Portanto, a grande maioria vivenciou um outro momento do samba de roda, quando ele acontecia com mais frequência e representava um dos poucos (e às vezes o único) momentos de diversão para os adultos. Os tempos eram outros, quando as rezas do catolicismo popular eram frequentes e parte do cotidiano das pessoas, atingindo também nos festejos juninos, como revela D. Rita da Barquinha, de Bom Jesus dos Pobres, onde pessoas daquela comunidade saíam levando-o pelas ruas durante o dia, parando nas casas, comendo e bebendo o que em troca era ofertado pelos donos das moradias.

Eram tempos em que o samba era feito por amor, dizem D. Fiita e D. Biu, pelo simples prazer de brincar, de se divertir na companhia da comunidade. A distância da localidade onde ia ocorrer uma roda não era empecilho; caminhava-se léguas para se chegar ao destino. Não havia grupos organizados, apenas tocadores, sambadores e sambadeiras. “Não existia samba de São Braz”, conta D. Zélia. “Existia *samba chula* mesmo, samba mesmo, depois que as coisas foi evoluindo, as coisas começou a botar marca: *Samba Chula de São Braz, Samba Chula Acupe* (...)”.

D. Santinha lamenta que os costumes tenham mudado: “Hoje não tá tendo mais aquele caruru que tinha antigamente. Mas nos tempos dos mais velho, da gente, o samba começava sete horas da noite, e cinco, sete horas da manhã era que ia parar. ” Um dos motivos para a diminuição da frequência dos sambas nas festividades religiosas, apontado por elas, é a entrada das igrejas evangélicas neopentecostais nas comunidades, que proibiram as homenagens e adoração aos santos, assim como a frequência das crianças nos carurus de São Cosme e Damião. Além de diminuir a quantidade de pessoas que realizam essas festas, isso também dificulta o cumprimento do preceito de oferecer comida a sete meninos antes dos outros servirem-se.

A respeito do fundamentalismo religioso, intrigante fenômeno que temos testemunhado nos últimos anos e que atingiu em cheio as comunidades do samba de roda, Bauman escreve:

Certas variedades de igreja fundamentalista são particularmente atraentes para a parcela destituída e empobrecida da população, aqueles que são privados da dignidade humana e humilhados – pessoas que praticamente só podem contemplar, com um místico de inveja e ressentimento, a festança consumista e as maneiras despreocupadas dos abastados (...). Para essas pessoas as congregações fundamentalistas fornecem um abrigo tentador e agradável que não pode ser encontrado em outros lugares. (BAUMANN, 2005, p.93)

Ainda segundo o autor, “identidade” e “pertencimento” não são garantidos para toda vida. Ao contrário, são revogáveis e negociáveis. Ora, as comunidades do samba são constituídas, sobretudo, por descendentes de cativos, que foram subtraídos dos seus direitos de cidadãos pelas elites econômicas e políticas no Brasil e que ainda hoje enfrentam problemas sérios de racismo, discriminação e desigualdade social, trabalhando em condições análogas à escravidão. É possível que os membros de muitas dessas comunidades, onde o samba estava presente nas suas festividades associadas aos santos católicos e às divindades de cultos afro-religiosos, tenham deixado de se identificar com essas crenças e encontrado em igrejas fundamentalistas evangélicas os seus locais de pertencimento.

Outro motivo levantado pelas sambadeiras para a queda da frequência no samba de roda seria a falta de interesse dos mais jovens, influenciados pelas músicas em voga atualmente e que enxergam o samba como coisa do passado. Um terceiro motivo apontado por D. Biu (2018) é o custo que a produção de uma festa dessas representa hoje em dia, visto que, além do gasto com comida e bebida, os tocadores têm cobrado cachês que não condizem com a realidade das comunidades.

A gente *tamo* ficando com uma dificuldade de ter samba pra gente tocar, porque no samba que a gente toca, eles querem dinheiro, e no caso a gente que tem a responsabilidade de todo ano ter aquela responsabilidade de dar o caruru, hoje os pessoal só quer tocar pago, e a gente não tem condições. Então, nossa cultura tá morrendo, nossa responsabilidade tá morrendo, entendeu. (...) Todo ano a gente tem que ter a responsabilidade de dar o caruru de Iansã, responsabilidade de dar o caruru de São Cosme São Damião, e pra isso a gente não pode dar o caruru se não fazer samba. Cosme e Damião é samba, é menino, é alegria. Santa Bárbara é moça linda, mulher do relâmpago, tem que ter o samba. É uma mulher quente, tem que ter o samba, e a gente tá perdendo essa cultura. Pra gente fazer o samba aqui, a gente tem que ir na Prefeitura pedir, e as vezes eles não têm condições de pagar o cachê, por isso a gente tá perdendo nossa cultura.

O depoimento das sambadeiras acerca das mudanças na forma de ocorrência do samba de roda, por razões diversas, aponta para uma nova forma de intercâmbio de conhecimentos com as gerações mais novas. O samba se fazia de forma comunitária, associado a ritos religiosos ou puramente para celebrações e diversão. A diminuição das rezas e carurus nas comunidades modificou em parte a forma de intercâmbio de conhecimentos em muitas delas, pois o samba

deixou de estar dentro da vida cotidiana daquelas pessoas. Ao contrário, os rituais religiosos aos quais estavam associados e seus comportamentos cênicos foram demonizados, fazendo com que muitos dele se distanciassem. Mesmo que o samba ainda ocorra dessa maneira em algumas localidades, outras formas de fazer o samba surgiram, envolvendo apresentações em palco, associadas à venda de um produto artístico. Assegurar que o samba continue a fazer parte do cotidiano das pessoas e que mantenha protegida a sua dimensão estética é um desafio que os sambadores e sambadeiras vêm enfrentando a cada dia. Para isso, novos processos de transmissão foram introduzidos, como formação de grupos de samba mirins, estabelecimento de redes marcadas por oficinas, vivência e trocas de saberes com Mestres e Mestras. Resta aguardar que os intercâmbios entre eles possam gerar novas identificações e sentimentos de pertencimento nas futuras gerações.

6.1.2. O que o samba de roda significa para elas

O samba de roda é o amor, é um conhecimento. É a verdade. É o sangue da gente, é o calor que a gente sente na vida, que mora nas veias da gente. Então é uma coisa que nunca pode parar e não pode. (...) E o samba é tudo na vida. O samba mora no sangue da gente. Mora no coração da gente. O samba é a saúde, é o amor, é a moral, é nossos Mestres, o samba. Sem o samba não tem alegria. Tem que esquentar o samba é a quentura do sangue da gente. (D. DALVA, 2018)

O depoimento de D. Dalva, acima, agrega uma série de palavras que vão aparecer com frequência nas falas das 12 mulheres entrevistadas para esta pesquisa, quando interrogadas sobre o que o samba de roda significa para elas. Amor, saúde, alegria, conhecimento e legado são alguns desses termos que dizem o que o samba representa em suas vidas. A expressão “o samba é tudo na vida”, utilizada por ela, também vai aparecer nos depoimentos de D. Nicinha, D. Zélia e D. Rita a seguir:

Ah, o samba de roda pra mim significa tudo na minha vida. Se hoje em dia eu tenho alguma coisa, agradeço ao samba de roda. Se eu tenho aqui um barraco, foi o samba de roda que me deu. Tudo que eu tenho, tem tudo a ver com o samba de roda (D. NICINHA DO SAMBA, 2018).

O samba de roda, pra mim, é uma coisa, pra mim, inexplicável, mas eu vou procurar falar pra explicar. Porque é uma coisa que sou apaixonada, é minha cultura, é a minhas raízes, um ritmo que pra mim foi um dos primeiros ritmos brasileiros, que hoje tem um reconhecimento, mas devia ser mais reconhecido, né, hoje. Pra mim, samba de roda e tudo pra mim. É o ritmo mais apaixonante. (D. RITA DA BARQUINHA, 2018)

O samba de roda, pra mim, é vida. Samba de roda pra mim é vida, é alegria de viver, é felicidade. Samba de roda é tudo na vida, saúde, você tá entendendo? Samba de roda, pra mim, é isso, tudo na vida pra mim é o samba de roda. (D. ZÉLIA DO PRATO, 2018).

Percebe-se nas palavras de D. Nicinha que no “tudo” a que se refere há uma associação forte com a sua vida econômica e financeira, à estabilidade material que não teria sem as atividades que faz, relacionadas com o samba. Já para D. Rita, o termo traz uma ligação com sua ancestralidade e com a cultura local, cuja defesa e salvaguarda tem ocupado sua vida por mais de 40 anos. No caso de D. Zélia, é o motivo que encontrou para viver. Em realidade, o samba ajudou-a a se livrar de uma depressão profunda quando se viu já aposentada e com os filhos criados e fora de casa cuidando de suas próprias vidas. Ela atribui o seu restabelecimento não apenas aos medicamentos receitados pelo médico, mas, sobretudo, a sua entrada no grupo de samba *Coral de Pescadores e Marisqueiras*, de São Francisco do Conde.

A gente ensaiava toda quarta feira. Com esse ensinamento de toda quarta feira, eu comecei ficar me libertando, melhorando. Saindo aquelas coisas da minha cabeça, foi aí que eu me foquei no samba. Comecei a minha liberdade no samba. (D. ZÉLIA DO PRATO, 2018).

Do mesmo modo, D. Santinha relaciona o samba com distração, alegria e prazer, mas também a um tratamento físico e abstração dos problemas:

O samba de roda é pra gente se distrair, brincar, fazer a fisioterapia no corpo, porque a gente no samba de roda, a gente mexe com o corpo todo (...) mexe com o fato, mexe com tudo. (...) Je um samba de roda, pra mim, eu posso tá na tristeza que tiver, quando eu vejo aquela viola chamar assim, ah meu deus do céu, eu caio dentro. Quer dizer, você esquece de tudo, se esquece de tudo que tá acontecendo. Se esquece daquela agonia que você tá na cabeça, naquela preocupação que você tá na cabeça (D. SANTINHA, 2018)

O sentido de coletividade e cuidado aparecem na fala de D. Biu (2018):

“O samba de roda pra mim é o conjunto. Samba de roda pra mim é um abraço coletivo. (...) Samba de roda pra mim, eu disse é tudo... samba de roda pra mim é como se fosse minha cozinha, fazendo minha comida, com todo amor e com todo carinho, pra que nada saia errado.

As palavras das entrevistadas vão ao encontro do conceito de Créplet et al (2001) sobre “comunidades de prática”, já mencionado anteriormente na Sessão 2, que diz que o que move os membros dessas comunidades é uma paixão pela prática. Podemos observar nos depoimentos supramencionados das sambadeiras que para elas o samba vai muito além do que uma expressão artística cultural que agrega música, dança e outros elementos estéticos. O samba é o que dá sentido às suas vidas, o que restabelece as energias, o que dá alegria, o que cura, o que traz felicidade. “É uma forma de respirar, de sorrir, de vibrar”, como diz D. Ana Olga. É, portanto, um modo de viver e, sem ele, suas vidas não seriam as mesmas.

6.1.3. Ser mulher no samba de roda

*Veja lá meu sogro,
Veja lá meu sogro
Se eu não tenho razão
Eu chego em casa, cansado
Encontro fogo apagado
Panela no chão emborcada
Menino na rede chorando
E mulher no samba²⁵⁴*

Os papéis da mulher e do homem na roda do samba do Recôncavo são bastante definidos e já mencionados anteriormente: os homens ocupam-se de tocar e cantar a música e as mulheres de traduzi-la no corpo, fazer coro, bater palmas e, se possível, tocar instrumentos como prato e faca e tabuinhas. Ocorre que existem e existiram exceções e algumas mulheres têm se destacado, ao longo do tempo, por suas expertises no canto (incluindo a *chula*), na execução do pandeiro, timbau e até mesmo instrumentos de corda (muito raro).²⁵⁵ É o caso de algumas entrevistadas desta pesquisa: D. Rita, que além de cantar, toca pandeiro e timbau; D. Dalva e D. Ana Olga, que são cantoras e também compositoras; D. Santinha e D. Zélia, que são exímias cantadoras de *chula*, e D. Cadu, que em alguns momentos assume a voz principal do seu grupo de samba.

Mas o papel da mulher no(s) samba(s) de roda vai muito além dos comportamentos cênicos e estéticos adotados por seus grupos. Muitas delas assumem lideranças e/ou outras distintas atividades que vão desde o cuidado com indumentária, culinária à administração, à comunicação e coordenação. Esse protagonismo exercido por elas não é algo que se iniciou nos últimos anos. D. Zélia se recorda que há mais de 60 anos eram as mulheres que organizavam os sambas:

“Eu me lembro bem que minha mãe organizava também o samba. Uma senhora, por nome Binha, também organizava o samba. O samba, a organização do samba era a gente que organizava, “fulano, vumbora fazer um samba em tal lugar, “vamos fazer esse samba? ”, tinha reza no lugar, quando acabava a reza, aí o pessoal tudo começava a sambar”

Tentando compreender um pouco mais sobre isso, uma das perguntas feitas a elas foi “o que é ser mulher no samba”. As respostas versaram sobre: 1) a permissão para ir ao samba; 2)

²⁵⁴ Samba de autor desconhecido, popular em todo o Recôncavo.

²⁵⁵ Em seu depoimento, D. Ana Olga (2018b) disse que no início da formação do Grupo *Suerdieck*, havia uma mulher que tocava viola. As sambadeiras, contudo, dizem que como os tempos são outros, onde há uma abertura para a aprendizagem das mulheres nos samba mirins e a tendência é que futuramente elas também venham a assumir instrumentos como viola e violão. O sonho de D. Jane, por exemplo, é organizar um grupo todo formado por mulheres.

a fibra necessária para realizar coisas mediante situações adversas; 3) a ausência de dificuldades pelo fato de ser mulher.

Sobre o primeiro tema, D. Zélia (2018b) relembra a dificuldade que as mulheres tinham para ir ao samba no tempo de sua mãe, não apenas por zelos dos pais, mas, sobretudo, por causa de ciúmes conjugais:

Naquele tempo era pior, pra sambar, ela [sua mãe] me contava já da parte dela, que o marido não deixava ela ir sambar. E tinha o ritmo de um tocador. Se tocador de pandeiro, se tocasse normal, tudo bem, mas quando tocava que ele pegava o pandeiro e abria as pernas e batia aqui assim, aquele que tava lá dizia que tava procurando frete com a mulher dele, aí já começava aquela briga.

O mesmo ciúme, fruto de uma mentalidade machista, ela enfrentou (e ainda enfrenta) do próprio marido que tem problemas em aceitar a sua presença no samba:

Meu marido se incomodava muito, muito mesmo. Ele veio se conformar, tá com poucos tempos, e ele não aceitava eu sair para sambar, ele não aceitava. Sempre ele dizia que mulher dele, era pra ficar em casa. “Mulher minha fica em casa, ficar sambando, mexendo pros outros vim ver não”. Eu era a mais bonita, né, e agora na hora que eu vou sair, eu nem procuro saber dele. Porque minha liberdade, eu tomei minha liberdade. Não existe mais aquele tempo mais, que ele me trazia presa, pra eu não sambar. Agora quando a pessoa telefona pra mim ‘Zélia, você vai?’, ‘Vou, tá, pode me esperar!’. Eu não pergunto saber dele, se ele deixa eu ir ou não. Não faço...nunca mais eu fiz isso. E ele também sabe que eu sou morta e viva pro samba, ele lavou as mãos.

Pelo mesmo motivo, D. Fiita fala que somente ganhou independência para ir ao samba depois que se tornou viúva há cerca de 40 anos. Antes disso, seu companheiro tentava impedi-la de ir ao samba: “Ele dizia que na festa eu ia dançar com ele ou com alguém da confiança dele e no samba eu ia sambar pros home tudo ver. Veja!! Que mente!!!”. Mas ao contrário da atitude de D. Zélia no passado, D. Fiita o enfrentava e ia: “Ia sim, nunca perdi. Chegava em casa, a cara tava grande, mas depois diminuí”, comenta gargalhando.

Quando a questioneei como se tornou independente financeiramente e protagonista no samba de roda, ela justifica: “Fiquei viúva! Meus filhos ficaram três *pequeno*, que eu terminei de criar com a ajuda de Deus. E tô aqui até hoje.”

Esse enfrentamento contra uma mentalidade machista, explícito no seu depoimento, assim como no de D. Fiita, é comum a muitas mulheres no Recôncavo. Em conversas informais em algumas comunidades da região, ouvi muitas histórias que incluem também violência física e abandono do lar pelos companheiros, deixando os filhos, geralmente numerosos, totalmente aos cuidados da mãe. Entre as 12 entrevistadas nesta pesquisa, duas delas – D. Dalva e D. Santinha – precisaram reunir muitos esforços físicos para trabalhar arduamente a fim de alimentarem sozinhas os seus rebentos. Esta última conta que antes de se casar com o atual

marido, que terminou de ajudá-la a criar seus filhos, trabalhava na roça: limpava terra, cavava cova, plantava manaíba, batata, aimpim, feijão, milho, abóbora, fazia dendê, vendia na rua azeite, limão, aipim, quiabo, saía de madrugada, deixando em casa as crianças, para vender peixe em outra localidade, atravessando a mata sozinha com um facão pendurado na cintura. No caso de D. Dalva, a sua devoção ao samba de roda ainda lhe consumia do pouco que recebia. A esse respeito, sua neta Any Manuela comenta:

“Minha vó era uma mulher muito pobre, então às vezes não tinha nem do que se alimentar, dentro de casa, mas tava fazendo samba de roda...Então, eram duas lutas, uma para sustentar os filhos e outra para sustentar o samba de roda, e defender tudo que tinha no samba de roda, né. (ANY MANUELA, 2018a)

A segunda resposta entre as entrevistadas acerca do que é ser mulher no samba foi sobre ser uma pessoa de muita fibra – ou de muita “garra, [ter] a força de vontade, de querer fazer, de querer que a coisa aconteça,” como diz D. Jane. Vejamos também o contundente depoimento de D. Biu (2018a):

Ser mulher no samba é....tem que ser firme, tem que ser forte, e tem que ser o que a gente é. Porque assim, pra gente conseguir ser mãe, sambar e ser do candomblé a gente precisa chamar muito por Deus e ter pique, porque é muito duro. Mas se a gente tiver fé naquilo que a gente quer, a gente consegue chegar, entendeu! Mas hoje tenho orgulho de ser mãe. Sou mãe de santo também, sou mãe de inquise, né, sou vó, sou mariscadeira, sou sambadeira, entendeu. Então eu acho que essa tranca pra aguentar esse peso todo, tem que ser forte, porque se não tiver fé, nós cai. Mas é forte...(...) Eu me sinto muito, muito, muito, muito bem, mas eu falo muito bem, chega eu sinto a emoção dentro de mim, de ser o que eu sou hoje, eu sou o que sou.

Any Manuela também é outra a comentar sobre a necessidade de se manter firme nos seus propósitos para ser mulher no samba de roda. Ela cita o exemplo de D. Dalva, que lutou com fibra e coragem contra muitas adversidades, até se tornar quem é hoje. O convívio com ela ensinou-lhe a entender a importância de legado de sua avó, a perseguir seus objetivos e a se munir de ferramentas para administrar o *Grupo de Samba de Roda Suerdieck*, elaborar e gerir projetos culturais que favorecessem os interesses relacionados às manifestações culturais promovidas pela matriarca da família, e cuidar de outros interesses.

Olha, o que eu consigo desenvolver hoje no samba de roda como mulher, se dá por conta de...por conta das lutas e da resistência de minha vó. Que naquele momento, ela criou o grupo...ela pensou nas baianas, pensou nas mulheres, pensou na comunidade e pensou nas mulheres como baianas, inclusive ela mesma era quem...ela coordenava o grupo, e ela inclusive, era quem tocava naquela época, com mais frequência. Então, aí ela vem de uma luta de um período que o samba de roda não tinha né, não tinha glória, não tinha glória (...) não tinha o reconhecimento, não tinha o respeito que tem hoje, muito pelo contrário, as discriminações eram muito frequentes. Ela tinha amigos, tinham pessoas que apoiavam, familiares, mas, também uma sociedade ... onde ela

tinha o tempo inteiro que defender aquele coletivo...e aí a minha mãe passa isso pra mim de uma maneira...de uma maneira muito sábia até, pra que eu também continuasse...continuasse dando suporte, aprender e dar suporte com coisas que minha vó precisava, que não tinha.

A terceira resposta que surgiu entre as entrevistadas, dada por D. Nicinha e D. Rita, foi a ausência de dificuldades pelo fato de ser mulher. A primeira diz que a razão para isso era o fato do marido ser sambador: “todo lugar que eu ia, ele ia. Era pra sambar e tomar batida a noite toda”, diz sorrindo. D. Rita, por sua vez pondera sobre enfrentamentos negativos nas trajetórias de pessoas no samba, por serem mulheres, mas diz que não teve que enfrentá-los:

Sempre houve dificuldades pra tudo, com a mulher. Sempre houve, isso já veio da época, que eu nem existia ainda. Quando teve aquela dificuldade, aquela separação da mulher, a mulher não votava, a mulher não fazia, não acontecia. Mas desde que eu me tenho consciência da vida, eu acompanhava o samba desde pequena, comigo nunca teve isso. Eu sempre acompanhei. Ninguém nunca me barrou por isso, por eu ser mulher e tomei a posição do samba de ser.... de liderar o meu grupo, e sempre me apresentei, me apresento, nunca existiu preconceito sobre eu ser mulher. Sempre fui bem recebida nos lugares, no samba, na cultura, e todos os lugares por ser mulher. Não posso falar que teve dificuldade pra mim, sobre isso, por ser mulher.

As respostas das sambadeiras em relação ao modo como precisaram (e precisam) lutar pelas adversidades que a sobrevivência e manutenção dos filhos exigem, assim como o uso das palavras “firmeza” e “fibra” como elementos fundamentais para isso, remetem-me às palavras de Carneiro (2011) que analisa a experiência histórica diferenciada de nós, mulheres negras, em relação às não negras, visto que o mito de fragilidade feminina, atribuído comumente a todas as mulheres, não cabe nelas:

(...) Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. (CARNEIRO, 2011)²⁵⁶

Talvez por nunca terem se colocado na condição de fragilidade à espera da proteção paternalista que o mito se refere, D. Rita e D. Nicinha dizem em seus depoimentos não terem

²⁵⁶ CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Geledes**, São Paulo, mar.2011. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>

sentido dificuldades no samba por serem mulheres. A inserção de ambas no mundo do trabalho foi desde muito cedo. Durante um bom tempo as duas tiveram experiências de luta árdua para que seus filhos usufríssem de melhores condições e oportunidades na vida. Elas precisaram ser protagonistas de suas próprias histórias, a despeito de gênero ou cor de pele. Talvez por isso não se deram conta do efeito, em suas vidas, da opressão sobre as mulheres negras, uma vez que, como seus companheiros (e depois sem eles), estavam ocupadas trabalhando para defender o pão e o leite dos filhos. No (s) samba(s) de roda, de fato, descobriram a forma mais prazerosa de viver e de se expressar, e nele(s) não encontraram as dificuldades habituais das suas vidas cotidianas e puderam ocupar um espaço singular que lhes permitiram encontrar suas identidades femininas.

6.1.4. Preconceitos no samba de roda

O preconceito também foi abordado nas entrevistas realizadas com as mulheres do samba de roda. A maioria delas não o enxerga nas pessoas das suas comunidades. As que o vêm apontaram diferentes tipos: geracional (o samba como algo ultrapassado), religioso, classista e racista. D. Jane, de São Francisco do Conde, menciona o primeiro tipo:

Não, preconceito não. Agora eu acho que assim, é assim, vai de cidade, né. Aqui, o poder público e certa parte própria mesmo da população não abraça o samba de roda, não sei como eles veem o samba de roda, né, não sei, se é como uma coisa, acha que é coisa de velho. Eu ainda acho que o pessoal, apesar que avançou muito, a imagem do samba de roda avançou muito com o trabalho do Iphan, com o trabalho que a universidade vem fazendo, trabalhando com as pesquisas, né, a comunidades, as ONGs. Eu achei que melhorou bastante. Mas aqui ainda acho muito pouco ainda, distante ainda. (D. JANE, 2018a).

D. Biu e D. Santinha, por sua vez, fizeram referência ao preconceito religioso, ao qual já nos referimos anteriormente²⁵⁷, embora não seja uma realidade de toda a comunidade. A primeira argumenta que o samba é muito querido e que, “livrando da outra parte da igreja”, todos apreciam o samba (D. Biu, 2018). A segunda menciona as pessoas que fizeram outra opção religiosa e agora vêem o samba com olhos preconceituosos:

Antigamente não tinha preconceito nenhum – e, como hoje não é todo mundo que tem o preconceito, mas esse povo, não é desfazendo e nem mangando. Porque gente que dava caruru, que fazia samba a noite toda, sambava a noite toda, hoje, depois que entrou na lei de crente, (...) quando vê o samba diz “que maluquice”, entendeu, “maluquice, isso é papagaiada”, quem era do dentro do samba e vivia dentro do samba, entendeu, sambando a noite toda, o dia todo nas *esmola*, e hoje manga, não é todos, entendeu, não é todos, porque tem muita gente que gosta do samba, muita gente. (D. SANTINHA, 2018)

²⁵⁷ Vide sessão 4.1.1.

Em Cachoeira, o preconceito mostra-se nas suas versões classista, racista e de gênero. Podemos inferir isso no depoimento de D. Ana Olga, que comenta sobre os encontros na trajetória de sua mãe, D. Dalva:

Bom, a gente conseguiu se tornar protagonistas na comunidade, foi fazendo a coisa séria, com amor e respeito. É difícil, é, é difícil! Ainda mais quando se fala de mulher de frente, como a minha mãe. Ela já sofreu muito preconceito e sofre até hoje, pelo fato de ser uma mulher e negra, estar coordenando o samba de roda. Então, muitos homens achavam que ela não tinha condições de liderar um samba de roda e queria tomar a frente do samba. Aí ela dizia “não, a dona sou eu, quem toma a frente, sou eu, seja da forma que for, dentro do respeito e do amor, quem toma a frente sou eu, do meu samba! Eu não quero nem saber, quem manda sou eu, no samba. Quem governa, sou eu!”. (D. ANA OLGA, 2018b)

D. Dalva também corrobora as palavras da filha ao se referir à forma como era tratada há alguns anos em Cachoeira:

O povo já não classificava a gente, desclassificava. Já chamava a gente as operárias, charuteira, mulher fedorenta, catigosa, cachaceiras (...). O povo tinha nojo da gente. Não gostava da gente charuteira não, que era ponta de rua. Hoje em dia somos abraçados pelas pessoas que têm categoria, pelas pessoas que têm conhecimento como você, os demais que têm conhecimento. (...) Eu acho que tem preconceito, mas não se dirigem mais, agora mais porque adiante de mim vários grupos que tem, o pessoal tá dando o reconhecimento dos trabalhos da gente, aí então agora já estão querendo chegar. Mas de ter, tem! (D. DALVA, 2018)

Esses últimos depoimentos relativos aos preconceitos experienciados me remetem a duas colocações, uma de Djamila Ribeiro e outra de Franz Fanon. A primeira coloca que pessoas negras vivendo em uma sociedade de legado escravocrata, como a nossa, irão experimentar racismo do lugar daquele que é objeto da opressão. Em contrapartida, é do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão que as pessoas brancas irão experienciá-lo. (RIBEIRO, 2017) E Fanon (2008, p. 186-187) argumenta: “Diante do branco o negro tem um passado a valorizar e uma revanche a encaminhar. Diante do negro, o branco contemporâneo sente a necessidade de recordar o período antropofágico.” É do lugar de quem é oprimida que D. Dalva e suas colegas operárias vivenciaram as agressões verbais da elite racista de Cachoeira. Porém, elas souberam valorizar a herança dos antepassados e fazer do respeito e reconhecimento de pessoas externas à comunidade a revanche aos anseios antropofágicos daquelas elites.

6.1.5. Relação entre as sambadeiras

O samba de roda foi registrado como Patrimônio Imaterial do Brasil e Obra Prima do Patrimônio Histórico da Humanidade porque houve um entendimento do poder público nacional e das comunidades de samba da necessidade de sua salvaguarda para garantir sua continuidade para as novas gerações (IPHAN, 2006). Para isso, a ideia do estabelecimento de uma rede de colaboração e compartilhamento para uma maior interação entre os sambadores e sambadeiras seria fundamental para que os fazeres não ficassem isolados e seus praticantes deixassem de estar apegados a um passado perdido, buscassem restaurar a frequência das suas práticas e alimentassem esse desejo entre os mais jovens. Pensando nisso, um dos questionamentos às entrevistadas para esta pesquisa foi acerca da relação entre as sambadeiras de grupos distintos, objetivando o entendimento de como elas compartilham práticas e afetos.

Por outro lado, além das biografias de artistas mostrarem o quanto rivalidades são frequentes nas carreiras de muitos deles, a minha experiência no campo da dança, do teatro ou da música levou-me a conhecer de perto as dificuldades que nós, profissionais dessas áreas, muitas vezes temos em compartilhar os espaços e as alegrias do ofício, deixando-nos atravessar pela flecha preta do ciúme e ferindo-nos justo na garganta²⁵⁸. Consequentemente, nos vemos envolvidas (os) em competições que não costumam ajudar no crescimento artístico individual e/ou da equipe. Por isso, estendi a questão também para a relação entre as sambadeiras de um mesmo grupo.

Das 12 mulheres entrevistadas, quatro delas foram bastante incisivas em ressaltar a afetividade e união entre elas e a necessidade do entendimento disso. “O grupo é uma família, tem que entender que o grupo é uma família”, diz D. Nicinha. Pensando da mesma forma, D. Fiita completa: “A gente se une, quando a gente tem uma coisa pra fazer, se reúne, pra discutir ali o que é que vai fazer, o que não vai e todo mundo fica de acordo.” D. Biu menciona que existe também união entre as sambadieras dos outros grupos:

A relação das sambadeiras é união, uma vai chamando umas as outras. As vez no grupo de dez, aí falta 3, 4, que sempre na vida da gente acontece, falta três, quatro, aí “eu vou chamar Biu”, aí “eu vou chamar Maria”, “vou chamar Lúcia”, que é para completar o nosso grupo. Então, a união faz a força. Samba de roda é união, então a gente somo assim, somo unida. Faltou uma, a gente chama pra cobrir a outra, a falta da outra. Isso mesmo com grupos diferentes.

²⁵⁹

²⁵⁸ Referência à canção *O Ciúme*, de Caetano Veloso, inclusa no disco *Caetano*, lançado pela Phillips – Polygram em 1987.

²⁵⁹ D. Biu, em entrevista realizada em abril de 2018.

D. Bibi ressalta a união entre as sambadeiras como necessária e a solidariedade como elemento que torna agradáveis os espaços de convívio do samba de roda:

O ciúme, pode haver alguma coisa que talvez uma goste, outra não goste e tal, mas no total, elas precisam ser unidas, elas são unidas. A D. Dalva, ela sempre passa pra gente, que D. Dalva também é professora, ela passa pra gente (...) “olha lá gente, um por todos e todos por um”. Essa lição é muito boa. Se um sentir uma dor, todo mundo tá junto pra socorrer, todo mundo tá solidário, então existe isso, a união quando se reencontra, é um prazer muito grande, a gente se abraça, se cumprimenta, é muito gostoso o ambiente do samba.²⁶⁰

D. Dalva comenta o bom relacionamento existente entre as sambadeiras, mas falando do alto dos seus 92 anos, pondera que há dissimulações entre elas. Contudo, o respeito é fundamental:

Olhe, as sambadeiras nós se *relaciona* bem. Me tratam bem, elas também tratam umas às outras bem, embora que exista alguma falsidade ali por debaixo do pano, né, porque ninguém é fiel assim de fora a fora. É ou não é? Fale a verdade? A gente labuta com tudo. (...) Mas eu dou atenção a todo mundo. Do rico ao pobre, do preto ao branco, não existe ninguém, mas eu já digo assim do mendigo ao pior. Ah todo mundo respeita. E eu considero, não quero que maltrate ninguém, eu não, eu quero a união. Eu respeito, porque o respeito vai em qualquer lugar. (D.DALVA, 2018)

Contudo, algumas das entrevistadas veem as rivalidades muito presentes entre elas e como algo que traz consequências bem negativas, como no grupo de D. Santinha que começou com 17 mulheres e hoje foi reduzido a menos da metade. Também D. Zélia conta que teve experiência bem negativa em um grupo que participou e é feliz pelo espírito de colaboração que existe agora no atual em que se encontra. Mas acredita que exista falsidade entre muitas sambadeiras.

Do mesmo modo, D. Ana Olga vê união dentro do seu grupo, mas sente que há competitividade entre sambadeiras exteriores a ele:

As sambadeiras, uma com a outra, dentro do grupo, são unidas. Ali é uma família, mesmo porque a gente já passa, quando chega uma sambadeira nova, a gente já passa pra ela, o que é, a forma de tá ali uma com a outra, não tem esse negócio de ciúmes. Quem tá chegando agora, tem que respeitar, quem já encontrou, olhar o trabalho de quem ela encontrou pra poder ela também fazer o trabalho, pra dar continuidade no trabalho. Então não tem zanga, não tem ciúmes, é todos ali com alegria, com harmonia no samba *Suerdieck*. Agora nos outros sambas a gente também tem. Tem união com os outros. Agora, existe sim aquele ciúme de cidade. Eu não vou negar, me desculpe minhas irmãs sambadeiras, não são todas, mas existe. Existe! Falar a verdade, às vezes, dói, dói, mas isso existe sim. Agora, porque a gente não liga. Segue nosso trabalho de samba, né, mas a gente não liga. Mas a gente percebe no falar... no falar de algumas, a gente percebe o ciúme, mas só que o samba

²⁶⁰ D. Bibi, em entrevista concedida em fevereiro de 2019.

Suerdieck é 60 anos, chegou antes, antiguidade é posto. (D. ANA OLGA, 2018)²⁶¹

D. Rita é outra que vê rivalidades entre as sambadeiras de diferentes localidades. Segundo ela, essa relação

Não é tão tranquila, não. A rivalidade sempre tem, sempre tem, mas num dá pra transparecer, num dá pra ter intriga, coisa não, uma coisa bem mais... e a gente procura controlar, mas existe, sim. Uma acha que tá mais bem vestida, tá mais bem maquiada, e a gente tem que tomar cuidado com tudo isso, fazer tudo igual, tudo pra que não exista, mas sempre tem.

Por sua vez, D. Jane também concorda que há ciúmes entre as mulheres do samba, mas tem trabalhado muito, enquanto coordenadora da Rede do Samba em São Francisco do Conde, e tem conseguido melhorar o relacionamento entre os grupos do seu município:

Entre as sambadeiras existe sim um certo ciúme, né, mas nada que eu não possa resolver, né. Com relação aos outros grupos do município, eu como coordenadora de rede, eu consegui trabalhar muito isso, porque tinha assim uma rivalidade entre sambadores e entre sambadeiras, né. Sambadores mesmo de dizer que o samba dele, é no caso, os *Filhos de São Francisco* era melhor do que o *Samba de São Gonçalo*; o *Samba de São Gonçalo* dizia que era melhor que o *Crioulo*, então assim, o *Samba Chula Filho da Pitangueira*, por ser o mais velho fala que o grupo dele é assim e que o grupo dele é mais organizado, aí pronto, isso aí eu consegui trabalhar entre eles, hoje... e eles não tocavam juntos. Hoje um já chama o outro pra tocar (...). E as mulheres também a gente conseguiu trabalhar com elas e na forma dela participar mais de seminários, né, de atividades coletivas. Então a gente conseguiu, principalmente as mestras mais antigas. (D. JANE, 2018)²⁶²

As respostas da maioria das entrevistadas sugerem que o pertencimento a um determinado grupo de samba conduz os seus membros a uma união e cooperação entre si. As rivalidades parecem insurgir quando grupos de diferentes localidades se encontram.

Contudo, a vivência que tive com diversas sambadeiras juntas, oriundas de diferentes grupos, deu-me a oportunidade de ver muita colaboração e alegria nos seus encontros. Evidentemente que algumas delas se identificam nos seus valores e estéticas e, conseqüentemente, melhor se relacionam, compartilham e estabelecem laços de amizade. Ainda que algumas vezes tenha presenciado um clima tenso entre elas, por algumas divergências nos procedimentos cênicos, estéticos ou mesmo pessoais, observo que há um esforço conjunto de se manter o respeito e não deixar transparecer, como sinalizou D. Rita. Elas sabem que para perseguir o objetivo de salvaguardar o samba de roda e difundi-lo é necessário conviver bem com a diversidade.

²⁶¹ D. Ana Olga, em entrevista realizada em novembro de 2018.

²⁶² D. Jane, entrevista realizada em 2018

6.1.6. A difusão do samba de roda

A preservação e a difusão dos saberes tradicionais do samba de roda e apropriação desse conhecimento por parte da sociedade brasileira são uma preocupação constante dos seus praticantes, motivo pelo qual buscam estratégias para viabilizar suas práticas e despertar o interesse das gerações mais jovens. Entre elas está a criação de oficinas de saber-tocar e saber-dançar e a elaboração de projetos que possibilitem a produção de CDs, DVDs, encontros entre grupos e viagens para outras localidades. Isso se dá geralmente por meio de editais de fomento à cultura do governo do Estado ou de empresas privadas ou estatais através das leis de incentivos fiscais. Contudo, a expertise para trabalhar com esses tipos de editais não é algo simples de se adquirir e são poucos os grupos que conseguem aprovação nas suas tentativas de inscrições. Por isso, uma das questões feitas às 12 sambadeiras foi direcionada ao modo como difundem seus conhecimentos.

Das 12 sambadeiras entrevistadas, oito delas participam de grupos que já tiveram seus trabalhos registrados em CDs. Em seu depoimento, D. Fiita (2018) conta que seu grupo já gravou dois CDs, mas para a produção do terceiro faltam recursos financeiros:

Eu tenho aí ainda o CD. Vendemos muito, mas depois a gente ficou na dependência. Foi pra Santo Amaro pra gravar, não conseguiu. Que da maneira que o rapaz – que era o gravador – queria gravar, nunca dava certo. Então, não gravou. Agora eu tou aí correndo atrás. Vou pedir ao secretário da Cultura daqui de Teodoro Sampaio. Que é Silvano Sales. Ele tem uma gravadora e eu vou pedir a ele pra gravar, pra gente gravar o CD.

Essa é uma realidade comum a todas elas. Possuem o registro tão sonhado dos seus trabalhos em disco, mas falta a elas o conhecimento do mercado fonográfico em nosso país e as exigências feitas para que um produto encontre seu lugar nele. Por outro lado, a maioria desses discos é produzida em estúdios com equipamentos que possuem poucos recursos técnicos, que não valorizam e não destacam a beleza do que os músicos e cantadoras/cantadores fazem ao vivo. Isso somado à inexperiência desses artistas com gravações resulta em um produto que serve para a preservação da memória do grupo, mas que não atinge o padrão de qualidade exigido para alguns mercados.

Dona Fiita menciona como um dos grandes problemas da frequência de shows e da difusão do seu grupo a falta das “pessoas que ajuda, que banca”: “Nós vivemos só nós mesmo. (...) Mas nós não temos empresário. Entendeu? Então, nós vivemos aos nossos custos.” E como nem ela e nem Paião, seu parceiro na organização e liderança do *Grupo de Samba Chula União Teodorensense*, têm expertise em elaboração de projetos ou mesmo possuem noções básicas de

informática, dependem frequentemente de outras pessoas para divulgarem os seus eventos utilizando os recursos de websites ou mesmo de celulares. Ainda assim, conta que, com a ajuda do ex-coordenador da Asseba Rosildo Rosário e da sua parceira de projetos Luciana Barreto, conseguiu escrever sozinha um projeto para o grupo:

Nós fizemos o projeto, eu não sabia nem o que era fazer projeto na época. Aí Góes, mais Rosildo e Luciana me chamou pra eu fazer esse projeto. Asseba. Eu fui. Quando chegou lá eu disse: “Luciana, eu não sei fazer projeto, que eu nunca fiz”. E a pessoa tem que ser sincero. Você procura outra pessoa. – “Quem vai fazer é você!”. Eu disse: “Valei-me Jesus Cristo!”. Aí ela mais Góes me disse a mim: “Estou aqui pra te ajudar. Pra te orientar. Mas que tu vai fazer esse projeto, vai.” Aí eu fui. Meti a cara e fui. Ia eu e o Mestre do samba, que é Paião. Aí eu fiz esse projeto, e Deus ajudou que foi... o projeto foi aceito, e veio mesa, cadeira, máquina de costura, computador, máquina filmadora, nós ganhamos tudo isso.

A superação de D. Fiita em enfrentar desafios para a realização de projetos que possam contribuir com a manutenção do grupo encontra paralelo com as de D. Jane, de São Francisco do Conde. Ao contrário de D. Fiita, o grupo de *samba chula* que coordena – o *Filhos de Zé* – ainda não possui CD. Entretanto, por contar com auxílio de um grande parceiro, Milton Primo, que se ocupa da elaboração de projetos, D. Jane tem conseguido aumentar a frequência de realização de eventos, cuidar da transmissão do saber-tocar e saber-dançar e, conseqüentemente, melhor difundir o conhecimento tradicional do samba de roda. Ela conta que ficam atentos aos objetivos dos editais e aproveitam para adaptarem suas necessidades a eles. Desse modo, vêm conseguindo manter ativa a Associação Zé de Lelinha²⁶³, com oficinas para cerca de 40 alunos.

A gente ainda trabalha com os editais fazendo projetos (...). como agora tem um domingo, que abrange a parte de memória e história. E então a gente às vezes pega esse gancho aí pra poder a gente trabalhar a memória e a história de Zé de Lelinha. E também um pontinho de cultura, que Milton essa semana (...) conseguiu preencher as documentações e agora a gente vai esperar a pontualização, pra ver se a gente começa a desenvolver e trabalhar com mais crianças ainda.

A divulgação dos eventos realizados pela associação é feita através das próprias apresentações, de carros de som trafegando pelas ruas de São Francisco e das redes sociais, sobretudo através do Facebook, Instagram e WhatsApp. Também disseram se utilizar desses três recursos D. Rita da Barquinha, cuja filha Charlene, também sambadeira, se ocupa das postagens; D. Nicinha, que também conta com um dos seus filhos para isso; e o grupo

²⁶³ A associação recebeu o nome de Zé de Lelinha, um dos maiores violeiros de samba de roda, pai de D. Jane.

Suerdieck, de D. Dalva, através da sua neta Any Manuela, neta de D. Dalva que cuida de toda a comunicação.

D. Rita chamou atenção para um tipo de difusão que ocorre com o seu trabalho: através de grupos de capoeira, com quem estabeleceu

[...] uma rede de amigos, de amizade com o pessoal da capoeira agora mesmo, é que eu tenho viajado mais, é onde eu tenho feito mais apresentações, é com o pessoal da capoeira. Quando tem esse projeto da capoeira, assim, em Salvador, “Maré me leva”²⁶⁴, e quando a gente sai pra fora, o nome do projeto é “Maré me traz”, e tem tudo a ver com a Barquinha [...].

Já fui pra Rio, pra São Paulo, e a última viagem que eu fiz agora foi pra Minas Gerais, fui pra Viçosa e pra Ribeirão das Neves, que passei oito dias e foi muito gratificante.

Hoje a capoeira tá fazendo isso, depois da roda, eles fazem o samba. Como tem muita mulher na capoeira também, então eles agora resolveram depois da roda de capoeira, eles fazem o samba. Todas as capoeiristas sabem tocar, e a sambar sim.

Essa relação do samba de roda através da capoeira não ocorre apenas com D. Rita. Muitos grupos daquela expressão cultural finalizam suas práticas colocando o samba nas suas rodas e, por essa razão, é comum ver capoeiristas homens e mulheres de diferentes Estados brasileiros e países com um bom sapateado nos estilos praticados no Recôncavo. Aliás, o samba de roda e a capoeira guardam muito em comum. Ambas as práticas requerem a formação de um círculo com a participação dos de fora do centro ou dentro dele, sendo que a música e o movimento corporal são elementos centrais, que estabelecem conexões entre o passado e o presente. A estrutura musical das duas práticas é cíclica, com frases que são repetidas pelo coro em versos muitas vezes improvisados. Algumas canções são comuns a ambas, os termos *chula* e *corrido* também, e ainda que não tenham exatamente o mesmo significado, guardam algumas características semelhantes, como o andamento. Não é de se estranhar que isso ocorra, pois se estruturaram a partir de povos que possuem o mesmo tronco étnico-linguístico: os bantos. Além disso, o contexto da escravidão era o mesmo e, muitos capoeiristas também eram sambadores e praticantes do candomblé. Na busca de uma conexão com as raízes dos antepassados, os grupos de capoeira se irmanam com as práticas e os sujeitos do samba de roda. Assim como D. Rita, também D. Zélia e D. Nicinha têm difundido seus conhecimentos fora dos limites da Bahia através dessa vinculação simbólica.

²⁶⁴ Referência aos projetos *Maré me Leva* e *Maré meTraz*, do Bando Maré de Março, coordenado pelo Contra Mestre Guaxini do Mar. Os projetos envolvem eventos em Salvador, na Bahia, e em diferentes cidades de outros Estados e reúne grandes Mestres da capoeira e do samba de roda.

Ainda em termos de difusão do trabalho, D. Nicinha, por sua vez, diz não se ocupar propriamente dela em si, mas afirma que o seu samba de roda “é divulgado aí por esse mundo de meu Deus”. Também acredita que a difusão dele se dá através de uma rede de contatos que foi se firmando durante os seus mais de 40 anos assumindo a liderança de um grupo. Através dos seus “conhecimentos”, como gosta de se referir aos seus parceiros, tem realizado shows como convidada em projetos na Bahia e viajado por “todos os países da Europa”. Ela afirma:

Ah, minha filha, não é eu não [que divulga o trabalho]. Me acham! Se por acaso não tiver meu telefone não tive nada, chega aqui em Santo Amaro, “quero conhecer D. Nicinha”, qualquer pessoa leva pra minha casa. É assim. (...) Eu tenho meus conhecimentos... os meus conhecimentos que me chama e se aparecer alguma coisa, aqui em Santo Amaro que for procurar a Secretaria de Cultura, só procura D. Nicinha. A gente vai pra Brasília fazer a Consciência Negra, a prefeitura daqui que se entra com a Fundação Palmares, entendeu. Eu tenho meu conhecimento, eu tenho meu conhecimento, quando você vir eu fazer uma apresentação é por causa do meu conhecimento....

Essa rede de contatos que ela estabeleceu possibilita-lhe difundir os seus saberes e sua prática com o samba de roda, através de shows e oficinas, sendo os públicos presentes os seus principais comunicadores.

Quanto a Any Manuela, das sambadeiras entrevistadas é provavelmente a que melhor trabalha com elaboração de projetos e captação de recursos através de editais de incentivo. Desde muito jovem entrou para o grupo de jovens com o qual o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Áudio (LEAA) da UFRB, coordenado pela professora Francisca Marques, desenvolve atividades educativas. Ali aprendeu algumas delas que seriam importantes para auxiliar na preservação da memória do grupo *Suerdieck* e no cargo de assessora de comunicação, que viria a exercer posteriormente por dois anos na Asseba: elaboração de roteiro e desenvolvimento de entrevistas; técnicas de fotografia; filmagens; edição e catalogação. Com Francisca aprendeu também a entender melhor o que é patrimônio imaterial, a escrever projetos, a lidar com a burocracia dos editais e a adentrar e se relacionar em espaços sociais virtuais para aprender e produzir conhecimento significativo para a sua comunidade.

Todo isso foi fundamental para a realização de projetos que possibilitaram a manutenção de algumas atividades dentro da Casa de Samba de D. Dalva, entre as quais, a oficina de transmissão de saberes. Também em 2017, contando com a parceria de Francisca Marques, obteve a aprovação de um projeto no edital público de Manutenção de Ações Continuadas do Governo do Estado/Secretaria de Cultura – Fundo de Cultura. O projeto que teve como proponente a Associação Cultural do Samba de Roda de Dalva Damiana, sob sua coordenação

geral, recebeu apoio financeiro por três anos (2017-2019), no valor total de R\$ 449.674,00²⁶⁵. O recurso se destina ao compartilhamento de conhecimentos de mestres populares e incentivo de suas participações em oficinas, apresentações culturais nas quais o samba de roda seja o mote principal. Essa conquista veio possibilitar, pelo menos temporariamente, não apenas a implementação das ações de dinamização do espaço e fomento dessa expressão artística, como também o pagamento do aluguel da Casa de Samba de Dona Dalva, motivo de preocupação da sua família por muito tempo, por não gerarem recursos financeiros suficientes para sua auto sustentação.

O protagonismo e expertise de Any Manuela nesse aspecto se contrapõem à falta de informação de outras cinco mestras sambadeiras entrevistadas, que disseram não estar a par de como é feita a divulgação dos trabalhos dos grupos aos quais estão filiadas. A maioria destas teve pouco ou nenhum acesso à educação formal e algumas são iletradas. Apesar de muitas marcarem posições importantes nos seus grupos, inclusive a liderança, deixam essa tarefa a cargo de outrem que possua melhores condições de trafegar pelas redes de comunicação relacional e virtual. Entretanto, a falta de capacitação em elaboração e gestão de projetos culturais termina por prejudicar algumas delas.

6.1.7. Incentivos das instâncias municipais de governo

Um dos maiores problemas apontados pelas sambadeiras, em relação à manutenção das suas práticas, é a falta de incentivo dos governos municipais. Quando ocorrem, são pequenos apoios eventuais ou intermitentes. Não existem políticas públicas que lhes garantam uma segurança, deixando-os à mercê das inclinações políticas dos gestores. Vejamos o que fala Any Manuela sobre a situação em Cachoeira:

(...) Nesse período de 2003 a 2017, o prefeito na época, Carlos Pereira, tinha uma atenção melhor pra cultura, um comprometimento com o samba de roda, então se visualizava e discutia ações,...ações a médio, a longo prazo, justamente para fortalecer o samba de roda, fortalecer ações, mas infelizmente, né, as políticas municipais, as políticas partidárias... Infelizmente, a gente fica à mercê do que vai acontecer a cada quatro anos. (...) Por exemplo, a gente tinha um convênio que era o convênio que mantinha a Casa do Samba. Esse convênio se manteve até agosto de 2016...até 2016. Cancelou, não renovou, não dialogou, a gente não ...a gente só sabe que renovou né, por conta de corte de despesas, mas a gente não tem nenhuma...enfim, não existe...não houve diálogo, não houve mais nada, e não se tem tido abertura pra isso. Então, é nesse ponto, no município, pelos órgãos públicos, a falta de respeito é muito grande e até desumano.....é desumano, porque não tem necessidade de tanta falta de respeito e com a cultura local,

²⁶⁵ Valor divulgado no site da Secretaria da Cultura do Governo do Estado da Bahia. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Transparencia_Acoes_Continuadas_Julho_2018.pdf>

com as pessoas da cidade, as pessoas que é...se encontram aqui, que querem estar aqui, com as pessoas que voltam aqui, com as pessoas que precisam de emprego aqui, então, a gente...eu vejo muito as conquistas do samba de roda, mas não posso...a gente não tem como fechar os olhos pra essa problemática na localidade, essa problemática na cidade.

Por outro lado, quando há contratações dos grupos em eventos públicos realizados pelas prefeituras, a realidade é a mesma de tantos Mestres e Mestras da cultura popular de outros Estados brasileiros: os cachês pagos aos grupos de samba de roda são discrepantes em relação à verba aplicada na música popular comercial. A esse respeito, Any Manuela comenta:

Quanto que se paga [por apresentação] em Cachoeira? Valores de R\$2.500, R\$3.000, R\$3.500. Então, são valores que não tem como você trabalhar. Enfim, a gente acaba fazendo um milagre, dividir, compartilhar um cachê desse com 25, 30, 35 pessoas, mesmo que eles achem que o grupo tá muito grande, que a gente deveria diminuir, mas apresentações como o Treze de Março, como Feira do Porto, que faz parte da cultura dessas pessoas... E essas pessoas construíram o samba de roda! Nossa, o samba de roda, minha vó conta a história do início da Feira do Porto, mobilizando as pessoas pra participar, pra construir o São João. Então, hoje a gente tem uma política bem de reduzir, porque o valor que paga é R\$2.000, R\$ 2.500, , R\$ 3.000,, sendo que grupos famosos, com estrutura pequena, recebe R\$80 mil, R\$100 mil, R\$150 mil até R\$200 mil....então é muito complicado, é uma situação super complicada. Esse tipo de situação, por exemplo, fragiliza bastante o trabalho com samba de roda, por mais que a gente queira melhorar a estrutura, contratar até profissionais pra desenvolver algumas atividades específicas, mas, infelizmente, dificulta bastante.

Além disso, o tratamento dispensado a eles durante as apresentações é geralmente muito desigual e pode ser até mesmo desrespeitador, a começar pelas acomodações e serviço nos camarins. Ainda a própria Any comenta sobre a luta junto à prefeitura para conseguir água para beber:

Então, de 2003 a 2017, o gestor que tava à frente da prefeitura tinha essa preocupação, né... de também dar um serviço de camarim emprestado, mas a gente sabe isso foi nesse período, mas em outros períodos? (...) Eu me lembro que às vezes não tinha água no palco, antigamente. Então a gente pedia água, e pedia várias vezes. Então, assim, ter uma caixa de água no palco, por exemplo, no município, nossa, isso era uma conquista, até isso era uma conquista...

Em busca de melhores condições para as apresentações do *Grupo Suerdieck*, Any tem buscado estabelecer parcerias com as quais consegue melhores cachês e, sobretudo, respeito:

[...] não vou dizer que há ainda o que a gente deseja, mas melhores tanto naqueles momentos quanto nas parcerias que vão se desdobrando, então...Nossa, quando a gente realiza um trabalho de parceria, os ganhos, em vários sentidos, não apenas no que se referem a cachês são melhores também...e assim, por exemplo, tem apresentações, que mesmo não sendo cachês altos, mas todo trabalho de produção, de camarim, toda essa atenção é humana.

Por sua vez, D. Jane menciona outra demanda relacionada a incentivos municipais: a necessidade de políticas públicas para viabilizar a compra de terreno e construção das casas, que foram criadas ou fortalecidas em 15 cidades do Estado da Bahia pelo Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, através do Projeto Pontão do Samba, coordenado pela Asseba, e que compõem a Rede do Samba. Muitos desses espaços não possuem sede própria, e os Mestres e Mestras precisam pagar aluguel, o que dificulta a sua manutenção, uma vez que seus grupos não conseguem se manter constantemente em atividades que gerem recursos materiais para se autossustentarem e autogerirem.

[...] Nossa preocupação mesmo é a questão de espaço. E o sambador e as casas de Rede do Samba ainda sofre muito com espaço. Aqui a gente tem a área, mas a gente não tem uma estrutura, então assim, eu acharia que deveria ter um edital que contemplasse essa parte de construção de espaço, e eu acho, eu não sei que o governo ainda não se deu conta, né, disso. Porque assim, a gente com espaço é bem melhor do que a gente alugar. No caso, quando a gente ganha um projeto, um edital, né, no edital a gente não contempla a gente ter um valor sustentável pra fazer construção, pra construir.

As observações de D. Jane encontram respaldo em D. Fiita e D. Rita da Barquinha, que também sonham com um espaço para o seu grupo. Ao contrário das outras, ela informa que recebe apoio do poder público municipal:

Do secretário de Cultura, coordenador, prefeito, inclusive, nós não temos uma casa, uma sede. E eu estou aí, com o prefeito, ele vai dar o terreno. Pra gente construir o nosso canto. Ele disse pra nós vir, que ele dá o terreno e dá três mil blocos. Pra gente começar. Então a gente foi fazendo uma sambinha aí, é pouco, porque aqui paga muito mal, muito pouco. E a gente foi juntando em caixa e agora a gente vai, com fé em Deus, vai começar que é pra gente ter o canto da gente. Pra se reunir, pra gravar nossos instrumentos. (D. FIITA, 2018)

Por outro lado, D. Rita tem um espaço cedido temporariamente pela prefeitura, para abrigar os registros históricos e simbólicos do seu grupo, CDs, fotografias e a própria barquinha. No local funcionava antes um posto telefônico, onde ela trabalhava como telefonista, e por muita insistência conseguiu ocupar. Contudo, precisou devolvê-la na gestão anterior e recebeu-a de volta novamente do atual prefeito. Entretanto, sente a necessidade de ter a sua própria sede e explica o porquê ainda não ter uma:

Eu não tenho, pelo simples fato de eu não ter condição e tenho que esperar pelos órgãos, pelos representantes, e dentro do contexto também, eu acho que a Barquinha...a cultura não é muito pro esse lado, pra ser apoiado. Eu acho que a cultura fica um pouco pra trás, pra receber tipo de ajuda de qualquer um órgão governante. (D. RITA DA BARQUINHA, 2018)

Podemos ler nas entrelinhas dos depoimentos das sambadeiras o descaso que existe por parte das instâncias municipais com essa expressão cultural popular, que é o samba de roda.

Um patrimônio imaterial tombado, mas que não é compreendido como tal pelas elites que detêm os poderes político e econômico do Recôncavo e que acreditam que somente o que elas produzem têm valor e importância cultural. As prefeituras agem equivocadamente como empresas privadas, gastando verbas públicas com artistas consagrados nacionalmente, que trabalham com música comercial de grande retorno financeiro, e deixam de apoiar os grupos locais, seja na contratação de seus trabalhos como na manutenção e abrigo das suas histórias e memórias. Usufruem das relações e contatos pessoais que os Mestres e Mestras acumularam ao longo do tempo, do turismo que seus trabalhos proporcionam aos seus municípios, mas em quase nada (ou nada) contribuem para minorar as dificuldades que enfrentam no seu cotidiano para a própria sobrevivência e para a salvaguarda desse bem cultural.

6.1.8. Patrimonialização do samba de roda

O samba de roda foi registrado como Patrimônio Imaterial do Brasil em 2004 e, no ano seguinte, declarado como Obra-prima Oral e Imaterial da Humanidade. Passados quase 15 anos do primeiro registro, qual terá sido o impacto disso na vida dos sambadores e sambadeiras? O que de fato mudou para o samba de roda e para a vida dos seus praticantes? Foram mais positivas ou negativas essas mudanças? São questões muito presentes na minha cabeça durante o percurso desta pesquisa. Uma vez em uma das rodas de conversa com as sambadeiras no projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, em Imbassaí, um paraense preocupado com a patrimonialização do carimbó, perguntou-me diretamente se o registro de patrimônio havia contribuído efetivamente para o fomento e fortalecimento do samba de roda e se o plano de salvaguarda vinha sendo colocado em prática. Ao invés de responder, solicitei que a então coordenadora de eventos e pesquisas da Asseba, Olívia Roberta Lima Silva, o fizesse, pois já a havia escutado falar sobre o tema em outra ocasião.²⁶⁶ Ela se apresentou se identificando como mulher jovem, negra e sambadeira e disse que ela própria era “a prova de que o registro do samba, enquanto patrimônio imaterial, não só brasileiro, mas obra-prima da humanidade trouxe muitos benefícios pro samba de roda”²⁶⁷. Contou que iniciou seus trabalhos na Asseba como aprendiz, ainda adolescente, e chegou ao cargo de coordenadora com pouco mais de 20 anos de

²⁶⁶ Em dezembro de 2017, participei como mediadora de uma das mesas do II Encontro (Re) Pensar Recôncavo, promovido pelo Centro de Artes, Humanidades e Letras - CAHL/UFRB, em Cachoeira(BA), onde Olívia Roberta Lima Silva foi uma das palestrantes, ao lado do ex-coordenador geral da Asseba Rosildo do Rosário e da professora doutora da Universidade Federal da Bahia Daniela Maria Amoroso. A atividade estava vinculada ao Programa *Ações em Rede - Universidade, Organizações Sociais, Benefícios, Comunidades* e tinha como tema o samba de roda.

²⁶⁷ Olívia Roberta Lima Silva, em depoimento proferido durante a roda de conversas do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, em Imbassaí, distrito do município de Mata de São João, em janeiro de 2018.

idade, permanecendo ali por seis anos. Relatou algumas ações de salvaguarda do samba que haviam sido desencadeadas após o registro e afirmou o seu compromisso de levar essas ações adiante. Disse que o samba de roda era o bem imaterial mais contemplado com editais porque “a juventude aprendeu a escrever projetos; que ele não iria morrer: o samba de roda ele fomenta e só faz com que a juventude e as crianças venham ficar no lugar das nossas mestras.” Sua resposta foi impactante e muito ovacionada pelos presentes.

Pensando em tudo isso procurei conhecer o ponto de vista das entrevistadas sobre esse tema da patrimonialização. Interrogadas, as três dirigentes do grupo *Suerdieck*, D. Dalva, D. Ana e Any Manuela foram unânimes em responder que houve muitas mudanças positivas. D. Dalva e sua filha Ana enfatizaram as palavras “valorização”, “respeito” e “reconhecimento”. A primeira acredita que “vai chegar a mais reconhecimento ainda. Devagar vai chegar.” Ana, por sua vez, acredita que apesar de o samba ter sido valorizado, ainda não o foi suficientemente. Quis saber um pouco mais sobre o que faltava para isso, mas ela foi reticente e não expôs claramente o seu pensamento. Quanto ao depoimento de Any, ele sinaliza as mudanças para os sambadores e sambadeiras de um modo geral e depois os ganhos para o grupo *Suerdieck*:

Eu vejo que houveram muitas mudanças, e positivas.... Com a formulação do dossiê do plano de salvaguarda, se constitui objetivos, justamente para atender a demanda dos sambadores, no que se refere à divulgação das músicas. (...) O resgate de músicas, histórias, que até então já não se praticavam mais, já não se cantava mais. O resgate de sambadores, alguns sambadores já estavam um pouco distantes do samba de roda, mas anteriormente, eles tinham uma relação muito próxima com o samba, então, essa... é a volta dessa relação. Não sei se posso dizer a volta, não é, mas é retomar essa relação. (...) A ampliação dos espaços que tratam de temática do samba de roda, seminários, oficinas, publicidade...os espaços da comunidade, que são lugares onde nascem, onde... a própria criatividade dos sambadores, a procriação do público, composições. Os contatos com os sambadores. Então, esses ganhos são muitos, desse lado, e também no que se refere à participação do samba de roda nas políticas públicas pra cultura.

Em seguida, comenta que a partir da patrimonialização, o *Grupo de Samba de Roda Suerdieck* pode participar de editais que proporcionaram tanto a manutenção das atividades da Casa de Samba de Dona Dalva, como a própria estruturação do grupo. “Então esses ganhos foram muitos (...). A gente não imaginava chegar onde chegou. Minha vó fala isso pra mim, com muita frequência.”

D. Jane, D. Fiita, D. Rita e D. Bibi destacam também o aspecto da valorização dos sambadores e sambadeiras. As duas primeiras ressaltam que a visão das pessoas em relação a eles mudou, o samba ganhou mais visibilidade: “Depois que passou a ser um patrimônio cultural da humanidade, o povo começou a dar valor ao samba de roda e todo lugar que tem um

samba de roda você vê muita gente. E antigamente não era assim”, diz D.Fiita. “As pessoas começaram a participar mais das nossas atividades, como alunos de escola pública, escola particular, de fazer, de trabalhar, pesquisar sobre o samba, então, abrange muito”, argumenta D. Jane. Segundo ela, o registro de patrimônio imaterial também trouxe mudanças para sua vida pessoal: “tanto na parte teórica quanto na prática, eu aprendi muito, muito de seminário, que antigamente eu não tinha essa vivência, conhecer assim pessoas, trabalhar mesmo o coletivo, então eu consegui o que não conseguia.”

A sustentabilidade para os grupos, a necessidade de um espaço físico – tema já abordado na sessão anterior – e a valorização foram mencionadas por D. Bibi como pontos negativos da patrimonialização:

Eu só acho assim, que nessa questão podia se investir mais no samba de roda pra dar uma certa sustentabilidade, porque tem alguns sambas aí, que se eles não tiverem alguma coisa que possa dar um suporte e tal, pode acabar uma tradição de muitos anos. Tem que dar mais estímulo a esse pessoal, seja ele adquirindo a sua sede própria, né, como o caso de D. Dalva mesmo, nossa, é um riqueza que nós temos no Recôncavo e na Bahia, e a dificuldade de D. Dalva consegui um espaço próprio, nossa, ficar pagando aluguel, tipo, tirando às vezes de onde não tem, pra manter a sede, pra manter o samba, com essa qualidade que tem, né, é difícil. Eu creio que se o patrimônio tivesse a condição...tivesse a condição, não, tivesse um olhar mais apurado pra essa questão da valorização do samba, evitava umas ruínas que tem nas cidades, já dava um espaço.

D. Rita, por sua vez, aponta outro ponto positivo na valorização do samba a partir do registro de patrimônio imaterial: a remuneração dos seus praticantes em shows e eventos.

Mudou dos sambadores ser convidados pra apresentações em lugares, em ganhar um dinheirinho, independente que seja muito que seja pouco, mas hoje os sambadores, através do patrimônio, ser reconhecida. Os sambadores foi muito reconhecido, e começaram a ganhar um dinheiro, desde quando a gente sambava de graça. Chegava, tinha um samba ali, a gente sambava de graça, hoje nós sambamos já como artistas. Já somos convidados, já fazemos uma apresentação, já ganha algum dinheiro, e já ganha conhecimento. Então eu acho que mudou muito, mudou muito, pra melhor.

Em contraposição, essa remuneração mínima que passaram a receber faz com que D. Zélia argumente que as mudanças que vieram não foram suficientes para que, de fato, uma valorização dos artistas ocorresse:

Ah mudou, mudou muito, mas só que ainda a gente...o samba de roda não tem aquela tradição forte, como tem esses cantor, essas cantigas boba que eles cantam aí, já fica tudo rico, ganhando dinheiro. E o samba da gente, não, a gente ainda tá correndo atrás pra ver se valorizado, que não é valorizado o samba da gente. Ainda não tá não. Porque você vê, a gente vai pro samba, a gente fica bonito, faz bonito, quando vai receber, recebe R\$50, R\$100, você tá entendendo, ainda dá graças a Deus, de a gente ir. Porque naquele tempo, a

gente não recebia nada, e hoje inda recebe R\$100, ainda recebe R\$50, e tem vez que até o samba...a gente vai viajar, até nem paga. Fernando que tira do bolso dele e dá a gente. É assim!

Também Bibi sustenta o mesmo argumento sobre a valorização e comenta sobre os grupos que terminam aceitando cachês muito aquém do que deveriam receber:

As cidades de São Félix e Cachoeira são carentes disso, porque se falava uma certa época, que cada festa que tivesse, que fosse colocado o samba de roda pra que tivesse essa valorização. (...) A questão da valorização financeira, não é o suficiente pra suprir as necessidades do samba, e eu ouço muito essa fala, de que quando contrata-se pessoas de um preço absurdo, vem de fora com outro estilo de música, de dança, e a prata da casa fica sempre pra dar o que sobrar. Alguns sambas não têm vontade não: fulano vai pagar X e a gente vai pagar Y, aí não vai como uma forma de protesto pra que seja mais valorizado, aí tem outros que leva não sei quanto tempo sem tocar, aí deu uma quantia irrisória ali, aí ele vai, tadinho, pra ter oportunidade de se apresentar. Não é nem maldade, que às vezes os colegas podem interpretar “ah, fulano vai por qualquer dinheiro, por isso que nunca valorizam a gente”, mas eu entendo por um lado assim, de querer ter a oportunidade de ir também se apresentar, né, e falta é isso. Que se houvesse, eu creio, que se houvesse um padrão, um teto pro samba de roda, reconhecendo a sua valorização, vai ter um preço tabelado X, seja qual for o grupo, pronto, fica bom pra todo mundo.

Por sua vez, o recebimento de cachês pelos sambadores é motivo de preocupação para D. Biu, pois envolve uma mudança que se operou na forma de se fazer o samba em seu município, no modo como ele ocorria comunitariamente e de forma colaborativa como parte das celebrações religiosas. E a razão disso ela atribui à patrimonialização do samba de roda ou à “cultura”, como ela costuma denominar todo o processo que envolveu o registro do samba pelo Iphan e que trouxe conceitos que ela desconhecia:

Ah, modificou bastante [a patrimonialização]. É porque é assim, o samba hoje é maioria tá no interesse em muita gente que diz “só vou pro samba, porque tem dinheiro”. Se não tivesse nem lá eu não ia. Então eu acho que a cultura fez isso aí pra gente, tirou a metade da nossa... do nosso sangue, da nossa garra de querer ficar no samba, e dizer: vou amanhecer o dia”.

Antigamente a gente era união, era uma família, entendeu, antes de começar esse negócio de ter cachê, que a gente nunca sambamos com cachê, nunca fomo pro Lindro Amor com cachê, a gente nunca fizemos o nosso papel de sair, pedindo esmola também de cachê, e hoje tudo é cachê. Então o povo não quer ter essa responsabilidade mais de fazer o caruru.

[...] Não tô dizendo que não serve o dinheiro, eu gosto também, porque eu também preciso do dinheiro. Não tem quem não precise de dinheiro, mas e a tradição? Hoje vem gente tocar de cara grande, zangado, antigamente era um licorzinho, hoje o pessoal quer passar com dez caixas de cerveja. (...) Aí fica difícil pra gente fraco, não tem condições não. Não sei se isso é tradição, se começar assim, não sei se ano que vem vai ter caruru mais com samba de roda, não. [...] Não sei muito contar da cultura, mas a cultura pra mim, aumentou, avançou demais, que a gente perdemos a nossa alegria. (D. BIU, 2018a e 2018b)

D. Nicinha do Samba, de Santo Amaro, não enxerga muitas mudanças ocorridas pela patrimonialização. Comenta que houve uma movimentação interessante nas primeiras gestões da Asseba, mas não sente reais mudanças. Olhando para si mesma, vê suas conquistas e trabalhos como resultantes da sua rede individual de contatos e não faz relação alguma com o registro do samba de roda.

Eu não tenho salário assim da cultura, todo mês, então, se eu trabalhar eu tenho, se eu não trabalhar, eu não tenho. Então não é toda apresentação que é Casa do Samba me paga não. (...) Eu tenho meu conhecimento, eu tenho meu conhecimento, não tem patrimonialização, por causa do meu conhecimento....

Analisando as palavras das mestras e também me pautando no convívio com suas realidades e atividades cênicas, percebo que o registro do patrimônio gerou uma expectativa muito grande em todos os envolvidos com o samba. Houve uma mobilização inicial intensa conjunta entre eles e o Iphan, pesquisadores, professores de universidades e pessoas interessadas no desenvolvimento da cultura local. Uma associação envolvendo os sambadores e sambadeiras de todo Estado foi criada; novos grupos surgiram; realizaram-se oficinas de capacitação; encontros entre os Mestres e Mestras e formação de grupos de samba mirins. Mas toda essa movimentação não parece ter corrido em paralelo com a valorização dos seus praticantes em seus próprios municípios. Eles recebem um maior reconhecimento de pessoas que são de fora das suas localidades de origem. As elites detentoras do poder ignoram o valor simbólico, histórico e artístico do samba de roda e, mais ainda, dos detentores dos seus saberes e fazeres, sejam por motivos classistas, racistas ou midiáticos. Por outro lado, o Estado não criou programas de apoio aos Mestres e Mestras ou às pessoas que trabalham diretamente com o samba de roda, que lhes garantissem as necessidades materiais para continuidade de suas práticas. Também os editais de incentivo federal ou governamental não contemplam a todos, sobretudo pelos trâmites burocráticos para preencher todos os requisitos necessários. Desse modo, resalto uma vez mais o que já mencionei na sessão anterior: as sambadeiras cujos grupos receberam um apoio de capacitação mais de perto de professores, pesquisadores, amantes do samba de roda ou que tiveram familiares que se envolveram mais diretamente com a Asseba, como sinalizado no depoimento de Olívia Roberta, puderam aprovar alguns projetos e conseguem destacar mais pontos positivos do que negativos na patrimonialização, embora reconheçam que ainda não se chegou onde era esperado. Algumas outras concordam que o número de apresentações aumentou, mas acreditaram que o samba de roda traria mudanças financeiras significativas, que pudessem lhes proporcionar uma vida econômica mais digna, condizente com a expertise dos seus conhecimentos e com o papel de guardiãs da memória dos

nossos antepassados. Como não experimentaram isso na sua realidade cotidiana, não conseguem ver de fato mudanças ocorridas a partir do registro de patrimônio.

Significativa também é a preocupação, sintetizada nas palavras de D. Biu, sobre as mudanças na forma comunitária de se fazer e viver o samba de roda, por conta do recebimento dos cachês. Isso intranquiliza algumas delas e talvez seja um dos pontos mais nevrálgicos da patrimonialização. De um lado, criou a expectativa de poder suprir suas necessidades materiais a partir da formação de grupos. Contudo, os contratantes – quando não trocam o serviço por bebida – pagam valores ínfimos²⁶⁸ que somente conseguem remunerar o trabalho de alguns membros do grupo, e as sambadeiras ficam dispensadas. Por outro lado, os tocadores, quando solicitados pelas pessoas da sua comunidade, querem cobrar valores de um mercado inexistente, e que elas não têm condições de pagar. Talvez seja de fato um dos temas que possivelmente terá que ser mais discutido e olhado de perto pelos sambadores e sambadeiras, para que possam encontrar alternativas em experiências que protejam, fortaleçam e salvaguardem as suas raízes ancestrais, mantendo o alicerce da experiência comunitária do samba.

6.1.9. Aprendizado com o samba de roda

O samba de roda é uma prática comunitária que envolve muitos aprendizados. Katharina Döring, enquanto arte-educadora, oferece uma grande contribuição nas suas análises de alguns deles que estão ligados às dimensões artística, estética e musical, trazendo uma excelente observação:

- Aprendizado musical – timbres sonoros, ritmo (elementar e polirritmia), melodia, harmonia (viola, violão, cavaquinho, sanfona), técnica instrumental e vocal (técnicas vocais da cultura ancestral), diálogos musicais, responsorial, fraseado, improvisação, estruturação, memória auditiva, coordenação rítmica e melódica, onomatopeia, prontidão, alternância, variações;
- Aprendizado cênico e sinestésico – coordenação motora, orientação e exploração espacial, lateralidade, repertório de movimentos, ritmo, gestualidade, consciência e experiência da cena, presença de corpo e espírito, coreografia, diálogo, improvisação, prontidão;

²⁶⁸ O valor dos cachês pago na região é muito variável, de acordo com os aspectos culturais próprios de cada localidade. A contratação por um órgão municipal está, em média, entre R\$ 1.500 e R\$ 3.000, à exceção única de São Francisco do Conde que costuma pagar R\$ 10.000 para cada grupo. Mas essas contratações são bem pontuais, em eventos específicos, como São João ou Dia (ou mês) da Consciência Negra ou algum encontro/festival cultural da cidade. No resto do ano, é comum tocar por troca de bebidas e alimentação ou com o recebimento de pequenos cachês, que estão entre R\$40 e R\$150 para as sambadeiras ou até R\$200 para os tocadores. Somente em projetos maiores patrocinados é que esses valores atingem um patamar mais profissional, geralmente com viagens para fora do Recôncavo, mas são muito esporádicos e muitas vezes não envolvem o grupo inteiro, apenas os mestres ou mestrizas (valores informados por sambadeiras e sambadores de Acupe, Saubara, São Francisco do Conde, São Braz e Teodoro Sampaio).

- Aprendizado poético e linguístico – jogo de palavras, ampliação de vocabulário, diálogo, memória literária, sentido poético, metáfora, ironia, espontaneidade, construção de sentido e interpretação, criatividade, improvisação, presença de espírito, humor;
 - Aprendizado plástico-visual – simetria e ruptura, criatividade, habilidades manuais, cores, formas, materiais, técnicas, improvisação e adaptação (vestimenta, cenário).
- (DÖRING, 2015, p.15)

Os vídeos realizados com as sambadeiras tinham a pretensão de serem finalizados com um quadro no qual elas falassem sobre o aprendizado com o samba de roda para além das dimensões apontadas pela pesquisadora. Às vezes, por uma sequência encadeada de conversas que surgiram espontaneamente, isso foi alterado. Contudo, permito-me encerrar a primeira parte desta sessão com esses depoimentos que também me foram valiosos para entender a dimensão simbólica do samba de roda para essas mulheres que dedicaram ou dedicam a ele um tempo precioso das suas vidas.

“Tem muitas coisas envolvidas no samba”, finalizou D. Bibi o seu depoimento no qual tentou explicar o que havia aprendido com o samba de roda para além do “samba no pé”. Quais coisas seriam essas que estão atreladas à vivência dessa expressão *coreo-lítero-musical-participativa*? Penso que seria necessário acrescentar ainda mais termos a ela para abarcar todas essas “muitas coisas”. D. Bibi falou em aprendizado de convivência: ter disciplina, seguir regras, solidariedade e união. “Se aprende que não se está só.” D. Rita concorda e diz que aprendeu “a lidar com união com cada tipo de pessoa.” D. Dalva complementa com outros ganhos: consideração, humildade, respeito, tratamento igualitário entre as pessoas:

Eu aprendi com o samba de roda: considerar as pessoas, tratar bem, receber as pessoas da maneira que eu sou e que eu posso [...] Ser humilde. [...] Trato bem todo mundo. E gosto de todo mundo, todo mundo me considera. Eu sou um coração limpo, livre, não tenho maldade contra ninguém, não tenho desespero, não gosto de palavrões também. Quero o que? Respeito, faço respeito.

Amizade. Eis outro termo utilizado nesse aprendizado com o samba. Desta vez, mencionado por D. Cadu e D. Biu, que acrescenta que o samba de roda além de ser um “braço amigo” é “um bom abraço coletivo”. D. Santinha complementa fazendo menção a comportamentos e igualdade para todos:

A camaradagem, a amizade, entendeu...Saber entrar, saber sair, mesmo que a gente já tamo chegando pra idade, mas tem que aprender se comportar no lugar que chega; tem que querer aprender tratar todo mundo igual. (D. SANTINHA, 2018)

A amizade por elas mencionada possibilita a geração de uma rede de contatos e de possibilidades de expansão do espaço físico do samba para outras paragens, de receber o

respeito e a consideração de outras pessoas distantes da sua comunidade, como comenta D. Nicinha:

Eu tive muito conhecimento. Isso aí valeu a pena. Porque você faz uma amizade. O lugar que você vai é uma consideração, porque você é tratada como se fosse uma rainha. Então, só isso! As *educação*... Eu acho que as pessoas quando vão num lugar, se as pessoas pudessem.... Acho que me dava banho, acho que botava comida na minha boca. Só acha carinho, amor, então, é isso! E dá saudade quando a gente vem, como deixa saudade e quando a gente vem fica com saudade também.²⁶⁹

Aprender que se é aprendiz mesmo sendo Mestre, não importando a idade de quem ensina. Isso também faz parte das “muitas coisas” que o samba de roda ensina. Assim se colocou D. Jane:

A gente que é sambador, a gente nunca sabe tudo, a gente aprende com o tempo. Então assim, as minhas dificuldades que eu tenho assim, tipo “Meu Deus eu ainda tenho que fazer/aprender a tocar pandeiro no caso”, aí o que é que eu faço, eu tenho que ver uma mestra que toca e fico olhando, e aí eu peço a ela “tem como a senhora me ensinar? ”. Como hoje eu tô fazendo isso aqui na casa. Hoje eu tô aprendendo a tocar pandeiro com as oficinas com Milton, com Pedro, meu irmão. Então, eu acho que a gente, um vai aprendendo com o outro.

Do mesmo modo, D. Rita argumenta,

[...] ninguém nasce sabendo tudo. Eu penso “ah, eu tô aqui, vou dar uma oficina. Eu sou mestra, eu não sei tudo”. Eu tô ali, mas eu vou aprender também. Eu vou aprender também com todo mundo. Como eu sempre digo, eu fui pra universidades, eu tava com o pessoal universitário. Olha eu, uma mulher que só tem um primário completo, e eu estava ali, todo mundo parado, me ouvindo, tudo universitário. Ói onde a Barquinha me levou! Será que era eu tinha que ensinar só? Eu também tinha muita coisa pra aprender. E é assim o samba de roda faz!

D. Fiita é outra que se colocou entre as que aprenderam a continuar a aprender. Assim, no contato com outras sambadeiras de outras comunidades, aprendeu a conhecer novas modalidades do samba e conheceu melhor algumas que já havia ouvido falar, mas não sabia exatamente o que era. Já a aprendizagem de D. Ana gira em torno da valorização da vida, do respeito e amor ao próximo. Sua mãe, D. Dalva, lhe ensinou a servir: “O que D. Dalva passou e passa pra gente é isso aí: ‘Quem não vive para servir, não serve para viver’. Então, a gente valoriza a vida”.

Any Manuela, a mais nova das entrevistadas, reúne em suas palavras um pouco de tudo que as outras falaram. Já imbuída na sua juventude de muita responsabilidade com os

²⁶⁹ Atenção que ela se refere às viagens que faz. Tanto ela como D. Rita e D. Zélia se referem ao respeito e consideração que têm fora das suas comunidades.

conhecimentos adquiridos com o samba de roda, toma para si o compromisso de passá-los adiante:

Os ensinamentos que eu tive no samba de roda, além do samba no pé, ah, foram muitos. Eu acho que essa questão de lidar com a sensibilidade das pessoas, lidar com o lado humanitário, de ter essa uma visão da realidade da pessoa. Eu conheci muitas pessoas...nossa, conheci muita gente, conheci pessoas de várias experiências, e pessoas que têm música, que têm a cultura como um motivador de continuar a viver, de ter expectativas, sonhos e sentimentos. (...) Fazem música porque gosta, faz cultura pelo que acredita, em tudo que ela pode oferecer à humanidade... em termos de consciência humanitária, de respeito, de valorização das pessoas, independentemente da idade que elas tenham.

Se eu não tivesse nascido numa família ligada à cultura popular, eu não sei se eu teria essas outras experiências. (...) Eu não sei muito explicar, acho que existe uma missão a cumprir. Acho que a gente aprende, a gente recebe o conhecimento, em algum momento tem que passar adiante, tem que compartilhar, mas assim o samba... essa relação me proporciona...me proporciona muita coisa.

A energia no samba de roda é uma energia, eu digo e eu sinto é, que é uma energia espiritual. Então, o que me move, o que me motiva e me apoia muito, nessa sensibilidade do samba de roda é algo que meus olhos...meus olhos, às vezes, não veem... Me remete a um tempo que eu não lembro, (...) mas espiritualmente me remete a outros tempos, e espiritualmente me fortalece de várias maneiras.

“Tem muitas coisas envolvidas no samba”, disse D. Bibi. Parece-me que sim. A partir das narrativas aqui expostas, a expressão *coreo-lítero-musical-participativa* fica pequena demais para caber a multiplicidade de experiências, sentimentos, símbolos, comportamentos que se entrelaçam às práticas do samba de roda. Fazer samba de roda não é contar piada.²⁷⁰ Quando Any Manuela diz que talvez se não tivesse nascido numa família de sambadores não teria tido as experiências que viveu, fica subentendido que dificilmente quem é de fora da vivência cotidiana e comunitária do samba vai entender a teia de memórias que o envolve, tecida com linhas tênues de crenças, valores, linguagens, estéticas, códigos, sensações, compromissos. Para fazer samba de roda é preciso aprender a andar sobre essa rede de cruzamentos simbólicos e performáticos e nela se envolver emocionalmente.

As palavras das entrevistadas, expressas ao longo de toda esta primeira parte desta sessão, me trazem à mente a visão espacial da roda. Cada corpo colocado lado a lado traz um universo de referências adquiridas ao longo dos muitos enfrentamentos diante da condição de ser afrodescendente, de sexo feminino e ter vivido em ambientes marcados pela desigualdade social. Dentro do círculo, termos como convivência, amizade, união, humildade, igualdade se chocam com tensões, contornadas pela aprendizagem do respeito às diferenças. Naquele centro

²⁷⁰ Alusão à composição *Samba da Bênção*, com letra de Vinícius de Moraes e música de Baden Powell.

ancestral, o sentimento de amor se intensifica no desejo de continuidade e de proteção ao bem imaterial que praticam. Faz com que elas encarem o desafio de não romper o elo com os antepassados e de construir novas formas de transmissão em diálogo com as atuais configurações estéticas, conformadas, sobretudo, a partir do registro de patrimônio. A roda precisa seguir com seus procedimentos cênicos. Que os desafios sirvam para que demandem políticas públicas para garantir a continuidade das práticas e, assim, possam devolver a D. Biu e outras tantas senhoras do samba de roda a alegria que lhe foi tirada.

6.2. PROJETO CIRCULANDO COM AS MULHERES DO SAMBA DE RODA

São Paulo, SESC 25 de Maio, Roda de Conversa do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*. Dezembro de 2018. Um semicírculo formado por nove mestras do samba de roda trajando saias rodadas e torço/lenço na cabeça. A outra metade do círculo é composta por um público diverso, curioso e ávido de beber na fonte da ancestralidade daquelas mulheres do samba de roda. Por trás delas, os tocadores cantam: “Quem entrou na roda/Foi uma boneca/ Foi uma boneca ioiô/ Foi uma boneca.” Os olhos de todos são postos na pequena senhora de corpo magro e musculoso que adentrou no espaço. Como se fora uma criança tímida, ela passeia por cada um dos presentes fazendo um gesto infantil, no qual estica os braços com os dedos entrelaçados e volta a encolhê-los, passando as mãos por junto do corpo, abrindo os cotovelos, para depois alonga-los no sentido reverso. Com uma doçura nos olhos e na atitude corporal, ela começa a sapatear o seu tradicional *miudinho* mesclado com saltos para um lado e para o outro, enquanto segura a saia. A cada pulinho que dá, a plateia responde com gritos e aplausos. Naquele momento, aquela senhora de 98 anos de idade, conhecida pelo nome de D. Cadu, com um comportamento espetacular organizado, é uma boneca. Ela representa no corpo a letra cantada na roda. Acostumada a estar diante de plateias, tem uma consciência total do que seja estar em cena, no sentido original da palavra grega que remete tanto ao corpo do artista cênico quanto ao espaço em que atua. (BIÃO, 1999) Conhece os procedimentos rituais da roda e entende que os seus cabelos brancos escondidos por baixo do torço, adquiridos ao longo da sua vida no samba, permitem-lhe improvisar e iniciar sua performance de forma inusitada.

Boa tarde. **[Plateia responde: Boa tarde]** Eu amo vocês, porque vocês, hoje em dia, são meus netos, são meus filhos, são meus irmãos, são tudo meu, meus bisnetos, porque eu tenho 98 anos. Eu trabalho com cerâmica. Eu sou de Maragogipe, Bahia, meu nome é D. Ricardina, mais conhecida como D. Cadu. Aí meus filhos, eu gosto do samba, tô nessa idade, mas tenho que sair pra acompanhar o samba e sambar também.

A cena da performance de D. Cadu foi aqui utilizada para introduzir a segunda parte desta sessão, que relata e discute um projeto de difusão do samba de roda do qual participei, o *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*²⁷¹, fruto de uma ação de salvaguarda dessa expressão artístico-cultural popular, realizada conjuntamente pela Asseba, a Rede do Samba de Roda do Recôncavo Baiano e a Chegança dos Marujos Fragata Brasileira. O projeto, que foi realizado em duas etapas, a primeira compreendendo seis municípios na Bahia e a segunda, quatro cidades, incluindo três no eixo Rio-São Paulo, incluía um evento com uma roda de conversa performática com 15 mestras do samba de roda tradicional. Sua realização mostrou-se relevante para a difusão de saberes produzidos e acumulados por elas, que vão além da prática do samba em si; perpassam pela dialogicidade, respeito ao outro e à diversidade, afetividade e amorosidade.

Cenas como a de D. Cadu, nas quais a poesia mescla os sapateados do samba com histórias de vida que envolvem lutas e superações, foram vistas por diferentes públicos que se emocionaram, aplaudiram e reverenciaram as mestras nas rodas de conversa do projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*²⁷². São elas que fundamentam esta reflexão, que também se apoia nos relatórios finais de conclusão do projeto, apresentado em 2017 e 2018 ao IPAC, pelos organizadores do projeto, Luciana Barreto e Rosildo do Rosário.

O *Circulando* foi o desdobramento de outra ação de salvaguarda do samba de roda, o livro *Mulheres do Samba de Roda*, que vem acompanhado de DVD e CD. O trabalho reúne os perfis de 16 mestras de diferentes localidades situadas em três Territórios de Identidade (Recôncavo, Região Metropolitana e Portal do Sertão). Produzido fora do âmbito da academia, esse registro tem uma relevância por reunir um coletivo de mulheres no samba de roda, uma vez que as pesquisas publicadas sobre essa expressão cultural têm geralmente abordado a parte musical do *samba chula* e esse universo, como já abordado em sessões anteriores, é basicamente masculino.

O lançamento do livro e DVD *Mulheres do Samba de Roda* foi divulgado pela imprensa na capital baiana e pelas comunidades de samba envolvidas, tendo, então, desdobramento no

²⁷¹ *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda* foi idealizado por Rosildo Rosário (ex-coordenador da Asseba) e Luciana Barreto e contou com a participação de 15 Mestras sambadeiras de diferentes municípios do Estado da Bahia: **Dona Ana** (Saubara); **Dona Dalva** (Cachoeira); **Dona Fiita** (Teodoro Sampaio); **Dona Lora** (Irará); **Dona Fátima** (Conceição de Almeida); **Dona Aurinda** (Vera Cruz); **Dona Bernadete** (Simões Filho); **Dona Nicinha** (Santo Amaro); **Dona Santinha** (Acupe); **Dona Rita da Barquinha** (Bom Jesus); **Dona Cadú** (Maragogipe); **Dona Berenice** (São Francisco do Conde); **Dona Bete** (Camaçari); **Dona Chica** (Feira de Santana); **Dona Madalena** (Cruz das Almas).

²⁷² Doravante utilizaremos apenas a palavra *Circulando* para nos referir ao projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*.

Circulando, previsto para ocorrer entre agosto e novembro de 2017. Seu objetivo principal foi valorizar o papel das mulheres no samba de roda, mostrar suas contribuições e difundir o trabalho das mestras. Assim, o contexto em que vivem, suas histórias de luta pela subsistência, os papéis de liderança e organização que assumem, assim como as suas performances, seriam socializados com os públicos.

A estrutura inicial da primeira etapa do *Circulando* (que se supunha a única) incluía a exibição do DVD que o gerou e a realização de uma roda de conversa com as Mestras em quatro cidades: Maragogipe, Muritiba, Conceição do Almeida e Saubara, na qual eu fui convidada para ser a mediadora. Posteriormente, essa etapa se desdobrou em mais duas outras apresentações, em 2018, uma em Imbassaí (distrito de Mata de São João-BA) e outra em Salvador, onde o vídeo não foi exibido.

Para que as apresentações do projeto acontecessem foram realizados cinco ensaios²⁷³, como forma das sambadeiras reencontrarem-se, conhecerem-se melhor umas às outras e praticarem as músicas que seriam executadas. Esses ensaios ocorreram em três diferentes localidades: Santo Amaro, Cachoeira e Saubara,²⁷⁴ o que implicou num deslocamento de algumas Mestras dos seus locais de origem, dando-lhes oportunidade de estarem e/ou conhecerem outras casas de samba que não as suas próprias. Por outro lado, os ensaios eram gratuitos e abertos, o que possibilitou o contato dos públicos com as histórias e performances de várias sambadeiras e com formas de sambar diferentes das quais estavam habituados a ver e praticar.

Esses ensaios atraíram as atenções para o projeto antes mesmo da realização das apresentações. Isso se deve ao fato de que, na chamada sociedade da informação ou do conhecimento²⁷⁵ em que vivemos, cada vez mais nos valem os avanços tecnológicos para difundir as nossas ações. Assim, os produtores do *Circulando* utilizaram a rede de internet para disseminar as informações sobre o trabalho através da *fanpage* @MulheresdoSambadeRoda criada para o projeto do documentário e CD, atualizando-o com novos textos e fotos e dando uma nova identidade visual para a capa e avatar. Também foram criados quatro *cards* e pequenos vídeos dos ensaios para circular nas redes sociais.²⁷⁶

²⁷³ Os ensaios ocorreram entre 10 de junho de 30 de julho de 2017.

²⁷⁴ Os locais dos ensaios foram: Casa do Samba – Santo Amaro, Casa do Samba Dona Dalva Damiana – Cachoeira e Casa do Samba Sambadeira Frazinha – Saubara.

²⁷⁵ Para maior detalhamento do tema, cf. BURNHAM, T. F.. **Sociedade da informação, sociedade do conhecimento, sociedade da aprendizagem**: implicações ético-políticas no limiar do século. In: LUBISCO, N.; BRANDAO, L. (org.). Informação e Informática. Salvador: EDUFBA, 2000.

²⁷⁶ Informação fornecida por Luciana Barreto através do relatório de prestação de contas apresentado ao IPAC em 2017.

O primeiro post de divulgação, no qual seis sambadeiras aparecem, não sambando como tradicionalmente se colocam em cena, mas cantando e tocando instrumentos de percussão, alcançou 392 mil visualizações em 2017, atingindo 8.187 mil compartilhamentos, 3,1 mil curtidas no Facebook em março de 2019.²⁷⁷ Outras postagens também foram realizadas nas redes sociais, e o projeto manteve-se com uma média de 3.000 pessoas alcançadas em cada uma delas. Por sua vez, a imprensa regional também divulgou o projeto, somando no total 24 matérias virtuais durante as quatro primeiras apresentações.

Para o primeiro evento realizado em março de 2018 na capital baiana, houve uma intensificação maior nas redes sociais, com apoio da imprensa daquela capital, onde o trabalho obteve uma matéria jornalística de capa no jornal *A Tarde*, uma hora inteira de entrevista comigo no programa *Roda Baiana* (Rádio Metrópole), na qual mais de 40 minutos foram dedicados ao *Circulando*, e matérias especiais nos programas *Brasil Pandeiro* (Rádio Educadora) e *TVE Revista* (TVE). Após o evento, foram feitas 22 diferentes postagens com fotos e vídeos no Facebook por pessoas que se sentiram mobilizadas e emocionadas pelo evento, a exemplo de Amélia Araújo:²⁷⁸ “Manhã maravilhosa. Quanta sabedoria! O samba resgatando a dignidade e a alegria das mulheres! O samba empoderando essas senhoras lindas e elegantes.” Ou ainda Marcelo Bruzzi²⁷⁹:

Hoje a Bahia viveu um dia de samba. Hoje o samba viveu seu dia de glória. Hoje o Recôncavo brilhou a cidade da Bahia. Hoje uma artista reuniu uma turma da pesada. As Meninas do Samba do Brasil que não pode jamais acabar. (...) Hoje uma artista fez até Deus dançar. Porque Deus criou toda a felicidade para a gente revelar: o prato, o canto, o *corta-jaca*, a faca, a foto e muita felicidade.

Após a apresentação na capital baiana, surgiram novos convites para apresentações em espaços dos SESCs no Rio de Janeiro e em São Paulo. Começaram, então, as negociações para que ele ocorresse. Foram acertadas duas apresentações, entre o final de novembro e o início de dezembro, na Casa do Jongo da Serrinha e no SESC Madureira (Rio de Janeiro), no SESC 24 de Maio (São Paulo) e outra no SESC Jundiaí, no interior do Estado de São Paulo. Os contratantes arcariam com cachês e hospedagens, mas não com as passagens. Foi necessário, então, concorrer ao edital de mobilidade da Secretaria de Cultura/Fundo de Cultura. Como o recurso demorou a sair, a viagem somente foi confirmada na semana que se iniciava o evento

²⁷⁷ Cf.

<<https://www.facebook.com/rosildo.rosario/videos/vb.100002926467572/1319179991522870/?type=2&theater>>
Acesso em: 6.mar.2019

²⁷⁸ Amélia Araújo, funcionária pública. Postado em 25.mar.2018 em
<<https://www.facebook.com/cleciaqueirozII>>

²⁷⁹ Marcelo Bruzzi, fotógrafo. Postado em 25 de março no site <<https://www.facebook.com/cleciaqueirozII>>

no Rio. Para lá embarcamos com nove mestras, pois algumas, por motivos pessoais vários, não puderam viajar, e uma equipe que incluía sete músicos, produtores, fotógrafo e ainda acompanhantes para as senhoras mais idosas. Essas viagens marcam o que chamo aqui de segunda etapa do projeto.

O atraso na confirmação da viagem dificultou a divulgação no Rio de Janeiro, ficando a mesma basicamente restrita às redes sociais. Ainda assim, a primeira apresentação das mestras na Casa do Jongo da Serrinha obteve um público com cerca de 800 pessoas. O mesmo não ocorreu na unidade do SESC Madureira, onde a roda foi realizada com a presença de pouco mais de cem pessoas. Em São Paulo e Jundiaí, ao contrário, o evento foi divulgado na revista da rede dos SESC's e estimamos que o público nas duas cidades juntas foi de aproximadamente 2.000 pessoas. A audiência grande também se explica em parte pelo grande número de postagens nas redes sociais. Elas se prolongaram após as apresentações fora da Bahia, com postagens que atingiam entre mil e 2.400 visualizações.

Ao retornarmos a Salvador, surgiu outro convite para participarmos do projeto RODAR: O Recôncavo em Salvador, produzido por estudantes de Produção da UFBA, tendo sob o comando Rafaela Mustafá. O evento serviria também como contrapartida para o programa de Mobilidade Artística do Fundo de Cultura que havia fornecido recursos para o transporte das viagens do Rio e São Paulo. A apresentação no RODAR ocorreu no Largo Quincas Berro D'Água, no Pelourinho, no dia 15 de dezembro, encerrando a segunda etapa do projeto. O evento reuniu cerca de 500 pessoas e contou com o apoio da TV Educativa, que fez uma edição do mesmo em vídeo e postou nas redes sociais, atingindo 162.913 visualizações em março de 2019.

6.2.1. As apresentações e o percurso para chegar-se a uma metodologia para o projeto

Se de um lado os avanços tecnológicos têm possibilitado que informações sejam disseminadas com mais facilidade, também é fato que as formas tradicionais de acesso ao conhecimento foram modificadas. São muitas as ferramentas existentes que propiciam a aquisição do conhecimento, dentre elas os materiais pedagógicos virtuais disponíveis em sites especializados na internet e nos canais de Youtube ou ainda no Facebook. Na área de música e de dança são muitos os sites que ensinam a leitura de partituras musicais, toques de instrumentos ou movimentos de dança. Nesse sentido, parece um contrassenso pensar ainda em difusão e transmissão de conhecimentos através do convívio, da percepção do outro, do compartilhamento presencial. Mas é, sobretudo, desse modo que os saberes do samba de roda,

como mencionado ao longo desta tese, são transmitidos nas comunidades onde ele é praticado. E a ideia do *Circulando* era essa: deixar que as mestras falassem e mostrassem os seus fazeres, trazendo o conhecimento de forma presencial para as comunidades, além de criar uma rede de intercâmbio entre elas.

Contudo, a execução do projeto ainda não estava muito clara no seu início. Na primeira apresentação, que ocorreu na cidade de Maragogipe, não existia nada organizado previamente. Antes de iniciar a roda de conversa, Luciana Barreto, uma das pessoas que assinam a autoria do projeto, dirigiu-se à plateia informando como este surgiu, a relação dele com o livro e o DVD das *Mulheres do Samba de Roda* e anunciou a exibição do vídeo. Após a sua execução, ela convidou as mestras e eu para ocuparmos as cadeiras colocadas diante da plateia. Eu estava totalmente alheia ao que iria ocorrer de fato. Nada me foi dito sobre o formato que a roda de conversa teria e quais os temas que seriam abordados. Luciana e Rosildo do Rosário, o outro criador e organizador do projeto, confiaram na minha vivência como cantora e pesquisadora e deixaram-me livre para mediar o evento.

Eu conhecia apenas quatro daquelas mestras, havia estudado o livro e o DVD sobre elas. Resolvi iniciar pedindo que se apresentassem e falassem sobre o que era ser mulher no samba de roda. Percebi que a maioria delas se sentia desconfortável para se colocar diante de uma plateia, ainda que pequena, como foi a que tivemos naquele município. O tema abordado gerou outros, mas também notei uma certa tensão entre elas em vários momentos, causada talvez pela facilidade de algumas para falar de suas histórias em contraste com a timidez de outras, que terminou gerando uma sensação de que umas queriam sobressair em relação às outras. Ao final da roda, todas elas apresentaram-se cantando e dançando. Coloquei-me naquele momento na plateia, filmando ou apenas observando e percebendo as habilidades de cada uma delas.

O público presente na segunda roda de conversa, que ocorreu no mês seguinte, em Muritiba, era formado, sobretudo, por estudantes de uma escola pública, com idades entre 8 a 13 anos. Durante a exibição do vídeo, ficaram inquietos, conversando ou mesmo se levantando das cadeiras, visto que a linguagem do mesmo não foi pensada para essa faixa etária. Ao iniciar a roda, decidi conversar com eles preliminarmente, de forma lúdica e provocativa, para envolvê-los no que iria acontecer. Então, optei por intercalar as falas das mestras com as performances delas, convidando também pessoas da plateia para sambarem em alguns momentos. Isso viria a ser fundamental para a criação de uma metodologia própria para que a roda fosse dinâmica, trouxesse confiança para as mestras se sentirem à vontade e sem tensões e pudesse cumprir o seu objetivo maior que era a difusão do samba de roda e do trabalho das mestras sambadeiras.

Essa metodologia foi aos poucos sendo desenhada e ganhando um formato que parecia que tínhamos ensaiado muito para chegarmos a ele – o que seria muito difícil uma vez que as mestras vivem em distintas localidades e não havia recursos para os deslocamentos.

A quarta e última apresentação prevista pelo projeto, em Saubara, teve um público muito maior que as outras, formado por pessoas de diversas localidades, que vieram atraídas pelas postagens das rodas anteriores nas redes sociais. O resultado foi um convite para realizarmos o evento em Imbassaí, distrito de Mata de São João, dentro do *Encontro de Culturas do Mundo*, e como o próprio nome indica, para uma plateia de pessoas envolvidas com a cultura, oriundas de diferentes cidades brasileiras e alguns países. Essa roda foi muito especial por envolver algumas questões vindas do público, coisa que não havia ocorrido até então. O formato da roda de conversas parecia ter chegado ao seu ponto ideal.

O final do projeto inicial inquietou-me, pois acreditava que ele deveria atingir um público maior de pessoas. Procurei, então, a secretária de Cultura do Estado da Bahia, Arany Santana, e propus que o projeto fosse realizado em Salvador, em um dos largos do Pelourinho, em março de 2018, durante as comemorações do Mês da Mulher. A proposta era que eu, além de mediadora, ao final da roda de conversa fizesse um pequeno show, para atrair um público maior e também o apoio da mídia. A Secretaria da Cultura assentiu, e o evento foi realizado, com patrocínio do IPAC, com divulgação em jornais, programas de cultura de rádios de muita audiência e na TV pública do Estado (TVE). Em um dia de domingo pela manhã iniciado com chuva, em horário completamente atípico para eventos no Pelourinho, obtivemos um público que superlotou o largo, estimado em cerca de 1.500 pessoas.

Para essa apresentação em Salvador, assim como havíamos procedido em Imbassaí, sugeri não exibirmos o DVD *Mulheres do Samba de Roda*; apenas falaríamos dele. Dessa maneira o público poderia sentir-se estimulado a comprá-lo após o evento. Foram colocadas centenas de cadeiras em semicírculo, que, com a nossa presença, formavam uma roda com o espaço vazio dentro. A metodologia utilizada naquele evento específico, que descreverei a seguir, foi incorporada às outras quatro apresentações que se sucederam a essa, no Rio, São Paulo, Jundiaí e novamente em Salvador.

Figura 53. Cartaz do *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, em Salvador (2018).



Fonte: Clécia Queiroz

6.2.2. A Metodologia do *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*

A metodologia para mediar as rodas de conversa do *Circulando* foi sendo construída paulatinamente a partir dos primeiros encontros e chegou a um formato baseado na iniciativa do projeto de realizar uma “roda” de conversa e na própria organização espacial do samba ali proposto: uma “roda”, onde pessoas estão colocadas de frente umas para as outras, em igualdade de condições. A ideia fundamenta-se no conceito de dialogicidade, proposto por Paulo Freire (1987). Para o autor, não deve haver hierarquia na transmissão do conhecimento. O ato de ensinar deve ser um lugar de encontro “onde não há ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há homens que em comunhão buscam saber mais”. Desse modo, as mestras e eu passamos a nos colocar em um semicírculo, e cadeiras eram dispostas completando a área circular, para serem ocupadas pela plateia.

Antes de iniciar o evento, Luciana Barreto dirigia-se à plateia informando sobre a origem do projeto e, então, convidava as mestras e, por último, a mim, enquanto mediadora da

roda de conversa. Desde a primeira apresentação, mesmo quando ainda não havia um formato metodológico para o evento, iniciei a mediação cantando uma sequência de *corridos*, sendo o primeiro deles um pedido de licença aos donos do espaço: “Dona da casa me dá licença, me dá seu salão para vadiar.” As mestras respondiam ao refrão, enquanto eu cantava e sambava. O último *corrido* se referia ao aprendizado do samba de roda, objetivo de estarmos ali naquele momento: “Vou aprender a ler, pra ensinar meu camarada, aprender a ler pra ensinar meu camarada”. Ao finalizar, apresentava-me e também explicava um pouco sobre o que o termo “samba de roda” abriga em si e como ele foi agrupado basicamente em duas distintas modalidades pelo Iphan, o *corrido* e a *chula*. Em seguida, pedia a D. Rita da Barquinha que se apresentasse, contasse sobre sua história de vida, explicasse o que era o *corrido*, estilo de samba que ela pratica, e falasse sobre o significado da barquinha para sua comunidade. Feito isso, solicitava que ela sambasse com a barca. Ela o fazia e, quando finalizava, dava uma umbigada para convidar outra sambadeira, geralmente D. Fiita, que não ia ao centro, pois eu sinalizava aos tocadores que parassem a música, para retornarmos à conversa.

Após D. Rita tomar de volta o seu assento, pedia que D. Santinha – exímia cantadora de *samba chula* – também se apresentasse, explicasse como são os procedimentos cênicos desse estilo e depois cantasse. A *chula* era iniciada com canto dela e quando a viola chorava chamando a dança, a sambadeira convidada por D. Rita ia ao centro sambar, finalizando sua performance com uma umbigada em outra mestra. O canto de D. Santinha retornava. Findo o canto, a mestra convidada corria a roda. Durante a prática delas, eu ia sinalizando à plateia os comportamentos cênicos explicados por D. Santinha. Por fim, a sambadeira que estava fazendo a última performance convidava D. Santinha com uma umbigada e ela, então, ao finalizar a *chula*, ia para o centro sambar.

A conversa retornava abordando o passo básico característico do samba de roda, o *miudinho*. Eu situava os presentes da multiplicidade de maneiras de executá-lo, ressaltando que a individualidade de expressão é única, não havendo, por exemplo, uma forma de dançar igual a outra. Convidava, então, D. Nicinha para, após trazer sua história para a plateia, mostrar o passo na prática. No meio da sua performance, pedia que também entrassem outras três sambadeiras, geralmente D. Bete, D. Fátima e D. Biu para que observássemos as diferenças entre elas.

A forma de executar o *miudinho* de D. Nicinha, por exemplo, que ela chama de “amassar o barro”, é como se seus pés fossem ventosas que se fixam e ao mesmo tempo aspiram o solo para depois se desprenderem sutilmente e deslizarem de forma rítmica pelo espaço, ao tempo

em que respondem com acentos às chamadas do pandeiro ou atabaque. Já os sapateados de D. Fiita, D. Fátima ou D. Bete, apesar de serem bastante similares pela utilização de tercinas, traçam diferentes desenhos espaciais no solo: a primeira, passeando em todas as direções, sobretudo para os lados; a segunda, para frente e para trás, e D. Bete, sapateando basicamente para frente.

Outras sambadeiras iam sendo convidadas, por mim ou por elas, a performatizar. D. Bernadete ou D. Biu agregavam ao seu sapatear a sua relação com o candomblé, colocando nuances dos movimentos do seu caboclo e/ou orixá nos braços, ombros e giros. D. Biu ainda mostrava um tipo de passo diferente do *miudinho*, que herdou de sua mãe: o *corta-jaca*, que lembra o passo do xaxado com repetidas batidas de um dos pés no solo, enquanto o outro se mantém firme na base. A esse movimento, segue-se outro que se constitui de deslizar o pé pelo solo como se a sambadeira tirasse o visgo da jaca do pé.

Além de se expressarem na dança, algumas mestras também demonstravam suas habilidades para tocar instrumentos de percussão: D. Chica, o pandeiro; D. Rita, o timbau; D. Biu, a marcação; D. Aurinda, o prato-e-faca. Ademais, na roda, todas respondiam ao coro cantando e a maioria também “puxava” o samba. Cinco delas se destacavam como solistas: D. Santinha, D. Bete, D. Rita, D. Chica e Dona Dalva. A primeira, como mencionado em parágrafos anteriores, possui uma expertise no *samba chula*, geralmente cantado apenas por homens. D. Bete, muito segura na afinação, tem experiência também como cantora na Chegança Feminina e no grupo de samba de roda *Nativas de Arembepe*, do município de mesmo nome, nos quais assume também a liderança. D. Rita e D. Chica atuam em seus grupos de samba de roda em Bom Jesus dos Pobres e Matinha dos Pretos, respectivamente, e D. Dalva é uma reconhecida cantora e compositora, que lidera o *Grupo de Samba Suerdieck* há mais de 50 anos, tendo recebido o título de *Doutora Honoris Causa* pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), por suas contribuições à cultura de Cachoeira. Infelizmente, não pudemos contar com a presença desta última na grande maioria dos eventos, uma vez que a mesma não viaja para fora do seu município. No seu lugar, sua filha D. Ana, também cantora do *Suerdieck*, a representou em algumas cidades.

Seguindo com as conversas do *Circulando*, os assuntos não ficavam circunscritos à execução do samba de roda. Em realidade, para cada uma que recebia o microfone para falar era abordado um novo tema, relacionado com as histórias de vida delas e/ou suas práticas no samba de roda. Abordamos, por exemplo, a transmissão dessa expressão cultural para as novas gerações, aproveitando a apresentação pessoal de D. Fátima, de Conceição do Jacuípe, uma vez

que ela coordena um grupo de samba mirim. A partir de seu depoimento, outras mestras que também possuem trabalhos com crianças e adolescentes eram chamadas a prestar seus depoimentos sobre suas experiências.

A participação das sambadeiras em outras manifestações culturais também foi um dos temas abordados nas rodas de conversa. Para tanto, solicitava que D. Bete relatasse a sua experiência e protagonismo na liderança e criação da Chegança Feminina, em Arembepe, distrito de Camaçari (BA)²⁸⁰. Exemplos de superação de obstáculos na vida também foram tratados, como o de D. Fiita, que precisou abandonar os estudos aos 12 anos de idade para ajudar a mãe a criar os irmãos e, depois dos seus próprios sete filhos criados, formou-se em Magistério e fez o curso de Biblioteconomia, profissão na qual se aposentou.

Como mencionei em um dos parágrafos introdutórios desta sessão, sempre gostei de deixar D. Cadu para ser a última a se apresentar. Pedia que contasse sobre sua vida profissional como ceramista e que mostrasse como se sentava para trabalhar por mais de dez horas diárias, durante o verão em Coqueiros, distrito de Maragogipe, onde vive. Ela prontamente sentava sobre os joelhos com uma flexibilidade de dar inveja a muitos jovens, arrancando sonoros aplausos da plateia. Depois, falava brevemente sobre sua história e do seu trabalho: gamelas, pratos e panelas são produtos que ela faz modelando a argila. Depois de prontos, ela os empilha formando um pequeno monte e queima-os para eliminar a água química e conferir-lhes durabilidade, impermeabilidade e resistência. Finalmente, brindava a plateia com sua performance singular, na qual agraçava ao *miudinho* pequenos saltos e giros que impressionam pelo seu vigor aos quase cem anos de idade.

²⁸⁰ A chegança é uma manifestação popular presente em muitos Estados brasileiros, realizada por homens. O tio de D. Bete, capataz da Marinha, trouxe a chegança para Arembepe e, ao falecer, deixou de herança para o pai dela, que passou para o primo e depois para o próprio filho dela. Entretanto, as atividades foram paralisadas, e D. Bete retomou-as em 2002, mas fazendo de uma outra maneira: somente com mulheres. (DÖRING, 2015)

Figura 54. D. Cadu mostra a posição que trabalha com a cerâmica.



Fotógrafa: Rachel Menezes (2018)

As rodas de conversa do *Circulando* desvelaram essa e outras histórias que representam não apenas as mestras individualmente, mas o universo das trabalhadoras que se ocupam das pequenas lavouras, da pesca de marisco, da produção de cerâmica, geralmente realizando tarefas árduas. E isso fica evidente nas palavras de D. Santinha, sambadeira de Acupe, ao falar das múltiplas tarefas que costuma fazer para suprir suas necessidades econômicas de sobrevivência:

Planto roça. Eu trabalho de machado, de foice, estrovenga...vou dizer tudo que vocês não *sabe*... **[Plateia sorri]** facão, covo cova com a enxada, faço leira, tudo é uma coisa que vocês aqui que não sabe, e nós do Recôncavo, todas elas aqui sabe, e Clécia também já sabe, já está aprendendo junto com a gente. E a minha vida é essa, é o samba, que eu adoro, faço isso tudo, mas quando é de noite, oh menino, quando toca a viola, tô dentro.

A demanda de trabalho aumenta ainda mais quando a prole é grande. Quarenta e seis por cento das mestras que participaram da roda de conversa têm mais de cinco filhos. E o samba parece ser a válvula de escape no meio das adversidades da vida, como podemos perceber no depoimento de D. Lora, do município de Irará:

Eu fiz 18 filhos, tenho 15, meus filhos aprenderam...eu já criei no samba, todos já criei já com dois anos de idade já todo mundo começou a sambar, como ela disse aí, os meninos botou pra sambar e aí todos filhos sambam. Todos meus filhos sambam, todo mundo, e minha região também era assim, fazia reza de São Cosme, São Crispim, todos santos. Aí nós ia pra reza, aí quando terminava a reza, então nós ia sambar. Eu levava os meninos tudo molinho, botava nas camas das *mulher* e aí ia sambar. “Toma seu menino!” Meu nome é Maria Anunciação dos Santos, mas meu apelido é Loura. “Loura, seu filho tá chorando”, eu ia ver. “Segura aí pra eu sambar”, e aí sambava até o dia amanhecer. **[Plateia ri]**. E pra criar na roça, aquele tempo, foi muito ... Meu

filho mais velho tem 52 anos, é muito difícil pra criar, nos tempos daquele. Hoje em dia, basta uns dois mil réis e nós *tamo* ricos, porque tem um irmão pra ajudar outro. Naquele tempo não tinha, era tudo comer na farinha, tudo ... De roça sei tudo, torrar farinha, *rancar* toco, *rancar* mandioca, fazer, tudo na vida eu sei fazer, tudo aí... Até hoje ainda faço ainda, mesmo que eu tô com 71 anos, mas ainda faço ainda (...) E pra mim tá num lugar desse [**no SESC Jundiá**], pra mim é só alegria, eu não pensei na minha vida eu tá numa alegria dessa, pra mim é muito, muito, muito bom.

Nos depoimentos de D. Santinha e D. Lora, o samba aparece como o ponto comum de alegria e prazer das sambadeiras nas suas comunidades. E isso auxiliava a proposta de mesclar as histórias de vida com os fazeres do samba de roda. No momento em que falavam das suas práticas, as mestras eram solicitadas a dar exemplos com os corpos. E em algumas ocasiões, após a demonstração, elas procuraram dividir o espaço com pessoas da plateia para que pudessem também praticar. E para que todos tivessem a oportunidade de vivenciar o samba a partir daquilo que viram e ouviram, a conversa era finalizada com uma grande roda, onde as mestras cantavam, tocavam e sambavam junto com a plateia. Desse modo, o conhecimento era transmitido no contato direto, através da palavra oral, mas também do canto, de instrumentos percutidos, do sapateado dos pés, da troca de experiências pelos corpos em performance e também pela identificação e encantamento.

É preciso salientar que esse formato metodológico, que recebeu uma contribuição de Rosildo Rosário, durante as próprias apresentações, funcionava mais como um guia. Pouco a pouco as mestras foram consolidando os seus textos e, como no teatro, eu quase podia dizer de cor as palavras que seriam ditas por elas. Os improvisos iniciais, que arrancavam aplausos e sorrisos da plateia, as fortaleciam e encorajavam para repeti-los, transformando-os agora em texto ou em performances. Contudo, as intercorrências aconteciam, seja por parte delas ou das plateias. E novos improvisos sempre vieram. Como num espetáculo, tudo poderia acontecer e isso tornava a roda viva. Aos poucos, a timidez inicial de algumas mestras foi se transformando em muita segurança e total domínio cênico. Também a ligação afetiva entre elas foi se tornando maior, e pude constatar isso durante as viagens ao Rio e a São Paulo, onde o bom humor e a solidariedade prevaleciam nas relações de trabalho e o samba corria solto dentro dos transportes que nos levavam para os locais das apresentações. Às vezes, me perguntava o que teria ocorrido com as vidas delas se esse espaço de convivência, arte e celebração tivesse ocorrido quando ainda eram jovens mulheres de 20 ou 30 anos de idade. Sem respostas, restava-me apreciá-las e aprender com elas, para depois “ensinar aos meus camaradas”.

O *Circulando* possibilitou que públicos diversos conhecessem melhor o samba de roda. Por sua vez, as mestras sambadeiras puderam mostrar os papéis que assumem nessa

manifestação cultural e os esforços realizados para sua continuidade nos seus locais de origem. Em resposta, receberam respeito e admiração das mais de 5.000 pessoas que o projeto alcançou de forma presencial e das cerca de 500 mil outras, estimadamente, de forma virtual. Também puderam vender os CDs produzidos por seus grupos individualmente, e, sobretudo, o livro e DVD/CD *Mulheres do Samba de Roda*, dos quais participam todas juntas. Os organizadores do *Circulando* continuam trabalhando, através de editais públicos, para que o projeto seja levado para outras cidades do país, que valorize o trabalho das sambadeiras e leve adiante o seu propósito de difundir o conhecimento desse patrimônio imaterial do Brasil.

A dinâmica e expressão do samba de roda são caracterizadas pelo estabelecimento de diálogos musicais e corporais, respeito à tradição, aos mais velhos e à diversidade, cooperação, acolhimento, criatividade. Todas essas características que são praticadas e/ou adquiridas durante a vivência como sambadeira foram ressaltadas e demonstradas durante as apresentações do *Circulando*. A experiência desse projeto aponta um caminho possível para cuidar da salvaguarda de um bem cultural imaterial a partir de um exercício democrático pautado em diálogos, respeito e cooperação e, ao mesmo tempo, colaborar para a difusão de conhecimentos ancestrais e preservação da memória dos nossos antepassados.

Figura 55. Cartaz do *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, no Rio de Janeiro, São Paulo e Jundiaí – Evento Imó, o Despertar da Consciência



Fonte: Luciana Barreto

7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ei, chofer
Tá na hora do carro parar...!*

Pretendo agora, à beira da margem do desfecho, olhar para o caminho percorrido pelas minhas sambanças e assinalar cada pérola que colhi, a partir dos ensinamentos das minhas 20 sambadeiras camaradas, mestras do saber do samba de roda, e também dos meus outros camaradas que o Tempo alinhavou na estrada que me conduziu até aqui.

Ao transitar pelas diversas indumentárias utilizadas pelos grupos de samba, compreendi que elas são uma linguagem em si, imbuída de informações históricas, religiosas e culturais, que guardam a memória de enfrentamentos, pertencimento, resistência e superação vividos por nossos antepassados. Essas informações são traduzidas nos têxteis e estilos dos trajes, no uso ou não de chinelos, nos adereços utilizados pelas mulheres e no uso de chapéus pelos homens. Os depoimentos das entrevistadas demonstram que alguns grupos têm plena consciência da simbologia implícita nas vestes que utilizam, outros fazem uso delas apenas para manter uma tradição dos antepassados e alguns para estarem de acordo com aquilo que se usa para sambar na região em que vivem.

Observei durante a pesquisa que as estéticas desses trajes também perpassam por questões de status e prestígio, além de estar condicionadas às possibilidades econômicas dos grupos. À medida que estes conseguem se organizar internamente para estabelecerem parcerias, públicas ou privadas, que financiem seus projetos, a indumentária passa a ser um elemento que ganha destaque dentro do orçamento financeiro.

O traje “de baiana”, usado pela primeira vez por D. Dalva e seu grupo, o *Suerdieck*, foi baseado na tradição da Irmandade da Boa Morte e guarda laços afetivos com sua avó paterna. Contudo, a sua utilização quase concomitante por grupos de outras localidades sugere que ele também foi pautado pelo imaginário cultural acerca da figura da “baiana”, estabelecido bem antes da década de 1970, quando o *Suerdieck* passou a adotá-lo.

Observei também que a saia rodada é o elemento central da indumentária das mulheres, comum a todos os grupos, ainda que varie no comprimento, nas cores, na utilização de anáguas que preencham seu volume ou que esteja presa a um vestido. A saia rodada transforma e desenha o espaço, criando uma espécie de cenário para o ambiente. Ela valoriza os giros da sambadeira e cria em torno do corpo uma roda, que circula por diferentes pontos, de acordo com o seu deslocamento. A saia caracteriza, identifica os grupos, os simbolismos que eles

buscam traduzir, impresso nas suas cores e estilo. É, pois, *parceira viva* das mulheres do samba de roda que com ela demarcam no corpo um “território de identidade”.²⁸¹

Referindo-me à Sessão 4, a etnocena do samba de roda foi analisada a partir da referência corporal das sambadeiras, cujas performances dão materialidade às sonoridades da música. Além de observar diversas cenas gravadas em vídeo e também valer-me de revisão bibliográfica, dos registros da memória pessoal e de conversas com sambadores e pesquisadores, as vozes de 12 mulheres sambadeiras dessa manifestação expressiva *coreo-lítero-musicalparticipativa* serviram como suporte maior do estudo. Essas senhoras cresceram e viveram tendo o samba como parte do cotidiano. É preciso ressaltar que as configurações, que hoje se observam nas comunidades de samba, muitas vezes diferem das vividas por elas algumas décadas atrás. Embora atenta a essas mudanças, esta tese se reporta, prioritariamente, àquelas configurações que estão na memória dos mais antigos, cujos trabalhos têm sido importantes para a preservação e reativação de tradições que estavam quase adormecidas por diversos fatores, e que vêm recebendo novo vigor nos últimos 15 anos.

Adentrando na cena do samba com esse referencial, saio dela com o entendimento de que a roda onde acontecem os comportamentos cênicos é, ela mesma, também um destes. Um comportamento que envolve uma relação ancestral étnica, imbuída de valores comunitários, que se deseja serem respeitados. Compreendo a roda, portanto, não somente como uma configuração espacial circular. Além dos procedimentos que ocorrem nela, que estão de acordo com aqueles estabelecidos pelos antepassados de seus praticantes, também a história de cada pessoa que nela adentra vai estar expressa no corpo em movimento. Ele vai se manifestar com mais ou menos intensidade; com coragem ou com timidez; com um sorriso no rosto ou com a ausência dele; com um sacudir de ombros ou não, a depender da orientação religiosa da pessoa; com muito remelexo nos quadris ou mais recatadamente, e assim por diante. A roda é viva, dinâmica. É o espaço da festa. Porém a festa está vinculada a valores e expectativas dos seus organizadores e praticantes. Por exemplo, espera-se no *samba chula* que a sambadeira entre na roda quando o canto dos sambadores se calar. As sambadeiras aguardam ansiosas que o canto acabe para que aquela que recebeu a umbigada, ou algum outro gesto de convite, ocupe o centro do círculo. Espera-se também que na hora do canto não entre ninguém na roda. Ou seja, temos uma série de expectativas que nem sempre são atendidas. E, então, é preciso administrar as possíveis intercorrências que surgem, para que valores como respeito e deferência, prezados pelos sambadores e sambadeiras, sejam preservados. E isso faz parte do dinamismo da roda.

²⁸¹ Referência a Raul Lody (2015)

Ainda quando a roda em si não acontece, porque o evento ocorre num palco ou sem a presença das sambadeiras, ela se faz presente no fazer musical. Reportando-me uma vez mais ao *samba chula*, quando o canto é finalizado e a viola entra solando, os tocadores estão informados pelos procedimentos da roda, ainda que ela não ocorra. Ou seja, ela está viva para eles, informando as etapas desse estilo de samba. O mesmo vale para os *corridos*. Muitos grupos também trabalham com a expectativa de que somente uma pessoa entre na roda, embora estejam acostumados que o espaço do círculo seja ocupado por vários indivíduos de uma só vez. Se estão diante de um palco grande, espera-se o mesmo comportamento informado simbolicamente pela roda: que as pessoas interajam, participem, sambem.

O desejo dessa participação festiva é o que parece mover os sambadores e sambadeiras. A roda é o local da materialização daquilo que as capacidades perceptivas absorvem das camadas sonoras do samba, e de alguma forma fazem brotar um sentimento de alegria, que se comunga comunitariamente. Ouvi diversas vezes, durante o percurso desta tese, o pedido de que não deixássemos o samba morrer, pois é a alegria das comunidades. O samba se ergue como efeito da aglutinação de saberes dos antepassados, que foram configurados para proporcionar prazer. E observo que esses saberes se territorializam na roda.

Entre eles está o “saber-dançar”. E para compreendê-lo, busquei o entendimento: do equilíbrio do corpo nos vários sapateados das sambadeiras; na análise das atitudes corporais, a partir dos fatores do movimento; do estudo rítmico dos sapateados dos pés, na execução do passo característico do samba, o *miudinho*, e do *corta-jaca*, também encontrado na região do Recôncavo.

O estudo da rítmica do sapateado de algumas sambadeiras e a posterior transcrição para notação musical apontaram para a inexistência de um padrão único do *miudinho*. A alternância rítmica entre um pé e o outro é o que caracteriza esse passo, porém difere de acordo com o estilo praticado pela comunidade de samba e com as percepções individuais das praticantes acerca das camadas sonoras do samba. Existe um padrão rítmico mais recorrente entre o sapateado dessas mulheres (Figura 40), contudo não é o único e sofre variações e alternâncias durante a performance.

Na análise do passo *corta-jaca* realizado por uma das sambadeiras, D. Biu, encontrei o mesmo desenho rítmico que a zabumba realiza para tocar o xaxado, o que sugere possíveis diálogos entre esta manifestação nordestina e o samba de roda.

Pondero, entretanto, que as transcrições rítmicas dos passos das sambadeiras são apenas referências, que podem ajudar no entendimento das similaridades e diferenças existentes entre

o que elas realizam ao sapatearem, assim como auxiliar na iniciação do aprendizado deles, mas nem de longe abrange as múltiplas conexões corporais que estão no entorno desse sapateado. Os quadris, os ombros e braços que se movem articuladamente com os pés, assim como a energia da roda, não podem ser codificados em uma notação musical. Em realidade, os sapateados carregam em si a personalidade de cada sambadeira que adentra na roda e percorre o caminho que o seu desejo de se comunicar traça, como se desse uma volta ao seu próprio mundo. Elas dialogam com a música, desenham o espaço com o movimento, mas também com as saias, dando corpo e asas aos sons que atravessam os seus ouvidos. Como transcrever tudo isso?

A improvisação é também um elemento importante no samba e demarca um diálogo sonoro entre as sambadeiras e os tocadores. O mesmo ocorre com os homens quando adentram na roda. A presença deles ali é muito rara durante as apresentações do grupo, embora em algumas localidades isso ocorra. Porém, quando se abre a roda para as pessoas de fora, muitos adentram no círculo. Seus sapateados divergem das mulheres, os pés ocupam um espaço mais alargado e é comum utilizarem pequenos pulos e contratempos, que envolvem a parte superior do corpo. Muitos deles trazem para a roda a experiência corporal adquirida na vivência dos terreiros, e os seus sambas guardam semelhança com os dos caboclos. Contudo, a improvisação faz parte tanto da performance deles quanto das mulheres. Em realidade, cada pessoa cria sua própria base ou padrão de sapateado, que vai sofrer variações a partir do diálogo com: os instrumentos; a energia dos demais participantes da roda; a emoção do momento; com o desejo de extravasar e comunicar-se com o outro.

A pesquisa encontrou também alguns grupos que trabalham com “situações coreográficas” no samba. Não se trata de sequências devidamente marcadas, mas uma espécie de roteiro básico que é seguido, porém o samba realizado continua tendo o sapateado próprio e apropriado dos participantes. Há, entretanto, nas rodas “muito entre amigos” algumas brincadeiras tradicionais miméticas/coreográficas que trazem o erotismo para dentro delas, que relembram o ato sexual e que podem ter servido de referência para outras expressões humanas, como o pagode baiano.

Outro ponto abordado por esta tese foi o aprendizado do samba. Como vimos, ao contrário dos métodos adotados por boa parte das escolas de dança e música, não se ensina os sapateados verbalizando o movimento ou tocando um instrumento através de notações musicais ou técnica vocal. Aprende-se música ou dança no samba de roda através da observação, da percepção e, sobretudo, com a convivência, entendendo o estilo e as regras da comunidade que

o pratica. No passado, a aprendizagem era dificultada para os mais jovens, seja por zelo dos pais ou por ainda não poderem participar dos “assuntos” dos mais velhos e, por isso, boa parte deles teve que aprender sozinha. Hoje, com a presença dos grupos de samba mirins, o aprendiz é acolhido, respeitado e convidado a se expressar diante de todos. Aos poucos, ela(e) vai ganhando confiança e, como lembra a Etnocenologia, ligando o simbólico à carne, até se tornar de fato sambador ou sambadeira.

No que se refere às sonoridades no samba de roda, a literatura existente sobre o tema sugere uma relação intrínseca com práticas tradicionais centro-africanas, sendo que vamos encontrar em um ritmo *cabila* (ou *cabula*), utilizado nos terreiros de candomblé da tradição Angola, e também no culto aos caboclos uma possível origem da célula rítmica utilizada no samba de roda. A tese traz uma revisão bibliográfica das abordagens musicais e ainda algumas informações sobre padrões rítmicos, estilos, instrumentos e formas de escritas da música, alertando para a necessidade de observarmos os fenômenos que correm paralelos a tudo isso.

Atenta ao rico material de pesquisa bibliográfica existente e também orientada pela vivência com cenas do samba, conversas e entrevistas com sambadores e sambadeiras, cheguei ao entendimento de que o fazer musical está rodeado de elementos extra sonoros que lhe dá sentido e substância. Um exemplo disso são as expectativas geradas pelos rituais cênicos no *samba chula* que se revezam entre a performance dos homens e a das mulheres. A sambadeira é uma fonte musical, co-produtora e em certo momento também produtora da música, ainda que não esteja tocando nenhum instrumento. A plateia é outro elemento que interfere no fazer musical e, em função da sua participação, pode alterar o andamento ou repertório previsto. A bebida alcoólica também pode ser um fator de interação com a produção musical na cena, seja abrindo os canais de percepção ou esquentando os ânimos.

Outro ponto abordado foi o tipo de sonoridade que se escuta do samba de roda nos eventos, onde as camadas de som são percebidas pelos ouvidos menos atentos como um bloco intenso e não como algo vazado, cujas diferentes vozes instrumentais aparecem aos ouvidos com mais ou menos destaque em determinados momentos. No samba de roda existe uma intensidade no modo de tocar os instrumentos e de cantar, que dá uma sensação de um bloco de energia sonora. Uma energia que parece entrar no corpo e arrancar do umbigo a ancestralidade ali alojada e revertê-la em dança.

Uma das análises da tese versou sobre a relação entre o samba de roda e o culto dos caboclos. São muitos os elementos comuns que revelam uma proximidade entre frequentadores dos terreiros de candomblé e os praticantes do samba à época em que essas manifestações

humanas estavam sendo consolidadas. A presença do samba nas festas dos caboclos, assim como a oferta de comida de entidades espirituais dos candomblés nos eventos de catolicismo popular, onde o samba é a culminância, sugerem a possibilidade de que essa expressão humana seja (ou tenha sido em algum momento) uma via de comunicação com o mundo espiritual.

Por outro lado, o conteúdo textual de algumas canções utilizadas tanto pelos caboclos como pelos sambadores, que tem a mulher como tema, parece revelar questões de gênero, marcadas pelo patriarcalismo e por concepções machistas, que são repetidas até hoje em nome da preservação da tradição. Entretanto, as mestras entrevistadas demonstram muito empoderamento e, mesmo cuidando da preservação das cantigas que traduzem comportamentos dos antepassados, conhecem seus valores, direitos, e a maioria delas assume papéis de liderança nos seus grupos e serve de referência para muitas mulheres, dentro e fora das suas comunidades.

Os dois projetos de difusão abordados na última sessão da tese mostram esse empoderamento das mestras e revelam os seus enfrentamentos enquanto mulheres, a forma como veem o samba de roda e se expressam através dele. Elas o vivenciaram desde meninas, numa época que os únicos elementos motores daquela manifestação humana eram o amor e o prazer, e que havia pouquíssimos grupos organizados. Entretanto, viram também rarear os eventos de samba e minguar o interesse dos mais jovens. Depois assistiram ao surgimento de grupos organizados enquanto tais e também novas configurações de apresentação dos eventos, transmissão e difusão dos saberes. O primeiro projeto analisado se propôs a disponibilizar essa experiência delas na internet, através das suas próprias vozes e performances. Muito se pode extrair do universo de referências que trazem e do desejo irrefutável de dar continuidade à prática dessa manifestação festiva, na qual convivência, amizade, respeito, humildade, disciplina convivem com tensões e intercorrências e com a busca de superação através do respeito às diferenças.

Ainda é muito cedo para analisarmos o impacto que a patrimonialização teve para o(s) samba(s) de roda. A literatura existente sobre o tema e os depoimentos das sambadeiras e sambadores entrevistados apontam para: uma maior valorização e respeito aos Mestres; a recuperação da fabricação e do uso da viola *machete* no *samba chula*; a estruturação de casas de samba; a criação de grupos de samba mirim para garantir o envolvimento das novas gerações. Indicam também a formalização e organização, em grupo, de pessoas que já se reuniam para fazer samba e o surgimento de novos grupos na esperança de que fosse possível usar essa expressão cultural como meio de sobrevivência. Para isso, algumas alterações nos comportamentos cênicos precisaram ser feitas, a fim de atender às exigências do mercado, e a

comercialização passou a ser, muitas vezes, a base da sua realização, substituindo o desejo, o prazer e o amor, antes os seus motes principais. Acredito que isso se constitui em um desafio para os seus praticantes, e algumas ações têm sido realizadas para não deixar que esses e outros princípios que dão substância ao samba de roda se percam.

Por outro lado, observo também outros três grandes desafios para a permanência dos grupos: a falta de divulgação nos meios de comunicação; desvalorização dos trabalhos pelos organizadores de eventos públicos e privados, com pagamento de cachês ínfimos e desiguais em relação aos conjuntos musicais de fora da região; e a inexistência de políticas públicas municipais, estaduais e federais que possibilitem ganhos materiais para as pessoas que fazem o samba de roda.

Os dois primeiros estão mais diretamente relacionados, uma vez que os meios de comunicação interferem na valorização dos trabalhos junto aos contratantes. Se a música não toca na rádio ou na televisão aberta – veículos de massa de grande alcance, dominados por uma indústria cultural manipuladora de opiniões –, isso dificulta a formação de plateia, tanto nas comunidades locais como nas externas. Ao mesmo tempo, o não recebimento de cachês adequados interfere na produção material dos grupos, que envolve desde a confecção de figurinos até a compra de instrumentos e/ou equipamentos de som. Interfere também na própria formação do conjunto musical, que passa a incluir apenas os tocadores dos principais instrumentos, que possam minimamente realizar o samba, deixando as sambadeiras de fora da apresentação, o que descaracteriza o trabalho. Mais que tudo isso, os baixos cachês não permitem que os sujeitos que fazem o samba supram as necessidades materiais básicas, que garantam o sustento, a saúde e a moradia digna para si mesmos e para seus filhos. A maioria deles e delas, mesmo o(a)s de idade mais avançada, precisam trabalhar arduamente em outros ofícios para sobreviver, e suas moradias estão longe de terem as condições adequadas para um conforto merecido.

E isso reporta ao terceiro desafio, que é a inexistência de políticas públicas que cuide da materialidade daqueles que preservam a imaterialidade do samba. Os Mestres e Mestras são pessoas que trabalha(ra)m em funções que exigem muito esforço físico. Dedicam-se ao samba por amor e pelo desejo de preservar essa tradição, muitas vezes apenas pagando o transporte e recebendo “um agrado”. Mas sambar também exige muito do corpo e, por isso, é comum ouvir, sobretudo das mulheres, queixas de dores nas articulações do joelho ou da coluna. E, no entanto, o registro do patrimônio do samba de roda não veio acompanhado de políticas públicas que garantissem a subsistência ou a saúde dos mantenedores da sua salvaguarda. Os incentivos

públicos foram voltados para o fenômeno em si, mas não para os seus Mestres e Mestras. Muitas ações em prol dessa salvaguarda foram feitas, com o apoio inicial do Iphan e depois pela Asseba, mas também por iniciativa de alguns poucos grupos que conseguiram o envolvimento dos membros mais jovens da família com essa associação ou com parceiros de universidades e aprenderam a elaborar projetos para aproveitar os benefícios de editais públicos federais e estaduais para fomento cultural. Entretanto, esses benefícios não atingiram diretamente a maioria dos sambadores e sambadeiras, que continua se mantendo e a seus grupos com dificuldades financeiras.

As sambadeiras entrevistadas relataram que não há, em seus municípios, políticas públicas que beneficiem o samba de roda ou seus praticantes e que a relação dos grupos de samba com as instâncias municipais fica à mercê da capacidade de diálogo dos gestores, que podem ou não conceder algum tipo de incentivo quando solicitado. Este, na maioria das vezes, está relacionado apenas com ajuda para transporte e alimentação quando há uma necessidade de realizar alguma apresentação fora das suas comunidades. E quando querem contratar os grupos para eventos de grande porte, oferecem cachês muitíssimo aquém do que pagam aos grupos de fora, desrespeitando-os e não considerando as divisas que eles trazem para as localidades, atraindo turistas de diversos pontos para vê-los.

Ora, podemos argumentar que o samba sempre foi comunitário e antes do registro de patrimônio os grupos também não recebiam incentivos públicos. Os sambadores e sambadeiras precisaram contar sempre com seus próprios recursos ou de parceiros para dar continuidade às suas tradições. Porém, as vozes das entrevistadas apontam mudanças socioculturais que atingiram o samba diretamente, diminuindo muito a frequência dos eventos. Uma dessas mudanças foi a conversão religiosa de alguns de seus praticantes ou da vizinhança ao fundamentalismo cristão, que abalou o principal motor dos eventos ligados a santos católicos e às divindades dos cultos afro-religiosos, que era a fé. E a fé costumava mover montanhas para que essas celebrações fossem realizadas. Outra mudança apontada foi a influência de outros ritmos musicais por parte dos meios de comunicação, o que levou ao desinteresse das novas gerações.

Por outro lado, os discursos das mulheres do samba de roda sinalizam que o registro do patrimônio mexeu com a autoestima, criou expectativas e modificou a configuração desses eventos, antes voltados para festas e carurus da vizinhança, e agora organizados para apresentações de palco. Isso teria alterado a forma de muitos sambadores e até das sambadeiras mais jovens de se relacionarem com os eventos de samba, muitas vezes substituindo o amor

pelo interesse financeiro. Contudo, ao se tornarem “produtos culturais”, passaram a competir com outros trabalhos de objetivos sazonais que povoam o mercado, com desigualdades de condições técnicas e financeiras, que lhes prejudicam. Para se apresentarem com a dignidade necessária e sem perder suas características essenciais, precisariam contar com o incentivo financeiro e apoio logístico das instâncias governamentais, o que não tem ocorrido.

Apesar disso tudo, paralelo aos eventos de portes maiores, os sambadores, ainda que sem as sambadeiras, continuam fazendo tocadadas em troca de bebida ou de pequenos cachês nos aniversários, nos carurus – que ainda existem, apesar de terem rareado –, nas inaugurações de algum bar ou nos terreiros de candomblé, apenas por amizade e amor. De um lado isso mantém o samba vivo, mas por outro faz com que se percam alguns de seus procedimentos cênicos, além de não contribuir para a manutenção financeira digna dos seus praticantes.

O segundo projeto analisado, o *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*, reúne 15 mestras sambadeiras em uma roda performática de conversas. O projeto deu acesso ao conhecimento do samba de roda a milhares de pessoas, através de informações sobre a trajetória daquelas mulheres e acerca dos comportamentos cênicos e estéticos das várias modalidades de samba do Recôncavo e de regiões vizinhas. Tudo isso regado pelas performances vigorosas delas. Ao mesmo tempo, o projeto possibilitou que muitas delas se conhecessem e/ou se aproximassem e que recebessem respeito e consideração não apenas dos que tiveram a oportunidade de assisti-las, mas também das suas comunidades, que viram suas representantes circularem nas redes sociais, nos jornais impressos e eletrônicos, cartazes, folders e centenas de vídeos postados pela produção e pelos novos admiradores. O projeto mostrou um caminho possível para a difusão do conhecimento de práticas humanas organizadas, no qual o fazer artístico não esteja dissociado dos elementos que lhe dão sentido e substância.

Nestas últimas considerações, ressalto que é importante o reconhecimento da existência de espaços de sociabilidades, celebração e afetividade entre os povos negros que, subjugados em sua condição de escravizados, assistiram também sobre si ao esvaziamento destas subjetividades, portanto, corroborando para manter incrementados os elementos de coisificação de suas existências. As rodas de samba indicavam os fazeres artísticos também como noções de auto representações de si, de suas existências, escolhas, rejeições, tencionando permanentemente o estarem juntos em meio aos processos criativos que lhes permitiam a presentificação do passado na ousadia de desejar outro futuro. A preservação e difusão desses espaços permitem uma conexão com nossos antepassados e atualiza os anseios por melhores dias.

As reflexões aqui expostas acerca do samba de roda do Recôncavo Baiano me orientaram por caminhos de conexões entre seus princípios estruturantes. Meu foco girou em torno de alguns aspectos de suas estéticas, que não podem ver vistos isoladamente. Encontrei nas cores dos trajes uma forma de respeito e identificação; no ritornelo da música, um retorno aos tempos ancestrais; e no improviso, nos sapateados, nos giros, nos gingados dos corpos, um oásis de criatividade, participação e ancestralidade.

Essa prática *coreo-lítero-musical-participativa* foi vista aqui como uma caixa de ressonância das histórias de pessoas por muito tempo sem voz na sociedade brasileira, a partir da correlação entre suas corporeidades e as narrativas mítico-históricas de suas cantigas que possibilitam àqueles que dela participam comungar do ato de resistência cantarolando, interjeccionando, mas sem explicar, pois vai muito além disso. Como voz externa dessa narrativa, olhando de fora da roda do samba do Recôncavo, me deixei ser tomada pelo ritornelo musical para notar o poder de ser afetada pelo que ocorre dentro dela.

Importante lembrar a sua dimensão espacial: tudo acontece numa roda. E a roda é feita por sambadeiras e pessoas que a assistem e participam. A presença de uma plateia que também interage batendo palmas, respondendo ao coro envolve o desejo do alcance do movimento “bonito” ou do melhor sapatear. Não é a cópia do jogo ou do samba das mestras. É importante desenvolver uma estética pessoal, na qual o domínio do corpo e da mente disciplinarmente perseguidos se relaciona com a música. As estéticas performativas do samba de roda do Recôncavo Baiano, portanto, envolvem muito mais do que o movimento pelo movimento, o gesto pelo gesto, o sapateado pelo sapateado, a música pela música. Elas são todo um complexo de percepção de si mesmo e do outro, no qual movimento, ludicidade, musicalidade, teatralidade e criatividade são conjugados juntos com ambiência e relações de sociabilidade.

Ressalto, por fim, que esta pesquisa me deu a oportunidade de aprender a ler, nas entrelinhas das cenas do samba de roda, que não é possível pensar nessa manifestação popular sem o protagonismo das mulheres. São elas que sempre estiveram na organização dos eventos celebrativos em homenagem aos santos de suas devoções; nos preparos dos carurus ou outras comidas pertinentes com a festa; que se preocupam com os figurinos, ornamentação e com a beleza dos eventos. Isso sem falar na roda, onde a presença feminina configura os procedimentos cênicos essenciais para que a memória e a tradição do samba de roda possam emergir. São as mulheres os pilares da ligação afetiva, familiar e comunitária que sempre manteve o samba de roda vivo. As 20 sambadeiras – as minhas camaradas – com quem tive a honra de conviver durante este trabalho são pessoas de personalidade marcante, de muito vigor,

entusiasmo e fibra, que se tornaram importantes para suas comunidades e para a manutenção desse patrimônio imaterial que tanto lhes é caro. Aprendiz que sou ainda no samba de roda, saio da pesquisa mais fortalecida na crença de que elas saberão salvaguardá-lo, mantendo vivas as estéticas performativas que sempre lhe deram substância. Dito isso, penso que “é hora do carro parar”, esperando que o Recôncavo traga, na sua dinâmica de rede de trocas, relações e diálogos, o reconhecimento da importância das mulheres para a história, memória e preservação daquilo que mais lhe dá unidade cultural: o samba de roda.

EPÍLOGO

A cena já se encerrou, porém resta um breve comentário. A defesa da tese trouxe uma observação de uma das sambadeiras, Dona Zélia do Prato, presente na ocasião. Ao ouvir um dos membros da banca comentar acerca de um samba muito popular em que fica evidente o pensamento machista sobre a presença da mulher nas rodas de samba, a mestra pediu licença para informar que a canção já não era mais praticada na sua forma original, que seria:

*Se essa mulher fosse minha
Eu tirava do samba já
Dava uma surra nela que ela gritava:
Chega!*

Muito empoderada, Dona Zélia disse que no grupo que faz parte, o *Samba Chula de São Braz*, agora se canta:

*Se essa mulher fosse minha
Eu botava no samba já
Dava uma chuva de rosas que ela gritava:
Joga!*

FIM

FONTES

Fontes primárias

a) Entrevistas:

ALELUIA, Mateus (**Mateus Aleluia**). Residência de Mateus Aleluia, Rio Vermelho, Salvador, 15.dez.2016. 1h11min.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Residência de D. Yeda Castro, Salvador, 13.fev. 2018. 1h21min.

CONCEIÇÃO, Beatriz da (**D. Bibi**). Casa de D. Bibi, São Félix, 10.abril.2018. 1h32 min.

CONCEIÇÃO, Beatriz da. Fundação Hansen Bahia, São Félix, 19.fev.2019. 1h20min.

CRUZ, Milton José Primo da (**Milton Primo**). Residência de Milton Primo, São Francisco do Conde, 03.out. 2018. 1h36min.

FREITAS, Ana Olga de (**D. Ana Olga**). Residência de D. Ana Olga, Muritiba, 14.abril.2018a. 1h20min.

FREITAS, Ana Olga de. Residência de D. Ana Olga, Muritiba, 02.nov. 2018b. 1h26min.

FREITAS, Any Manuela Freitas (**Any**). Residência de D. Dalva, Cachoeira, 23.abril.2018a. 1h20min.

FREITAS, Any Manuela Freitas (**Any**). Residência de D. Dalva, Cachoeira, 27.abril.2018b. 52min.

FREITAS, Dalva Damiana de Freitas (**D. Dalva**). Residência de D. Dalva, Cachoeira, 18.maio.2018. 1h51min.

GÓES, Sinésio Sousa (**Góes**). Casa de Samba de Santo Amaro, Santo Amaro, 23.set. 2018. 3h13min.

LAMPARELLI, Mário de Campos Andrade. Comunidade do Engenho da Ponte, Cachoeira, 10.mar.2019. 2h10min.

LEAL, Adenildes Santana Vargas (**Deni**). Entrevista por email. Matarandiba, 4.jan.2019.

SANTOS, Alexnaldo (**Alex**). Entrevista por email. Terra Nova, 10.jan.2019.

LUZ, Maria Eunice Martins (**D. Nicinha**). Residência de D. Nicinha, Santo Amaro, 11.abr.2018a. 48min.

LUZ, Maria Eunice Martins (**D. Nicinha**). Casa de Samba de Santo Amaro, Santo Amaro, 27.abr.2018b. 48min.

MARQUES, Clarício (**Clarício Marques**). Residência de Clécia Queiroz, Brotas, Salvador, 3.jan.2019. 2h9min.

NASCIMENTO, Luís Cláudio do (**Cacau Nascimento**). Casa de Cacau Nascimento, Cachoeira, 25.maio.2015. 2015. 2h45min.

REIS, Berenice Borges dos (**D. Biu**). Casa de D. Biu, São Francisco do Conde, 24.abr.2018a. 1h32min.

REIS, Berenice Borges dos (**D. Biu**). 12/05/2018b. Casa de D. Biu, São Francisco do Conde, 12.maio.2018b. 54min.

RENGEL, Lenira (**Lenira Rengel**). Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 14.nov.2018. 40 min.

RIBEIRO, Janilza Joane (**D. Jane**). Casa de Samba Zé de Lelinha, São Francisco do Conde, 24.abr.2018a. 1h42min.

RIBEIRO, Janilza Joane (**D. Jane**). Casa de Samba Zé de Lelinha, São Francisco do Conde, 12.maio.2018b. 1h57min.

ROSÁRIO, Maria Anna Moreira do (**D. Anna**). Residência de D. Anna do Rosário, Saubara, 10.set.2018.

ROSÁRIO, Rosildo Moreira do (**Rosildo Rosário**). Residência de D. Anna do Rosário, Saubara, 10.set.2018. 2h40min.

SANTANA, Agenor (**Pai Agenor**). Terreiro Ilé Asé Bábà Oké, Bom Jesus da Lapa (Saubara), 14.jul.2018. 2h50min.

SANTOS, Carlos Bispo dos (**Paião**). Residência de Paião, Teodoro Sampaio, 18.ago.2018. 1h18min

SANTOS, Jorge Barreto dos (**Tata Mutá Imê**). Residência de Tata Mutá Imê, Salvador, 17.mar.2018. 1h45min.

SANTOS, Paulo César Fernandes dos. Residência de D. Cadu, Coqueiros, Maragogipe, 28.maio.2018. 1h 10min.

SANTOS, Rita Silva Machado dos. (**D. Rita da Barquinha**). Residência de D. Rita da Barquinha, Bom Jesus dos Pobres, Saubara, 12.abr.2018 1h44min.

SANTOS, Rita Silva Machado dos. Casa de Samba Dona Rita da Barquinha, Bom Jesus dos Pobres, Saubara, 8.ago.2018. 46min.

SANTANA, Dilma Ferreira Alves (**D. Fiita**). Residência de D. Fiita, Teodoro Sampaio, 23.abr.2018. 53min.

SILVA, Maria de Fátima Conceição Cruz Guaresma da (**D. Fátima**). Restaurante do Hotel Ruff in, Jundiaí, São Paulo, 2.dez.2018. 47min.

SILVA, Ricardina Pereira da Silva (**D. Cadu**). Casa de D. Cadu, Coqueiros, Maragogipe, 28.maio.2018. 53min.

SOARES, Marcos Bezerra (**Marcos Bezerra**). Residência de Clécia Queiroz, Brotas, Salvador, 29.out.2018. 2h41min.

SOUZA, Zélia Maria Paiva (**D. Zélia do Prato**). Residência de D. Zélia do Prato, São Braz (Santo Amaro). 54 min.

SOUZA, Zélia Maria Paiva (**D. Zélia do Prato**). Residência de D. Zélia do Prato, São Braz (Santo Amaro), 27.jul.2018. 56 min.

VASCONCELOS, Maria Santos de Jesus (**D. Santinha**). Residência de D. Santinha, Acupe, 12.abr.2018. 1h37min.

b) Comunicação pessoal

CRUZ, Milton José Primo da (**Milton Primo**).

LAPARELLI, Mário de Campos Andrade.

ROSÁRIO, Aderivaldo do (**Bujão**). 26.nov.2018.

QUEIROZ, Vitor Aquino de Queiroz D'Ávila Teixeira. 24.jan 2019.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro R. Cultura popular e contemporaneidade. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 102-122, jul./dez. 2015.

ALENCAR, Rívia. **O Samba de Roda na gira do patrimônio**. 2010. 306f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/280699/1/Alencar_RiviaRykerBandeirade_D.pdf> Acesso em: 23 abr.2015.

AJAYI, Omofolabo S. **Yoruba Dance: The semiotics of Movement and boby attitudein a Nigerian Culture**. Trenton: Africa World Press, 1998.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1960.

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

AMOROSO, Daniela M. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira**. Salvador: EDUFBA, 2017.

AMOROSO, Daniela M. **Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano**. ABRACE, 2010. Disponível em: <<http://www.portallabrace.org>>

ANDRADE, M. T. T. A.; RIBEIRO, N. M.; PEREIRA, H. B. B. Um estudo sobre a difusão e do compartilhamento do conhecimento na cultura acadêmica. In: CONGRESSO ISKO, 11., 2009, Valencia, Spain. **Anais** [...] Valencia: ISKO, 2009. p.293-308.

ARDOINO, Jacques. Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves (coord.). **Multirreferencialidade nas ciências e na educação**. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

ARAÚJO, Rosangela. **É preta, kalunga**: A capoeira angola como prática política entre os angoleiros baianos – Anos 90-90. Salvador: Fundação Gregório de Matos, Coleção capoeira Viva II, 2015.

ARAÚJO, Ubiratan C. de. A. Baía de Todos os Santos: Um sistema geo-histórico resistente. In: CAROSO, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio (org.) **Baía de Todos os Santos**: aspectos humanos. Salvador: EDUFBA, 2011.

BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC. **Festa da Boa Morte**. Cadernos do IPAC, 2. Salvador: Fundação Pedro Calmon, IPAC, 2011.

BARBA, Eugene; SAVAREZE, Nicolas. **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Corprint Gráfica e Editora, 2012.

BARBOSA, Magnair S. **Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte**: Entre o Aiyê e o Orum. In: Festa da Boa Morte / Celebration of Boa Morte - Cadernos do IPAC. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2011.

BAUMANN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BECKER, Howard S. **Falando da Sociedade**: Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2.ed. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1999.

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

BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annsblume, 1999.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOMFIM, Vânia M. S. A identidade contraditória da mulher negra brasileira: Bases históricas. In: NASCIMENTO, Elisa L. N. (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BRANDÃO, C. R. **A pergunta a várias mãos**. São Paulo: Editora Cortez, 2003.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo, Séculos XV-XVIII** – Volume 1 – As estruturas do cotidiano: O possível e o impossível. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRITO, Cristóvão. **A Petrobras e a gestão do território no Recôncavo Baiano**. Salvador: EDUFBA, 2008.

BUNSEKI FU-KIAU, Kimbwandende K. **African Cosmology of the Bântu-Kôngo, Tying the Spiritual Knot: Principles of life & living**. 2.ed. New York: Athelia Henrietta Press, 2001.

CADENA, Nélon. O hábito de usar chapéu de palha. **Blog Ibahia**, Salvador, 25. jul. 2013. Disponível em: <<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/07/25/o-habito-de-usar-chapeu-de-palha/>>. Acesso em: 15.jul.2017.

CARMO, Raiana. **A Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e seus impactos no Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. 2009. 150f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFBA. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9104>>. Acesso em: 24.abr.2016.

CARNEIRO, Edison. **Ladinos e crioulos: estudos sobre o negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Geledes**, São Paulo, 6.mar.2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em: 18.fev.2018

CARVALHO, J. J. de. Espetacularização e canibalização das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, Recife, ano 14, v.21, n.1, p. 39-76, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/viewFile/23675/19331>>.

CARVALHO, Marcos. **Gaiaku Luiza e a trajetória do Jeje-Mahi na Bahia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

CASTELLS, M. **O Poder da Identidade. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura**. v.2. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia**. Um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

COELHO, Marcelo. A Necessidade da Arte. Marcelo In: **A vida em um mundo sem transcendência**. KEHL, Maria Rita. Série de TV. Café Filosófico. Campinas, gravado do espaço CPFL, 2014. 50'49". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ybhlUmtHIqs>>. Acesso em: 20.dez.2017.

CONRADO, Amélia V. S. Danças populares brasileiras. Valor educacional, cultural e recurso para pesquisa e recreação cênica. **Revista da Bahia**, Salvador, p.37-46, 2004.

COURI, Aline. O loop na arte audiovisual experimental. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0870-1.pdf>> Acesso em: 26. nov. 2015.

COSTA PINTO, L. A. **Recôncavo**: Laboratório de uma experiência humana. Rio de Janeiro: Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, 1958.

CRUZ, Jaelson Conceição. Recôncavo na Palma da Mão: depoimento. Direção: Antônio Pastori. Arquivo Digital (110 min.43 seg.) TVE BAHIA, 1998.

DAVIS, Angela. **Mulher, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBRET, J.B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? Entrevista concedida no Mardis de La Fondation à Fundação Europeia de Imagem e Som. 17.mar.1987, Disponível em:

<http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues_creation>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DINIZ, Flávia C. **Capoeira Angola**: Identidade e trânsito musical. 2010. 233f. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DOMENICI, Eloísa. O corpo no samba chula do litoral norte da Bahia e suas possíveis contribuições para o artista cênico. **Anais da VI Reunião do ABRACE**. Porto Alegre: ABRACE, 2011.

DÖRING, Katharina. Uma vida para o samba de roda: aprendizado estético e significativo ao longo da vida no Recôncavo. **Anais da VIII ENECULT**. Salvador: UFBA, 2012. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Uma-vida-para-o-Samba-de-Roda-Katharina-Doring.pdf>> Acesso em: 27. jun.2015.

DÖRING, Katharina. **A Cartilha do samba chula**. Salvador: Natura Musical, 2016.

DÖRING, Katharina. Memórias fractais do Samba de Roda Patrimônio cênico-musical em voz, gesto, som e movimento. **TRANS - Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 19**, 2015. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06d-trans-2015_2.pdf>. Acesso em: 15.mar.2018.

DÖRING, Katharina. **Cantador de Chula**: O samba antigo do Recôncavo. Salvador: Pinaúna, 2016.

FAGUNDES, Norma C.; FRÓES BURNHAM, Teresinha. Transdisciplinaridade, Multirreferencialidade e Currículo. **Revista da FACED**, n. 5, 2001. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/1386/1/2013.pdf>>. Acesso em: 20.mar.2018.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. **Encantos Tradicionais da Bahia**. São Paulo: Martins, 1942.

FANON, F. **Pele negra, mascaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAVARRETO, Celso. É isso Arte. In: CARRARA, Ana Regina. **Programa da Ação Educacional Itaú Cultural Arte Educação**. São Paulo: Itaú Cultural Núcleo de Projetos, 1999. 12;43”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-XG-71wqwUI>>.

FERRAZ, Fernando. **O fazer saber das Danças Afro**: investigando matrizes negras em movimento. 2012. 291 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/110346/000702783.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 13.set.17.

FREIRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. 4.ed. São Paulo: Global Editora, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. Brandão, Carlos (org.). **Pesquisa Participante**. 6ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

FRAGA FILHO, Walter. Migrações, Itinerários e Esperanças de Mobilidade Social no Recôncavo Baiano após a Abolição. **Cadernos AEL**, v.14, n.26, Unicamp, 2009. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2560>>. Acesso em: 20.abr.2018

FRAGA FILHO, Walter. A UFRB e o Recôncavo da Bahia. In: LINS, Alene; MACHADO, Renata; PAIVA; Aquilino (org.). **UFRB 5 Anos**: Caminhos, Histórias e Memórias. UFRB: Cruz das Almas, 2010. p. 6-17.

FRÓES BURNHAM, Teresinha et al. **Análise cognitiva e espaços multirreferenciais de aprendizagem**: currículo, educação à distância e gestão/difusão do conhecimento. Salvador : EDUFBA, 2012.

FRÓES BURNHAM, Teresinha. Análise contrastiva: memória da construção de uma metodologia para investigar a tradução de conhecimento científico em conhecimento público. **Revista de Ciência da Informação**, Salvador, v. 3, n. 3, jun.2002.

FRÓES BURNHAM, Teresinha. Sociedade da informação, sociedade do conhecimento, sociedade da aprendizagem: implicações ético-políticas no limiar do século. In: LUBISCO, N.; BRANDAO, L. (org.). **Informação e Informática**. Salvador: EDUFBA, 2000.

FRÓES BURNHAM, Teresinha. Complexidade, multirreferencialidade, subjetividade: três referências polêmicas para a compreensão do currículo escolar. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves (org.). **Multirreferencialidade nas ciências e na educação**. São Carlos: Editora da UFSCar, 1998. p.35-55

FRÓES BURNHAM, Teresinha at al. **Análise cognitiva e espaços multirreferenciais de aprendizagem**: currículo, educação à distância e gestão/difusão do conhecimento. Salvador: EDUFBA, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

GÖBEL, Anna; FRAGA Ronaldo. **Uma festa de cores: memórias de um tecido brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. Disponível em:
<<https://ler.amazon.com.br/?asin=B01K8RL0G2>>.

GOMES, F.; ROSA, L. Os processos de protagonismo de mulheres negras no recôncavo da Bahia: O samba de roda como mediador das relações cotidianas. **Revista Olhares Sociais/PPPG/UFRB**, v.2, 2014. Disponível em:
<https://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/6-Especial-OS-PROCESSOS-DE-PROTAGONISMO-DE-MULHERES-NEGRAS-NO-RECONCAVO-DA-BAHIA_ok_final_01.pdf> Acesso em: 13.mar.2019.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no feminino**: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. 2011. 157f. Dissertação (Mestrado em Música, Musicologia e Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda**: Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica, cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (org.). **A invenção das tradições**. ed. especial. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012. p. 11-29

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. 4.ed. Brasília, DF, 2006. 216p.

KATZ, H. T. **Um, Dois, Três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KAZADI WA MUKUNA. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora Parma, 1979.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de Etnocenologia. In GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annsblume, 1999.

KUBIK, Gerhard. Oral Notation of some West and Central African time-line Patterns. **Review of Ethnology**, v.3, n.22, p.169-176, 1972.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Sumos, 1978.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002.

LEITE, Letieris. **Rumpilezzinho Laboratório Musilca de Jovens**: Relatos de uma experiência. Salvador: LeL. Produção Artística, 2017.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. 5.ed. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 419-476.

LODY, Raul. **Moda e História**: As indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora SENAC, 2015.

LORDELO, Petry Rocha. **O samba chula de cor e salteado em São Francisoco do Conde/BA**: Cultura Populá e Educação Não-escolá para além da(o) capitá. 2009. 200 f. Dissertação. (Mestrado em Educação) - Escola de Educação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11141/1/Dissertacao%20-%20Petry%20Lordelo.pdf>>. Acesso em: 16.out.2015.

MACEDO, Sidnei R. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. [livro eletrônico] 2. edSalvador: EDUFBA, 2004.

MACEDO, Sidnei R. Por uma epistemologia multirreferencial e complexa nos meios educacionais. In: BARBOSA, J. (org.) **Reflexões em torno da abordagem multirreferencial**. . São Carlos: EDUFSCAR, 1998.

MACIEL, R. **A Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e seus impactos no Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. 2009. 125f. Dissertação. (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MARQUES, Francisca. **Festa da Boa Morte e Glória**: Ritual, música e performance. 2008. 201 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-19022010-174044/pt-br.php>>. Acesso em: 16.abr.2018.

MARTINS, Leda M. **Afrografias da Memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Editora Ltda., 1997.

MASCARENHAS, João Gilberto P. **A representação do cotidiano no samba chula do Recôncavo Baiano**: As letras da Chula e o Grupo de Samba Chula de São Braz. 2014. 136 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18814/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Jo%C3%A3o%20Gilberto%20Paim%20Mascarenhas.pdf>>. Acesso em: 15.abr.2018.

MATOS, Consuelo A. **A Bahia de Hildegardes Vianna**: Um estudo sobre a representação de mulheres negras. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia - Departamento de Ciências Humanas, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/14783492/a-bahia-de-hildegardes-vianna-um-estudo-ppgel-uneb>>. Acesso em: ago.2018

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings**: Music, Gender and Sexuality. Minnesota: University of Minnesota, 1991.

MCCLARY, Susan; WALSER, Robert. Theorizing the body in African-American Music. In: **Black Music Research Journal**, v. 14, n.1, 1994, pp. 75-84. Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/McClary_Walser-Theorizing_body.pdf> Acesso: 11.abr.2018.

MENDES, Roberto; Júnior, W. **Chula**: Comportamento traduzido em canção. Salvador: Fundação ADM, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 269.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano Setorial para as Culturas Populares**. 2.ed. rev. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

MORELLI, Angelo; MORELLI Giovanni. **Anatomia per dli Artistis**. Faenza, Lega, 1974. In: BARBA, Eugene; SAVAREZE, Nicolas. **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Corprint Gráfica e Editora, 2012, p. 96.

MORIN, Edgar. Edgar Morin: depoimento [ago. 2014]. Entrevistadora: Andrea Rangel. Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao Jornal O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/educacao-360/a-educacao-nao-pode-ignorar-curiosidade-das-criancas-diz-edgar-morin-13631748>>.

MOTA, Júlio. Rudolf Laban, a coreologia e os Estudos Coreológicos. **Revista Repertório**, n. 1, p. 58-70, 2012.1. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6786/1/44.pdf>> Acesso: 26. abr.2018.

NACIF, Paulo Gabriel S. Recôncavo da Bahia: Um universo entre o mar e o sertão. In: LINS, Alene; MACHADO, Renata; PAIVA; Aquilino (org.). **UFRB 5 Anos**: Caminhos, Histórias e Memórias. Cruz das Almas: UFRB, 2010, p.18-25.

NASCIMENTO, Clebemilton G. **Entrelaçando Corpos e Letras**: Representações de gênero nos pagodes baianos. 2009, 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6438/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20clebemilton.pdf>>. Acesso em: 26.abr.2017

NINA RODRIGUES, Raymundo. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2008.

NETO, LIRA. **Uma história do samba**: As origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NOBRE, Cássio. **Viola nos sambas do Recôncavo Baiano**. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9143/1/Dissertacao%20Cassio%20Leonardo%20Nobre%20de%20Souza%20Lima.pdf>>. Acesso em: 10.set.2015.

NUNES, Erivaldo S. **Cultura popular no Recôncavo baiano**: a tradição e a modernização no samba de roda. 2002. 384 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

NUNES NETO, Francisco A. As mulheres de saia como ícones identitários e de identificação em Salvador: Trajetórias femininas negras em Salvador. In: **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais**, Aracaju, v.1, n.3. p. 41-50, jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/download/776/446>>. Acesso em: 15.jul.2017.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Ancestralidade na Encruzilhada**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Epistemologia da Ancestralidade**. [s.d] Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf> Acesso em: 24.abr.2015.

PAIXÃO FILHO, Hamilton C. **Da Fábrica ao samba no pé: O samba de Dalva**. Curitiba: Appris, 2018.

PIERSON, Donald. **Branços e pretos na Bahia: Estudo de contato racial**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

PINTO, Monilson dos S. **Nego Fugido: O Teatro das Aparições**. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.44, n.1, p.221-286, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128/28900>> Acesso em: 28. abr.2017.

POLANYI, M. **The Tacit Dimension**. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.

PRADIER, Jean-Marie. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armino (org). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annsblume, 1999, p. 23-29.

PRIMUS, Pearl. African Dance. In: ASANTE, Kariamu W. (org.). **African Dance: an Artistic, Historical and Philosophical Inquiry**. 3.ed. Trenton: Africa World Press, 2002.

QUEIROZ, Clécia. A Estrela Dalva do samba de Cachoeira. In: SANTANA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2016.

REIS, João José. **Rebelião Escrava no Brasil: A história do Levante dos Malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RENGEL, Lenira. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV – V – VI – VII – VIII): modos de aplicação e referências**. São Paulo: Anablume, 2008.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. Edição digital. Curitiba: Ponto Vital, 2016.

ROSA, Eloisa M. Perspectivas das danças populares brasileiras na atualidade: Tradição e Retradicionalização. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, VII, 2013, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo Horizonte: ABRACE, 2013. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/viireuniao/estperformance/ROSA_Eloisa_Marques.pdf> Acesso em: 14.abr.2018.

ROSA, Laila A C. **Epahei Iansã! música e resistência na nação Xambá**: uma história de mulheres. 2005. 293f. Dissertação (Mestrado em Música – Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9113>>. Acesso em: 19.abr.16.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana**: Antropologia do Movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Nívea. Pano da Costa ou Alafá. In: **Pano da Costa**. Salvador: Cadernos do IPAC 1, 2009, p.17-30.

LOPES, Nei. **Sambeabá**: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos avançados**, São Paulo, . v.24, n.69. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a23.pdf>>. Acesso em: 12.ago.2010.

SANTOS, Adailton. **A Etnocenologia e seu método**: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França. 2002. 348 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro - Universidade Federal da Bahia em convênio com o Doctorat en Langues, Litteratures et Civilisations Romanes de l'Université Paris Ouest Nanterre. Salvador, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9630/1/Aginaldo%2520Santos%2520tese%2520seg.pdf>>. Acesso em: 10.out.2016

SANTOS, Boaventura de S. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. In: **ESTUDOS Avançados**. v.2. São Paulo: Editora Graal. maio/ago. 1988, p. 46-71. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n2/v2n2a07.pdf>>. Acesso em: 26.out.2017.

SANTOS, Boaventura de S. Para uma Pedagogia do Conflito. In: SILVA, Luiz Eron da; AZEVEDO, José Clóvis de (org.). **Reestruturação Curricular**: novos mapas culturais, novas perspectivas educacionais. Porto Alegre: Sulina, 1996. p. 15-33.

SANTOS, Inaicyra. **Corpo e Ancestralidade**: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Nívea. Pano da Costa ou Alafá. **Cadernos do IPAC**, 2009.

SANTOS, Rubenilda. **Cultura política e participação no Recôncavo Baiano hoje**: uma análise sobre Cachoeira e São Félix. 2009. 164 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11359/1/Dissertacao%20Rubenilda%20Santosseg.pdf>>. Acesso em: 24.abr.16.

SANTOS, Valdemiro Lopes dos. **A pecuarização do Recôncavo fumageiro**: o caso de São Gonçalo dos Campos-Ba. 1990. 251 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1990.

SCOTT, Joan W. **Gênero**: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica. Tradução: SOS Corpo e Cidadania. Recife: 1990.

SERRA, Ordep. **Rumores de Festa**: O sagrado e o profano na Bahia. 2ª. ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

SERRA, Ordep; VATIN, Xavier. Manifestações culturais no Recôncavo da Baía de Todos os Santos. In: **Bahia de Todos os Santos**: Aspectos humanos. Salvador: EDUFBA, 2011.

SILVA, Amanda; BRITO, Eleonora. Xaxado: a construção da identidade e da memória social do Cangaço. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA UFG, 3, 2012, Jataí. **[Textos Completos...]** Jataí: UFG, 2012.

SILVA, Felipe D.S. A adverbialização das categorias de análise da espetacularidade apontada nos estudos de Armindo Bião. In: **Repertório Teatro e Dança**, Salvador, ano 1, n.26, p.95-101. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/58912235-A-adverbializacao-das-categorias-de-analise-da-espetacularidade-apontada-nos-estudos-de-armindo-biao.html>>.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 1998.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo**: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX. Salvador: Corrupio, 2002

VERGER, Pierre. **Artigos**, Tomo I. São Paulo: Corrupio, 1992.

VANSINA, J. A Tradição Oral e sua Metodologia. **A cor da cultura**. 2013. Disponível em: <<http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia>> Acesso em: 6.abr.2018.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 7.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WADDEY, Ralph. Samba de Viola e Viola de Samba. In. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN, 2006. (Dossiê Iphan: 4).

Imagens

RUGENDAS, Johann Moritz. Negresses de Rio de Janeiro. 1835. Reprodução de pintura. Acervo Barão em Foco. Disponível em: <<http://baraoemfoco.com.br/barao/portal/cultura/fotografia/Moritz-Rugendas/moritz-rugendas-24.htm>>

GOSTON, João. Mãe e filho em Salvador. 1884. Reprodução de foto. Instituto Moreira Salles - Coleção Pedro Corrêa do Lago. Disponível em:
<<http://revistapesquisa.fapesp.br/2017/03/17/modos-de-libertacao-e-sobrevivencia/>>

Documentários e imagens gravadas em vídeo

CANTADOR de chula. Direção: Katharina Döring. Bahia: Prêmio Avon Cultura de Vida, 2009. Documentário, arquivo digital, CDs e DVD (95 min).

O SAMBA de roda na palma da mão. Direção Geral: Jorge Pacoa. Direção e fotografia: José Carlos Torres. [S.I.]: Mídia Mix Produções, 2008. Documentário, DVD (35 min).

O SAMBA que mora aqui (primeiro episódio). Direção: Vítor Rocha. [S.I.]: TVE Bahia; Arte da TV; Fundação Gregório de Mattos, 2019. Documentário, 25 min 10 seg.

RECÔNCAVO na palma da mão. Direção: Antônio Pastori. [S.I.]: TVE Bahia, 1998. Documentário. Arquivo digital (110 min 43 seg).

Samba Chula de São Braz in Bahia. Publicado no Youtube em 14.nov.2016. Acesso em 1º.ago. 2017. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=-J8m0EHD5YA>>

SAMBA de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil). Direção: Josias Pires/Diana Svintiskas. Pesquisa: Carlos Sandroni. Roteiro: Josias Pires, Diana Svintiskas, André Gerard e Carlos Sandroni. Recife: Etapas Vídeo; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), 2004. Documentário, arquivo digital (11 min 54 seg). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=FEjtt-felmg>>. Acesso: 23.out.2015.

SAMBAS Mirins. Direção: Gustavo de Souza Castro. Concepção: Rosildo Rosário. Roteiro: Luciana Barreto. Salvador: Governo do Estado da Bahia; IPAC, 2017. Documentário (16 min 39 seg).

THE SPIRIT of Samba: Black music of Brazil. Direção e produção: Jeremy Marre. Harcourt Films, 1982. Documentário, arquivo digital (51 min 24 seg). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=WTop6GYs0wc>>. Acesso em: jun.2018.

VIOLA machete: Tradição do Samba Chula do Recôncavo. Direção: Pedro Abib. [S.I.]: TVE Bahia, 2013. Documentário. Arquivo digital (25min). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=gb01HcAbYyU&t=953s>> Acesso em: abr.2018

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

Documentários

DONA Dalva: uma doutora do samba. Direção: Lindiwe Aguiar. Salvador: SecultBA / CCPI, 2017. Arquivo digital, DVD (52 min).

OUÇA meu palavreado. Direção: Milton Primo. 2009. Documentário, arquivo digital, DVD (28 min 49 seg).

Discografia

ESMOLA Cantada Santa Cruz da Ladeira da Cadeia. CD. Produção Independente. [200?]

ESMOLA Cantada Santa Cruz da Ladeira da Cadeia. CD. Produção Independente, 2018

HERANÇAS: Samba Chula Filhos da Pitangueira. CD. [2005]

DONA EDITH do prato e vozes da purificação. CD. Produção: Jota Velloso.

SAMBA chula de São Braz: O Canto do Recôncavo. Direção Musical: Roberto Mendes. Produção: Jorge Pacoa.

SAMBA chula de São Braz: Quando Eu Dou Minha Risada, Ha, Ha... Álbum resultante do Prêmio Pixinguinha, promovido pela FUNARTE. 2008.

SAMBA de roda Rita Da Barquinha. Produção Independente, [201?]

SAMBADORES e sambadeiras sa Bahia. Coletânea (CDs Filhos de Araçatiba – São Sebastião do Passé; Filhos da Terra – Terra Nova; Samba de Lata – Tijuaçu; Pisadinha do Pé Firme – Irará; Samba das Raparigas – Saubara). Realização: Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia. Direção musical: Cássio Nobre. 2015.

VOA voa Maria: Samba de Roda de Matarandiba. ASCOMAT, 2018.

APÊNDICE A

PRODUÇÃO DE VÍDEOS CANAL DO YOUTUBE SAMBADEIRAS DO RECÔNCAVO DA BAHIA

D. ANA OLGA FREITAS – <https://www.youtube.com/watch?v=YK3vWSi5Vkw>

ANY MANUELA – PARTE 1 – <https://studio.youtube.com/video/FuPveYCD3Po/edit>

ANY MANUELA – PARTE 2 – <https://studio.youtube.com/video/y59rfDlRKQY/edit>

D. BIBI – <https://youtu.be/9IaBWSPvfNY>

D. BIU – PARTE 1 – <https://youtu.be/q77XlkFYqYo>

D. BIU – PARTE 2 – <https://youtu.be/X4jEhLNJFrI>

D. DALVA – PARTE 1 – https://youtu.be/O0aS36yG_GQ

D. DALVA – PARTE 2 – <https://www.youtube.com/watch?v=Q3tq49vj5r8>

D. CADU – <https://youtu.be/vG9YB4taCqQ>

D. JANE – PARTE 1 – <https://youtu.be/oGr9KJDmpuY>

D. JANE – PARTE 2 – https://youtu.be/RfAq3_CtCS0

D. NICINHA – <https://youtu.be/hFlqFgFamv4>

D. RITA DA BARQUINHA - https://youtu.be/O5fw_7oMpPU

D. SANTINHA – PARTE 1 – https://youtu.be/kV_NjXE90ps

D. SANTINHA – PARTE 2 – https://youtu.be/_YsJTolV_D0

D. ZÉLIA DO PRATO – <https://www.youtube.com/watch?v=X9hAr4msdbY>

D. FIITA – <https://youtu.be/UcawgQMCLUQ>

APÊNDICE B

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Este instrumento de pesquisa deve ser realizado de forma aberta, através de uma conversa descontraída, deixando que as perguntas surjam naturalmente e que outras possam ser introduzidas a depender do rumo que a conversa tome.

1. Seu nome e onde nasceu
2. Idade
3. Seus pais eram de que lugar?
4. Estudou? Até quando?
5. Trabalha fora do samba de roda? Em que? Quanto ganha?
6. Tem casa própria?
7. Tem filhos?
8. O que é cultura?
9. O que é tradição?
10. O que vocês fazem é arte ou cultura?
11. Como você definiria o samba de roda? (Se fosse ensinar a uma criança ou alguém do fora da Bahia o que é o samba de roda, como definiria?)
12. Como definiria a dança do samba de roda?
13. O samba de roda é música ou dança?
14. O que não é permitido na roda, no sambar? Tem algo que é considerado feio? Ruim?
15. Quem pode sambar dentro da roda? Tem uma hierarquia para entrar na roda?
16. O que faz uma pessoa ser considerada uma boa sambadeira? E um bom sambador?
17. Como você ensina o samba de roda? Como ele é transmitido para as novas gerações?
18. Como o samba de roda entrou na sua vida?
19. No seu grupo ou no município, o samba de roda era chamado de samba de roda? Se não, quando ele passou a ser chamado de samba de roda? Qual a vertente de samba de roda que vocês fazem? Como vocês chamam o samba de vocês?
20. Se fala muito da dificuldade que a mulher teve para ganhar espaço na sociedade. Como é que você conseguiu fazer do samba uma forma de se afirmar e ser protagonista na sua comunidade? Como é ser mulher (homem) no samba?
21. A mulher pode tocar instrumento de corda (a viola ou o violão)?
Se sim, no seu tempo de juventude, podia?
22. Qual a sua religião?
23. O samba de roda tem a ver com o candomblé? Se sim, como é a relação disso no corpo? Na música, na dança?
24. O que o samba de roda significa pra você?
25. Você tem um grupo de samba de roda ou participa de algum?
26. Como nasceu o grupo? Como você organiza? (ou ele é organizado por quem?)
27. Existe (ou existiu) preconceito no seu município contra o samba de roda?
28. Como fazem para divulgar os shows?
29. Já viajou para fora do seu município com o samba de roda? Para onde?
30. Quais são os planos para o futuro?
31. Existem políticas públicas para apoiar o samba de roda no seu município?

32. Quais são as dificuldades ou problemas que enfrenta para difundir o trabalho de vocês?
33. A patrimonialização do samba de roda mudou algo para o samba?
34. A patrimonialização do samba de roda mudou algo para você?
35. Você trabalha (ou já trabalhou) com projetos utilizando os incentivos da patrimonialização?
36. E para o seu grupo ou sua vida?
37. Qual a relação das sambadeiras umas com as outros? Existe rivalidade entre os grupos?
38. Quais os ensinamentos que você aprendeu com o samba?

APÊNDICE C
TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM D. BIU
24.abr.2018

Clécia: Entrevista com D. Biu, 24 de abril de 2018. São Francisco do Conde....

Bom dia. Diga seu nome e onde nasceu

D. Biu: Meu nome é Berenice Borges dos Santos, nasci em Nova Olinda,-São Francisco do Conde

Clécia: Seus pais eram daqui?

D. Biu: Meu pai era de “Lagoinhas”. Minha ,mãe nasceu em Olinda e meu pai em Passagem Teixeira

Clécia: E são cidades perto daqui?

D. Biu: São cidades perto daqui, e no final ele morreu na Feira de Água de Menino, em Salvador. Eu não sei bem contar essa história, mas é porque disse que a feira água de menino é mais velho que eu. Eu sei que tava com dois meses assim, não sei contar muita coisa dessa

Clécia: Ele faleceu

D. Biu: É

Clécia: D. Biu, a senhora estudou? Foi pra escola formal?

D. Biu: Não, não tive estudo, porque casei cedo, tive 10 filhos, e minha mãe só tinha eu...e minha vida era trabalhar nas casa dos outros, era babá, e voltar a trabalhar na maré com 7 anos de idade, eu não tive minha mãe não deixou eu estudar, pra ajudar ela

Clécia: Mas onde a senhora aprendeu a ler e escrever?

D. Biu: Eu aprendi...Eu fiquei numa faixa de uns 6 mês no Colégio, mas minha mãe me tirou e aí ia escondido dela, mas minha mãe me tirou né, só aprendi a fazer meu nome, algumas letrinhas assim, foi passado, mas estudo eu não tive _____é uma coisa que eu não tinha

Clécia: A senhora trabalha fora do samba de roda, né, no que a senhora trabalha?

D. Biu: Bom, eu trabalho na minha casa e sou profissional...trabalho de mariscaria. Criei meus filhos dentro da lama do mangue

Clécia: O que a senhora faz na mariscagem, o que é seu trabalho?

D. Biu: Eu trabalho...tiro sim do gancho, eu tiro sururu, mapel, dar mergulho , sou remadora de canoa profissional também, entendeu. E vendia minha mercadoria Boca do Rio, Itapuã, Candeias. Vendia na cabeça, pra sobreviver com meus filhos

Clécia: Então a senhora saía daqui de São Francisco, fazia mariscada aqui e ia pra lá

D. Biu: É. A gente viajava daqui, sexta feira de noite, aí ficava sexta, sábado e vinha embora domingo, que era o dia da feira

Clécia: D. Biu...ah, vou parar um pouquinho...é, onde está seu gancho?

D. Biu: Tá ali...ali atrás...ai, daquele lado da parede

Clécia: Na parede...esse aqui??

D. Biu: É

Clécia: Vou deixar aí em cima _____ a senhora _____. Então, explica pra gente com é...como é que a senhora faz com esse gancho aí?

D. Biu: Bom, esse gancho aqui, pra falar a verdade, é a minha vida. Eu amo ele, como eu amo minha vida, porque sem ele, eu também não marisco, porque na mão também a gente não vai guentar pegar o siri. Então aqui a gente vai aprumando, a gente pega um siri com ele, gancha....o dinheiro que a gente ganha, aí a gente vai pro mangue, pega 5, 6 cordas de siri...Antigamente, era 10, 15 cordas de siri, hoje a gente acha que o mangue está...a Petrobrás deixou esse prêmio pra gente, acabou com nossa vida aqui, porque não somos pescador e marisqueira. Então o que a gente ainda consegue pegar por dia, 6, 7 cordas de siri que a gente vai vender aqui em São Francisco do Conde, a gente leva as cordas, é o que a gente substitui aqui, em São Francisco do Conde, porque aí aqui todo mundo parado, ninguém trabalha, entendeu, nós não tem onde recorrer a não ser na maré, é a última riqueza da gente. Bom, aí tanto eu marisco de dia, e tanto marisco de noite, que se chama fachiar. Fachiar é uma carouxa que a gente temos um ferro, a gente enche de gás, aqui embaixo fechada, aqui a gente bota um pano, faz como se fosse um candeeiro, uma tocha e vai mariscando pela noite. Pela noite, a gente marisca mais. A gente pega 10 cordas, 12 corda, aí é um dinheirinho a mais pra gente sobreviver nesse tipo de coisa, entendeu. É a nossa vida! A gente colocamo o sapato, colocamo o gás, e aí nós vamos. A gente sai assim também na hora que a lua se escrava...É o horário que a gente vai sair pra pescar, e quando lua se escrava, é a hora que os siris tomam banho tudo deitado pra gente conseguir ver eles.

Clécia: O que é quando a “lua se escrava”?

D. Biu: A lua, é quando a lua está no céu, é que ela vai se pondo, entendeu. Aí quando tiver tudo escuro, a gente vai, entendeu? Quando dá o horário de três hora, a gente já sabe, sem relógio...dentro do mangue, a gente já sabe o horário que a gente pode vim embora. Quando sai a estrela, dá três hora da manhã, esse horário que a gente vai retornando para casa. Quando a gente chega em casa quatro hora da manhã, aí o horário que chega é pra tomar um cafezinho, pra amarrar o siri e seis, seis e meia, a gente ir pra rua vender. Essa é o nosso...essa é a nossa vida

Clécia: E como é que o samba entrou na sua vida?

D. Biu: Oh, o samba entrou na minha vida acho que desse que eu estava na barriga da minha mãe, porque minha mãe tava ...Oh..Minha mãe era sambadeira, minha mãe ia pra reza, São Cosme e São Damião, Crispina Crispiniano, aí quando foi o dia primeiro do ano, pegou um samba, a gente começou a sambar, minha mãe começou a sambar, aí ela sentiu dor, pra ir me ter. É o que ela sempre contou pra mim. Então minha mãe teve...me teve num samba, sambando, dentro da casa de uma parteira, e quem me pegou foi uma cigana, na beira de um riacho, e aquele fumo de mascavo, que botou no meu umbigo, até com a faca a gente se acostuma porque cortou o umbigo, então eu não sei nem o que é médico fez isso pra mim, mas

foi uma cigana. Então minha tia, minha vó me dizia assim “se essa menina não for sambadeira, não sei o que essa menina não vai ser mais”. Bom, além nos 3, 4 anos de idade, minha mãe começou a me levar pro samba.....eu já sambava. Bom, não sambar com o entendimento de hoje, mas eu sambava, Então com 7 anos de idade, eu comecei, mas não podia ouvir tocar que já queria ir pro samba. Então, “Bora mamãe, bora mamãe, pro samba, bora mainha pro samba”, este aqui...Aí a gente ia pro samba. Aí pronto, eu fui crescendo, 10 anos, 11 anos, 12 anos, e aí comecei a ficar sobre si. 12 anos já trabalhava na casa dos brancos, ganhava meu dinheiro, já ajudava minha mãe, e aí minha vida era o samba. Nunca gostei de seresta, nunca gostei de sair assim com muitas amizades, agora perder noite no samba, é comigo. Eu gostava de ver a poeira subir, cantei tanto que hoje tenho problema na garganta, de tanto cantar. Cantava num dia, no outro ia cantar de novo. E a gente usava cravo pra ver se a voz da gente saía, pra gente cantar. Então era pandeiro, viola, e a gente ali, sambando. Quando foi um belo dia, meu irmão também me ensinou a tocar um pouquinho de pandeiro. Eu toco pandeiro, hoje não estou tocando, porque tenho problema no braço, porque tive um problema...hoje não tenho muita segurança nesse braço, pra segurar. Mas eu toco prato, marcação, sambo. Eu sambo lavando prato, eu canto dentro do mangue, eu canto na pia. Às vezes, eu tô sozinha, tem um sambinha. Os cd de samba que boto aí, os cd de Duda, todos os dia, final de semana, eu tô sambando, tô fazendo as coisas..” o que é que mamãe quer?”, tô sambando. Então o samba me alegra, o samba é meu sangue, me fermenta. Eu me sinto bem com o samba. O samba é bom pra mim, assim.

Clécia: E esse samba que a senhora ia, acontecia quando? Quando é que tinha samba?

D. Bui: Assim, mês de dezembro, era o mês de Santa Bárbara, a gente foi...e o mês de Cosme e Damião, né, é setembro, era Cosme e Damião. A gente.....quando ela chamava a gente pra ir fazer o caruru, a gente ia fazer o caruru, cortar o quiabo, a gente já ficava lá, já levava roupa e já ficava lá, porque já Sabia que tinha que pegar a reza...a gente tinha que rezar o Santo Antonio, entendeu, já ficava lá. Tomava banho e já ficava na casa dos outros. Tomava muita porrada da minha mãe também, porque eu fugia, sabe, deixava minha mãe dormindo, e fugia pelo fundo, entendeu, pra ir sambar. Eu sabia que eu ia panhar, mas eu tava contente porque eu já sambei, isso era o meu samba. Não tinha problema não!

Clécia: Sua mãe não era sambadeira, porque ela se incomodava?

D. Bui: Era. mas é porque o tipo de menininha moça, né, pra não sair só, mas quando eu chamava ela pra ir, “eu estou cansada”, “eu estou ficando velha”, não quero mais”, e ela também não deixava eu sair com ninguém, né. Com medo, né, sabe que hoje mãe como é com filho, não, é. Então por sinal hoje, Eu.... acho que ela faleceu, mas eu acho que ela se sentiu muito bem que ela viu meus netos. Fui uma pessoa querida, não fui uma pessoa namoradeira... muitos namorados. Tenho 10 filhos de um homem só, então eu dou graças a deus, entendeu, e continuei meu samba. Minha mãe morreu, mas me deixou essa tradição.

Minha mãe se chamava “Nega cintura de pilão, Nega cintura de pilão”, porque ela tinha umas cadeiras, quando entrava na sala, os homens ficavam doidos. Era!

Clécia: Sua mãe?

D. Bui: Era, minha mãe era. Sambava muito. Foi aí que eu comecei a aprender também um pouquinho do corta jaca com ela, que é o samba de roda. Que ela começou me ensinar um

pouquinho, mas ela sambava muito mais, a mestra nunca pode...a gente que é aprendiz, nunca chega aos pés da mestra, né. Mas ela sambava muito, sambava muito.

Clécia: Então ela lhe ensinava como é que era?

D. Bui: Como ela cortava jaca, porque o pé dela...o pé dela voava, saía do chão, e ela batia como se tivesse cortando, deslizava assim, é como se tivesse cortando a jaca, para depois ela vim tirar o bagunço, que é aquele toquezinho que a gente dá do lado e do outro, como tivesse cortando o bagunço da jaca, entendeu, e aí, menina, sambando. Era muito bonito, o samba da minha mãe.

Meu tio também era negro africano, meu pai era negro africano também, entendeu. A gente sambava muito, saía com meu pai, minha mãe engravidou do meu irmão sambista também, sambava muito, jogava capoeira, muita coisa...e aí meu pai pegou o cavalo lazão aí saiu correndo. Diziam que meu irmão ia morrer, mas a parteira disse que só tinha uma coisa a fazer.. olhe o que é o destino da vida hoje, se ele corresse sete encruzilhada no cavalo lazão, marrado uma corda na barriga de um cavalo, abençoar pra chegar botar na barriga da minha mãe. E isso aconteceu, ele salvou minha mãe e salvou o filho dele também, que é meu irmão. Carlinhos, que hoje também já faleceu, o mais velho. Então ele se chamava assim, Mário, mas ele tinha um dizer, que dizia assim: “*Sou eu Mário Bispo dos Santos, caco de tocar pipoca, charuto mal fabricado, cavalo branco o diabo não aguentava*”. Era, esse era o nome de meu pai. E ele ia, e corria 7 encruzilhada trouxe a corda, e deu a vida a duas pessoa.

Clécia: A senhora teve quantos irmãos?

D. Bui: Eu só tive Carlinhos, foi o que faleceu. Tem um aí que é o mais novo, chama Domingos, e tive uma que chamava Laura...por sinal essa menina realmente não era filha de minha mãe, era filha de uma cigana...que a cigana morreu e entregou a minha mãe pra criar. Isso é nossa história, a cigana que ajudou, e voltou, a outra cigana morreu e deu essa mesma pra criar.

Clécia: A cigana que a senhora fala é uma cigana de verdade ou cigana de _____?

D. Bui: Cigana de verdade, cigana de verdade, que morava na cabana...cigana de verdade, entendeu, cigana mesmo

Clécia: Ah, seus filhos estudaram?

D. Bui: Todos estudaram, graças a Deus. Todos eles, tanto filhos como netos, todos eles. A gente morava aqui na lama do mangue, aqui atrás...a gente morava ali atrás. Então eu carregava todos os dias, um por um, um por um, que a lama era no meio da perna, mas eu nunca deixei, só pra tirar, porque eu nunca estudei, mas eu pedi muito a meu Deus que meus filhos estudassem, e muitos se formaram, graças a deus, todos estudam e até hoje estudam.

Clécia: Tem algum que foi pra faculdade?

D. Bui: Só tem um que foi pra faculdade, mas os outros todos se formaram, aí.. Já terminaram o trabalho dos estudo e até hoje tenho essa mais velha também que ainda estuda, ainda pra terminar, finalizar. Tem meu netos agora, que estão na faculdade também. Até a pequeninha né, que é ekedi daqui da roça, é uma pequenininha que tenho aí, já sabe fazer meu nome muito mais bonito de que eu, uma de 6 anos (risos). Samba muito também mais eu, samba muito. Por sinal, tô aqui para botar ela no samba também, que ela pediu “minha vó quero sambar mais a

senhora”, “então vou te levar pra sambar”. Que eu já tô ficando , né... a folha já tão murchando, não é, então tem que botar as rosas que está se abrindo agora, e o samba não pode parar, o samba, o samba tem que continuar. O samba é..

Clécia: Porque que o samba tem que continuar?

D. Biu: Ah, o samba tem que continuar, porque é a cultura que a gente trouxe dos nossos antepassados. Então, os nossos antepassados não pode, porque diz assim, os antepassados morreu, não morreu não. Os antepassados continua vivo, pra mim. Porque essas história que eu tô levando, é que os antepassado passou pra mim, então eu já estou chegando nos antepassados, já estou passando pros meus netos hoje, netos e bisnetos. Então nunca morre.

Clécia: Pra senhora, o que é cultura?

D.. Biu: Cultura pra mim.. antes eu nem sabia realmente, o que era cultura. Hoje, a gente leva a cultura, entendeu, pra nossa cidade. Nossa cultura é pra gente levar nossos trabalhos pras escola. Cultura é levar...tirar as crianças das droga; é mostrar o nosso trabalho, que é bom pra gente, que é bom pra eles, como assim, samba de roda, capoeira, o meu trabalho, que criei 10 filhos desse mangue aqui, o que hoje ninguém pisa numa lama, entendeu, com medo de se afundar ou se prejudicar, mas não sabendo que a lama...a lama também é a nossa sobrevivência. Porque a cultura é terra, é raízes, entendeu. Então pra gente é bom isso. Eu penso assim!

Clécia: E o que pra senhora o que é que é tradição?

D. Biu: Tradição é o grupo... eu acho assim, o nosso grupo, né, que nós estamos levando pra indo, mostrando, o que é uma tradição da gente, o que é que a gente faz, o que é que a gente...vamos dizer assim, eu faço...eu sou mariscadeira...eu tenho a tradição, eu tenho a cultura. Isso aí, pra mim, é uma cultura, entendeu. Minha filha, meu filho faz um boneco e se transforma num santo, quanto vale isso aqui. Ah, 100 reais, 200 reais...lá no Pelourinho custa 400, 500...é cultura...aqui é nosso trabalho, é nossa cultura, nos tamo levando isso. Por sinal tem até o nosso caçula também aí, atrás da gente, esse daí, o mais novo. Então é assim, o nosso trabalho, Ai eu sou...

Clécia: Dona Biu, como que é que a senhora definiria o samba de roda. O que é o samba de roda?

D. Biu: Ah, O samba de roda pra mim é o conjunto. Samba de roda pra mim é um abraço coletivo. É a gente ter... valorizar o nosso trabalho e ser o que a gente é. Samba de roda pra mim, eu disse é tudo... samba de roda pra mim é como se fosse minha cozinha, fazendo minha comida, com todo amor e com todo carinho, pra que nada saia errado. Então é assim, e também tem esse lado, né. A cultura pra mim, hoje, o samba de roda, é um abraço coletivo, entendeu, porque eu sou assim..... não sei se os outros são assim, mas eu sou assim. Quando eu começo pegar amizade, pra mim, eu não sei, eu não desconheço, pra mim ninguém é desconhecido. Pra mim, todo mundo é conhecido. Se a gente é do samba, então nós somos da mesma raízes, somos da mesma cultura, somos do mesmo patrimônio, somos da mesma terra. A diferença é que mora um distante do outro, mas pra mim continua numa roda só, um anel só, não tem saída pra gente, é isso aí..

Clécia: Se a senhora tivesse que explicar pra uma pessoa que nunca viu o samba de roda, sei lá, de outro país, como é que a senhora iria explicar o que é o samba de roda? E perguntar as pessoas o que é samba de roda, D. Biu? Explica aí!

D. Biu: Ah, eu explicava que o samba de roda é alegria, o samba de roda eu já não tiro... eu vou tirar a cultura, que antes eu não sabia o que era cultura, sabia que era samba de roda... Sambar é alegria, entendeu, é a gente levar nossa alegria pras pessoas, conversar o que é o samba de roda, sentir um pouco do sabor do samba de roda, escutar aquela música gostosa, aquele pandeiro, aquela viola, que chama a gente, entendeu, porque aquela viola chama a gente. Então, se... quando ta tocando o samba, o pessoal ta assim, quando começa a tocar, o que é que eles faz? Mesmo que não saiba sambar, mas eles começa a se sacudir. Então isso, isso é de dentro da gente, é o nosso sangue, ta fervendo, aquelas coisas gostosa que ta chamando a gente... depois que a gente entra dentro, não quer mais sair. O samba de roda é isso aí.

Clécia: E o samba de roda é música ou é dança?

D. Biu: Ah, o samba de roda, pra mim, é música, não é dança; O samba da gente... o samba de roda é música porque a gente ta ouvindo a música e nós tamo sambando na música, nós tamo sambando ali naquela música, entendeu. Porque antigamente, o samba de roda... hoje é viola, hoje é violão... antigamente era cavaquinho, a gente fazia aquelas taubinhas, batia no fundo do balde, pegava um prato sacudia com uma faca, coincidia com aquilo ali, e todo mundo sambava, entendeu. Hoje a cultura... hoje fala cultura porque está mais avançado, mais...

Clécia: Mas então o seu samba era prato e faca

D. Biu: Prato e faca, tambor de jibóia

Clécia: Tambor de jibóia..

D. Biu: Tambor de jibóia. Não tinha hoje essas... o que a gente diz que o pessoal tem marcação, tem isso, tem aquilo, nós não sabia, era tambor de jibóia... era aqueles tamborzinho pequenininho, aí usou minha pesquinha, ia caçar, matava a jibóia, botava pra secar, como acabei de lhe mostrar ali, botava pra secar, a gente ia cortando e fazia os tamburinho, e sambava tamburinho...que a gente começava a tocar. Tanto tocava as mulher, tanto tocava os homens. Quando os homens cansava, as mulher botava o samba pra correr até de manhã cedo pra não parar, entendeu

Clécia: Então mulher e homem cantavam, também?

D. Biu: Cantava...tem o samba corrido e o samba rápido. Eu, pra falar a verdade, eu adoro o samba corrido. Eu sou muito ligeirinha, eu gosto muito de samba corrido. O samba de...como é...amarrado, eu também sambo, porque a gente é do samba, tem que aprender de cada um, um pouco, entendeu, de cada pouquinho, um pouquinho. Outra coisa também é sambar calçado, o samba pra mim é raízes, samba pra mim tem que ser descalço. A gente via...antigamente a gente samba em cima do piso, em cima do cimento, mas antigamente era chão, era poeira, que chega debaixo da saia da gente, que chega sacudir em casa, as poeira subia, subia, subia, a gente começava a gritar, bater na mão, e é vai, é vai...então os home ali tocando e a gente...os home puxa e a gente canta, responde.

Clécia: E os homens sambavam também na roda?

D. Biu: O home também sambava... um trocava de tambor quando via outros... é tão gostoso que os home não poderia ficar parado, vinha também sambar. Então a gente sambava junto com eles também, entendeu.. Então, o samba da gente é assim, alegria

Clécia: E vocês também faziam uma roda

D. Biu: Uma roda de samba...tem que ser uma roda de samba, ai sai uma pra sambar, e depois sambou, sambou, sambou, e depois os home a cantar, e a gente dá umbigada na outra, e a outra espera os home cantar, pra depois, quando chegar no último, na última música, aí aquelea que a gente deu umbigada, entra, para ir dando umbigada nas outras. Hoje, não existe....não existia roda. Se um entrasse antes do horário, os pessoal parava o pandeiro, porque tinha que seguir a linha. É roda de samba, roda de samba, chama roda de samba. Nossa saia longa também, é a tradição... de a gente antigamente, hoje a gente não poderia sambar, pra rodar, pra mostrar o fundo de shortinho, esses tipos de coisa,então a gente sempre usou saia longa, porque sempre os nossos antepassados usava assim nossas avós, nossas tias, nossas tios, nossa mãe, se chamava saia de pince. Hoje não se faz saia de pince, entendeu. Era uma pince que a gente fazia assim, tudo pinçadinho, todo mundo igual com aquela roupa...Não tinha costureira, costurava na mão. Não existia máquina não, era na mão.

Clécia: E era uma saia rodada assim, rodada?

D. Biu: Uma saia rodada, bem centuazinha, aqui em cima era cóis, era o cóis, que a gente fazia um cóis assim como se fosse um cinto, tinha o colchete. Hoje não existia. Hoje não existe cordão que a gente amarra, era colchete e a gente embaixo bem feitinha e bem quadriculada embaixo, entendeu. E a gente sambava, todo mundo direitinho. Vinha todo mundo com a mão, quando chegava colocava a mão aqui assim, que é na hora que a gente chegava para sambar os tocador, mas a saia continuava abaixo do joelho...era bem tradicional a gente sambar assim, E a gente sambava, o pandeiro chamava, ia até o chão, e a gente entrava na hora que ele ia...a gente começava a sambar, pinicava o pandeiro (bate palmas), a gente rodava e dava umbigada na outra. É esse o samba!

Clécia: É, Tinha (inaudível). Entrevista é interrompida

Me fale, no samba, o que não era permitido no samba?

D. Biu: O que não era permitido no samba, é quando uma mulher tivesse sambando, um homem entrar, aí não poderia, entendeu, era uma falta de respeito. Porque a gente tinha que respeitar a hora da mulher e a respeitar a hora do homem. Porque tinha vezes, as vezes que o homem tinha uma mulher casada sambando, as vez o homem quer sambar, quer conquistar as cadeira da mulher, isso era uma falta de respeito. Hoje, Tá havendo isso aí, né, mas eu no meu caso, a gente não falamos nada porque é o samba, mas o certo não é pra homem entrar na roda no momento que a mulher tiver sambando, aí então o homem entra também..... ERA ISSO. Era pra mulher sambar, e os home ficar abaixado, não era permitido também isso, porque sabe que a mulher roda e o homem ta ali abaixado, poderia ver coisa que não deveria, apesar de que antigamente era bermuda, por isso que hoje a gente usa bermuda, antigamente era só aquela parte, porque era muito diferente do que é hoje. Não tinha palco pra gente sambar, altura, então hoje a gente se compõe mais, por causa da altura. As vezes tem gente embaixo e tal, a gente quer rodar,mas antigamente não existia isso, era samba no pé, no chão. Não, era samba totalmente diferente, se rodasse a saia ia ficar no chão mesmo, acabou.

Clécia: E esse samba no pé, era o quê, o *miudinho*?

D. Bui: era o miudinho no pé. A gente sambava o miudinho, a gente sambava também o samba valente, que hoje a gente chama, o samba corrido, mas antigamente, meu pai chamava “o samba valente”. É... Era o samba ... aquele samba que a gente repica muito, repica muito, esse chama “samba valente”. A gente fica pra trás e pra frente, esse é o samba valente. Meu tio sempre falava isso. Hoje é como se diz, tem o samba miudinho, tem o corta jaca e tem o samba... o chula, né! Que agora vocês vão ver aí que é um samba bem devagar, entendeu, aquelas músicas mais devagarzinho, onde as pessoas vai...tem o samba também corrido que é aquele samba que a gente se solta por aí, roda o salão todo, roda o salão todo. Outra coisa do samba, não é sambar... o samba não é sambar, o samba é salvar a roda, salvar as pessoas que tá na roda. Isso se chama salvar as pessoas que tá na roda. Rodou aqui, sambou, sambou, sambou, rodou, rodou, rodou, chegou, ainda vai salvar os tocador. Os tocador, a gente pega aqui assim, não suspende a saia muito e aí a gente salva todos ele: sanfona, violão, cavaquinho, pandeiro, e aí roda e vem ligada na música, isso sim, se chama, salvar os tocador

Clécia: Existe uma regra, por exemplo, quando entra no samba, primeiro salva, o que e que faz primeiro? Primeiro tem que salvar os sambadores, tocadores, aí tem uma regra? Ah, e aí?

D. Bui: Não, sambou, deu umbigada, chegou a hora, a gente na hora que vai entrar. Outra coisa, a gente já não entra sambando, entendeu, vamos dizer aqui é a roda, eu já vou entrar até aí assim, e até aí assim vou começar a sambar, que eu já dei o passo daqui pra lá, já estou dentro da roda, eu já não saio daqui sambando. Eu já entro, dou uma palma, começo a sambar na hora de sair é a hora que a gente salva os tocadores. É isso aqui..... vai um pandeiro, viola, cavaquinho, marcação, e aí a gente roda e dá umbigada no outro. Isso se chama salvar os tocadores!

Clécia: E pode ficar muito tempo na roda?

D. Bui: Pode ficar quanto tempo até quando tiver fôlego, pra respirar, porque falta fôlego, viu (risos) mas pode ficar a vontade. Eles só vão cantar depois que sair, se você levar uma hora, uma hora ele tem obrigação de esperar, ele não pode...Outra regra é isso...não pode ta uma dama, uma sambadeira sambando, e ele voltar e cantar, isso é uma falta de respeito: isso é uma falta de respeito. Eles podem cantar até uma hora, mas eles tem que esperar a sambadeira sair da roda. Isso é necessário, importante, viu..

Clécia: E tem uma regra pra chamar a sambadeira, ou seja, primeiro ta uma aqui, outra aqui, outra aqui, ou pode chamar aleatoriamente, chamo essa ´, depois posso chamar uma outra de lá?

D. Bui: ele chama com a cabeça e chama também com a cabeça. E chama também que tiver pandeiro chama (faz o toque do pandeiro), assim. Já sabe, olhou pra lá, chamou, não precisa nem dizer “venha cá”. Nós vamos. Se ele olhar também, ta tocando aqui, e uma ta entrando, ta tocando, daqui a pouco olha assim, vamos dizer ,olhou para mim, pronto, já deu o sinal que a gente pode entrar, nunca pode parar aqui pra chamar, entendeu. Aí a gente já sabe que ele ta chamando a gente.

Clécia: Mas na hora que a senhora vai dar uma umbigada, a senhora escolhe a próxima pessoa que ta perto da senhora ou pode escolher uma outra pessoa que ta em outro canto?

D. Bui: Posso escolher qualquer pessoa. No certo, antes, era assim. A gente tinha que começar no número um até terminar até o número 10, assim... E hoje, os pessoal faz isso, as vezes dá uma umbigada aqui, dá umbigada cá. No samba de Alba Célia, que é Raízes de Angola, ela é assim, a gente tem uns 8, fica 04 lá e 04 do lado de cá, por causa de Jacira que pagou os tocador e o pessoal ta filmando. Então, pronto, eu to aqui no lugar de 04, eu vou sambar aqui, vou voltar, vou dá umbigada naquele que ta lá. Aí eu volto praquele lugar dela. Quando ela vir, ela já sambou de lá, ela vem, dá umbigada em uma da de cá. Aí a gente VAI PRA LÁ NO lugar dela, aí continua 4 aqui, 4 lá, continua a outra para não embraguiar, não ficar 05 de lá, 03 aqui, fica muito feio, fica mais ou menos assim, porque assim dá. Agora, quando é roda, a gente vai começando aqui. Oh, até terminar. Tem vez que a matriarca, que é D. Eulina, que é mais velha, que primeiro tem que entrar no samba, é ela. O samba é dela. Então a gente vai assim, e aí, pronto, depois que todo mundo sambou, já todo mundo sambou, voce já salvou a roda toda, pode entrar qualquer pessoa, qualquer pessoa, pode chamar pessoa, pode vim sambar, porque a gente ta fazendo o samba...a gente ta fazendo o samba não é só pra nós, é pra todos nós, mais primeiro eles tem que ver o nosso trabalho, pra depois outras pessoa vim entrar. Esse é o nosso trabalho!

Clécia: E a senhora pertence a esse grupo? Fale do seu grupo?

D. Bui: É, eu pertenco a esse grupo (não audível) há muito tempo, eu também sou....

Clécia: Fale o nome do grupo que a senhora pertence.

D. Bui: É Raízes de Angola...Raízes de Angola e eu entrei, porque eu também sou porta bandeira da Lindo Amor, é de Alba Célia também, mas hoje.. Raízes de Angola, quando tem essas festas em São Francisco do Conde, Salvador, São Paulo, fui pra Brasília, a gente foi sambar, entendeu, a gente ficou lá 09 dias, depois a gente foi pra Brasília, ficou lá 03, 4 dia, entendeu... E tem uma viagem aí também que vai levar a gente pra França, que é pra gente ir pra lá sambar, o fim do mundo, né, pra gente sambar e estamos aí. Tinha muito medo de avião, hoje, seja o que Deus quiser. Deus prepara nossa vida, não SABE se vai morrer em cima ou se vai morrer embaixo, eu vou sambar. Meu problema é samba, eu vou sambar.

Clécia: A senhora sabe a história desse grupo Raízes de Angola, quando é que começou?

D. Bui: raízes de Angola começou com o pelo candomblé, entendeu, porque é como a gente diz “as raízes”. Nós somos raízes, então começou no candomblé....aí Alba Célia, ela tinha O LINDRO amor, tem o Lindo Amor, eu sempre fui a porta bandeira. A gente começou a conversar sobre o problema de samba, que poderia ter o samba, ela tem um grupo de baiana, também tenho umas precisava de alguma coisa, tradição melhor, então ela fundou esse samba, por causa do candomblé, que a gente cantou uma vez assim:

Toma lá vaqueiro

Toma laço de coco

Toma lá de coco

Na porteira do curral

Aí a gente disse, porque a gente não faz um samba? Que é que a gente não procura saber? Como assim, a gente botar o nome desse samba....o samba já tem tanto nome. São Francisco do

Conde, Filhos de São Francisco, tem um bocado de nome, que é que a gente faz... vamos botar o nome da nossa raiz: Raízes de Angola, porque nós somos Angola. A casa do Ogum é Angola. Então, não é KÊto, a gente colocou Angola. Aí foi puxando o samba no candomblé. No candomblé também tem samba de caboclo, aí ficou todo mundo só....todo mundo junto e misturado

Clécia: A senhora lembra, mais ou menos, quanto tempo tem, mas ou menos, esse grupo?

D. Biu: Ah, Raízes de Angola tem mais de 10 anos.... mais de 10 anos. Me lembro assim, mas porque ta anotado na cartela, mas tem mais de 10 anos. Que eu já tenho mais de 10 anos que estou na..... eu tenho 15 anos que estou no Lindro Amor, é o samba tem a faixa de 10 anos, por aí assim..

Clécia: Foi depois do patrimônio

D. Biu: Foi depois, depois do

Clécia: Depois do patrimônio?

D. Biu: É

Clécia: Ah, deixe eu perguntar..O que que a senhora acha... como é que uma pessoa pode se chamada de uma boa sambadeira? O que é ser bom, bom sambador, boa sambadeira?

D. Biu: É ter samba é ter samba no pé

Clécia: Boa sambadeira

O QUE É SER BOA SAMBADEIRA

D. Biu: Boa sambadeira é ter samba no pé. A boa sambadeira não é aquela que começa a mexer em cima, só por prazer de lá, vamos dizer, que estivesse na seresta, coisa...está se sentindo achando que isso...a gente tem que ter samba no pé. Sambadeira. Uma boa sambadeira é aquela que sabe salvar, sabe entrar, sabe pisar direitinho, a hora certa que taMBOR E o violão ta chamando, que o cavaquinho ta chamando, entendeu. A boa sambadeira é aquela que a gente também ta no samba de roda, aí é aquela que não tem umbigada,, é aquela que vai entrar. A boa sambadeira não é aquela que vai até embaixo.... até embaixo no chão, e dizer que ta sambando, não, isso não é samba. A gente samba no pé, sambadeira. É samba no pé... Então “Olhe como ela samba bonito”, olhe como ela SE REBOLA BONITO, OLHE COMO ELA pinica bonito”, isso é uma boa sambadeira. Isso é uma boa sambadeira. Porque hoje você ver que tem gente que entra, que começa....esquece de sambar começa a fazer coisa no corpo, que não deve. Então, já se torna mal sambadeira

Clécia: O sambador? O sambador samba diferente das sambadeiras, não é?

D. Biu: É

Clécia: Qual a diferença?

D. Biu: Diferença que eles não pinica tão bem que a mulher. Ele já começa a jogar o corpo de outro jeito, entendeu, além de ser homem, é também sacudido. Antigamente....mas ele faz a salva dele....é.....ele começa a sambar com o pandeiro na mão, aí volta.... pra dar umbigada na mulher, o homem não pode chegar e dá umbigada na mulher. Ele tem que chegar de longe,

suspender o joelho de longe, distância de...vamos dizer assim, um metro....meio metro, menos de meio metro e salvar, e não pode encostar como a gente faz, na mulher, não pode encostar, é uma falta de respeito também, o home dá umbigada na mulher e encostar, não pode também....não aceito, entendeu, e se caso ele vim assim, eu vou ter que colocar a mão aqui, porque eu não vou deixar ele encostar em meu umbigo, né, tem esse lado

Clécia: E na Raízes da Angola, os homens também dançam?

D. Bui: Não, ele só faz tocar, porque eles toca no palco, eles são assim, todos bem vestido chapéu, entendeu, cada qual tem o seu ..., cada qual tem seu fole, pandeiro, marcação essas coisas, então eles não pode levantar porque se ele levantar...que também toca no instrumento de microfone, e aí se ele levantar, fica difícil, aí pede pra voltar novamente, entendeu. Agora, quando a gente ta cantando, que a gente levanta, ele levanta também, e começa a cantar, a gente faz

Vamos simhora gente /Que já é de noite /Quando chegar em casa /

Já é meia noite

Aí a gente lá vai, né, cantando, as vezes a gente começa dá bye bye, aí a gente começa a rodar, mas a gente, vez em quando tem....mas também quando não tem, eles também não levanta. A gente começa a cantar ali em cima...

Clécia: Ah.... aqui, aqui em São Francisco do Conde, o samba era chamado de samba de roda ou ele era chamado de outras coisas?

D. Bui: O samba... a gente aqui sempre chamou de samba de roda. Ou samba ou caruru, Oh, na casa de fulano vai ter caruru, mas vai ter samba, aí vai ter samba de roda na casa de fulano. Sempre foi essa tradição, samba de caruru ou samba de roda. Não teve outra tradição que seja não...só era essa conversa mesmo, O caruru...vai ter caruru na casa de Bui, vai ter caruru na casa de Maria, “vai ter caruru na casa de D. Joana, você vai ?” “Vai ter samba?” “Então umbora”. Então...vai ter roda de samba na casa de fulano, umbora?” “Umbora”. Era nossa...

Clécia: Era roda de samba ou samba de roda?

D. Bui: Samba de roda

Clécia: Vai ter samba de roda

D. Bui: Samba de roda...samba de roda,

Clécia: Ah, D. Bui...se fala muito da dificuldade da mulher ganhar espaço na sociedade, então como é que a senhora conseguiu se afirmar, se afirmar como protagonista da sua comunidade? No candomblé, no samba de roda.... no samba de roda, sobretudo. Como é ser mulher no samba?

D. Bui: Ser mulher no samba é...tem que ser firme, tem que ser forte, e tem que ser o que a gente é. Porque assim, pra gente conseguir ser mãe, sambar e ser do candomblé a gente precisa chamar muito por Deus e ter pique, porque é muito duro. Mas se a gente tiver fé naquilo que a gente quer, a gente consegue chegar, entendeu! Mas hoje tenho orgulho de ser mãe. Sou mãe de santo também, sou mãe de inquisse, né, sou vó, sou mariscadeira, sou sambadeira, entendeu. Então eu acho que essa tranca pra agüentar esse peso todo, tem que se forte, porque se não tiver

fé, nós cai. Mas é forte...então a gente tá lá, segurando isso aí, eu me sinto muito, muito, muito, muito bem, mas eu falo muito bem, chega eu sinto a emoção dentro de mim, de ser o que eu sou hoje, eu sou o que sou.

Clécia: A senhora acha que a sua comunidade tem respeito pelo seu trabalho, em respeito, te reverência?

D. Bui: Bom, só parte de outras religiões, sempre tem meu probleminha aqui, mas nunca chegamos pra chegar em outro lugar, assim delegacia, essas coisas, não. Graças a Deus, não. Mas eu faço de tudo, de tudo um pouco pra que não ...olho essa parte, e sigo a minha vida. Esqueço que aquele pano preto tá daquele lado e consigo olhar praquela bandeira branca, que tá em minha frente, pra evitar todos tipo de (não audível) com a gente, você sabe hoje como é.... mas a gente....a gente às vezes o pessoal bota sou quando a gente tá fazendo alguma coisa rezando, a sessão que é mesa branca, a gente passa por isso. O pessoal liga - _____ começa a botar aquele tipo de música, entendeu né...mas também a mim não me atinge, porque pra mim eu tenho esse valor comigo. A palavra de Deus está em todo, em todos, em todos momentos na vida da gente, agora o que não tá na vida da gente, é o ser humano que tenta ser melhor que o outro. Isso é que não tá na vida da gente, porque o ser humano pra mim, é um só, todos tem carne, todos tem sangue, todos sentem dor. Mas hoje o pessoal não olha esse lado. Então... e já também aqui, com uma mãe de santo aqui, gente que chegou que era de mal comigo, já vi precisar aqui da roça, de ROXOMOCUNGO do orgulho que é meu pai, foi bem servido e hoje tá firme e forte. É como eu digo, pode ser amigo ou inimigo por Deus, Ogum e eu, pra cuidar das 100 pessoas, esperando vim, com amor e carinho. Porque eu não espero do ser humano, mas de Deus, misericordioso de lá, e meus orixás, que me sustentam, me fortalecem!

Clécia: A senhora é de candomblé

D. Bui: Isso

Clécia: E a senhora é católica também? Foi católica algum dia ou sempre foi de candomblé?

D. Bui: Não, sempre fui de candomblé, minha mãe também sempre foi de candomblé. entendeu. Minha tia também, minha vó, meu pai, toda a família toda era de candomblé. Até os foguetes, antigamente era de paletas, que hoje tá soltando, meu pai fazia, ele era profissional de fazer foguete pra tocar, porque tinha os paus (não audível) botava aquelas bombas, e tocava, era assim...então, quando eu fiz 07 anos de idade, minha madrinha disse que meu orixá me pegou, com 7 anos de idade, debaixo de uma pedreira. Eu tinha o cabelo muito grande. O meu cabelo era tão cheio, que me cobria, né, aí, quando minha madrinha chegou, eu tava com dois caranguejinhos de água doce, na mão. Então minha madrinha disse “essa menina tá virada”, com 7 anos de idade. Com isso que eu deixei. Veio uma mãe de santo, cortou meu cabelo, colocou um pedaço do meu cabelo, colocou na pedra. Então ela pensou de tirar minha visão, tirar minha experiência, mas quando Deus disse que dá, ninguém mexe. Então, um dia ela disse “um dia você vai ser uma pessoa que você não pensa de ser”, mas eu nunca sabia que tipo de palavra é essa. Olha quando eu cheguei aqui, demorou muitos anos, de 07 anos, para eu ter o que hoje? Eu tenho hoje o quê? 57 anos. Olhe quantos anos levou! Mas cheguei, no que ela chegou. A palavra de Deus é viva, e a palavra dos orixás também. É por isso que eu digo, quando a gente vai trabalhar, o pessoal fala muito do candomblé não liga pra Deus, liga sim. Muito pelo contrário, isso... É, eu tenho olha sim, porque a gente faz a oração assim “abriu os nossos trabalhos com força e proteção. A Deus vamos pedir que nos ajude nessa missão. Ao

meu Jesus, por caridade, dá-me licença pra trabalhar. Misericórdia, oxalá, misericórdia, misericórdia pro trabalho girar”. Quer dizer, em primeiro lugar, agradece a Deus, pede a Deus pra te fortalecer, porque deus diz assim na Terra “ faça por ti na terra, que no céu te ajudarei”. Então tem que ter fé em Jesus. Não tem como...sem ele a gente não é nada. Então, hoje, eu Tô no que to, agradeço a Deus, os meus inquisses, meus orixás, e vou morrer nisso.

Clécia: A senhora faz caruru?

D. Biu: Faço

Clécia: E a senhora faz caruru para os orixás ou faz caruru também para Cosme e Damião?

D. Biu: Eu faço pra Santa Bárbara

Clécia: Pra Santa Bárbara, a santa católica?

D. Biu: è, porque eu sou...eu tenho Ogum, Iansã e Obaluaê, e aí eu tenho esse privilégio, aliás, eu sempre fiz, antes de ser o que eu sou, mas eu sempre fui apaixonada por essa criatura, essa moça da minha vida. Sempre fui apaixonada. Então, eu sempre fiz . Dia 04 de dezembro, eu dou meu caruru, samba de roda, com 2.500 quiabos. É muito caruru! 2.500 quiabos, e o samba aí fora, e a gente toca o samba na ... e a gente nem toca o samba de Alba Célia, Raízes de ANGOLA quem vem tocar aqui o samba é o samba Filhos de São Francisco, que é o samba de Ivan, que é o que meu irmão toca também. Então a gente tocamos até o dia amanhecer. Nunca teve problema comigo. Daqui, as panelonas de comida, o povo entrando e comendo, e saindo e sambando. Aproveitando também e vendendo também minha cerveja, que é pra ajudar o que eu gasto (palmas e risos).

Clécia: Mas em muitos anos que a senhora faz esse caruru?

D. Biu: tem muitos anos. Depois que estou aqui, já fiz aqui nove.. nove caruru. As vez,, quando eu me aperto um pouco....porque assim, quando vai chegando dezembro, já começo a juntar meu dinheirinho, (não audível)_na minha maré, que é minha irmã, minha mãe, que é Odoyá, né, que me dá meu ouro, minha vida, minha prata, aí eu vou ajuntando meu dinheirinho, o dinheiro que é pra comprar meu quiabo, meu azeite, dendê pisado no pilão, que é pra fazer um caruru gostoso, sentir o gosto do vatapá...aí eu vou ajuntando, ajuntando...quando chega no mês, eu digo “borá lá”. Vamos pra feira e vamos comprar tudo. Hoje já ta com esse problema sobre samba de roda, porque depois que existiu a cultura, o povo só quer fazer as coisas pago. E hoje é 3.000 reais pra tocar aqui. Nós não temos condição de pagar. Pra falar a verdade, é uma tradição da gente de muito tempo e dos antepassados também, caruru, é muito tempo. Antes de você nascer, antes de eu nascer, já existia o caruru. Então poderia ser uma tradição que o povo não cobrasse, mas o povo quer cobrar.

Clécia: E a senhora acha que isso começou a cobrar depois que o samba virou patrimônio?

D. Biu: Foi, porque não tinha ...tem hora, tudo bem, um dinheirinho serve, não vou lhe mentir, quem não quer um dinheirinho hoje, mas tem hora que eu olho mesmo pra outra realidade, que mais a gente não tivesse dinheiro mesmo, porque é uma coisa gostosa... ah, depois que existiu a cultura, mudou muita coisa. Hoje a pessoa só se vai para um lugar se tiver o dinheiro. Hoje só vai vestir uma roupa pra tirar uma foto, pra fazer uma coisa, se tiver o dinheiro. Ah, eu só vou na casa de fulano, se tiver o dinheiro. Não to dizendo que não serve o dinheiro, eu gosto também, porque eu também preciso do dinheiro. Não tem quem não precise de dinheiro, mas

em tradição. Hoje que a gente chora de não ver aquilo ali....vem gente tocar de cara grande, zangado, antigamente era um licorzinho, hoje o pessoal que passa com 10 caixas de cerveja. Caixa de cerveja ta custando caro, uma caixa de cerveja hoje ta custando 89, 90 reais pra comprar 4, 5 caixas, já é o dinheiro que a gente gasta no caruru, Pense bem! Já gasta, aí fica difícil pra gente fraco, não tem condições não. Não sei se isso é tradição, se começar assim, não sei se ano que vem, vai ter caruru mais com samba de roda, não

Clécia: E sua mãe, também fazia caruru?

D. Biu: Minha mãe fazia caruru

Clécia: Então já era uma tradição?

D. Biu: Já era uma tradição. Ela fazia pra São Cosme São Damião. Ela fazia pra eles. Então, por sinal, aqui eu tenho São Cosme e São Damião, quando faço para Santa Bárbara . aí já faço os dois pratinhos deles, que é uma tradição de minha mãe, aí eu não posso deixar parado, senão os antepassados vai ficar puxado

Clécia: E sua mãe era de candomblé também?

D. Biu: Minha mãe era de Boiadeiro. Minha mãe era de Iemanjá, o caboclo dela que era Boiadeiro, muito bonito também o caboclo dela, mas era cismado, não gostava de ninguém negasse, entrasse pra casa de um, pra casa de outro, pra fazer santo né. Ela tinha as coisas dela dentro de casa, entendeu, e cuidava das coisas delas, de abrir o presente, porque a festa de caboclo, ela vinha, caboclo dela vinha, que é , muito bonito Boiadeiro, velho, muito bonito. Eu....hoje a gente não ver essas músicas que ele cantava, a gente nem sabe, entendeu, ela cantava pra gente.

Clécia: Que ótimo! Pode cantar

D. Biu: Ela fazia assim:

A benção, meu papai a bença /A benção, meu papai a bença /Deus te abençoe, João/ Eu quero que me dê nova do nossos boi ilea /O nosso boi ilea /Vinha de lá de cima /Cavalo de carrapato /Contém uma perna fina /Sobrancelha de veludo /Matei eh eh eh...matei nosso boi ilea

Muito bonito. Quer dizer é uma música que falo, me arrepio toda. É, quer dizer, é uma música antiga, porque a gente hoje não conhece, e muitas, muitas, muitas músicas mesmo pra Boiadeiro muito bonito, muito bonito. Ele pulava de um pé só. Ele também tinha uma música, não me lembro bem qual é a música do caboclo (não audível), muita música que cantava, que ne, lembro mais Eu falo e encho meus olhos de água

Clécia: É o que?

D. Biu: Eu falo encho meus olhos de água

Clécia: Que lindo!

D. Biu: Más é isso mesmo, a gente sente né!

Clécia: Claro. D. Biu, a senhora acha que existe uma relação entre o samba de roda, o samba e o candomblé?

D. Bui: : Se existe uma relação? Existe! Existe por causa do samba do caboclo, entendeu, porque é, o samba de roda vinha dos negros, entendeu, e os caboclos, vieram dos índios. Então, entre os índio e os negro, eu acho que seja uma...quase a mesma coisa, porque os índios tocavam, os negros também tocava, porque o samba de roda vieram dos negros, e o samba de caboclos vieram dos índios, entendeu, então eu achei que tudo era uma tradição só, diferença que uns morava dentro da cabana, e outros morava.... mas todo mundo morava dentro do mato. Todo mundo morava dentro do mato. Então, 'pra mim, assim, eu acho samba de roda e o samba de caboclo, são iguais. Pra mim, tem diferença não. A diferença é o que se no samba de roda a gente bebe um licorzinho, o samba do caboclo a gente toma uma cervejinha e tá tudo saindo a mesma coisa

Clécia: E a forma de sambar diferencia?

D. Bui: Agora a forma de sambar é diferente. O caboclo pisa de outra maneira, já o samba de roda, a gente samba de outro jeito, entendeu. O caboclo já pisa de outro jeito, com a flecha na mão, já pertence ao índio, né, já tem a flecha dele na mão e já vai dançando de outro jeito, vai pisando lá, pisando cá., pisando lá, pisando cá e lá vai ele...já o samba de roda, já se solta

Clécia: Tem alguma coisa no corpo da sambadeira que lembra a senhora, o candomblé?

D. Bui: Lembra, o repique

Clécia: O repique

D. Bui: O repique lembra o caboclo. O caboclo sempre tem aquele repique. Aquele repique, a gente pisa assim pra trás, é igualmente ele faz. Ele lembra o caboclo. O caboclo faz tudo isso. O caboclo só não faz sambar assim, o caboclo pisa prum lado, e pisa por outro, pisa prum lado, pisa pro outro, e a gente samba. Agora quando dá o repique pra trás, isso aí pertence a ele, entendeu (risos). Isso é ele!

Clécia: A senhora acha que existe algum tipo de preconceito no Município com o samba de roda? Existe ou existiu?

D. Bui: Não, eu acho que não, porque o samba de roda é uma tradição tão boa, e quando a gente vai pro palco, a gente fala assim, o trio, carnaval, todo mundo ali apreciando o samba de roda, e as vezes o pessoal até pede o samba de roda, não... livrando da outra parte da igreja, essas coisas, mas todos ainda pede. E as vezes quando a gente tá pra terminar o samba, o pessoal ainda grita, “mais um, mais um”, quer dizer é uma tradição boa, uma coisa gostosa

Clécia: E a senhora acha que existe algum tipo de política pública para o ajudar o samba de roda, o município, a Prefeitura faz alguma coisa para ajudar o samba de roda?

D. Bui: Olhe, o samba de roda eles ajuda. Não sei que é o correto, o que eles pagam, porque é quem vai responder mesmo são os donos do grupo, mas eu sei o que a gente...o que passa pra gente, que somos o sambador, mas os grupos de samba, quem vai te dizer isso expresso, é valoroso, é Sr Noel. Porque eu acharia que deveria ser mais, viu. Não tá dando muito valor ao samba da gente, não. Tem vezes que a gente samba noite, dá \$150, as vezes \$200, cem reais, noventa reais, então eu acho que isso não é nosso valores. O samba que a gente sua, a gente gasta roupa, sapato, perfume, maquiage, dinheiro de fazer unha, tem que tá com as unha toda bonitinha, entendeu, faz “sombrancerá”, as vez faz cabelo. O dinheiro.... esse dinheiro que a gente ganha, \$100, \$200, não dá pra gente pagar isso aí, não dá

Clécia: Não dá para viver, né, no samba de roda

D. Bui: Não dá não...Dá não, dá não...porque as vez quebra uma sandália... a gente tá sambando, quebra uma sandália, por isso que eu jogo logo a minha no canto, já vou no pé, na poeira (risos). Então não dá.... as vezes, a gente quer comprar um tecido melhor pra fazer uma coisinha melhor, mas não temos condições, e aí tem que comprar um tecido mais coisa, que as vezes, a gente lava o tecido, e quando pensa que não, o tecido é de desmaiou todo, tem que comprar um tecido melhor, e as vezes não dá. As vezes a gente quer comprar um de \$30, \$40 reais, o metro, pra fazer uma roupa mais bonita, mais cheguei, pra gente se sentir. O que que a gente faz? Outra coisa também que eu acho, a gente é do candomblé, a gente mostra o que a gente é, mas samba de roda é (não audível) samba de roda deveria ser samba de roda, o candomblé deveria ser o candomblé, porque tá tudo uma mistura de candomblé com samba de roda, tudo bem, faz parte, mas eu acharia que o candomblé só bastava isso aqui, oh, pra gente substituir porque tá vendo que isso aqui é uma conta, que é muito respeitado, entendeu. Então, esse aqui pertence ao candomblé, isso aqui pertence ao escravo que é esse aqui, mas a roupa do samba era a roupa do samba, dizia ali “grupo de samba”, “grupo de candomblé”, “grupo de capoeira”, grupo disso aqui, grupo daquilo. Eu tô achando que o samba de roda tá misturando tudo. Nós não tá sabendo com quem tá ali se é pessoal do candomblé, se é samba de roda, não sei, ou se é... Eu deveria ser um _____ só quer dizer, o samba de roda é sandaia de couro, é sandaia de couro; descalço, é samba descalço, entendeu, tá com uma roupa, vamos botar a roupa.... o torço é desse lado, vamos botar o torço desse lado. Eu acharia que o mundo era assim, que antigamente eu fazia madraço chita. Acho que você ainda sabe que é chita. Chitão.... a gente comprava aquela roupa, chitão, pra fazer a nossa saia, e nós fazia o quê, fazia tudo na mão. E todo mundo fazia bonita, ficava lindo, entendeu. Mas a gente tá uma mistura, candomblé com samba, não sei

Clécia: E era essa saia, usava essa saia aqui

D. Bui: Era uma sai... e a gente pegava aqui, ia fazendo isso.... pano chita, e ia fazendo isso, a pince era essa aqui, tá vendo, a pince era essa aqui. Você tinha que fazer tudo isso, oh, tem que fazer tudo isso, até chegar no fim....oh, a gente fazia...então quando prendia a de cima, embaixo ficava lindo...quando a gente sambava, que rodava, aquela coisa linda assim. Aquele cumbuco de saia rodada, ficava todo mundo que quando rodava, era muito lindo

Clécia: E a parte de cima, como era?

D. Bui: A parte de cima era blusa de chitão também,,, só que a blusa de chitão era de outro pano, entendeu. A cabeça da gente, sabe como que é, antigamente, a gente colocava folha. A gente fazia aqueles cumbuco de folhas e colocava aqui, como se fosse uma rodilha, entendeu. Agora, a gente enfeitava com a própria folha do mato, a gente fazia assim, aquela coroa e colocava na cabeça, ficava muito lindo, não existia lenço. Quer dizer, hoje a gente não sabia o que era isso _____ a gente usa, não sabe, não deve saber, aquele lencinho, a gente cortava quadrado pra fazer lencinho, pra amarrar aquela rodilha cá atrás, e aqui pro cima a gente colocava o quê, coisa de folha. A gente sentia não sabia quem era rainha, mas a gente se sentia muito bonita, muito bonita mesmo, se sentia.

Clécia: E no Raízes de Angola, como é que vocês se vestem?

D. Bui: Ah, o Raízes de Angola a gente se veste de saia vermelha, variada como estou te falando, saia vermelha, a gente coloca uma blusa branca, que simpatiza muito com vermelho e branco, e aqui a gente bota um pano desse e agora coloca um turbante bem cheio, pra fazer nosso reforma do rosto, se maquiando um pouquinho, botamos um pouquinho de batom, bastante pulseiras, anel, entendeu, uma sandalinha baixa, entendeu, e anágua embaixo que é pra gente dar o nosso formato da saia pra não ficar muito murcha. Então a gente sambamos assim, ou outras assim, vem uma de amarelo com uma blusa a barra azul, que não é dessa, uma bata lisa, um paninho na cintura, fazia o formato da cintura e as contas quem é necessário. Tem que ter as contas, não é! Aquela conta fabulosa, maiorzinha ficar mais coisa, e a nossa roupa é essa aí, ou senão tenho até mais fotos aí dela vestida

Clécia: A saia vai até embaixo?

D. Bui: A saia é do tamanho dessa aqui, vai até aqui assim, não pode ser mais curta porque a gente não ... o samba de roda também é essa só tradição porque hoje o pessoal tá botando umas sainha, já botando as menina no mal, eu acho assim, já esteja botando no mal caminho, porque se é uma saia longa, tem que começar as menina ter a saia longa, porque senão elas vão começar a mostrar o que não deve, lá em cima. Então ela vão se sentir.....então ela não está começando a tradição, tem que começar a tradição aqui, agora, a saia aqui sendo essa aqui ela é em rodada, tá vendo, que é pra gente quando rodar não ver tudo, se sentir. Outra coisa é quando a gente senta aqui, se a gente quiser fazer isso aqui, oh, quem tá embaixo não tá vendo nada, Tudo isso evita de tá sentada. Eu posso abrir as pernas, não posso? Se eu to com uma sainha, o que é que acontece aqui? Tudo isso é falta de respeito. Então, eu tenho que ficar tempo todo aqui assim? Não, eu posso ficar a vontade. Então, a gente tá pronto.

Clécia: Então, como é que a senhora se sente quando coloca a roupa do grupo?

D. Bui: Não, ele é, ele é... samba corrido. Porque tem o samba amarrado e tem o samba corrido. O nosso samba, é samba corrido. Eu..apesar dessa idade que eu tô, adoro o samba corrido, eu gosto de me jogar, me balanço mesmo, não quero nem saber onde eu tô, quero sambar que tô ali.

Clécia: E dentro do samba, várias pessoas podem sambar na mesma roda ou um de cada vez?

D. Bui: É uma de cada vez. Primeiro, quando a gente sai assim pra fazer nossos trabalhos lá fora, o samba de roda é chamado pra tocar, primeiramente eles vão ver os tocador tocar, a gente, que é os componentes, né, pra sambar, dá uma umbigada na outra, depois que a gente faz aquela roda para eles se apresentar, faz aquela roda...

Clécia: Vamos repetir de novo, deixe ele parar...desligar meu celular....

(O latido de cachorro interferiu na fala de Clécia, dificultando ouvir). Conversam fora da entrevista)

Clécia: Acho que eles pararam agora, então tá a gente tava perguntando como era o samba. A senhora fala de novo como é que acontece...pergunte se o samba e que tipo de samba é, a senhora falou o corrido, aí começou a explicar, a senhora pode falar

D. Bui: O samba Raízes de Angola é corrido.... e a gente... é...tem as mulheres sambam, tem os tocador, e aí a gente vai, quando eles tão tocando, a gente faz o nosso trabalho primeiro, corre a roda toda, todo mundo. Se tiver 10 mulher, vai sambar 10 mulher, depois que a gente

terminar de sambar, que os pessoal ver a nossa representação, a nossa apresentação, aí agora, a gente chama algumas pessoas que está do lado, outras que tá com vontade de sambar, com água na boca pra sambar também, e aí a gente bota algumas pessoas pra sambar. Depois elas vão sair de novo, aí a gente torna a fazer nossa roda e começa a sambar

Clécia: E é uma a uma?

D. Biu: É, uma de cada vez. Cada qual vai sambando, saindo, dando embigada na outra, que deu embigada, só vai entrar aquela que a gente der a embigada

Clécia: e quando entram as outras pessoas, também é de uma a uma?

D. Biu: Não, as vezes acontece, a gente tá tocando em palco ou no chão, no grupo de rua, aí entra 2, 3 pessoas também, a gente não vai fazer essa desfeita, porque as meninas ta sambando, se divertindo, a gente deixa sambar

Clécia: Certo, a senhora sabe como é que vocês fazem para divulgar os shows de vocês?

D. Biu: Pra divulgar:

Clécia: Pra divulgar, tornar o grupo mais famoso, como é que vocês divulgam o que vocês vão fazer, show ou o trabalho de vocês, como é que as pessoas ficam sabendo sobre o trabalho de vocês?

D. Biu: Ah, A GENTE.... Alva Célia, que é a dona do grupo, ela bota na internet, as vezes a gente passa em televisão também, os pessoal ver, aí manda chamar esse grupo que gostou, muita gente ta participando, gostou de ver a gente sambar, gostou de ver o jeito da gente sambar, entendeu. Aí elas começa a telefonar, chamar, e a gente viaja como já fui pra Brasília, já fui pra São Paulo, entendeu, tudo isso é o grupo do samba que... por intermediário de televisão, né, que hoje tem celular, aí manda convidar, e a gente vai.

Clécia: E são quantas pessoas? Como é a formação do grupo? São quantas mulheres, quantos homens?

D. Biu: 15 mulheres e 12 homens

Clécia: Esses homens, que instrumentos tem?

D. Biu: Tem marcação, cavaquinho, violão, pandeiro, tamborim...tem um, aqueles dois negócios que agora esqueci o nome, aquele que bate assim... me esqueço, não sei o nome daquele negócio, não, entendeu, e também tem aquele o... a maraca também, e tem aquele negócio que a gente toca assim também..

Clécia: triângulo?

D. Biu: É também, que a gente toca também, todos tipos de instrumento

Clécia: E as mulheres tocam?

D. Biu: Bom no grupo dela só quem toca sou eu, toco marcação. Toco marcação. No dia das ...no dia das mães mesmo, como antigamente tinha festa aqui em São Francisco do Conde, a gente ia pro palco, homenagear as mães, e quem tocava era eu mais os meninos.

Clécia: E prato e faca, não?

D. Biu: Toco prato e toco marcação. Pandeiro, eu toco, mas eu toco pouco porque tenho problema no braço, que tive um problema, um acidente no braço, não tenho muita firmeza de segurar o pandeiro, mas no espaço de 2, 3, 4 minutos, eu seguro o pandeiro também.

Clécia: Danada. A senhora sabe se existe algum tipo de política pública assim da Prefeitura, pra incentivar o samba de roda aqui em São Francisco?

D. Biu: Tem. Tem que por sinal é esse que a gente ta falando aqui é cadastrado em São Francisco do Conde. Então quando eles pede o grupo vai, os que tá cadastrado. A gente vai que eles manda chamar, e também tem um dinheirinho por fora, pra gente.

Clécia: E quando São Francisco do Conde convida vocês pra ir pra um Festival, a senhora tem idéia de...a média do cachê de quanto eles pagam mais ou menos pra isso?

D. Biu: É , diz que paga 10 mil. Algumas vezes paga 10 mil, algumas vezes paga 10 mil

Clécia: Pra cada grupo?

D. Biu: Pra cada grupo, agora, pra gente é 200 reais

Clécia: Mas quem faz esse pagamento pra vocês, é o próprio grupo?

D. Biu: É a dona do grupo

Clécia: Quais são as dificuldades que... ou problemas que vocês encontram para divulgar o trabalho, que vocês toquem mais? Qual o tipo de problema? Porque vocês não tocam sempre? Não estão sempre tocando?

D. Biu: É porque é assim, São Francisco do Conde não está mais com aquela cultura que tava antes, e hoje a gente pra tocar é só quando eles chamam, ou pra outro lugar, quando alguém chama, pra outra... teve às vezes Salvador, Santo Amaro, outras coisas que chama assim, a gente vai, mas, ou livrando de ter caruru, que é final de dezembro, ou quando tem festa de , Cosme e Damião, pra fazer o samba, e hoje ninguém quer mais tocar. A gente tamo ficando com uma dificuldade de ter samba pra gente tocar, porque no samba que a gente toca, eles querem dinheiro, e no caso a gente que tem a responsabilidade de todo ano ter aquela responsabilidade de dar o caruru, hoje os pessoal só quer tocar pago, e a gente não tem condições. Então, nossa cultura ta morrendo, nossa responsabilidade ta morrendo, entendeu. E isso aí ta ficando meio fraquinha, tá ficando meio chatinho, porque é um um, cumé? Todo ano a gente tem que ter a responsabilidade de dar o caruru de Iansã, responsabilidade de dar o caruru de São Cosme São Damião, e pra isso a gente não pode dar o caruru se não fazer samba. Cosme e Damião é samba, é menino, é alegria. Santa Bárbara é moça linda, mulher do relâmpago, tem que ter o samba. É uma mulher quente, tem que ter o samba, e a gente ta perdendo essa cultura. Pra gente fazer o samba aqui, a gente tem que ir na Prefeitura pedir, e as vezes eles não tem condições de pagar o cachê, por isso a gente ta perdendo nossa cultura.

Clécia: E desde quando que começou isso, esse problema com cachê? Antigamente vocês iam, se formavam

D. Biu: Bom, antigamente a gente era união, era uma família, entendeu, antes de começar esse negócio de ter cachê, que a gente nunca sambamos com cachê, nunca fomo pro Lindro Amor com cachê, a gente nunca fizemos o nosso papel de sair, pedindo esmola também de cachê, e

hoje tudo é Cachê. Então o povo quer, não quer dar, não quer ter essa responsabilidade mais de fazer... Se eu faço assim, esse ano eu fiz o caruru de Santa Bárbara, mas fui pedir o rapaz pra tocar, mas ele disse, tem que pedir na Prefeitura, Se a Prefeitura não liberar, a gente vai fazer o caruru, sem tocar. E é é é...não é do meu tempo, por isso eu fico chateada, porque não é do meu tempo, desde quando eu, eu sambava e sambo, nunca teve esse problema de dinheiro

Clécia: A senhora acha que isso começou depois que o samba virou patrimônio? Que as pessoas começaram a cobrar?

D. Bui: Com certeza. O samba de roda pra mim, não era ouro, jóia. O samba de roda pra mim., era sangue. O samba de roda pra mim, era pé no chão. Era a gente tomar licor, que não existia cerveja. Era licorzinho que a gente fazia no fogo de lenha, pra gente fazer aquele licor pros pessoal tomar a cervejinha. No meu tempo não existia esses foguetes que está existindo hoje, era foguete de pau, que a gente fazia em casa. Então, mudou muita coisa. Pra nossa responsabilidade das coisas que a gente tem, mudou muita coisa. Isso fica muito ruim, entendeu, porque é como eu tou dizendo a você, não sei muito contar da cultura, mas a cultura pra mim, aumentou, avançou demais, que a gente perdemos a nossa alegria. Porque hoje os pessoal só se fala de dinheiro, mas a responsabilidade, do axé, do samba, do caruru, ninguém tem mais. Então, se hoje pra eu fazer um caruru, se eu tiver três mil reais, eu vou pagar, se eu não tiver três mil reais, não tem samba.

Clécia: Antigamente não tinha tantos grupos aqui, tinha?

D. Bui: Não, não tinha tantos grupos assim não. Aqui, que eu me lembro tinha um samba do Sr. Zeca Afonso, depois veio o de Alva Célia, aí depois veio Filhos de São Francisco, veio o de Paramirim, e veio do Monte e veio o de São Bento. Aí começou a todo mundo a fazer grupo, mas eu acho assim também, eu vou ser curta e grossa, eu acho que esses grupos acendeu tanto assim, por causa do cachê, porque fez tanto e taí no samba, Agora o samba mais velho de São Francisco do Conde é o samba de Seu Zeca.

Clécia: A senhora já dançou com ele?

D. Bui: Já. Já, samba chula, já sambei samba amarrado, já sambei muito

Clécia: A senhora foi sambadeira lá com ele?

D. Bui: Já sambei muito com ele já. Depois começou a cultura, e começou a escolha. Tá vendo como eu falo como a cultura removeu muitas coisas da gente? Muita tradição da gente, porque a cultura aí começou dinheiro, viagem de avião pra São Paulo, Brasília, Planalto, que eles viajaram, então assim, ele começou a escolher quem são as melhores, e teve samba que também que escolheu as boniteza, mas não escolheu as verdadeiras sambadeira, isso me chateia um pouco

Clécia: E esse sambas, com esses tantos números de grupos de samba que tem hoje, eles conseguem trabalho?

D. Bui: Muitos ta trabalhando e muitos só vevem mesmo do grupo de samba, muitos só vevem de grupo de samba, quando tem pra realmente pra sambar

Clécia: E eles também colocam sambadeiras ou é só....

D. Bui: Colocam sambadeiras também, tem grupos que tem 6 sambadeiras, Tem grupo que tem 08 sambadeiras, tem grupos que tem 10, tem grupo que tem 15, entendeu, ... é o tipo de petição (?), e tem samba também que se tem 3 sambadeiras também tem isso. Foi tão tanto que um grupo de samba me convidou para eu ser a Mestre do samba pra ensina a sambar. Bom, eu me recusei, eu não quis me envolver, porque eu já tinha um grupo de samba, também não quis me envolver com os outros. Depois que existiu a cultura, há muitas coisas que a gente nem gosta de falar, então... porque pra mim, samba não tem modificação. Samba pra mim não é salto alto, pra mim samba não é calçado. Samba pra mim é raízes, e samba pra mim é samba no pé. É descalço, pra gente sentir o prazer, o amor da terra.

Clécia: O grupo de vocês, dança descalço?

D. Bui: A gente sambamo descalço. Descalço.

Clécia: E como é que é a roupa? Vocês usam também aquela calça embaixo do candomblé?

D. Bui: A gente usamos uma bermuda até o joelho, que causo a gente roda pra não ver o (*faz gesto como a se referir ao sexo*) onde não se deve. E a saia é sempre abaixo do joelho, porque a saia grande é o significado de respeito... é o significado de respeito pra não ver as coxas, entendeu, porque também faz parte do candombré, entendeu, então é assim.... a gente não temos o samba hoje, pra gente mostrar, entendeu, o nosso corpo, nós temos o samba pra mostrar o nosso trabalho, o nosso samba, a nossa alegria, a nossa presença. A presença é respeito pra mim.

Clécia: Então a senhora acha que a patrimonialização do samba modificou o samba?

D. Bui: Ah, modificou bastante. É porque é assim, o samba hoje é maioria tá no interesse em muita gente que diz “só vou pro samba, porque tem dinheiro”. Se não tivesse nem lá eu não ia. Então eu acho que a cultura fez isso aí pra gente, tirou a metade da nossa... da nossa.... do nosso sangue, da nossa garra de querer ficar no samba, e dizer: vou amanhecer o dia”. Eu amanhecia o dia, hoje eu tenho um problema na garganta. Eu cantava tanto que no outro dia não dava uma palavra. Eu tinha que botar cravo na boca, pra gente dá uma palavra, então é assim. Mas não tinha cultura, não tinha dinheiro, nós não sabia nem que palavra era cultura. A cultura é bonita, é. Mas a responsabilidade de nossos ancestrais, não tem mais. O pessoal não se lembra do nossos antepassados, os pessoal não tão se lembrando disso, só tá se lembrando daquilo pra frente, entendeu. A gente não usava argola, a gente não usava colar, a gente não usava batom, a gente não usava pintura no rosto, era nossa cara metade. Nosso corpo normal, gente. Era nossa cara, era aquilo ali. Agora gostoso era que de que manhã cedo todo mundo amanhecia assim, ó, todo mundo tomando um licorzinho, não tinha cerveja, não tinha bebida, que esses pessoal hoje tem, eu quero escolher o que eu quero, não. Era aquilo ali, era o caruru? Era o caruru que todo mundo tinha que comer. É um licorzinho? É um licorzinho que todo mundo tem que beber. Não tinha outra estrutura a não ser isso aí. Hoje tem muitas, muitas coisas, né, pro samba, né, e... A gente olha é, antigamente era o que? paninho, não era esse torço que a gente usava antigamente. A gente usava um lencinho amarrado aqui atrás, com isso aqui solto. Ninguém era... um triangulozinho na cabeça. Quando a gente queria dizer assim: “vamos ficar bonita”, o que é que a gente fazia?

(O latido de diversos cachorros latindo, fez pausar a entrevista)

Clécia: Eu tenho uma cachorrinha que é vira latinha, a bichinha quando dá sete horas da noite, ela se manda, vai não sei pra onde _____ de qualquer lugar da cerca, ela foge, começa a latir, latir...late, late, late, late...sabe Deus para quem que ela late, não sei. Eu tenho que dizer “morena, passe, passe”, aí ela vem assim, toda cabisbaixa, sabe que fez uma coisa errada. Eu “passe, passe, passe”, porque meu marido é louco, ela não ... ela não obedece ele, aí ele “essa cachorra não entra, fica latindo, incomodando os vizinhos. Aí quando to lá e digo logo passe, passe passe, ela passa toda cabisbaixa, vai pra cama e fica lá. Mas você tem que trazer ela de volta, senão ela fica assim (au au au), pra quem ela late, não tem nada, tem dia...

D. Bui: Eu ia tirar minha fotos hoje pra te mostrar,

Clécia: I a tirar o quê/

D. Bui: Ia tirar minhas fotos que eu tenho com 8 baldes de siri, mandei vender, pra falar a vrdade o dinheiro ta aqui no meu bolso, nem tirei. Os meninos (não audível) aí eu peguei 8 baldes de siri, mandei vender, a gente pegamos 8 baldes de siri pra gente vender.. Aí eu disse, poxa, tira a foto para mostrar a ela no momento que (não audível) , mas eu ia tirar e não conseguia, pra falar a verdade ainda tem siri ali dentro do saco, dei pra minha menina levar. Siri mole, você conhece siri mole, né. Apois tem siri mole, muito bom, 160 reais

Clécia: A senhora vai ainda, né?

D. Bui: 160 reais eu fiz hoje, quer dizer, nosso trabalho quebra um galho, uma farinha, (não audível)

Clécia: Oh, todo dia 160 reais

D. Bui: Oh Oh, to com o pé inchado, mas eu calço o sapato, aquele sapato que ta ali, levo meu lencinho, aquele que te mostrei, já fiz meu dinheirinho, quer dizer hoje é sábado...poderia ficar em casa, né (risos), vou

Clécia: Vamos tentar? vamos lá, peraí....A senhora explica a roupa ...Qual a roupa do show?

Assistente: Tá alto? Fala aí pra eu ver...Não,pode falar,

Clécia: Então explica sobre a roupa, a senhora tava explicando

D. Bui: Sim, a roupa é... comprida, que pertence também ao candomblé e pertence também ao respeito, o samba de roda sempre foi isso, e a roupa rodada e comprida, aquele balanço que a gente dá quando a gente roda, que faz aquela presença bonita, entendeu. E samba de roda não é sambar com roupa curta, tem que ser uma roupa abaixo do joelho, porque também significa também o respeito. E o short que a gente usa por baixo que na hora de rodar, não vê o que não se deve.

Clécia: E vocês usam algum tipo de anágua embaixo ou anágua de... o que?

D. Bui: A gente usa *nágua* , às vez a gente faz com cami, e a as vez também

Clécia: Sei, mas tinha uma coisa que tava perguntando da roupa, que usa embaixo o que usa, pés descalços do torço que não usava, que usa...Tá, então, vou te perguntar o seguinte: Você trabalha...você sabe se vocês trabalham com projetos que utilizam os incentivos do governo, que trabalha com edital, se vocês entram pra fazer edital, essas coisas?

D. Biu: Não, edital não trabalhamos não. Ainda não chegou até a gente não esse tipo de trabalho.

Clécia: Qual é a relação das sambadeiras, umas com as outras, no seu grupo?

D. Biu: A relação das sambadeiras é união, uma vai chamando umas as outras, As vez no grupo de 10, aí falta 3, 4, que sempre na vida da gente acontece, falta 3, 4, aí “eu vou chamar Biu”, aí “eu vou chamar Maria”, “Vou chamar Lúcia”, que é para completar o nosso grupo, então, a união faz a força. Samba de roda é união, então a gente somo assim, somo unida. Faltou uma, a gente chama pra cobrir a outra, a falta da outra.

Clécia: Mesmo com grupos diferentes?

D. Biu: Mesmo com grupos de diferentes

Clécia: Quais são os ensinamentos que a senhora aprendeu com o samba de roda, além do samba no pé?

D. Biu: Ensinamentos que aprendi no samba de roda? Em primeiro lugar, respeito, a união, não ser melhor que os outros, que pra mim nós somos iguais, e o que dá pra uma, dá pra todas. Foi o que aprendi, foi isso, né. Um braços amigos, e um bom, um abraço coletivo. Nós, somos samba de roda, somos isso. Que o samba de roda já se chama: samba de roda. Se faltar uma vai fazer falta. Então nós temos que compretar.

Clécia: E a relação com os músicos, vocês tem boa relação com os tocadores?

D. Biu: A relação com os tocadores, a gente tem bastante. Inclusive, a gente sambadeira, quando a gente tá, eles tão tocando, cansa deles dar sinal assim, pra saber como é que tá o som lá fora, a gente dá um sinal também, não suspende o braço, não fala, não aponta pra não dar esse tipo de coisa, mas a gente aí faz (*faz sinal com o dedo polegar apontando para baixo querendo dizer que está ruim*), aí ele pergunta o que? A gente faz (*cochicha: pandeiro*), fala na mão: pandeiro. Então tá vendo que o som do pandeiro tá ruim. Quando a gente pode sacode a cabeça, a gente já fala com ele com o samba no pé e agora a gente dá repicada, e mostra a ele que o pandeiro está bom.

Clécia: Existe uma relação do que a senhora ta fazendo com o pé com os instrumentos?

D. Biu: Existe. Porque um samba mal tocado é uma mulher sambadeira errada. Um samba bem tocado, é uma boa sambadeira, no lugar certo dos instrumentos. Porque o pé da gente, o corpo da gente, vai com o jogo do instrumento. O pandeiro, a viola, e o que chama mais é a viola. A viola chamou a gente sabe.

Clécia: A senhora tava falando uma coisa importante, vou pedir pra senhora repetir sobre a relação como ele faz. Até onde a senhora falou, algumas sambadeiras pegou...então e vou te perguntar, se o pandeiro toca de um jeito, a senhora responde a esse pandeiro?

D. Biu: Bom, se tiver na roda e o samba estiver realmente certo, o pandeiro tá chamando, o tom da viola... a gente vai ritmo do samba, mas se o pandeiro tocar errado ou a viola destreviar, a gente destraveia no samba também. Porque se eu tiver sambando com os dois pés junto e o pandeiro destraviar, eu vou rodar, dar um desfalsozinho, mas eu não tou mais sambando como

estava. Já modifiquei de corpo já modifiquei de pé, porque o pandeiro me tirou do ritmo. Então, um mal pandeiro tocado, uma mal viola tocada, uma boa sambadeira na roda, ele vai se perder

Clécia: E esse samba que a senhora aprendeu, o “corta jaca”, com sua mãe, fala um pouquinho sobre isso aí?

D. Biu: Ah, eu me sinto maravilhosa, muito bonita, ave Maria. Tem hora que digo assim “venha cá, gente, me olhe” Os pessoal fala “a senhora ta linda, Ave Maria”. Eu viro mais uma asa, pena não posso voar, mas eu me sinto muito bem, muito bem mesmo...E quando não tem samba, eu digo “Oh Alba Célia, cadê o samba?” Poxa, “aqui tamo enferrujando”. “Não, vai ter” “Nós tamos enferrujando”. O samba que desenferruja gente. A gente hoje, sinto problema de coluna, mas sambo mesmo, sambo de me acabar, no outro dia ta toda dura. Aí o marido vem “o que é que você tem?” “Passa uma pomada aqui que eu to toda dura”, aí daqui a pouco “vá sambar”, “amanhã tem , eu vou de novo, é por isso que quero a pomada , mais eu vou sambar” (risos). O samba pra mim, é isso, nega. O samba é, é dentro do ano, a gente samba

Clécia: O que o samba é prá senhora?

D. Biu: Oxe, o samba pra mim é ouro. O samba pra mim é isso, o que eu mais gosto, minha vida. O samba é minha vida. No mangue tem raposa, no mangue quando a gente vai pescar, muita raposa. Aí eu to mariscando o siri, daqui a pouco pá pá pá, saio correndo, começo a mariscar e pronto, começo mariscar siri, humhumhum, daqui a pouco a boca começa a cantar sem eu sentir;

*Oh raposa, /O que é guará
Oh raposa, /O que á guará /Você ta cortando cana dentro do canaviá*

E vai a raposa andando, a gente só ver o rastro dela e vou atrás, pegar meu sirizinho. Quando eu penso, que olho pro balde, tá cheio de siri, boto desse lado aqui e vou embora.

Eu vou me embora pro mangue /Siri aratu, caranguejo, não tem sangue /Eu vou me embora por mangue

E vou me embora com meu baldinho. Então a vida é essa aí da gente, a gente não estressa nem trabalhando, criatura.

Clécia: E a senhora canta no Raízes de Angola?

D. Biu: Canto...Aí minha mãe canta e a gente responde no microfone, às vezes ela vai puxando as músicas e a gente vai respondendo

Clécia: Quem é sua mãe?

D. Biu: Alva Célia

Clécia: A sua mãe, é sua mãe de santo,é Alba Célia?

D. Biu: É, é ela que tem o grupo de samba

Clécia: Ela canta, _____

D. Biu: Ela canta e a gente responde

Clécia: A senhora já falou que já viajou pra fora daqui. Pra que lugares a senhora foi com o samba de roda?

D. Biu: Menina. Eu fui pra Brasília, agora o lugar mesmo, nem eu to lembrada bem do lugar, ta tudo anotado no de Alba Célia, e a gente foi pra lá.... a gente foi pra São Paulo, a gente foi pra um lugar que os pessoal da bola fica, os jogadores fica, não sei se é a Fonte...não sei ...que lá é um negócio assim, não sei dizer direito. Mas a gente foi pra lá, ficamos no lugar que os homens da bola fica, aí ficamo lá, 9 dias. Quase eu perdia meu marido...mesmo assim ele saiu, disse que ia embora, que não ia guentar eu ficar saindo assim não..”Oh meu marido, quando você veio morar comigo, você já sabia que eu era do samba, então é assim, eu não vou dizer a você, posso até parar de comer, agora parar de sambar, fica difícil, porque o samba, quando você veio morar comigo, já era...você me conheceu sambando, com aqueles balacobaco”. Olhe o tamanho da bunda, sambando, então você não pode me deixar. Por causa do samba.. Também não liga mais, não falou mais nada.... Só (não audível) olha, antigamente, pai e mãe, já bastava pai e mãe que empatava a gente sambar por causa de namorado , pra não namorar. Marido dava tapa na cara de mulher, chega arroxava olho pra não ir pro samba, a mulher ficava dentro de casa com aquela tristeza, aí fazia o cabelo, o homem vinha e esbagaçava o cabelo dela todo, ou a gente cacheava com aqueles ferrinhos, né, de ferro. Passava aqueles pentes de ferro para ficar esticado, ficar bonitinha pra ir, aí o homem vinha (não audível) todo, sujava a roupa toda pra não ir pro samba. Hoje acabou isso, viu gente, acabou. Hoje a gente tem que ter o nosso lado de respeito de mulher. A gente tem que respeitar o lado da mulher, porque o homem hoje é bom, mas é tudo não. Tudo somos nós, que somos guerreiras, porque a parte dele de ser guerreiro, já acabou. Porque eles fizeram muitas coisas com a gente. Então, está na hora da gente olhar pra gente como mulher e guerreira. Eu sei e não deixo homem nenhum fazer nada comigo, “não me empurre e nem fale alto comigo”, e falo pra ele...A gente tem que ser guerreira, e no meu samba ninguém me empata, só se eu tiver dura ou doente, mas meu samba não, eu vou sambar. O negócio começa a me dar choque (não audível) pra sambar (risos). Oh meu Deus!

Clécia: D. Biu, a senhora acha que o samba virou patrimônio, isso foi uma coisa boa pro samba?

D. Biu: Acho sim

Clécia: A patrimonialização....

D. Biu: Ah, acho sim...eu acho que de tudo, pra mim, acho que de tudo que tem nesse mundo, eu não sei, talvez tenha até outras coisas melhor, mas ainda não chegou ao meu conhecimento, melhor que o samba, não.

Clécia: Sim, mas o fato dele ter mudado, virado patrimônio, foi uma coisa boa?

D. Biu: Foi uma coisa boa

Clécia: Só repetir o que eu perguntei

D. Biu: A patrimonialização foi uma coisa boa, foi uma coisa boa, porque se ele não existisse, e a gente tivesse dentro do nosso sangue, como é que a gente ia poder sambar? Entendeu. Então, graças a Deus que ele existe. Então, dentro do nosso sangue e nós tamo sambando. E vamos sambar

Clécia: Ah, como é que é a relação das sambadeiras, umas com as outras, e uma coisa que é meio tenso, meio de ciúmes, ou é uma cosia boa. Como é que é isso?

D. Biu: Boa pergunta...Há o ciúme, há o ciúme, eu mesmo _____

Clécia: É só repetir, porque o meu papel não vai aparecer “entre as sambadeiras...” A senhora repete tudo isso

D. Biu: Tem ciúme

Clécia: Não, repetir o que eu disse...entre as sambadeiras elas tem ciúmes...

D. Biu: Ah, entre as sambadeiras tem ciúme. Tem ciúme. Porque uns samba mais que a outra; outras ... às vezes rebola mais DO que a outra; outra, ou as vez, ela também não sabe fazer o que a outra faz, é salvar o tocador, é ir nos cantos, é dar uma rodadinha, ou as vezes dar uma rodada., trupica também errado, já se sente; outra já samba melhor que ela. Aí os tocador já começa a gritar o nome daquela sambadeira que samba mais, entendeu, então tudo há ciúme, tudo lá ciúme. “Eu não sei porque você samba tanto assim, depois você fica aí doente. Fica aí sambando demais”, mas né isso não, é o ciúmes (risos). É o ciúme mesmo. Eu já passei por isso, mas eu não ligo essa parte não, levo sempre tudo na esportiva, sempre tudo no sorriso e tudo passa, e vou continuar sambando assim mesmo. É o meu jeito.

Clécia: E a senhora fez parte desse participava do projeto que anda Circulando com as mulheres do samba”, como tem sido essa participação?

D. Biu: Ah, muito bom

Clécia: Só repetir, né

D. Biu: Muito bom, muito bom, com as mulheres do samba, que eu to participando a, tôi muito bem, como se fosse uma família que eu ganhasse assim, mulheres do samba. E pra mim que me levou... e passou né, botar no samba, foi Alba Célia também, e ganhou uma família lá fora. Eu acho que ela não me botou no lugar que eu queria, acho que ela me empurrou toda pro lugar que eu mais queria, e é só o samba de roda, e a família do samba de roda. Então, enquanto aquele samba existir, eu vou ta dentro daquele samba. Eu não vou parar, porque eu não tenho...eu não fiz um grupo de samba pra mim, porque tem muitos samba aqui em São Francisco do Conde, Então eu já tenho muita responsabilidade também sobre candomblé tudo, por isso que não botei, mas nem só por isso. Quando eu quero sambar, boto o CD e vou sambar. Mas aquela família que ta lá fora, em Santo Amaro, Cachoeira, outros lugar, aqueles lá são minhas irmã, são minhas amigas, com todo carinho do meu coração, amo mesmo. Foi o lugar melhor que me botaram. Não botaram, m empurraram assim, eu recebi de braços abertos, entendeu!

Clécia: D. Biu, quais são os ensinamentos que a senhora teve no samba de roda, além do samba no pé, o que mais a senhora aprendeu com o samba de roda?

D. Biu: O que eu aprendi no samba de roda, menina...eu acho que é tudo isso só que te falei. Aprendi mais a sambar, aprendi mais. A gente foi crescendo, se adaptando mais nas coisas fomos no samba de roda. O que é o samba de roda, o que tem que fazer no samba de roda, como tem que entrar, como tem que sair. Aprendi mais coisas, né. Que a gente vai vendo e aprendendo. Então, eu tentei procurar aprender sempre o melhor, o respeito em primeiro lugar, no samba de roda, entendeu, acho que só aprendi isso aí mesmo, né.

Clécia: Tá. D. Biu, só pra gente terminar, eu vou lhe pedir uma coisa e quero que a senhora mostre pra gente...a senhora disse que aprendeu como é que entra, como é que sai, vou querer que a senhora se levante, e que a gente mostre....mostre no pé...explica pra gente como é que faz o samba de roda, como é que dança (não audível)

D. Biu: Eu vou fazendo e falando, né

Clécia: isso (não audível)

D. Biu: Aqui tá a roda, os tocadores, aqui tamo nós, vamos dizer que tem 4, 5 pessoas, aí o samba ta tocando, a gente vai aqui, né....isso aqui é o samba que a gente vai entrar, a gente vai sambar, sambando, sambando, chega aqui a gente faz, oie, oie...oh na frente do oie, oie...isso aqui é samba, até ela falar pra fazer o samba do caboclo, aí a gente vai sambando, sambando, roda, Rod, roda, tan tan tan tan tan tan...e aí ela aí chega na frente dos tocador, salvou, a gente vai dá uma rodadinha, e aqui aí, tem gente que faz assim, tem gente que faz assim, tem gente que faz assim. Então a gente vem pro lugar da pessoa que saiu, aquela pessoas já entrar, e a gente segue tocando, , quando ela sambar, novamente vai pra essa pessoa aqui, e novamente dá umbigada, volta, essa pessoa aqui que saiu, vai praquele lugar ali, e a roda continua no mesmo lugar. Todo mundo batendo palmas, não pode parar, não pode parar. Tá os tocador cantando , e a gente tamo aqui, respondendo (não audível) e o samba corrido é esse mesmo estilo, só que o samba corrido, o samba corrido, entra uma samba, (faz o ritmo,), dá umbigada na outra, antes de chegar aqui, a outra já saiu, nem espera. Quando é o samba (não audível) e o samba...falei agora....

Clécia: Amarrado

D. Biu: Amarrado, aí a gente tem que esperar os tocador cantar pra gente responder, pra depois aquela pessoa entrar. Não pode entrar eles cantando, que se entrar cantando eles não vão parar, só vão parar na hora certa. Então, samba amarrado é isso, e o samba corrido, é aquilo. Eu sou samba corrido, adoro o samba corrido...apesar de não agüentar a barra, mais eu gosto..

Clécia: E o corta jaca, essa é uma tradição daqui de São Francisco do Conde ou na tradição da sua família?

D. Biu: Essa é uma tradição da minha mãe. É uma tradição da minha mãe. Minha mãe quando ela entrava na roda para falar a verdade, tinha muito pretendente. Antigamente, os samba de roda não era hoje assim o que a gente ver, era tudo de família, tudo. Pessoal de roça, entendeu, pessoal que fazia farinha, azeite, carregava lenha, entendeu, mariscava, são os pessoal tudo já de idade...então quando ela vá chamar Nita ali, oxente, sem Nita o samba não presta, ela tinha que ir. Aí ela vinha, chamava sempre ela, _deste tamainho assim, a cintura de pilão, muito ruim. Mas ela já vinha chegando, ia entrando assim, aí ETA mulher de que bole, oh seu marido mulé....e ela lá no meio sambando, entendeu, mas foi aí quando ela começou a tentar fazer o corta jaca, esse aqui, oh (faz o passo do corta jaca), e ta cortando a jaca. Aí que ela faz, oh, aqui se chama "cortando o bagunço", e aqui (faz o passo) e o pezinho dela era tão fino, que você precisava ver, ali só para ver o pé dela voar no final do (não audível) voar, parecia que ela tava sambando de um pé só. Eu não aprendi essa parte, e a gente faz o corta jaca aqui assim (faz o passo) e solta também o ombro né. Eu não sei se você percebeu, mas tem um baticum no último pé da gente, que parece que a gente ta tocando tambor, entendeu. Então esse daí a gente vai pelo ritmo do samba. Se lá tiver mais ligeiro, a gente faz mais ligeiro, pá, dá esse

repique aqui, aqui devagarzinho, vai, e aí a gente vai embora, certo. Eu não sei bem, muito, mas eu mostrei pouco da minha tradição que ela fez, que eu fiz, entendeu. Então a vida da gente é assim. E também dizer a vocês também que eu tenho, criei 10 filhos dentro do mangue, sou muito orgulhosa disso, sou uma mulher de 58 anos, vou fazer agora, dia primeiro de janeiro, 12 anos donde eu nasci, meus filhos hoje to....meus filhos são maravilhosos, graças a Deus, foi as estrelas do Divino Espírito Santo que Deus me deu, e tenho meu neto agora, que é uma graça do Divino Espírito Santo (não audível) sem precisar e sou orgulhosa, sou mariscadeira, tenho o prazer, orgulho tanto de ser mariscadeira, que é por isso que hoje, graças a Deus, a luz Divina do Espírito Santo, Iemanjá, que Oxum, não me deixa cair. Toda vez que eu vou acho minha riqueza no mundo oh minha inquisse (não audível) por favor

Clécia: Só pra gente terminar, a senhora pode cantar algumas cantigas antigas ou do seu samba

D. Bui: (risos) Ah, minha filha, tem tanta música

Clécia: É mesmo?

D. Bui: Mas deixa ver se eu me lembro de alguma. A gente canta também:

Rala o coco, sacuda mulé / Rala o coco, sacuda mulé / Primeiro os homens, pra depois a mulé / Primeiro os homens, pra depois a mulé / Assim não, assim não me consome / Assim não, assim não me consome / Primeiro as mulé, pra depois os home / Primeiro as mulé, (bate palmas) / Primeiro as mulé, primeiro as mulé / Rala o coco, sacuda a mulé / Rala o coco, sacuda a mulé / Oh primeiro os home, pra depois as mulé / Primeiro os home, pra depois as mulé

E aí, a gente dá uma paradinha aí, o tambor vai embora para viola pra depois (bate palmas), e a gente vai embora no samba . Oh meu Deus!

Clécia: Esse é o samba antigo?

D. Bui: É, esse é um samba de ré, o samba , alguma coisa assim. Hoje o pessoal fala assim, oie, pega na gaia do boi, boi, sinhá, antigamente minha mãe não contava assim, minha mãe cantava assim “vão botar lenha, cortar a lenha, e boi correu atrás da ladeira ia na frente, então ela pegou o feixe de lenha e partiu pra debaixo do arame, lascou (não audível) então minha mãe cantou uma musica assim;

Pega na gaia do boi /Pega na gaia do boi, Sinhazinha /Peg na gaia do boi, Sinhazinha /Pega na gaia do boi, Sinhazinha /Pega na gaia do boi / Pega na gaia do boi, Sinhazinha

Quer dizer, esse foi o samba que ela tirou no dia que ela saiu mas o amigo dela, hoje o pessoal puxando gaia do boi, Sinhazinha, ou sei lá, mas eu canto assim do meu jeito, do jeito da minha mãe, entendeu. Então essa, ela cantava assim na frente do palco.. do barro vermelho, essa do barro vermelho é uma música antiga

Lembra eu, lembra /Lembra do barro vermelho /Lembra do barro vermelho /Lembra do vermelho, barro, Lembra eu, lembra/ Lembra do barro vermelho /Lembra do barro vermelho /Lembra do vermelho, barro /Desculpa que estou com garganta meio.... fui pra festa a semana toda aqui....

Clécia: Imagina

D. Bui: Então é isso aí, a gente fazemos assim, prega o amor também,entendeu

Clécia: Tem alguma samba de caboclo que a senhora conhece que fala de Eru, Eru

D. Bui: Eru, Eru, meu caboclo gago

Eru não conhece gente,

Eru só conhece animal

Não é esse? (risos)

Clécia: E é um samba?

D. Bui: É um samba de roda corrido, o meu também tem também assim... O (não audível) quando tem dinheiro nessa ...Esqueci, quando o samba passa assim na cabeça

Clécia: é o samba do seu caboclo?

D. Bui: É o samba do meu caboclo. Acho que não é importante, não _____

Clécia: (risos)....deixa pra lá, então

D. Bui: Também quando ele vem assim

*Quando eu sair da minha aldeia / Eu vi o dia clarear / Quando eu sair da minha aldeia /
Eu vi o dia clarear / Eu vi Oxossi , eu vi Ogum / Eu vi Oxossi, eu vi Ogum /
Eu vi os pássaros cantar / Eu vi Oxossi, eu vi Ogum / Eu vi os pássaros cantar*

Aí o pessoal começa a bater palmas, começa também a dançar o negócio dele aí ele vai aqui também, oie, que caboclo é esse, oie, com a flecha nas mãos, oie, e vai embora, oie. O samba de caboclo é esse aqui, oie, samba de caboclo é esse aqui, o samba de caboclo é isso aqui, oie mas o dele é assim, oie, ele começa a fazer isso aqui, oh, e aí vai embora, entendeu. Esse é o samba do caboclo. A diferença é essa. O caboclo sai com a flecha, e a gente sai só com a blusa e a saia, pra sambar. Esse é o nosso samba.(risos)

Clécia: Ah, que querida, querida....coisa boa

D. Bui: Obrigada

Clécia: Nossa Senhora, obrigada a senhora, poder compartilhar tanta coisa boa

D. Bui: UHUHU...Por isso que te amo tanto, você nem sabe o tanto que te amo tanto

Clécia: Que coisa boa!

D. Bui: Você não sabe o tanto que te amo

Clécia: Ave Maria ...

APÊNDICE D

RODA DE CONVERSA DO CIRCULANDO COM AS MULHERES DO SAMBA DE RODA – IMBASSÁ

10.maio. 2018

Luciana – Boa tarde a todos. Quero pedir licença e agradecer por esse espaço lindo por ter convidado essas mulheres e esses Mestres pra participar desse evento lindo no dia de hoje. Trouxemos hoje aqui as mulheres do samba de roda, são 15 mulheres hoje estamos reduzidos, com um número reduzido, temos 09 aqui, são 15 mulheres de 15 cidades daqui da Bahia, não são todas só do Recôncavo, tem outras cidades de outras regiões, como Arembepe, por exemplo, e esse projeto foi formado e criado em 2015, nós escrevemos um Edital pro Governo do Estado da Bahia e conseguimos aprovar o Projeto que produziu um vídeo documentário sobre a vida dessas 16 mulheres, porque infelizmente uma faleceu, nesse período. Conseguimos produzir um livro, um dossiê com a vida delas, um DVD, um vídeo documentário, um CD, com músicas, elas tocando. E o sucesso foi tanto, que a gente inscreveu novamente, pros editais do Estado da Bahia, e o ano passado, conseguimos circular com elas por quatro cidades aqui da Região do Recôncavo. E graças a esse trabalho, que fomos vistos, Valmirena, acho que viu o nosso trabalho no facebook, e aí convidou as mulheres pra virem participar desse momento, desse evento grandioso. No mais agradecer, dizer que o samba de roda continua vivo, é Patrimônio Imaterial da Humanidade, mas que continuamos lutando pra que ele continue sendo visto como Patrimônio Material da Humanidade. A Salvaguarda, a gente tem lutado pra salvaguardar essa manifestação de samba de roda, e nada melhor do que ter eles com as mestras e os Mestres pra cuidar disso. Eu quero aqui convidar, chamar elas aqui pra entrar, a gente vai fazer aqui uma roda rápida aqui, vamos sentar, falar um pouco, cada uma contar um pouco da sua história, e aí depois a gente vai tocar samba de roda e convidar vocês pra aprender um pouquinho com a gente. Muito obrigada, gratidão sempre. Vumbora mulheres!

Então pessoal, elas vão contar um pouco da história, um pouco da trajetória delas no samba de roda, e eu queria convidar pra fazer essa mediação com elas, uma parceira nossa, Clécia Queiroz, que circulou com essas mulheres nas quatro cidades no ano passado, pesquisadora, uma parceira que a gente tem assim, que vai ficar pra vida toda, eu vou convidar Clécia pra fazer essa mediação, vocês vão conhecer um pouco da história de vida delas, vão conhecer um pouquinho do samba de roda, e aí depois é samba de roda pra gente dançar até umas horas. Clécia!

Clécia: (canta) Dona da casa me dá licença, dá seu salão para vadiar. Dá seu salão para vadiar, dá seu salão para vadiar. Eu vim aqui foi pra vadiar.

Mulheres do samba de roda respondem em coro: Eu vim aqui foi pra vadiar.

Clécia: *Vadeia, vadeia, vadeia, Eu vi a pomba na areia (coro responde). Vadeia meu bem vadeia (coro: Eu vi a pomba na areia) Vadeia tou vadiando (coro: eu vi a pomba na areia).*

Boa tarde! Boa tarde, é um prazer imenso, que lugar maravilhoso, vocês estão de parabéns. Que coisa linda! E trazer, de fato, essas mulheres pra esse espaço, eu acho que tem tudo a ver, tem tudo a ver. Então, boa tarde, gente, achei ótimo que vocês vieram realmente pra um círculo,

formar o círculo. O samba de roda, uma das diferenças dele é exatamente porque ele é feito em roda, o nome samba de roda não é um acaso, ele acontece numa roda. Então a gente tem aqui um meio círculo, e se vocês completam, a gente já completa a roda faz todo um sentido. Então assim, a gente vai conversar, normalmente é apresentado, quando a gente faz essa conversa, é apresentado um documentário que traz a vida de cada uma delas. Cada uma delas é um mundo. E assim, pra que a gente possa entender como é feito, que contexto é esse que acontece o samba de roda; o samba de roda que tá ligado muito a agricultura, esteve ligado aos canaviais, o Recôncavo, é o primeiro espaço de ocupação da Coroa Portuguesa no Brasil, então a gente tem um universo da cana de açúcar e do fumo, que era moeda do comércio escravista. Então tudo se desenvolve a partir disso aí. Então a vida delas está ligada tanto a agricultura, como também uma das coisas que identifica o Recôncavo é a praia, é a mariscagem, então a vida delas está ligada a isso. A Barquinha que D. Rita vai contar. Então, já recebi uma intimação aqui de D. Nicinha dizendo que ela é a última. (risos) Então a gente pode fazer com...vamos começar, então, pela mais velha. Pela mais velha, não, que estão tudo novinhas ainda. (risos da plateia) Então assim, vamos começar ali pode D. Santinha, pode ser?

Santinha: Pode

Clécia: Oi D. Santinha... Ela baixou a cabeça. Tá, então é o seguinte, eu vou começar por D. Rita, porque ela trouxe a barca, e ela já apresenta essa barca pra gente, o que que é essa barca. Como é essa história dessa barca, D. Rita? A senhora tem um microfone?

Rita: Boa tarde para todos e para todas. Meu nome é Maria Rita Silva Machado dos Santos, mais conhecida em todo Recôncavo, como Rita da Barquinha. Eu tenho 69 anos e nasci em Bom Jesus dos Pobres. E a história da Barquinha, é que lá em Bom Jesus é uma colônia de pescadores, a gente vive do barco e da pesca, onde vai buscar o sustento. Então essa homenagem que a gente faz com a barca, é que no dia 31 de dezembro, aí sai pelas ruas todas as pessoas que tem acompanhado, sai pelas ruas e pelas portas, as pessoas sambam nas portas com a Barca, e bota oferenda e vai sambando pela cidade, e quando é meia noite a gente tem que tá na praia para botar essa barca no mar, pra agradecer toda aquela...tudo de bom que foi feito no ano e pra levar algumas coisas ruins, que foi negativa, pra longe, né, e trazer prosperidade e pede proteção para os pescadores para as marisqueiras que não aconteça nada de mal com eles em alto mar e agradecer que ele, o ano todo, foi buscar o sustento. Então, essa cultura, pessoas mais velhas que faziam, desde pequena eu acompanhava, então todo mundo já foi morrendo, todo mundo morreu, e eu que era pequena e acompanhava e era apaixonada pela história do meu Recôncavo, da minha cidade, então resolvi resgatar. E, aí eu resgatei, comecei a fazer apresentação, e aí foi, pra encurtar muito a conversa porque tem muitos a falar. E hoje se tornou a cultura da minha cidade, e que eu levo, com muito orgulho, para fora, já fui pra fora do país, pra muitos Estados, todo o Recôncavo, cidades, e fico muito bem satisfeita de levar a cultura da minha cidade, o nome da minha cidade, com a barca. Isso a gente soma muito, porque conhece muita gente, faz muitas amizades e a união com as amigas, que sempre tá acompanhando a gente. E o samba de roda também tem isso, gente, o samba de roda é amor, é união. Tá, brigada!

Clécia: Obrigada, D. Rita. Deixa eu só fazer uma perguntinha aqui, todo mundo aqui... Quem é daqui da Bahia? Outras pessoas. Quem é de fora do país? Tem alguém? Ok. Então assim, algumas pessoas, a maioria aqui não é da Bahia, deixa eu só explicar uma coisinha, o samba de roda ele é como se fosse um grande guarda chuva e tem diversas maneiras de fazer um samba diferente, mas eles têm algumas coisas que são em comum. Então, quando o IPHAN registrou

ele como Patrimônio do Brasil, registrou...dividiu em dois tipos, basicamente, samba corrido e samba chula. Então, daqui a pouco a gente vai mostrar D. Santinha, que canta uma chula linda, pode fazer isso pra gente. Mas assim, o samba corrido ele é mais rápido e o samba chula, ele já tem uma série de regras, eu conto depois quando ela for cantar, só pra gente saber que tem diversas formas de fazer o samba de roda, mas eles todos são feitos em roda, tá, e D. Rita, tem lá em Bom Jesus tem essa especialidade que é o samba, não sei como ela faz isso, que ela carrega...quantos quilos tem, D. Rita? Sete quilos? Sete quilos na cabeça, e dança lindamente

Rita: As vezes pesa mais, por conta que eu tô num lugar tá ventando muito, as vezes na orla, uma coisa assim, e aí o vento não deixa eu equilibrar, eu tenho que botar mais coisas pra pegar, porque eu não guento

Clécia: Incrível, né! Então assim, ela falou dessa coisa de religiosidade católica, mas o samba de roda tá muito associado também, ao candomblé. Candomblé, capoeira, tem uma relação bem íntima com o samba de roda. Então eu queria falar aqui com D. Biu, D. Berenice. Fala um pouquinho dessa relação do samba com o candomblé, a senhora que tem uma relação especial com isso.

Berenice: Boa tarde! Meu nome é Berenice, moro em São Francisco do Conde, tenho roça de candomblé, também sou do axé, e também sou sambadeira, aliás não, eu nasci no samba, que minha mãe me teve no samba, eu sou raízes. Eu sei o que é cultura, eu sei o que é o samba, se eu for contar tudo não vai dar tempo como a gente disse, mas vou contar um pouquinho. O samba pra mim é sangue, o samba pra mim é fortaleza, o samba pra mim é samba no pé. É assim, eu também sou do orixá, tenho orixá, tenho uma casa de axé, gosto dos dois lados, uma que eu sambo e a outra que eu também gosto do axé. Acho que essas duas coisas faz tudo parte da minha vida, entendeu. Então é assim, eu como eu disse a vocês, sou Berenice, nasci doze horas da noite, minha mãe me teve doze horas da noite, uma cigana me pegou, minha mãe sambando no samba de roda, então o samba de roda pra mim é isso aí. E a cultura já está nas mãos de vocês aí, né, tá no livro, tá no DVD, entendeu, tenho minhas amigas que tão comigo, peguei essa família grande, entendeu, pra mim é uma família, entendeu. E eu também pedi a vocês também que o samba de roda pra vocês é cultura, o filho, o neto, escola, entendeu, isso é muito importante pra gente, entendeu, porque a mesma coisa é o candomblé. O candomblé também é raízes. É o mesmo trabalho que o índio tem, a capoeira, o índio, entendeu, o candomblé, o samba de roda, tudo eles pra nós é cultura, eu acho assim, né. Então tudo junto e misturado é um só, se torna um só. Eu não posso dizer muita coisa não, porque o horário tá impróprio mas eu agradeço muito a vocês, que vocês fiquem aí pra assistir o nosso samba, né, se vocês gostarem, eu agradeço muito que vocês vão aplaudir. Se vocês não gostarem... eu tenho certeza que vão! Tenho certeza que vocês voltam, entendeu. Então é isso que tenho pra falar. Muito Obrigada!

Clécia: Também tem aqui D. Fiita, que tá do seu lado, que também tem uma relação com o candomblé, repare a indumentária dela. Fale um pouquinho dessa indumentária

Fiita: Boa tarde. Meu nome é Francisca Pereira dos Santos, D. Fiita. Praticamente eu comecei sambar criança, eu, minhas filhas, a família toda era do samba, e pra mim o samba é uma vida, o samba é a raiz, o samba é cultura, e nós estamos aqui, nós somos uma família, um companheirismo do samba, constitui uma família_. E agradeço muito a todos vocês vim

privilegiar o nosso samba, porque não deixe o samba morrer, nós estamos chegando pra idade, os filhos nossos, filhos e netos continue pra não deixar o samba morrer

Clécia: Faz assim, olha só, D. Fiita, eu vou pedir uma coisa pra vocês, tá, porque assim, o samba de roda ele tem uma forma de dançar especial, o pezinho vai ao chão, quase não tira o pé do chão, mas ele tem variações. Então vou pedir D. Nicinha, que a gente faça isso, D. Fiita. D. Nicinha, vou pedir pra ela começar primeiro, porque ela tem um samba que é muito baixinho mesmo, depois D. Fiita, que dança lindamente também, aí depois D. Fátima com D. Biu, porque elas sabem fazer um outro tipo de samba. Então, a gente pode começar com D. Nicinha, pode? Samba, e samba miudinho. Olhem nos pés dela, quase que não sai do chão. _____no chão. D. Fiita tem um maneira de _____candomblé _____. Aí, obrigada. D. Biu a senhora falou sobre o samba de roda, não deixe o samba morrer, né, então assim, preocupado em não deixar o samba morrer mesmo, o registro acontece muito em função disso., pra que alguns _____que é importante não deixar isso morrer. E assim, uma das coisas importantes pra isso, é que as crianças aprendam, então muitas ações foram feitas nesse sentido e eu quero pedir a D. Fátima, que fale um pouquinho sobre seu grupo, o que é que tem sido feito pra que essa transmissão, aconteça

Fátima: Boa tarde! Sou Maria de Fátima Conceição Pinto Cruz da Silva, nasci em Conceição do Almeida, e desde criança, levada pelos meus pais, eu frequento as rodas de samba. estou aqui hoje a pulso, agradeço ao povo que me deu um pouco de gelo pra colocar nos pés, porque eu tomei uma torção assim e estou com os pés super doendo. Como Clécia falou, há uma preocupação muito grande de preservar a cultura do samba de roda. Como a Mestra Fiita já falou, nós já estamos indo pra trás, e os jovens que estão chegando agora, e as crianças, é que devem preservar essa cultura, então pensando nisso, eu fundei, o ano passado, o grupo de roda mirim, não pra ensinar eles a sambar, que muitas crianças que já vem com o samba no pé, mas que eles comecem a ter gosto por essa cultura tão nossa, e não deixe, realmente, o samba morrer. Muito obrigada!

Clécia: Bom, essas mulheres lindas que estão aqui, elas não só dançam, tem uma importância da mulher na roda de...normalmente elas fazem a ...elas completam a roda dos músicos, estão ali, então os músicos ensaiam aqui com elas, e elas ocupam o espaço, sambando. Mas muitas delas, fazem mais do que isso, não é. Por exemplo, D. Chica está aí, D. chica também tá acidentada, sofreu um acidente, ah fala um pouquinho, depois conta um pouco da sua vida na Quixabeira. Vocês estão notando que cada uma é de um município diferente, né, você ver que o Recôncavo, ele é enorme, e cada uma tem uma dessa _____ tem a forma de fazer o samba

Chica: Boa tarde para todos. Meu nome é Apolinária das Virgens Oliveira, mais conhecida como Chica do pandeiro. Sou de Feira de Santana, da comunidade Quilombola, Matinha dos Pretos. Eu toco pro samba de roda, desse menina, que meu pai era sambador, mas ele nunca me ensinou eu a tocar pandeiro, eu toquei, aprendi por mim mesmo, mas assumi o grupo Quixabeira da Matinha, com meu pai, meu pai faleceu, eu fiquei tocando com Coleirinho da Bahia, que é meu esposo, pai de Guga, e ele faleceu, e eu fiquei assumindo lugar de Guga, que é meu filho, tá aqui do meu lado pra formar o grupo, o grupo tá formado, pra continuar o grupo, pra não deixar a cultura morrer. Eu sou pandeirista e vocalista. Toco um pouquinho de pandeiro, não sei bem, não. Eu vou _____

Clécia: Eu posso fazer o seguinte, eu posso segurar aqui prá ajudar a senhora cantar, vocês ajudam também, senão. D. Chica tem um samba muito conhecido, gravou-se _____ que é de lá da Quixabeira. Fique aqui com...(D. Chica canta)...Que lindo! Fique aqui mesmo, D. Bete, fique aqui mesmo. D. Bernadete também faz um trabalho lindo, e fala pra gente, também tem uma relação com o candomblé, se a senhora fez aquela indumentária _____

Bernadete: Sou Maria Bernadete, boa tarde pra vocês. Eu sou do axé, candomblé, sou do gueto _____, doe estou pra fazer esse _____ com vocês hoje, mais uma oportunidade, graças a Deus, eu venho do Quilombo do _____, e eu tenho um trabalho com criança, que é o Nordestino _____, que é o samba mirim. Nós temos a dança de São Gonçalo, _____ a dança de São Gonçalo, nós temos a Dança de São Gonçalo _____ duas mulheres, e estamos aí, todos preocupados, vamos ajudar, que as coisas, vão se encaixar mais uma vez, e eu não quero deixar que é uma coisa que minha mãe, trouxe da minha mãe, passei pra meu filho, já estou _____, agora estou pregando pra outras pessoas, pra que não deixe nossa dança, nossa cultura morrer. E o samba tá na alma, porque _____ tô um pouquinho cansada, ontem eu tava pra desfilar, tava até _____, então a gente vai tocar o tirolê _____, entendeu, mas _____ meu CD já foi _____ pro samba. Então eu vou ficar com essas minhas colegas, uma está com a perna doendo, uma tá como pé doendo, _____ e eu acho que todo mundo quando começa sambar, resiste, porque é o nosso remédio, é nosso....é uma terapia mesmo viu, _____ não sei o que vai ser não. É uma terapia que a gente faz, sambando.

Clécia: Isso é super importante, reavivar os depoimentos das sambadeiras são issos, que começa fazer, D. Dalva tem uma série de frases, que diz, ela tá toda entrevada, com reumatismo, mas que quando dá uma pinicada no samba, ela fica boa, fica uma menina de 15 anos. Então assim, é importante falar disso, da resistência delas. Voc~es veem que ela está com um problema no pé, tipo a Mestre falou aqui também “relaxei”, ela “relaxei”. Assim é o samba ajuda a curar as dores. A gente tem que pensar que o samba nasce de pessoas que foram escravizadas, que vieram pra cá, foram escravizadas, né, que são os filhos, os descendentes dessas pessoas que continuam a fazer aquilo, nós somos descendentes dessas pessoas, que a gente continue fazendo samba. É importante a gente frisar dessa resistência. Eu vou pedir aqui, D. Santinha. ..D. Santinha, quer falar comigo? Pronto, então eu vou falar com D. Bete primeiro. D. Bete tem um trabalho incrível, que é extra samba, também, ela além de ser sambadeira, ela coordena a Marujada de Mulheres, que não é uma coisa comum. Então vamos falar um pouquinho sobre seu trabalho, D. Bete

Bete: Boa tarde todos e todas. Meu nome é Elisabete de Souza, mas sou conhecida como D. Bete. Eu sou de Arembepe, do município de Camaçari. Eu tenho um grupo de Chegança feminina, tenho também o Samba de Roda nativas de Arembepe, inclusive no dia 03 de fevereiro nós vamos nos apresentar aqui na cidade de Itaperoá, e sou conhecida aqui no nosso município de Camaçari, e o que vocês puderem pensar na Chegança, no samba, como nossas colegas falam, não deixamos o samba morrer, é muito bom. Quando a gente tá no samba, a gente se transforma, a gente fica não sei como é que a gente fica

Clécia: Vamos falar um pouquinho da Chegança, vocês conhecem Chegança? Fazendo um teatro a céu aberto, vários personagens assim. Conte um pouquinho pra gente da Chegança

Bete: A Chegança, tipo assim, a Marinha. Nós temos os oficiais, os marujos que tocam pandeiro. E aí a gente canta as músicas como se fosse assim, tipo um barco, né, e as danças que a gente faz, é no ritmo do balando do mar. E aí a gente leva a frente, cantando. A gente canta, a gente baila, a gente dança e toca pandeiro e fala também. São quatro coisas nunca coisa só: canta, dança, toca e fala, e mais coisas só nas apresentações. Vocês veem melhor. Só apresentando vocês veem

Clécia: Ou então, indo lá, né?

Bete: É. Só indo lá em Arembepe. Tanto que agora no dia 10 de fevereiro estamos em Barra de Jacuipe, apresentando. Brigado!

Clecia: D. Santinha. D. Santinha, ela faz...ela tem um grupo, lá de Acupe, que é Distrito de Santo Amaro, e lá tem uma especialidade que é um samba, um samba de viola, que normalmente, ele é cantado...tem todo um ritual. Quando se canta, e normalmente são duas duplas de cantores, não aparece a pergunta, que na verdade é a chula, grita a chula, e depois vem a resposta que se chama relativo. Então essa dupla canta, quando se canta, nunca se dança. Então, primeiro o canto acontece, aí depois passa para o instrumental da viola e a percussão, aí sim, uma sambadeira vai pro centro, sozinha, vai fazer esse giro na roda e convidar uma outra. A outra vai aguardar, né isso? A outra aguarda e quando o canto vai recomeçar, quando o canto terminar, aí novamente, essa que foi chamada vai ao centro fazer. E ela, lindamente, cantar, que não é uma coisa comum, os homens que fazem.

Santinha: Meu nome é Santinha. Sou de Acupe, distrito de Santo Amaro da Purificação, eu só peço a vocês, minha chula é pouca, mas eu peço a vocês, não deixe o samba morrer, porque o samba é uma terapia pra gente. Que aqui é tudo senhora, tudo cheia de dor, tudo cheia de reumatismo, cheia de artrose, mas quando tá no samba, quando aquele menino ali, puxa aquele violão e aquele pandeiro, oh que maravilha, menino, o coração chega dispara, tum, tum, tum...E aí o pé, ó, ligeirinho. Então eu quero que vocês aprenda porque a gente, somos os ossos da galinha, e vocês são o _____. Então eu peço a vocês, eu sei que muito, eu não conheço, não me conhecem, mas estou conhecendo aqui agora, é um prazer conhecer vocês, mas sempre digo a vocês e continuo dizendo “bote o samba sempre lá em cima”, porque o samba é maravilhoso

Clécia: Mas me fala, D. Santinha, como é que a senhora, mulher, começou a cantar samba? Como é que eles permitiram?

Santinha: Não é ...permitiu assim dessa seguinte maneira, porque é sempre via meu pai, sempre via minha mãe, porque lá no Acupe, era um bocado de samba. porque qualquer coisinha, fazia uma roda de samba, entendeu, então eu vinha cantando. Eu aí disse “”, se eles podem cantar eu também posso”, entendeu. Aí eu fui lá, catando pé por pé, pé por pé, e aí foi ver. Leve aí, meu filho, pra elas ver

(D. Santinha canta)

Clécia: Que lindo! Obrigada

Santinha: Obrigada, pessoal! Vá desculpando alguma coisa

Clécia: em uma pessoa que dançou, mas não falou, né, vem contar pra gente, um pouquinho, D. Nicinha, sobre o senhora. D. Nicinha tem um grupo, a mais histórica, são mais de 40 anos,

Santos uma das pessoas mais antigas do samba. Ela tem um grupo constituído, fala um pouquinho sobre isso...

Nicinha: Boa tarde...Boa tarde...Eu me chamo Maria _____, tenho 69 anos, e lá como Nicinha do samba. Eu tenho um sambinha lá que eu amasso o barro _____, eu não sei sambar, tenho _____ devagarinho, tenho maculelê, capoeira, tenho afoxé, já viajei pra fora do Brasil, o Brasil _____, com esse grupinho, só amassando o barrozinho, devagarinho, aí vamo devagar...é devagar, é devagar, é devagar, devagarinho...aí o maculelê _____, já tenho uma bisneta que sabe sambar, meus netos, foi primeiro, foi Popó, maculelê, depois Vavá, Nicinha, meus filhos, meus netos, e agora minha bisneta, porque eu já estou com essa idade, 15 anos, amanhã não estou mais aqui, a cultura pra não deixar morrer, porque nós aqui tudo criancinha de 15 anos, minhas irmãs, as vezes a tamo com uma dor aqui, nós toma remédio, sabe que sambando passa, depois dói. A gente não quer saber, na hora quer sambar. E a gente vai indo devagarinho, devagar, e aprendendo, porque tudo quem sabe é Deus, nós sempre aprendendo. E vocês, eu sei que vocês ver toda hora, porque existe DVD, visto em internet, é visto zap zap, é visto _____, antes da gente se ver, vocês já viu a gente, então vai aprendendo, vai vai...Essa coisa linda

Clécia: Só um minutinho, antes da senhora suar, sambar, suar a camisa, só queria perguntar, vocês tem alguma pergunta pra elas? Vocês gostariam de saber alguma coisa, enfim...

Nicinha: Olhe a lavagem, dia 28, em Santo Amaro,hein´

Clécia: D. Bete

Platéia: Santinha...D. Bete de Arembepe, a Chegança e a Marujada é diferente não é? Não é mesmo., uma é uma, outra é outra, né?

Bete: É a mesma coisa

Platéia: Mas eu falo, a Marujada com Chegança...parte da Marujada

Bete: É sim

Platéia: A gente tá com um grupo aqui também que veio do Pará, do Mestre Corumbá, que também tem a Marujada deles lá, então seria interessante uma hora fazer esse encontro, né, de lugares diferentes. As vezes muda alguma coisa, mas as vezes é a mesma Marujada

Bete: Nós temos esse encontro no mês de agosto lá em Saubara, todas as Cheganças, é muito lindo> Vocês precisam ir lá, apreciar

Platéia: Eu queria perguntar assim porque que eu ouvi dizer que samba de roda dança na época dos escravos, também eles dançavam acorrentados, quer saber se tem essa memória, se é isso mesmo, se tinha assim o miudinho e tinha a corrente no pé?

Platéia: também

Bete: Tem sim, essa relação

Clécia: Tem coisas que _____

Plateia: Queria perguntar uma coisa pra quem quiser responder, quando os cantadores cantam alguma coisa que é ofensivo as mulheres, como é que vocês reagem? Porque o samba de roda é só um pouco assim, né, as vezes ofensivo pra mulher

Sambadeiras: Aí a gente responde pra ela “hoemm que não tem dinheiro, mora na pedra furada, quando a mulher não quer, ele procura zuada, e aí, é quando eu dou, é quando eu dou, é quando eu dou a minha risada, hahaha”

Clécia: Olhe, é importante uma coisa, só lembrando a Marujada. A Luciana quer falar aqui um pouquinho que é sobre o dossiê da Marujada, o registro

Luciana: Fiquei feliz agora que a Marujada de ...

Platéia: Do Pará

Luciana: Do pará, está aqui

Plateia: Não, o Mestre tá aqui, o Carimbó

Luciana: Meu agradecimento. A gente tem a Marujada, também em Saubara, não sei se você conhece Rosildo, ele já foi lá pra Chapada dos Viadeiros. Rosildo tem a Marujada de Saubara, hoje está em Caravelas, inclusive, porque tá lutando pra conseguir fazer o dossiê das Marujadas e Cheganças da Bahia pra conseguir o patrimônio, o tipo de patrimônio Imaterial da Bahia. Então a gente Marujada espalhado pelo Estado da Bahia todo, mas hoje ele tá lá em caravelas, já passou por Alcobaça, Prado, tá correndo atrás dessas Cheganças pra tentar fazer...estamos tentando fazer o registro, criar um dossiê pra enviar pro Governo do Estado, pra Secretaria de Cultura, pra conseguir o registro como Patrimônio Imaterial da Bahia. E o nosso sonho é fazer um intercâmbio entre a Bahia e a Marujada do Pará. Então, desde já, vamos pegar esse contato _____ aqui na Bahia, trazer a Marujada do Pará aqui pro Recôncavo, Saubara, e a gente levar nosso grupo pra lá. Muito obrigada!

Plateia: Também lá no Pará, faz parte lá essa música imaterial, o carimbó, né. Foi uma luta grande como Patrimônio Imaterial do pará e essa política, eu queria já perguntar pra todos, por que o samba do Recôncavo foi reconhecido como Patrimônio Imaterial da Humanidade, alguns anos atrás, foram 10 anos

Clécia: Em 2004

Platéia: 2004, mais de dez anos. O que isso contribuiu pra...porque a gente sabe que só o registro nos livros dos saberes do IPHAN, depois pra UNESCO, é só o título, mas o que efetivamente trouxe, ajudou a reunir, quem sabe, fomentar de novo as novas relações, ou seja, que planos de salvaguarda, vem sendo colocado em prática pra que o samba seja cada vez...seja mais forte aqui?

Clécia: Eu posso chamar uma pessoa pra falar sobre isso?

Luciana: Pode

Clécia: porque tem uma dos ex coordenadores da ASSEBA, Olivia, tá aqui então ela pode falar um pouquinho sobre as ações da própria ASSEBA

Olivia: Salve, salve, licença a dona da casa, sou negona, me chamam de negona, nome de registro Olivia, mas negona, pra reafirmar minha afro-descendência. Antes de responder sua pergunta, já respondendo, eu sou prova do registro, que o registro do samba de roda, enquanto Patrimônio Imaterial não foi _____ é obra prima da Humanidade, _____ muito pelo samba de roda, que sou eu, atrás de mim tem uma filha minha e várias outras gurizadas, sou lá do município de Irará e de todos os municípios que estão aqui representados. Eu fiz uma parceria com o Carimbó, não só com o Carimbó, mas com e vários patrimônios Imateriais que foram registrados, o samba de roda, ele foi e é um exemplo de como se trabalhar o Plano de Salvaguarda em material, foram várias ações de 2004 até o dia de hoje, isso aqui é uma ação desse plano, desse pontapé que foi dado lá atrás. D. Fátima falou que ela criou um grupo de samba mirim o ano passado, mas desde 2011, quando foi...teve uma extensão de catorze pontos de cultura de rede do samba da Bahia, a gente começou com o samba mirim. Hoje nós temos, mais ou menos, uns catorze a quinze grupos de samba mirim no Estado na Bahia, em alguns municípios, ações do Plano de Salvaguarda. Vários grupos aqui não tinha CD, e vários grupos hoje aqui tem CD, tem o grupo Quixabeira da Matinha, tem o samba de D. Nicinha que mesmo antes desse registro já fortalecia o samba de roda, ou seja, eu acho que a gente já salvaguardava o samba de roda, sempre digo isso, porque eu aprendi com minha vó, com meu avô, então eu salvaguardava, só vim fortalecer mais esse Plano. E como Clécia falou, fui Coordenadora da ASSEBA, por duas gestões, entrei na ASSEBA, Associação dos sambadores e sambadeiras do Estado da Bahia, sou nova, mas entrei bem mais nova ainda, e daí passei três anos como Coordenadora de Pesquisa em Eventos da ASSEBA, em Serrinha, e vim pra minha segunda gestão que encerrou, 2016. Então o samba de roda, ele fomenta e faz...faz com que a juventude e as crianças venham ficar no lugar das nossas Mestres. A gente tem certeza que o samba de roda não vai morrer, porque atrás delas, tem a minha pessoa, atrás de mim, tem os netos e bisnetos que tá paralelo delas. E é isso, se eu fôr falar aqui várias ações do samba de roda, quando ele foi registrado, a gente vai passar hoje, amanhã e depois de amanhã, tanto o Governo Federal quanto Estadual, investiu no samba de roda, investiu, mas muito mais, as sambadeiras e os sambadores, investiu. É como Rosildo fala, em cada um milhão, cem reais que o Governo botou, a gente botou um real, dez reais, através de projetos em editais. Eu acho que o patrimônio que mais contém, que foi mais contemplado, foi o samba de roda, porque a juventude aprendeu a escrever projetos, entendeu, aqui as mestras também. Tem várias mestras aqui que tem edital, que participaram das chamadas públicas e foram contempladas. O Carimbó teve o encontro de Mestres nosso aqui, quando ele olhou pra mim disse “eu te conheço de algum lugar, que eu já vi lá em Saubara”, eu falei “foi no Encontro dos Mestres”, ele reconheceu a minha____, e isso é referência. Nós somos felizes no samba de roda, que por onde a gente passa, a gente prega o reconhecimento, né. E o Carimbó vai ter um intercâmbio, né, Luciana, em abril, com as mulheres dos samba de roda, as mulheres capoeiristas e as sereias do mar que é do Carimbó lá de Belém do Pará. Então vocês fiquem ligadinhos. _____

Luciana: Na verdade, pessoal, a gente, nossa vida é escrever projetos, e correr atrás de captação, nossa vida é isso. E a gente conseguiu aprovar o projeto pra fazer o intercâmbio é mostra do samba de roda de Saubara e aí nessa oportunidade a gente conseguiu, a gente vai levar o Carimbó pra lá pra Saubara. O Carimbó já veio outras vezes lá em Saubara, em Santo Amaro e a gente vai levar um grupo de mulheres, com Mestres também, que já vai entrar em contato, viu Mestre, pra levar vocês pra lá, que é pra fazer esse intercâmbio, um grupo já foi,

já tem algumas pessoas que a gente conhece e aí a gente em abril, não tem a data ainda fixa, mas a gente já tá _____ pra poder realizar mais esse trabalho de valorização, de salvaguarda do samba de roda, e agente está aqui pra isso, salvaguardar sempre dependente de apoio financeiro ou não, pode ter certeza que se a gente tiver essa oportunidade de reunir essas mulheres, é porque cada uma delas faz um trabalho lindo nas suas comunidades, e é pra isso que a gente tem buscado, tem lutado pra que elas continuem fazendo esse trabalho lá

Clécia: E pra gente encerrar a roda, encerra a roda com o samba, não o samba, a gente samba depois, eu só queria que D. Rita mostrasse essa Barca pra gente, dança pra gente, D. Rita. Sete quilos na cabeça. A gente ver que tem todo um preparo. Se alguém quiser CD de samba de roda, eu tenho, tá. Maravilha, isso aí, vale a pena.

APÊNDICE E

RODA DE CONVERSA DO CIRCULANDO COM AS MULHERES NO SESC JUNDIAÍ, SP

02.dez.2018

*Dona da Casa me dá licença /Me dá seu salão para vadiar /Dona da Casa me dá licença
Me dá seu salão para vadiar Dá seu salão para vadiar*

(SEGUE CANTANDO UMA SEQUENCIA DE CORRIDOS)

Boa tarde!

Eu sou Clecia Queiroz, cantora baiana, e sou pesquisadora, sou professora da Universidade Federal de Sergipe e minha pesquisa de Doutorado é o samba de roda. É com muita honra que eu tenho acompanhado essas senhoras, mestras e aprendendo, e aprendendo com elas. Então, hoje, a gente vai aqui conversar, bater um papo com elas, saber um pouquinho sobre a vida delas e um pouquinho sobre o samba de roda, Ok. Bom, o samba de roda, esse termo “samba de roda” é como um termo guarda-chuva, que abriga diversas formas de fazer o samba. Então, a gente tem aqui nove mulheres, cada uma delas tem uma forma de fazer o seu samba de roda. O IPHAN ao tornar o samba de roda, registrar o samba de roda como patrimônio imaterial do Brasil, em 2004, e no ano seguinte, Obra prima da Humanidade pela UNESCO, dividiu esse samba de roda, agrupou em dois grandes grupos, essas várias formas: samba corrido e samba chula. O Samba corrido com o nome de ir mais rápido, mais ligeiro, então a gente vai começar falando sobre o samba corrido, eu vou convidar D. Rita. D. Rita é de Bom Jesus dos Pobres. Por favor, D. Rita, se apresente, fale um pouquinho sobre o seu trabalho em Bom Jesus e um pouquinho sobre o samba corrido.

D. Rita: Boa tarde para todos.

Plateia: Boa tarde!

D. Rita: Meu nome é Maria Rita Silva Machado dos Santos, conhecida no samba e em toda região, por Rita da Barquinha, porque eu tenho uma assim diferenciada das outras sambadeiras, porque eu sambo com a barca na cabeça. É questão da história de lá da minha região, que é uma colônia de pescadores e que todo mundo vive do barco da pesca, pra ir buscar o sustento. Então é uma promessa que a gente faz, dia 31 de dezembro, sair pelas ruas, pela comunidade, com a barca na cabeça, á noite, e aí para nas portas e samba, e as pessoas botam oferenda, e que na virada do ano, meia noite, tem que tá na praia para colocar essa barca no mar, agradecendo as coisas boas do ano que tá passando e pedindo coisas boas pro ano vindouro, né, fartura e tudo de bom para a cidade, que é para todos os pescadores. Então, essa barquinha é colocada no mar, na virada do ano e o samba rola na praia até de manhã, até altas horas, no réveillon de lá. E o meu trabalho com a cultura é labutando, e o dia a dia, sabe como é que é, das pessoas do Recôncavo, das mulheres do Recôncavo. E que fora da apresentação, vai à luta pescar pra trabalhar na roça, fazendo farinha, cortando mandioca e outras coisas. É a luta das mulheres do Recôncavo, das sambadeiras.

Plateia aplaude

Clécia: Isso é importante informação porque essas mulheres têm realmente uma vida, uma vida que não é fácil, uma vida pesada e acima de qualquer coisa elas defendem o samba de roda. Então, a senhora, vou pedir pra falar um pouquinho sobre o *corrido*, mas antes de falar sobre o *corrido*, sempre lembrando que o samba é “DE RODA”. Ele é de roda porque acontece numa roda. Uma roda formada pelas mulheres, as sambadeiras, e pelos homens, os sambadores ou tocadores, mas normalmente estaríamos aqui, mas como a gente tem vocês, então a disposição precisa ser outra.

E D. Rita, fale um pouquinho sobre o *corrido*. O que é que é um “samba corrido”?

D. Rita: O samba corrido, a gente canta, as outras pessoas respondem o refrão, e a percussão toca. E pode entrar na roda cantando e tocando. Agora, lembrando sim, que tem que sair um por cada vez, por conta de se sair todo mundo ao mesmo tempo na roda, então o nome, umbigada, não ia existir. E o nome, umbigada, é pra isso, é convidando a outra pra sair na roda. Aquela que tá sambando, sai, e convida a outra dando a umbigada pra entrar na roda. E aí todo mundo pode sambar. É diferente da chula que a outra que canta a chula, vai contar a história.

Clécia: Então vamos ver um pouquinho do seu corrido e é bom pra eles verem com a barca, não é! **(D. Rita coloca a barca na cabeça)**

Algumas localidades, enquanto acontece o *corrido*, como ela falou, né, algumas localidades, uma a uma, a sambadeira entra na roda. Outras já permitem que mais de uma entre na roda.

(D. Rita samba e canta)

Oh que barca é aquela
Oh, que barca é aquela
Que barca é aquela lá no mar
Que barca é aquela

(D. Rita dança o corrido, enquanto as outras sambadeiras e os cantadores continuam cantando)

A minha barquinha
Ela é boa de vela
Ela é boa de vela ioiô
Ela é boa de vela

Clécia: Eh, D. Rita de Bom Jesus! Então vocês viram esse samba ligeirinho, e aí o outro grupo de samba, né, é o samba chula. Samba chula... Eu vou convidar aqui D. Santinha pra falar um pouquinho sobre o samba chula, D. Santinha. Me conte um pouquinho sobre a senhora. Conte um pouco o que a senhora faz, antes de fazer o samba.

Santinha: Planto roça. Eu trabalho de machado, de foice, estrovenga...vou dizer tudo que vocês não sabe... **(Plateia sorri)** facão, cavo cova com a enxada, faço leira, tudo é uma coisa que vocês aqui que não sabe, e nós do Recôncavo, todas elas aqui sabe, e Clécia também já sabe, já está aprendendo junto com a gente. E a minha vida é essa, é o samba, que eu adoro, faço isso tudo, mas quando é de noite, oh menino, quando toca a viola, tô dentro.

(Plateia sorri e aplaude)

Clécia: Tem o seu dendê também , né!

Santinha: É isso, que é pra poder fazer uma fisioterapia no corpo. (Plateia sorri) Aí temos que fazer uma fisioterapia no corpo. Sim, segundo lugar, eu não me apresentei, eu me chamo Santinha, conhecida como? Santinha do Samba, aí que chique. Gosto muito de brincar, gente, dentro do respeito, como estou respeitando todo mundo, meus amigos, meus camaradas, mas a vida é essa. Faço um azeite maravilhoso, o azeite chama “azeite de pilão”, torro farinha, entendeu, que isso tudo é uma fisioterapia pro corpo da gente. É trabalho, mas é uma fisioterapia pro corpo da gente. Vou pra maré, vou tirar caranguejo a braço, vou pegar siri, vou catar bebe fumo, tudo isso a gente tem que fazer. É a luta, é a luta, porque a gente tem que lutar

Clécia: E a chula que a senhora faz também? Preciso contar uma coisa importante. O samba chula normalmente quem grita a chula é um homem, mas D. Santinha é tão danada, né D. Santinha, que ela grita e grita bonito. Conta um pouquinho como é que é, como é que funciona o ritual do samba chula.

D. Santinha:

*Amanhã vou pra Bahia / Adeus á /De hoje tô me arrumando /O cavalo da viagem /Adeus á
Lá no mato cochilando /Arengas e mais arengas /É ciúme de quem não quer bem /Vai dizer a
seu pai /A mulher tá danada não posso mais*

Os Sambadores em coro:

*Ajude a mulher sambar rapaz
Ajude a mulher sambar rapaz*

D. Santinha canta com os sambadores:

*Ajude a mulher sambar rapaz
Ajude a mulher sambar rapaz*

(D. Fiita mostra seu sapateado)

Clécia enquanto ela samba: É importante falar o seguinte, que quando tem canto, ninguém vai à roda sambar, só pode sambar depois que o canto termina

(Plateia aplaude e grita)

D. Santinha e sambadores continuam cantando. D. Fiita dá umbigada em D. Santinha e depois da chula ela também samba)

(A cada volteio a plateia grita)

Clécia: Aeeee D. Santinha, muito bom. Então, a gente explicou, mais ou menos, como sobre o corrido e a chula, e aí eu queria falar um pouquinho sobre o sapateado no samba. Eu fiz uma entrevista com elas, elas sempre diziam que a boa sambadeira é aquela que tem um sapateado no pé. Então, a gente vai ver que cada uma tem um tipo de sapateado, não é o mesmo. Eu vou

convidar agora, D. Nicinha, ela vai falar um pouquinho sobre ela, depois a gente vai apreciar o sapateado dela, tá. D. Nicinha, conta aí sobre o seu trabalho.

Nicinha: Boa tarde! **(plateia responde baixinho)**

Vocês não comeram não? Boa tarde! **(a plateia responde alto)**

Ai eu senti firmeza, porque você tem que ir pra Bahia pra comer caranguejo, mapé, siri, ah pra ficar como uma vaca, boa tarde! **(plateia ri)** porque, pelo amor de Deus minha fia, não faça isso, a nossa vida na Bahia é uma vida maravilhosa, é catando quiabo, é catando goiaba, é indo pro mangue pegar marisco pra nosso sustento, criar filhos, ter filhos em casa, comer escaldado de galinha, tomar meladinha, lavar na bacia, quarando, tomar banho no rio, isso aí que é vida, minha fia, porque se a gente não tivesse isso, eu _____ de oito anos, viu meu amor! Oh, minha vida é boa, eu tenho fé em Deus, eu vou morar aqui, nós vamos morar aqui que a gente samba pra vocês vocês sambar, procurem academia de capoeira, que tem maculelê, tem capoeira, tem samba, tem afoxé, tem tudo, isso é vida, porque o samba é meu *adevogado*, o samba é meu marido, o samba é meu filho, o samba é tudo, eu sou o samba e o samba é eu.

Clécia: Voltando, só um pouquinho. D. Nicinha. Ela é uma das sambadeiras que tem grupo já organizado há mais tempo, né. Tem D. Dalva, que infelizmente não tá aqui, porque D. Dalva não viaja pra lugar nenhum, além do município dela, ela fica ali, mas ela é *Doutora Honoris Causa do samba*, tem mais de 50 anos de samba, já organizado em grupo. D. Nicinha também, ela já viajou mundão afora, né, D. Nicinha, com grupo de samba de roda, maculelê, já há bastante tempo, né. Conta pra gente!

Nicinha: Nós fizemos...Clécia conhece nosso trabalho, nós fizemos um grupo, nós começamos com 60...a gente começou assim, pequeno, porque lá em cima pequeno não fazia nada, já nasce sambando, porque a brincadeira de lá de criança, no meio, samba menino, samba menino, samba...e sambando, entendeu. Então vai muita reza de São Cosme, Santa Bárbara, de São Roque, tudo era samba. Tinha uma lapinha agora, lá no fim do ano, que era um presépio, você me conhece, queimava aquela palhinha, cantava Reis, era samba. Profa Zilda Paim fez um grupo em 75, e nós, todo mundo sambava. Quando foi em 78, nós botamos o grupo, entendeu, em 82 nós correu 07 países da Europa, e isso aí não pára, todo ano eu vou. Só ainda não fui pro Japão porque meus óio é arregalado, não é fechado. **(plateia ri)** Mas tá aí, _____ aparecendo né minha fia, a gente tá com desejo, né minha fia, samba de um lado, samba do outro, e essa menina aqui tudo de 14 anos, 13 anos, 12 anos, isso não é maravilha, filha! Mas é _____ graças a Deus, agradecer a Deus, agradecendo a Deus, as pessoas maravilhosas e depois vai _____ filha, beijos, beijos.

Clécia: Então, mostra seu pinicadinho, dançando o seu amassar do barro, olha preste atenção porque ela quase não tira os pés do chão. Vamos ver!

(D. Nicinha mostra seu sapateado. Dá uma umbigada em D. Fátima e esta dança)

D. Santinha canta:

Deixa ela, deixe ela sambar /Deixa ela samba /Deixa ela samba

Clécia: Vou aproveitar então, que a senhora chamou D. Fátima aqui, e a gente começa com D. Fátima, né D. Fátima? Fale um pouquinho sobre o seu trabalho na Capela lá, e como também é o seu trabalho de transmissão, né, pra outras gerações. Conta pra gente!

D. Fátima: Bom, desde criança, como Nicinha falou, tinha as rezas referentes aos santos da devoção do povo da minha comunidade, e as crianças já eram levadas pra sambar. Então eu fui crescendo no samba, e sou coordenadora do grupo Samba da Capela de lá, formado por jovens, mas é uma preocupação muito grande em preservar a cultura do samba de roda, então eu estou trabalhando com um grupo de samba mirim, como algumas colegas falaram, não com o objetivo de ensinar essas crianças a sambar, porque elas já trazem o jeitinho do samba no pé, mas pra que essa cultura, realmente, seja uma cultura de preservação da cultura do samba de roda. Eu também tive uma vida assim muito difícil. Eu morava na cidade e minha mãe tinha muitos filhos, eu tive uma vida assim muito difícil, mas nas horas de lazer, nas horas que havia essa possibilidade, eu estava também nas rodas de samba. Então é assim um prazer muito grande estar com vocês, mostrando um pouco do samba da Bahia pra vocês.

Clécia: Essa coisa da transmissão que ela fala, é super importante, né, porque senão o samba morre. Assim como ela, D. Rita também tem um trabalho bem bonito com o samba mirim, um grupo de samba mirim muito forte, ela vem trabalhando com essa coisa da Barquinha, porque ela é a única que faz isso, existe uma outra cidade também, Enseada, que tem Barquinha, mas não da forma como ela faz. Então vamos conhecer seu sapateado também, D. Fátima

(D. Fátima canta, as sambadeiras responderam o coro)

Eu vou no samba meu amor não quer que eu vá /Eu vou no samba, meu amor não quer que eu vá /Ai ai, meu amor, ai ai, /Ai ai, meu amor, ai

(D. Fátima mostra seu sapateado. Os sambadores cantam/ as Mestres respondem ao coro. D. Fátima dá umbidada em D. Bete)

São Cosme mandou fazer Duas camisinha azul /No dia da festa dele /São Cosme quer Caruru /Não vadeia Cosme /Não vadeia

Clécia: Te chamou, viu D. Bete, então eu vou falar agora é com a senhora. D. Chica _____ um pouquinho. Então, conta pra gente um pouquinho. D. Bete já é outra localidade, a maioria delas fica no Recôncavo da Bahia, nas vizinhanças, ela já tá no Litoral Norte de Salvador, em Camaçari, e ela é uma figura que tem uma liderança muito grande, que além do samba de roda tem um trabalho com a Chegança, que normalmente, é um trabalho de homens. Ela tem uma Chegança feminina. Conta pra gente um pouco.

Bete: Boa tarde, sou Elisabete de Souza, conhecida como D. Bete. Sou da Região Metropolitana, Arembepe, Camaçari, Bahia, e ali eu tenho meu samba, tenho um grupo de samba *Nativas de Arembepe*, já tenho 16 anos de existência. Eu tenho também o grupo da *Chegança feminina de Arembepe*, não sei se vocês conhecem aqui em São Paulo, né, mas é muito conhecido pelo meu amigo ali, Rosildo, que também faz parte da Chegança.

Clécia: Rosildo é um grande organizador de Chegança, tá tentando tornar isso Patrimônio Imaterial do Brasil, também.

Bete: É isso aí

Clécia: Fale um pouquinho que que é essa Chegança. Você sabem o que que é a Chegança? Não, né. Então, fala pra gente.

D. Bete: Eu posso dizer não, porque Rosildo foi primeiro que eu. Eu só sei a metade. Não, nem tanto. O significado de chegança é cheguei. Cheguei de algum lugar ou chegada de algumas pessoas...Então, Chegança é assim, é um grupo formado por...o meu grupo tem 39 componentes de mulheres, então aí a gente...eu resolvi fazer, como existia antigamente, de mulher onde eu morava todo mundo só tinha Chegança de homem, aí eu disse porque não fazer uma Chegança de mulher? Mulher não é só pra lavar roupa, cozinhar, tem que saber dançar. **(plateia grita e aplaude)** E aí eu resolvi fazer uma Chegança de Mulheres. Aí já tenho 16 anos, e aí nós continuamos, a Chegança faz parte assim da Marinha, a chegada dos Portugueses no Brasil, e aí a gente formamos esse grupo de Chegança. Se for falar tudo que a Chegança coisa, eu não vou acabar agora, né. Então nós queremos samba, né.

Clécia: Vamos ver esse samba então...

(D. Bete canta)

Oi, maia, carneiro, maia
Maiador Mulher
Oi maia carneio maia
Maiador mulher

(D. Bete mostra o seu sapateado, enquanto D. Santinha continua fazendo o solo para ela. Ao finalizar seu solo, D. Bete dá uma umbigada em D. Cadu)

Clécia: Ah coisa boa! D. Bete ficou ali, nossa mascote, a garota mais nova desse grupo, então vou apresentar D. Ricardina, muito conhecida como D. Cadu. D. Cadu, D. Nicinha já falou sua idade, vocês lembram?

Platéia: Lembro. 98 anos

Clécia: 98 anos de idade. Por favor, D. Cadu, me fale um pouquinho sobre a senhora, o seu trabalho fora do samba também.

D. Cadu: Boa tarde. **(plateia responde: Boa tarde)**

Eu amo vocês, porque vocês, hoje em dia, são meus netos, são meus filhos, são meus irmãos, são tudo meu, meus bisnetos, porque eu tenho 98 anos. Eu trabalho com cerâmica. Eu sou de Maragogipe Baiano, meu nome é D. Ricardina, mais conhecida como D. Cadu. Aí meus filhos, eu gosto do samba, tô nessa idade mas tenho que sair pra acompanhar o samba e sambar também.

Clécia: D. Cadu, ela faz cerâmica, faz pratos, né, panelas, panelas de barro. D. Cadu mostra pra elas, pra eles e elas, em que posição que a senhora fica pra trabalhar com a cerâmica. É amor, viu gente!

D. Cadu senta-se sobre os joelhos. A plateia aplaude.

D. Cadu: Eu trabalho o dia todo assim

Clécia: Eu não aguento mais ficar assim, não consigo. Ela passa o dia todo. D. Cadu vem pertinho do microfone, com o microfone na boca, pra gente escutar o que a senhora tá falando, bem pertinho da boca, o microfone. Isso, agora pode falar.

Clécia: Ela tem um sapateado bem diferente, vamos ver, vamos ver

D. Cadu canta e as sambadeiras, sambadores e Clécia respondem ao coro:

Quem entrou na roda /Foi uma boneca/ foi uma boneca, ioiô /Foi uma boneca

Clécia: D. Cadu, ela tem uma forma de dançar bem especial, eu perguntei pra ela onde aprendeu isso, ela disse olhando nos candomblés, que ela via lá como que mais ou menos, como os caboclos dançavam. Então assim, existe na base, na sua base, o samba de roda tem muito a ver com o candomblé...ele nasce ali no meio do candomblé também, e muitas delas não têm nada a ver com o candomblé. Elas são católicas, a maioria delas, mas existe uma relação muito forte entre o candomblé e o samba de roda. E, normalmente, o samba de roda acontece depois das rezas, os carurus católicos, né, homenagem a Santa Bárbara, como ela falou, Santa Bárbara, São Cosme...mas esses santos também tem uma relação com o candomblé, tá.

Então eu queria falar agora de D. Loura, que tá lá na pontinha, D. Loura. D. Loura também tem um tipo bem diferente de samba na localidade dela. D. Loura conta pra gente um pouquinho sobre a senhora, sobre seu trabalho. Ela tem uma família enorme, 15 filhos, todos sambadores, uma família de sambador. Conta pra gente!

D. Loura: Meu nome ...Boa tarde. **(plateia responde: Boa tarde!)**

Eu sou da Fazenda Lori, município de Irará. Eu queria...tenho uma família muito grande, muito, muito. Eu fiz 18 filhos, tenho 15, meus filhos aprenderam...eu já criei no samba, todos já criei já com 02 anos de idade já todo mundo começou a sambar, como ela disse aí, os meninos botou pra sambar e aí todos filhos sambam. Todos meus filhos sambam, todo mundo, e minha região também era assim, fazia reza de São Cosme, São Crispim, todos santos. Aí nós ia pra reza, aí quando terminava a reza, então nós ia sambar. Eu levava os meninos tudo molinho, pegava nas camas das mulher e aí ia sambar. Toma seu menino... Meu nome é Maria Anunciação dos Santos, mas meu apelido é Loura. Loura, "seu filho tá chorando", eu ia ver. "Segura aí pra eu sambar", e aí sambava até o dia amanhecer. **(plateia ri)**.

Todos meus filhos sambam, todo mundo, e minha região também era assim, fazia reza de São Cosme, São Crispim, todos santos. Aí nós ia pra reza, aí quando terminava a reza, então nós ia sambar. Eu levava os meninos tudo molinho, pegava nas camas das mulher e aí ia sambar. Toma seu menino... Meu nome é Maria Anunciação dos Santos, mas meu apelido é Loura. Loura, "seu filho tá chorando", eu ia ver. "Segura aí pra eu sambar", e aí sambava até o dia amanhecer. Meu marido era o maior sambador. Meu marido, meus filhos todo. Lá em casa a casa é cheia de instrumento, pandeiro, tambor, violão, todos os instrumentos lá em casa tem. Chega duas pessoas lá, nós faz samba. Aí eu sei cantar Reis, eu sei rezar, eu sei fazer lapinha, tudo isso que elas estão falando aqui, eu faço. E aí minha comunidade é Irará. E eu gosto muito, muito do samba, hoje em dia não devo mais sambar, porque quem teve tantos filhos as pernas já tá ruim. **(plateia ri)**

E pra criar na roça, aquele tempo, foi muito ... Meu filho mais velho tem 52 anos, é muito difícil pra criar, nos tempos daquele. Hoje em dia, basta uns dois mil réis e nós tamo ricos, porque tem um irmão pra ajudar outro. Naquele tempo não tinha, era tudo comer na farinha, tudo ... De

roça sei tudo, torrar farinha, *rancar* toco, *rancar* mandioca, fazer, tudo na vida eu sei fazer, tudo aí... Até hoje ainda faço ainda, mesmo que eu tô com 71 anos, mas ainda faço ainda. Aí os filhos foi tudo embora, agora só tá eu e marido, aí quando ele... E teve os filhos pra me carregarem essa mulher, me carregaram, foi muito maravilhoso. E pra mim tá num lugar desse, e pra mim é só alegria, eu não pensei na minha vida eu tá numa alegria dessa, pra mim é muito, muito, muito bom.

Clécia: Alegria da gente é de ter a senhora aqui. **(plateia aplaude)**

D. Loura, mostra pra gente um pouquinho, canta pra gente. Ela canta muito bonito. O samba que ela faz, os meninos aqui não é a praia deles. Eles tocam de uma outra maneira, mas eles vão aproximar bastante porque são ótimos músicos e vão tentar fazer o mais próximo do que ela faz.

D. Loura: É diferente, o samba da gente é diferente

Clécia: Canta pra gente

(D. Loura canta)

*Oi ê, que vaqueiro marvado Oi ê, que vaqueiro marvado /Oi ê, que vaqueiro marvado
Oi ê, que vaqueiro marvado*

*Que vaqueiro foi aquele / Que entrou no meu cercado /Tocou fogo na fazenda /Queimou o
capim do gado /O pasto não era meu /Era de Pastelo Gado /Que vaqueiro marvado*

(D. Lora samba enquanto os sambadores assumem o canto. Ao finalizar D. Lora dá umbigada em D. Fiita)

Clécia: D. Loura, D. Loura chamou D. Fiita. D. Fiita começou aqui sambando, mas a gente não a ouviu. Então D. Fiita, conta pra gente um pouquinho também sobre seu grupo, lá de Teodoro Sampaio

D. Fiita: Boa tarde pra todos. **(plateia responde: Boa tarde)**

Eu me chamo Dilma Ferreira Alves Santana, popular Fiita, sou da Bahia, de Teodoro Sampaio, estou aqui com essa família muito linda, que nós somos uma família. São o grupo das mulheres, como já foi dito aí, e eu coordeno um grupo de samba em Teodoro, e o nome do grupo se chama *União Teodorenses*. Nós já se apresentamos aqui em São Paulo, aí na Lapa. Nós, nosso grupo, já fomos na China, passamos uma semana se apresentando na China. Foi muito bom e maravilhoso, como está sendo aqui com vocês. Eu larguei de estudar com 12 anos, fui trabalhar no Armazém de fumo pra fazer uma casa mais minha mãe. Minha mãe ficou viúva, ficou eu e ela. Ela teve 7 filhos, os outros saíram pra trabalhar, e eu caçula fiquei, mas me casei com 18 anos, tive 7 filhos, depois dos 7 filhos eu voltei a estudar. **(plateia ovaciona)** Me formei em Magistério, fiz curso de Bibliotecária. Tenho 7 filhos e 17 netos e 7 bisnetos, e tenho 73 anos de idade. **(plateia continua ovacionando)** Estou aqui, junto com essas meninas, porque é gostoso demais; **(plateia ri)** e muito obrigado! **(plateia aplaude)**

Clécia: Eles querem te ver sambar de novo, por favor. Queremos te ver sambar de novo, pode ser?

D. Fiita: De novo

Clécia: De novo

D. Fiita: É só tocar que eu vou. (**plateia ri**)

Isso aqui é Nogueira, vocês

O enfeite de um terreiro / É um galo e uma sequê /E o enfeite de uma mesa É um garfo e uma colher /enfeite de uma cama /É um homem e uma mulher /Não há, não há Sambador como Nogueira / Não há, não há / Sambador como Nogueira

O enfeite de um terreiro / É um galo e uma sequê /O enfeite de uma mesa /É um garfo e uma colher /O enfeite de uma cama /É um homem e uma mulher /Não há, não há /Sambador como Nogueira /Não há, não há / Sambador como Nogueira,

Clécia: Ebaaa

D. Nicinha: Que glória! Que viola boa!

Clécia: Que viola boa! A viola, a viola é um instrumento importante do samba. Bom, aqui a gente tem então, ao lado de D. Nicinha, D. Chica. D. Chica que é do Quilombo, Quilombo da Matinha dos Pretos. D. Chica conta pra gente o que chama Chica do pandeiro, não é a toa que ela tem um pandeiro na mão.

D. Chica: Boa tarde.

(plateia responde) Meu nome é Chica do pandeiro, mas meu nome de batismo é Apolinária das Virgens Oliveira. Eu recebi esse nome de Chica do pandeiro aqui em São Paulo, em Budasarte, porque eu vim tocar e me deram um crachá com esse nome, Chica do pandeiro, aí eu adotei esse nome. (**plateia sorri**) Faço parte do grupo *Quixabeira da Matinha*. Meu grupo é registrado, recentemente estava em Portugal, eu estou fazendo aqui hoje parte de um grupo de mulher, mas não trouxe meu grupo, um grupo de mulher. Temos CD gravado, e já vou vender meu peixe, tenho CD aí em venda, também,

Clécia: Isso

D. Chica: E trabalho...eu aprendi a sambar com meu pai. Meu pai era sambador, cantava boi, cantava samba, cantava Reis, cantava tirana de roça, apoio de roça e vendia leilão. Sábado, vendia a mercadoria a leilão, aí a gente dava uns prêmios, aí ele ia vender, as pessoas iam comprar. Ele gritava o leilão e o povo ia comprar o leilão, e a parte de leilão não sei fazer, agora um apoio de roça, se vocês quiserem que eu cante, pra ver como é

Clécia: Queremos

D. Chica: Eu não tenho aqui a dupla pra me responder, por medo, mas u vou cantar e eu mesmo vou responder, as mulheres quiser

(D. Chica canta)

Eu vou chupar caju doce / ô minha mãe /No cajueiro menor /No cajueiro menor /Papai ia me mandar / ó minha mãe /Um jogo de dominó Um jogo de dominó

D. Chica: Oh gente, isso foi uma linha só pra nós traçar, sabe

(plateia aplaude)

Clécia: A senhora tem uma música no samba bem famosa. Uma música que terminou sendo gravada por Carlinhos Brown. Canta pra gente

(D. Chica canta)

Alô meu Santo Amaro /Eu vim lhe conhecer, eu vim lhe conhecer /Samba santamarense pra gente aprender /Pra gente aprender Ave Maria, vé Maria /Ave Maria, vé Maria, vé Maria

Clécia: D. Nicinha! (Dona Nicinha samba. Ela se dirige aos músicos em especial ao violeiro. Faz requebros para ele. Plateia ovadiona)

Vocês viram que ela tem uma relação com o violeiro, ela sambou pra ele. Normalmente, se tivesse a roda aqui, tudo que ela fez longe, ela faria aqui, mais perto do violeiro. É uma coisa que se chama “dançar no pé da viola”, é comum que a sambadeira, e se o violeiro gosta de brincar então, aí ela entra com a história. D. Nicinha gosta sempre de dançar no pé da viola, Muito bacana.

D. Nicinha: Ele tem que abrir as pernas pra eu entrar

(plateia ri e apalude)

Clécia: É isso aí. Ó, a gente falou sobre a viola, e aí é bem importante a gente falar o seguinte, que música e dança no samba, não é dissociado. No samba de roda, é tudo parte, uma coisa só, né, então a gente não pode pensar uma coisa separada da outra. Então, a gente tem aqui atrás, os tocadores, também chamados, os sambadores, e eu queria que vocês se apresentassem, começando ali por Nadinho, cada um fala de onde veio, sua cidade

Ednaldo ____-Rocha, apelidado Nadinho

Clécia: Nadinho de Saubara

Arnaldo do Rosário, muito prazer, de Saubara também, de Saubara, Bahia

Raimundo ____Silva, do popular Mundeco, Saubara

Raimundo dos Santos de Oliveira, de Saubara

Aderivaldo do Rosário, da cidade de Saubara

_____ de Saubara

Alguém da plateia grita: Viva Saubara!

Clécia: Vocês viram que tem uma quantidade enorme de gente de Saubara, não é à toa, porque, normalmente, os tocadores, os sambadores, as sambadeiras, são grupos de família. É uma comunidade que faz o samba. Bem, a gente tem a comunidade de Saubara, Rosildo Rosário é a pessoa idealizadora do Projeto, junto com Luciana Barreto. Ela, por exemplo, tô aqui, ela tá ali atrás, ela apresentou aqui o projeto logo no começo, então eles dois são responsáveis, enatural que muita gente seja de Saubara, os tocadores de lá. Bom, então a gente podia fazer uma roda agora, né. Vamos ficar de pé e a gente faz uma roda que eu tenho certeza que vai ser maravilhoso. Então, a gente vai fazer uma roda, elas vão se apresentar mais daqui a pouco vai chamar vocês. O importante é a gente lembrar o seguinte, que quando a gente corre a roda, é uma pessoa entra de cada vez. Cada pessoa que é convidada, qual é o convite? é a umbigada, você encostar o umbigo na outra pessoa, isso é o convite para vir à

roda. Não pode vir à roda se não for convidado, certo, que isso é uma regra, se a regra falhar, a gente para a roda, literalmente. (sorri); Então, vamos fazer essa roda com elas.

Clécia fala para os músicos: Vamos começar com a chula, né. Vamos começar com a chula pra dá um entendimento.

ANEXO A

PARECER DO CONSELHO DE ÉTICA

ASSOCIAÇÃO UNIVERSITÁRIA
E CULTURAL DA BAHIA



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Vou Aprender a ler para ensinar meus camaradas: Saberes, fazeres e difusão do conhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano

Pesquisador: CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 80186517.5.0000.5628

Instituição Proponente: Doutorado Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.436.782

Apresentação do Projeto:

O projeto de pesquisa tem por objetivo ressaltar a importância histórica e cultural do samba de roda em "suas múltiplas dimensões (música, dança, literatura, indumentária, ritual cênico) em articulação", conforme descreve a pesquisadora. Serão realizadas pesquisas de campo sobre o samba do recôncavo baiano, com 35 participantes, mediante a observação das vivências, eventos e práticas públicas das comunidades do samba de roda de 7 municípios do Recôncavo Baiano. Trata-se de uma pesquisa de desenho qualitativo "com abordagem da Etnocologia, em que as práticas e os comportamentos humanos espetaculares (PCHEO) nas diferentes culturas são elementos de estudos". Será utilizado um roteiro de entrevistas semi-estruturado com cantores e compositores mestres, mestras e estudiosos do samba de roda. Os dados serão analisados através da técnica de análise de conteúdo. O projeto é bem escrito, apresenta um cronograma atualizado e revisão de literatura bem fundamentada.

Objetivo da Pesquisa:

Conforme descreve a pesquisadora o objetivo primário do projeto consiste em: "Compreender a prática do (s) samba (s) de roda no Recôncavo Baiano a partir dos aspectos históricos, artístico/culturais; comunitários, pedagógicos; processos de difusão do conhecimento".

Objetivos Secundários: "1) Compreender o samba de roda não como música ou dança, mas como uma manifestação de caráter multidimensional (música, dança, literatura, indumentária, ritual

Endereço: PROFESSOR PINTO DE AGUIAR - 2589

Bairro: PITUACU

CEP: 41.740-090

UF: BA

Município: SALVADOR

Telefone: (71)3203-8913

Fax: (71)3203-8975

E-mail: cep@ucsal.br

ASSOCIAÇÃO UNIVERSITÁRIA E CULTURAL DA BAHIA



Continuação do Parecer: 2.436.782

cênico em articulação) 2) Compreender a história e a memória das comunidades envolvidas como narrativas dos sujeitos, no conteúdo das letras, na forma de tocar, cantar e dançar, nos ritos cênicos. 3) Compreender os processos de difusão do conhecimento do samba de roda nas formas de transmissão; nas apresentações em eventos públicos e privados, nos registros sonoros e videográficos, redes, etc.) e nos trabalhos de artistas midiáticos".

Os objetivos primário e secundários estão de acordo com o objeto de estudo.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Os riscos são descritos no projeto da seguinte forma "Baixo risco. Risco pouco provável de constrangimento ou desconforto diante do equipamento de gravação pela falta de costume com entrevistas ou mesmo pela falta de entendimento de alguma questão ou mesmo de não se sentir à vontade para responde-la ou por sentir-se emocionado (a) evocando as memórias dos antepassados. Para dirimir esses riscos, o (a) entrevistado (a) será avisado (a) que ele (a) não está obrigado (a) a responder nenhuma pergunta cuja resposta possa lhe causar qualquer tipo de desconforto. Em caso de emocionar-se no decorrer da resta, a entrevista será interrompida e a pessoa retomará quando (e se) sentir-se melhor".

Faz-se necessário descrever o procedimento de amparo aos participantes, caso haja situações de desconforto, conforme as orientações da Resolução 466/2012.

Os benefícios consistem em: "1) Conhecimento das ações individuais dos mestres e mestras e grupos praticantes de samba de roda poderá ser difundido coletivamente e gerar um processo de permanente discussão e atualização dos referenciais culturais, históricos, literários e artísticos plantados no samba de roda, assim como auxiliar na sustentabilidade financeira; 2) Compreensão do samba de roda por suas comunidades praticantes, assim como pelas comunidades acadêmicas e gestores públicos tanto em suas múltiplas dimensões como enquanto locus de conhecimento, que acumula conteúdos e significados advindos da sabedoria, experiência e memória de povos tradicionais de matriz africana, passados de geração em geração através da oralidade e de percepções e expressões corporais. 3) preservação da memória dos Mestres e Mestras do samba de roda, assim como envolver as próprias comunidades de samba, especialmente os mais jovens, além de atrair novos sujeitos que possam vir a identificar-se com o rico antepassado dos seus ancestrais".

Endereço: PROFESSOR PINTO DE AGUIAR - 2589

Bairro: PITUACU

CEP: 41.740-090

UF: BA

Município: SALVADOR

Telefone: (71)3203-8913

Fax: (71)3203-8975

E-mail: cep@ucsal.br

ASSOCIAÇÃO UNIVERSITÁRIA E CULTURAL DA BAHIA



Continuação do Parecer: 2.436.782

O benefício está de acordo com as orientações da Resolução 466/2012.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa é relevante por compreender o samba de roda como expressão artística que possui elementos musicais, corporais, socioculturais, psicoemocionais e promover um olhar ampliado sobre o samba de roda com a finalidade de fortalecer uma identidade coletiva. Ressalta-se que não se trata de uma pesquisa de intervenção.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram apresentados os seguintes termos obrigatórios:

- 1-Termo de Consentimento Livre e Esclarecido- TCLE;
- 2- Projeto de pesquisa;
- 3-Cronograma de execução da pesquisa atualizado;
- 4-Recurso financeiro para realização da pesquisa e
- 5-Folha de rosto.

Recomendações:

Não Há recomendações.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não há pendências.

Considerações Finais a critério do CEP:

Em reunião do colegiado, ocorrida em 13/12/2017, fica deliberado que o projeto se encontra aprovado tendo sido acatado o parecer do relator.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_952743.pdf	21/11/2017 23:24:59		Aceito
Brochura Pesquisa	BrochuraDaPesquisa.pdf	21/11/2017 23:22:55	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento /	TCLE.pdf	21/11/2017 23:21:15	CLECIA MARIA AQUINO DE	Aceito

Endereço: PROFESSOR PINTO DE AGUIAR - 2589

Bairro: PITUACU

CEP: 41.740-090

UF: BA

Município: SALVADOR

Telefone: (71)3203-8913

Fax: (71)3203-8975

E-mail: cep@ucsal.br

ASSOCIAÇÃO UNIVERSITÁRIA E CULTURAL DA BAHIA



Continuação do Parecer: 2.436.782

Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	21/11/2017 23:21:15	QUEIROZ	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoDePesquisa.pdf	21/11/2017 23:19:56	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
Folha de Rosto	FolhaDeRosto.pdf	21/11/2017 22:07:53	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
Outros	CurriculoLattesPesquisadoraPrincipal.pdf	13/11/2017 15:18:10	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
Outros	CurriculoLattesOrientadora.pdf	13/11/2017 15:17:11	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
Outros	DeclaracaoEtapaRealizacaoEntrevistas.pdf	13/11/2017 14:40:29	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
Outros	DeclaracaoDeRecursoProprio.pdf	13/11/2017 13:34:59	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
Cronograma	Cronograma.pdf	13/11/2017 13:30:33	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
Outros	TermoResponsabilidadeCompromisso.pdf	13/11/2017 13:26:38	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito
Declaração de Pesquisadores	DeclaracaoEquipe.pdf	13/11/2017 13:12:27	CLECIA MARIA AQUINO DE QUEIROZ	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

SALVADOR, 13 de Dezembro de 2017

Assinado por:
Laila Nazem Mourad
(Coordenador)

Endereço: PROFESSOR PINTO DE AGUIAR - 2589

Bairro: PITUACU

CEP: 41.740-090

UF: BA

Município: SALVADOR

Telefone: (71)3203-8913

Fax: (71)3203-8975

E-mail: cep@ucsal.br