

{ Samba de Roda do Recôncavo Baiano }



DOSSIÊ IPHAN 4 { Samba de Roda do Recôncavo Baiano }



DOSSIÊ IPHAN 4 { Samba de Roda do Recôncavo Baiano }



“O samba é a vida, é a alma, é a alegria da gente (...) lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos.”

Dalva Damiana de Freitas,
Cachoeira/BA

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRO DA CULTURA
Gilberto Gil Moreira

PRESIDENTE DO IPHAN
Luiz Fernando de Almeida

CHEFE DE GABINETE
Aloísio Guapindaya

PROCURADORA-CHEFE FEDERAL
Tereza Beatriz da Rosa Miguel

DIRETORA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL
Márcia Sant'Anna

DIRETOR DE PATRIMÔNIO MATERIAL
E FISCALIZAÇÃO
Dalmo Vieira Filho

DIRETOR DE MUSEUS
E CENTROS CULTURAIS
José do Nascimento Junior

DIRETORA DE PLANEJAMENTO
E ADMINISTRAÇÃO
Maria Emilia Nascimento Santos

COORDENADORA-GERAL DE PESQUISA,
DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA
Lia Motta

COORDENADOR-GERAL DE PROMOÇÃO
DO PATRIMÔNIO CULTURAL
João Tadeu Gonçalves

SUPERINTENDENTE REGIONAL NA BAHIA
Eugênio de Ávila Lins

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO
E ARTÍSTICO NACIONAL

SBN Quadra 2 Bloco F Edifício Central Brasília

Cep: 70040-904 Brasília-DF

Telefones: (61) 3414.6176, 3414.6186, 3414.6199

Faxes: (61) 3414.6126 e 3414.6198

www.iphan.gov.br webmaster@iphan.gov.br

Instrução Técnica e Elaboração do dossiê para Registro do Samba de Roda

SUPERVISÃO TÉCNICA
Departamento de Patrimônio Imaterial
Ana Gita de Oliveira
Marcia Sant'Anna

COORDENADOR DE PESQUISA
Carlos Sandroni

EQUIPE DE PESQUISA
Ari Lima
Francisca Marques
Josias Pires
Katharina Döring
Suzana Martins

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO
Alessandra Leão

Edição do Dossiê

EDIÇÃO DE TEXTO
Carlos Sandroni
Marcia Sant'Anna

REVISÃO DE TEXTO
Graça Mendes
Luiz Henrique de Azevêdo Borges
Rívia Ryker Bandeira de Alencar
Sérgio de Sá

ELABORAÇÃO DOS ANEXOS
Luiz Henrique de Azevêdo Borges
Rívia Ryker Bandeira de Alencar

PROJETO GRÁFICO
Victor Burton

DIAGRAMAÇÃO
Pedro Ivo Oliveira

FOTOGRAFIAS
Luiz Santos
Jean Jaulbert
Gilberto Sena
Márcio Vianna
Pedro Ivo Oliveira

PARTITURAS
Ralph Cole Waddey
Carlos Sandroni
Lucia Helena Cysneiros

Ficha Técnica CD Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade

PESQUISA

Carlos Sandroni

ÁUDIO

- Gravação com a Unidade Móvel do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE – Zé Guilherme Lima
- Assistentes de Gravação – Johann Brehmer/ Alessandra Leão
- Gravação em DAT (Cachoeira) – Francisca Marques
- Mixagem no Estúdio Mister Mouse (Recife) – Léo D/ William P/ Zé Guilherme Lima
- Masterização do CD - Carlos Freitas – Classic Máster (São Paulo)

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Carlos Sandroni
Josias Pires Neto

APOIO

Núcleo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco
Secretária – Anita Holanda Freitas

PARCERIA

Amafro – Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira

Ficha Técnica Samba de Roda do Recôncavo Baiano

REGISTRO DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

Processo número 01450.010146/2004-60

PROponentes:

- Associação Cultural Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas
- Grupo Cultural Filhos de Nagô
- Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo

DATA DE ABERTURA DO PROCESSO:

17/08/2004

Pedido de Registro aprovado a 4ª reunião do Conselho Consultivo, em 30/09/2004

Inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão, em 05/10/2004

PÁGINA 4

SAMBA DE RODA
BARQUINHA DE BOM JESUS
EM BOM JESUS DOS POBRES,
MUNICÍPIO DE SAUBARA.
FOTO: LUIZ SANTOS.

PÁGINA 6

MÃE ÁUREA EM CASA DE
IANSÁ (BAMBURUCENA),
SÃO FRANCISCO DO CONDE.
FOTO: LUIZ SANTOS.



SUMÁRIO



10 APRESENTAÇÃO

12 INTRODUÇÃO

15 Notas

16 IDENTIFICAÇÃO

17 Localização geográfica da forma de expressão e das comunidades abrangidas na pesquisa

19 Periodicidade da forma de expressão cultural

21 Notas

22 DESCRIÇÃO

23 Forma de expressão cultural e referências históricas recentes

25 História, desenvolvimento e função social

34 Descrição técnica: estilo, gênero, escolas, influências

66 Notas

68 **JUSTIFICATIVA** (O samba de roda como objeto de registro)

75 Enfraquecimento da forma de expressão, pressões e riscos potenciais de desaparecimento

81 Notas

82 PLANO DE SALVAGUARDA

85 Objetivos do plano integrado de salvaguarda e valorização do samba de roda

86 Componentes do plano de salvaguarda

92 Execução e etapas do plano de salvaguarda

95 Notas

96 BALANÇO PRELIMINAR

97 Primeiros resultados do processo de salvaguarda do samba de roda

101 Notas

102 VIOLA DE SAMBA E SAMBA DE VIOLA NO RECÔNCAVO BAIANO

103 Apresentação

105 Viola de samba

118 Samba de viola

140 Um epílogo pessoal

142 Exemplos musicais

149 Notas

154 FONTES BIBLIOGRÁFICAS

158 **ANEXO 1** Partituras

190 **ANEXO 2** Parecer do Relator

198 **ANEXO 3** Grupos e pessoas contactadas

200 **ANEXO 4** Instituições parceiras

201 **ANEXO 5** Letras do CD *Samba de Roda - Patrimônio da Humanidade*

APRESENTAÇÃO



PASSO DE BAIANA DO
SAMBA SUERDIECK. FOTO:
PEDRO IVO OLIVEIRA.

PÁGINA 8
PANDEIRO. FOTO: LUIZ
SANTOS.

PÁGINA 9
DETALHE DE RENDA DE
VESTIMENTA DE BAIANA.
FOTO: PEDRO IVO
OLIVEIRA.

Reconhecido como uma das matrizes do notório símbolo nacional, o samba, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2004. Contudo, como demonstra este exemplar da série Dossiês Iphan, o valor do samba de roda transcende esse caráter de ancestralidade e sua importância permanece presente no cotidiano de homens e mulheres da Bahia.

Manifestação musical, coreográfica e poética, o samba de roda permeia atividades econômicas, religiosas e lúdicas, particularmente no contexto cultural do Recôncavo Baiano.

A pesquisa publicada neste Dossiê também fundamentou a candidatura do samba de roda à III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, título que foi outor-

gado pela Unesco em 2005.

Desde então o Iphan tem acompanhado a elaboração e a implantação do Plano de Salvaguarda do samba de roda, com o objetivo de apoiar e fomentar ações de valorização dos sambadores e sambadeiras da Bahia e a melhoria das condições que propiciam a continuidade deste valioso bem cultural.

Com mais esta publicação, o Iphan prossegue com o trabalho de ampla divulgação dos bens culturais registrados e espera que, para além de sua terra natal, o samba de roda continue a despertar pés, palmas e corações.

Luiz Fernando de Almeida
Presidente do Iphan

A close-up, side-profile photograph of a man with a mustache, wearing a wide-brimmed straw hat and a striped shirt. He is playing a light-colored wooden guitar with a circular sound hole and decorative floral patterns. The background is a dark, dense forest with sunlight filtering through the trees. A large green leaf is visible in the lower-left foreground.

INTRODUÇÃO

SEU ZÉ DE LELINHA (JOSÉ VITÓRIO DOS REIS) E SEU MACHETE. FOTO: LUIZ SANTOS.

O dossiê de Registro do samba de roda do Recôncavo baiano foi realizado em Recife/PE, em Salvador/BA e no Recôncavo da Bahia, no ano de 2004, coordenado por Carlos Sandroni, professor da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE e presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (2002-2004). A equipe de pesquisa constituiu-se das etnomusicólogas Katharina Döring, professora da Universidade do Estado da Bahia, e Francisca Marques, presidente da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, de Cachoeira/BA; do antropólogo Ari Lima, professor da Faculdade de Tecnologia e Ciência, de Salvador; da pesquisadora de dança Suzana Martins, professora da Universidade Federal da Bahia, e do documentarista Josias Pires, professor da Faculdade Dois de Julho, de Salvador.¹

O trabalho foi grandemente facilitado pelas pesquisas prévias de Katharina Döring, Josias Pires e Francisca Marques, que gentilmente puseram seus contatos, conhecimentos e prestígio junto aos sambadores à disposição do projeto. Este contou com o acompanhamento e supervisão técnica do Iphan, por meio de seu Departamento de Patrimônio Imaterial, e com o apoio financeiro do Ministério da Cultura, do Iphan e da Unesco, viabilizado por contrato firmado com a Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão da Universidade Federal da Bahia - Fapex.

A metodologia do trabalho consistiu em, num primeiro momento, mapear a ocorrência do samba de roda no maior número possível de municípios e localidades do Recôncavo e adjacências. Tal mapeamento, na maioria dos casos, partiu dos já citados contatos prévios, que

indicaram novos contatos e assim por diante. Em outros casos, foi feito por meio de visitas a localidades e perguntas aos moradores. Os contatos assim desenvolvidos, semana após semana, deram origem a entrevistas, observações e relatórios de visita enviados ao coordenador. Com base nesse material foram identificados os sambas em suas particularidades e pontos comuns.

A etapa seguinte correspondeu à escolha de uma quantidade menor de localidades, nas quais havia samba de roda, para pesquisa mais aprofundada, incluindo registro fotográfico, em vídeo e em áudio digital. A Unidade Móvel de Gravação do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE deslocou-se em dois fins de semana para o Recôncavo, e fez 10 horas de gravação multipista em 10 diferentes municípios.² Uma equipe de vídeo e um fotógrafo passaram 15 dias na região.³ Foi



SEU PEDRO SAMBADOR
E DONA PORCINA,
SAMBADEIRA, EM
MARACANGALHA. FOTO:
LUIZ SANTOS.

PÁGINA AO LADO
BAIANA NA PARTE
EXTERIOR DO TERREIRO
DE PAI EDINHO, EM
MARAGOGIPE. FOTO: LUIZ
SANTOS.

definida uma lista de temas, em torno dos quais as informações sobre cada localidade passaram a ser organizadas.

Paralelamente a esse trabalho de campo foi também realizada pesquisa em fontes secundárias como livros e artigos acadêmicos sobre o samba de roda e seu contexto, fontes sobre o samba de roda na internet e fontes audiovisuais existentes (cinema, vídeo e som).

O material de áudio produzido pela pesquisa de campo foi pré-mixado e, dos 13 CDs resultantes, selecionou-se cerca de uma hora de música, que recebeu mixagem definitiva e masterização. A parte vocal das músicas constantes deste CD foi transcrita em partitura, e suas letras também transcritas. As fotografias feitas foram selecionadas e identificadas por localidade. O material audiovisual foi editado e produzido um vídeo com duas horas de dura-

ção, incluindo imagens de arquivo e imagens colhidas em 2004, bem como uma síntese deste vídeo, com duração de 10 minutos.

O conjunto das informações processadas a partir dessas pesquisas foi utilizado para produzir o texto do dossiê de Registro e a versão, encaminhada à Unesco para apoiar a candidatura do samba de roda à *III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*. Cópias do áudio em CDs, de parte das fotografias e uma síntese do material em vídeo (fita VHS) foram entregues aos sambadores.

No dia 18 de setembro de 2004 foi realizada na cidade de São Francisco do Conde, com o apoio da prefeitura local e da Universidade Estadual de Feira de Santana, reunião com os sambadores para discutir a situação do samba de roda, sua sustentabilidade e eventuais medidas de apoio a serem propostas.

Participaram cerca de 50 sambadores de todo o Recôncavo, representantes do Iphan e da Comissão Baiana de Folclore. A discussão, realizada em plenária e em grupos separados, versou sobre a situação dos sambadores, seus grupos e comunidades; sobre a memória e documentação a respeito do samba; e sobre a transmissão do samba às novas gerações. As conclusões, sintetizadas e postas no papel pela equipe de pesquisa, foram incorporadas ao dossiê de Registro, sendo, mais tarde, objeto de detalhamento por ocasião da implementação do Plano de Salvaguarda do samba de roda.

Presentemente, com o apoio financeiro do Ministério da Cultura e do Iphan, as ações para a salvaguarda dessa forma de expressão se encontram em pleno andamento. Entre os seus principais resultados destacam-se: maior articulação



entre os praticantes, obtida a partir da criação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia; o crescimento dos convites a grupos de samba de roda para apresentações em outras localidades; a revitalização de saberes tradicionais vinculados ao samba de roda e a realização das gestões fundamentais para a implantação de uma rede de Casas do Samba no Recôncavo baiano para intercâmbio, pesquisa,

difusão e transmissão de conhecimentos, além de atividades ligadas à produção e à reprodução do samba de roda.

Tais resultados, ainda que parciais, têm aumentado o respeito pelos indivíduos e grupos que fazem e que transmitem essa forma de samba e aberto o caminho para que o processo de salvaguarda desse patrimônio brasileiro se torne cada vez mais sólido e autônomo. ■

NOTAS

1. A redação final contou ainda com apoio suplementar da historiadora Wlamyra Albuquerque da Universidade Estadual de Feira de Santana, no que se refere à história do Recôncavo, e de Maria Goretti Rocha de Oliveira, no que se refere à descrição da dança.
2. Cachoeira, Conceição do Almeida, Jaguaripe, Santo Amaro, São Félix, São Francisco do Conde, Saubara, Teodoro Sampaio, Terra Nova, Vera Cruz.
3. Imagens foram feitas nos mesmos municípios, e mais Cabaceiras do Paraguaçu, Maragogipe, Simões Filho, Castro Alves e São Sebastião do Passé.

IDENTIFICAÇÃO



DONA FIA, DO SAMBA DE RODA DE PIRAJUÍÁ. FOTO: LUIZ SANTOS.

LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DA FORMA DE EXPRESSÃO E DAS COMUNIDADES ABRANGIDAS NA PESQUISA

O samba de roda ocorre em todo o Estado da Bahia. Apresenta inúmeras variações que parecem estar relacionadas com aspectos ecológicos, históricos e socioeconômicos das diferentes regiões do Estado. Mas o Recôncavo – como veremos, em detalhe, a seguir – tem importância fundamental na formação política, social e econômica do Estado da Bahia. É responsável também pelas suas principais referências culturais, artísticas e, por assim dizer, pelo ethos atribuído, fora e dentro do Estado, ao povo baiano. Para situar geograficamente essa região, podemos adotar como ponto de partida a definição fornecida pelo Guia Cultural da Bahia, vol. 2, Recôncavo (1997):

“A faixa de terra que contorna a baía de Todos os Santos, formada por mangues, baixas e tabuleiros, é conhecida como a Região do

Recôncavo. Para este guia cultural, que adota a divisão econômica do Estado, o Recôncavo está dividido em duas regiões distintas, uma compreendendo a Região Metropolitana de Salvador e a outra chamada Recôncavo Sul, incluindo, além dos municípios tradicionalmente identificados como do Recôncavo, aqueles outros que constituem o vale do Jiquiriçá. Reúne 33 municípios, totalizando 10.015 km², 1,7% da superfície da Bahia. Suas coordenadas geográficas se estendem de 12E 23’ a 13E 24’ lat. S e de 38E 38’ a 40E 10’ long. W.”

Contudo, a depender do ponto de vista que se adote, ou seja, geográfico, econômico ou cultural, as definições e delimitações do Recôncavo são muito variáveis. Quanto aos municípios que compõem a região, por exemplo, o número vai de 17 até 96. Na elaboração do

dossiê de Registro foram pesquisados 21 municípios e 33 localidades (mencionadas entre parênteses), conforme a seguinte lista (ver também mapa de localização):¹

- **Aratuípe** (Maragogipinho) – 8.738 habitantes.
- **Camaçari** (Parafuso) – 191.855 habitantes.
- **Cabaceiras do Paraguaçu** (Sede, Geolândia) – 16.189 habitantes.
- **Cachoeira** (Sede, Santiago do Iguape, Alecrim, Belém) – 31.748 habitantes.
- **Castro Alves** – 24.802 habitantes.
- **Conceição do Almeida** – 19.144 habitantes.
- **Governador Mangabeira** – 18.916 habitantes.
- **Jaguaripe** (Sede, Camassandi, Mutá, Pirajuía) – 13.378 habitantes.
- **Lauro de Freitas** (Portão) – 141.280 habitantes.
- **Maragogipe** (Sede, Coqueiros,



Itapecerica) – 41.256 habitantes.

- **Muritiba** – 32.286 habitantes.
- **Salvador** – 2.673.560 habitantes.
- **Santo Amaro** (Sede, São Braz) – 61.079 habitantes.
- **São Félix** – 14.649 habitantes.
- **São Francisco do Conde** (Sede, Ilha do Paty) – 30.069 habitantes.
- **São Sebastião do Passé** (Maracangalha) – 41.924 habitantes.
- **Saubara** (Sede, Bom Jesus dos Pobres) – 11.557 habitantes.

- **Simões Filho** (Pitanga dos Palmares) – 107.561 habitantes.
- **Teodoro Sampaio** – 8.435 habitantes.
- **Terra Nova** – 13.274 habitantes.
- **Vera Cruz** (Mar Grande) – 34.520 habitantes.

De acordo com o IBGE, estes municípios totalizam 3.536.220 habitantes, o que corresponde a 25% da população do estado.² ■

PERIODICIDADE DA FORMA DE EXPRESSION CULTURAL

Não há ocasiões exclusivas para a realização do samba de roda, mas há aquelas nas quais ele é indispensável. A primeira delas refere-se às festas do catolicismo popular que são associadas, no Recôncavo, a tradições religiosas afro-brasileiras. Em particular, no final de setembro são célebres os sambas nas festas dos santos Cosme e Damião, sincretizados com os orixás iorubanos relacionados aos gêmeos, os Ibeji. Estas festividades são chamadas também de Carurus de Cosme, devido à iguaria da culinária afro-brasileira, o caruru, que é servida na ocasião. Nessas festas, as crianças comem primeiro - sempre em grupos múltiplos de sete - pois esses santos são considerados seus protetores; depois, os demais presentes. Em seguida às rezas coletivas cantadas, entra o samba de roda como conclusão.

O samba de roda também é



PROCISSÃO DE NOSSA
SENHORA DA BOA MORTE,
EM CACHOEIRA. FOTO:
LUIZ SANTOS.

parte fundamental do culto aos caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio. Acredita-se que os caboclos gostem de samba, e em particular das modalidades que incluem viola. Nos festejos públicos de culto aos caboclos, denominados toques, a presença de um samba de viola é fundamental (Lody, 1977; Garcia, 1995).

O samba também acontece depois de festas de candomblés de rito nagô ou angola, em alguns casos, já como tradição institucionalizada e, em outros casos, como algo espontâneo que pode acontecer ou não a depender do ânimo das pessoas. Na ilha de Itaparica é comum, ainda, o samba acontecer de manhã, depois de uma noite inteira de festa para os *eguns*, entidades espirituais relacionadas aos ancestrais.

Outra importante festa religiosa onde o samba de roda representa papel de coadjuvante proeminente e indispensável é a de Nossa Senhora da Boa Morte, em agosto, na cidade de Cachoeira (Marques, 2003).

Assim, a singularidade do samba de roda para seus praticantes tem relação com a maneira como este permeia as mais diversas expressões do rico patrimônio imaterial da Bahia, e em particular do Recôncavo

vo, como que *acrescentado*, feito um *intermezzo* ou conclusão de caráter lúdico, aos mais variados eventos do calendário festivo religioso ou civil.

Os exemplos poderiam se multiplicar: ternos de reis e folias de reis em vários municípios; zé de vale em Saubara e Gameleira, na Ilha de Itaparica; burrinhas em vários municípios; bumba-meu-boi em Parafuso, no município de Camaçari... Em todas essas festividades o samba é presença indispensável. Citaremos apenas uma fala relativa à *barquinha* de Bom Jesus dos Pobres:

“É que aqui tem um pessoal mais antigo que saía pelas ruas no dia 31 de dezembro, com a barca, de rua em rua, de casa em casa, pegando oferendas. Fazia samba de roda nas portas, o pessoal aceitava, chamava pra beber e botava oferendas na barquinha. E depois que corria as ruas, quando dava



CARURU DE COSME E
DAMIÃO NA COMUNIDADE
DE PONTA DE SOUZA,
MARAGOGIPE. FOTO: LUIZ
SANTOS.

meia-noite, essa barca ia pra praia e colocava-se no mar com as oferendas, pedindo que traga boas coisas para o ano vindouro e leve as coisas ruins que passaram do ano que estava terminando, e pedindo fartura para o pessoal que aqui vive da pesca e dos barcos”. (Maria Rita, Bom Jesus dos Pobres)³

Embora essas outras celebrações e formas de expressão tenham grande importância para as comunidades em questão, numa visão global nenhuma delas parece exercer, tão bem quanto o samba, o papel de denominador comum da cultura popular do Recôncavo. Como escreve Tiago de Oliveira Pinto:

“No Recôncavo, o samba sem dúvida tem uma posição especial. É significativa a ligação que o samba consegue entre todas as faixas etárias e entre os sexos, como também

o fato de que formas de samba são ligadas, de uma ou outra maneira, a quase todas as espécies culturais importantes, e que têm um papel importante nas demais datas festivas, sejam elas religiosas, rituais ou de outra natureza”. (1990:106)

Esta posição especial faz também do samba de roda a forma mais comum e tradicional de o povo baiano festejar em seu dia-a-dia:

“Além dos diversos eventos mencionados acima para se fazer um samba, todos os acontecimentos podem dar motivo para um samba, seja um batizado, uma reunião espontânea dos moradores do povoado etc.” (Pinto, 1990:108). ■

NOTAS

1. Fonte: IBGE. Os dados populacionais correspondem à estimativa realizada em 2005 e à população total dos municípios, com base nos dados do Censo do ano 2000.

2. Fonte: IBGE. Os dados populacionais correspondem à estimativa realizada em 2005, com base nos dados do Censo do ano 2000.

3. As entrevistas citadas, a não ser quando especificado, foram registradas em vídeo, no Recôncavo, em agosto de 2004.



DESCRIÇÃO

SAMBA CHULA OS FILHOS
DA PITANGUEIRA, SÃO
FRANCISCO DO CONDE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

PÁGINA AO LADO
DETALHE DE BAIANA
DURANTE PROCISSÃO
DE NOSSA SENHORA DA
BOA MORTE. FOTO: LUIZ
SANTOS.



O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo. Em sua definição mínima constitui-se da reunião, que pode ser fixada no calendário ou não, de grupo de pessoas para *performance* de um repertório musical e coreográfico, cujas características são dadas aqui de modo geral e resumido:

- Disposição dos participantes em círculo ou formato aproximado, donde o nome samba *de roda*.

- Presença possível de instrumentos musicais membranofones – caracteristicamente, o pandeiro¹; idiofones – caracteristicamente, o prato-e-faca; e cordofones – caracteristicamente, a viola. Os tocadores ficam juntos fazendo parte do círculo. Os presentes participam do acompanhamento musical com palmas, segundo certos padrões

rítmicos em *ostinato*.²

- Cantos estróficos e silábicos em língua portuguesa, de caráter responsorial e repetitivo. A estrofe principal, em certos casos, chamada de chula, pode ser cantada por um ou dois cantores com certo grau de especialização, enquanto a *resposta* ou *relativo* – trata-se de termos locais – pode ser cantada por todos os presentes ou, às vezes, por dois cantores também especializados,

FORMA DE EXPRESSION CULTURAL E REFERÊNCIAS HISTÓRICAS RECENTES

diferentes dos dois primeiros, com ou sem reforço das mulheres presentes. As estrofes são relativamente curtas, podendo ser de um único verso, e raramente indo além de oito versos. Há ocorrência eventual de improvisação verbal. Existe um repertório de estrofes conhecidas pelos participantes, que no caso de canto individual, e eventualmente em dupla, podem ser acionadas *ad libitum*.³

- A coreografia, sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado miudinho. Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com a movimentação correspondente dos quadris. Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres na dança, enquanto no toque dos instrumentos a predomi-

CARURU EM HOMENAGEM A SÃO ROQUE, PITANGA DOS PALMARES, MUNICÍPIO DE SIMÕES FILHO. FOTO: LUIZ SANTOS.



nância é masculina, com exceção do prato-e-faca. Outro traço marcante da coreografia é a alternância, ou seja: exceção feita à finalização de um samba, não é comum que todos os participantes dançam ao mesmo tempo, o que teria por efeito desfazer o círculo de assistentes, descharacterizando assim o samba como *de roda*. Em alguns casos é estritamente proibido que mais de uma pessoa dance de cada vez: uma só pessoa deverá executar sua dança, sempre no interior do espaço delimitado pela roda, e em seguida escolher entre os participantes o que irá substituí-la. Em outros casos, várias pessoas podem dançar ao mesmo tempo. Os participantes que formam a roda, por não estarem dentro dela, não dançam, a não ser que se considere o bater palmas um tipo de dança; ou eventualmente dançam apenas através de uma discreta movimentação rítmica do

corpo. O princípio da alternância relaciona-se também com um dos gestos coreográficos mais típicos do samba de roda, a famosa umbigada, ou choque de umbigos: traço cultural de origem banto, a umbigada é um sinal por meio do qual a pessoa que está sambando designa quem irá substituí-la na roda (Carneiro, 1961; Tinhorão, 1988:45-68).

• O samba de roda pode acontecer dentro de casa ou ao ar livre, em um bar, uma praça ou um terreiro de candomblé. Sua performance tem caráter inclusivo, ou seja, todos os presentes, mesmo os que ali estejam pela primeira vez, são em princípio instados a participar, cantando as respostas corais, batendo palmas no ritmo e até mesmo dançando no meio da roda caso a ocasião se apresente.

O samba de roda, desde antigos relatos, traz como suporte determinante tradições culturais trans-

mitidas por africanos escravizados no Estado da Bahia. Essas tradições se mesclaram de maneira singular a traços culturais trazidos pelos portugueses, como os instrumentos mencionados acima, e à própria língua portuguesa e elementos de suas formas poéticas. Tal mescla, assim como outras mais recentes, não exclui o fato de que o samba de roda foi e é essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afro-descendentes, que se reconhecem como tais. ■

HISTÓRIA, DESENVOLVIMENTO E FUNÇÃO SOCIAL, SIMBÓLICA E CULTURAL

O RECÔNCAVO NA HISTÓRIA

Por Recôncavo, como visto, se costuma designar uma vasta faixa litorânea que circunda a Baía de Todos os Santos, à entrada da qual se ergue a cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia. São as terras em “volta d’água” (Brandão, 1998:30): afinal, foi como a boca aberta da Baía de Todos os Santos que a região passou a fazer parte do mundo Atlântico. Na definição de Kátia Mattoso, “o Recôncavo é, antes de tudo, uma terra oceânica” (Mattoso, 1992:54). Delimitá-lo, no entanto, não é uma tarefa fácil, ainda que se use o oceano como fronteira. Mesmo porque, quando se diz Recôncavo baiano, está se falando muito mais de um “conceito histórico [do] que de uma unidade fisiográfica” (Santos, 1998:62). O Recôncavo é uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portu-

gueses, e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil.

Assim que chegaram, os portugueses perceberam que a baía era um porto naturalmente seguro, e as terras em seu entorno lhes pareceram propícias para que os primeiros núcleos colonizadores fossem estabelecidos. As pequenas ilhas e os recifes dificultavam a entrada de navios inimigos, mas para quem conhecia bem os caminhos do mar e dos rios era possível transitar em médias e pequenas embarcações. Resguardados do Atlântico, mas também por ele providos, ergueram-se no Recôncavo engenhos de cana-de-açúcar, paróquias e vilas. As de São Francisco do Conde, Cachoeira e Jaguaripe datam de

1693, e a de Santo Amaro foi criada em 1724. A elas se seguiram várias outras e, assim, no final do século XVIII, as margens do rio Paraguaçu – até onde ele se fazia navegável – já estavam relativamente povoadas. Ainda naquele século, Salvador e Cachoeira já eram os dois principais centros metropolitanos da região, pólos integradores do circuito comercial, político e cultural que a colonização portuguesa inaugurou. No ritmo dos engenhos de açúcar o Recôncavo foi se formando, e foram surgindo e crescendo os núcleos urbanos, fazendo funcionar uma rede pela qual transitavam produtos e pessoas ocupadas com o comércio.

Dessa rede tem sido subtraído e acrescentado, ao longo de tantos séculos, um considerável número de cidades. Para o geógrafo Milton Santos, por exemplo, fazem parte do Recôncavo 28 municípios.⁴



SAMBA DE RODA SUERDIECK
NO DIA DA FESTA DA BOA
MORTE EM CACHOEIRA.
FOTO: LUIZ SANTOS.

A sua justificativa para tal configuração é a conexão que existe entre essas cidades dispersas ao longo da baía, mas integradas econômica e culturalmente. Em outros tempos, além do mar, os rios do lugar também ajudavam a garantir a funcionalidade da rede. O Paraguaçu, o Subaé e o Jaguaripe são os mais importantes. Todos eles enfrentam hoje, contudo, uma grave situação de degradação ambiental. No Para-

guaçu foi construída a barragem de Pedra do Cavalo: uma intervenção que, se garante o abastecimento regular de água potável para várias comunidades, compromete todo o ecossistema pelo processo contínuo de salinização e assoreamento do rio, prejudicando sobremaneira a pesca e a mariscagem, importantes e tradicionais fontes de renda para as populações locais. Até o século XIX, o Paraguaçu levava o açúcar e

o fumo produzidos em seu entorno rumo ao porto de Salvador. As pessoas faziam o mesmo percurso no famoso vapor de Cachoeira, de fabricação inglesa.

Infelizmente o Recôncavo, além da degradação ambiental, sofre de outras mazelas. A pobreza generalizada e a desigualdade social também são ali heranças compartilhadas. Para alguns, o Recôncavo é sinônimo de “região cronicamente pobre, entretanto dotada do fascínio de ser a principal detentora da tradição cultural da sociedade escravista” (Pedrão, 1998:219). Mas nem sempre foi assim. Por um longo tempo a opulência e riqueza dos donos de terras e escravos saltavam aos olhos. Logo que se instalaram no Recôncavo os colonizadores descobriram as virtudes do solo de massapê, predominante na região. Trata-se de uma terra de coloração escura, rica em materiais orgânicos, pouco

PESCADORES DA
COMUNIDADE DE PONTA
DE SOUZA TRAZENDO OS
FRUTOS DO MAR PARA O
TRADICIONAL CARURU DE
COSME E DAMIÃO. FOTO:
LUIZ SANTOS.



permeável, mas capaz de conservar a umidade durante um longo tempo. O massapê e o clima tropical se prestavam bem para o cultivo em larga escala da cana-de-açúcar. Após a dizimação de muitos indígenas e a escravização ou expulsão de outros tantos, os portugueses se assenhorearam dos melhores terrenos, fazendo-se donos de pessoas e riquezas. Embora os negócios do açúcar estivessem sempre à mercê do mercado internacional, as vendas garantiram fortuna e prestígio aos grandes proprietários locais. Criou-se ali, assim, uma economia sustentada pelas lavouras do fumo, da cana-de-açúcar e pelo trabalho de negros escravizados; criou-se também uma cultura filha das relações sociais geradas no mundo escravista.

Associada à lavoura canavieira, a indústria do tabaco também floresceu no Recôncavo baiano.

Na segunda metade do século XIX foram abertas as primeiras fábricas de charutos. No período, a região amargava uma grave e irreversível crise econômica e, para muitas trabalhadoras – visto ser esta uma indústria de predominância feminina – ser empregada na feitura dos charutos era uma oportunidade ímpar. As fábricas mais importantes foram a Suerdieck, fundada em Cachoeira por imigrantes alemães, e a Dannemann, em São Félix. Ainda se cultivava fumo no Recôncavo, mas uma produção acanhada, em pequena escala.

Com a decadência da produção da cana-de-açúcar e do fumo, e o empobrecimento regional que se seguiu, ficaram ainda mais reduzidas e precárias as oportunidades de sobrevivência. Assim, teve lugar uma outra forma de expansão do Recôncavo: a migração. Foram muitos os trabalhadores, em sua

esmagadora maioria negros, que abandonaram as velhas cidades de Santo Amaro, Cachoeira, São Félix e São Francisco do Conde para se estabelecerem em povoados e vilas menores, em busca de melhores condições de vida. Com isso, o Recôncavo foi expandido para dentro de si mesmo. É muito corriqueiro encontrar na região famílias espalhadas por diversas cidades: o resultado de inúmeras tentativas de se viver melhor. Entretanto, também é preciso acentuar que foi graças a esse processo migratório que hoje é possível perceber certa unidade cultural na região. Mesmo em povoados e cidades distantes entre si, podem ser observadas práticas e tradições similares, a exemplo do samba de roda.

Nos anos 1950, a extração de petróleo, recém-descoberto na região, prometia encerrar a letargia econômica que nos 100 anos ante-

DONA FIA, DO SAMBA DE RODA DE PIRAJUÍÁ. FOTO: LUIZ SANTOS.

riores cobrira boa parte do Recôncavo. Tal promessa foi cumprida apenas em parte, e mesmo os limitados benefícios resultantes para a população local têm sido distribuídos regionalmente de modo bastante desigual. Cidades como Catu, Candeias e São Francisco do Conde cresceram vertiginosamente com a produção petrolífera, enquanto antigos e importantes centros urbanos, a exemplo de Cachoeira, Santo Amaro e Maragogipe, continuam ao largo das novas benesses extraídas do solo. Por sua vez, a recriação das tradições culturais locais está relacionada a este duplo movimento: o acelerado desenvolvimento de alguns centros urbanos fundamentais no mapa cultural da região, e a secular paralisia econômica de cidades não menos importantes.

A despeito da disritmia intraregional, a presença africana e afro-descendente foi, e continua a



ser, uma marca da cultura do lugar. Eram negros os homens, mulheres e crianças que cuidavam dos canaviais, faziam os engenhos funcionarem, mantinham toda a infraestrutura necessária para o bem viver de seus senhores... e ainda promoviam magníficos batuques.⁵ Como hoje também o são os trabalhadores ocupados com a cata de mariscos, com a pequena lavoura ou com o refino de petróleo, e com o samba

de roda. Tamanha predominância negra faz com que o Recôncavo resguarde práticas culturais que são, a um só tempo, uma síntese das experiências das populações africanas no Brasil, e a evidência da enorme criatividade dos seus descendentes. ■

O SAMBA DE RODA NA HISTÓRIA

Formas culturais que fazem parte do samba de roda em sua configuração atual podem ser encontradas desde o século XVII em registros históricos, sempre em relação com o universo dos negros. A umbigada - ou embigada - por exemplo, aparece em poemas de Gregório de Matos (1636-1696), do mesmo modo que a viola, já em vilancicos seiscentistas, aparece no papel de instrumento privilegiado do baile dos negros escravizados.⁶

De maneira mais específica, as primeiras referências históricas a manifestações culturais diretamente assemelhadas ao samba de roda datam do início do século XIX, e se devem à pena de viajantes estrangeiros que escreveram sobre suas experiências no Brasil. O inglês Thomas Lindley registrou em 1803, na Bahia, uma dança assim descrita:

“(...) entram em cena a viola ou o violino, e começa a cantoria, que logo cede passo à atraente dança dos negros. (...) Consiste em bailarem os pares ao dedilhar insípido do instrumento, sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as pernas, com toda a ondulação licenciosa dos corpos, em contato de modo estranhamente imodesto. Os espectadores colaboram com a música em um coro improvisado, e batem palmas, apreciando o espetáculo (...)” (citado por Tinhorão, 1988:54).

Embora fale de uma dança de pares e mencione um violino⁷, há na descrição outros elementos que fazem pensar no samba de roda: uma dança de negros, ao som de viola, onde quase não se movem as pernas - como na coreografia do miudinho - e onde os espectadores também cantam e batem palmas.

SEU PEDRO SAMBADOR, DE
MARACANGALHA. FOTO:
LUIZ SANTOS.



A primeira menção registrada no Brasil da palavra samba data de 1838, e se encontra num jornal satírico então editado em Pernambuco, estado com o qual a Bahia faz fronteira a noroeste. A menção é, entretanto, feita de passagem, sem nenhuma descrição, nem, aliás, associação específica a afro-descendentes. Já o primeiro registro conhecido da palavra samba na Bahia, encontrado pelo historiador João José Reis, data de 1844, em Salvador, e está num relato feito em janeiro daquele ano pelo carcereiro da prisão municipal, Joaquim José dos Santos Vieira, ao Chefe de Polícia:

“Ontem quase 9 horas da noite, depois das prisões fechadas, ouvi um alarme, que não podia perceber se era samba de africanos, ou de nacionais (...) vim à guarda informar-me aonde era aquele estrondo,

quando vi que era na 4ª prisão desta cadeia (...) imediatamente disse ao sargento mandasse a sentinela conter a ordem naquela prisão: cessou o samba (...)” (Reis, 2002:130).

Mas este é, no estado atual das pesquisas, um registro isolado, e que de resto não traz maiores esclarecimentos sobre em que consistia o referido *samba*, além de ser *alarme, estrondo e desordem*; ressaltando-se que o próprio carcereiro não só parece saber bem de que se trata - posto que se declara capaz, em princípio, de fazer a distinção entre sambas *de africanos e de nacionais* - como não tem nenhuma dúvida de que o Chefe de Polícia seria igualmente capaz de entendê-lo.

A julgar pelas pesquisas de que dispomos - cujos resultados estão no artigo já citado de João José Reis, e no de Jocélio Teles dos Santos que citaremos abundantemente

a seguir -, na primeira metade do século XIX o termo utilizado por escrito para designar de maneira genérica os divertimentos dos negros era batuque. É só na segunda metade do século que se passa a encontrar, sobretudo na imprensa e em registros policiais, referências em profusão ao samba na Bahia, e já agora com muitas das características hoje presentes no Recôncavo. A primeira delas data de 1864 - de 140 anos atrás, portanto, e 20 anos depois do carcereiro Santos Vieira: “Nos becos da Rua da Castanheira, por exemplo, havia, segundo o jornal O Alabama [de 26/1/1864], sambas, todas as noites, acompanhados de pratos e pandeiros” (Santos, 1998:23-4). Como vimos, pratos e pandeiros estão ainda hoje entre os instrumentos mais típicos de acompanhamento do samba.

Dois anos depois, o mesmo jornal O Alabama publicava, em



SR. LUÍS BISPO DOS RAMOS
(LUÍS FEIRANTE), EM
CASTRO ALVES. FOTO: LUIZ
SANTOS.

versos, uma descrição mais detalhada de samba acontecido no bairro do Uruguai, em Salvador:

*Houve samba no Uruguai
A vinte e três do passado
(...)*

*Mestre Paulino ferreiro
Com a viola empunhada
Acompanhava na prima
Uma chula bem tirada*

*A Mariquinhas rufava
Com muito garbo o pandeiro
Custódia tirava o samba
Tocava o samba o Pinheiro*

*Miguel Corcunda e Paulina
Respondiam a toada
De vez em quando tomando
De cachaça uma golada*

*Saiu então o Elias
A fazer seu roda-pé*

*Dá embigada no Victor
E cai sobre um canapé⁸*

A descrição corresponde, com pequenas ressalvas, ao que se pode ver hoje no Recôncavo, assim como ao vocabulário empregado. Há concordância no que se refere aos elementos materiais – a viola, com sua corda mais aguda chamada de prima, e o pandeiro. Aos verbos usados – *rufar* o pandeiro, *tirar* a chula ou o samba, *responder* a toada. E finalmente à dança, em que uma pessoa específica sai e dá uma embigada em outra. Note-se ainda que acompanhar a chula na prima corresponde ao modo de tocar ponteados dos violeiros do Recôncavo, em que se tange uma corda de cada vez, diferentemente de outros estilos de acompanhamento de música popular, em que várias cordas são tangidas ao mesmo tempo.

A principal diferença desta

descrição para o que se tem observado de maneira predominante nos últimos anos é a presença de mulheres tocando pandeiro e tirando o samba, isto é, cantando a estrofe principal. Outra mulher canta chula em poema publicado no mesmo jornal no ano seguinte:

*A creoula Herculana
Uma chula entoou
Rosa do peixe, Lourença
A toada acompanhou*

*Caiu na roda Olegária
Puxou mui bem a feira
E foi dar uma umbigada
No rapaz Bastos Pereira*

*Este depois dum corrido
Deu na creoula Clotildes
A qual fez o seu peão
E foi bater na Matildes*

*Depois de um miudinho
Que fez Antonia Dengosa
Dançou Maria Libânia
E depois Maria Rosa*⁹

Mais uma vez, encontra-se referência a cantar chula e à umbigada. A isso se somam referências ao corrido, que veremos tratar-se de uma modalidade de samba praticada ainda hoje, ao miudinho, à disposição em círculo dos participantes - “caiu na roda Olegária” -, e à dança feita individual e sucessivamente - “Depois de Antonia Dengosa, dançou Maria Libânia e depois Maria Rosa”. O poema, aliás, segue enumerando o nome de mais 19 mulheres que na ocasião ainda sambaram uma depois da outra.

Especificamente no Recôncavo, registros documentais da palavra *samba*, no século XIX, são mais raros. Não faltam, porém, registros de batuques e outras manifestações



musicais-coreográficas de negros. João José Reis menciona um documento de 1808 que fala de uma grande festa de escravos acontecida em Santo Amaro, com muita música e dança, assistência numerosa de população branca e beneplácito dos senhores locais, para contrariedade, aliás, das autoridades policiais de Salvador (Reis, 2002:105ss). O mesmo autor informa que em 1855 a Câmara Municipal de Marago-

gipe, outra cidade do Recôncavo, enviou para exame em Salvador uma postura municipal proibindo “batuques e vozerias em casas públicas” (Idem: 135ss).

No final do século XIX e na primeira metade do seguinte, o samba baiano tornou-se objeto de interesse de intelectuais, sendo mencionado e descrito sumariamente pelos principais estudiosos do campo afro-baiano, como Nina Rodri-

CAMINHADA DAS BAIANAS
DO TERREIRO DE PAI
EDINHO, EM DIA DE
TRADICIONAL LAVAGEM
DA ESCADARIA DA IGREJA
LOCAL, EM MARAGOGIPE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

PÁGINA AO LADO
DONA CARDO (ANTÔNIA
EROTILDES DA SILVA),
DE SAUBARA. FOTO: LUIZ
SANTOS.



gues, Manoel Querino, Artur Ramos e, sobretudo, Edison Carneiro. Este período coincide, como veremos à frente em detalhe, com o da ascensão do samba feito no Rio de Janeiro, como gênero de canção urbana gravada em discos e tocada no rádio. Coincide, na verdade, com as etapas iniciais do predomínio do modo de vida industrial e urbano – e de estabelecimento de um mercado de entretenimento de massas – no país. Tais processos influenciaram, é claro, a prática do samba de roda, cuja importância declinou muito em Salvador, embora tenha declinado menos em muitas partes do estado da Bahia, e, em particular, no Recôncavo.

No último quarto do século XX houve três pesquisas acadêmicas importantes sobre o samba de roda no Recôncavo. A primeira delas foi feita por Ralph Cole Waddey, então candidato ao doutorado em

etnomusicologia pela Universidade do Texas, em Austin, nos Estados Unidos. Esta pesquisa se deu entre 1976 e 1982, e embora Waddey não tenha finalmente escrito uma tese, publicou um importante artigo em duas partes na *Latin American Music Review* (Waddey, 1980 e 1981). A pesquisa de Waddey centrou-se em Salvador, Saubara, Santo Amaro e Castro Alves. Seu acervo encontra-se sob custódia da Universidade do Texas.

A segunda pesquisa foi feita pelo etnomusicólogo brasileiro radicado na Alemanha Tiago de Oliveira Pinto. Ela aconteceu, sobretudo, entre 1982 e 1990, nas proximidades de Santo Amaro, e seus resultados foram publicados no livro *Capoeira samba candomblé*. O livro não foi traduzido para o português e o acervo gerado pela pesquisa, bem como pelas freqüentes voltas de Pinto à região, encontra-se em

bom estado, em Berlim, Alemanha.

Finalmente, nos anos 1990, a etnomusicóloga Rosa Maria Zamith, trabalhando então para a Coordenação de Folclore e Cultura Popular da Fundação Nacional de Arte - Funarte, fez uma pesquisa de curta duração na cidade de Cachoeira, que resultou em artigo (Zamith, 1995) e CD, gravado em colaboração com Elizabeth Travassos. O acervo gerado por esta pesquisa encontra-se guardado em condições adequadas no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro.

No início dos anos 2000, três dissertações de mestrado foram escritas sobre o samba de roda. A de Erivaldo Sales Nunes, *Cultura popular no Recôncavo baiano: a tradição e a modernização do samba de roda*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, em 2002, enfoca, sobre-

DESCRIÇÃO TÉCNICA: ESTILO, GÊNERO, ESCOLAS, INFLUÊNCIAS

tudo, a região de Santo Amaro. A de Katharina Döring, *O samba de roda do SembaGota*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, em 2002, é um estudo de caso sobre um grupo de jovens músicos profissionais de Salvador, ligados a um dos mais tradicionais terreiros de candomblé da cidade. A de Francisca Marques, *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2003, enfoca especialmente o samba de roda na festa de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de Cachoeira. A pesquisadora, instalada em Cachoeira desde 2001, vem produzindo um importante acervo sonoro digital – o único deste tipo que se encontra atualmente na Bahia segundo nossas informações. ■

TIPOS

Há inúmeras modalidades de samba de roda no Recôncavo. A pesquisa realizada propõe entendê-las com base em dois grandes tipos. O primeiro corresponde a uma categoria nativa bastante generalizada no Recôncavo e em Salvador: samba corrido. O segundo permite aproximar, por alguns traços comuns, sambas diferentes, na região de Santo Amaro e municípios vizinhos – muitos dos quais de emancipação política recente em relação a Santo Amaro –, que são chamados de samba chula, *de parada*, *amarrado* ou *de viola*; e que na região de Cachoeira, com diferenças maiores, são chamados de *barravento*. Será usado, por convenção, o nome samba chula em referência ao segundo tipo em questão. Já o samba corrido, como será visto a seguir, tem um caráter mais genérico, e por isso pode ser chamado às vezes pelos partici-

pantes, por contraste com o samba chula, de samba de roda simplesmente.

As principais diferenças entre samba corrido e samba chula se referem às relações entre música e dança, e podem ser resumidas em dois pontos principais. Primeiro: no samba chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo – estando os toques dos instrumentos presentes nas duas atividades –, enquanto no samba corrido, ao contrário, dança, canto e toques acontecem simultaneamente. Segundo: no samba chula apenas uma pessoa de cada vez samba no meio da roda; enquanto no samba corrido podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda. Pode-se dizer que no samba corrido os eventos tendem a ser mais agregados, e no samba chula, mais separados. Os músicos expressam a diferença dizendo,



SAMBA SUERDIECK,
CACHOEIRA. FOTO: LUIZ
SANTOS.

em outras palavras, que o samba corrido é mais livre, mais permissivo; ao passo que o samba chula é mais exigente, mais rigoroso. Neste último, não só cada um dos sambadores precisa esperar sua vez de dançar, enquanto aprecia o desempenho do outro, como também, de maneira mais geral, os conjuntos de sambadores e cantores precisam esperar-se mutuamente, cada grupo apreciando enquanto isso o desempenho do outro. Dessa forma, o samba chula é uma modalidade de expressão onde a apreciação estética desempenha papel especialmente importante.

“No samba de parada, a gente canta e a mulher sai na roda, e a gente espera ela sair da roda pra gente repetir a cantar. Cada qual tem sua vez, não saem duas [mulheres], só sai uma: a diferença é essa do samba de roda [isto é, corrido]

pro samba de parada”. (João Antônio das Virgens, de Saubara).

“Porque o samba de viola é um samba amarrado e nós temos que respeitar, nós responde [cantando], quando pára de responder a chula, a gente sai [dançando], pra respeitar um ao outro. E samba corrido todo mundo samba junto, não tem esse negócio de parar separando as coisas”. (Maria Augusta Ferreira, São Braz).

“[No samba corrido] pode sair homem e mulher na roda, e já a chula, quando as pareias [isto é, as duplas que gritam a chula] não estão cantando, a mulher leva aquilo com uma grande consideração. Porque se as pareias estiverem cantando e a mulher sair na roda, existe aquela desfeita, já é um conceito mesmo da chula, que você não pode sair enquanto os homens estiverem

cantando. Quando os homens param de cantar e ficam só os instrumentos e a marcação, o pandeiro, aí a mulher sai no pé dos tocadores, vai saindo, dando umbigada nas outras. Quando o homem começa a cantar de novo a mulher geralmente só fica batendo palma e cantando”. (Carlos M. Santana, São Braz).

Uma vez estabelecida, por contraste e em linhas gerais, a distinção entre os dois tipos de samba de roda encontrados no Recôncavo, segue-se uma descrição mais pormenorizada, tanto de seus aspectos gerais, como de suas particularidades. ■

SR. LUÍS BISPO DOS RAMOS (LUÍS FEIRANTE) E JOVEM SAMBADEIRA, EM CASTRO ALVES. FOTO: LUIZ SANTOS.

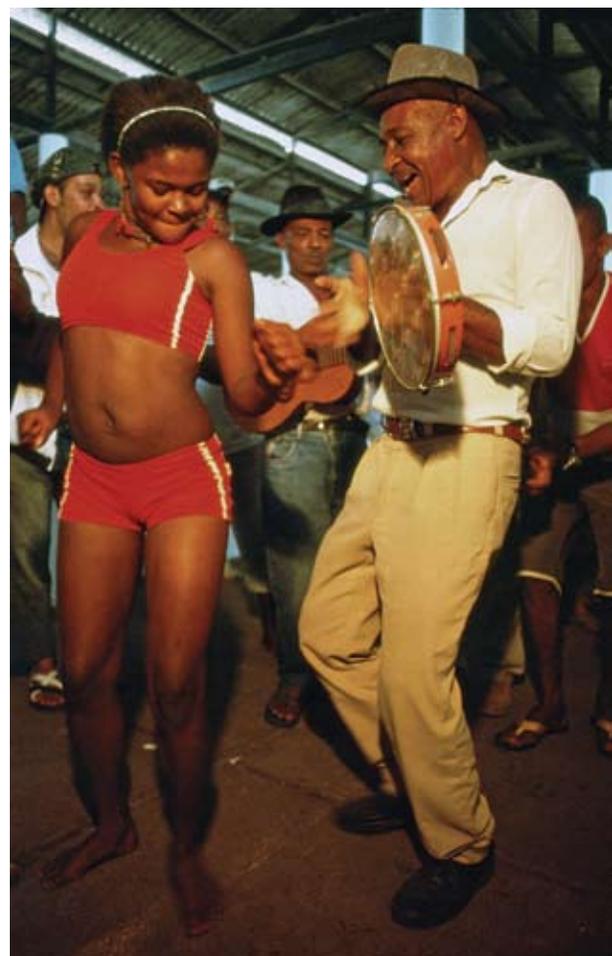
A CENA DO SAMBA

A *roda*, que dá nome ao gênero, é comum aos dois tipos mencionados. A palavra não deve ser tomada num sentido excessivamente literal. A forma real de disposição dos participantes pode ser antes a de um semicírculo, ou mesmo, a depender do espaço onde acontece o samba, assemelhar-se a um quadrado ou a uma elipse. Como no caso da famosa Távola Redonda, a alusão ao formato circular pode aqui ter relação com certa igualdade formal dos participantes, estando todos à mesma distância do centro e desfrutando do recíproco direito de – respeitadas as regras do jogo – sambar por alguns minutos no meio do contorno desenhado pelos assistentes.

A roda é, no entanto, polarizada pelo ponto onde se agrupam os músicos. De certa forma, todos os presentes em um samba de roda são

músicos, pois todos, em princípio, batem palmas e cantam as *respostas*. Ou serão, como propôs Gilbert Rouget (1980), *musicantes*: participantes ativos de um evento musical, e não seus meros espectadores. Waddey propõe falar de um “conjunto musical secundário [formado pelos espectadores/participantes], proporcionando não só um acréscimo da sonoridade percussiva, como também (o que é talvez de importância maior) um estímulo ao envolvimento e entusiasmo de todos” (1982:15). Este *conjunto secundário* está, pois, difuso, confundindo-se com a totalidade do samba; mas há um conjunto *primário* que, em vez disso, está concentrado num ponto da roda, e é constituído pelas pessoas que num dado momento cantam as partes mais individualizadas do samba e tocam os principais instrumentos disponíveis.

O samba de roda pode ser visto



também como arena privilegiada para um diálogo altamente codificado entre homens e mulheres. O erotismo é um componente estrutural do samba, expresso não só pelos corpos dos participantes, mas também pelas mais variadas interjeições e comentários, inclusive aqueles relativos aos conflitos por ciúmes (Waddey, 1981:33).

De maneira geral, considera-se que no samba de roda e, como de hábito com mais rigor no samba chula, o papel típico do homem é tocar, enquanto o da mulher é sambar:

“Eu acho que a mulher pra essa coisa assim [de sambar] é mais quente, mais enérgica. Eu também toco, sambo, canto, mas eu acho que a mulher tem mais elegância pra sambar e o homem pra tocar”. (Maria Rita Machado, Bom Jesus dos Pobres).

“A gente precisa muito do homem por causa do toque, porque raramente a mulher toca; e o homem precisa da mulher pra acompanhar na voz e no pé. Sem a mulher não tem samba, sem homem também não tem. Aqui a gente depende dos toques, mas pra sambar depende de mulher: um samba só de homem, você vem, dá uma olhada e vai embora, mas quando vê mulher, fica”. (D.Mirinha, Pirajuía).

Esta diferença é levada a rigor em algumas comunidades que praticam preferencialmente o samba chula:

“Nesse samba da gente, só dança mulher. Homem só dança se vem uma pessoa de fora, que a gente não queira dizer nada, aí a gente deixa [ele sambar]. Mas o certo... vocês viram aí [isto é, apenas mulheres

sambaram]”. (Pedro dos Santos, líder do samba chula de Maracangalha).

Para outros, porém, os homens também podem sambar, mas fazem-no de maneira um pouco diferente:

“A diferença é que a mulher se sacode mais do que o homem. É que a gente nasceu pra sambar no pé e a mulher pra se requebrar”. (Antonio Correia de Souza, de Mutá).

Em todo o caso é importante notar que a relação entre homens tocando e mulheres sambando é algo fundamental para o bom desenrolar de um samba. A boa sambadeira estimula o tocador, do mesmo jeito que o samba bem tocado, e muito particularmente a viola bem tocada, estimulam a sambadeira:

“O samba fica mais quente e a gente se motiva mais quando a mulher sai, dá aquela remexidazinha, sai no pé dos tocador... aí os tocador olha um pra cara do outro, pra ver qual é a que samba mais, que mexe mais com a cintura... quer dizer, é claro que motiva, né, pra nós tocarmos. Inclusive a gente se empolga até muito mais, tem mulher que a gente toca mais e tem mulher que a gente toca menos. Tem mulher que se empolga e samba no pé do tocador, e o que o tocador faz, chama mais embaixo ou grita mais alto, entendeu?” (Carlos M. Santana, dito Babau, São Braz).

“Quando eu estou sambando, eu grito uma chula, que eu vejo uma mulher ali amassando o barro no mesmo lugar, eu não gosto muito, aí eu estou com o pandeiro mais amarrado. Mas quando eu vejo a mulher sair e cortar mesmo no pé



da viola, no pandeiro, e pinica em cima da gente, aí a gente joga pra lá mesmo. Isso é que é mulher pisar valente, mulher boa, é prazer e alegria e satisfação”. (João Saturno, São Braz).

“Quanto mais no samba a gente vê a mulher na roda sambando, sapateando, mais a gente tem a influência de tocar”. (João Antônio das Virgens, Saubara). ■

RODA DAS PAPERUTAS DA
ILHA DO PATY, MUNICÍPIO
DE MARAGOGIPE. FOTO:
LUIZ SANTOS.

PÁGINA AO LADO
BAIANA CANTANDO. FOTO:
JEAN JAULBERT.

O CANTO

Em se tratando de samba chula, a principal parte cantada é chamada justamente de chula. *Chula* (masculino: chulo) é adjetivo português que quer dizer *vulgar* ou *grosseira*. De adjetivo passou a substantivo já em Portugal, para designar certas danças e cantos populares. No Brasil, os estudiosos registraram a existência de chulas não só na Bahia, mas também no Rio Grande do Sul, Amazonas e São Paulo, também para designar cantos e danças. Na Bahia, no entanto, o termo se fixou no canto, como já foi notado por Oneyda Alvarenga.¹⁰

Alguns grupos, por exemplo, em Santiago do Iguape e São Francisco do Conde, parecem concordar em que para cantar o samba chula o ideal é contar com quatro homens. Os dois primeiros cantam a chula, em polifonia de terças paralelas, e os dois outros cantam



o chamado relativo, também em polifonia de terças paralelas.

“Quatro sambador: dois canta a chula e dois responde o relativo. E mulher, a quantidade que tiver [também responde o relativo]” (Zeca Afonso, São Francisco do Conde).

O relativo é uma estrofe cantada que se constitui numa espécie de

resposta à chula, e apresenta, idealmente, alguma espécie de relação com aquela, sendo que o caráter desta *relação* é muitas vezes, para dizer o mínimo, obscuro, inclusive, ao que parece, para os sambadores.

“O que é o relativo? O relativo é uma segunda chula que no final combina com a chula” (Pedro dos Santos, Maracangalha).

Mas em que consiste este *combinar*?... É certo, no entanto, como já notara Waddey (1982:16), que o relativo bem executado deve seguir imediatamente à chula, sem perda de um só tempo:

“(...) uma parte [dos homens] grita a chula, os outros respondem o relativo, imediatamente, pra não ficar a palavra longe da outra.” (Manuel Domingos Silva, Teodoro Sampaio).

MESTRE QUADRADO, EM
MAR GRANDE, MUNICÍPIO
DE VERA CRUZ. FOTO: LUIZ
SANTOS.

E que, além disso, o reforço vocal das mulheres durante o relativo é valorizado esteticamente, de maneira muito explícita:

“E quando o outro responde o relativo, a mulher vem e complementa junto, que é pra ficar bonito” (Idem, *ibidem*).

“O relativo é assim: o sambador tem por obrigação cantar o samba, e as mulheres ficam na parte do relativo, pra ficar uma coisa mais bonita. Porque o homem cantando o samba e o relativo, não sai, então as mulheres cantando o relativo, o samba fica mais organizado, mais bonito” (Dilma F. Alves Santana, conhecida por Fiita, Teodoro Sampaio).

Em alguns locais, no entanto, como Mar Grande, na ilha de Itaparica, os *gritadores* de chulas fazem



questão de dizer – com uma ponta de orgulho – que “não se canta relativo” (Mestre Gerson Quadrado, 7 de agosto de 2004, anotação de campo).

No samba corrido é mais comum o cantador principal do samba ser um solista. É em média mais curta a duração de cada intervenção sua, constituída às vezes de um único verso ou um dístico. Aqui, a existência de uma estrofe de resposta – também curta – é obrigatória. Não recebe o nome de relativo e será cantada, idealmente, pelo conjunto dos participantes do samba. Em alguns casos, o texto e a melodia cantados pelo solista são repetidos com variações mínimas pelo coro dos presentes. Em outros, as duas partes são diferentes. A parte coral é, no entanto, sempre fixa, enquanto a do solista, se for diferente da primeira, pode variar ou não.

As partituras e letras transcritas anexas trazem inúmeros exemplos de chulas com e sem relativos, e de corridos. Daremos aqui, a título de ilustração, apenas uns poucos exemplos:

Chula:

*“Minha sinhá, minha iaiá (bis)
Quem tem amor tem que dar
Quem não tem não pode dar
Mulata baiana, quero ver a palma zoar
Chora, mulata, chora
Na prima desta viola”*

Relativo:

*“Ôh, vi Amélia namorando, eu vi Amélia
Eu vi Amélia namorando, namora, Amélia”*
(Wadley, 1982:26)

Corrido:

*“Você matou meu sabiá,
Moça morena, vou pra Ribeira sambar”*

Resposta:

Igual

(Samba Raízes de Angola, S. Fran-

cisco do Conde, faixa 10 do CD *Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade*).

Chula:

*“Foi agora que eu cheguei,
Tava na beira da praia
Conversando com meu bem:
– Eh, minha caboquinha, me queira bem,
Que o bem que eu quero a outra,
Eu quero a você também.”*

(Mestre Quadrado e Manteigui-
nha, Mar Grande, Itaparica, faixa
4 do CD *Samba de Roda – Patrimônio da
Humanidade*). ■



SAMBÃO NA RUA EM
PIRAJUÍ. FOTO: LUIZ
SANTOS.

OS INSTRUMENTOS

As pessoas que fazem o samba de roda tocam os instrumentos *disponíveis*. Esta expressão é utilizada para que se perceba a complexidade das relações entre, por um lado, a maneira como a participação dos instrumentos no samba de roda é conceituada pelos músicos, e por outro, a maneira como é posta em prática. Veremos que certos instrumentos, mesmo os muitíssimo valorizados, nem sempre estarão disponíveis para uso. Na verdade é perfeitamente possível fazer um samba de roda sem instrumentos: cantando, batendo palmas e eventualmente batendo ritmos nos objetos que estiverem à mão. Se houver pandeiro, entrará o pandeiro, se houver timbal, melhor, e assim por diante. O papel das soluções *ad hoc* na produção sonora do samba de roda tem sua melhor ilustração no caso do que, hoje, é um de seus

mais nobres instrumentos: o prato-e-faca, que será abordado adiante.

Isto não exclui, no entanto, o fato de que determinados instrumentos são especialmente valorizados, especialmente no caso do samba chula, sempre mais cheio de rigores. Para este, o instrumento mais importante é a viola. É tal a importância do instrumento que um dos nomes por meio dos quais a forma de expressão é conhecida é samba de viola.

São encontrados dois tipos de viola empregados no samba de roda. Ambos apresentam cinco ordens de cordas duplas: as três mais graves, oitavadas, e as duas mais agudas, afinadas em uníssono. Um tipo é a viola industrial, também conhecida como *viola paulista*, provavelmente devido aos principais fabricantes estarem na cidade de São Paulo. Um pouco menor que o violão, o modelo é bastante difun-

dido em todo o Brasil.

O segundo tipo encontrado, chamado no Recôncavo de *machete*¹¹, é uma viola de talhe diminuto, como se fosse uma soprano da família das violas. De fato, na pesquisa de Ralph Waddey encontra-se menção a três tamanhos diferentes de violas artesanais do Recôncavo, obedecendo à velha terminologia portuguesa para os dois maiores: *regra inteira* e *três quartos*. O nome do modelo menor também tem origem portuguesa, situada, ao que parece, na Ilha da Madeira. Tanto lá como no Brasil, *machete* foi muitas vezes um outro nome para o cavaquinho, que tem quatro cordas simples e é ainda menor.¹²

O machete do Recôncavo parece ser mais característico da região que se estende de Santo Amaro ao Norte e a Leste em direção a Salvador. Em Cachoeira e na região que se estende desta cidade em direção

ao Sul e ao Vale do Jequiriçá, não se encontrou menção ao instrumento, sendo usada, quando era o caso, a viola paulista. Esta também é usada na região do machete, onde, no entanto, a preferência por este é manifesta, e acentuada por sua atual raridade.

Durante a preparação deste dossiê foram encontrados cinco machetes: um, na cidade de Saubara, encontrava-se danificado. O segundo, em São Francisco do Conde, em perfeito estado, e magnificamente tocado por seu Zé de Lelinha. Estes dois primeiros apresentam fatura em tudo similar, inclusive nas ornamentações do tampo, com desenhos de flores. Dois machetes estão em Maracangalha, no município de Candeias, sendo um de propriedade do senhor José da Glória, tocador de prato-e-faca e triângulo no grupo Samba Chula de Maracangalha,

porém necessita de reforma, pois está todo pintado de azul claro e sem cordas. O outro está em bom estado e pertence ao senhor Pedro, o líder do grupo de Maracangalha, que o emprestou para um jovem, filho de um dos cantadores de chula e tocador de cavaquinho no mesmo grupo. Esse músico estuda machete e já se apresentou algumas vezes com o instrumento.

Eis, segundo Waddey, as medidas aproximadas dos machetes: comprimento, 76 cm; diâmetro do bojo superior, 17 cm; diâmetro do bojo inferior, 22 cm; cintura, 12 cm; altura da caixa, 6 cm.

O quinto machete foi encontrado na Ilha de Itaparica, de propriedade do grande sambador, falecido em 2005, Gerson Francisco da Anunciação, conhecido como Mestre Quadrado. Encontrava-se também em perfeito estado, embora lhe faltassem cordas. Mestre

O MACHETE USADO POR
SEU ZÉ DE LELINHA. FOTO:
LUIZ SANTOS.





PESSOAL DO GRUPO DO SAMBA CHULA DE MARACANGALHA (ZÊ DE GLÓRIA – PRATO, HILÁRIO MOTA, CONHECIDO POR PEQUENO – PANDEIRO, SEU PEDRO SAMBADOR – TIMBAL). FOTO: LUIZ SANTOS.

PÁGINA AO LADO CAVAQUINHO USADO NO SAMBA CHULA DE MARACANGALHA. FOTO: LUIZ SANTOS.

Quadrado não sabia tocá-lo, mas guardava-o com muito ciúme porque pertencera a Chico da Viola, oriundo de Santiago de Iguape e, posteriormente, músico em Salvador, com quem fez sambas durante muitos anos e que, ao falecer, deixou-lhe o instrumento como herança.

A fatura do quinto machete encontrado é diferente da dos anteriores. Seu acabamento é mais

parecido com o de violões e cavaquinhos modernos, e inclui cravelhas de metal com roscas. O tampo não é ornamentado. Por dentro há um selo onde ainda se pode ler o nome do construtor: Clarindo dos Santos.¹³

No samba chula, como ficou claro, o uso da viola é mais importante que no samba corrido. Os dois tipos podem acontecer com ou sem viola, mas é no samba de chula

que a viola é mais fundamental. Isso se deve também a que, neste tipo de samba, quando uma sambadeira entra na roda, as vozes se calam e passa a caber à viola - e, no caso da região de Santo Amaro, de preferência a um machete - o papel de protagonista musical, num diálogo com a dança. Na ausência de viola, o mesmo papel de protagonista musical poderá ser desempenhado por violão, cavaquinho ou bando-

lim. O cavaquinho e o violão tanto podem ser empregados conjuntamente com a viola, como, na ausência desta, em seu lugar. Já o bandolim foi observado apenas em Santiago do Iguape, numa ocasião em que não havia viola disponível. Um dos mais importantes cantores de samba de Cachoeira, o falecido Dedão (Augusto Passos da Costa, 1944-2004) informou que o grupo de cordas deveria constar idealmente de viola, violão e cavaquinho (Cachoeira, 10 de julho de 2004, anotação de campo).

Também foram encontrados casos de uso da *sanfona* de oito baixos: em Terra Nova, Teodoro Sampaio e Maracangalha. Nessa região do Recôncavo Norte, existe certa valorização desse instrumento no samba chula. Em Teodoro Sampaio existe ainda um grupo de samba que toca com um *relejo*, ou gaita de boca, cuja sonoridade se aproxima

da sanfona. Também há referências ao uso da sanfona de oito baixos em outros municípios das regiões Norte e Noroeste do Recôncavo, como Antonio Cardoso, Amélia Rodrigues e Conceição de Jacuípe, assim como em Castro Alves, mais ao Sul.

Os outros instrumentos utilizados são membranofones e idiofones. Entre os primeiros, o principal é o pandeiro. O pandeiro é um tambor de aro com platinelas, correspondente ao que em inglês se chama *tambourine*, e em francês *tambour de basque*. Há dois tipos de pandeiros em uso atualmente no Recôncavo. Um é o tipo tradicional, feito pelos próprios sambadores. O aro é de madeira de jenipapo, as platinelas de chapinha de refrigerante, e a membrana pode ser de couro de jibóia ou de bode. Esta é fixada no aro por meio de pregos e retesada, antes de tocar, "mediante calor gerado pela queima



de papel de embrulho, de jornal ou de palha" (Wadley, 1981:15, nota). O outro tipo é o pandeiro industrializado, com aro, platinelas e tarrachas de metal, e membrana de plástico. Este último é hoje largamente predominante.

Outros membranofones que são utilizados no Recôncavo:

- **Atabaques:** tambores cilíndricos grandes, abaulados no meio, com membrana de couro de um

ABAIXO

TIMBALES. FOTO: LUIZ SANTOS.

À DIREITA

DETALHE DE DONA MARIA AUGUSTA, SAMBADEIRA DE SÃO BRAZ, TOCANDO PRATO-E-FACA. FOTO: LUIZ SANTOS.



lado só, tocados em posição vertical e apoiados no chão. Os tocadores ficam de pé e tocam com as mãos. São os tambores clássicos do can-doblé baiano.

• **Timbales:** tambores cônicos grandes com membrana plástica, de um lado só, tocados em posição horizontal e apoiados nas pernas dos tocadores, que ficam sentados. Tocam-se com as mãos.

• **Tamborins ou tamborinos:** tambores pequenos, de aro, com membranas de couro ou sintéticas que são tocados com pequenas baquetas de madeira.

• **Marcação:** tambores cilíndricos grandes com membrana plástica, de um lado só, tocados em posição horizontal, apoiados nas pernas de tocadores sentados, ou vertical, apoiados no chão e com tocadores de pé. Tocam-se com as mãos.

Entre os idiofones, o mais característico do samba de roda é o prato-e-faca. Trata-se dos dois utensílios domésticos usuais, com a única especificação de que o prato deve ser, de preferência, esmaltado. Na descrição de Waddey: “Mantém-se o prato na palma aberta de uma mão, numa posição como se fosse um pastelão que o tocador estivesse preparando para lançar no próprio rosto. Arranha-se a faca na borda do prato (...)”. (1981:15)



Ao contrário dos outros instrumentos citados, o prato-e-faca é tocado predominantemente por mulheres. Isto pode se dever à relação tradicionalmente privilegiada, no Recôncavo, entre mulheres e o mundo da cozinha. Outra peculiaridade da tocadora de prato-e-faca é que ela, regra geral, toca de pé, e não necessariamente numa posição próxima à do conjunto dos tocadores.

À DIREITA

TABUINHAS TOCADAS POR BAIANA DO SAMBA DE RODA SUERDIECK. FOTO: PEDRO IVO OLIVEIRA.

ABAIXO

XEQUERÊ. FOTO: LUIZ SANTOS.



Outros idiofones encontrados no samba de roda são reco-recos e chocalhos - estes, de contas internas ou externas -, dos mais variados formatos e materiais; e, nos municípios mais distantes do mar, triângulos de metal, suspensos no ar pela mão menos hábil do tocador, e tocados pela outra com uma vareta também de metal.

É de especial importância no acompanhamento rítmico do samba de roda o papel das palmas, batidas, idealmente, por todos os participantes/assistentes. A participação de todos os presentes por meio das palmas funciona como uma indicação da qualidade do samba, de sua capacidade de contagiar a todos. Como uma espécie de derivação das palmas, alguns grupos - de Cachoeira, Saubara - utilizam pares de tabuinhas, ou *taubinhas*, que fazem os mesmos padrões rítmicos.

É importante notar que, regra

geral, as mulheres batem palmas suaves durante a chula cantada para não atrapalhar os cantadores, ou mesmo, em vez de bater palmas, esfregam suavemente em movimentos circulares as palmas das mãos. Quando então a chula termina, todas começam a bater as palmas - ou tabuinhas - com entusiasmo.

Os resultados da pesquisa de Waddey indicam o conjunto de percussão apropriado para o samba como sendo constituído de dois pandeiros, prato-e-faca e ocasionalmente um pequeno tambor. Não são mencionadas as tabuinhas. Nos sambas presenciados durante a preparação deste dossiê, esse conjunto foi consideravelmente acrescido. Viam-se geralmente três pandeiros e a presença de tambores grandes - timbales e marcação - era usual. O resultado é que o acompanhamento rítmico cresceu em volume. Em concordância com

isso, o uso de amplificação para os instrumentos de corda se generalizou. Cavaquinhos, violões e violas em muitos casos foram dotados de captador embutido e conectados por um fio a pequenas caixas de som, geralmente, de má qualidade. Em algumas ocasiões, o uso de microfones para as vozes também não é incomum. ■





PASSO DE BAIANA DO SAMBA SUERDIECK. FOTO: PEDRO IVO OLIVEIRA.

O RITMO

Qual é o compasso do samba? Qualquer músico brasileiro que tenha estudado um pouco da chamada teoria musical não hesitará em responder: “dois por quatro”. Isto quer dizer, em resumo, que seu ritmo se faz em torno de dois *tempos*, ou duas pulsações principais, de duração teoricamente igual – correspondendo, por exemplo, aos passos de alguém que se dispusesse simplesmente a *caminhar* em sintonia com o samba¹⁴ – as quais se subdividem em quatro unidades menores, também de duração teoricamente igual. Na notação musical escolar, os tempos são escritos em semínimas, e as unidades menores, em semicolcheias.

Compassos, semínimas e semicolcheias foram inventados na Europa, entre os séculos XVI e XVII, como ferramentas de uma prática musical desenvolvida sobretudo

junto a clérigos e a aristocratas. Seu uso para descrição da música feita hoje por afro-descendentes em situação de pobreza no Recôncavo da Bahia diz muito sobre uma história de dominação que também começou no século XVI. Mas a maneira como tais ferramentas vêm sendo usadas pelos músicos populares brasileiros, nos últimos 100 anos, é certamente – como no caso do prato-e-faca – bastante diferente do uso previsto por seus inventores. Tal fato justifica, a nosso ver, o uso – moderado e sempre crítico – que delas também será feito aqui.

A descrição da estrutura rítmica do samba de roda é bastante facilitada, também – e não por acaso – pelo uso de conceitos desenvolvidos, na etnomusicologia, por estudiosos das músicas da África sub-sahariana. Pensamos, em particular, nos conceitos de *contrametricidade* (Kolinski 1960, 1973),

de *linhas-guia* (Nketia 1975), de *beat* (Kubik 1995), e de *unidades operacionais mínimas* (Arom 1985) ou *pulsações elementares* (Kubik 1995).

Os eventos rítmicos do samba de roda podem, para fins analíticos, ser divididos em diferentes planos. Num plano mais básico, ou mais denso – isto é, com maior quantidade relativa de articulações rítmicas por período – estão os pandeiros, prato-e-faca, e, quando presentes, chocalhos e reco-recos. A participação desses instrumentos no samba tem como ponto de partida um ostinato que, em termos de notação convencional, pode ser descrito como uma sucessão de semicolcheias – as unidades mínimas de Arom ou a pulsação elementar de Kubik. A partir dessa base, acentuações e deslocamentos são criados, preferencialmente de maneira contramétrica.¹⁵

Um outro plano do ritmo, por

assim dizer mais espaçado e num registro mais grave, é configurado predominantemente por instrumentos como os timbales e tambores de marcação. Este corresponde às semínimas, ou ao *beat* de Kubik, ou ainda, como ficou dito atrás, aos passos de uma caminhada em sintonia com o samba. Em alguns casos, essas semínimas são tocadas de maneira igual, sem marca que as distinga; em outros casos – talvez por influência do samba carioca? – há acentuação e timbre mais grave no que seria a segunda semínima do dois por quatro, configurando mais um caso de contrametricidade.

A alusão aos passos remete a um ponto de grande interesse e que necessita maior aprofundamento: o da definição do ritmo feito pelos pés das sambadeiras no miudinho. A importância dos pés no samba de roda é ressaltada em inúmeros depoimentos colhidos. Parece claro

que os pontos de apoio dos pés, sempre alternando entre o direito e o esquerdo, correspondem aos *beats*. No entanto, o que acontece entre um *beat* e outro é menos claro.

A alternância dos passos se dá da seguinte maneira no miudinho, estando sublinhados os pontos de apoio: direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito etc. Como o mesmo pé nunca se repete, o ritmo seria em princípio binário (direito-esquerdo); mas do ponto de vista dos pontos de apoio, sublinhados acima - pontos onde os passos coincidem com o *beat* - a subdivisão seria antes ternária. Percebe-se que o miudinho não corresponde ao que foi chamado acima de caminhada, sendo um movimento, além de obviamente mais complexo, sensivelmente mais rápido que os passos cotidianos. No entanto, ainda não foi possível saber se a duração desses movi-

mentos dos pés é percebida pelas sambadeiras como *igual* – o que configuraria um ritmo de subdivisão propriamente ternária, como no caso de um compasso *seis por oito*, simultâneo ao *dois por quatro* dos instrumentos; ou se tal duração é por elas percebida como *diferente*, indicando uma subdivisão, finalmente, binária como no caso da chamada *síncope característica*, ou, usando-se figuras musicais convencionais, *semicolcheia-colcheia-semicolcheia*. Como o miudinho é rápido, as diferenças de duração absoluta entre as duas hipóteses são dificilmente perceptíveis, e provavelmente coincidem com as *margens de erro* de qualquer formalização musical. É possível que estratégias de pesquisa baseadas na psicologia cognitiva sejam indicadas para dirimir a dúvida.

Um terceiro plano do ritmo corresponde às linhas-guia, e sua execução cabe prioritariamente às



palmas e/ou às tabuinhas. Tanto no que se refere à *densidade* ou *espaçamento* das durações, como no que se refere ao timbre (grave ou agudo), no samba de roda as linhas-guia ficam numa posição intermediária entre os dois outros planos já mencionados.

A presença de linhas-guia como traço rítmico africano na música brasileira tem sido notada por vários pesquisadores (Kubik 1979; Mukuna, s/d; Sandroni, 2001). No caso do samba de roda, a linha-guia mais presente é aquela talvez mais comum na música tradicional brasileira: o famoso 3-3-2, ou colcheia pontuada, colcheia pontuada, colcheia.

Ex. 1



No entanto esta se combina, no caso aqui estudado, com outros elementos rítmicos de maneira bastante singular, gerando inclusive configurações rítmicas que se aproximam do que foi chamado paradigma do Estácio (Sandroni, 2001): mais um caso em que as influências mútuas entre samba baiano e carioca são difíceis de elucidar.

Ex. 2, 3 e 4



Finalmente, um quarto plano da elaboração rítmica é o que corresponde às vozes que cantam chulas, relativos, barraventos e corridos. Como já notara Waddey, a liberdade rítmica das melodias em relação ao *beat* é muito grande, confirmada, portanto, no samba de roda, uma tendência percebida pelos estudiosos na música influenciada pela cultura negro-africana de maneira geral.

A rítmica do samba de roda é um terreno vasto e fascinante e aqui não se pretendeu mais que apontar alguns elementos gerais para sua caracterização. ■

DONA DODÔ, DONA MARIA
ANNA E DONA DECO,
SAMBADEIRAS DE SAUBARA.
FOTO: LUIZ SANTOS.

MELODIA E HARMONIA

Os sambas de roda do Recôncavo baiano empregam escala diatônica maior não temperada, com o sétimo grau oscilando entre a sétima maior e a menor e, frequentemente, numa posição intermediária. A articulação das melodias tem forte tendência a acontecer *off-beat*, confirmando a opinião geral dos especialistas sobre as tendências rítmicas das músicas afro-americanas. A polifonia em terças paralelas é muito freqüente, e mesmo obrigatória no caso do samba chula. Os gritadores de chulas tendem a cantar no registro de tenor, chegando às vezes ao lá agudo (ver *Exemplo 5*).

Estes são os intervalos predominantes, mas há também ocorrência de quartas, quintas e sextas entre os dois gritadores de chulas (ver *Exemplo 8*).

No relativo, as mulheres cantam geralmente uma oitava acima do

Ai a lê ô A lê ô No meu cas -
te-lo de so - nho meu a - mor tá na ja - nel'
Vou tra - ba - lhar Que, o - A - ri tá me man - dan -
do Bo - ta'as ca - ra na pa - red'

Eu vou bei - rar_o mar ê Vou bei - rar_o mar

gritador de chula que faz a voz mais grave e, conseqüentemente, uma sexta acima do gritador de chula que faz a voz mais aguda (ver *Exemplos 6 e 7*).

Quando há instrumento harmônico - violão, violas de vários tipos, cavaquinho ou sanfona de oito baixos - os acordes são geralmente de tônica e dominante. ■

ê Eu vou bei - rar_o mar

Na ro - da do meu pan - dei - ro_ô iô - iô Na ro -

da do meu pan - dei - ro_ô iá - iá



A DANÇA

O passo mais característico do samba de roda é o chamado *miudinho*. Trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão. No caso das sambadeiras, parece ser sempre a partir deste pisoteado que as outras partes do corpo se movem, simultaneamente, e a dança se desdobra. Embora o passo do miudinho seja, em amplitude, pe-

quenino, ele proporciona locomoção cômoda devido à velocidade na qual é executado. Esta locomoção, ademais, pode ser feita para qualquer direção sem sair do miudinho: para frente, para os lados ou para trás, de acordo com o desejo da sambadeira.

Como os músicos normalmente estão posicionados ou no fundo do círculo, de frente para as sambadeiras, ou ao lado delas, elas saem

dançando o miudinho, se requebrando e se deslocando no espaço geral em direção aos músicos, para dançarem bem próximas e de frente para eles, numa espécie de monólogo corporal, que, embora seja reverencial e respeitoso, também é exibicionista. Tamanhas são a graciosidade e a velocidade com que a sambadeira se locomove através do espaço, desenhando em seu deslocamento linhas



A TRADICIONAL
UMBIGADA, SAMBA DE
RODA SUERDIECK. FOTO:
LUIZ SANTOS.

PÁGINA ANTERIOR
SAMBA DE RODA FILHOS
DE NAGÔ, DE SÃO FÉLIX.
FOTO: LUIZ SANTOS.

sinuosas, que dá a impressão de estar deslizando ou escorregando numa superfície lisa. Ao término de seu solo, a sambadeira dá a umbigada na próxima, que irá então por sua vez *correr a roda*. A umbigada é muitas vezes quase imperceptível, e pode também ser trocada por outro gesto indicativo da escolha, como erguer os braços na frente do outro, ou simplesmente lançar um olhar.

Há uma diferença fundamental entre o samba chula e o samba corrido, quanto à postura das sambadeiras. Em geral, no samba chula, a sambadeira mantém a coluna vertebral ereta, os dois joelhos semiflexionados, com ambos os braços relaxados e soltos, descansando-os ao longo do corpo. O peso do corpo é distribuído na sola dos pés, entre os dedos e os calcanhares. O movimento dos quadris também é contínuo e proveniente do ritmo produzido pelos pés. Ele lembra uma pequena gangorra que balançasse de maneira perpendicular à pélvis, com o ponto de engate um pouco abaixo do umbigo. Este movimento, nas sambadeiras mais velhas, pode ser feito mantendo a parte superior do corpo totalmente imóvel.

Entre as sambadeiras mais velhas notamos também que, embora a cabeça se mantenha ereta, geral-

mente o foco do olhar está dirigido para o chão, observando o passo do miudinho. Enquanto que, nas mais jovens, o foco do olhar se dirige discretamente para várias direções. Entretanto, elas não perdem a sensualidade do remexer dos quadris, que é bastante enfatizado, tanto pelas mulheres mais velhas como pelas mais jovens.

No caso dos sambas corridos, embora a coluna vertebral também esteja ereta, ela se mostra mais flexível, enquanto os dois joelhos ficam semiflexionados e ambos os cotovelos também semiflexionados, dão aos braços mobilidade no movimento de ir e vir; os pés continuam plantados e em contato com o chão, ainda no passo miudinho, mas com mais velocidade, amplitude e liberdade: os pés se separam e podem às vezes sair do paralelismo e formar um ângulo agudo; os calcanhares elevam-se um pouco mais.

Conseqüentemente, as pernas também se separam um pouco e o peso do corpo é levemente jogado para frente e para os dedos dos pés. Elas usam também, de vez em quando, a articulação de ambos os ombros, sacudindo-os e, conseqüentemente, agitando todo o corpo, inclusive a cabeça e o foco do olhar, que se dirige para várias direções. Ou ainda, em combinação com o remexer dos quadris, as mulheres podem tremer ambos os ombros fazendo o miudinho sem sair do lugar.

Uma das mais evidentes convenções coreográficas do samba de roda – tomado agora de maneira geral – diz respeito ao uso do espaço dentro da roda. Qual seja: quem entra na roda para sambar, tem que *correr a roda*. Dilma Santana, de Teodoro Sampaio, por exemplo, diz que “é obrigação da mulher, quando ela samba mesmo, correr a roda”. A sambadeira argumen-



SAMBADEIRA DO SAMBA DA CAPELA, DE CONCEIÇÃO DO ALMEIDA. FOTO: LUIZ SANTOS.

ta que “esse negócio de chegar no meio da roda, pular, pular e sair não é samba”. Dilma lamenta que “a juventude de hoje” não esteja sambando mais “pra correr a roda”, pois muitos estão misturando e dançando pagode como se fosse samba de roda. Ela explica que algumas sambadeiras “chegam assim no meio da roda, se sacodem todas no pagode e vão saindo”, o que, no seu entendimento, está errado,

pois no samba de roda a sambadeira “tem que correr a roda”.

“Correr a roda” significa dançar, não em um mesmo local, mas extrapolando os limites espaciais da sua própria kinesfera¹⁶, expandindo-se e utilizando-se do espaço geral da roda. Ou seja, a sambadeira se desloca – geralmente no sentido anti-horário – aproximando-se fisicamente de cada músico, como se estivesse dançando não só em resposta ao que ele toca, mas para ele, reverenciando o que ele faz, ao mesmo tempo em que exhibe o que ela é capaz de fazer. Sendo assim, a regra coreográfica de *correr a roda* acaba por revelar não só a interdependência da música com a dança, mas também o relacionamento íntimo estabelecido entre o músico que toca o samba, que geralmente é do sexo masculino, com a dançarina sambadeira, que geralmente é do sexo feminino.



SAMBA DE RODA RAÍZES
DE ANGOLA, EM SÃO
FRANCISCO DO CONDE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

PÁGINA AO LADO
SAMBA DA CAPELA, EM
CONCEIÇÃO DO ALMEIDA.
FOTO: LUIZ SANTOS.

O segundo aspecto coreográfico fundamental do samba de roda diz respeito ao papel preponderante exercido pela parte inferior do corpo. A expressão, aliás, difundida em todo o Brasil, segundo a qual o sambador tem que saber *dizer no pé* sintetiza não apenas uma das regras mestras do samba como dança – regra que não é exclusiva do samba de roda – mas também revela qual a parte do corpo que desempenha o papel principal dentro da dança. Com isso não se quer dizer que os pés são os únicos a *falar*, ou que o significado da dança se confina aos movimentos dos pés. Mas sim, que os pés são o centro gerador de movimentos, centro que ressoa e repercute no resto do corpo. Como bem disse Barbara Browning, o samba é *the dance of the body articulate*, ou seja, a dança do corpo capaz de falar (1995:1). A autora descreve os movimentos do samba como a

complex dialogue in which various parts of the body talk at the same time, and in seemingly different languages: “um diálogo complexo no qual várias partes do corpo falam ao mesmo tempo, e em linguagens aparentemente diferentes” (1995:2).

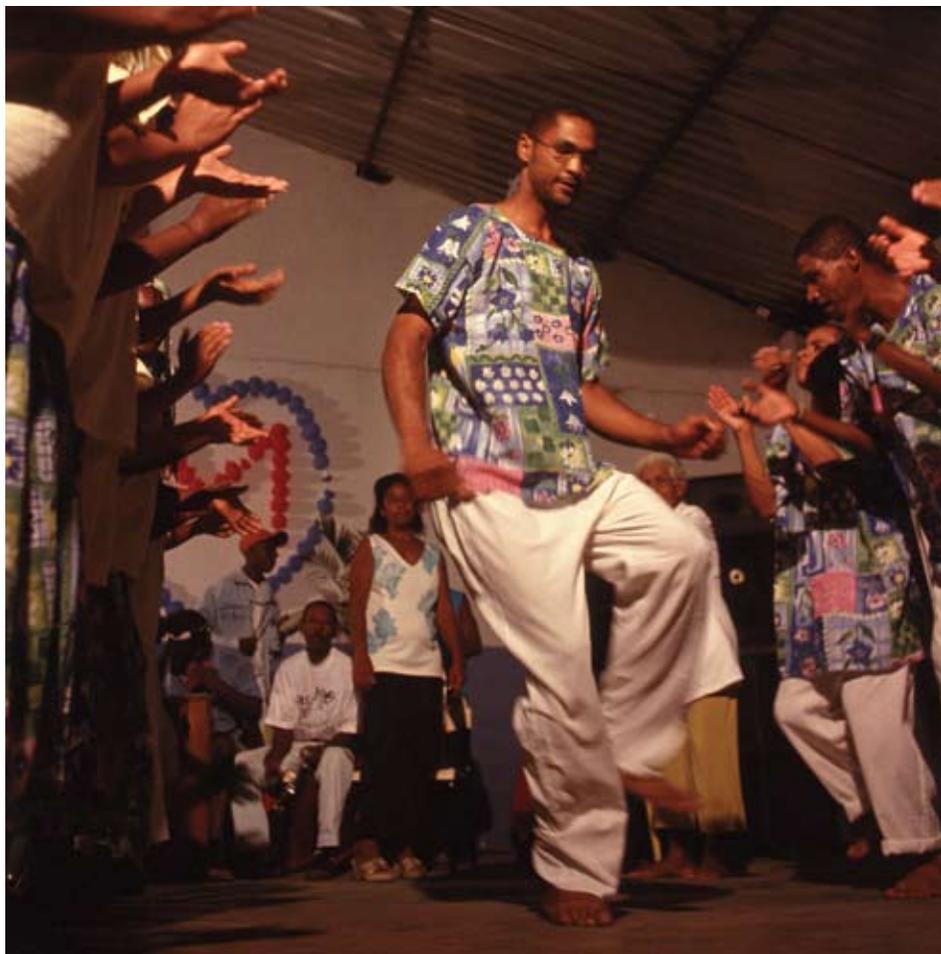
Ou, nas palavras de uma sambadeira:

“Samba é para quem sabe sambar (...) [mas] nem todo mundo sabe sambar. Sambar não é estar pulando, sambar é no pé. O samba vem do pé. Se fizer o ritmo no corpo e o pé certinho no chão, o samba vai longe”. (Maria Augusta S. Ferreira, São Braz).

Em suma, embora no samba os pés comandem os movimentos do resto do corpo, como um centro gerador de movimento, o corpo da sambadeira – da ponta dos pés até

a cabeça – se move como um todo. Esta articulação total do corpo pode ser considerada uma consequência natural da participação íntegra e apaixonada dos sambadores em suas performances. Como bem explicou a sambadeira Alva Célia Medeiros, de São Francisco do Conde: “O samba de roda, pra mim, é algo espontâneo, é algo que mexe com o coração, mexe com o corpo, mexe com a mente, mexe com toda a estrutura nossa”.

Isso explicaria, talvez, por que alguns entrevistados consideram a prática do samba como algo que alegra, rejuvenesce e cura. A alegria e o bem-estar desfrutados pelos que participam da roda de samba, seja tocando, cantando ou dançando, é, de fato, um tema recorrente aludido por inúmeros entrevistados. Dona Dalva Damiana de Freitas, por exemplo, ressalta os benefícios físicos e mentais do samba dizendo:



“Estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também. Mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa. Eu sambo, pareço uma menina de 15 anos”.

A seguir, alguns exemplos de variações coreográficas do samba de roda.

Na coreografia do grupo chamado de Samba da Capela, formado por jovens mulheres e homens

da cidade de Conceição do Almeida, sob liderança de D. Marina, os casais formam duas fileiras para dançarem uma em frente da outra usando indumentária padronizada.

As sambadeiras, na sua maioria jovens, iniciam o samba com o passo miudinho e, em seguida, através de uma discreta umbigada, convidam um sambador que esteja posicionado na fileira oposta à sua, para sambar. Ele, sozinho, no cen-

tro do espaço, evolui numa série de movimentos e exibe sua habilidade de sambador. Toda a coreografia se desenvolve entre as fileiras e segue uma variedade de seqüências de movimento, comandada por D. Marina. Por exemplo, os homens, sambando, correm no centro do espaço atrás das mulheres, sendo que, em outros momentos, são elas que se dirigem a eles; essa brincadeira se estende num jogo de sedução e de cumprimentos, numa exibição cheia de glamour.

Em outro momento, as sambadeiras se locomovem marcando o ritmo no chão, transferem o peso do corpo para frente, arrastam o pé que fica atrás, e assim, vão ao encontro dos sambadores. Depois é a vez deles irem ao encontro delas, procedendo da mesma maneira.

Em um determinado momento, D. Marina coloca um pau de vassoura no centro do espaço. Primei-

ro, as mulheres vão, uma a uma, e passam por cima dele, executando um passo pulado de cruzar e decruzar as pernas; depois é a vez dos homens. Ainda na evolução dessa coreografia, um outro momento original consiste em os homens se dirigirem às mulheres e, com muita habilidade, as suspenderem pelas axilas e as girarem no ar.

O entusiasmo é vibrante, tanto dos participantes como da platéia que assiste atenta às evoluções dos sambadores, principalmente quando eles demonstram domínio numa variedade de ações corporais, como, por exemplo, sapatear, deslizar, sacudir, balançar, pular, entre tantas outras.

Outra variação coreográfica do samba de roda que merece destaque é a do grupo de mulheres e músicos chamado Paparutas, da comunidade da Ilha do Paty, no município de São Francisco do Conde, comuni-

dade, aliás, quase que inteiramente formada por negros, como tantas outras no Recôncavo.

As sambadeiras Paparutas interpretam uma coreografia com um enredo fixo, ao som de um grupo de músicos. Todas vestidas com trajes padronizados, as sambadeiras do Paparutas desenvolvem uma cena com a finalidade de mostrar a culinária local por meio do samba, onde se destacam a coreografia e a pantomima de gestos.

A exibição das sambadeiras do Paparutas, junto a outros moradores da ilha, se deu ao ar livre. No centro de um grande círculo formado só por mulheres e três meninas, fica a protagonista da coreografia, a Dona da Comida, que se destaca pela vestimenta de *baiana*, toda de branco. Inicialmente, a Dona da Comida, sambando, simula um gesto de mexer com uma colher de pau a comida numa

panela de alumínio que está no chão, panela que depois é colocada na cabeça. Enquanto isso, as outras que estão no círculo cantam e dançam, segurando um prato de comida na cabeça, preparado por elas, e repetindo, inúmeras vezes, a seguinte canção:

*“E somos nós, Paparutas boas (bis)
Na cozinha na manemolência
somos pequenas e provocantes
na maior reminiscência.
Eu sou a manemolência
que me chamam de Iaiá
Eu sou a dona da cozinha
como eu não há igual”.*

O movimento de deslocamento no círculo é repetitivo e se dá através de um passo que vai para um lado e para o outro, balançando o corpo todo, num movimento de pêndulo. Depois dessa primeira cena, as mulheres se dirigem, uma



A DONA DA COMIDA DAS
PARARUTAS, ILHA DO
PATY, MUNICÍPIO DE SÃO
FRANCISCO DO CONDE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

a uma, à Dona da Comida, para lhe mostrar seu prato. Esta, então, simula uma expressão corporal de aprovação do prato, mas às vezes lança uma expressão facial questionadora para determinado prato, aparentemente comunicando que aquele ali está “mais ou menos”. Toda essa cena é uma *comédia*, como dizem alguns moradores da ilha.

Após a cena da aprovação da Dona da Comida com as sambadeiras, os pratos são servidos à comunidade e aos convidados. Depois elas voltam a dançar livremente na roda do samba, junto com outras pessoas, que se juntam a elas espontaneamente. ■



DETALHES DE
INDUMENTÁRIA DAS
BAIANAS DO SAMBA DE
RODA SUERDIECK. FOTOS:
PEDRO IVO OLIVEIRA.

A INDUMENTÁRIA

Não há uma regra fixa na indumentária dos participantes do samba de roda, simplesmente se dança com a roupa que está no corpo. Em geral, as pessoas se vestem com roupas do cotidiano, aquelas que usam no dia-a-dia, para trabalhar ou passear.

Mas nota-se que para as sambadeiras a saia ampla, comprida, franzida na cintura e rodada, é boa para a expressão corporal. Esse tipo de saia proporciona ao remexer dos quadris mais mobilidade, e aos movimentos, amplitude, principalmente quando elas giram e sambam no passo do miudinho. A imagem do corpo das sambadeiras em movimentos simultâneos, sacudindo os ombros, remexendo os quadris, girando e segurando a saia rodada, produz no espectador uma sensação estética de vitalidade e bem-estar. Por outro lado, o uso de roupas

modernas do dia-a-dia, como saia curta e justa, calças compridas e sapatos tipo tênis, visivelmente dificulta a movimentação dos quadris, das pernas e do passo miudinho.

Naqueles grupos que apresentam uma indumentária uniforme e padronizada, as sambadeiras usam um traje típico baseado na simbologia da tradicional baiana, ou seja, saia ampla, comprida e franzida na cintura, muitas vezes com dois níveis de babados, e também com tecidos estampados em cores vivas e contrastantes; blusa folgada com babado no decote redondo, feita com tecido de algodão e, geralmente, com uma das cores contrastantes com a cor do tecido da saia estampada; turbante ou uma tira de tecido largo feito de algodão, encobrindo os cabelos, e com uma das cores contrastantes da saia ou da blusa; colares de cores diversas; brincos e pulseiras de diversos

estilos; e, em alguns grupos, discreta maquiagem. As sambadeiras complementam esse traje usando sandálias para sambar.

As cores usadas no traje das baianas são contrastantes e fortes, como o azul e o amarelo, e o laranja e o verde. A combinação das cores, aparentemente, não obedece a nenhum padrão estético especial, e também não segue nenhuma tendência de moda atual. Nota-se que aqueles grupos que buscam se profissionalizar usam indumentária uniformizada e padronizada, mas cada um demonstra uma percepção estética própria que não parece especialmente influenciada pelos meios de comunicação contemporâneos.

A maioria das sambadeiras usa sandálias, mas em alguns grupos elas se apresentam descalças. Quanto aos homens, usam sapatos e muitas vezes dançam também des-

À DIREITA
VESTIMENTA DAS
PAPARUTAS. FOTO: LUIZ
SANTOS.

ABAIXO
AS MULHERES DO SAMBA
DE RODA BARQUINHA DE
BOM JESUS (DONA RITA,
NICE, CHARLENE E DONA
ELIENE). FOTO: LUIZ
SANTOS.



calços, dependendo do local onde se samba.

Dos mais destacados trajes de baiana tradicional estão os do grupo comandado por D. Dalva Damiana de Freitas, na cidade de Cachoeira, durante as comemorações na Festa da Nossa Senhora da Boa Morte. As sambadeiras usam por baixo da saia estampada – ampla, comprida, até os tornozelos, franzida na cintura e rodada – várias outras que são chamadas de anáguas, para dar um maior volume. Além disso, por cima dessa saia, elas usam uma blusa ampla, branca e rendada, com mangas curtas, a chamada bata; uma grande quantidade de colares, pulseiras, brincos; e um manto largo e comprido colocado por cima de um dos ombros, conhecido pelas filhas-de-santo do candomblé como pano da costa. Essas senhoras também usam um turbante branco amarrado na cabeça, encobrindo os

cabelos. Esse adereço é característico da tradicional baiana, das vendedoras de acarajé e das filhas-de-santo quando se apresentam para a dança do Xirê, em cerimônias do candomblé.¹⁷

O único grupo de sambadores que vimos vestindo indumentária totalmente uniformizada e padronizada é o de D. Marina, em Conceição do Almeida. Ainda assim, no final do samba, várias pessoas

presentes entraram na roda com as roupas cotidianas que vestiam naquele momento. Em outros grupos, os sambadores dançaram desde o início com a roupa do cotidiano, como calças compridas, bermudas, shorts, camisa de mangas curtas ou compridas de tecido de algodão ou mesmo camisetas de malha e sapatos. Em outros ainda – Terra Nova, Suerdieck, Samba Chula de Pitangueira – as sambadeiras usavam,



OS MENINOS JADSON E JAN,
DO SÍTIO DOIS MENINOS
EM PIRAJUÍ. FOTO: LUIZ
SANTOS.

PÁGINA AO LADO
SEU JOÃO DO BOI E OS
NETOS, CALANGO E NÊGO,
DE SÃO BRAZ, MUNICÍPIO
SANTO AMARO DA
PURIFICAÇÃO. FOTO: LUIZ
SANTOS.



todas, saias compridas, embora de diferentes modelos. No que se refere aos músicos, só vimos usarem indumentária uniformizada ou padronizada os dos grupos Raízes de Angola, em São Francisco do Conde, Filhos de Nagô, na cidade de São Félix, e o das Paparutas da Ilha do Paty. Nos outros casos, prevalece uma indumentária do cotidiano. Em algumas localidades, os músicos usam chapéu de couro ou palha. ■

APRENDIZADO

A transmissão dos saberes envolvidos na realização do samba de roda vem sendo feita por meio da observação e da imitação. Crianças observam e escutam o samba de roda desde a mais tenra idade. A partir de 4 ou 5 anos, ou mesmo bem antes, elas começam a imitar a dança, as palmas e os toques rítmicos. Em vários casos foram observadas crianças pequenas de um

ano que estavam totalmente absorvidas pelo ritmo do samba, fazendo pequenos passos e batendo palmas, para grande alegria dos adultos e jovens presentes. A partir de 8 ou 10 anos já participam da roda de forma ativa e consciente.

O papel da família parece ser bastante importante no estímulo e nas oportunidades de observação do samba. Em alguns casos, quem faz isso é a família nuclear:

“(…) e aí vindo de pequena, *mãinha* cantava, ele [pai] tocando, e eu fui vendo e aprendendo, essas músicas mesmo que eu acabei de cantar foi de pequena [que aprendi] no samba de roda.” (Kelly Cristina S. dos Santos, Ilha do Paty).

Em outros casos, a família ampliada:

“Eu mesmo desde criança gosto



do samba, meu pai era sambador, meus tios, meus parentes são daqui de Terra Nova, e eu me criei nesse clima e gosto até hoje do samba, acho bonito” (Carlos Pereira dos Santos, chamado Carlito Carpinteiro, Teodoro Sampaio).

“Minha mãe saía para as rezas e me levava e eu ficava olhando o povo sambar, mas achava tão bonito e dizia ‘eu vou sambar um dia’.

E depois eu fui crescendo, minhas tias gostavam muito de samba e pedi a ela: ‘Júlia, deixe Fiita ir contigo pro samba’, e ela deixava e eu sambava a noite toda, achava bonito minhas tias sambando porque todo mundo sambava, era a família inteira, achava bonito e continuei e até hoje eu gosto do samba” (Dilma F.A. Santana, conhecida como Fiita, Teodoro Sampaio).

Nem sempre a observação é tão passiva quanto pode parecer. Em alguns casos, parece haver uma intencionalidade educativa, tanto por parte dos mais velhos, quanto da própria criança:

“Quando eu tinha cinco anos de idade, meu pai começou a me levar pro samba pra me ensinar. Aí eu fui, ficava com o olho em cima da boca dos homens pra aprender e

MENINAS E PANDEIRO, NO
ALTO DO RIACHINHO, MAR
GRANDE, MUNICÍPIO DE
VERA CRUZ. FOTO: LUIZ
SANTOS.

daqui a pouco comecei a entrar no meio” (Zeca Afonso, São Francisco do Conde).

É claro também que, na ausência dos pais, outros podem desempenhar o papel de estimuladores do aprendizado:

“Eu fui criado com um cidadão que era sambador, aí eu fui aprendendo com ele e gostando” (Manoel Domingos J. Silva, dito Duzinho, Teodoro Sampaio).

“Não vou dizer nem que aprendi com minha mãe, que minha mãe ela nunca gostou de samba, era uma pessoa meia pacata. Mas aprendi com as pessoas daqui, da terra, as pessoas mais antigas que saíam com a barquinha, e eu desde pequena acompanhava e aprendi” (Maria Rita S. Machado, Bom Jesus dos Pobres).

É importante ressaltar também que o mundo do aprendizado do samba na verdade são dois mundos, separados por gênero. As meninas aprendem a sambar com as mulheres, que as introduzem nos passos e movimentos, e adotam a postura de *madrinhas*: em alguns casos foi observado e ouvido que as sambadeiras experientes se responsabilizam por uma ou duas meninas, que inclusive entram na roda junto a essas *madrinhas*, sambando paralelamente de forma discreta, acompanhando seus passos e caminhos na roda. Esse aprendizado dentro da roda, como em outros momentos fora da roda, também pode ser visto como uma introdução ao mundo feminino, pois a jovem começa a desenvolver uma consciência maior sobre seu corpo e sensualidade, alimentada, além disso, pelas conversas e comentários das mulheres mais velhas.

Os homens também procu-

ram envolver os rapazes no samba, ensinando-os a tocar os diversos instrumentos, o que obviamente tem a ver com a inclinação de cada um e com os conhecimentos do pai, tio, irmão etc. Em muitos casos, como foi visto, o gosto dos rapazes pelo samba é herança familiar, mas nem sempre é este o fator decisivo. Conversando com os sambadores, percebe-se que muitas vezes fala mais alto o pendor individual do jovem, talvez o que se chama de talento. Ora, segundo os sambadores, em muitos casos este pendor musical estaria se inclinando em outras direções. Os jovens interessados em música, e em aprender instrumentos como cavaquinho ou violão, geralmente querem tocar os estilos musicais do momento, e são poucos os que se dedicam ao estudo do toque da viola no samba chula. Várias conversas com os sambadores pareceram indicar que o aprendi-



zado baseado na oralidade e na imitação poderia ser complementado, com proveito, por estilos educativos que ligassem o samba a interesses mais típicos dos jovens de hoje, como o uso de recursos tecnológicos, a profissionalização etc.

Assim como no caso das moças em relação às mulheres, o samba também serve de via de introdução dos rapazes ao mundo dos homens. Mas este papel do samba não é tão

proeminente no caso masculino, que, ademais, traz conflitos maiores entre as hierarquias e comportamentos tradicionais dos sambadores, e o estilo de convívio mais democrático dos jovens rapazes. É possível que as diferenças de gênero no que se refere ao aprendizado estejam ligadas também ao caráter menos *especializado* do papel das mulheres no samba de roda. Ou seja, quase todas as jovens podem

vir a tornar-se sambadeiras, enquanto apenas poucos dos rapazes se tornarão gritadores de chula ou violeiros, pontos altos da hierarquia dos sambadores; embora certamente uma quantidade um pouco maior deles possa vir a tocar regularmente os demais instrumentos, como pandeiros, atabaques e timbales. ■

NOTAS

1. Uma descrição detalhada dos instrumentos citados será encontrada à frente.

2. Padrão (ou desenho) rítmico que se repete com regularidade (nota do editor).

3. Expressão de origem latina utilizada na escrita musical para indicar que determinado trecho de uma música pode ser executado sem estrita adesão ao andamento estabelecido, que uma passagem é optativa ou que o executante pode, em suma, improvisar (nota do editor).

4. Seriam eles: Alagoinhas, Aratuípe, Cachoeira, Camaçari, Castro Alves, Catu, Conceição de Feira, Conceição do Almeida, Coração de Maria, Cruz das Almas, Feira de Santana, Irará, Itaparica, Jaguaripe, Maragogipe, Mata de São João, Muritiba, Nazaré, Pojuca, Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro, Santo Estevão, São Félix, São Felipe, São Francisco do Conde, São Gonçalo dos Campos, São Sebastião do Passé e Salvador.

5. Para a descrição de um destes, ocorrido em Santo Amaro em 1808, e que parece ter sido especialmente impressionante, vide Reis, 2002:104ss.

6. Para os poemas de Gregório de Matos, Budasz, 2001:148-55; para os vilancicos, Damasceno, 1970:88-9.

7. É possível que Lindley não conhecesse o cavaquinho, e o tivesse confundido com um violino. De fato, na seqüência ele menciona o “dedilhar” do instrumento, e não o friccionar de um arco.

8. Citado em Santos, 1998:27. O jornal citado é de 19/5/1866.

9. Citado por Santos, 1998:33. O jornal citado é de 7/2/1867.

10. No verbete “Chula” (não assinado), para a *Enciclopédia da Música Brasileira* (Marcondes, 1977:192-3).

11. Substantivo masculino, pronuncia-se com o “e” do meio fechado: *machête*.

12. No final de 2003, o musicólogo português Manuel Morais publicou a

edição e estudo crítico de uma coleção de peças para machete, compostas em 1846, por Cândido Drummond de Vasconcelos na ilha da Madeira (Morais, 2003). O instrumento em questão não corresponde ao machete do Recôncavo, sendo, em vez disso, bastante próximo ao cavaquinho. É bastante possível que o machete que dá nome ao conto “O machete”, de Machado de Assis (1994[1878]), seja também um cavaquinho. Vide também Budasz 2001:30-4.

13. Clarindo dos Santos (1922-1980) foi o mais célebre construtor de violas do Recôncavo. Foi um dos principais colaboradores da pesquisa de Ralph Waddey, no final dos anos 1970. Quando de sua morte, Ralph a contragosto comprou o que restava de sua oficina, para evitar que se perdesse (Waddey, comunicação pessoal, julho de 2004). Este acervo encontra-se hoje na Universidade do Texas, em Austin.

14. Sem esquecer que tal “sintonia” não acontece naturalmente, mas depende de certo conhecimento prévio da cultura musical em questão.

15. Para uma discussão do conceito de contrametricidade, vide Sandroni, 2001:21-8.

16. Termo técnico empregado em estudos de dança, que significa “esfera de movimento”.

17. O Xirê é um dos rituais que compõem as celebrações em louvor às divindades do candomblé, no qual as filhas-de-santo dançam em torno de um eixo imaginário ou assinalado por um elemento vertical denominado poste central. Corresponde à parte pública dessas celebrações e pode ser assistido por pessoas não iniciadas (nota do editor).

PANDEIRO USADO NA
MARUJADA, EM SAUBARA.
FOTO: LUIZ SANTOS.





JUSTIFICATIVA

DONA MADALENA, EM
GEOLÂNDIA, MUNICÍPIO
DE CABACEIRAS DO
PARAGUASSU. FOTO: LUIZ
SANTOS.

O SAMBA DE RODA COMO OBJETO DE REGISTRO

A música popular, num sentido amplo, vem sendo reconhecida há muito como um campo privilegiado da expressão cultural no Brasil. Ela é multifacetada, singular em comparação às músicas de outros países, plural no território nacional e, sob certos aspectos, ainda muito mal conhecida. Um gênero, no entanto, se destacou nacional e internacionalmente desde pelo menos os anos 1930, como sua expressão máxima: o samba.

Como vimos, a primeira menção documentada da palavra samba no Brasil data de 1838, em Pernambuco. Entre esta data e meados dos anos 1920, há registros de atividades musicais e coreográficas chamadas de samba em vários pontos do Brasil: Bahia, Ceará, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro. No mesmo período há registro de outras manifestações musicais e coreográficas que não eram chamadas

de samba, mas tinham certas características comuns com sambas: no Maranhão, em Alagoas, Rio Grande do Norte, Minas Gerais...

No início dos anos 1930, nasceram no Rio de Janeiro as primeiras escolas de samba. Elas irão modificar profundamente o estilo do samba carioca que, a partir de então, e num breve lapso de tempo, chegará a todo o país e assumirá, já no final da mesma década, o posto de símbolo musical da nacionalidade. Para tal, deu-se a confluência de dois fatores: primeiro, a existência de grande número de músicas locais, que eram já conhecidas como sambas, ou que, conhecidas por outros nomes, tinham, com aquelas, semelhança. Segundo, a penetração nacional do samba carioca, que se deu por duas vias simultâneas: os meios de comunicação de massa, que passaram a veicular largamente canções chamadas de sambas,

gravadas por estrelas do rádio e do disco como Francisco Alves e Carmem Miranda; e o movimento das escolas de samba, hoje existentes em todos os estados, e não só nas suas capitais. Nessas duas vias há, ainda, a influência da hegemonia econômico-político-cultural do Rio de Janeiro. O *samba brasileiro*, pois – tal como é, hoje, entendido, praticado e consumido em todo o Brasil, e também em outros países – é uma forma de expressão desenvolvida primariamente na antiga capital federal.¹

Mas a enorme popularidade deste samba não impediu que, em diferentes pontos do país, continuassem existindo sambas locais, oriundos de tradições às vezes centenárias, e com maior ou menor capacidade de adaptar-se às transformações históricas. É o caso do samba rural paulista, do samba de coco pernambucano e – com outro

nome, mas com inúmeros traços comuns – do tambor de crioula maranhense. É o caso também do samba de roda baiano, objeto do presente dossiê, que, no entanto, ocupa na música popular do Brasil uma posição singular.

Esta singularidade se deve, entre outras coisas, a razões históricas e a traços formais. Tanto por sua origem, como por algumas de suas características, o samba carioca – o samba brasileiro – apresenta profundas conexões com o samba de roda baiano. É ponto pacífico na historiografia do gênero que os primeiros sambas cariocas, incluindo o famoso *Pelo telefone* (1917), nasceram no seio da comunidade de imigrantes baianos que existia em torno da Praça Onze, berço do carnaval do Rio de Janeiro (Silva, 1975; Moura, 1983). As descrições dos eventos festivos onde se cantavam e dançavam tais sambas – eventos que, aliás,

como ainda hoje, eram chamados também de sambas – coincidem em inúmeros pontos com o que se pode observar na Bahia em pleno século XXI. Tais conexões são reconhecidas e assumidas pelos praticantes do samba em sua versão carioca e nacional, como atestam, entre outras coisas, inúmeras letras de samba e a presença indispensável de uma Ala das Baianas em todos os desfiles de escolas de samba.

A enorme pujança, no Brasil, da música popular profissional, *nacionalizada* através dos meios de comunicação – e conhecida a partir dos anos 1960 pela sigla MPB – obscureceu muitas vezes o fato de que as formas de expressão tradicionais, que lhe serviram de ponto de partida e fonte de inspiração no decorrer do século XX, longe de serem apenas raízes longínquas, continuaram, e continuam a ser, parte importante da vida de inú-

meros homens e mulheres de todo o país. É o caso também do samba de roda baiano, que continua “vivo ainda lá”, segundo uma canção de Dorival Caymmi. Como berço reconhecido do samba brasileiro, ele já ocupa um lugar privilegiado no panteão da sensibilidade dos habitantes deste país; e também, é importante que se diga, na de todos aqueles que, da Suécia ao Texas, passando pela África e pelo Japão, hoje amam e praticam o samba em sua versão mais difundida. É mais do que justificado, portanto, que seja amplamente reconhecido também como prática contemporânea e como patrimônio vivo.

A magnitude do valor do samba de roda como bem cultural reside em seu conjunto. Ele é dança, é música, é poesia, é inclusive teatro, posto que apresenta cenários, indumentária e papéis a serem desempenhados. E é – não menos



DONA FIA E O SAMBA DE RODA DE PIRAJUÍÁ. FOTO: LUIZ SANTOS.

importante – participação: a alegria máxima do samba reside em fazer parte dele, em sambar. No sentido próprio, como se sabe, “sambar” quer dizer dançar o samba. Mas, com licença poética, a palavra pode ser usada para designar qualquer das inúmeras modalidades em que é possível dele participar, seja cantando, tocando, batendo palmas, respondendo o refrão ou o relativo. É assim desfrutando do samba de

roda através de todos os sentidos, mas também através de ações físicas, as quais transformam, é claro, a maneira como o corpo o percebe.

Esse caráter totalizador da experiência do samba em nada diminui as qualidades específicas de cada um de seus aspectos.

Para significativas parcelas do povo do Recôncavo, o samba de roda se reveste indubitavelmente de um valor excepcional. Tal aspecto

pode ser avaliado em seus depoimentos e, em primeiro lugar, em termos absolutos:

“O samba de roda representa, pra minha vida, as minhas raízes. (...) É uma coisa mesmo do sangue, das raízes, e eu me sinto muito bem fazendo isso. Desde pequena eu acompanho os antigos no samba de roda, e cresci e hoje abracei o samba de roda, adoro, e pra mim representa muito. (...) A gente não pode deixar isso, porque é nosso, e faço tudo, dou o meu sangue, pra não acabar essa tradição” (Maria Rita Machado, da Barquinha de Bom Jesus dos Pobres).

Mas também em termos comparativos:

“Eu gosto do samba mesmo, eu adoro o samba, deixo qualquer motivação pelo samba de roda. (...)”



deixo festa, futebol, qualquer coisa, e vou pro samba” (Manoel Domingos Silva, dito Duzinho, do samba chula de Teodoro Sampaio).

O samba é concebido como algo que tem caráter de síntese. Isto, por dizer respeito à totalidade de cada pessoa envolvida. Mas também por integrar campos distintos, constituindo assim um saber próprio a seus praticantes:

“[No samba de roda] você vê que algumas músicas são cantigas de roda, a gente canta até umas músicas que são entoadas dentro dos terreiros pelos caboclos (...) e até a gente faz trovas também, poesias, versos. Então pra mim é uma mistura de ideais, de cultura, uma mistura de um saber, um saber que só o próprio nativo da criação do samba que sabe sentir isso aí” (Idem).

O valor do samba de roda

também é ligado por seus praticantes ao seu papel como testemunho de tradições mais que centenárias trazidas ao Brasil pelos africanos escravizados.

“O que eu sei é que partiu mais dos escravos, né? Que os primeiros habitantes da nossa terra foram os escravos, e geralmente nos engenhos a minha mãe contava que se fazia muito samba. De noite, quando eles terminavam o trabalho, quando iam descansar, noite de lua, sentavam no terreiro e daí surgiam os sambas” (Maria Ana do Rosário, Saubara).

“O samba na verdade a gente sabe que é de origem africana, os escravos quando eles vieram trouxeram seus anseios, seus desejos, tradições, ideais. E na verdade não morreu, continuou: então pra mim é muito importante porque a gente

preserva uma tradição, preserva uma raiz, uma cultura que é muito importante para a referência da própria Bahia, dentro dessa tradição que é o samba” (Alva Célia, S. Francisco do Conde).

“(…) essa tradição que vem passando de geração pra geração. Foi meu bisavô quem trouxe para aqui para o Brasil, porque ele foi um dos escravos que, quando o povo veio da África, ele veio como sambador, e aqui passou pro meu avô e passou pro meu pai e passou pra mim, e por isso a gente não quer deixar acabar porque já tá na terceira ou quarta geração” (Zeca Afonso, S. Francisco do Conde).

Essa convicção expressa pelos praticantes do samba é, como já foi visto, corroborada pelos registros históricos. Mas ela não exclui o fato de que o samba de roda é

OS IRMÃOS ZILDA DO
SACRAMENTO E ALCIDES
DO SACRAMENTO, DO
GRUPO AS PAPERUTAS.
FOTO: LUIZ SANTOS.

resultado de um processo de trocas interculturais. Sendo uma atividade de afro-descendentes, e exibindo traços culturais de origem africana, ele não deixa de comportar, desde seus primeiros registros históricos, elementos trazidos pelos europeus. Esses elementos, no entanto, foram como que *apropriados* à sua maneira pelo samba de roda. Talvez o caso mais típico seja o do instrumento musical *prato-e-faca*: os utensílios domésticos de origem europeia foram empregados, de maneira totalmente inesperada para seus fabricantes e utilizadores prévios, como idiofones raspados. Algo semelhante ocorre com os instrumentos de corda - violão, machete, cavaquinho - que, mesmo trazidos por europeus, soam nas mãos dos sambadores afro-descendentes de maneira totalmente original e única, remetendo em alguns casos às sonoridades de instrumentos de

cordas africanos. O mesmo se pode dizer da parte poética do samba, cantada em língua portuguesa, com corte estrófico e rítmico português, mas com emissão vocal e conteúdo verbal absolutamente associados à cultura dos afro-descendentes do Recôncavo.

O papel do samba de roda baiano como fecunda matriz de novas formas culturais é também indubitável. Como já foi dito, é ponto pacífico entre os historiadores da música popular brasileira que foi da comunidade de imigrantes baianos no Rio de Janeiro, no início do século XX e dos sambas que faziam, que começou a tomar forma o samba carioca, com suas inúmeras variantes como o samba-enredo, o samba de breque, o samba canção, o samba de partido-alto etc.

O samba de roda foi também fonte de inspiração para alguns dos compositores profissionais que

fazem a glória da moderna música popular brasileira, como Dorival Caymmi (*Samba da minha terra*), Geraldo Pereira (*Falsa baiana*) e Caetano Veloso (*Boa palavra, É de manhã...*). Nos dias de hoje, o samba de roda tem inspirado compositores como Roberto Mendes - especialmente o CD *Tradução* - Raimundo Sodré, com o CD *Dengo* e outros. Tem também inspirado grupos contratados por grandes gravadoras, como alguns dos ligados à chamada *axé music*. Finalmente, cabe mencionar que o samba de roda é base do trabalho apresentado por Dona Edith do Prato - ela própria uma habitante do Recôncavo e praticante tradicional do gênero - no CD *Vozes da purificação*, que obteve em 2004 o importante prêmio TIM de música popular brasileira na categoria Regional.

Por tudo isso, a comunidade do samba de roda engajou-se no seu

DONA DALVA, DO SAMBA DE RODA SUERDIECK, EM CACHOEIRA. FOTO: LUIZ SANTOS.

reconhecimento como patrimônio:

“Era muito bom que virasse um patrimônio, era uma beleza, era uma benção porque o samba de roda é uma coisa muito importante. (...) O samba é a vida, é a alma, é a alegria da gente (...) lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicar do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos” (Dalva Damiana de Freitas, Cachoeira). ■



**ENFRAQUECIMENTO
DA FORMA DE
EXPRESSÃO,
PRESSÕES
E RISCOS
POTENCIAIS DE
DESAPARECIMENTO**

A prática do samba de roda sofreu considerável declínio no curso do século XX. Um dos fatores que contribuiu para isso foi a decadência econômica do Recôncavo que, embora iniciada no século XIX, ainda aumentou, entre outras razões, devido à construção, nos anos 1970, da rodovia unindo Salvador a Feira de Santana. Esta rodovia passa na fronteira Norte do Recôncavo e tornou-se a via preferida para o fluxo de produtos agrícolas do interior do Estado em direção à capital. Assim, o comércio, as feiras e o ir-e-vir de embarcações nos rios do Recôncavo - sobretudo o Paraguaçu - e na baía de Todos os Santos foram reduzidos consideravelmente, o que agravou a estagnação econômica e acentuou o êxodo da população para a capital do Estado e para o Sul do país.

Outro fator que vem contribuindo para a decadência do samba

de roda é a competição desigual que sofre por parte dos meios de comunicação de massa e do imenso prestígio da moderna música popular. Tal prestígio leva muitos jovens a acreditar que o samba de roda é um divertimento de velhos, ultrapassado e fora de moda.

Mais especificamente, um importante fator de enfraquecimento de uma das modalidades mais valorizadas de samba de roda, o samba chula, é o quase completo desaparecimento do instrumento mais apropriado para a sua performance: as violas de samba e, entre elas, especialmente, o machete. Como já foi dito, o último artesão conhecido de violas de samba, Clarindo dos Santos, morreu em 1980. Os sambadores da região do samba chula queixam-se constantemente da falta desses instrumentos, pois sentem que sem eles o samba perde algo de grande importância.

O samba brasileiro é, em suas múltiplas formas, muito valorizado no país e não se pode dizer que esteja em risco de extinção. No entanto, isto se refere, sobretudo, ao samba carioca, que, como vimos, é a modalidade dominante e a que mais laços desenvolveu com a indústria cultural. Ora, vai muita distância entre a valorização do samba comercial nos meios de comunicação de massa e a valorização de sambas tradicionais no seu contexto original. As idéias preponderantes no Brasil sobre as relações entre música popular e música folclórica estabelecem que esta última é a *raiz*, uma espécie de sobrevivência anacrônica, na qual a primeira se inspira e se vivifica. Isso pode ser notado no tipo de reconhecimento verbal que é dado ao samba de roda tradicional nos meios de comunicação de massa, reverenciado, em palavras, mas considerado primiti-

TOCADOR DE SANFONA
DURANTE O CARURU,
COMUNIDADE DE PONTA
DE SOUZA, MARAGOGIPE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

vo, rústico. Lê-se, por exemplo, na internet: “É uma música muito rica que ainda está lá, quase primitiva, como a chula, ultimamente esquecida até pelos próprios baianos” (da apresentação do CD do sambista Roque Ferreira, na página da gravadora Biscoito Fino). Ou ainda: “Das 14 faixas do álbum, apenas três não pertencem ao domínio público. A predominância das faixas de autoria desconhecida se deve ao fato de o samba de roda ser um gênero primitivo, cantado e cultivado pelas baianas antes do aparecimento do samba propriamente dito, no Rio, na década de 10” (da apresentação do CD de Dona Edith do Prato, na mesma página).

Nesse quadro, a relativa valorização do próprio samba de roda como gênero comercial – manifestada, por exemplo, na mencionada premiação do CD de Dona Edith do Prato pela TIM – pode não

ter nenhuma repercussão positiva sobre a vivência do samba de roda em, digamos, Santiago do Iguape, que fica a menos de 50 km da casa de Dona Edith em Santo Amaro. A cadeia de mediações que vai do palco do Prêmio TIM ao adro da igreja de Santiago do Iguape é demasiadamente complexa. Em todo caso, se é possível argumentar que tal premiação traz embutida pelo menos a possibilidade de um efeito positivo na outra ponta, deve-se reconhecer que, para que tal efeito se realize, é preciso justamente atuar na referida cadeia de mediações.

A percepção atual de uma parte significativa dos sambadores do Recôncavo é a de que seu samba de roda é desvalorizado pela sociedade. De fato, o descaso para com o samba de roda por parte de instâncias locais – quer da sociedade civil, quer políticas, educacionais e culturais – é apenas um exem-

plo de uma situação conhecida de quantos se interessam pela cultura popular tradicional no Brasil. É problema cuja solução exige uma longa batalha de idéias e luta contra preconceitos arraigados, tal como vêm empreendendo o Iphan e o Ministério da Cultura. Nessa luta, um dos caminhos principais é ouvir as reivindicações dos próprios sambadores.

Uma das suas queixas recorrentes refere-se à carência de violeiros e violas adequadas. O instrumento, em muitos casos, precisa ser substituído por violão, cavaquinho ou bandolim; a queixa dos sambistas quanto à falta de bons tocadores é generalizada. A situação dos demais instrumentos também é, em geral, bastante insatisfatória. Já foram mencionadas, em particular, as sanfonas de oito baixos utilizadas por alguns grupos, todas encontradas em estado lastimável.



Mas no que se refere aos instrumentos, o ponto mais sensível para a continuidade e a integridade cultural do samba de roda é o desaparecimento dos artesãos que faziam machetes, as pequenas violas de cinco ordens, típicas da região de Santo Amaro. Hoje são poucos os sambadores que possuem um machete. Foi encontrado apenas um tocador dominando sua técnica e repertório num grau satis-

fatório. Com a raridade, a valorização do instrumento se tornou ainda maior. Muitos dos músicos sentem que, sem o machete, o samba perde algo de importante:

“Hoje em dia nós não temos a viola principal como era antigamente: era o machete, era a viola pequenininha de pau. Ela era necessária pra esse samba da gente. Hoje em dia tem aquela viola

[paulista] que não vai dar a mesma tonalidade que vai dar aquela viola antiga. E se quiser uma daquela tem que encomendar no Maranhão ou em outro lugar. É como o pandeiro de tarraxa: nós toca, mas era [de] couro de cobra, prego, como João ainda tem, Babau tem. O samba nativo é esse, e a viola natural não é essa que nós toca não, é o machete. E essa nós temos que desencavar de onde tiver, pra botar o samba nativo mesmo como era.” (Augusto Lopes, São Braz).

“As pessoas quando vêm pra ouvir o samba de roda, não ouvem um samba de roda totalmente original, por falta de apoio, porque nós não temos o apoio mesmo pra o machete. Esse machete é difícil de ser encontrado e até hoje nós não conseguimos formalizar o samba ideal, o instrumento ideal” (Carlos M. Santana, dito Babau, São Braz).

ALUNOS TENDO AULA
DE VIOLA. FOTO: JEAN
JAULBERT.

“Então, a dificuldade que nós temos, é porque não existe mais quem faz o instrumento desse tipo. Porque só serve desse tipo, o machete, porque é a tradição, e não é só a tradição: porque só serve mesmo para o samba é o machete, viola grande não serve pra samba. Porque pra gente cantar com a viola grande tem que ser sol maior e o samba fica feio” (Zeca Afonso, São Francisco do Conde).

A recuperação do saber-fazer violas machetes, e a preservação e desenvolvimento do que resta do saber tocá-las é, pois, urgente, e por si só já justificaria a importância de ações afirmativas de valorização do samba de roda.²

Outra queixa recorrente dos sambadores é a de falta de acesso ao material produzido por pesquisas feitas com eles próprios. Duas das principais pesquisas realizadas - Waddey e Pinto - foram feitas por



pesquisadores independentes, não residentes no Brasil e não vinculados organicamente a estruturas locais e permanentes. Instituições culturais brasileiras não possuem cópias dos acervos gerados por estas pesquisas, um dos quais se encontra hoje nos Estados Unidos, e o outro na Alemanha. Mesmo os resultados acadêmicos gerados por estas pesquisas encontram-se disponíveis em português de maneira parcial

e de difícil acesso (caso de Waddey até a presente publicação), ou de todo não disponíveis em português (caso de Oliveira Pinto). No que se refere aos acervos que estão no Brasil - os gerados pelas pesquisas de Zamith/Travassos e Marques - não se encontram em condições adequadas de consulta pelos sambadores. No que se refere ao acervo que foi gerado pela presente pesquisa, embora parte dele esteja sendo

devolvido por meio de cópias para os sambadores, por enquanto há apenas a intenção de que possa vir a ser consultado facilmente pelos futuros sambadores do Recôncavo. Essa situação de falta de acesso às informações geradas por pesquisas é sentida por muitos sambadores, com toda a razão, como um desrespeito aos seus direitos culturais.

Além disso, é forçoso mencionar a situação de grande precariedade material em que vive boa parte das sambadoras e sambadores. De fato, o principal risco de desaparecimento do samba de roda está ligado às difíceis condições sociais e econômicas em que vivem seus praticantes. Em sua maioria, negros; falantes de português dialetal, estigmatizado socialmente; em situação econômica precária pois vivem de agricultura de subsistência, da pesca ou de aposentadorias irrisórias, eles não se apresentam, para a maior

parte da juventude da região, como modelos a imitar, mas antes como a personificação de um estado do qual se quer escapar.

“O trabalho é esse, vivemos tudo de pescaria. Quando é no verão, tem uma coisinha melhor, e quando é no inverno, que a pescaria ‘pifa’, eles todos passam privação. Não pedem porque têm vergonha de sair pedindo. (...) Dentro da maré, perdem a noite toda dentro de uma canoa, correndo o risco de perder a vida, um dia trazem um quilo de siri, e às vezes voltam pra casa com meio quilo, às vezes tem casa com quatro, cinco filhos, marido desempregado, como é que está passando?” (Manoel Barbosa do Amor Divino, dito Mané do Velho, Itapecerica).

“Eu fazia e faço [roça], arrumo um pedacinho de terra pra plantar,

faço minha rocinha na terra dos outros porque eu não tenho sítio pra plantar (...) Se não plantar roça vive de quê? Tem muitas pessoas que têm idade e não são aposentadas, não recebem. Passar fome não pode, tem que plantar roça, feijão, milho, mandioca, abóbora, batata, tudo pra sobreviver, senão vai morrer de fome. (...) E se não comer não agüenta sambar, tem que comer pra ficar forte, pra agüentar sambar!!!!” (Madalena dos Ramos, Geolândia, Cabaceiras do Paraguaçu).

Nessas condições, a juventude volta seus olhos para as perspectivas de vida moderna oferecidas por tudo que vem da capital do estado e, mais ao Sul, dos centros econômicos do país. Nisto se enquadram novos gêneros e estilos de diversão, difundidos pelos meios de comunicação de massa. Entre estes, em

particular o pagode, um tipo de samba comercial que ganhou notoriedade a partir do final dos anos 1980:

“(…) hoje não se ouve samba de origens, e sim ouvimos difundido o pagode, porque toda garotada hoje gosta do pagode, mas só que o verdadeiro samba está nas pessoas que viveram 50 anos atrás, que não tinha outro tipo de diversão, que não existia televisão. (...) Então estão deixando morrer a cultura dessas pessoas, simplesmente pelo fato de não estarmos passando para as gerações futuras” (Paulo César F. Santos, Maragogipe).

E o *arrocha*, dança da moda em 2004, derivada da onda da música brega:

“Mas hoje as meninas não querem aprender [o samba de roda], só



SEU DOMINGOS PRETO,
DO SAMBA SUSPIRO DO
IGUAPE, SANTIAGO DO
IGUAPE. FOTO: LUIZ
SANTOS.

querem aprender esse negócio desse arrocha” (D. Zelita, Saubara).

Mesmo quando a adesão aos novos gêneros não implica em abandono dos antigos, ela ocasiona por vezes a alteração dos estilos tradicionais:

“É obrigação da mulher, quando ela samba mesmo, ela correr a roda, e [diante de] cada tocador daquele, no pé da viola, no pé do pandeiro, ela cortar o samba. Esse negócio de chegar no meio da roda, pular, pular e sair, não é samba. Aí o povo já inverte, porque a juventude de hoje não samba mais pra correr a roda, é contado uma jovem que faz isso [isto é, são poucas as jovens que o fazem]. Elas sambam assim o ritmo [mostra], [como se fosse] pagode. E samba de roda é samba de roda, e pagode é pagode! E elas misturam, chegam assim no

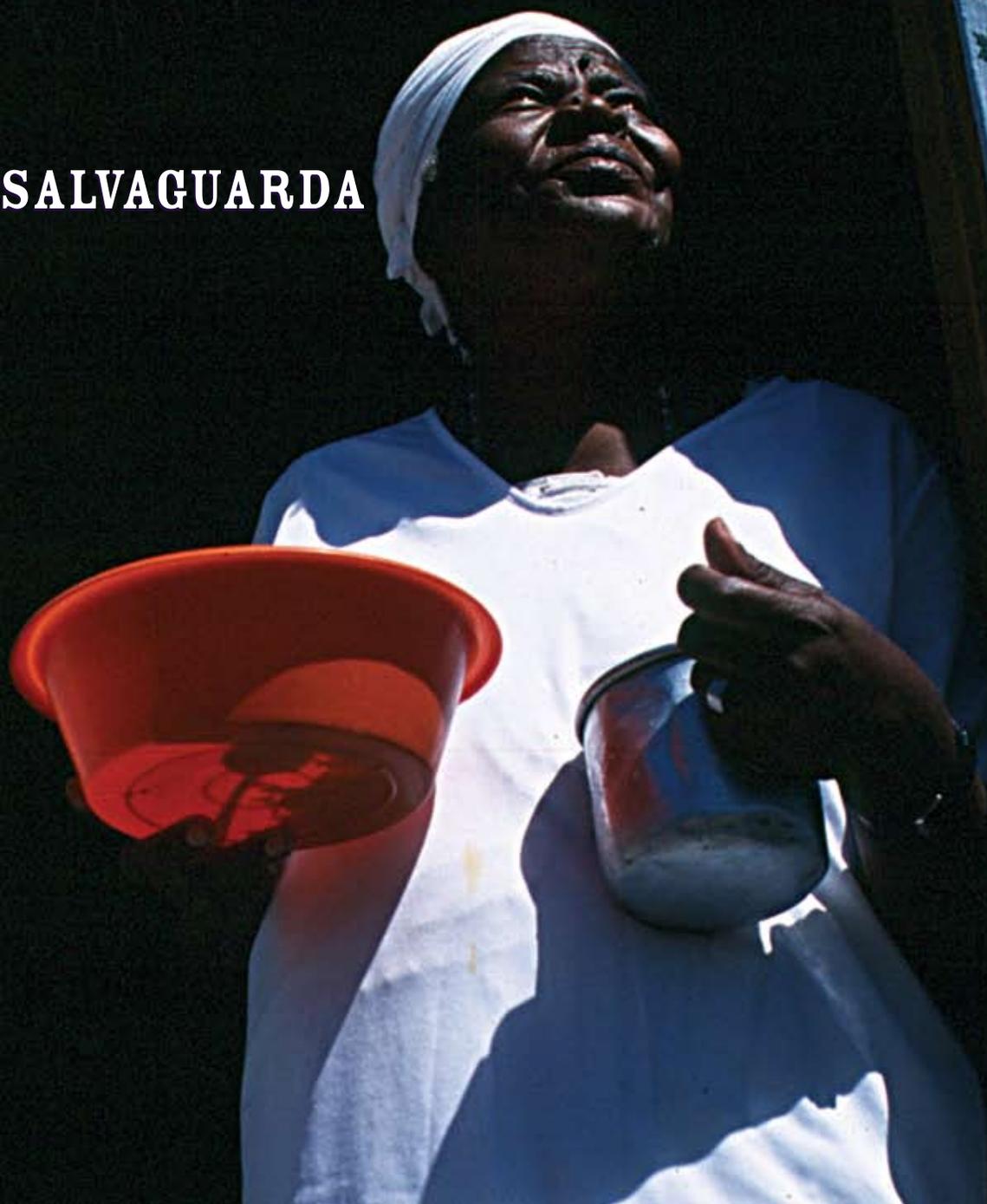
meio da roda, se sacodem todas no pagode, e vão saindo, e não é assim, o samba de roda tem que correr a roda” (Dilma F.A. Santana, Teodoro Sampaio).

É diante deste quadro, e de tudo o mais que foi exposto, que o reconhecimento do samba de roda como Patrimônio Cultural Brasileiro e, pela Unesco, como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade - além de fazer justiça a um bem cultural de enorme relevância - pode ajudar a contrabalançar as tendências de enfraquecimento detectadas, e a restituir às comunidades locais, nacional e internacional, todo o prestígio que merecem as sambadeiras, os sambadores e sua maravilhosa arte. ■

NOTAS

1. Sobre o samba carioca e suas relações com o samba baiano, Sandroni 2001. Sobre as relações entre samba carioca e identidade nacional, vide também Vianna, 1995.
2. Essas ações tiveram início ainda em 2004, logo em seguida ao Registro do samba de roda como Patrimônio Cultural do Brasil (nota do editor).

PLANO DE SALVAGUARDA



MÃE EUFRÁSIA, DE
SAUBARA. FOTO: LUIZ
SANTOS.

No dia 30 de setembro de 2004, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, que atua junto ao Iphan, aprovou o Registro do samba de roda do Recôncavo baiano e concedeu a esta expressão musical, poética e coreográfica o título de Patrimônio Cultural do Brasil. No dia 5 de outubro, em cerimônia solene realizada em Brasília com a presença do presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, do ministro da Cultura, Gilberto Gil, do então presidente do Iphan, Antonio Augusto Arantes, e de um grupo de sambadores do Recôncavo, o samba de roda foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão e declarado publicamente Patrimônio Cultural do Brasil. Em 25 de novembro de 2005, juntamente com outros 43 bens culturais provenientes de várias partes do mundo, foi proclamado pela Unesco Obra-Prima do Patrimônio

Oral e Imaterial da Humanidade.

O conhecimento produzido durante as pesquisas que possibilitaram o Registro do samba de roda, assim como o contato com os problemas e demandas colocados pelos grupos e indivíduos que praticam essa forma de expressão no Recôncavo baiano, permitiu a formulação de um Plano Integrado de Salvaguarda e Valorização do Samba de Roda que, após a efetivação do Registro, foi ajustado e complementado a partir de contatos com os grupos envolvidos.

O responsável pela implementação do plano, em suas primeiras etapas, é o Iphan, por meio do Departamento de Patrimônio Imaterial e da Superintendência Regional na Bahia. Esta implementação vem sendo feita em diálogo permanente com os sambadores e com as instituições locais que são parceiras nesse trabalho (ver anexo), as quais, no

decorrer dos cinco anos previstos para o desenvolvimento do plano, deverão assumir responsabilidades de gestão cada vez maiores.

Os sambadores do Recôncavo não possuíam, até o ano de 2004, nenhuma organização própria que reunisse a todos. Em muitas localidades eles se organizaram em associações, mas estas não reúnem mais de uma cidade e raramente reúnem mais de um grupo de sambadores.

Assim, a criação de uma espécie de Conselho permanente dos sambadores do Recôncavo para traçar diretrizes, acompanhar, discutir e fiscalizar as diferentes etapas de implementação do plano de salvaguarda surgiu como uma medida fundamental. Esta organização deveria dispor de um órgão executivo com capacidade gerencial e agilidade para captar e utilizar recursos financeiros e ter sua organização jurídica e administrativa estabeleci-



BOI E SAMBADORES EM FRENTE À ASSOCIAÇÃO CULTURAL FILHOS DE NAGÔ, EM SÃO FÉLIX. FOTO: LUIZ SANTOS.

da durante os dois primeiros anos de vigência do plano.

A auto-organização dos grupos e indivíduos que praticam o samba de roda no estado da Bahia foi, desde o início, considerada uma ação estratégica porque, entre outras funções, torna possível promover a sustentabilidade social e a autonomia do processo de valorização e fortalecimento dessa forma de expressão. Assim, já em 2004,

com o apoio financeiro do Iphan, foram dados os primeiros passos no sentido da constituição e formalização de uma instituição capaz de representar os indivíduos e grupos produtores dessa arte – ação efetivada em 17 de abril de 2005 com a criação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

Alguns dos mais destacados sambadores do Recôncavo partici-

param ativamente da elaboração do dossiê de Registro, dando informações, formulando propostas e realizando performances de samba de roda para gravação em áudio e vídeo. Esta participação continuou, se ampliou e se aprofundou durante a implementação do plano de salvaguarda. Vários encontros de sambadores para a discussão de inúmeros aspectos do plano foram realizados sob a coordenação da sua associação, encontros que contaram também com a participação do Iphan e de instituições locais parceiras. ■

OBJETIVOS DO PLANO INTEGRADO DE SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DO SAMBA DE RODA

CURTO PRAZO

• Salvar o saber tradicional dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para sua transmissão às gerações mais novas. Revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal de violas de samba e, em especial, de machetes.

• Salvar o repertório e a técnica do machete como instrumento acompanhador do samba chula e a sua performance em associação com violas maiores.

• Contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo.

MÉDIO E LONGO PRAZO

• Salvar o samba de roda do Recôncavo baiano, atuando como contrapeso às tendências de enfraquecimento detectadas.

• Aprofundar, organizar e disponibilizar aos sambadores, pesquisadores e ao público em geral,

conhecimentos sobre o samba de roda no Recôncavo e regiões vizinhas.

• Contribuir para que a prática do samba de roda e os saberes tradicionais a ele associados continuem sendo transmitidos para as novas gerações.

• Promover o samba de roda dentro e fora do Recôncavo, possibilitando que seus valores sejam apreciados por um público amplo, no Brasil e em todo o mundo. ■

SEU MUNDINHO, DA
MARUJADA DE SAUBARA.
FOTO: LUIZ SANTOS.



COMPONENTES DO PLANO

O plano de salvaguarda do samba de roda se estrutura em torno das seguintes linhas de ação:

1. Pesquisa e documentação
2. Reprodução e transmissão às novas gerações
3. Promoção
4. Apoio

1. PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO

Esta linha refere-se, primeiro, à continuidade da pesquisa sobre o samba de roda do Recôncavo. As pesquisas já feitas, incluindo a que serviu de base à elaboração do dossiê de Registro, deixaram algumas lacunas. Há ainda necessidade de estudar melhor as inúmeras variações do samba de roda, como samba de estivador, samba de coco, samba de bate baú e outras. Precisa ser ainda melhor definida a própria diferença entre o samba chula, característico da região de Santo Amaro, e o samba barravento, típico da

região de Cachoeira, sendo ambos, de acordo com as categorias nativas, opostos ao samba corrido.

Outro ponto importante é conhecer a extensão do samba de roda do Recôncavo em outras regiões da Bahia. Como foi dito no início, o samba de roda é encontrado em todo o estado. Presume-se que os sambas do sertão da Bahia, da Chapada Diamantina etc., tenham sido interiorizados a partir do Recôncavo e de Salvador, para onde eram trazidos os negros escravizados. No entanto, após tanto tempo, essas outras regiões devem ter desenvolvido modalidades específicas de samba de roda. Estas também devem ser estudadas para que o conhecimento da forma de expressão seja mais completo. Ademais, o estudo da maneira como se deu a interiorização referida pode lançar pistas para melhor compreensão da difusão nacional do samba. Como

já foi dito, antes que a indústria fonográfica contribuisse para que o samba carioca se tornasse símbolo da brasilidade, já existiam referências a diferentes sambas em Pernambuco, Minas Gerais e outras regiões do país.

Em terceiro lugar, é necessário que as informações sobre o samba de roda estejam disponíveis para os próprios sambadores. Para isso, deverão ser adquiridos ou copiados os acervos já existentes, e deverá ser criado um Centro de Referência do samba de roda em uma cidade do Recôncavo a ser definida conjuntamente com os sambadores. Este Centro deverá ligar-se a uma rede de centros menores a ser criada, aos poucos, em todos os municípios da região, possibilitando aos sambadores das localidades mais distantes o acesso ao material produzido sobre eles e sobre seus colegas de outros pontos.

ALUNOS DE VIOLA SE
AJUDANDO. FOTO: JEAN
JAULBERT.



Além disso, é importante que os resultados das pesquisas e as visões dos especialistas das diversas áreas sobre tais resultados possam ser discutidas e confrontadas, o que será feito por meio de seminários sobre o samba de roda. Esses seminários possibilitarão também que o trabalho desenvolvido sobre esta forma de expressão possa ser compartilhado e aproveitado por pessoas envolvidas com outras que compõem o rico patrimônio cultural brasileiro.

As atividades de pesquisa deverão ser desenvolvidas em colaboração com os sambadores e suas comunidades, e não simplesmente tomando-os como *informantes*. De fato, muitos sambadores e pessoas de suas comunidades que participaram como colaboradores na realização do dossiê de Registro demonstraram um profundo interesse por aumentar seus conhecimentos sobre o samba, seja quanto à sua história,

seja quanto às várias modalidades em que é praticado nas diferentes regiões.

Os seminários onde serão debatidos os resultados das pesquisas e o andamento do Plano de Salvaguarda contarão sempre com a participação de sambadores como expositores e debatedores, e não apenas como *assunto* do debate.

2. REPRODUÇÃO E TRANSMISSÃO

O samba de roda possui seus meios próprios de transmissão, baseados na imitação, na oralidade etc. A intervenção do plano nesta área justifica-se pelas alterações do contexto social, que têm diminuído a eficácia destes mecanismos tradicionais. Mas tal intervenção precisa ser baseada, em primeiro lugar, no conhecimento desses mesmos mecanismos, portanto, em conexão com a linha de ação I: Pesquisa.

O conhecimento já produzido

sobre tais mecanismos indica que, em muitos casos, a transmissão do samba ocorre concomitantemente a outras atividades. Em outras palavras, aprende-se o samba de roda fazendo samba de roda e, não necessariamente, em horas e locais específicos para o aprendizado. É importante que a intervenção nessa área leve isto em conta e evite ao máximo o risco da *escolarização* desta forma de expressão.

A ação mais urgente nesta linha se refere à reprodução dos saberes relativos à viola de samba e, em particular, ao machete: o saber fazê-lo e o saber tocá-lo. Para o saber-fazer, trata-se propriamente de uma revitalização, na medida em que o último artesão de violas de samba conhecido, como já mencionado, morreu há mais de 20 anos. Assim, será necessário reconstruir violas de samba e machetes a partir dos poucos exemplares remanescentes,

BAIANA DO SAMBA
SUERDIECK
AUTOGRAFANDO CD
APÓS APRESENTAÇÃO
EM BRASÍLIA-DF. FOTO:
MÁRCIO VIANNA.

e com a ajuda de artesãos-*luthiers* que, no Recôncavo ou em outras regiões do país, ainda fazem violas similares. As violas que vierem a ser construídas por esses artesãos serão, é claro, testadas pelos sambadores para posterior aperfeiçoamento.

Para o saber-tocar, conta-se com a participação do Sr. José Vitório dos Reis, também conhecido como Zé de Lelinha, de São Francisco do Conde, que domina a técnica e o repertório do machete, e poderá transmitir-los a jovens violeiros. Paralelamente deverá ser feito um trabalho exaustivo de registro em vídeo da performance do Sr. Reis.

Outras ações propostas referem-se à transmissão às novas gerações do samba de roda em sua totalidade, abordando diferentes aspectos: o canto - incluindo aí as chulas e os relativos cantados a duas vozes, os instrumentos e a

dança. Isto poderá ser feito com o incentivo aos sambas-mirins, e também, no caso do aprendizado dos instrumentos de cordas, por meio de oficinas ministradas pelos próprios portadores das tradições do samba de roda, em especial pelos mais velhos. Nesta linha de ação, a participação dos sambadores e de suas comunidades é, mais do que em qualquer outra, condição *sine qua non*. De fato, aqui, o papel do Iphan e das instituições parceiras será, sobretudo, o de contribuir para a continuidade e a melhoria de um processo de transmissão de saberes e práticas que se dá entre os sambadores mais velhos e as novas gerações.

3. PROMOÇÃO

Esta linha relaciona-se à valorização do samba de roda junto a um público mais amplo, tanto em nível local, como nacional e inter-

nacional, e também à difusão do conhecimento produzido sobre ele. Isto será feito por meio de publicações em forma de livros, CDs, vídeos e outras mídias disponíveis. Por outro lado, o valor do samba de roda não pode nem de longe ser aquilutado pelo público sem um contato direto, razão pela qual considera-se importante que esta forma de expressão, também fora de seu ambiente de origem, possa ser apresentada ao vivo. Em algumas localidades do Recôncavo, os sambadores já se organizaram em grupos semiprofissionais e tiveram oportunidade de se apresentar em outras cidades do país e mesmo no exterior. O plano pretende estimular tais iniciativas por meio de orientação, contatos e apoio gerencial. Outro mecanismo eficaz de promoção do samba de roda é a organização de uma exposição itinerante, com fotografias,



instrumentos musicais etc.

No que toca a esta linha de ação, o mais importante é assegurar que a promoção do samba de roda se dê em concordância com as aspirações e necessidades dos sambadores e suas comunidades. Ou seja, “uma difusão seletiva e controlada pelos seus detentores (...)”¹. É importante, também, que sejam resguardados os direitos intelectuais individuais e coletivos dos samba-

dores sobre todos os aspectos de seu patrimônio imaterial que forem objeto de difusão.

4. APOIO

Esta linha de ação tem um caráter mais geral na medida em que se propõe a fornecer alguns apoios diretos que criarão uma estrutura de sustentação para as demais atividades.

Como foi visto, os sambado-

res do Recôncavo possuem pouca articulação entre si. Contribui para isso a precária situação econômica em que estão, o que torna difícil até mesmo o deslocamento das várias localidades do Recôncavo para um ponto comum. Sendo assim, é importante que o Plano de Salvaguarda contemple o apoio ao processo de auto-organização dos sambadores, condição indispensável para que o próprio plano e as possíveis ações posteriores de salvaguarda sejam gerenciados por eles mesmos.

Outro apoio previsto é a criação, já mencionada, de um Centro de Referência do Samba de Roda. Tal iniciativa implica a obtenção de um imóvel, por meio de compra, construção ou doação, que deverá ser devidamente equipado para a preservação de vários tipos de documentos e para sua disponibilização aos sambadores e ao público.

Já foi mencionada também a



MACHETES EM OFICINA DE LUTERIA. FOTOS: JEAN JAULBERT.

PÁGINA AO LADO SEU ZÉ DE LELINHA COM O MACHETE, EM SÃO FRANCISCO DO CONDE; FOTO: LUIZ SANTOS.

constituição, ligada a este Centro, de uma rede de Casas do Samba nos municípios do Recôncavo. Serão espaços simples, a serem usados coletivamente pelos sambadores para ensaios, atividades educativas, reuniões e o que mais necessitarem. Deverão estar dotadas de um salão principal, onde se realizarão as atividades mencionadas e uma sala menor, com computador e arquivos, onde se trabalhará em conexão

com o Centro de Referência do Samba de Roda. Esta conexão diz respeito, por exemplo, à disponibilização de cópias de documentos do centro para sambadores locais, mas também ao envio de informações sobre as peculiaridades dos sambas locais para o centro.

Finalmente, uma importante ação de apoio se refere à revitalização da luteria das violas artesanais do Recôncavo, em particular

do machete. Deverá ser criada no Recôncavo a Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos, nome dado em homenagem ao citado artesão de violas, já falecido. Esta Oficina se dedicará em especial à recuperação do ofício de fazer violas de samba, à capacitação de artesãos e também à confecção de outros instrumentos, como pandeiros, atabaques e timbales.

No que se refere ao apoio ao



processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo e de outras associações que eles julguem adequadas, é evidente que sua participação é condição necessária.

Quanto à implementação física do Centro de Referência do Samba de Roda, da Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos e, muito especialmente, da rede de Casas do Samba, também será fundamental a participação dos sambadores e das organizações locais, por exemplo, na própria decisão sobre as cidades em que os dois primeiros deverão ser implantados.

Por fim, é importante ressaltar que o Iphan e demais instituições parceiras organizarão oficinas de formação e atividades de capacitação para os sambadores, com o objetivo de ajudá-los a dominar os diferentes *códigos* necessários para sua plena participação em algumas das atividades aqui mencionadas. ■

EXECUÇÃO E ETAPAS DO PLANO DE SALVAGUARDA

FASE 1: 2004-2005

Providências de planejamento, relacionadas à implantação do plano de salvaguarda, foram adotadas nesse período, assim como ações relacionadas à linha de ação Reprodução e Transmissão. Embora, originalmente, estivessem também previstas atividades de pesquisa e documentação nesta fase, diante da grave situação de fragilidade do saber-tocar e do saber-fazer viola machete, decidiu-se concentrar recursos e esforços na implementação de medidas emergenciais de fortalecimento dos processos de reprodução e transmissão atinentes a esse instrumento.

O planejamento da implantação do plano de salvaguarda se referiu à elaboração de projetos, ao maior detalhamento orçamentário, técnico e administrativo das medidas propostas, bem como a seu aperfeiçoamento, sobretudo, por meio

do aprofundamento do diálogo com os portadores da tradição e, em particular, com a instância de representação dos sambadores do Recôncavo. A organização jurídico-administrativa dessa instância foi iniciada e concluída nesta fase com a criação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

As medidas emergenciais relativas à salvaguarda da viola machete foram iniciadas no ano de 2004 e concluídas em 2005. Referiram-se à realização de oficinas para a revitalização do saber-fazer e para a transmissão do saber-tocar.

A oficina de transmissão e documentação do saber-tocar machete foi realizada entre maio e setembro de 2005 na Casa de Cultura de São Francisco do Conde, com apoio da prefeitura local. Foi ministrada pelo Sr. José Vitório dos Reis - Mestre Zé de Lelinha - e acom-

panhada por um pesquisador e um etnomusicólogo, que também atuou como facilitador do processo de aprendizagem.² Os alunos que participaram desse treinamento foram indicados por grupos de sambadores e a experiência produziu importante material didático em áudio e tablaturas, contendo o repertório do Mestre Zé de Lelinha, além de registros audiovisuais e fotográficos de todo o processo.³ Este material será, na próxima fase do plano de salvaguarda, aproveitado para a edição de um guia, em DVD, destinado à aprendizagem dessa viola, assim como para o aprofundamento do conhecimento sobre o samba de roda do Recôncavo.

Apesar do bom aproveitamento por parte dos aprendizes que participaram dessa experiência, o domínio do machete é complexo e o trabalho de documentação do repertório desse instrumento e de



SEU ZÉ DE LELINHA E ALUNO PRATICANDO O MACHETE. FOTO: JEAN JAULBERT.

transmissão do saber a ele relacionado deverá continuar nas próximas fases.

O artesão responsável pelo trabalho inicial de retomada da fabricação de violas machetes foi o Sr. Antônio Carlos dos Anjos, da cidade de Cachoeira, carpinteiro e músico experiente na confecção e manutenção de instrumentos musicais. Esta indicação foi validada por pesquisadores e mestres do samba de roda do Recôncavo, sendo, nesta fase, fabricadas três novas violas e restauradas outras duas, uma das quais de propriedade do Mestre Zé de Lelinha. Todo o processo de fabricação foi registrado em fotografia e vídeo, além de documentadas as entrevistas nas quais o artesão comenta e explica os procedimentos de construção do instrumento.

FASE 2: 2005-2006

Ações previstas

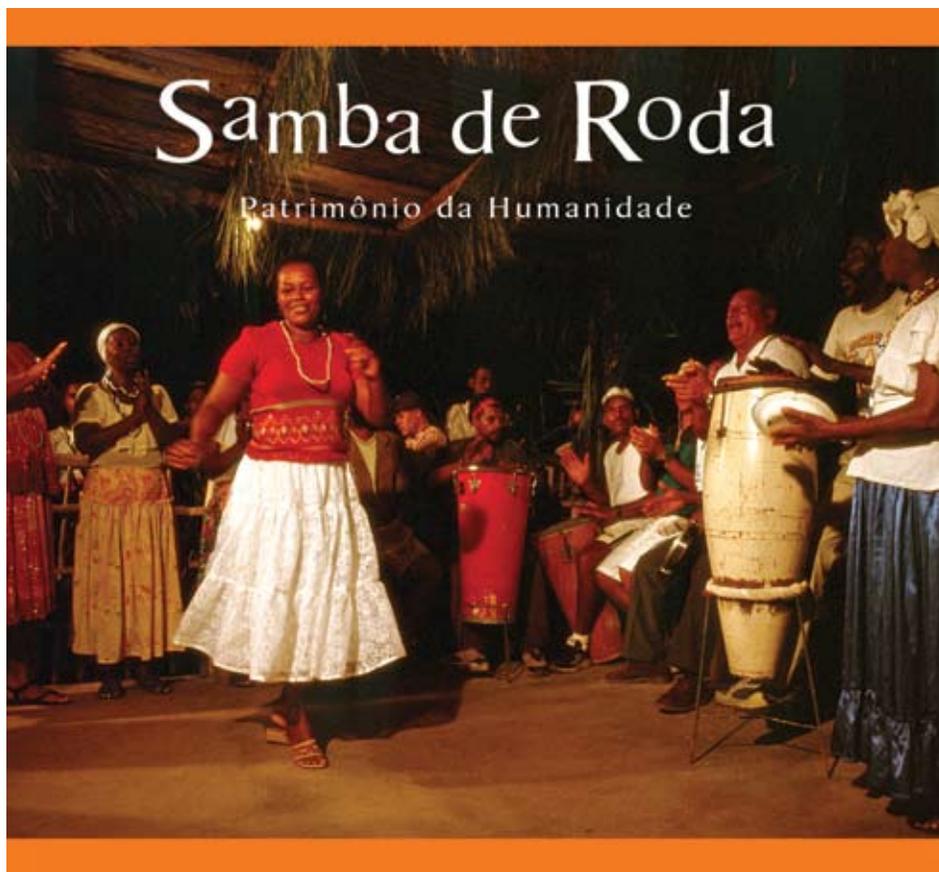
- Início da implantação física do Centro de Referência do Samba de Roda, da Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos e da rede de Casas do Samba.
- Apoio aos sambas-mirins.
- Complementação das ações de pesquisa e documentação.
- Aquisição e duplicação de acervos.
- Realização de seminários de acompanhamento do Plano.
- Publicação de livros, CDs e vídeo sobre o samba de roda.
- Organização definitiva da Associação dos Sambadores e Samba-deiras do Estado da Bahia.

Ações realizadas ou em andamento

Em 24 de agosto de 2006, em solenidade realizada na cidade de Santo Amaro da Purificação e

presidida pelo ministro da Cultura, Gilberto Gil, foi apresentado aos sambadores do Recôncavo o projeto de restauração do Solar Araújo Pinho, também conhecido como Solar Subaé, imóvel que será destinado à implantação do Centro de Referência do Samba de Roda. No evento foi também assinado, por vários prefeitos da região, um Termo de Compromisso e Adesão ao Plano de Salvaguarda do Samba de Roda.

De acordo com este instrumento, caberá ao Ministério da Cultura viabilizar a instalação da rede de Casas do Samba nos municípios do Recôncavo e ao Iphan, entre outras atribuições, incentivar a continuidade das pesquisas sobre o samba de roda na Bahia; ampliar as ações que visem ao fortalecimento, à reprodução e à transmissão dos saberes e conhecimentos relacionados ao samba de roda; e promover



CAPA DO CD SAMBA DE RODA
– PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE.

e valorizar essa forma de expressão em nível local, nacional e internacional, por meio de projetos de divulgação e difusão. Os municípios signatários, por sua vez, comprometeram-se a contribuir para a instalação da rede de Casas do Samba de Roda, disponibilizando imóveis para tal iniciativa e contribuindo na sua manutenção. Comprometem-se também a dar prioridade aos grupos locais em apresentações

relacionadas a eventos ou festividades municipais e a apoiá-los nos deslocamentos para apresentações ou reuniões em outras localidades.

Ainda na solenidade realizada na cidade de Santo Amaro, foi lançado o CD *Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade*, com uma seleção do repertório dos grupos que participaram da pesquisa para o Registro dessa arte. O CD, que concretizou uma primeira ação de promoção do

samba de roda no âmbito do plano de salvaguarda, foi financiado pelo Iphan e produzido em parceria com a Sociedade de Amigos da Cultura Afro-Brasileira (Amafro) e com a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

Outra ação de promoção, realizada nesta segunda fase do plano, diz respeito à presente edição do dossiê de Registro do samba de roda. A iniciativa, além de dar cumprimento à norma que estabelece que os bens registrados devem ser amplamente divulgados,⁴ permite difundir para além do Recôncavo e da Bahia o conhecimento sobre essa tradição. O dossiê de Registro foi editado em livro e também na forma de CD-Rom, contendo imagens e áudio.

Em 2005, tiveram início os contatos com a Prefeitura Municipal de São Francisco do Conde para a implantação, naquela cidade,

da Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos. Na realidade, um embrião dessa oficina já entrou em atividade a partir da fabricação das três novas violas machetes que foram financiadas pelo Iphan, estando em andamento negociações para a implantação definitiva desse equipamento.

FASE 3: 2006-2008

Ações Previstas

- Conclusão da implantação física do Centro de Referência do Samba de Roda e da Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos. Continuidade da implantação da rede de Casas do Samba.

- Ações de apoio para a manutenção e auto-sustentabilidade das estruturas de apoio montadas. Treinamento e capacitação de sambadores para captação de recursos junto a agências e programas governamentais e não-governamentais,

e para administração e manutenção da rede de Casas do Samba.

- Continuidade do apoio aos sambas-mirins.

- Oficinas de samba de roda ministradas pelos sambadores mais velhos.

- Exposição sobre o samba de roda.

- Apoio à apresentação de grupos de samba de roda fora do Recôncavo.

FASE 4: 2008-2009

Ações Previstas

- Finalização da implantação da rede de Casas do Samba.

- Ações de avaliação do andamento e da eficácia do plano desenvolvido.

- Avaliação dos impactos da salvaguarda no samba de roda. ■

NOTAS

1. Dossiê de Registro da Arte Gráfica Kusiwa dos índios Wajãpi, 2002.

2. Respectivamente, Josias Pires e Jean Joubert Freitas Mendes.

3. Foram produzidos 660 minutos de gravação audiovisual em Mini DV e 180 minutos em MD, e 360 fotografias digitais.

4. Artigo 6º, do Decreto n. 3551, de 4 de agosto de 2000, que criou o Registro de bens culturais de natureza imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

A group of people are gathered on a boat on a body of water. In the foreground, an elderly woman wearing a white tank top, a dark skirt, and a wide-brimmed straw hat is looking towards the camera. Behind her, several men and a young boy are visible. Two men on the right are shirtless and wearing shorts, with their hands raised in a gesture. The background shows a calm lake and rolling green hills under a blue sky with scattered clouds. The text 'BALANÇO PRELIMINAR' is overlaid on the left side of the image.

BALANÇO PRELIMINAR

PRIMEIROS RESULTADOS DO PROCESSO DE SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA

DONA CADU (RICARDINA
PEREIRA DA SILVA)
SAMBANDO, EM COQUEIRO
DO PARAGUASSU,
MUNICÍPIO MARAGOGIPE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

Apesar das dificuldades e problemas que sempre permeiam a execução de uma ação pioneira, os participantes e observadores das ações de salvaguarda do samba de roda têm freqüentemente ressaltado que o processo de reconhecimento e valorização dessa forma de expressão como patrimônio cultural brasileiro “tem sido rico e gratificante para todos os envolvidos”.¹ A participação dos sambadores e de seus grupos na implantação do plano de salvaguarda tem sido intensa e essa é, sem dúvida, a principal razão desse sucesso.

A política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial que vem sendo executada pelo Iphan tem como um dos seus princípios fundamentais a promoção da autonomia dos processos de reconhecimento e valorização. Em outras palavras, um dos seus principais objetivos é fortalecer essas expres-

sões culturais em seus aspectos de produção, reprodução e transmissão, cuidando para que esse processo seja conduzido e administrado pelos próprios praticantes. Eles são e devem continuar sendo os principais sujeitos da preservação do bem cultural.

A organização dos sambadores do Recôncavo em uma associação constituiu, assim, um passo fundamental não apenas para que se avance no sentido dessa autonomia, mas também para que os órgãos governamentais envolvidos no processo de salvaguarda tenham interlocutor qualificado e representativo dos portadores dessa tradição. Garante-se também, dessa forma, que benefícios e efeitos positivos gerados pela *patrimonialização* da expressão cultural sejam apropriados por aqueles que a produzem e transmitem.

Até o momento, portanto,

se pode afirmar que o plano de salvaguarda do samba de roda vai bem. A Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia está plenamente constituída,² tem proporcionado maior articulação entre os grupos e indivíduos que praticam o samba e encaminhado questões importantes relacionadas à captação de recursos e identificação de imóveis para a rede de Casas do Samba.³

Após o Registro do samba de roda e sua proclamação como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, os convites aos grupos para apresentações em Salvador ou fora das comunidades locais aumentaram. O grupo de samba chula Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde, por exemplo, foi contratado pelo SESC para fazer apresentações em 17 capitais do país.

Com as pesquisas para produção



do dossiê de Registro, a realização de oficinas para revitalização do saber-tocar e do saber-fazer viola machete, a organização da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, a edição e lançamento do CD de músicas dos grupos do Recôncavo e outras ações de divulgação, o Ministério da Cultura e o Iphan confirmam seu compromisso com o fortalecimento do samba de roda. Estes constituíram

investimentos estratégicos voltados para o fortalecimento dessa forma de expressão em aspectos cruciais relacionados à sua reprodução e transmissão e, também, à afirmação e consolidação de seus praticantes como condutores do processo de valorização.

Apesar de suas conquistas, entretanto, o plano de salvaguarda do samba de roda tem ainda um longo caminho a percorrer e

desafios a enfrentar para que todos os seus objetivos sejam atingidos. Um desses desafios é, sem dúvida, a consolidação de uma rede de parceiros e a implementação de ações de capacitação que permitam ao processo de preservação do samba avançar com suas próprias pernas. Outro desafio, não menos importante, é a construção de indicadores para monitoramento e avaliação dos resultados e impactos do trabalho

CRIANÇAS SAMBANDO
DURANTE O CARURU DE
COSME E DAMIÃO, NA
COMUNIDADE DE PONTA
DE SOUZA, MARAGOGIPE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

de salvaguarda, de modo que se possa acompanhar a dinâmica de valorização iniciada, especialmente no que toca à melhoria das condições materiais e sociais que permitem a existência, a continuidade e a renovação da tradição do samba de roda e sua transmissão às novas gerações.

Até a proclamação do Registro, as principais iniciativas no sentido da preservação do samba de roda eram tomadas pelos próprios sambadores. Muitos grupos já vinham, nos últimos anos, se preocupando com a questão da transmissão de suas técnicas e conhecimentos, conforme já descrito em outras partes deste dossiê:

“O que eu tenho feito é persistido. Muitas meninas não querem sair [participar do samba], ficam envergonhadas, e eu faço a cabeça delas [convenço-as a participar],

porque a gente não pode deixar isso. Eu faço tudo, dou o meu sangue pra não acabar essa tradição” (Dona Rita, Bom Jesus dos Pobres).

“A gente está fazendo um trabalho de conscientização grupal, a gente reúne as pessoas que fazem parte do grupo para conversar sobre o real valor do samba. A gente também está fazendo um trabalho de preservação através de crianças, em reuniões falando sobre o que é o samba, como surgiu o samba, a importância do samba pra nossa tradição, pra nossa história, a relação do samba com nossa identidade cultural. E aí a gente procura preservar, porque se a gente não procurar preservar ele vai morrer” (Alva Célia, São Francisco do Conde).

Cabe mencionar também, como fruto dessas preocupações, a cria-

ção dos chamados sambas-mirins, grupos de crianças que fazem samba de roda sob orientação de sambadores mais velhos. Entre estes, se destaca o que foi organizado por Dona Dalva Damiana de Freitas no grupo de samba de roda Suerdieck, na cidade de Cachoeira. Esse samba-mirim foi criado em 1984 no bairro do Rosarinho e desde então atende a comunidade, envolvendo pais e conhecidos, despertando-os para a importância da continuidade do samba de roda, e recebendo crianças, em sua maioria, com idades entre cinco e dez anos. Integrantes da família de D. Dalva são responsáveis pelo samba-mirim, com responsabilidades complementares entre si. Sua filha Luci, recentemente falecida, por exemplo, desempenhava um papel didático importante relativo ao toque das tabuinhas e à performance coreográfica das meninas. Gilson,

CARURU DE COSME E
DAMIÃO. FOTO: LUIZ
SANTOS.

PÁGINA AO LADO
DONA AURINDA,
TOCADORA DE PRATO, MAR
GRANDE, MUNICÍPIO VERA
CRUZ. FOTO: LUIZ SANTOS.



genro de D. Dalva, orienta os meninos no toque dos pandeiros, triângulo e reco-reco. Vários adultos hoje participantes do samba de roda Suerdieck vieram do samba-mirim. Boa parte dos músicos e cantores de outros grupos de samba e de pagode, em Cachoeira e nas redondezas, passou pelo samba-mirim de D. Dalva.

Com as ações de fortalecimento desenvolvidas até agora, com a implantação gradativa da rede de Casas do Samba e, principalmente, com a garra que os sambadores e sambadeiras têm demonstrado na defesa e preservação de sua arte, há razões para crer que o Plano de Salvaguarda ora em curso continuará se efetivando com sucesso. ■



NOTAS

1. Ver, por exemplo, Sandroni, Carlos. “Questões em torno do Dossiê do Samba de Roda”. In: CNFCP, MinC/Iphan. *Registro e Políticas de Salvaguarda para as Culturas Populares*. Rio de Janeiro, 2005, p. 52.

2. A Diretoria eleita pelos sambadores em 2005 é composta de: Coordenador Geral, Rosildo Moreira do Rosário; Coordenador Administrativo, Mário dos Santos; Coordenador Financeiro, Djalma Afonso Gomes; Coordenador de Comunicação, Edivaldo José; e Coordenador de Pesquisa, Bule-Bule.

3. A associação já preparou e está encaminhando ao Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac, projeto para financiamento do equipamento do Centro de Referência do Samba de Roda, que já conta com o apoio da Petrobras.



**VIOLA DE SAMBA E SAMBA DE VIOLA
NO RECÔNCAVO BAIANO**

MESTRE QUADRADO, COM
O MACHETE, MAR GRANDE,
MUNICÍPIO VERA CRUZ.
FOTO: LUIZ SANTOS.

APRESENTAÇÃO

Ralph Cole Waddey, nascido em Cincinatti - Ohio (EUA) em 1943, há muitos anos é pesquisador e amigo da música brasileira. Na segunda metade dos anos 1970, era aluno de doutorado em Etnomusicologia na Universidade de Austin, Texas, sob orientação do saudoso Gerard Béhague, e tinha intenção de escrever uma tese sobre a música da capoeira. Quando chegou em Salvador para seu período de

pesquisa de campo, no entanto, acabou conhecendo um tipo de samba sobre o qual não existia então literatura específica, e que o fascinou, levando-o a redirecionar o tema de suas pesquisas: o samba de viola ou samba chula. Ralph não concluiu seu doutorado, mas escreveu dois artigos fundamentais sobre o assunto ora aqui republicados (Waddey, 1980 e 1981), além de ter reunido vasto acervo sobre a música tradicional do Recôncavo, incluindo gravações, exemplares de instrumentos e documentação associada. Junto com o acervo de Tiago de Oliveira Pinto, que também realizou importantes pesquisas sobre o samba de roda nos anos 1980 e 1990, conforme citado com mais detalhes neste dossiê, o acervo de Ralph é uma das mais importantes coleções etnográficas sobre o assunto hoje existentes.

Em 1993, quando eu próprio

preparava meu doutorado sobre samba carioca, estive na casa de Ralph nos Estados Unidos. Ele presenteou-me com uma fita cassete que guardo ciumentamente até hoje, contendo trechos das gravações que fizera no Recôncavo, incluindo maravilhosos toques de machete, totalmente diferentes do que eu já ouvira até então em violas brasileiras. No primeiro semestre de 2004, na ocasião das discussões ocorridas no Ministério da Cultura e no Iphan sobre a candidatura brasileira à Terceira Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade da Unesco, penso que não foi pequeno o papel desempenhado pela escuta destas gravações, em uma reunião não isenta de emoção, na escolha final do samba de roda como nosso candidato.

Mais do que por seu pioneirismo e importância histórica, a

VIOLA DE SAMBA E SAMBA DE VIOLA NO RECÔNCAVO BAIANO¹

MACHETE. FOTO: JEAN
JAULBERT.

inclusão dos artigos de Ralph Cole Wadley na publicação deste dossiê se justifica pela qualidade de sua etnografia e por sua atualidade. Quando viajei pelo Recôncavo com a equipe que trabalhou na pesquisa aqui apresentada tive aquela sensação, às vezes descrita por pesquisadores de campo, como de familiaridade via literatura. Muito do que estava vendo então pela primeira vez, já podia reconhecer ou prever, graças às minuciosas descrições de Ralph, que havia lido em inglês numa revista norte-americana, e que agora se tornam acessíveis a um público mais amplo, como há muito merece a cultura brasileira.

Carlos Sandroni

*Professor-Adjunto de Etnomusicologia
da Universidade Federal de Pernambuco*



Não é raro ouvir na Bahia, como me disse um amigo, que “samba é apenas coisa que neguinho faz em esquina de rua”. Esta observação não causaria surpresa se partisse de alguém do círculo, bastante amplo, para quem toda a arte popular baiana é primitiva, pagã e selvagem. Mas neste caso teve origem num baiano que se autocalificava como mulato, com curso superior, profissional liberal, e que se considera

defensor da pureza e do valor das suas tradições de raiz africana. O pressuposto é que somente o samba merece tal desprezo: que é desprezado de arte por ser tão simples, que não exige nem aprendizagem especial nem talento para a sua execução, e que é tão sem importância perante quem o cultiva, que pode ser feito em qualquer ocasião ou lugar. Nada mais longe da verdade. Pois, conforme insistia em dizer “Cobrinha Verde”,² “samba é coisa séria”.

O conceito de “samba” é tão vasto e profundo na música e na vida brasileiras que praticamente desafia definição. É um gênero (musical e coreográfico), um acontecimento e um grupo de pessoas. Como gênero, frequentemente não se distingue de outros, a não ser pela região e pelos nomes que aí recebe, como os “cocos” do sertão da Bahia³ e outras áreas mais

1. VIOLA DE SAMBA

ao Norte. O samba a que Cobrinha Verde se refere é o “samba de viola”. “Samba de viola”, “samba de chula”, “samba de parada”, “samba de partido alto”, “samba sant’amarense”, “samba amarrado”, todos se referem a um mesmo fenômeno: variam as denominações conforme diferentes aspectos que apresenta. Na realidade, é o texto, a “chula”, que formalmente dissocia de outros este tipo de samba, mas é a viola, sua presença na execução do gênero e seu significado no evento, que mais o caracterizam aos olhos dos seus participantes.

A primeira parte deste ensaio é dedicada ao instrumento, na forma de que se reveste no Recôncavo. A segunda examinará o samba do Recôncavo segundo as suas várias denominações, e como gênero, acontecimento e grupo de pessoas.⁴

VIOLA

A forma e a construção da viola brasileira são aproximadamente as do violão. Suas dimensões, dependendo da região e do uso, variam: podem ser as mesmas desse último instrumento, ou consideravelmente menores. Seu braço tem trastos, e, na execução, pode ser ponteada ou “rasgada” com palheta ou com os dedos. O que, de maneira digna de nota, distingue a viola do violão e lhe determina em boa parte a sonoridade, bem como a técnica, é ser instrumento de encordoamento em ordens duplas, tendo de oito a doze cordas (mais freqüentemente dez), afinadas em pares de oitavas e uníssonos. Este instrumento popular ainda é, embora raramente, feito por artesãos. A viola industrializada, fabricada em São Paulo, e por isso chamada pelos violeiros do Recôncavo de “viola paulista”, hoje predomina inclusive

em regiões onde os estilos musicais exigem, idealmente, uma forma diferente do instrumento. Este é o caso do Recôncavo baiano, onde está desaparecendo não somente a arte de fabricar a viola, como o uso até mesmo da viola industrializada (que cede lugar ao violão e mesmo à guitarra).

Aqueles que, no Recôncavo, detêm a arte e ciência da viola são de parecer que é o “primeiro dos instrumentos”. É duplo esse primado. A viola é o primeiro no sentido de admitir-se ser o mais antigo. Com efeito, sabemos pelo menos que um instrumento denominado “viola” está há muito tempo no Brasil. O jesuíta José de Anchieta escreveu, no século XVI, que os meninos índios “fazem as suas danças à portuguesa, com tamboris e violas”.⁵ Esta antigüidade, ao lado da associação com os primeiros senhores portugueses, contribui por si para

o segundo sentido do primado: o sentir-se que é o primeiro *dentre* os instrumentos. Afirma-se ser o mais nobre e histórico, o mais brasileiro e, ao mesmo tempo, o mais europeu.

Em duas regiões brasileiras, a música da viola encontrou apreciável número de cultivadores na indústria de discos. A viola é o ponto de apoio do acompanhamento da “música caipira”, cujo centro é o Estado de São Paulo, tendo se industrializado principalmente em função desse mercado. Visto ser São Paulo a metrópole fabril, ali é também fabricada, prevalecendo, pois, em todo o país, a “viola paulista”. No nordeste brasileiro, a “viola repentista” é a companheira necessária do cantor de “repentes” e “desafios” improvisados. O acompanhamento de violas nos estilos caipira e repentista é musicalmente bastante secundário, proporcio-

nando breves e simples interlúdios de solos, que, no caso do “repente”, proporcionam ao cantador um rápido momento para pensar no próximo improvisado.

Na Bahia, tanto no sertão como, de maneira particular, no Recôncavo, a viola acompanha a dança e o canto. O violeiro não só fornece um fundo rítmico aos que dançam, como é encorajado a desafiar-los a acompanhar com os pés a destreza rítmica dos dedos do executante. Um “toque” (breve padrão harmônico, melódico e rítmico) básico é constantemente repetido, mas há dentro desse padrão uma urdidura em ornamentação e ritmo de considerável complexidade. O conjunto instrumental consiste de várias violas (de tamanhos diferentes, ou, se do mesmo tamanho, afinadas diferentemente, ou ainda, se afinadas da mesma maneira, executando toques diferentes), eventualmente

de outros instrumentos de cordas (como o violão e o cavaquinho) e instrumentos de percussão (tendo como centro o pandeiro). A exatidão é essencial na complexa interação entre as violas, os outros instrumentos e quem dança ou canta. Este complexo e preciso relacionamento, mais a necessidade de uma conveniente e bem-estruturada variedade musical, caracterizados pela maneira de combinar violas de diferentes tamanhos, afinações e toques, proporciona um verdadeiro ideal de conjunto que funciona na prática e se articula na teoria tradicional oral, parte dela aforismática, parte racional. Efetivamente, poucas coisas podem ser mais típicas da complexidade do Recôncavo baiano - arcaico, místico, tradicional, em rápida mudança e de extraordinária heterogeneidade - do que a viola e sua música, e os usos e significações de ambas.



VIOLA NO RECÔNCAVO

Quase todos os aspectos da viola do Recôncavo comportam duas espécies de explicações e descrições: uma natural, a outra sobrenatural; uma mundana, a outra extraterrena, mística e mítica. O primado que, entre os instrumentos, lhe atribuem os músicos populares, pode ser explicado pelos seus poderes não musicais (as forças que se diz possuir) e pela vinculação, na mente dos que ainda usam o instrumento, com os primeiros colonizadores e senhores do Brasil. É, ademais, o instrumento popular mais inacessível, e por conseguinte o primeiro e mais elevado, tanto do ponto de vista musical - pelas dificuldades em dominá-lo - como do ângulo econômico, devido ao custo da técnica, dos materiais e ferramentas necessários à sua feitura.

Um único fabricante de violas me foi possível localizar em 1976

ainda ativo na Bahia: Clarindo dos Santos, nascido em 1922 (falecido em 1º de dezembro de 1980), roceiro, residente a cerca de 75 quilômetros de Salvador, perto da cidade de Santo Amaro da Purificação, capital da antiga economia açucareira, onde era conhecido como “Clarindo da Viola” e expunha à venda os seus instrumentos na barraca de um amigo no mercado municipal, quando não tinha encomendas de instrumentos especiais. Os seus eram largamente usados e apreciados pelos violeiros que encontrei em Salvador, nos sambas do bairro do Alto da Santa Cruz, muitos de cujos residentes (alguns dos quais violeiros) provinham de Santo Amaro. Verifiquei que os instrumentos de Clarindo eram usados e tinham preferência em Santo Amaro e em volta, assim como em Cachoeira. Suspeitava haver localizado unicamente o Clarindo em

virtude de morar nas proximidades de Salvador e que, mais no interior do Estado, poderia deparar-me com outros artesãos, pelo menos em meia atividade. A nenhum outro encontrei pessoalmente: apenas, aqui e ali, um nome vagamente lembrado; ninguém, contudo, que ainda trabalhasse em violas. Aqueles que ainda tocavam o instrumento usavam os antigos, feitos à mão, já cheios de remendos, ou a “viola paulista” industrializada. Os artesanais eram bem semelhantes aos de Clarindo, com variações menores no tamanho e na madeira usada, de acordo com as disponibilidades locais. Viajei permanentemente com duas das violas de Clarindo, fosse para usá-las eu mesmo, caso encontrasse um mestre desejoso de ensinar-me qualquer coisa, fosse para fixar em gravação a arte de algum violeiro que não dispusesse de instrumento. Jamais afastei-me de



uma localidade sem que me rogassem deixar as criações de Clarindo com os violeiros locais, e em certa oportunidade invocou-se mesmo, em defesa do pedido, uma chula tradicional, “ou me venda ou me dá” (o que aconteceu ao fim de uma sessão de gravação). Sinto-me, por conseguinte, à vontade para usar as violas de Clarindo como modelos de descrição.

Clarindo fazia violas para os violeiros do Recôncavo de preferência em dois tamanhos: o “machete” e a “três-quartos”, usadas lado a lado no conjunto tradicional de samba, por vezes acompanhadas também do cavaquinho e do violão moderno, que a tenda de Clarindo podia igualmente produzir. O “machete” (nome ao que parece oriundo da Ilha da Madeira) tem de comprimento cerca de 76 centímetros, com o bojo superior de aproximadamente 17 cm em

diâmetro, o inferior de cerca de 22 cm, e a cintura de mais ou menos 12 cm. A viola de “três-quartos” tem o comprimento de 89,5 cm, o bojo superior de 20 cm, o inferior de 29,5 cm, e a cintura de 15 cm. A altura da caixa de ressonância, tanto do machete como da três-quartos, é de cerca de 6 cm. A regra do machete tem o comprimento de cerca de 18 cm, e a da três-quartos, cerca de 23 cm, dividida por dez trastos de bronze ou de cobre, espaçados de modo que produzam intervalos, *grosso modo*, de segundas menores. Instrumentos de ambos os tamanhos podem ter outros trastos de madeira de lei ou de metal encravados na face da caixa de ressonância, apenas nas duas ordens mais agudas, a “prima” e a “segunda”.

Uma denominação coletiva em curso no Recôncavo para esses instrumentos é “viola de dez cordas”. O machete, assim como a

três-quartos, possui dez cordas de metal em cinco pares. A posição para a execução da viola é semelhante à do violão, e o instrumento é encordoado de tal maneira que as ordens mais agudas estão mais perto do colo do músico que as mais graves. As três primeiras ordens, mais agudas, são de fios de aço nu afinados em uníssono. As mais graves são afinadas em oitavas, com uma corda revestida e a outra, a “requinta”, sem revestimento.⁶ A “requinta” do quarto par é de fio do mesmo diâmetro das cordas do terceiro par. As requintas dos dois pares mais graves são dispostas de tal maneira que, com o instrumento na posição de tocar, estão mais distantes do colo do músico do que as suas correspondentes uma oitava mais baixa.

Hoje em dia, a caixa de ressonância é com mais frequência feita de pinho, embora se usem o cedro

DETALHE DA MÃO
ESQUERDA NO MACHETE.
FOTO: JEAN JAULBERT.

e o jacarandá no fundo e nos lados, quando as condições, sobretudo as financeiras, assim permitem. A regra ainda é amiúde de jacarandá, como são as dez “craveiras” (cravelhas) de afinação, o cavalete e (de jacarandá e piaçaba) o relevo ornamental na forma de losangos (às vezes em rosas, com talos de fio de piaçaba) que acompanha os contornos da borda exterior da face e circunda a abertura da mesma, de aproximadamente 6,5 cm de diâmetro. Os trastos são de bronze ou de cobre, estes últimos menos dispendiosos e mais comuns. Conquanto a ação das cordas de aço mais agudas - extremamente finas -, ao cortarem os trastos e neles deixarem incisões, exija a freqüente substituição destes, isto serve de ocasião ao proprietário da viola para temperar em seu instrumento as idiosincrasias e imperfeições da regra, as tensões internas e o mate-

rial, de acordo com o seu “toque” e gosto. O processo se denomina “surrar a viola”, no sentido de castigá-la ou de domá-la para adquirir o desempenho desejado.

Podem negá-lo os músicos que se servem de palheta, mas o uso exclusivo dos dedos é geralmente mais apreciado. A palheta é segura pelo polegar e o indicador, limitando assim o executante a rasgar ou a dedilhar uma única nota de cada vez, o que resulta num padrão interrompido, às vezes de notável habilidade e muito próprio à textura do conjunto, um tanto semelhante à harpa. Todavia, quem se utiliza do indicador e do polegar pode conseguir o efeito da palheta - “catando” a melodia - com a unha crescida desse dedo (ou mesmo com a espécie de palheta que se prende no indicador) enquanto mantém o pulso rítmico do toque - a “marcação” - com o polegar (também

de unha crescida, ou às vezes com a dedeira). O violeiro faz seus toques essencialmente em torno de padrões de acordes formados na mão esquerda, ponteando somente com o indicador nos três pares de cordas mais agudos e o polegar nos dois mais graves. Nunca vi na Bahia violeiro que ponteie com três ou mesmo dois dedos.

Foi empiricamente que Clarindo aprendeu a fazer violas. Contou-me que, depois que o seu antigo fornecedor de instrumentos converteu-se em “crente”, abjurando assim a música, e especialmente a viola e tudo o que significa, Clarindo decidiu que era capaz de reproduzir um instrumento quebrado que possuía. Não negava as imperfeições da sua primeira obra. Os lados de suas violas são arqueados ao redor de uma sólida forma de jacarandá (que Clarindo herdou do seu amigo renascido na religião,

juntamente com algumas relutantes instruções sobre o seu emprego) e colados sob pressão. Enquanto a viola se arma e adquire forma (na realidade, em todas as fases de construção, enquanto o instrumento não se acha fisicamente nas mãos do construtor), põe-se um ramo de arruda para afastar o “mau olhado”, que, deitado durante o tempo vulnerável de gestação, antes do acabamento e de receber nome, pode significar que nunca virá “a prestar”. Ganha assim personalidade e, supõe-se, defesas pessoais.

O proprietário do instrumento dá-lhe o nome. A viola favorita de Clarindo se chamava “Princesa Marinalva”. Outro violeiro de Santo Amaro recordou-se com saudades da sua viola “Moça Velha Branca” que tinha vendido quando, uns dez anos antes, atravessava tempos difíceis. A que possuía em 1977, quando foi feita a entrevista, chamava-se

“Dengosa”. Meu mestre em Salvador, Antônio Moura da Silva, nascido em Santo Amaro e conhecido no bairro do Alto da Santa Cruz como “Candeá”, denominou “Menina Linda” o machete que Clarindo fez para ele. Inscreveu o nome na face da viola para complementar os fragmentos de espelhos e as fitas do Nosso Senhor do Bonfim que acrescentou aos relevos de jacarandá, de autoria de Clarindo, a fim de embelezar a sua Menina Linda. Quando contei a este que havia dado o nome de “Prima Julieta” à três-quartos que me preparara, disse-me que já lhe havia dado o nome de “Venância”, ajuntando, contudo, “Prima Julieta cai bem” e que eu tinha liberdade para continuar com o novo nome. No Recôncavo, a viola é efetivamente mulher, e as suas qualidades e formas femininas são realçadas pela ornamentação e o nome que o dono lhe dá. A viola

deve ser seduzida pelo executante e tornar-se sedutora em suas mãos.

Nem mesmo a Virgem Maria está imune aos poderes da viola. Ouve-se dizer na Bahia que a “prima” da viola (a ordem de cordas de afinação mais aguda) é ao mesmo tempo abençoada e maldita. No sertão do estado, afirma-se que a viola recebe os favores da Virgem Maria porque é o instrumento mais apropriado para o seu ofício. Mas, no Recôncavo, se diz que a prima foi excomungada porque Nossa Senhora não pôde resistir ao seu chamado, e uma noite desceu do altar para sapatear ao som da viola.

História semelhante se conta de Cristo. Este teria sido obrigado a sair em busca de São João e São Pedro, que, despachados em missão terrena, terminaram envolvendo-se num samba de viola, desviando-se assim do objetivo. Tendo finalmente reencontrado os discípulos,

SEU NININHO E DONA
MARIA AUGUSTA,
TRADICIONAIS
SAMBADORES DE SÃO BRAZ,
MUNICÍPIO SANTO AMARO
DA PURIFICAÇÃO. FOTO:
LUIZ SANTOS.



o próprio Cristo tampouco resistiu, e, antes de seguir caminho, deu alguns passos ao som da viola.

Os violeiros pesam cuidadosamente as conseqüências de tocar os seus instrumentos em certos lugares, ocasiões e afinações. Nas florestas, especialmente se afinada em rio-abaixo e manejada entre a meia-noite e as seis da manhã, a viola atrai “bichos do chão”, os “encantes” da floresta (*os caboclos*)⁷ e, o que lhe seja talvez mais característico, “o Homem”, isto é, Sata-nás.

Pode-se aprender a arte da viola de maneira natural, através de longos anos de audição, imitação e emulação, ou de maneira sobrenatural, por meio de um pacto com o Demônio. A predileção deste pela afinação em rio-abaixo é explicada pelos violeiros como resultado dos mágicos poderes de atração daquela forma de afinar, e também como

conseqüência perfeitamente natural de certas facetas de execução implícitas nas relações de intervalos entre as cordas livres.

A afinação rio-abaixo (chamada “guitarra boiadeira” no sertão) proporciona consonância em todos os cinco pares livres. Entre a quinta parelha (a mais grave) e a quarta, há o intervalo de uma quinta perfeita; entre o quarto e o terceiro pares, uma quarta perfeita; entre o terceiro e o segundo, uma terça maior; e entre o “segundo” e a “prima” excomungada, uma terça menor. O resultado é uma tríade maior formada nos três pares agudos com a fundamental dobrada uma oitava mais baixa e em uníssono nas duas cordas do quinto par e o seu quinto grau similarmente dobrado no quarto par. (Ver *Exemplo 1*, na página 142.)

“Candeá” dizia com desdém que qualquer um pode tocar viola



em rio-abaixo; tudo o que se tem a fazer é “passar o dedo, e qualquer floreio dá certo”. Mostrava que o instrumento pode ser tocado em rio-abaixo dispensando a mão esquerda; demonstrava como o diabo seduziu “a filha do Barão” durante um samba, ao tocar um padrão simples que usa as cordas livres, o tempo suficiente para desobrigar a mão esquerda e possibilitar-lhe fazer sinais à moça, no sentido de que se preparasse para acompanhá-lo na fuga “rio-abaixo”. Somente a moça compreendeu os sinais; seus pais se congratulavam por terem encontrado um violeiro tão talentoso que podia tocar com uma única mão. Foi evidentemente a consonância entre as cordas livres que permitiu à mão do violeiro/Satanás os gestos não-musicais. O encantamento da afinação, que, tratado pelo violeiro apropriado, pode mesmo chamar os espíritos das florestas, induziu

a moça a segui-lo. Suspeita-se que o violeiro humano tem poderes de sedução aparentados com os do Diabo, e os violeiros têm consciência da sensibilidade dos seus instrumentos.

Visto que todos os intervalos entre as cordas livres em rio-abaixo são acusticamente puros, a sonoridade do instrumento é efetivamente bastante ressonante e penetrante nessa afinação. A maioria dos violeiros, todavia, limita-se a tocar em apenas uma tonalidade em rio-abaixo, outra razão para o desprezo em que o têm alguns executantes.

A afinação “travessa”, como a “rio-abaixo”, forma uma tríade maior nas três ordens mais agudas, mas o quarto par é um tom inteiro mais grave do que o do rio abaixo, invertendo-se assim a posição do pentacorde e do tetracorde na oitava entre o terceiro e o quinto pares; entre o terceiro e o quar-

to pares, há uma quinta perfeita; entre o quarto e o quinto, uma quarta perfeita. (Ver *Exemplo 1.*) Esta afinação toma o seu nome do uso de uma meia-pestana sobre os três pares mais agudos, no quinto trasto, como centro da formação da mão esquerda, “atravessando” assim a viola e criando uma tríade maior cuja fundamental é dobrada no quarto par. Essa tríade forma no caso o acorde de tônica, do mesmo modo que, em rio-abaixo, a tríade tônica é formada pelos três primeiros pares livres. O acorde de dominante é facilmente produzido (na sua segunda inversão) nos três pares mais agudos desta meia-pestana do quinto trasto, apertando-se o primeiro par no sétimo trasto com o dedo anular, e o segundo par no sexto trasto com o médio. O indicador permanece no quinto trasto do primeiro par. A quinta do acorde subdominante já está pre-

DETALHE DO MACHETE.
FOTO: JEAN JAULBERT.

sente também no quarto par livre. O acorde dominante está presente na sua posição fundamental nos três pares mais agudos em aberto, com a sua fundamental dobrada no quinto par. O violeiro remove o indicador do quinto trasto para passar da tônica à dominante. Embora a maioria dos violeiros se limitem a apenas uma tonalidade na travessa, recursos consideráveis de ornamentação melódica e de complexidade rítmica derivam-se desta estrutura tão simples. Um sinal de domínio da viola (embora mais característico do sertão) é o domínio do toque “iúna”,⁸ que é executado somente em travessa. Uma das combinações ideais do conjunto de violas para o samba tradicional emprega uma machete em travessa para preencher o registro mais alto.

No samba de viola de Santo Amaro e imediações (e, em Salvador, no estilo “sant’amarense”),

tanto os violeiros como os cantadores gostam ocasionalmente de mudar de tonalidade, seja para acomodar os seus diferentes âmbitos de vozes, seja para usufruir a satisfação estética que uma mudança de tonalidade proporciona. A mudança não somente altera a altura real da música, como também cada tonalidade tem implicações próprias de ritmo, andamento e textura. A afinação mais apreciada em Santo Amaro, chamada “natural”, é a mesma do violão moderno, sem a sua corda mais grave, a sexta (e sem pensar em alturas absolutas). Nessa afinação, o violeiro consegue tocar em certo número de tonalidades. O termo “natural” é usado tanto no sentido de “correto” como de “nativo”. Esta afinação é, por conseguinte, originária e peculiar de Santo Amaro, mas também a mais correta e apropriada, porque mais versátil e erudita que as outras. A

terminologia a ela associada, que é o vocabulário básico da teoria musical europeia adaptado às práticas e categorias musicais locais, permite aos músicos organizar verbalmente o conjunto e sua apresentação. Suponho que foi introduzida por mestres de música europeus que ensinaram em Santo Amaro no século XIX, e que depois veio a ser absorvida pela população local, na medida em que cada elemento se tornou necessário para uma música realmente baiana - isto é, onde elementos europeus e africanos combinaram-se numa forma local.

As relações tonais e a terminologia a ela associadas penetraram nesta teoria musical popular de maneira singular. Os acordes se formam na viola afinada em natural em posições que seriam familiares à maioria dos tocadores de violão e as suas fundamentais são denominadas segundos. Executar numa

tonalidade e denominá-la pela sua tônica é comum entre os violeiros que tocam em natural. Ré maior é o tom mais comum para o samba, principalmente porque, na altura real em que as violas estão afinadas, o âmbito vocal é confortável para a maioria dos cantadores. Existem os conceitos de maior e menor, e se reconhece que só as tonalidades maiores são apropriadas ao samba. Em “Ré maior”, a “primeira parte” é um acorde de Ré maior; a “segunda parte” é um acorde de Lá maior com sétima, a que não se chama “dominante”, mas se admite “quase igual à primeira parte de Lá maior”, demonstrando-se assim o reconhecimento das proximidades tonais: vê-se que a dominante de um tom está relacionada com a tônica de outro.

Nesta teoria musical popular, tonalidade não é apenas a identificação de uma tônica e suas relações



SEU ZÉ DE LELINHA. FOTO:
LUIZ SANTOS.

harmônicas. Indica também a posição ao longo da regra (ou braço) da viola onde o acorde é formado. “Ré maior grande” compõe-se apenas nas quatro ordens mais graves e toca-se usando um padrão que percorre a quarta e a quinta ordens. “Ré maior pequeno”, demonstrado no *Exemplo 2*, é talvez o mais comum de todos os “tons” da viola para samba. “Ré maior suspenso” não é um acorde maior com a fundamental de Ré suspenso, como seria na teoria musical convencional européia. É, sim, um acorde cuja fundamental é Ré, mas formado numa posição mais adiante na regra da viola; vale dizer, o acorde soa mais agudo. O violeiro diria que este acorde é “mais embaixo”, referência à maneira como o instrumento é empunhado: os sons mais agudos da viola encontram-se mais perto do chão (em termos espaciais, mais baixos), da mesma forma como

foram representados em alguns sistemas renascentistas de tablatura para o alaúde. “Ré maior suspenso bemol” é Ré maior numa quarta posição, ainda mais agudo, ou seja “mais embaixo”. O “Suspenso de Lá maior” é conhecido por um nome especial, “samango”, palavra de provável origem banto, que significa “preguiçoso” ou “indolente”.

A tonalidade e as posições onde as “partes” se formam têm implicações de ritmo e andamento bem definidas, no sentido de que cada uma é tocada de determinada maneira ou conforme certo padrão. Cada tonalidade ou posição, pois, é virtualmente um toque. Esses padrões são ditados ao menos em parte pelas características inerentes às próprias formações: a mão pode fazer certas coisas mais facilmente em determinadas posições do que em outras. Complementa a maneira de formar os acordes na mão

esquerda o tratamento rítmico da mão direita (“marcação”) específico de cada um. O resultado é que cada tom se identifica não somente através da sua altura em relação a outros tons, como também pela maneira distinta de ser executado. “Lá maior”, por exemplo, dá a sensação de uma breve passagem pela sua subdominante, remanescente do *son jarocho* mexicano e do *son montuno* cubano (suponho que não seja simples coincidência), o que não acontece em “Ré maior” (*Exemplo 2*). Além disso, cada violeiro tem o seu próprio padrão melódico e rítmico básico, com a sua ornamentação, para a execução de cada tom. “Toque”, por conseguinte, é uma forma de composição para o repertório da viola: é a célula através da qual o violeiro individual introduz o seu próprio material no sistema musical e a sua própria música na execução.

SAMBA SUSPIRO DO
IGUAPE, EM SANTIAGO
DO IGUAPE, CACHOEIRA.
FOTO: LUIZ SANTOS.



Essas noções teóricas são importantes, principalmente na formação apropriada do conjunto de violas, ou seja, um conjunto de instrumentos de diferentes tamanhos, afinados diferentemente uns em relação aos outros e tocados diferentemente uns dos outros. A maioria dos violeiros concordam em que um conjunto de samba com muitas violas resulta, na palavra de certo informante, em verdadeira “bagunça”, basicamente por duas razões: primeiro, num grupo excessivamente numeroso, os músicos tendem a não se acostumar às regras de conjunto; em segundo lugar, instrumentos em demasia inevitavelmente tumultuam a sutileza e a nitidez do ideal sonoro de um agrupamento de violas. A combinação a que se dá preferência, no estilo de Santo Amaro, é uma machete afinada em natural e uma três-quartos, também em natural,

mas afinada uma quarta ou uma quinta mais grave. (Ver *Exemplo 1.*) O executante da viola maior afina a sua “prima”, posta uma quarta mais grave, em uníssono com a “segunda” da machete. Para afinar uma quinta mais grave, o instrumento maior afina a sua “segunda” uma oitava mais grave do que a “prima” do instrumento menor.

Afinadas em “natural”, em qualquer altura, as “primas” tanto do instrumento menor como do maior são chamadas “Mi”. A “segunda” é sempre “Si”, a terceira ordem “Sol”, a quarta “Ré” e a quinta “Lá”. Conseqüentemente, com a sua “segunda” afinada em uníssono com a prima do machete, o tocador da três-quartos deve tocar a sua terceira, a que chama “Sol”, quando a última faz soar a sua quarta ordem, chamada “Ré”. Quando a machete toca em “Ré maior”, cabe à três-quartos tocar

em seu “Sol maior”. Quando o tocador da machete, que funciona como viola-guia, murmura aos ouvidos do tocador da três-quartos que se senta ao seu lado, “Samba em Lá”, cumpre ao último perceber logo que vai tocar em “Ré”. Se não perceber, o violeiro-guia lhe informa. É a tonalidade do machete que verbalmente define a tonalidade do conjunto em qualquer ocasião, e, uma vez que cada tonalidade tem as suas facetas de estilo, é o estilo da tonalidade do machete que predomina. Os cantadores (que podem ser ou não os próprios violeiros) são livres para pedir determinado tom. “Lá maior”, por exemplo, exige que os cantadores cantem em âmbito extremamente agudo (usando o falsete), ou em outro muito grave. Tende a ser mais langoroso que outras tonalidades, executando-se em andamento mais lento. Os cantadores devem sustentar, por

períodos maiores, difíceis alturas de inflexão lamuriosa, particularmente nos finais de frases.

Quando um segundo machete integra o conjunto, seja na ausência de uma viola três-quartos, seja como terceiro componente do grupo, é recomendável que o seu tocador a afine em “travessa”. Se é dos que preferem tocar somente em “natural”, provavelmente deverá (afina o seu instrumento em uníssono com a machete do companheiro) optar por uma execução em “sustenido”, ou em “sustenido-be-mol”. Se resolvesse ignorar as considerações de textura que o tocar em outra posição procura cumprir, o violeiro-guia provavelmente sugeriria que o primeiro tocasse em determinada posição tonal. Continuar ignorando a sugestão não levaria à outra coerção que um dar de ombros, um balançar de cabeça de brando desgosto, e um discreto

anular-se de tocar do violeiro-guia. A machete em “travessa” (que do mesmo modo deve atingir textura apropriada no registro mais alto) afina a sua “prima”, sua quarta e sua quinta ordens em uníssono com aqueles mesmos pares da machete em “natural”, com as duas outras ordens ajustadas de modo que ofereçam intervalos apropriados à afinação. O músico continuará a chamar a quarta e a quinta ordens respectivamente “Ré” e “Lá” e reconhece que só pode acompanhar com facilidade a machete em “natural” se a última tocar em “Ré”. Tal como um violeiro me declarou, “em travessa não se fala em tonalidade”.

A percussão do conjunto apropriado para o samba consiste de um ou dois pandeiros (talvez três, caso os tocadores sejam bastante cuidadosos para tocar no mesmo estilo e não “esmagar” as vozes e as violas),

ocasionalmente um pequeno tambor de tamanho variável, e prato-e-faca (de preferência esmaltado, e quanto mais arrebetado melhor). Qualquer dos componentes do conjunto pode figurar também entre os cantadores, que cantam aos pares, principalmente em terças paralelas. Ocasionalmente, embora seja raro, um dos cantadores não fará parte do conjunto instrumental. No decorrer de uma típica noite de samba, os músicos poderão sair do conjunto e a ele retornar, mudando a sua função musical interna, numa constante recomposição do grupo que faculta variedade estilística e a resistência física ao samba “de valor”, o qual “só acaba quando o dia arraiar”. ■

2. SAMBA DE VIOLA

Tem-se dito do samba que é quase tudo, do sublime ao ridículo.⁹ Este estudo toma a defesa de algo mais próximo do primeiro ponto de vista, pois, longe de ser um passatempo de esquina, o samba pode ser uma arte complexa, bem como parte de atos e eventos religiosos.

Na primeira parte deste estudo, examinaram-se várias propriedades físicas, musicais e simbólicas da viola brasileira no Recôncavo, o instrumento musical que dá a um gênero de samba o mais comum dos seus nomes: “samba de viola.” Os outros nomes – “samba de chula” (ou “samba chulado”) [Nota da revisão: na pesquisa de 2004, encontramos mais a expressão “samba chula”], “samba de parada”, “samba santo-amarense”, “samba de partido alto”, “samba amarrado” – identificam o mesmo gênero por diferentes aspectos, e realmente,

tomados em conjunto, esses nomes proporcionam uma definição completa do gênero.

A compreensão do significado completo desse tipo de samba exige também a sua apreciação como ocasião, como evento ritual, que é parte integrante das mais importantes festas da religião doméstica da família, num quase inseparável sistema de crenças herdado da África e do catolicismo popular, notadamente nas pequenas localidades e nas áreas rurais circunvizinhas do Recôncavo. Um samba é o evento que se desenrola através da execução do gênero musical do mesmo nome.

Finalmente, “samba” assume um sentido de identidade de grupo que discrimina os indivíduos competentes para participar do evento e para execução do gênero de maneira correta.

Muito do que se tem escrito so-

bre o samba, concentrando-se em argumentos a respeito da etimologia da palavra e numa polêmica sobre se o samba se originou na Bahia ou no Rio de Janeiro, obscurece o passado e ignora o presente. O primeiro destes argumentos parece preocupado com uma remota fonte africana do samba e o outro com uma distante fonte brasileira. Ambas as atitudes são grandemente dedutivas e ignoram o comportamento humano que os seus participantes denominam “samba”.¹⁰ Ambas evidenciam uma tentativa de encontrar um passado para o samba com pouco conhecimento de seu presente. Neste ensaio, enfim, convém procurar-se flores antes de raízes.

O propósito deste estudo não é buscar uma definição geral de samba: o assunto é vasto e tenho comigo que irrelevante. O objetivo aqui em jogo é lançar a vista sobre uma

DONA FIA COM PRATO-E-FACA, DO SAMBA DE RODA DE PIRAJUÍÁ. FOTO: LUIZ SANTOS.



forma específica de comportamento artístico que os seus executantes denominam “samba” (com os seus já mencionados qualificativos) e por esse meio contribuir para uma noção válida de pelo menos um dos gêneros em que cabe aquele termo, do qual se tem abusado bastante. A orientação que seguiremos é empírica: é resultado de trabalho e de observações de campo; as fontes secundárias têm uma posição de fato secundária. ■

O GÊNERO

O que se segue deverá servir de texto básico. É o sumário do mínimo dos eventos que constituem o gênero. Esta célula de execução (que, na terminologia de música e dança, poderia chamar-se de “peça”) ajudará a esclarecer os vários nomes que o gênero recebe. Uma seqüência de tais células, e a maneira como são concatenadas a fim de produzir a seqüência, geram a estrutura e a dinâmica do gênero.

Pressupõe-se um conjunto musical mínimo e ideal do tipo descrito na primeira parte do presente estudo: uma viola “machete” afinada em “natural” e tocando em “Ré maior pequeno”, uma viola “três-quartos” afinada em “natural” e tocando em “Lá maior”, um pandeiro¹¹, e um prato-e-faca. A viola principal (a viola machete, viola-guia) toca o padrão de “Ré maior” (demonstrado no *Exemplo 2*)

uma ou duas vezes, praticamente sem metro, a fim de fixar a tonalidade, permitindo assim aos outros violeiros que estabeleçam as suas. O toque das violas adquire metro de forma gradativa, dentro, aproximadamente, dos quatro próximos compassos, e os instrumentos de percussão entram a seu próprio critério, tocando o pandeiro mais ou menos conforme o padrão dado no *Exemplo 3*.

Mantém-se o prato na palma aberta de uma mão, como se fosse um pastelão que o tocador estivesse prestes a lançar no próprio rosto. Arranha-se a faca na borda do prato da maneira vista no *Exemplo 4*.

São as palmas dos demais presentes uma parte essencial da percussão. Situação típica é a de pessoas que se mantêm de pé junto das paredes da sala, geralmente pequena, a um lado da qual os músicos permanecem sentados,

FOTO DE GILBERTO SENA,
DO ARQUIVO DE RALPH
WADDEY.

exceto o tocador de prato-e-faca, que normalmente fica em pé (a não ser que também cante chula). Essas palmas constituem o que pode chamar-se de conjunto musical secundário, proporcionando não só um acréscimo de sonoridade percussiva, como também (o que é talvez de importância maior) um estímulo ao envolvimento e ao entusiasmo de todos os que estão na sala. As palmas entram à vontade, principalmente no padrão dado no *Exemplo 5*. Outras pessoas, à medida que o conjunto se forma e o entusiasmo cresce, podem bater palmas, num padrão de colcheias de igual acentuação, como no *Exemplo 6*. Outros, ainda, curvando a palma direita e, com uma rápida torção do punho, em golpes contra a esquerda, podem percutir da forma mostrada no *Exemplo 7*.

Depois de cerca de dezesseis compassos, ou após tornar-se

claro que o conjunto está convenientemente formado, de entre os músicos que formam o conjunto primário entram dois cantadores com o texto do canto, uma “chula”, em terças paralelas, como no *Exemplo 8*. Ao completar-se a chula, dois outros cantadores *podem* responder (sem perder nem um só tempo, se adequadamente executada) com um “relativo”,¹² cujo texto seria, supostamente, relevante para a chula (ou, justamente, “relativo” a ela), relevância essa que os próprios músicos reconhecem ser muitas vezes duvidosa (ou que não sabem, ou não querem, explicar). De maneira típica, o relativo consiste em dois versos, ocupando oito compassos, e é cantado uma vez, também em terças paralelas, e imediatamente repetido.

Durante o canto, o prato-e-faca se modifica, passando-se a bater na borda do prato com as costas da

faca, como no *Exemplo 9*. As palmas mudam para o mesmo padrão e reduzem grandemente o volume, muitas cessando de todo. O prato-e-faca parece assim funcionar como um instrumento-guia em relação ao conjunto secundário.

Com o término do relativo (ou, se não se canta relativo, ao término da chula), o prato-e-faca e as palmas retornam ao seus padrões iniciais, mas com insistência ainda maior, a fim de encorajar o dançador - “sambador” ou “sambadora” (com mais freqüência uma mulher)¹³ - que logo entra na “roda” (o espaço livre no centro da sala, aproximadamente em círculo), para “sambar” ou “sapatear”.¹⁴ Os movimentos dos pés, minúsculos, intrincados, rápidos, e às vezes quase imperceptíveis (o “sapateado”, também chamado “repicado”, “recolchete”, ou “miudinho”) são quase os únicos movimentos do corpo na



coreografia do samba no estilo do Recôncavo adequadamente executado.

Ao dançar, a mulher mantém o queixo levantado, o rosto voltado para o lado, de modo altivo, as mãos nos quadris, ou segurando de leve com uma mão a sua saia na altura da coxa, suspendendo-a delicadamente.¹⁵ Ela entra na roda, vindo do seu lugar na periferia e, com os pequenos passos do “miu-

dinho”, parece flutuar na direção dos músicos, de onde o pandeiro a chama para a “boca do banco”. O tocador de pandeiro segura o seu instrumento numa posição horizontal, perto do chão e do seu banco ou tamborete (ou mesmo cadeira), entre as suas pernas abertas e executa o padrão mostrado no *Exemplo 10*, com a extensão dos seus dedos fechados sobre a pele folgada do pandeiro. A mulher que dança se apresenta diante de cada instrumento, especialmente diante da viola-guia ou do músico que oferece o ritmo mais atraente, escolhendo entre um repertório de passos específicos (presumindo-se que ela seja do número, rapidamente declinando, daquelas que ainda dominam esse repertório). A viola-guia toca uma “passagem”, tal como a do *Exemplo 11*, para a mulher, como dizem os violeiros, “tirar no pé o que a viola tira no dedo”.

Então a que vai dançar movimenta-se para o centro da roda, onde dança breve tempo, “dá três voltas” e, finalmente, movendo-se rapidamente para a periferia da roda, “passa” o samba a alguém da sua escolha, mediante um sinal que faz parte de um conjunto, um repertório, de sinais apropriados, sendo talvez o mais comum a “umbigada”: a dançadeira abre os braços e estende o ventre, ou melhor o umbigo, na direção da pessoa a quem está passando a dança. Os dois podem se tocar efetivamente, ou não. Outros sinais são um toque do joelho no de quem vai dançar (mais comum entre homens), ou estender as mãos juntas, num gesto de prece (ou adoração), na direção do rosto da pessoa que recebe o encargo. O tempo desta na roda é indeterminado, e dura essencialmente de acordo com a sua vontade (moderada pela apreciação ou a

SAMBA CHULA OS FILHOS
DA PITANGUEIRA, DE SÃO
FRANCISCO DO CONDE .
FOTO: LUIZ SANTOS.

falta dela por parte dos demais participantes em relação à sua dança), mas uma execução típica dura entre 16 e 48 compassos musicais.

O novo dançador - homem ou mulher - espera no seu lugar enquanto se repete a chula, e esta é respondida pelo mesmo relativo, por outro, ou por nenhum. Tipicamente, uma chula e seus relativos são executados três vezes, cada vez separada por uma seqüência de dança. Três ou mais chulas diferentes são geralmente ligadas, antes que os instrumentos parem e se reagrupem. Um dançador se apresenta entre duas diferentes chulas exatamente como se o intervalo fosse apenas entre repetições da mesma chula.¹⁶

Em resumo, um ciclo completo característico obedece ao seguinte esquema:

Introdução instrumental
Chula A (+ Relativo A)
Dançador A
Chula A (+ Relativo A ou B)
Dançador B
Chula A (+ Relativo A, B, ou C)
Dançador C
Chula B (+ Relativo D)
Dançador D...

...e assim por diante. Os parênteses servem para lembrar que os relativos podem ou não estar presentes, e que o mesmo relativo pode ou não ser repetido para a mesma chula (e qualquer combinação destas possibilidades).

O ciclo termina mais comumente logo depois de uma chula (e seu relativo), a critério da viola-guia, que se interrompe por motivos próprios ou por indicação de outro músico ou de uma pessoa de responsabilidade do conjunto secundário, ou da casa, para fazer

uma mudança e/ou um intervalo. A célula de execução está completa e, embora seja raro na prática, um samba como evento poderia em tese consistir apenas desta célula (exatamente como um recital ou concerto poderia consistir de apenas uma peça). Um novo ciclo começa, geralmente após um descanso de alguns minutos (e habitualmente com o reabastecimento dos músicos em bebidas, e às vezes comidas), em nova tonalidade.

O que se transcreve no *Exemplo 8* é excelente demonstração de registro alto, chamado "voz de mulher", que é talvez o principal refinamento, ou maneirismo, da execução vocal para os cantores masculinos de chulas no estilo sant'amarense. Ambos os cantores nesta apresentação eram homens. A despeito da região tonal aguda, os sons vocais são relaxados. O timbre não é áspero, e a produção vocal parece ser



de verdadeiro contratenor. Neste exemplo, como acontece comumente, a voz mais aguda é chamada “primeira voz”, e a mais grave “segunda voz”. Essencialmente, contudo, a primeira voz é a voz-guia, e como tal pode ser tanto a mais aguda como a mais grave.

O cantor que escolhe a chula e entra em primeiro lugar escolhe também a parte e o registro em que cantará; o outro cantor deve então adaptar-se da maneira mais conveniente. Uma primeira voz pode selecionar certo registro no qual a sua segunda, para ajustar-se adequadamente, seja forçada, de maneira desconfortável, a um registro elevado. Esta forma de competição, de acordo com Antônio “Candeá” Moura, é comum no “samba de estiva” (mas de forma alguma exclusiva dele), no qual a primeira é comumente a voz mais grave. Um par de cantadores (“parceiros”),



altamente acostumados um ao outro, pode mesmo permutar as vozes em certas frases em determinadas chulas, como fazem Cobrinha Verde e Candeá no último verso (*) desta chula:

*Ô liga,¹⁹ ô liga meu bem bará, (bis)
Roxo, não. Sou mulatinho,
Cabelo crespo, cacheadinho.
Bicho do mato tem três pé.
Ele pula alí, dança candomblé.
Pimenta de jiriquitá.²⁰
Vou beber na venda de Lorianana.

O Exemplo 8 também mostra outra importante faceta do estilo de canto: pouco do que os cantadores fazem acontece em cima do tempo; só raramente uma sílaba não se antecipa, ou ligeiramente se retarda, em relação ao pulso rítmico. Tempo e metro são claramente expressos pelos instrumentos de percussão, mas, para os cantadores,

são apenas implícitos. A fixação do texto é bastante livre, e os valores rítmicos variam de execução para execução. Os valores dados no Exemplo 8 não devem, por conseguinte, ser tomados muito literalmente.

As alterações cromáticas também são tratadas um tanto livremente, e o rebaixamento do sétimo grau da escala, característico da música tradicional brasileira, especialmente no Nordeste, por vezes ocorre, por vezes não. Mais precisamente, o sétimo grau é tratado como neutro: pode ser uma sétima menor ou uma sétima maior, ou pode cair em algum ponto intermediário.

A liberdade de expressão que tal fluidez oferece exige cuidado, precisão e intimidade proporcionais entre os parceiros e cantadores, a fim de atingir o ideal de exatidão do estilo. Os cantadores devem agir e reagir, em sua apresentação, como

se fossem um só. Os dois frequentemente cantam olhando atentamente um para o outro, especialmente se antes não cantaram juntos com frequência. Parcerias são escolhidas com cuidado e cultivadas com carinho. Cobrinha Verde celebrava esse tipo de relação numa chula que cantava tendo Candeá como parceiro:

*Era eu e era Candeá,
E nós dois andava junto.
Não sei se Deus consente
Numa cova dois defunto.*

Melodias específicas, tipos melódicos e tratamento dos tipos melódicos variam consideravelmente de acordo com os cantadores individuais, grupos e localidades. O tratamento dessas variantes e variáveis será abordado em futuro estudo. Um traço melódico recorrente, todavia, que é identificado e deno-

SAMBA TRADICIONAL DA
ILHA, MAR GRANDE, ILHA
DE ITAPARICA. FOTO: LUIZ
SANTOS.

minado pelos próprios cantadores (caso raro, em contraste com o extenso vocabulário teórico aplicado à viola e seu uso) é o “baixão” – a sensível na oitava inferior sustida na sílaba final do penúltimo verso, como no *Exemplo 12*. A sustentação da sílaba final de cada verso sobre vários tempos é característica do estilo de Santo Amaro propriamente dito (cidade sede do município do mesmo nome, em contraste com seus distritos atuais e os já emancipados, como, por exemplo, Saubara). No estilo “estiva”, essas sílabas finais são quase truncadas, mas no verdadeiro estilo santo-amarense as interjeições “Ô ai-ai”, “Ô ah-ah”, ou mesmo “Ô iaiá” são acrescentadas ao fim do texto da chula e estendidas sobre vários compassos, ao invés da sílaba final do texto, tal como nesta chula que Candeá costumava cantar:

*Ô, vem a cavalaria da donzela Teodora. (bis)
Cada cavalo uma sela, cada sela uma senhora.
Três Maria, três Joana, três tocador de viola.
Quem me dera aquela roxa pra raiar no colo dela.
Toca viola, ioiô. Minha santa é virtuosa.
Mulher que engana homem é danada de teimosa, ô, iaiá.*²¹

Candeá canta esta chula de duas maneiras: numa delas, sustenta a última sílaba da palavra “teimosa”, deixando fora a palavra “iaiá”; na outra, acrescenta a palavra “iaiá”, e sustenta sua sílaba final. De passagem, diga-se que ele apresenta esta chula como uma que “não pega relativo”. (“- Por que não pega, Sr. Candeá?” “- Não pega. É por isto.”) Esta chula é cantada com um baixão na palavra “virtuosa”, e demonstra também outro traço comum: com mais frequência repete-se o primeiro verso de uma chula do que se deixa de fazê-lo. O

Exemplo 8 vai no sentido contrário.

O “repicado” do estilo coreográfico tradicional de samba está rapidamente cedendo terreno ao “rebolado” do samba de Carnaval (e acrescente-se, dos programas de auditório da televisão). O repertório dos sapateados – “bate-sola”, “corta-jaca”, “samba-no-coco” e “charre” (ou “chale”) – está caindo em esquecimento, e os dançadores mais jovens ignoram também a seqüência apropriada de eventos na roda. Esta espécie de mudança, que consiste numa diminuição concreta do repertório, estabelece nítido contraste com o processo de mudança do passado, no qual o material era reinterpretado em termos do estilo tradicional preexistente, e nele incorporado.

O “charre”, que ainda pode ser encontrado entre os da velha geração na localidade de Saubara, é claramente o *charleston*²² executada-

do no estilo do samba tradicional – isto é, com movimentos de pés contidos e com os braços retidos nos lados, em lugar dos balanços e os saltos das pernas e dos braços do charleston “autêntico”. Reconhece-se que o charre, ou “chale”, “veio de fora”, muitos anos atrás, e que era uma “dança” (tomando-se esta palavra no sentido de algo diferente de “samba”). O charleston naturalizou-se e enriqueceu o gênero antigo ao assumir o estilo tradicional, ao passo que o rebolado invade aquele gênero e expulsa o estilo tradicional.

Esta descrição pretende atingir a função essencial de definir um gênero que, mesmo para os seus participantes, se impõe através de nomes variados e intercambiáveis, cada um se referindo simplesmente a uma faceta diferente do mesmo samba. O exame de cada um desses nomes em separado torná-lo-á bem

claro.

“Samba de viola” refere-se evidentemente ao instrumento que constitui o centro do conjunto instrumental de acompanhamento deste samba. O assunto “viola” já foi extensamente tratado, mas vale a pena ressaltar que este instrumento proporciona uma definição existencial do samba. A simples presença da viola e de sua bagagem simbólica no samba dá a este gênero um dos seus nomes de uso mais generalizado. Noutras palavras, a mesma célula de execução musical pode ser, e efetivamente é, feita sem a viola, quando o instrumento não está disponível. O estilo da dança e do canto, os textos, e a seqüência dos eventos são os mesmos, mas são acompanhados somente pelo conjunto de percussão. Outro instrumento – a sanfona, por exemplo – pode fazer a substituição musical da viola. Os promotores do evento,

todavia, enfrentarão dificuldades e despesas para contarem com a presença de violeiros, e a viola geralmente não acompanha sambas de outros tipos.

“Samba de parada” refere-se ao fato de os cantadores pararem o canto enquanto o dançador dança e o dançador interromper a dança para que os cantadores cantem. Em contraposição, no “samba corrido” não somente o canto e dança são simultâneos, como também mais de um dançador pode entrar na roda a um só tempo, coisas rigorosamente proibidas no samba de parada.

O fator formal essencial e principal elemento organizador nesse estilo de samba é a chula, do que se deriva a denominação “samba de chula” (ou “samba chulado”). Um ensaio substancial poderia ser elaborado sobre a história dos vários gêneros musicais e coreográficos aos quais o nome de “chula” tem

TOCADORES DO GRUPO
PAPARUTAS. FOTO: LUIZ
SANTOS.



sido aplicado. Tem sido considerado, como canto e dança, sinônimo ou uma variante do fandango e do sapateado, populares no século XIX em Portugal, no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul.²³ Todos os relatos estão de acordo em que a chula virtualmente se extinguiu em todos esses lugares.

No samba do Recôncavo, a chula²⁴ é o texto do canto. Chulas são poemas, de extensão variável, porém mais comumente de quatro versos, e ecléticos ao extremo, tanto na forma como no assunto. A chula pode ter sentido lógico, mensagem clara, ser narrativa e linear, ou pode ser altamente simbólica, parecendo expressar uma livre associação. A chula, como vimos, pode ser seguida por um “relativo”, tipicamente de dois versos, que se considera adequado para a chula que o precede (adequação esta que, na prática, muitas vezes é só rela-

tiva). Uma constante entre todas essas variáveis é que a forma textual do samba chulado é essencialmente europeia. As chulas são de extensões diferentes, mas cada chula individual tem uma extensão e duração específicas. Em contraste, o padrão breve do chamado do solo e da resposta do grupo, e a duração indeterminada do samba “corrido” são eminentemente africanos, como neste exemplo.

(Solo) Que é que Maria tem?

(Grupo) Tá doente.

Que é que Maria tem?

Tá doente.

Maria não lava roupa.

Tá doente.

Maria não varre a casa.

Tá doente.

Maria não vai pra rua.

Tá doente.

Que é que Maria tem?

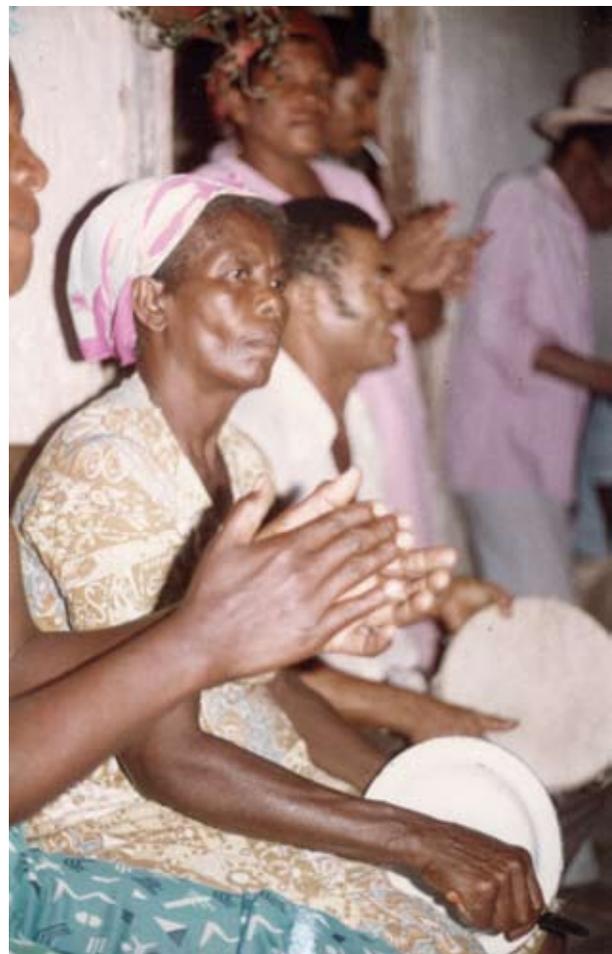
Tá doente.

E assim por diante, sempre lamentando as tarefas que Maria não executa por causa de sua indisposição. Este corrido só termina quando, após certo tempo, os participantes se cansam, e outro solista entra com outro corrido.

É difícil criar, de forma sumária, uma idéia geral significativa de algo tão variado no conteúdo e na forma como a chula. Uma das características que as chulas parecem compartilhar é um senso de intimidade - uma proximidade pessoal entre o cantador e o assunto - expresso em linguagem muito coloquial. Esta qualidade foi vista nos exemplos já oferecidos.

A chula no *Exemplo 8* é um diálogo pastoral em que um vizinho aparece para pedir emprestado uma cadela à sua pouco compreensiva comadre,²⁵ para ajudar a expulsar um boi da sua roça. O nome da cachorra é Caravela: coisas do mar

FOTO DE GILBERTO SENA,
DO ARQUIVO DE RALPH
WADDEY.



são imunes às coisas da terra, como por exemplo os “bichos do chão” (eufemismo para cobras) e a raiva, razão por que freqüentemente os cães recebem nomes marítimos.²⁶ Na chula, o vizinho chama a cachorra exatamente como se estivesse na roça: “Ecô, Caravela!”. A primeira chula citada no texto deste trabalho trata com ironia noções raciais: “Roxo, não. Sou mulatinho - cabelo crespo, cacheadinho”. O cantador decide que uma bebida na venda de uma certa “Loriana” pode resolver os problemas. A segunda chula citada no texto é uma declaração de amizade fraternal e de união entre os dois cantadores.

Esse senso de intimidade aparece até nas chulas a respeito de acontecimentos históricos, tal como numa das chulas favoritas de Cobrinha Verde, também na forma de diálogo:

Ô, compadre, que dia você chegou? Cheguei ontem.

Fui na guerra dos Canudos, não morri.

Dia de fogo cerrado, mataram todo soldado.

Dia de fogo primeiro, mataram Antônio Conselheiro.

Dia de fogo segundo, mataram todo jagunço.

Ô, compadre, que dia você chegou? Cheguei ontem.

A chula pode ser a respeito do próprio samba, como acontece com esta conversa (também chula de “Cobrinha”) entre pai e filho. O último diz o que se passou no samba da noite anterior.

Ô, meu pai, ainda ontem fui no samba. Deu bom.

Ôi o velho lá!

Deu muito comida, meu pai.

Ôi o velho lá!

Tinha muita bebida, meu pai.

Ôi o velho lá!

Tinha moça bonita, meu pai.

Ôi o velho lá!

*Ô, meu pai, de meia-noite para o dia,
Faca fora desafia.*

Ôi o velho fora de lá!

A mistura de temas e idéias, como ocorre na chula referida na nota 21, pode indicar a recomposição a partir de mais de uma fonte, e isto certamente conviria à natureza permissiva da chula em todos os seus aspectos. Em outros casos,

todavia, esta livre associação parece obedecer a uma coerência impressionista, expressa na linguagem lírica das imagens vivas do cotidiano do Recôncavo, tal como nesta chula freqüentemente cantada por Candeá.

*Ô, vem do mar,
Do outro lado de lá. Olha eu.
Cabocolinho, venha cá serear.
Que coisa bonita eu acho,
Banana madura no fundo do cacho.
Céu de amor.
Céu de amor é céu de amar.
Da forma que o barco anda, meu mano,
Como o vento leva.
Deus me livre de eu andar, mulher,
Como o barco anda.*

Além da possibilidade de uma chula ser refeita de pedaços de outros textos, as chulas são também extraídas intactas de outros repertórios, inclusive da música popular

corrente, e podem ser paródias de outros textos, tal como esta chula de autoria de Candeá, baseada numa cantiga muito ouvida alguns anos atrás nas emissoras baianas.

*Quando será
O dia da minha sorte?
Antes da minha morte,
Esse dia chegará.*

*Sou filho de Oxum.
Sou neto de Iemanjá.
Sou filho de Ogum.
Sou neto de Oxalá.
Antes da minha morte,
Minha sorte vai mudar.*

A mais notável contribuição de Candeá ao texto é o apelo que faz à sua relação com seus orixás, inclusive de parentesco de "santo".

Embora não seja essencialmente um gênero improvisado, às vezes a chula pode ser composta no mo-

mento mesmo, durante o samba, como foi a precedente. Pode então entrar no repertório estabelecido e ser cantada por qualquer pessoa, embora seja reconhecida como a chula de autor tal. Do mesmo modo, uma chula já existente é conhecida como a chula do indivíduo que a introduziu no repertório de um grupo ou local específicos. Qualquer um pode então cantá-la, reconhecendo-se que é a chula de quem a introduziu, muito embora este não reclame autoria, como é exatamente o caso, por exemplo, da chula citada, "Ô, meu pai ...": Candeá admitia tê-la aprendido nos sambas de sua juventude, em Santo Amaro da Purificação.

Uma vaga idéia da idade relativa das chulas no repertório é reconhecida pelos que as executam, mas não se apresenta nenhuma razão analítica. O violeiro Crispim Ubaldino Evangelista, agricultor em Senzala



SAMBA DE RODA RAÍZES
DE ANGOLA, DE SÃO
FRANCISCO DO CONDE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

PÁGINA AO LADO
SEU MUNDINHO E
SEU JOÃO DE IAIÁ, DA
MARUJADA DE SAUBARA.
FOTO: LUIZ SANTOS.

(perto de Oliveira dos Campinhos, localidade nas proximidades de Santo Amaro), nascido em 1911,²⁷ apresenta como “a primeira chula” esta, que se transcreve com um relativo.

(Chula)

Minha sinhá, minha iaiá. (bis)

Quem tem amor tem que dá.

Quem não tem não pode dá.

Mulata baiana, quero ver a palma zoá.

Chora mulata, chora

Na prima desta viola.

(Relativo)

Ô, vi Amélia namorando. Eu vi Amélia.

Eu vi Amélia namorando. Namora, Amélia.

As chulas podem ter também sentido imediato. Existem textos especiais para começar uma noite de samba, para permitir a um novo cantador se apresentar, e para louvar ou provocar outros músicos e

peças na roda.

Diz-se que o “samba amarrado” se refere, por um lado, a um ritmo um tanto calmo e ao uso refinado e reservado de vozes, violas e mesmo percussão, em comparação com o samba corrido, mais “solto” e demonstrativo. Candeá, todavia, dá uma explicação mais específica do samba amarrado com base numa forma especial de chula. O samba é “amarrado” cantando-se os versos finais da chula somente depois da repetição final desta, como no seguinte exemplo. Canta-se inicialmente a chula desta forma:

Garimpeiro, boiadeiro,

Olha seu gado esparramado.

Sinhazinha mandou me chamar

Lá de cima do sobrado.

Um conto de réis eu dou

Pela boiada do gado,

Tirando tortos e magros

Que não possam viajar.

Um dançador entra na roda; repete-se a chula acima, e outro entra na roda. Este ciclo pode acontecer várias vezes. O samba é então “desamarrado”, cantando-se a chula, desta vez com os seus versos finais:

Na Feira de Santana,

Eu vendi meu boi fado

Por um bom dinheiro, ai, ai.

Introduz-se uma nova chula, e o samba continua.

Nos tempos presentes, associa-se mais comumente o “partido alto” com o samba do Rio de Janeiro, mas há considerável indicação de que o termo e o estilo do samba que identifica possam ter emigrado da Bahia.²⁸ A palavra partido, já se vê, significa, entre outras coisas, uma associação política formal. Partido é também um extenso campo de cana-de-açúcar, e deste modo partido alto pode significar uma



plantação em terreno elevado. A Prof. Zilda Paim, de Santo Amaro da Purificação, explica que partido alto era o samba que os senhores de engenho estimulavam para exibir as suas “cabrochas e mucamas” favoritas, vale dizer, as suas amantes escravas prediletas.²⁹ Cobrinha Verde afirma que o partido alto é o samba da “ristrocacia”.³⁰

Partido alto pode, pois, referir-se a um discreto refúgio no canavial em terreno alto, assim como ao partido, ou sociedade, dos “barões do açúcar” do Recôncavo. A história oral falha em especificar qual dessas é a válida (se alguma delas o for), mas esta hipótese proporciona pelo menos explicações parciais aos vários elementos estilísticos desse gênero de samba. O canto cessa, e em contraste com o samba corrido, apenas uma mulher de cada vez é admitida na roda, a fim de mostrar sua habilidade e seus encantos a

um público não distraído nem por outras dançadeiras, nem por textos cantados. Este aspecto oferece também uma explicação da predominância de mulheres nesta espécie de samba. A participação dos senhores de terra explica o uso de um instrumento de origem européia (a viola), e de um texto cantado em língua européia, e de estrutura européia.

Raízes etimológicas e históricas são de pouco interesse para os músicos do Recôncavo. São mais pragmáticos, e os informantes definem o partido alto em termos estilísticos claros e simples: é cantado em duas vozes, a “primeira” e a “segunda”; só uma mulher entra na roda de cada vez, e só quando a chula (possivelmente com seu relativo) terminou.

Samba “santo-amarense” refere-se ao fato de que está mais associado à cidade de Santo Amaro

da Purificação e seus arredores o samba que apresenta tais elementos estilísticos. A expressão tem evidentemente mais sentido fora do que dentro de Santo Amaro, e o seu sentido, por exemplo, em Salvador é diferente daquele que tem em Cachoeira. Na primeira cidade, centro onde muitos estilos regionais se reuniram, “samba sant’amarense” refere-se em sentido generalizado ao estilo de samba do Recôncavo, exemplificado pelo de Santo Amaro. Em outros locais do Recôncavo, muitos dos quais têm seus próprios estilos bastante semelhantes ao de Santo Amaro, o termo refere-se a detalhes específicos e menores do repertório, ao uso da viola, à maneira de dançar e ao estilo do canto. ■



O EVENTO

É verdade que este gênero de samba, e qualquer outro, pode ser apresentado nas esquinas, mas no mesmo sentido em que um quarteto de cordas da música erudita também pode ser – e realmente é – apresentado nos passeios públicos (e até nos metrô) das metrópoles europeias e norte-americanas. As apresentações de música de câmara a céu aberto (e nos túneis dos metrô) podem ser prejudicadas em comparação com as audições de salas de concertos, em termos de acústica e de vários outros fatores ambientais (e, é claro, muitas vezes em termos da habilidade musical dos executantes), mas o gênero e a forma artísticos em si são os mesmos, e tanto os executantes como os ouvintes reconhecem que a rua não é o meio ideal, e nem sempre o adequado, para a apresentação.

É verdade também que em al-

gumas vizinhanças de Saubara, e em outras localidades do Recôncavo, as pessoas costumam sambar quase todas as noites, depois do dia de trabalho. Trata-se porém de uma execução do gênero apenas, informal e recreativo, e não do samba como evento. Predomina em tais momentos, aliás, o samba corrido.

É pouco provável que um samba de viola se realize numa esquina de rua. Sem mencionar o anonimato e a confusão de uma via pública, o fato é que os violeiros e os cantadores de chulas são extremamente exigentes a propósito do ambiente em que se apresentam (inclusive no que se refere ao ambiente humano e à conduta dos presentes), até mesmo quando esse ambiente é parte da sua própria vizinhança, já que o conjunto de violas é pequeno, e os cantadores são apenas dois, o som que produzem não é alto. É igualmente improvável que o con-

junto adequado se reúna numa base diária. Enfim, vale lembrar que o samba de viola é da “aristocracia”, nas palavras de Cobrinha Verde, e, nas de Marcelino Amorim, “dono” do toque “iúna” referido alhures neste ensaio, é “música clássica”.³¹ Muito mais provável é que o samba informal de recreio venha a ser o corrido: é mais fácil formar o grupo, e, já que qualquer número de pessoas pode “brincar” e quase ao mesmo tempo, é bem mais igualitário.

Isto não pretende relegar o samba corrido a uma ordem inferior. No evento completo do samba, os corridos e as chulas com suas paradas se complementam, como veremos.

O samba acontece adequadamente entre quatro paredes e realiza-se, mais caracteristicamente, nas salas da frente das casas particulares. É um evento doméstico, de

FOTO DE GILBERTO SENA,
DO ARQUIVO DE RALPH
WADDEY.

PÁGINA AO LADO
CARURU DE COSME E
DAMIÃO, EM MARAGOGIPE.
FOTO: LUIZ SANTOS.

família e, por extensão, de vizinhança e comunidade. Realiza-se em ocasiões especiais, de significação religiosa direta ou indireta. As da última categoria incluem ritos de passagem: nascimentos, casamentos, batismos, e mesmo festas de quinze anos. As da primeira são mais interessantes para este ensaio.

Os eventos de natureza diretamente religiosa³² e ritual ocorrem em dias dedicados a um santo, seja patrono de nascimento de alguém, um santo que se escolheu como protetor, ou cuja intervenção se solicitou. No sistema de crenças afro-baiano, que funciona em íntima relação com o catolicismo popular, pode mesmo ser o próprio santo quem demonstra interesse em ser procurado (em outras palavras, o santo pode tomar a iniciativa).

Em resumo, estes eventos podem ser “promessa” ou “obrigação” de alguém. A obrigação é de fato

parte de uma religião pessoal que o indivíduo escolhe e assume, e no qual, em certa medida, elege o tempo e a maneira de cumprir os atos indicados. O samba pode ser a parte pública, celebratória e recreativa de um ritual completo que ajuda a cumprir a obrigação.

A comemoração em homenagem a São Roque, realizada todos os anos no dia desse santo (16 de agosto) por determinado morador em sua casa num lugarejo perto de Santo Amaro, reúne todos os elementos. São Braz é um vilarejo à beira da maré, que depende quase inteiramente da pesca. Tem uma rua principal sem pavimentação, que atravessa uma pequena praça com uma capela e termina no outro lado da colina, perto do mangue. Várias ruas se estendem a partir da rua principal. As ruínas de uma igreja barroca dedicada a São Braz, de importância na história da ar-



quitetura baiana, se erguem numa colina, a cavaleiro do arraial. O São Roque católico, como muitos leitores sabem, está associado ao Obaluaiê afro-baiano, a qualidade jovem do idoso Omolu, que está associado a São Lázaro. Juntos, são as divindades que controlam as enfermidades e a peste.

Esse morador e um primo seu têm suas casas localizadas perto uma da outra, na rua principal

de São Braz. Na véspera do dia de São Roque, gambiarras são estendidas entre as duas casas. Na sala de uma delas, realiza-se uma festa de candomblé em homenagem a Obaluaiê, ritual em que o orixá é chamado com tambores e ciclos de cânticos de origem africana. Simultaneamente, na outra casa, pertencente ao primo, realiza-se uma reza e um samba para São Roque.³³

A reza é um ciclo de orações cantadas em português (com algumas respostas em latim, às vezes de memória apenas fonética, "Ora pros nobres", por exemplo) e "tiradas" por uma "rezadeira", pessoa especializada, na grande maioria dos casos mulher, e trazida de fora pelo dono da casa. Reza ajoelhada – ou sentada numa esteira de palha de artesanato local – diante de um altar (chamado às vezes de "peji") ornado com imagens do santo reverenciado (e talvez com imagens dos outros

santos preferidos no culto doméstico). A reza é aberta fisicamente e simbolicamente à comunidade, e o grupo participante consiste de todos aqueles que desejam assistir. Este grupo se reúne ao redor do altar e da rezadeira, respondendo, também em canto, a suas preces.

O estilo musical destas preces é europeu. O tempo é lento e o ritmo, quadrado. O canto pode ser em uníssono, ou às vezes em terças paralelas improvisadas. A impressão é geralmente de lamento, embora, é claro, nada em absoluto exista de lamento no rito. A reza prolonga-se por aproximadamente meia hora. Encerra-se com uma ladainha de despedida para o santo ou a santa, freqüentemente agradecendo-lhe a presença e expressando a esperança de que a ocasião se repita no ano vindouro. Ao fim da ladainha, a rezadeira saúda o santo três vezes, "Viva Senhor São Roque!"

Os participantes dão uma salva de palmas e respondem, "Viva!", e amiúde soltam-se foguetes na rua, diante da casa.

O estilo musical que prevalece no evento começa gradativamente a modificar-se, num processo de transformação musical que leva diretamente ao samba. Dando um passo da Europa rumo ao Brasil, as mulheres cantam uma roda³⁴ de despedida a São Roque (*Exemplo 13*). Toda a assembléia entra com as palmas em cima do tempo, e o andamento se acelera à medida que sucessivamente a roda se repete. Alguns dos músicos que acompanharão o samba assistiram à reza, e, em certo ponto, pode-se ouvir um timbal que se vem juntar ao conjunto (*Exemplo 14*). A roda termina quando a rezadeira interrompe com outra saudação, "Bença, Senhor São Roque!". Quase imediatamente, as mulheres iniciam uma segun-



FOTO DE GILBERTO SENA,
DO ARQUIVO DE RALPH
WADDEY.

da despedida ao santo, desta vez em forma de samba - mais precisamente, um corrido (*Exemplo 15*). Uma ou várias pessoas podem entrar na roda para sambar diante do altar, que permanece exposto por toda a noite. O conjunto de cordas e percussão (a "charanga") arranja-se no lugar competente, e quando o corrido das mulheres termina, o samba de viola está pronto para começar quase imediatamente.

O samba de Messias foi um grande e feliz acontecimento no ano em que este caso foi registrado. Os violeiros geralmente concordaram em que o conjunto era demasiadamente grande e que, por conseguinte, jamais se ajustou devidamente, resultando assim na "bagunça" - palavras suas - a que se aludiu muito atrás neste estudo. Viola, cavaquinho e violão eram de São Braz mesmo. Dois violeiros foram trazidos de localidades próximas, sendo o transporte pago pelo patrocinador. O alojamento foi problema menor, pois o sono foi coisa rara. Comida e bebida foram abundantes no samba, e certo número de casas se abriu para descanso de forasteiros e vizinhos igualmente.

O samba não é em absoluto uma cadeia de eventos inteiramente homogênea e indiscriminada durante as muitas horas que pode durar.

A primeira chula cantada é com frequência diretamente apropriada a abrir uma noitada:

*Dona da casa, cheguei agora.
Foi agora que eu cheguei,
Com Deus e Nossa Senhora.*

[Nota: Esta chula é cantada na abertura do CD *Samba de roda – Patrimônio da Humanidade*]

Em Saubara, um músico pode apresentar-se e introduzir-se no samba com esta chula, pela qual parece louvar sua própria conduta:

*Pela primeira vez que chego,
Peço licença.
Apertei a mão das moças,
E dos mais velhos dei a bença.
Ajoelhei pedi perdão.
Eu dei a bença aos mais velhos,
E às moças eu apertei a mão.*



Os cantadores podem zombar um do outro, ou louvarem-se mutuamente, em suas chulas. Um par deles pode cantar da seguinte forma:

*Se minha mulher souber
Que um cantador me venceu,
Ela jura, bate fé,
"Isto não aconteceu".
Arruma a trouxa e vai-se embora.
Não quer morar mais eu.*

Ao que outro par poderá responder com este relativo:

*Colega meu,
Vou mandar de relepada.
Quando Deus mandar a chuva,
Você vai na enxurrada.*

Não é incomum que dois cantadores se convidem a sair da casa "para ver se o corpo agüenta o que a boca fala", nem é incomum

que, pelas graças de uma mulher da roda, o ciúme e mesmo a violência se excitam. Uma forma comum de elogio a uma sambadora particular (e também uma forma de participação para quem não está dançando) é o grito, "Olhe seu marido, mulher!" (ou, "Marido, olhe sua mulher!"), destinado a provocá-la ainda mais a caprichar na roda (e, de passagem, enciumar o companheiro dela). De qualquer forma,

SAMBA DE RODA DE
PIRAJUÍA. FOTO: LUIZ
SANTOS.

diz-se que um samba sem pelo menos ameaça de briga “não prestou”. Tal como diz a chula, “De meia-noite para o dia, faça fora desafia”.

Várias vezes durante a noite, tanto para proporcionar uma mudança de passo como para dar trégua aos violeiros e cantadores de chula, os corridos substituem as chulas. O corrido pode ser variante de uma chula, como neste caso:

(Chula)

*Eu via Maria sentada,
Sentada no tamborete,
Cozendo sua costura,
Bordando seu ramallete.
Chora, chorei, chora.
Chora, Maria, chora
Na prima desta viola,
Chora.*

(Corrido)

*Ô, chora, Maria, chora, (bis)
Na prima desta viola.*

Em determinado momento da noitada, o samba pode se tornar mais lúdico, com a execução de “brincadeiras” contendo diálogo falado e representação, e usando adereços e objetos de cena, como o “Samba de Severo”. Nesse, um mestre de cerimônias pergunta a vários indivíduos (identificados por um chapéu que passa de um ao próximo escolhido), os quais improvisam papéis de forasteiros, porque apareceram no samba sem serem chamados. O intruso inventa qualquer pretexto para estar nas vizinhanças e algum grau de parentesco, ou outro vínculo frequentemente sugestivo, com um certo “Severo”. Quem indaga procura paciente porém insistentemente saber se o penetra “faz o que Severo faz”. Este desafia em resposta: “Pinique aí pra ver!”. A percussão começa antes, se possível, destas palavras terminarem de sair da sua

boca, e ele ou ela entra na roda para sambar ao som da seguinte chula e seu corrido, repetidos enquanto a pessoa que dança permanece na roda:

(Chula, solo)

*Quando eu tinha meu Severo,
Eu comi de prato cheio.
Hoje que não tenho Severo,
Nem bem cheio nem bem meio.*

(Corrido)

(Solo) O Severo é bom.

(Grupo) É bom demais.

(Solo) O Severo é bom.

(Grupo) É bom rapaz.

Quem dança passa o samba ao próximo “forasteiro”, colocando o chapéu em sua cabeça, a música pára, e repete-se o interrogatório. É difícil recusar o chapéu, e assim este samba é usado para provocar a participação dos que se marginalizam, assim como fazer um intervalo



SAMBA EM DIA DE CARURU
DE COSME E DAMIÃO.
FOTO: LUIZ SANTOS.

PÁGINA AO LADO
LÍDERES DO SAMBA DE
CASTRO ALVES. FOTO: LUIZ
SANTOS.

humorístico, malicioso e até finalmente gaiato (combinação que aliás caracteriza o fino senso de humor do Recôncavo). De uma forma ou de outra, geralmente aumenta a animação. O samba de Severo termina quando alguém, decidindo que se prolongou o suficiente, anuncia que ele ou ela (é indiferente que seja mulher) é Severo em carne e osso. Entra na roda, e não passa o chapéu.

Outros sambas com teor de representação não incluem diálogo falado. Em “Chora, menino”, um objeto representando um neném (pode ser uma boneca mesmo, ou uma garrafa, um trapo, um pedaço de pau, qualquer coisa) passa de dançador para dançador, enquanto se canta um corrido sobre o choro da criança:

(Solo) Chora, menino.

(Grupo) Nhem, nhem, nhem.

*(Solo) Porque apanhou
Nhem, nhem, nhem.
Porque não mamou.
Nhem, nhem, nhem.
Chora, menino.
Nhem, nhem, nhem.
O menino é chorão.
Nhem, nhem, nhem.
Chora, menino.
Nhem, nhem, nhem.
O menino é chorão.
(...)*

Noutro samba, “Coça-quipá”,³⁵ quem dança finge ter comichões, e coça as partes do corpo, indo das menos às mais provocativas.

O valor de um samba é calculado em boa medida por sua duração. É lógico que um samba bom, “quente”, tende inevitavelmente a durar mais do que um samba fraco; mas parece haver mais do que isto. Nenhum samba digno de lembrança termina antes do amanhecer. Os

violeiros e cantadores às vezes resistem ao cansaço, enquanto exaustos nos seus lugares, continuam a cantar e tocar, espichando o pescoço e forçando os olhos para além da porta, aguardando “o dia raiar”, para sentirem-se satisfeitos com o samba. Um bom samba pode muito bem “entrar no dia seguinte”, e não é raro ouvir-se que um samba continua diretamente na segunda noite da festa. Mas os tempos estão mudando rapidamente, e, nos dias de hoje, é motivo de satisfação encontrar-se mesmo uma só noite de samba rigorosamente executado. ■



O GRUPO

É inegável que os participantes de um samba, durante sua efetivação, formam um grupo. É claro também que o samba tem significação religiosa e mesmo função religiosa direta. No culto doméstico, o samba se realiza não apenas para um santo, mas diante dele, presente em seu altar. Tanto Souza Carneiro como N'Landu-Longa sugeriram a natureza religiosa do samba no passado, quer africano, quer brasileiro, e o último chega a afirmar que o samba remonta a um grupo de iniciação ao qual se permanece ligado por toda a vida. A questão é saber se o samba da Bahia, presentemente, retém ou não uma qualidade de identidade com um grupo estabelecido - grupo que dure além da identidade momentânea assumida enquanto o gênero se apresenta, e há participação no evento do samba.

O "samba" não é certamente, na Bahia, um grupo ou sociedade formal (salvo para fazer apresentações). Há, todavia, forte reconhecimento de afinidade com um certo, e muitas vezes bem específico, grupo de pessoas competentes em um estilo de samba, na maioria dos casos estreitamente identificado, e frequentemente com fortes conotações regionais e até micro-regionais.

A relação está implícita na linguagem que os participantes usam a propósito do gênero. "Nosso samba" pode ser usado para indicar aquele grupo de músicos e dançadores que juntos costumam realmente executar o gênero. É, noutras palavras, o conjunto de apresentação (*performance*). Assim, os músicos de samba podem referir-se ao seu "conjunto", especialmente aqueles que tiveram experiência com grupos de "folclore" para a

indústria turística, e ainda mais quando falam com forasteiros.

"Nosso samba", contudo, pode também ser usado de referência a todos aqueles que são considerados competentes para executar o gênero com propriedade e da mesma forma participar do evento. Admite-se que o conceito é tênue, e certamente merece mais estudo, mas não há dúvida alguma de que o samba é um importante ponto de referência para os seus participantes no seu ambiente social. ■

UM EPÍLOGO PESSOAL

Fui informado da viola do Recôncavo e do seu samba no decorrer de um trabalho que fazia em Salvador sobre o repertório musical do jogo de capoeira, e foi através de informantes de capoeira, especialmente o saudoso Rafael Alves França, o Mestre “Cobrinha Verde”, que pela primeira vez fui apresentado aos violeiros do Alto da Santa Cruz, em Salvador, entre os quais Antônio “Candeá” Moura e seus colegas - na sua maioria, como “Cobrinha”, emigrados do Recôncavo. Foi Cobrinha o primeiro a insistir em que eu, como músico, precisava conhecer “nosso samba... samba de viola”, e levou-me a ver “Candeá”, que morava ali perto.

Através do samba, conheci o Recôncavo. Aos poucos, comecei a viajar com os músicos do “Alto” para as terras natais deles, nos dias de festa ou de “obrigação” de parente ou amigo. Conheci em Santo

Amaro da Purificação homens, e mulheres, famosos nas redondezas por suas proezas como violeiros, como conhecedores de grande número de chulas, como possuidores de um “grito” excepcional, como “bagunceiros”. Conheci um fazedor de violas. Através de Santo Amaro, conheci São Braz, e Saubara (e lá Marujos, Cristãos e Mouros, e França, Oropa, Portugal, e Bahia). Descobri, afinal, uma tremenda rede de samba e sambas, e uma arte musical de considerável complexidade, aparentemente nunca antes tratada, salvo de passagem, em qualquer espécie de publicação.

A música e a sua rede, todavia, estavam e estão rapidamente desaparecendo, como acontece a tanta coisa da cultura tradicional do Recôncavo. Talvez o samba de viola fosse a única que jamais tinha sido registrada, mesmo pela indústria do turismo, e é a única que depende

de um instrumento musical cujo tipo realmente adequado é fabricado por um minúsculo grupo de artesãos em plena fase de extinção.

Para os herdeiros naturais dessa tradição - os descendentes dos violeiros, cantadores e sambadeiras - muitas vezes este samba antigo representa um passado de pobreza rural e de imobilidade social e econômica. Na verdade, pouco existe nas vidas da maioria dos meus informantes que indique outra coisa. O interesse do estudioso de fora os espanta, o que parece ter tido pelo menos algum efeito na reavaliação positiva da tradição na mente daqueles que a herdaram.

A reação da classe média com formação universitária, especialmente entre indivíduos de meia-idade, e tanto mais “politizados” melhor, pode ser bem diferente. Bom número de amigos meus nos campos profissional, acadêmico,



SEU PEDRO SAMBADOR
E DONA PORCINA, EM
MARACANGALHA. FOTO:
LUIZ SANTOS.

jornalístico ou artístico (muitos dos quais, como os próprios violeiros, têm laços íntimos e recentes com o Recôncavo), têm se expressado quase maravilhados com o samba de viola. Muitos afirmam lembrá-lo das suas infâncias, e espantam-se de vê-lo ainda existente. Muitos me expressaram o ponto de vista de que, para eles, esse estilo musical representa a quintessência de uma música brasileira verdadeira e sin-

gela. É um claro símbolo de nacionalismo saudável, de um Brasil de certo modo mais brasileiro, menos comprometido com o desarmônico modelo de desenvolvimento e da idolatria alienante da cultura internacional de massa das recentes décadas - um Brasil que esperam, ou esperavam, conquistar.

Desde que este ensaio foi iniciado, sem falar nas mortes do "Co-brinha Verde", do "Candeá" e do

Nélson de Araújo, morreu também Clarindo dos Santos, "Clarindo da Viola", sem deixar no Recôncavo quem faça violas para seus violeiros e para os violeiros do futuro.

O samba de viola faz parte de um cosmos [mundo] de comportamento simbólico repleto [pleno] e coerente. Se é uma arte bela e expressiva, como aqui se afirma, é urgente que seja divulgada (e praticada), para que os filhos e as filhas dos violeiros do Alto da Santa Cruz e das mulheres de Saubara possam ainda cantar:

"Ainda ontem fui no samba.
Deu bom". ■

Exemplo 2: RÉ MAIOR E LÁ MAIOR

A altura aqui indicada é da “mache-
te”, mas os padrões se formariam
da mesma maneira na viola “três
quartos” afinada em “natural”.
O tempo num samba seria colcheia
entre aproximadamente 96 e 120.

"Ré maior"

"Lá maior"

Exemplo 3: PANDEIRO

Cada semicolcheia representa o
retinir das rodelas do pandeiro,
produzido pelo movimento do
punho da mão esquerda (com o
qual mais habitualmente se segura o
instrumento). Um círculo (○) acima
d’uma nota representa um som
profundo produzido pela batida
do polegar da mão direita sobre o
couro livre, não comprimido, do
pandeiro; o sinal “mais” (+) acima

d’uma nota representa o som agudo
da batida de toda a palma no couro
do instrumento, comprimido pela
pressão do polegar da mão direi-
ta sobre o couro moderadamente
comprimido; as notas entre parên-
teses são os sons das rodelas por si
mesmas, isto é, sem golpes da mão
direita sobre o couro do pandeiro.

♩ = ca. 100

Esta é uma transcrição rudimentar
e simplificada da maneira altamen-
te sofisticada que o instrumento é
tocado. Consegue-se complexidade
através da variação dos acentos e
batidas da mão direita e da tensão
aplicada sobre o couro pelo polegar
da mão que segura o pandeiro.

Exemplo 4: PRATO-E-FACA

As notas acentuadas e aquelas cujas hastes não estão conectadas com uma nota precedente representam sons produzidos pelo dorso da faca batendo na borda do prato; as notas cujas hastes estão conectadas representam os sons produzidos pela faca raspando o prato, sem se afastar dele.

♩ = ca. 100

Exemplo 5: PALMAS

♩ = ca. 100

Exemplo 6: PALMAS

♩ = ca. 100

Exemplo 7: PALMAS

♩ = ca. 100

Exemplo 8: CHULA E RELATIVO

O relativo está grandemente simplificado no exemplo que se transcreveu. Só se oferece a voz mais aguda; a mais grave, na maioria dos casos, combinaria em terças paralelas. O tratamento rítmico, como o da chula, seria caracterizado por antecipações e retardamentos na batida.

♩ = 96 - 120

Chula:

Mi-nha co - ma - dre, vim a - qui. Fa - zer? **3**

Vim bus - car su - a ca - chor - ra. Pra que? **1** Pra ti - rar

— um boi da ro - ça. Cha - me e - la. Não sei o no - me de -

la. E "Ca - ra - ve - la" E co, Ca - ra - ve - la!

Relativo:

Mi-nha pri-ma Ju-li - e-ta, vem to - mar Ê mi-nha pri-ma ve-nha cá, me dá um chá.

Exemplo 8: PRATO-E-FACA

♩ = ca. 100

2/**4** $\overset{>}{\text{p}} \mid \text{p} \cdot \text{p} \cdot \text{p}$

Exemplo 10: PANDEIRO "BOCA DE BANCO"

(Os círculos têm a mesma significação que no Ex. 1)

♩ = ca. 100

Exemplo 11: PASSAGEM DE VIOLA

♩ = 96 - 120

Exemplo 12: "BAIXÃO"

♩ = 96 - 120

Rio a - ci - ma, rio a - bai - xo nu - ma ca - noa fu -
ra - da, Ar - ris - can - do mi - nha vi - da por u - ma coi -
sa de na - da. Ar - ris - can - do mi - nha vi - da por u - ma coi - sa

Exemplo 13: RODA, "ADEUS, SÃO ROQUE"

♩ = 110 - 120

A - deus São Ro-que, a - deus. Eu já vou me ar-re - ti - rar.

A - té pa - r'o a - no, se eu a - qui vol - tar

Se eu a - qui vol - tar, com a vos - sa ben - ção

Eu le - vo São Ro - que den - tro do meu co - ra - ção

Exemplo 14: TIMBAL

♩ = ca. 120

2/4

Exemplo 15: CORRIDO, "ATÉ P'RO ANO"

♩ = ca. 120

(Solo)



A - té p'ra o a - no, se Deus qui - ser _____

(Grupo)



A - té p'ra o a - no, se Deus qui-ser

NOTAS

1. Este ensaio foi publicado, na sua primeira versão, em inglês, na *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. I, N.º 2 (outubro, 1980), e Vol. II, N.º 2 (outubro, 1981) da University of Texas Press (Austin, Texas, EUA). A "Parte I: Viola de Samba" foi editada em português, em tradução de Nelson de Araújo, na série monográfica *Ensaaios/Pesquisas*, N.º 6 (dezembro, 1980), do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (Salvador, Bahia).

O estudo que resultou nesta publicação começou mediante pesquisa subsidiada pelo Social Sciences Research Council do American Council of Learned Societies, no decorrer da qual o autor esteve ligado à University of Illinois, como candidato ao Ph.D., e ao Centro de Estudos Afro-Orientais, ao qual deseja apresentar profundos agradecimentos pela cordialidade e apoio, durante esses longos anos, dos seus funcionários, alunos, professores e, notadamente, dos seus diretores, Guilherme de Souza Castro, Nelson de Araújo, Júlio Braga e Jeferson Bacelar.

2. Rafael Alves França, conhecido como "Cobrinha Verde", é dos mais renomados dentre os mestres tradicionais da capoeira. Também fazia curas, segundo suas palavras, "pelas ervas e as águas". Foi quem primeiro me abriu caminho ao mundo da viola, dos violeiros e do seu samba, no qual era exímio.

3. No sertão da Bahia, o gênero pode ser chamado "coco", mas o evento recebe o nome de "samba".

4. A significação dos termos usados no título é o verdadeiro assunto do presente trabalho, sendo conveniente, todavia, acrescentar a seguinte citação: "O chamado Recôncavo geográfico, compreendendo a área em torno da Bahia de Todos os Santos, cuja entrada é a cidade do Salvador, se estende, no conceito fisiográfico, o

qual leva em conta a formação dos terrenos e a resultante utilização dos solos. (...) Recôncavo quer dizer açúcar, açúcar e fumo, massapê, (...) casas-grandes caindo em ruínas, (...) os grandes navios petroleiros aportados na entrada do boqueirão, na Ilha de Madre de Deus, bem defronte à igreja de Loreto no mais puro estilo jesuítico seiscentista na Ilha dos Frades." Machado Nedo, Zahidé. *Quadro sociológico da "civilização" do Recôncavo*, pp. 3-4.

5. Anchieta, José de, S.J. *Poesias*, p. 743, n.º 9.

6. Os nomes pelos quais as cordas são chamadas no Sul do Brasil são pouco usados na Bahia. Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, verbete "Viola", dá os seguintes nomes: "prima" e "contraprima" (1.º par); "requinta" e "contrarequinta" (2.º par); "turina" e "contraturina" (3.º par); "toeira" e "contratoeira" (4.º par); "canotilho" ou "bordão" e "contracantilho" (5.º par).

7. Algumas cerimônias dos cultos dos *caboclos* comportam violas, como as que envolvem o "Boiadeiro", sendo o instrumento favorito deste.

8. Diz-se que o "iúna" imita o canto do pássaro que dá o nome ao toque.

9. N'Totila N'Landu-Longa, em conferência pronunciada no CEAO (10 de maio de 1978), da qual há uma gravação depositada na biblioteca deste órgão, sugere que "samba", como vocábulo e fato, é descendente do quicongo *sámba*, que significa o grupo iniciatório no qual uma pessoa se torna habilitada para funções políticas, sociais e religiosas, passando a significar, por analogia, a hierarquia das divindades. Edison Carneiro, em *Folguedos tradicionais* (p. 36), sugere que "samba" deriva de *semba* e significa umbigada, através do qual a dança passa de uma pessoa à próxima. Batista Siqueira afirma, em *A origem do termo "samba"* (p. 30), que

“samba” vem da palavra cariri equivalente ao português “cágado”.

Existem diversas outras explicações etimológicas. Há por exemplo em Luanda, Angola, uma rodovia à beira-mar, chamada “Estrada da Samba”, usada quase diariamente pelo autor deste trabalho quando teve ocasião de passar uns meses de 1996 neste país a serviço da ONU. O pedido de uma explicação ao povo do lugar recebeu, de um informante amigo, a resposta de que “samba” era “uma espécie de braço do mar”, e de outro participante da mesma conversação cordial, “qual nada – é um tabuleiro no interior”. Terreno fértil, mas para outra colheita.

10. Uma exceção é *Samba rural paulista* de Mário de Andrade, trabalho baseado em observação de campo.

11. O pandeiro tradicional do Recôncavo consta de um aro de madeira (de preferência jenipapo), com rodela recortadas de folhas de flandres (hoje em dia, de tampas de garrafa de cerveja ou refrigerante, achatadas e desamassadas) e com membrana de pele de cobra, veado ou bode (e por esta razão esse instrumento é muitas vezes chamado apenas de “bode”). O couro esticado é pregado na orla do aro, e é apertado durante o samba, conforme a necessidade, mediante calor gerado pela queima de papel de embrulho, papel-jornal ou palha. Recentemente, entraram em uso pandeiros industrializados, com membranas de plástico esticadas por uma coroa de ferro e apertadas por tarrachas de ferro. A sonoridade desse instrumento é, evidentemente, diferente da sonoridade do seu congêneres artesanais, e os músicos mais ortodoxos sentem que o pandeiro moderno é ruidoso demais. Queixam-se também – mencione-se de passagem – que a membrana de plástico é altamente vulnerável a derretimento e perfuração pelas brasas dos cigarros dos seus tocadores.

12. O Recôncavo baiano é uma verdadeira civilização, embora regional e já arcaica (veja Machado Neto, 1971, e Milton Santos, 1959). Nesta civilização, como em qualquer outra, as diferenças entre lugares próximos são às vezes nítidas e rigorosamente reconhecidas pelos habitantes.

Na cidade de Santo Amaro da Purificação, sede do município do mesmo nome, não se canta relativo. No lugar de Santa Elisa, do mesmo município, e em Saubara – cidade só recentemente emancipada de Santo Amaro –, o relativo entra a rigor. Em São Braz, também no município de Santo Amaro, e só uns 18km de Saubara, não entra. O hábito do lugar onde está se realizando o samba prevalece naquele samba, mas, já que é comum em qualquer samba a presença de cantores de lugares vizinhos, porém de hábitos divergentes, são proporcionalmente comuns os choques estilísticos, e não raros os atritos em torno deles. [Nota do revisor: a pesquisa realizada em 2004 mostra certas diferenças com o aqui afirmado neste ponto. O grupo com que trabalhamos em São Braz canta relativo, como se percebe na faixa I do CD *Samba de roda, patrimônio da humanidade*].

13. Uma vez que esta descrição visa a oferecer um modelo, use-se como exemplo a situação, mais comum, de mulheres que dançam e homens que tocam os instrumentos e cantam as chulas. Não se pretende ignorar a presença de mulheres como violeiras (o que de resto é muito raro), nem a de homens na roda de samba. O melhor prato-e-faca que ouvi no Recôncavo esteve (e continua) nas mãos de Joselita Moreira (a muito querida “Zelita”) de Saubara, e o *Exemplo 4* é uma tentativa de transcrever o seu estilo. Os homens, que predominam nas rodas do sertão, são comuns nas do Recôncavo, mas são secundários, e embora possam dançar no mesmo estilo de sapateado, como fazem

suas parceiras femininas, seu estilo é mais comumente um tanto diferente, caracterizado pelos movimentos de pernas e braços (conhecidos como “piegas”) mais exuberantes e acrobáticos.

14. Existem em todo o Brasil, e mesmo em toda a Bahia, vários estilos do “sapateado”. No Recôncavo “sapatear” significa dançar nos pequenos e rápidos movimentos do pé característicos do samba. O sapateado (ou “sapateio”) pode ser executado facilmente de pés descalços.

15. Conheço uma certa sambadora, de apelido “Da Vêia” (da velha), de Saubara, que samba daquela maneira, segurando a saia com a mão esquerda e acrescentando sua marca registrada de encostar de leve na bochecha direita as pontas dos dedos (ou apenas a do dedo indicador) da mão direita, a palma para cima – olhando para cima como se estivesse distraída ou desinteressada. Estas marcas registradas maneiristas são permitidas, e mesmo estimuladas, entre os participantes. Diversas pessoas podem empregar o mesmo maneirismo, ou semelhante, da mesma forma que cada cantador tem sua própria voz e sua própria maneira de interpretar, mas sempre dentro do estilo. Certos maneirismos não seriam considerados apropriados ao estilo. O estilo do samba – tanto coreográfico quanto musical – reconhece os elementos e o comportamento que nele não cabem.

16. Convida-se o leitor a comparar a descrição do samba que se faz no presente estudo com a do fado feita por Manuel Antônio de Almeida no seu romance *Memórias de um sargento de milícias* (pag. 39 e seg.), que transcorre no Rio de Janeiro “no tempo do Rei”, quer dizer, na segunda década do século XIX.

“Todos sabem o que é o fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instru-

mento algum para o efeito.

O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais difíceis, tomando as mais airozas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas neças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.

Assim corre a roda até que todos tenham dançado.”

17. Antônio Moura (“Candeá”), “primeira”, e Henrique Santana da Silva, “segunda”. A gravação sobre a qual se fez esta transcrição foi realizada em 12/4/78, na casa de Candeá, no Alto da Santa Cruz, bairro de Salvador. Candeá faleceu em Salvador em 11 de março de 1988.

18. Antônio Moura, comunicação pessoal, 1978.

19. Lira?

20. Jiquiriçá?

21. Os versos desta chula são uma curiosa incorporação da “Donzela Teodora” - velha história popular portuguesa passada para o Brasil - ao folclore musical do interior baiano. Ainda recentemente, o pesquisador Nelson de Araújo, um dos tradutores deste trabalho, encontrou o mesmo tema literário servindo à melodia de um dos “toques” de conhecida banda de pífanos de Uauá, no sertão baiano de Canudos. A melodia, recolhida por um dos integrantes da banda no começo do século e desde então fazendo parte do seu repertório de “toques” fora originariamente uma modinha cantada pela população de Uauá tal como relata Nelson de Araújo, primeiro em artigo intitulado “Calumbi, a banda baiana de pífanos”, publicado em *A Tarde* (edição de 9.12.84) e depois em *Pe-*

quenos Mundos, Tomo I, *O Recôncavo*, “Bandas de pífanos na Bahia e em Sergipe”, pag. 321.

A “Donzela Teodora” é, como se sabe, um dos grandes temas da literatura de cordel do Nordeste. A história é comprovadamente de origem árabe-medieval, e foi estudada por Luís da Câmara Cascudo em *Cinco Livros do Povo, Vaqueiros e Cantadores*, e outras publicações. Introduzida remotamente na Península Ibérica, desde 1840 vem sendo publicada no Brasil, na forma de folhetos em prosa, posteriormente em versos. Na literatura árabe, aparece em várias coleções das *Mil e Uma Noites*.

22. Dança de salão de origem norteamericana dos anos 1920 (e das boates de bebida clandestina da lei seca) que leva o nome do porto importante do estado de Carolina do Sul, fundado no tempo colonial inglês e, por sinal, berço de uma cultura africana-norteamericana de peso.

23. A semelhança do “sapateado” do Rio Grande do Sul e dos “piegas” do “lundu”, ainda assim conhecido no sertão da Bahia, certamente merece mais estudo em termos de formas arcaicas e possivelmente em termos de uma remota formação musical e coreográfica do Brasil.

24. A palavra “chula” (forma feminina de “chulo”) significa como se sabe, em seu sentido mais geral, “vulgar, rude ou rústico”.

25. Por sinal, “comadre” ou “compadre”, como se sabe, pode significar, segundo costume do Recôncavo, amizade ou título de respeito e afeto mútuos, além do relacionamento sacramental.

26. Agradece-se ao Prof. Cid Teixeira por esta elucidação, feita em comunicação pessoal.

27. Falecido no início da década dos anos noventa.

28. Sobre o “partido alto”, escreve Edison Carneiro em *Folgedos Tradicionais*,

pag. 50:

“O partido alto, que tanto delicia os veteranos do samba, não se executa para o grande público, nem exige a bateria das escolas. Ao som de reco-reco, prato e faca, chocalho, cavaquinho e de canções tradicionais, como na Bahia - um estribilho sobre o qual o cantador versa ou improvisa - um único dançarino, homem ou mulher, ocupa o centro da roda, passando a vez com uma umbigada simulada. Os antigos relembram assim “os velhos tempos” da chegada do samba ao Rio de Janeiro.”

O verbete “Partido Alto” na *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular* diz o seguinte:

“Tipo de samba dançado nos morros cariocas. Trazido da Bahia para a cidade do Rio de Janeiro em fins do século passado, foi um dos elementos formadores das escolas de samba. Dançado em roda, caracteriza-se por não haver dança enquanto se tira o canto estrófico, sem refrão. Depois de cantada cada estrofe, um dos raiadores (dançarinos) sai sambando e, partindo dos tocadores, dá duas voltas na roda, terminando com a umbigada. O que a recebe sai dançando, depois de cantada outra estrofe, e assim sucessivamente. As mulheres muitas vezes dançam o miudinho. Os participantes batem palmas, marcando o ritmo e acompanhando os instrumentos: violões, cavaquinhos, flautas, pandeiros e prato-e-faca.”

29. Zilda Paim. Comunicação pessoal, 1980.

30. Rafael Alves França, “Cobrinha Verde”. Entrevista gravada em 12 de setembro de 1977.

31. Numa conversa de botequim alguns anos atrás no Alto da Santa Cruz, perto da casa de Marcelino, o autor e alguns praticantes do samba de viola, entre eles o Marcelino, estavam trocando idéias sobre o tipo de música que a gente apreciava. O

autor, quase pedindo desculpas, disse que gostava de, entre outras coisas, “música clássica”. Marcelino não vacilou: interveio com animação, “Eu também gosto da música clássica – samba de viola!”

32. Souza Carneiro (pai de Edison Carneiro), em *Os mitos africanos no Brasil* (pag. 436 e segs.) afirma que o samba era uma “dança dos negros feita sempre em honra aos Orixás, por algum motivo religioso . . . saindo dos candomblés para o meio da rua” só após “os primeiros séculos do descobrimento”.

Valiosa elucidação de notável caso de um samba (de viola, da forma que veremos) que não saiu do candomblé foi gentilmente fornecida por Márcia Maria de Souza em abril de 1985, em forma de pequeno manuscrito, aqui publicado pela primeira vez.

O Gantois – um dos terreiros da Bahia mais respeitados por sua ortodoxia e a meticulosidade com que cumpre as obrigações da casa – da mãe de santo Maria Escolástica Conceição Nazareth, mais conhecida como Mãe Menininha, comemora anualmente um Samba de Oxum.

Os eventos rituais da casa obedecem a um calendário de festas móveis começando na última sexta-feira de setembro com as Águas de Oxalá. Este ciclo de festas públicas continua até festejar todos os orixás, encerrando-se nos fins de novembro ou no início de dezembro. A festa de Oxum, orixá da mãe de santo, é uma das mais importantes da casa. Realiza-se, geralmente em novembro, a festa de Oxum num domingo e, na segunda-feira seguinte, o Samba de Oxum.

Segundo alguns informantes, esse samba, até mais ou menos 1980, era samba de viola, com todos os elementos que normalmente compõem esse tipo de ‘brincadeira’: viola, atabaque, prato-e-faca, e as palmas. Eram três dias de samba, e às

vezes o samba de um dia emendava com a manhã do outro. Hoje o Samba de Oxum, pelas dificuldades de vida das pessoas que o compõem, mudou. É feito somente com atabaques, agogô, o prato-e-faca e as palmas, e é realizado num dia só.

Nesse dia, as expectativas das pessoas na casa ficam voltadas para o Samba de Oxum, que geralmente se inicia à tarde e segue até que se dê a festa por encerrada, com a saída da cozinha do tradicional bacalhau a martelo.

As mulheres se arrumam com o traje de ‘crioula’, todas elas muito enfeitadas com torço, colares e pulseiras. Estão, na sua maioria, descalças. O samba pode começar no salão, onde se realiza o candomblé, e terminar na cozinha, ou vice-versa. Às vezes, ainda arrumando a cozinha após o almoço, o samba vai começando, até que surja um tocador de atabaque. Assim, o samba se arruma e vai para o salão, onde ficam todos em círculo, batendo palmas.

São as próprias mulheres que tiram o samba, uma por uma, horas seguidas sapateando, segurando nos lados da saia, levantando-a um pouco em certos momentos. Cada mulher tem suas características próprias no uso dos pés e dos braços. A mulher na roda escolhe sua sucessora e a chama, ora com a umbigada, ora com as mãos juntas estiradas e dirigidas para a outra.

As pessoas no samba vão se revezando na roda e nos instrumentos musicais, até ser servido o bacalhau a martelo, que termina o ritual Samba de Oxum.

33. A reza e o samba aqui usados como modelos realizaram-se da noite de 15 para a manhã de 16 de agosto de 1978, e foram gravados quase na íntegra pelo autor, com a parceria de Gilberto de Lemos Sena (parceiro, aliás, irmão inseparável e indispensável nas investidas de “campo” que produziram este trabalho e esta época

vital do autor). A música do candomblé para Omolu na casa do primo-vizinho é inteiramente audível na gravação, ao fundo, assim como se ouve a discreta entrada do timbal mencionado vários parágrafos adiante.

Além disso, e por certo digna de registro, é a realização de uma cerimônia muito rara, levada a efeito pela última vez depois de muitos anos de cumprimento em São Braz por uma senhora, que então a esta parte faleceu.

Referimos-nós à “comida dos cachorros”. Como foram os cães que, com suas lambidas, sararam as feridas de São Lázaro, oferecia-se todos os anos aos cachorros de São Baz (começando com sete escolhidos), em homenagem a esses animais, assim como ao santo, um banquete completo com vinho (Vinho Composto Jurubeba “Leão do Norte”), seguido por um ciclo de cantos em louvor ao santo. Este costume extremamente raro tem sido registrado noutras partes do Brasil. [Espera-se que Gilberto Sena possa realizar a sua planejada e mais detalhada descrição deste banquete de São Braz, a despeito da morte de quem a promovia.]

34. A roda é uma dança circular, acompanhada de cantos, geralmente realizada fora de casa, em metro binário simples, ritmo quadrado e em andamento moderado de marcha.

35. Quipá é uma erva que provoca comichões.



DETALHE DE BAIANA
DO SAMBA DE RODA
SUERDIECK. FOTO:
MÁRCIO VIANNA.

FONTES
BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia básica sobre o samba de roda:

ARAÚJO, Néelson. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*. Tomo I: O Recôncavo. Salvador: UFBA/Fundação Casa de Jorge Amado, 1992.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

DÖRING, Katharina. *O samba de roda do Sombagota: tradição e contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado em Música, UFBA, 2002.

GARCIA, Sônia Maria Chada. *A música dos caboclos: o Ilê Axé Dele Omi*. Dissertação de mestrado em Música, UFBA, 1995.

LODY, Raul. "Samba de caboclo". *Cadernos de Folclore*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

MARQUES, Francisca. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, 2003.

MUKUNA, Kazadi Wa Mukuna. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global. S/d [1979?].

NUNES, Erivaldo Sales. *Cultura popular no Recôncavo baiano: a tradição e a modernização no samba de roda*. Dissertação de mestrado em Letras, UFBA, 2002.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Capoeira, samba, candomblé*. Berlim: Staatliche Museum, 1990.

QUERINO, Manuel. *A Bahia de outrora*. Salvador: Livraria Econômica, 1922.

RAMOS, Artur. *Folclore negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

REIS, João José. "Tambores e te-
mores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX", in Maria Clementina Cunha (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*, São Paulo: Unicamp/Cecult, 2002.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1932.

SANTOS, Jocélio Teles dos. "Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX", *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*, São Paulo: Dynamis, Salvador: Programa A cor da Bahia, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988.

WADDEY, Ralph. "Samba de Viola and Viola de Samba", parte I. *Latin american music review*, 1/2, Fall/Winter, pp.196-212, 1980.

_____. "Samba de Viola and Viola de Samba", parte II. *Latin american music review*, 2/2, Fall/Winter, pp.252-79, 1981

ZAMITH, Rosa Maria. "O samba baiano em tempo e espaço", *Revista Interfaces*, 1/2 agosto, 1995.

Outras obras citadas:

ALVARENGA, Oneida. "Chula". In: MARCONDES (org). *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977.

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale*, Paris: SELAF, 1985.

ASSIS, Machado de Assis. "O machete". *Obras Completas, vol. II*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994[1878].

BRANDÃO, Maria de Azevedo. "Introdução. Cidade e Recôncavo da Bahia", IN: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.). *Recôncavo da Bahia. Sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

BROWNING, Barbara. *Samba – resistance in motion*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

BUDASZ, Rogério. *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*. Tese de Doutorado, University of Southern California, 2001.

DAMASCENO, Darci. *Vilancicos Seiscentistas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970.

GUIA CULTURAL DA BAHIA, vol. 2, Recôncavo. Salvador: Governo do Estado da Bahia, Secretaria da Cultura e Turismo, Coordenação de Cultura. 1997.

KOLINSKI, Mieczyslaw. "Review of Studies in African Music by A.M. Jones", *The Musical Quarterly*, XLVI/1, p.105-110, 1960.

_____. "A cross-cultural approach to rhythmic patterns", *Ethnomusicology* XVII/3, p.494-506, 1973.

KUBIK, Gerard. *Angolan traits in Black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1979.

_____. *Theory of African Music*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1995.

MARCONDES, Marcos. *Enciclopédia da música brasileira – erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.

MORAIS, Manuel. *Coleção de peças para machete de Cândido Drummond de Vasconcelos – 1846*. Lisboa: Caleidoscópio, 2003.

MOURA, Roberto. [1983] *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NKETIA, J.H.K. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1975.

PEDRÃO, Fernando Carlos. "Novos rumos, novos personagens". IN: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org). *Recôncavo da Bahia. Sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard. 1980.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANTOS, Milton. "A rede urbana do Recôncavo", IN: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org). *Recôncavo da Bahia. Sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

SILVA, Flávio. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado, Paris, EPHE, 1973.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

Ensaio Ralph Waddey:

ANCHIETA, S.J., José de. *Poesias*. Transcrição, traduções e notas de M. L.J. Paula Martins. Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Boletim IV - Museu Paulista - Documentação Lingüística, 4. São Paulo: Museu Paulista, 1954.

ANDRADE, Mário de. "Samba rural paulista". Aspectos da música brasileira. *Obras completas de Mário de Andrade, Vol. I*. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1955.

ARAÚJO, Néelson de. "A banda baiana de pífanos". *A Tarde*. 12.12.78.

_____. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular da Bahia, Tomo I, O Recôncavo*. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia e Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Coleção temas brasileiros, Vol. 17. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

CARNEIRO, Souza. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folclore*. Brasileira, Vol. 103. São Paulo: Cia. Editôra Nacional, 1937.

MACHADO NETO, Zahidé. *Quadro sociológico da "civilização" do Recôncavo*. Salvador: Centro de Estudos Bahianos, 1971.

MARCONDES, Marcos, ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editôra, 1977.

SANTOS, Milton. *A rede urbana do Recôncavo*. Salvador: Imprensa Oficial[?], 1959[?].

SIQUEIRA, Batista. *A origem do termo "samba"*. São Paulo: Instituição Brasileira de Difusão Cultural, 1978.

Discografia:

· Vários. *Viva a Bahia! Coleção de Pesquisas da Música Brasileira*. LP. Salvador: Philips, 1968.

· *Capoeira, samba, candomblé*. CD. Editado por Tiago de Oliveira Pinto. Berlim: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991.

· Vários. *Samba de roda no Recôncavo baiano*. Coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. CD. Rio de Janeiro: CFCP/Funarte, 1994.

· Vários. *Bahia singular e plural, vols. I a VIII*. CDs. Salvador: IRDEB, 1998-2002.

· Barravento. *Vatapá de véia*. Coleção Emergentes da Madrugada, CD. Salvador: WR Discos, 1999.

· Mendes, Roberto. *Tradução*. CD duplo. São Paulo: EMI, 2000.

· Edith do Prato. *Vozes da Purificação*. CD. Salvador: Governo da Bahia, s/d [2003].

Fontes audiovisuais que apresentam material importante sobre o samba de roda, encontradas no acervo do Instituto de Radiodifusão da Bahia (IRDEB), Salvador:

Filmes:

· Tempo de Folclore, direção Oscar Santana, cor, década de 1970.

· Festas na Bahia de Oxalá, direção Ronaldo Duarte, cor, 1969.

· Capoeiragem, direção Jair Moura, cor, 1968.

· A Terra do Samba de Roda, direção Ronaldo Duarte, P/B, 1977.

· Cachoeira - cidade do Recôncavo baiano, direção Ney Negrão, P/B, 1967.

Vídeos:

· As Burrinhas da Bahia, TVE-Bahia, 1999.

· Ternos e Folias de Reis, TVE-Bahia, 1999.

· Bumba-meu-boi, TVE-Bahia, 2000.

· Reisado Zé de Vale, TVE-Bahia, 2002.

· Recôncavo na palma da mão, TVE-Bahia, 2002.

· Dança de São Gonçalo, TVE-Bahia, 2002.

· Festa de São Roque, TVE-Bahia, 2003.

· Cosme e Damião, TVE-Bahia, 2003.

· Pescadores do Iguape, direção Bruno Saphira, 2003.

ANEXO 1
PARTITURAS

Dono da casa eu cheguei agora

Samba Chula

Artista: Samba Chula São Braz

Ritmo Livre

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Ritmo Livre'. The lyrics are written below the notes. The score consists of eight lines of music, each with a corresponding line of lyrics. The lyrics are: 'Do - no da ca - sa eu che - guei a - go - ra Foi a - go - ra - que eu che - guei Che - guei a - go - - ra che - guei a - go - ra Com Deus Nos - sa Se - nho - ra Eu vi con - ver - sa de ho - mem Eu vi gri - to de ra - paz Eu vi con - ver - sa de ho - mem É as - sim que ho - mem faz Eu vi con - ver - sa de ho - mem Eu vi gri - to de ra - paz Eu vi con - ver - sa de ho - mem É as - sim que ho - mem faz Eu sa - í pra meu tra - ba - lho Dei - xei Lu - i - za em ca - sa Eu sa - í pra meu tra - ba - lho Dei - xei Lu - i - za em cas' Lu - i - za se des - cui - dou La - ba - re - da me rou - bou Lu - i - za mi - nha nê - ga Eu vou ver La - ba - re' (circled)

Do - no da ca - sa eu che - guei a - go - ra Foi a - go - ra - que eu che - guei

Che - guei a - go - - ra che - guei a - go - ra Com Deus Nos - sa Se - nho - ra

Eu vi con - ver - sa de ho - mem Eu vi gri - to de ra - paz Eu vi con - ver - sa de

ho - mem É as - sim que ho - mem faz Eu vi con - ver - sa de ho - mem Eu vi gri - to de ra -

paz Eu vi con - ver - sa de ho - mem É as - sim que ho - mem faz Eu sa - í pra

meu tra - ba - lho Dei - xei Lu - i - za em ca - sa Eu sa - í pra meu tra - ba - lho Dei -

xei Lu - i - za em cas' Lu - i - za se des - cui - dou La - ba - re - da me rou -

bou Lu - i - za mi - nha nê - ga Eu vou ver La - ba - re'



da Me le - va pra Sal - va - dor mo - re - na Me le - va pra



Sal - va - dor mo - re - na Me le - va pra Sal - va - dor mo - re - na



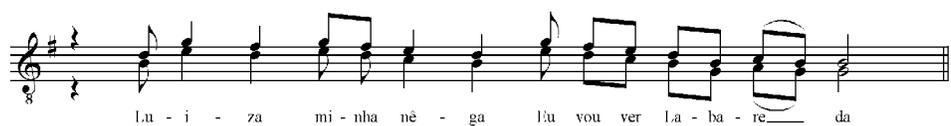
Me le - va pra Sal - va - dor mo - re - na Eu sa - i pra meu tra - ba - lho



Dei - xei Lu - i - za em ca - sa Eu sa - i pra meu tra - ba - lho Dei - xei Lu - i - za



em cas' Lu - i - za se des - cui - dou La - ba - re - da me rou - bou



Lu - i - za mi - nha né - ga l'u vou ver La - ba - re - da



Que dor ma - mãe Que dor ma - mãe Que dor ma - mãe Mi - nha mãe que



dor Que dor ma - mãe Que dor ma - mãe Que dor ma - mãe Mi - nha mãe que dor

Instrumental

No mar não vou _____ Por que não sei na - dar Lá no
 mar não vou _____ Por que não sei na - dar A ma-ré tá mui-to chei - a a ca-no - a não
 po-de pas-sar No mar não vou a - ê Te-nho me-do de mor - rer _____ a a

São Benedito é negro / Rio Paraguaçu

Samba Barravento

Autor: Mário dos Santos

Artista: Filhos de Nagô

São Benedito é negro

Instrumental Solista

São Be-ne - di-to é ne - gro Eu sou fi-lho de O-gum São Be-ne - di-to é ne -
 gro Eu sou fi-lho de O-gum Vem ven - cer a de-man - da Ó meu pai Se-nhor O-gum Vem ven -
 cer a de-man - da Ó meu pai Se-nhor O-gum São Be-ne - di-to é ne - gro Eu sou fi-lho de Na-gô
 São Be-ne - di-to meu pai E - le é o nos-so pro - te-tor São Be-ne - di-to é ne - gro Eu sou
 fi-lho de Na-gô São Be-ne - di-to meu pai E - le é o nos-so pro - te-tor

Instrumental

Rio Paraguacu

8 Solista

Tan-to tem-po.eu te fá-lei Mas não me can - so de fá-lar Tan-to É do

8

Rio Pa-ra - gua-çu_ ____ Ô meu po - vo va - mos to - dos a - bra-çar É do

8 2 Solista Coro

Sem-pre tem o que co mer Sem pre tem o que be-ber Pa-ra - gua-çu_ Quem te viu

8 1 Solista 2 Solista

e quem te vê Sem-pre Ó meu Pa-ra - gua-çu Ó meu gi-gan - te rio

8 Coro 1 Solista 2 Solista

Teu no - me,é par - te da his-tó - ria do Bra-sil Ó meu Jo-gue

8 Coro

o li-xo no li - xo Va-mo',a-ca - bar com,es-sa su-jei - ra Pa-ra - gua-çu tu em - be-le -

8 1 Solista 2 Solista

za Ca - cho-ci - ra Jo-gue ra Ó meu Pa-ra - gua-çu Ó meu gi-gan - te rio

8 Coro 1 Solista 2 Instrumental

Teu no - me,é par - te da his-tó - ria do Bra-sil Ó meu

No meu castelo de sonho

Samba Chula

Autor: Zeca Afonso

Artista: Samba Chula Filhos da Pitangueira

Instrumental

Sambadeiras

Gritadores de Chula

Ai a lê ô A lê ô—

Chula

G

— No meu cas - te-lo de so - nho meu a-mor tá na ja-nel'

G

On - de e - lá é a ra - i - nha É - lá é so-men-te mi - nha É eu sou so-men-te del'

1 2

Relativo

S.

G

On-de e Lê lê ô lê lê Lê lê lá lá

1

S.

G

Eu che-guei a-gor' Bo - a noi - te pes - so-al Ô lê lê ô lê lê

Eu che-guei a-gor' Bo - a noi - te pes - so-al Ô lê lê ô lê lê

2 Instrumental

S. 
 G. 

ô A lê ô Chula

Ai a lê ô A lê ô Se vo - cê

G. 

qui-ser su-ber A-on - de é su-a mo-ra - da Ô vá mo-rar

G. 

na Pi-tan-guei - ra Ter - ra bo - a a-ben-ço-a - da Mo-rar da Vo-cê for lá um di -

G. 

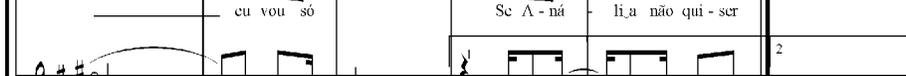
a Vá ver a fi-lo-so-fi - a Do sam-ba - dor da pe-sa - da 'Cê da

Relativo

S. 
 G. 

não qui-ser ir eu vou só Fu vou só

Ô Se A - ná - li,a não qui-ser ir eu vou só Fu vou só

S. 
 G. 

1 2 Instrumental

eu vou só Se A - ná - li,a não qui-ser

eu vou só Se A - ná - li,a não qui-ser

S.
 ô A lê ô Chula

G.
 Ai a lê ô A lê ô Sam-ba - dor da Pi - tan - guei -

G.
 ra é pa-ra - da mui-to quent' pre-cis' ter ca-cho -

G.
 la Pra sam-bar no me! d'agent' Pre-cis' Vo - cê tem que a-pren-der Pa - ra quan -

G.
 do, eu mor-rer Ô do Bra-sil vi-rar se-ment' 'Cê tem

Relativo

S.
 Sal - va dor mo - ren' Me le - va pra Sal - va -

G.
 Me le - va pra Sal - va - dor mo - ren' Me le - va pra Sal - va -

S.
 dor mo - re - na Me le - va pra Sal - va Instrumental

G.
 dor mo - re - na Me le - va pra Sal - va Ê é é

S. 
 Eu che-guei na Ca - cho-ei - ra Ê ê ê Eu che-guei na Ca - cho-ei -

G. 
 Eu che-guei na Ca - cho-ei - ra Ê ê ê Eu che-guei na Ca - cho-ei -

S. 
 ra San-ta - na San-ta - na

G. 
 raA-deus Fei - ra de San-ta - naA-deus San - ta-na da Fei - raA-deus mo - re-na bo-ni -

S. 
 Eu mo-ro na Pi - tan-guei - ra Ê ê ê Eu che-guei na Ca - cho-ei -

G. 
 taEu mo-ro na Pi - tan-guei - ra Ê ê ê Eu che-guei na Ca - cho-ei -

S. 
 ra Ê ê ê Eu che-guei na Ca - cho-ei - ra

G. 
 ra Ê ê ê Eu che-guei na Ca - cho-ei - ra Po-de pe - nei-rar

S. 
 pe-nei-ra Po-de pe - nei-rar pe-nei-ra Po-de pe - nei-rar Po-de pe - nei-rar

G. 
 pe-nei-ra Po-de pe - nei-rar pe-nei-ra Po-de pe - nei-rar Po-de pe - nei-rar

Instrumental

S. pe - nei - ra Po - de pe - nei - rar pe - nei - ra Po - de pe - nei - rar

G. pe - nei - ra Po - de pe - nei - rar pe - nei - ra Po - de pe - nei - rar

Maria Tereza

Artista: Dona Dalva

Ó Ma - ri - a 'tè - re - za To - ma lá teus pe - da - ços' To - do mun - do to - mou to - mou

Mas não te - ve em - ba - ra - ço Em - ba - ra - ço que ti - ve De não ter meu di - nhei - ro Pa -

ra com - prar u - ma fi - ta Pa - ra a - mar - rar teus ca - be - lo' Pa - ra com - prar u - ma fi - ta Pa -

ra a - mar - rar teus ca - be - lo' Ma - ri - a Te - re - za To - ma lá teus pe -

da - ços To - do mun - do to - mou to - mou Mas não te - ve em - ba - ra - ço

Eu vi o sol, vi a lua clarear / Eu não tenho medo de andar no mar

Samba Barravento

Artista: Samba de Roda Amor de Mamãe

Eu vi o sol, vi a lua clarear

Instrumental $\%$ Solista

Eu vi o sol Vi a lu-a cla - re-ar Eu vi meu bem

Coro

Den-tro do ca-na - vi-al Mi-nha Za - bc-lê Mi-nha Za - bc-lê

To-da mei - a noi - te, eu so-nho com vo - cê

Eu não tenho medo de andar no mar

Instrumental Solista

Eu não te-nho me - do De an-dar no mar _____ Eu só te-nho me -

Coro

do É do va-por vi-rar O-lha, a - í Eu não te-nho me - do De an-dar no mar_

Solista

Eu só te-nho me - do É do va-por vi-rar Ó iá iá do va-por vi-rar _____ É -

vem a lua sa-in - do Por de - trás da ba-na-nei - ra Não é lu-a não é na - da É a ban-

Coro

dei-ra bra - si-lei - ra, o-lha, a - í Eu não te-nho me - do De an-dar no mar _____

Solista

Eu só te-nho me - do.É do va-por vi-rar____ Eu não gost' de mu - lher ma - gra Que tem

per-na de u - ru-bu____ Eu só gost' de mu - lher gor - da Que tem per-na de chu - chu____

Coro

Eu não te-nho me - do De an-dar no mar____ Eu só te-nho me - do.É

Solista

do va-por vi - rar____ Mi-nha mãe cha-ma Ma-ri - a Mo-ra - do-ra de Na-gé____ No me!

Coro

de tan-ta Ma-ri - a Eu não sei minh' mãe quem é O-lha a - i Eu não te-nho me - do

Solista

De an - dar no mar____ Eu só te-nho me - do.É do va - por vi - rar____ Vc-nha

cá do-na da ca - sa Tra-ga á-gua pr'eu be - ber____ Não é se-de não é na - da É von -

Coro

ta-de de lhe ver O-lha a - i Eu não te-nho me - do De an-dar no mar____

Instrumental

Eu só te - nho me - - - do.É do va - por vi - rar____

Arrasta a sandália

Samba Corrido

Artista: Sambadores de Mutá e Pirajúia

Solista

Ar - ras - ta, a san - dá - lia, a - i Sou eu mo - re - na Ar - ras -

Coro

ta, a san - dá - lia, a - í Sou eu mo - re - na Ar - ras - ta, a san - dá - lia, a - í

Sou eu mo - re - na Ar - ras - ta, a san - dá - lia, a - i Sou eu mo - re - na

Roda, pião / Ô lê lê baiana

Samba Corrido

Artista: Samba Chula Filhos da Pitangueira

Roda, pião

Instrumental

Sambadeiras

Gritadores de Chula

Ô ro - da ro - da pi-ão Ro - da que não bam-bei - a pi-ão

S.

G.

Ro - da ro - da pi-ão Ro - da que não bam-bei - a pi-ão

Ô que não bam-bei - a pi-ão Ê

S.

G.

Ro - da ro - da pi-ão Ro - da que não bam-bei - a pi-ão

que não bam-bei - a pi-ão

Ô

Ô lê lê baiana

S.

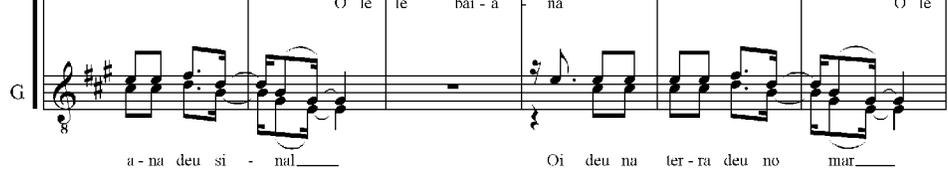
G.

da que não bam - bei - a pi-ão

Ê

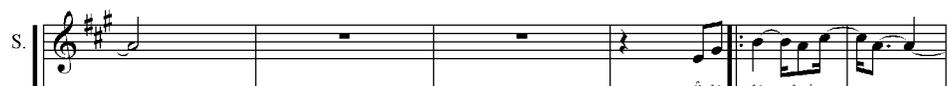
Ô lê lê bai - a - - na A bai -

S.  Ó lê lê bai - a na Ó lê

G.  a - na deu si - nal Oi deu na ter - ra deu no mar

S.  lê bai - a na Ó lê lê bai - a na

G.  Oi a bai - a - na deu si - nal A bai - a - na me

S.  Ó lê lê bai - a na

G.  pe - ga Me jo - ga na la - ma Eu não sou ca - ma - rão Ca - ma - rão me cha - mam Oi a bai -

S.  Ó lê lê bai - a na Ó lê

G.  a - na deu si - nal Oi deu na ter - ra deu no mar

Dinheiro Novo

Samba Corrido

Artista: Samba da Capela

Eu vou bus - car vou bus - car Di-nhei-ro no-vo na Ba-hi - a O go - ver-no man - dou dar -
— Di-nhei-ro no-vo, eu vou bus-car Eu vou bus - car vou bus - car Di-nhei-ro no-vo na Ba-hi -
a O go - ver-no man - dou dar — Di-nhei-ro no-vo, eu vou bus - car

Quem matou meu sabiá

Samba Corrido

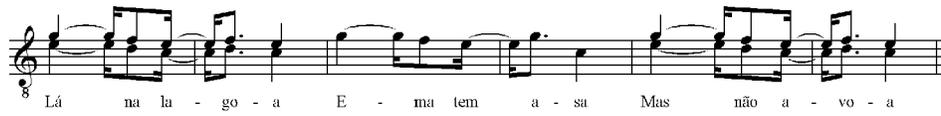
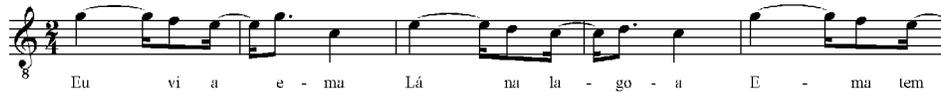
Artista: Samba de Roda Raízes de Angola

Solista
Quem ma - tou meu sa bi - á Mo - ça mo - re - na Vou pra Ri -
Coro
bei - ra sam - bar Vo - cé ma - tou meu sa bi á Mo -
Solista
ça mo - re - na, Eu vou pra Ri - bei - ra sam - bar Ê vo - cé ma - tou meu
Coro
sa bi - á Mo - ça mo - re - na Vou pra Ri - bei - ra sam - bar Vo -
cê ma - tou meu sa bi - á Mo - ça mo - re - na, Eu vou pra Ri - bei - ra sam - bar

Eu vi a ema lá na lagoa

Samba Corrido

Artista: Samba de Roda Suspiro do Iguape



Carão tá na lagoa

Samba Chula

Artista: Samba Chula de Teodoro Sampaio

Instrumental

Sambadeiras

Gritadores de chula

Chula

Ca - rão tá na la - go - a Be - lis - can - do a - ru - á -

G. Ca - rão tá na la - go - a Be - lis - can - do a - ru - á - Por um ti - ro He - le -

G. na Não dei - xa o ca - rão vo - ar Por um ti - ro He - le - na A - é bai - a -

Relativo

S. Dei - xa pe - nar

G. na Não dei - xa o ca - rão vo - ar Quem nas - ceu pa - ra so - frer Dei - xa pe - nar

S. Dei - xa pe - nar

G. - Quem nas - ceu pa - ra so - frer Dei - xa pe - nar Quem nas - ceu pa - ra so - frer

S. De-i-xa pe-nar De-i-xa pe-nar

G. De-i-xa pe-nar Quem nas-ceu pa-ra so-frer De-i-xa pe-nar

G. Instrumental Chula Pe-le - jo mas não pos - so Pe-le - jo mas não pos - so l'a-zer do

G. ca-xei-ro só - cio 'zer do ca-xei-ro só - cio Ca-xei - ro se-um-be-be - da A-mor

G. me-ni - na Não dá con - ta do ne-gó - cio Ca-xei - cio Ai ai - meus a -

1 2 Relativo

S. ai ai Ai ai - meus a - mor ai ai Ai ai -

G. mor - ai ai Ai ai - meus a - mor ai ai Ai ai -

S. - meus a - mor ai ai Ai ai - meus a - mor - ai ai

G. - meus a - mor - ai ai Ai ai - meus a - mor - ai ai

Instrumental

S. 

G. 

Chula

Bo-tei meu bar-co ná - gua Bo-tei

G. 

meu bar-co ná - gua No di - a de chu - va é Di - a de chu - va é Di - a

G. 

que não tem ven - to A - mor me - ni - na Meu bar - co não tem car - rei - ra Di - a

G. 

que não tem ven - to A - mor me - ni - na Meu bar - co não tem car - rei - ra Ô iá iá

Relativo

S. 

G. 

Vou bei - rar_o mar é Eu vou bei - rar_o mar

Eu vou bei - rar_o mar é Vou bei - rar_o mar é Eu vou bei - rar_o mar

S. 

G. 

Eu vou bei - rar_o mar é Vou bei - rar_o mar é Eu vou bei - rar_o mar

Eu vou bei - rar_o mar é Vou bei - rar_o mar é Eu vou bei - rar_o mar

O carro virou na ladeira

Samba Chula

Artista: Clemente e Sua Gente

Sambadeiras

Gritadores de Chula

Instrumental

Chula

Ô ma-mãe aê ma-mãe O car-ro vi - rou na la-dei -

G. ra Ó ma-mãe aê ma-mãe O car-ro vi - rou na la-dei -

G. ra Vi - rou Vi - rou Ma - tou ma - tou Mor - reu

G. mor-reu Vi - rou ã na ro - da do meu pan -

S. ô iô-iô Na ro - da do meu pan - dei-ro, ô iá-iá Na ro - da do meu pan -

G. dei-ro, ô iô-iô Na ro - da do meu pan - dei-ro, ô iá-iá Na ro - da do meu pan -

D.S. al Fine

Instrumental

S. dei-ro, ô iô-iô Na ro - da do meu pan - dei-ro, ô iá-iá

G. dei-ro, ô iô-iô Na ro - da do meu pan - dei-ro, ô iá-iá

D.S. al Fine

Vapor de terra / Meia hora só

Samba Corrido

Artista: Clemente e Sua Gente

Vapor de terra

Sambadeiras

Gritadores de Chula

Va - por de ter - ra su - biu Va - por de ter - ra des - ceu Va - por de

G

ter - ra su - biu Va - por de ter - ra des - ceu Ô Ho - rá - cio do ma - to Vô - cê é mal - cri -

S.

Che - gou na Ba - hi - a mor - reu Che - gou na Ba -

G

a - do Che - gou na Ba - hi - a mor - reu Ô Ho - rá - cio do ma - to Vô - cê é mal - cri - a - do Che - gou na Ba -

S.

hi - a mor - reu

G

hi - a mor - reu Va - por de ter - ra su - biu Va - por de ter - ra des - ceu

G

Va - por de ter - ra su - biu Va - por de ter - ra des - ceu Ô Ho - rá - cio do

S. 
 G. 
 ma-to Vo-cê é mal-cri - a-do Che-gou na Ba - hi-a mor-reu Ô Ho-rá-cio do ma-to Vo-cê é mal-cri-

S. 
 G. 
 a-do Che-gou na Ba - hi-a mor-reu Ô Ho-rá-cio do ma-to Vo-cê é mal-cri - ad' Che-gou na Ba-

D.S. al Coda 
 G. 
 hi-a mor-reu Ô Ho-rá-cio do ma-to Vo-cê é mal-cri - ad' Che-gou na Ba - hi-a mor-reu

Meia hora só

S. 
 G. 
 Ô Mei-a ho - ra só Mei-a ho - ra só

G. 
 Mei-a ho - ra só Mei-a ho - ra só Mei-a hor' Mei - a ho - ra só

G | 
 Mei - a ho - ra só Mei - a ho - ra Mei - a ho - ra só Mei - a ho - ra

G | 
 Mei - a ho - ra só ô — Mei - a ho - ra só Mei - a ho - ra só

Ai Dendê

Samba Chula

Artista: Samba Tradicional da Ilha


 Ai den - dê Ai den - dê


 Ai den - dê Tem bo - ca não po - de fá - lar Ou - vi - do não é pra ou - vir


 Na - riz não po - de chei - rar De - do não é pra a - pon - tar


 Ô Jor - ge A na - va - lha de An - go - la, oi - á oi - á oi - a


 A na - va - lha de An - go - la, oi - á oi - á Instrumental

Botei meu barco n'água

Samba Chula

Artista: Samba do Rosário

Instrumental Chula

Bo-lei meu bar - co n'á - gua Mas não fa - lei com meu mest'

Bo-tei meu bar - co n'á - gua Mas não fa - lei com meu mest' O ven - to deu na pro -

a Pan - ca - da de no-ro - est' O ven - to deu na pro -

a Pan - ca - da de no - ro - es - te, a a Instrumental

Ma - ri - a mi-nha, a - mad'

Ma - ri - a mi-nha, a - ma - da A - in - da on -

tem, eu vi meu bem 'nda ho - je, eu que-ro ver _____ a a Instrumental

Relativo

Não man-dei vo-cê gos-tar de mim Não man-dei vo-cê de mim gos-tar Não man-dei vo-cê

o-lhar pra mim Não man-dei o-lhar

Chula

Ô Lu-zi - a Vo-cê não sab' Quan-do es-cu - ta u-ma men-ti -

ra Vo - cê pen - sa que é ver-da - de Me cha - mo flor da noi -

te Fu-lô de ma-tar sau-da - de a. Vou fá-zer bi-lu bi-lu

Relativo

No seu quei-xi - nho Eh pra sa-ber Se vo-cê gos - ta de ca-ri - nho

Instrumental

Ó Virgem Santa / Carolina / Coqueiro novo

Artista: Sambadores de Mutá e Pirajua

Ó Virgem Santa

Ritmo Livre

Solista

Ó Vir-gem San - ta Ro-gai por nós Ro - gai por nós Ó Vir-gem San-ta Nós pre-ci-sa-mos de paz

Coro

Ó meu San-to An - tó - nio
Vi - e - mos nos sau - dar Ó meu gui-a-é for - te.E-le,é fort' Ó meu San-to,An - tôn'

É quem nos dá sor - te É pra nos sau - dar Ó meu gui-a-é for -
É quem nos dá sor - te.E-le,é for - te É pra nos sau - dar Ó meu gui-a-é for -

te.E-le,é for - te Ó meu San-to,An - tó - nio É quem nos dá sor - te
te,E-le,é fort' Ó meu San-to,An - tôn' É quem nos dá sor - te

Carolina

Solista

Ê - Ca-ro-li - na Ê - Ca-ro-li - na

Coro

Ê - Ca-ro-li - na Ê - Ca-ro-li - na

4 vezes
Ca-ro-li - na

4 vezes

Coqueiro novo

5
Ca-ro-li - na

5 Solista

8 Co-quei-ro no - vo,ah Co-quei-ro no - vo,ah Ê na Ba-hi - a não tem mais

Coro

Co-quei-ro no - vo,ah Co-quei-ro no - vo,ah

8 Co-quei-ro no - vo,ah Co-quei-ro no - vo,ah Co-quei-ro no - vo,ah

Ê na Ba-hi - a não tem mais Co-quei-ro no - vo,ah

8 Ê na Ba-hi - a não tem mais Co-quei-ro no - vo,ah

Vamos cantar esse Reis

Terno de Reis

Artista: Samba da Capela

Va-mos can - tar es - se Reis Que é a nos - sa de - vo - ção

Em lou - vor a San - ta Bár - b'ra São Cos - me e São Da - mi - ão

São Cos - me e São Da - mi - ão Já sa - iu as Três Ma - ri -

as To - das três a pas - se - ar Pro - cu - ran - do Je - sus Cris -

to Sem num - ca po - der a - char Ó Sem num - ca po - der a - char

Ó Va - mos can - tar es - se Reis Que é a nos - sa de - vo - ção

Em lou - vor a San - ta Bár - b'ra São Cos - me e São Da - mi - ão Ó

Em lou - vor a San - ta Bár - b'ra São Cos - me e São Da - mi - ão

São Cos - me e São Da - mi - ão

São Cos - me e São Da - mi - ão

Marido, eu vou pro samba

Artista: Dona Dalva



Graças a Deus que as coisas melhorou

Samba Barravento

Artista: Samba de Roda da Suerdick

Instrumental Solista

Ó Gra-ças a Deus Que a coi-sa me-lho-rou As fes-

Coro

tas de Ca-cho-ei-ra To-das e-las le-va-n-tou Gra-ças a Deus Que a

coi-sa me-lho-rou As fes-ta de Ca-cho-ei-ra To-das e-la le-va-n-tou

Solista

Foi che-ga-do o pu-tri-mô-nio Con-ser-ta-do, o ban-ga-ló Me tra-

Coro

ga de vol-ta-o trem Me tra-ga de vol-ta-o va-por Gra-ças a Deus Que a

coi-sa me-lho-rou As fes-ta de Ca-cho-ei-ra To-das e-la le-va-n-tou

Solista

Nos-sa Ca-cho-ei-ra é be-la É jói-a é di-a-man-te Só fal-

Coro

ta vol-tar a-go-ra A fes-ta dos Na-ve-gan-tes Gra-ças a Deus Que a

Instrumental

coi-sa me-lho-rou As fes-ta de Ca-cho-ei-ra To-das e-la le-va-n-tou

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of nine staves of music. The first staff begins with an instrumental section, followed by a soloist part. The lyrics are written below the notes. The score includes instrumental sections, soloist parts, and chorus sections. The lyrics are: 'Ó Gra-ças a Deus Que a coi-sa me-lho-rou As fes-tas de Ca-cho-ei-ra To-das e-las le-va-n-tou Gra-ças a Deus Que a coi-sa me-lho-rou As fes-ta de Ca-cho-ei-ra To-das e-la le-va-n-tou Foi che-ga-do o pu-tri-mô-nio Con-ser-ta-do, o ban-ga-ló Me tra-ga de vol-ta-o trem Me tra-ga de vol-ta-o va-por Gra-ças a Deus Que a coi-sa me-lho-rou As fes-ta de Ca-cho-ei-ra To-das e-la le-va-n-tou Nos-sa Ca-cho-ei-ra é be-la É jói-a é di-a-man-te Só fal-ta vol-tar a-go-ra A fes-ta dos Na-ve-gan-tes Gra-ças a Deus Que a coi-sa me-lho-rou As fes-ta de Ca-cho-ei-ra To-das e-la le-va-n-tou'.

Adeus, gente

Samba Corrido

Artista: Samba de Roda Amor de Mamãe

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Solista' and contains the lyrics: 'A - deus gent' Adeus gent' A-deus que, eu já vou me, em-'. The second staff is labeled 'Coro' and contains: 'bo - ra Adeus gent' Adeus gent' Adeus gent' A - deus'. The third staff has 'Solista' and 'Coro' labels above it and contains: 'que, eu já vou me, em - bo - ra Adeus gent' A-deus que, eu já vou me, em - bo - ra Adeus'. The fourth staff has 'Solista' and 'Coro' labels above it and contains: 'gent' A-deus a - lé ou - tra ho - ra Adeus gent' A-deus gent' A-deus'. The fifth staff is labeled 'Coro' and contains: 'gent' A - deus que, eu já vou me, em - bo - ra A-deus gent'.



SAMBA DE RODA
BARQUINHA DE BOM
JESUS, DE BOM JESUS DOS
POBRES, SAUBARA. FOTO:
LUIZ SANTOS.

PÁGINA 215
SOLISTA DO SAMBA DE
RODA SUERDIECK. FOTO:
MÁRCIO VIANNA.

ANEXO 2 PARECER DO RELATOR

De Maria Cecília Londres Fonseca, relatora do Processo de Registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano no Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural - Iphan

INTRODUÇÃO

O processo de Registro do “Samba de roda no Recôncavo baiano” no Livro das Formas de Expressão é o quarto pedido encaminhado a este Conselho, e o segundo a ser indicado para o Livro em questão. Perfeitamente adequado, como os que o antecederam, aos termos de decreto nº 3.551/2000, apresenta, no entanto, particularidades tanto na forma de seu encaminhamento quanto à própria natureza do objeto, características que o singularizam e que serão levadas em consideração no presente parecer.

Entendo que essas particulari-

dades, que a princípio poderiam constituir problemas para uma instrução bem fundamentada, na verdade se revelaram desafios que vieram enriquecer o entendimento dessa manifestação em particular e da própria noção de patrimônio imaterial. O conhecimento gerado pela instrução do processo vem, portanto, contribuir para a construção dessa noção, formulada recentemente e ainda pouco elaborada, tanto no Brasil como no contexto internacional.

Nesse sentido, considero que a decisão tomada pela Comissão instituída pelo ministro Francisco Weffort em 1998 para propor instrumento legal voltado para a preservação do patrimônio cultural brasileiro tem se mostrado, na prática, o caminho mais frutífero para a construção desse campo semântico que é também objeto de política pública. Refiro-me à decisão de

não definir, no texto do decreto, um “conceito” de patrimônio imaterial, remetendo apenas ao artigo 216 da Constituição Federal de 1988, e deixando que o próprio processo de aplicação do decreto vá criando uma jurisprudência a partir da análise dos pedidos apresentados.

Com essa estratégia, todas as informações e análises reunidas em instruções, pareceres e documentos produzidos no cumprimento das exigências burocráticas de andamento dos processos adquirem um valor suplementar, na medida em que, uma vez consolidadas em bancos de dados e em trabalhos de caráter analítico e teórico, constituem a base para a formulação de políticas para o setor. E, nesse processo, acredito que o papel do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, enquanto representação da sociedade, necessariamente

será, conforme reivindicado por vários conselheiros em mais de uma ocasião, e proposto pelo DPI do Iphan, o de parceiro na formulação e avaliação de políticas, e não apenas de instância decisória no julgamento dos processos caso a caso, como tem ocorrido com os tombamentos.

Acredito também que a proposta de regulamentação do decreto, e a sistemática de sugestão de critérios e prioridades – já encaminhados a esse Conselho – constituirão balizamentos sólidos e indispensáveis ao bom andamento de sua aplicação, tanto para as instâncias técnicas e decisórias quanto para a sociedade, no sentido de dar consistência e visibilidade a noções ainda nebulosas, haja vista a freqüente confusão de “registro” com “tombamento”. Com essa dinâmica, cria-se um campo de diálogo constante entre as várias instâncias envolvidas – in-

cluindo, como é indispensável no caso de um “patrimônio cultural vivo”, os produtores e transmissores dos bens culturais de natureza imaterial – que certamente contribuirá para práticas políticas mais ágeis e democráticas.

Considero que a instrução do processo do “Samba de roda do Recôncavo baiano” cumpre plenamente as exigências de rigor na pesquisa etnográfica e de sensibilidade para os aspectos políticos de sua motivação. Em um curtíssimo espaço de tempo, a equipe coordenada pelo Professor Carlos Sandroni realizou um trabalho exemplar no sentido de fornecer não só os elementos para uma avaliação da pertinência de se registrar o bem em questão como também de estabelecer desde o início uma relação de diálogo com os grupos de samba de roda, apresentando, como base nesse contato, sugestões pertinentes

para sua salvaguarda.

Tendo como fundamento o exame da documentação que me foi encaminhada, como premissa o estabelecido no decreto nº 3.551, e como orientação as considerações feitas acima, passo à apresentação do meu parecer.

ANÁLISE DO PROCESSO

O pedido de Registro do “Samba de roda no Recôncavo baiano”, encaminhado ao Iphan em 13 de agosto de 2004, foi precedido pelo lançamento da candidatura do samba à terceira edição do programa da Unesco intitulado “Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio oral e Imaterial da Humanidade”, amplamente divulgado pela imprensa em março e abril deste ano. Essa decisão, apresentada pelo próprio Ministro da Cultura, teve grande impacto, provocando um debate em torno da proposta.

A abertura do processo junto ao Iphan, feita em 13 de agosto de 2004, com base em pedido encaminhado por três associações da região do Recôncavo baiano, é fruto de um amadurecimento da primeira proposta mencionada acima, e já no curso da elaboração do dossiê para a Unesco. Embora o mesmo tenha ocorrido com o processo de Registro da “Arte Kusiwa dos Wajãpi”, nesse caso a situação era bem mais complexa em vários aspectos: na definição do objeto, na necessária articulação com os grupos envolvidos com o bem em questão, e na elaboração de um plano de salvaguarda.

Se no caso da arte kusiwa dos Wajãpi, a construção do objeto do pedido de registro foi bastante facilitada pelo trabalho junto a esse grupo indígena, por muitos anos, do Núcleo de História Indígena e Indigenismo da USP, coordena-

do pela antropóloga Dominique Gallois, aqui tratava-se de circunscrever no amplíssimo e difuso contexto do samba brasileiro uma manifestação que fosse espacialmente delimitável, culturalmente relevante e, sobretudo, cuja distinção, no universo musical e coreográfico tão diversificado do samba, estivesse fundada numa justificativa consistente. Decisão técnica mas também política, dada a importância do samba como “*símbolo musical da nacionalidade*”(p. 69) na medida em que o sentido do termo “samba” foi adquirindo uma amplitude e uma polissemia que levam, frequentemente, a que seja identificado à MPB em suas ricas e inumeráveis versões.

A leitura da instrução do processo demonstra, no meu entender, o acerto da proposta e a consistência na construção do objeto. O principal argumento apresentado

– o fato de o samba de roda baiano estar na origem do samba carioca, o que é comprovado por várias fontes históricas citadas – vem ao encontro do requisito de “continuidade histórica” mencionado no parágrafo 2o. do artigo 1o. do decreto nº 3.551/2000. Além disso, esse fato é pouquíssimo conhecido pela grande maioria dos brasileiros, e, sem medo de incorrer em exagero, poderíamos dizer que é quase uma questão de justiça tornar pública essa informação e conferir a essa manifestação o devido reconhecimento enquanto patrimônio cultural brasileiro. Nesse sentido – e, no meu entender, muito mais apropriadamente do que no caso de um eventual registro do “samba” – a outorga do Registro ao samba de roda do Recôncavo baiano viria cumprir uma das principais motivações para a criação desse instituto legal: propiciar o de-

envolvimento de uma política de patrimônio cultural mais inclusiva e mais representativa da diversidade cultural brasileira, privilegiando aquelas manifestações que, embora apresentem “relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira” (art. 10. par. 20. do decreto nº 3.551/2000), não gozam de reconhecimento nem de valorização por parte da sociedade (o que considero a forma mais eficiente de salvaguarda), nem dos benefícios da proteção via direitos legalmente regulamentados (como o direito de autor, de propriedade intelectual, de patente, etc.).

Citando o texto do dossiê, quando esse reconhecimento se dá, expressa “a distância que vai da valorização nos meios de comunicação de massa a uma valorização no seu contexto original. As idéias preponderantes sobre as relações entre “música popular” e “música folclórica” estabelecem

que essa última é a “raiz”, uma espécie de sobrevivência anacrônica, na qual a primeira se inspira e se vivifica.” (p. 61) Esse, aliás, é um dos maiores desafios para as políticas voltadas para o patrimônio imaterial: ir de encontro a uma conotação de “primitivismo” que se atribui aos bens culturais de natureza imaterial, que, ao mesmo tempo em que os idealiza como resquícios puros de um passado, e fonte para a criação contemporânea, termina por “aprisioná-los” em determinadas versões e – o que é mais grave – em determinadas condições de produção, associando a criatividade dos produtores às carências de seu modo de vida. Essas são posturas que costumam estar embutidas na exigência de autenticidade, criando-se assim uma correlação quase perversa entre valor cultural e desvalorização social. Não é de surpreender, portanto, que um dos principais riscos de desa-

parecimento dessas manifestações deva-se ao repúdio ou, no mínimo, à indiferença das novas gerações, que preferem se identificar com os valores veiculados a partir dos grandes centros urbanos pelos meios de comunicação de massa. Trabalhar no sentido de entender os bens culturais de natureza imaterial como expressões de nossa diversidade cultural significa quebrar essa equação de lugares marcados, e contribuir para que sua produção e transmissão possam retomar plenamente sua vitalidade.

Voltando ao caso do samba de roda, o fato de essa expressão ter suas raízes na cultura afro-brasileira desenvolvida no contexto da escravidão vem reforçar o argumento da continuidade histórica, assim como a presença de elementos da cultura trazida pelos europeus (por exemplo, o prato e a faca) e mesmo de elementos caboclos. Do mesmo

modo, a pesquisa demonstra que o samba de roda tem um caráter “sincrético”, pois é tocado e dançado tanto em festas religiosas católicas como em cultos de candomblé.

Ao argumento da “continuidade histórica” se soma a caracterização do samba de roda como uma manifestação singular quanto a sua expressão musical e coreográfica. A minuciosa descrição feita na instrução do processo identifica dois tipos de samba de roda – “chula” e “corrido” – diferenciando-os a partir dos instrumentos utilizados, das peculiaridades rítmicas, musicais e coreográficas, e da codificação da participação de homens e mulheres. A própria utilização do termo “sambador/a” para designar os participantes os diferencia dos “sambistas” do samba carioca, gênero identificado como “samba brasileiro”, e cuja representação, sobretudo no exterior, é muito

marcada pelas imagens dos desfiles das escolas de samba no período do carnaval.

Embora todos esses traços contribuam para distinguir o samba de roda das manifestações contemporâneas mais conhecidas do samba, há um traço enfatizado no texto da instrução que, a meu ver, constitui um dos valores mais significativos dessa forma de expressão da cultura nacional, e que é característico também do pagode (em sua versão tradicional) e de outras versões do samba brasileiro: a “espontaneidade” de sua ocorrência, constituindo-se como uma forma de expressão profundamente internalizada nos indivíduos e grupos que o têm como parte de seu repertório cultural. A própria expressão “o samba acontece” é elucidativa de uma manifestação não ritualizada do samba, contribuindo para relativizar o caráter de espetáculo que o samba

brasileiro assume por ocasião dos desfiles carnavalescos.

Considero, portanto, que a construção de um possível objeto de Registro, tal como formulada na instrução do processo, está bastante consistente, a não ser por um detalhe aparentemente irrelevante: em alguns documentos a referência é a “samba de roda **do** Recôncavo baiano” (pedido de registro, ofício de encaminhamento do Presidente do Iphan); já o título do dossiê refere-se a “samba de roda **no** Recôncavo baiano”. Entendo que a diferença não pode ser entendida como uma mera variação vocabular: no primeiro caso, o leitor é induzido a considerar o samba de roda nessa região como um gênero específico, com características próprias bastante marcadas; já na segunda redação, a impressão que fica é de que a referência é à ocorrência, na região, de um gênero existente também em

outras localidades. Conforme pude depreender da leitura da documentação, a primeira redação me parece mais apropriada, na medida em que o samba de roda tal como foi apresentado na instrução do processo pode ser considerado como uma forma de expressão enraizada predominantemente no Recôncavo baiano, onde teriam sido desenvolvidas as características que o singularizam como gênero musical e coreográfico. É importante que essa ambigüidade seja resolvida, optando-se pela redação que for julgada mais adequada.

Quanto ao processo de construção de articulações que viabilizem o registro e posteriormente a salvaguarda do bem, observo também uma importante diferença em relação ao caso da arte kusiwa. O pedido dos Wajãpi foi encaminhado pela APINA – o Conselho de Aldeias Wajãpi, interlocutor articu-

lado e legitimamente reconhecido pelos indígenas para representá-los nas negociações junto às outras instituições envolvidas no encaminhamento do pedido, inclusive junto ao Estado nacional. No caso do samba de roda, o próprio relatório de pesquisa menciona os inúmeros grupos identificados (sendo de supor que possa haver outros ainda não identificados) que não estão articulados, em seu conjunto, em qualquer tipo de organização ou associação. Por esse motivo, foi muito gratificante perceber que o processo de elaboração do dossiê de instrução levou esse fato em conta, tratando as pessoas contatadas não apenas como meros informantes, mas como interlocutores e parceiros na produção do trabalho, lançando inclusive bases para uma futura organização ao reuni-los para discutir a proposta e entregando-lhes cópias do material visual e

sonoro produzido pela pesquisa. Essa conduta distingue a produção de uma pesquisa etnográfica com fins estritamente acadêmicos do compromisso dos pesquisadores com o que seriam os primeiros passos de uma intervenção conduzida e regulamentada pelo poder público, que será totalmente inócua sem a adesão dos principais interessados, mesmo se atendida a exigência de anuência prévia. A propósito, a necessidade de envolver os “grupos, comunidades e indivíduos” na preservação dos bens culturais imateriais foi um ponto bastante enfatizado na elaboração da Convenção da Unesco para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, preocupação significativa sobretudo se considerarmos que a interlocução desse organismo internacional se dá essencialmente com os Estados nacionais.

Finalmente, e no mesmo

sentido apontado acima, é bastante positivo o fato de que as propostas de salvaguarda tenham como base não apenas os dados coletados pela pesquisa como também as reivindicações dos sambadores e sambadoras, que freqüentemente expressam “revolta” com o que consideram indiferença do poder público, que prestigiaria formas musicais mais conhecidas pelo grande público, favorecidas assim com retorno comercial. Mas, como se observa muito apropriadamente no dossiê, essas reivindicações dos grupos, ainda que perfeitamente legítimas, não são elemento suficiente para a elaboração de medidas de salvaguarda. Vale citar aqui o texto da pesquisa:

“Neste quadro, a valorização do samba de roda como gênero comercial – manifestada por exemplo na premiação do CD de D. Edith do Prato pela TIM em 2004 – pode não ter nenhuma repercussão positiva sobre

a vivência do samba de roda em, digamos, Santiago do Iguape (que fica a menos de 50 km da casa de dona Edith em Santo Amaaro). A cadeia de mediações que vai do palco do Festival TIM ao adro da igreja de Santiago do Iguape é demasiado complexa. Em todo caso, se se pode argumentar que tal premiação traz embutida pelo menos a possibilidade de um efeito positivo na outra ponta, deve-se reconhecer que, para que tal efeito se realize, é preciso justamente atuar na referida cadeia de mediações.”(p. 17)

As medidas de salvaguarda propostas no dossiê levam em conta o interesse de se preservar essa manifestação cultural enquanto patrimônio dos sambadores e sambadoras, agregando-lhe valor enquanto “Patrimônio cultural do Brasil”. Essa perspectiva implica, portanto, num trabalho extremamente complexo que vai bem além do que nos anos 70-80 denominávamos de “devolução” dos resultados das pes-

quisas. As ações de apoio propostas – e que se enquadram perfeitamente nos requisitos do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – visam a assegurar “condições de sustentabilidade” de uma tradição e envolvem necessariamente condições materiais e simbólicas de sobrevivência da atividade e de seus executantes. As medidas propostas preliminarmente no dossiê são:

- Apoio à fabricação e conservação dos instrumentos (principalmente do machete)
- Apoio à formação de fabricantes de instrumentos e de violeiros
- Acesso dos grupos ao material das pesquisas por meio da criação de um espaço, na região, para guarda e disponibilização do material, e de um sistema que possibilite o acesso a todos os interessados
- Divulgação ampla para o público de informações sobre o samba de roda.

A preocupação com um plano de salvaguarda, que envolve necessariamente inúmeros atores e iniciativas, embora não esteja explicitamente mencionada no decreto nº 3.551/2000, já estava de algum modo implícita na exigência de revalidação periódica do título de “Patrimônio Cultural do Brasil”. Deve-se à inspiração em uma oportuna exigência do programa “Proclamação das obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade” da Unesco. No Brasil, essa preocupação pode ser entendida como fruto da experiência acumulada com os mais de sessenta anos de vigência do instituto do tombamento, e significa o reconhecimento de que o recurso a um instrumento legal é etapa necessária mas não suficiente para viabilizar a preservação de um bem, sendo que o Estado tem funções definidas mas limitadas nesse processo.

CONCLUSÃO

Meu parecer é inteiramente favorável ao registro do **Samba de roda do Recôncavo Baiano** no Livro das Formas de Expressão, na medida em que os elementos contidos na instrução do processo evidenciam que se trata de uma tradição viva e de relevância cultural de âmbito nacional. A essas qualificações, cabe lembrar a responsabilidade do Estado junto aos grupos de sambadores e sambadoras no sentido de que a outorga do título de “Patrimônio Cultural do Brasil” não se limite a uma distinção honorífica, mas signifique um real investimento na salvaguarda dessa forma de expressão musical e coreográfica tão representativa da diversidade cultural brasileira. Por essa razão é fundamental que, aos compromissos previstos no texto do decreto nº 3551/2000 – documentação a ser incluída em banco

de dados do Iphan e ampla divulgação e promoção – se prossiga no trabalho de elaboração de um plano de salvaguarda que, se adequadamente realizado, muito provavelmente contribuirá não apenas para a continuidade histórica do samba de roda, como para sua expansão e difusão, sem que fiquem comprometidos os valores que justificaram o registro.

Brasília, 28 de setembro de 2004.

Maria Cecilia Londres Fonseca

ANEXO 3
GRUPOS E
PESSOAS
CONTACTADAS

CONTATOS DOS GRUPOS

1. Samba Chula de São Braz
(75) 3216.1074 / 3241.2557
(falar com Fernando)

2. Associação Cultural Filhos de Nagô (São Félix)
(75) 3425.2234
(falar com Mário dos Santos)

3. Samba Chula Filhos da Pitangureira (São Francisco do Conde)
(71) 3651.1928
(falar com Zeca Afonso)

4. Samba da Suerdick (Cachoeira)
(Associação Cultural do Samba de Roda "Dalva Damiana de Freitas" - Cachoeira)
(75) 3425.4218 /
sambasuerdieck@bol.com.br
(falar com Ane)

5. Sambadores de Mutá e Pirajuía
(71) 9606.6653
(falar com Mirinha)

6. Samba da Capela (Conceição do Almeida)
(75) 3629.2683
(falar com Fátima ou Jaelson)
(75) 3629.2360
(falar com Marina)

7. Samba de Roda Raízes de Angola (São Francisco do Conde)
(71) 3651.2148 / 9971.6424
(falar com Alva Célia)

8. Samba de Roda Suspiro do Iguape (Santiago do Iguape)
(71) 9961.2087
(falar com Nalva)

9. Samba de Roda União Teodoro-
rense
(75) 3237.2470
(falar com Mário César)

10. Clemente e Sua Gente
(75) 3238.2666
(falar com Clemente)

11. Samba do Rosário (Saubara)
(75) 9112.1545
(falar com Rosildo)
(75) 3696.1652
(falar com dona Anna)

12. Samba de Viola de Pitanga dos
Palmares (Simões Filho)
(71) 9105.2633
(falar com Bernadete)

13. Samba Chula Os Vendavais (Salvador)
(71) 3247.874 / 9158.1287
(falar com Mestre Nelito)

14. Samba Resgate (Itapecerica – Maragogipe)

(75) 3526.2502 / 3526.1195 / 3526.2968

(falar com Paulo Cezar ou Maria São Pedro)

15. Samba Chula de Maracangalha (Maracangalha – São Sebastião do Passé)

(71) 3656.6002 / 3656.6039
(falar com Mestre Pedro)

16. Rita da Barquinha (Bom Jesus dos Pobres – Saubara)

(75) 3699.2149
(falar com Rita)

17. Grupo Brilho do Samba (Parafuso – Camaçari)

(71) 3668.1448
(falar com Miro)

**PESSOAS
ENTREVISTADAS**

Cabaceiras do Paraguaçu

Francisco Pereira Xavier
Antonio Anselmo da Paz
Distrito de Geolândia – Madalena Ramos

Cachoeira

Samba de Roda Amor de Mamãe
Samba de Roda Filhos do Caquende
Samba de Roda Filhos da Barragem
Distrito de Alecrim – Maria Aleluia Belém – Glória Maria Amaral dos Santos
Povoado da Pinguela – Francisco Leal e Antonio Leal
Santiago do Iguape – Domingos Conceição

Camaçari

Parafuso – Bumba-meu-Boi de Parafuso – Valdomiro

Conceição do Almeida

Marina Santos e Maurício Carvalho Santos (conhecido como Moura, sobrinho de D. Marina)

Castro Alves

Seu Elmiro Santiago, conhecido como Seu Bilinho

Governador Mangabeira

Povoado da Aldeia – Marivaldo Rodrigues dos Reis
Portão – Leopoldo Silvério da Rocha

Lauro de Freitas

Bairro Portão – Samba de Viola Unidos de Portão – Florisvaldo Soares de Azevedo (Mestre Paizinho)

Maragogipe

Coqueiros – Ricardina Pereira da Silva (Dona Cadu) e Fátima Luiz

São Félix

Matatauba (Outeiro Redondo/Boa Vista) – Isabel Conceição (Dona Beka)

São Francisco do Conde

Ilha do Paty – Samba das Papparutas – Altamirando Amorim

Vera Cruz (Ilha de Itaparica)

Mar Grande – Samba Tradicional da Ilha – Gerson Francisco da Anunciação (Mestre Quadrado), Mestre Manteiguinha, Mestre Rimum, Dona Aurinda

ANEXO 4 INSTITUIÇÕES PARCEIRAS

- AMAFRO - Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira
- Associação Cultural de Preservação do Patrimônio Bantu - ACBANTU
- Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo
- Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia
- Comissão Baiana de Folclore
- Correios
- Fundação Cultural do Estado da Bahia
- Fundação Gregório de Mattos
- Fundação NICSА
- Ministério das Comunicações
- Prefeitura de São Francisco do Conde
- Pronac/Petrobrás
- Universidade Estadual da Bahia - UNEB
- Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Prefeituras que aderiram ao Termo de Compromisso e Adesão que visa a execução do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda até setembro de 2006 (Termo firmado entre o Ministério da Cultura, o Iphan e Municípios do Recôncavo Baiano):

- Cabaceiras do Paraguaçu
- São Sebastião do Passe
- Santo Amaro
- São Félix
- Castro Alves
- Teodoro Sampaio
- Saubara

ANEXO 5
LETRAS DO CD
SAMBA DE RODA
- PATRIMÔNIO DA
HUMANIDADE

I. Dono da casa, eu cheguei agora

(Samba tradicional do Recôncavo, com
adaptação do grupo)
BR-OIJ-06-00001

Samba Chula de São Braz

*Dono da casa,
eu cheguei agora
Foi agora que eu cheguei
Cheguei agora, cheguei agora
Com Deus e Nossa Senhora*

*Eu vi conversa de homem
Eu vi grito de rapaz
Eu vi conversa de homem
É assim que homem faz*

*Eu saí pra meu trabalho
Deixei Luíza em casa*

*Luíza se descuidou
Labareda me roubou
Luíza, minha nega
Eu vou ver Labareda
Me leva pra Salvador, Morena
Me leva pra Salvador, Morena*

*Eu saí pra meu trabalho
Deixei Luíza em casa*

*Luíza se descuidou
Labareda me roubou*

*Luíza, minha nega
Eu vou ver labareda*

*Que dor mamãe, que dor mamãe,
Que dor mamãe, minha mãe que dor*

*No mar não vou
Por que não sei nadar
A maré tá muito cheia
A canoa não pode passar
No mar não vou, aê
Tenho medo de morrer, ah ah*

Gravado em 31 de julho de 2004, no res-
taurante Nando's Mariscos, em São Braz,
município de Santo Amaro da Purificação.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

João Saturno (João do Boi): voz, pandei-
ro / Máximo Ferreira Silva (Maçu): voz,
pandeiro / José Alves Ferreira (Zé Quer
Mamar): voz, pandeiro / Antônio Satur-
no (Alumínio): voz, pandeiro / Augusto
Lopes (Nininho): viola / Lídio Chagas de
Jesus (Lidião): violão / Carlos Mivaldo
Santana (Babau): marcação / José Carlos
dos Santos (Zé dos Santos): marcação.
Coro, palmas e sambadeiras: Catarina
Chagas de Jesus (Nildete) / Doralice San-
tanade Almeida (Dora) / Faustina Ferreira
da Silva / Maria Raimunda de Jesus Satur-
no / Raimunda Nonato de Souza (Mundi-
nha) e público presente no local.

São Braz é um distrito do município de
Santo Amaro. O Samba Chula de São Braz
é um dos grupos de samba de roda mais
requisitados da região, tendo também
participado de CDs como *Tradução/Tradição*,
do compositor sant'amarense Roberto
Mendes, de um vídeo da série *Música do Brasil*
(produzida por Hermano Vianna), e de
projetos com Antonio Nóbrega e Maria
Betânia.

2. Filho de Nagô / Rio Paraguaçu

(Mário dos Santos)

BR-OIJ-06-00030

Grupo Cultural Filhos de Nagô (São Félix)

São Benedito é negro

Eu sou filho de Ogum

Vem mexer, adeus mana,

Ó meu pai Senhor Ogum

São Benedito é negro

Eu sou filho de nagô

São Benedito meu pai

Ele é o nosso protetor

São Benedito é negro

Eu sou filho de nagô

São Benedito meu pai

Ele é o nosso protetor

Tanto tempo eu te falei

Mas não me canso de falar

É do Rio Paraguaçu

Ó meu povo, vamos todos abraçar

Sempre ter o que comer

Sempre ter o que beber

Paraguaçu, quem te viu e quem te vê

Ó meu Paraguaçu,

Ó meu gigante rio,

Teu nome é parte

Da história do Brasil

Jogue o lixo no lixo

Vamo' acabar com essa sujeira

Paraguaçu, tu embeleza' Cachoeira

Ó meu Paraguaçu...

Gravado no dia primeiro de agosto de 2004, no Centro Cultural Dannemann, em São Félix.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Evandro César Pereira Lessa (César do Samba): voz principal, pandeiro / Franklande Leal dos Santos: voz, violão / Nelito Bernadino de Souza (Dunga): voz, pandeiro / Geovane Matos Santos (Geo Santos): viola / Renivaldo da Silva Neves (Neto): banjo / Robson Damiano Moreira (Índio): timbal / Genivaldo Ângelo de Jesus (Geni): timbal / Gilson Lima Moreira: triângulo.

Os Filhos de Nagô participaram, com outros grupos de São Félix e Cachoeira, do pioneiro CD produzido pela Coordenação de Folclore e Cultura Popular (MinC) em 1994, Samba de Roda no Recôncavo Baiano. Em 2004, o grupo lançou o CD Viola velha.

3. No meu castelo de sonho

(Zeca Afonso)

BR-OIJ-06-00004

Samba Chula Filhos da Pitangueira (São Francisco do Conde)

Ai, iá, lê, ô

Ai, iá, lê, ô

No meu castelo de sonho

Meu amor tá na janela

Onde ela é a rainha

Ela é somente minha

E eu sou somente dela

Lê, lê, ô, lê, lê

lê, lê, lá, lá

Eu cheguei agora

Boa noite pessoal

Ai, iá, lê, ô

Ai, iá, lê, ô

Se você quiser saber

Onde é essa morada

Vá morar na Pitangueira

Terra boa abençoada

Se você for lá um dia

Vá ver a filosofia

Do sambador da pesada

Se a Anália não quiser ir,

Eu vou só, eu vou só

Ai, iá, lê, ô

Ai, iá, lê, ô

Sambador da Pitangueira

É parada muito quente

Precisa ter cachola

Pra sambar no meio da gente

*Você tem que aprender
Para quando nós morrer
Do Brasil virar semente*

*Me leva pra Salvador, Morena
Me leva pra Salvador, Morena*

*Ê, ê, ê
Eu cheguei na Cachoeira*

*Feira de Santana
Santana da feira
Ô morena bonita
Eu moro na Pitangueira*

*Pode peneirar, peneira
Pode peneirar, peneira
Pode peneirar*

Gravado no dia primeiro de agosto de 2004, na sede do grupo, no bairro da Pitangueira, em São Francisco do Conde.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

José Afonso Gomes (Zeca Afonso): voz, pandeiro / Aurino Paciência: voz, pandeiro / Nemésio Isaías da Silva (Demésio): voz, pandeiro / José Vitório dos Reis (Zé de Lelinha): machete / Raimundo Capistrano (Camarão): violão / Domingos de Jesus: pandeiro, marcação / José Valberto dos Santos Júnior: pandeiro / Edmundo da Cruz (Barrigão): marcação / Djalma da Cruz Gomes: tamborim / Djalma Afonso Gomes: tamborim / Denivan da Cruz Gomes (Deni): tamborim de couro de jibóia / Djavan da Cruz Gomes (Ivan): maracá.

Coro, palmas e sambadeiras: Angelina de Oliveira / Arlinda Cerqueira Andrade (Linda) / Celina da Conceição dos Santos / Edvalda da Rocha Gomes (Tudinha) / Heloísa Bispo (Lula) / Hilda da Rocha (Didi) / Lindaura Rocha Ribeiro / Maria Sofia Lima dos Santos (Sufa) / Maria Vitória Gomes da Cruz (Vicky) / Neuza Maria Rocha / Ocleres Demetris / Odete Maria Ferreira Capistrano (Dete) / Raílda Afonso Gomes.

Esta faixa e a nº 8, do mesmo grupo, são as únicas deste CD onde se pode ouvir a viola conhecida no Recôncavo como machete. Típico do samba da região de Santo Amaro, o machete tem cinco cordas duplas, como a maioria das violas brasileiras, mas suas dimensões são excepcionalmente pequenas, sendo pouco maior que um cavaquinho. Aqui ele é tocado por José Vitório dos Reis, o Zé de Lelinha (foto), nascido em 1932, e uma das poucas pessoas que hoje domina este instrumento. Com apoio do Iphan, ele vem desenvolvendo oficinas para ensinar jovens do Recôncavo a tocar o machete.

4. Porto de Salvador / Na beira da praia / Cachorro trigueiro

(Chulas tradicionais do Recôncavo, as duas primeiras com adaptação de Mestre Quadrado, a terceira com adaptação de Mestre Manteguinha)

BR-OIJ-06-00007

Samba Tradicional da Ilha (Mar Grande)

*Salvador,
Tem navio americano
Porto de Salvador,
Tem navio americano*

*Vou trabalhar,
Que o Ari tá me mandando
Botar as caras na parede
Vou lá,
Contramestre tá chamando
Ôiá*

*Eu hoje tava na beira da praia
Conversando com meu bem
Minha caboclinha me queira bem
Que o bem que eu quero a outra,
Eu quero a você também, ah ah.*

*Vem nego vadiar
Tava na beira da praia*

*Foi agora que eu cheguei
Conversando com meu bem
Minha caboclinha me queira bem
Que o bem que eu quero a outra
Eu quero a você também, ah ah.*

*Meu cachorro trigueiro
O meu cachorro trigueiro*

*Na porta era mofino
E no mato era ligeiro
Ele acuou
Lá no pé de formigueiro
Desde baixo, desde cima
Matei o tatu verdadeiro*

*Vem me ver vadiar
Meu cachorro trigueiro ...*

Gravadas em 7 de agosto de 2004 no bar de Mestre Quadrado e de sua esposa, Dona Balbina, no Alto do Riachinho, em Mar Grande, município de Vera Cruz, Ilha de Itaparica.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Gérson Francisco da Anunciação (Mestre Quadrado): voz principal (em Na beira da praia e Porto de Salvador), pandeiro / Raimundo Rodrigues de Oliveira (Mestre Manteguinha): voz principal (em Cachorro trigueiro), pandeiro / Claudionor Correia dos Santos (Rimu): cavaquinho / Carlos Alberto dos Santos (Tátuzinho): pandeiro / Aurinda Raimunda da Anunciação (D. Aurinda): prato-e-faca / Ana Lúcia Francisca da Anunciação: sambadeira.

Mestre Quadrado (1925-2005), além de ter sido na juventude e durante toda vida um grande capoeirista, era um dos maiores conhecedores de chulas, que gostava de cantar, diferentemente do que se faz na região de Santo Amaro, sem relativo, emendando uma na outra (tal como se ouve nesta gravação). Já com mais de setenta anos, gravou os CDs Encanto banto num recanto da Ilha: capoeira angola e samba chula (independente) e Aruê Pã com o grupo Samba Tradicional da Ilha

(projeto Toques e Trocas, com patrocínio da Petrobras). Gérson Francisco da Anunciação faleceu a 17 de abril de 2005, dia exato em que foi fundada, em Saubara, a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

5. Vinheta: Maria Teresa

(Dalva Damiana de Freitas)
BR-01J-06-00008

*Ô Maria Teresa
Toma lá teus pedaços
Todo mundo tomou
Mas não teve embaraço*

*Embaraço que tive
De não ter meu dinheiro
Para comprar uma fita
Para amarrar teu cabelo*

Gravado na Casa Paulo Dias Adorno, em Cachoeira, em maio de 2001. Canta Dalva Damiana de Freitas, acompanhada ao violão por José Carlos Pereira Conceição (Viana).

Dalva Damiana de Freitas, nascida em 1927, é uma lenda do samba de Cachoeira. Ela trabalhava na antiga fábrica de charutos Suerdieck, onde com suas companheiras de trabalho passou a organizar um grupo de samba. A fábrica acabou, mas o Samba da Suerdieck é hoje um dos mais tradicionais da cidade. Dona Dalva – como é carinhosamente conhecida – é também integrante da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, uma das mais veneráveis instituições da cultura afro-brasileira.

6. Eu vi o sol, vi a lua clarear / Eu não tenho medo de andar no mar

(Samba tradicional do Recôncavo, com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00009

Samba de Roda Amor de Mamãe (Cachoeira)

Eu vi o sol

Vi a lua clarear

Eu vi meu bem

Dentro do canavial

Minha zabelê

Minha zabelê

Toda meia noite

Eu sonho com você

Eu não tenho medo

De andar no mar

Eu só tenho medo

É do vapor virar

Eu não tenho medo

De andar no mar

Eu só tenho medo

É do vapor virar

E vem a lua saindo

Por detrás da bananeira

Não é lua, não é nada

É a bandeira brasileira, olha aí

Eu não tenho medo

De andar no mar

Eu só tenho medo

É do vapor virar

Eu não gosto de mulher magra

Que tem perna de urubu

Eu só gosto de mulher gorda

Que tem perna de chuchu

Eu não tenho medo

De andar no mar

Eu só tenho medo

É do vapor virar

Minha mãe chama Maria

Moradora de Nagé

No meio de tanta Maria

Eu não sei minha mãe quem é, olha aí

Eu não tenho medo

De andar no mar

Eu só tenho medo

É do vapor virar

Venha cá dona casa

Traga água pra eu beber

Não é sede não é nada

É vontade de lhe ver

Gravado em primeiro de agosto de 2004, no Centro Cultural Dannemann, em São Félix.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Augusto Passos da Costa (Dedão): voz principal / José Carlos Pereira Conceição (Viana): viola / Jefferson Ataíde Rodrigues Braga (Jerso): violão / João Lima de Jesus (Rochedo): cavaquinho / Antonio de Souza Conceição (Caboré): voz, pandeiro / Alberto Ferreira dos Santos (Pedro Galinha Morta), voz, pandeiro / Ubirajara Silva Conceição: voz, timbal / Luiz Reis Moreira (Luiz Orelha): voz, timbal.

Augusto Passos da Costa (1944-2004), conhecido como Dedão, era taxista e foi um dos maiores intérpretes de samba de roda da região de Cachoeira. O apelido, assim como a vocação para o samba, veio de criança quando participava dos ajuntórios, mutirões de vizinhos e parentes que, movidos a samba, construía suas casas de adobe (barro). Mestre do "samba antigório", era considerado o puxador oficial do samba da Festa de Nossa Senhora da Boa Morte, anualmente realizada em agosto na cidade.

7. Arrasta a sandália

(Samba tradicional do Recôncavo,
com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00010

Sambadores de Mutá e Pirajuía

Arrasta a sandália aí

Sou eu morena

Arrasta a sandália aí

Sou eu morena

Gravado no barracão na frente da casa
de Dona Fia, em Pirajuía, município de
Jaguaripe.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Miraíldes Xavier de Lima (Mirinha): voz
/ Antônio Correia de Souza: voz / Maria
Crispiniana de Jesus (Fia): pandeiro /
Cândido Manoel da Conceição: pandeiro
/ Robson Carlos Santos Amaral: timbal
/ Neide Maria de Souza: timbal / Antô-
nio Lázaro: timbal / Edivaldo Rodrigues
Souza: timbal / Jorge Santiago Conceição:
atabaque. Coro, palmas e sambadeiras:
Lucila Maria Santos Barbosa / Maria
Braulina / Valdete Gonzaga Boa Morte /
Bárbara Santiago Conceição / Altamira
Souza Barbosa.

Esta faixa apresenta um samba corrido, tal
como as faixas seguintes (até a II). Aqui,
o verso único é tirado pelo solista com
pequenas variações melódicas, e repetido
na chamada resposta, cantada por todos os
participantes do samba. Em outros casos, o
solista canta um ou mais versos, que podem
ser também improvisados, enquanto o
coro canta um verso fixo, diferente do
primeiro.

8. Roda pião / Olelê, baiana

(Zeca Afonso)

BR-OIJ-06-00029

Samba Chula Filhos da Pitangueira (São

Francisco do Conde)

Roda, roda, pião

Que não bambeia, pião

Roda, roda, pião

Que não bambeia, pião

Ô, que não bambeia, pião

Ê que não bambeia, pião

Roda, roda, pião

Que não bambeia, pião

Olelê baiana

A baiana deu o sinal

Olelê baiana

Deu na terra deu no mar

Olelê baiana

A baiana deu o sinal

A baiana me pega

Me joga na lama

Eu não sou camarão

Camarão me chamam

Olelê baiana

Data, local e participantes da gravação, tais
como na faixa 3.

Os Filhos da Pitangueira se definem
como grupo de samba chula, mas sambas
corridos, como estes que aqui se ouvem,
também fazem parte de seu repertório.

9. Vinheta: Dinheiro novo

(Samba tradicional do Recôncavo,
com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00005

Samba da Capela (Conceição do Almeida)

Eu vou buscar, eu vou buscar

Dinheiro novo na Bahia

O governo mandou dar

Dinheiro novo eu vou buscar

Gravado em 7 de agosto de 2004, na
Associação Cultural Dr. José Joaquim de
Almeida, em Conceição do Almeida.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Marina Santos (Lina): voz principal /
Maria de Fátima Conceição Cruz (Fafá):
voz / Jaelson Conceição Cruz: tamborim
/ Benedito Pereira (Bené): pandeiro /
José Vaz Santos (Zé das Farinhas): surdo /
Cachimbo: timbal. Coro, palmas e samba:
Antonia Rita Santos (Tonha Preta) / Anto-
nia Santos (Tonha Moça) / Antonio Mar-
cos Nascimento Fonseca (Marquinhos) /
Antonio Santos (Tonho do Rio) / Roberto
Santos Rodrigues (Bereço).

10. Quem matou meu sabiá

(Samba tradicional do Recôncavo,
com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00016

Samba de Roda Raízes de Angola

(São Francisco do Conde)

Quem matou meu sabiá

Moça morena,

Vou pra Ribeira sambar

Você matou meu sabiá

Moça morena,

Eu vou pra Ribeira sambar

Gravado em primeiro de agosto de 2004,
no Terreiro Angurusema Dya Nzambi,
situado no centro de São Francisco do
Conde.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Alva Célia Medeiros Assis: voz principal
/ Rozendo Honorato de Paula (Pinto):
cavaquinho, bandolim / Hamilton dos
Santos (Miltão): cavaquinho / Celso Bahia:
violão de 7 cordas / Gildásio Afonso dos
Santos (Juquinha): pandeiro / Everaldo
dos Santos (Bango): pandeiro / Roque de
Jesus Santos (Boni): pandeiro / Roque
Bispo dos Santos (Sapo): marcação de mão
/ Francisco Paulo dos Santos (Nem): re-
bôlo (tambor de couro) / Valter dos Santos
Machado (Valtinho): tamborim, maracá /
Jocelino Roque Santos (Joka): tamborim,
maracá, meia-lua. Coro, palmas e sam-
badeiras: Valdenice Áurea Medeiros (Mãe
Áurea) / Maria das Graças Bonfim (Gal) /
Jandira Maria dos Santos Franco / Maria
Regina dos Santos de Jesus / Berenice
Borges dos Santos (Biu dos Santos) / Maria
Balbina Silva dos Santos (Baby) / Valnísia

Costa (Val) / Águida Pereira de Souza /
Maria Cacilda da Cruz Coelho / Maria
Terezinha dos Santos (Teço) / Maria Bal-
bina dos Santos (Bina) / Maria Hortência
Barbosa.

II. Eu vi a ema lá na lagoa

(Samba tradicional do Recôncavo, com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00006

Samba de Roda Suspiro do Iguape

(Santiago do Iguape)

Eu vi a ema

Lá na lagoa

Ema tem asa

Mas não avoa

Gravado em 8 de agosto de 2004 no bar Tatuí, em Santiago do Iguape, município de Cachoeira.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Domingos Conceição (Domingos Preto): voz, pandeiro / Valter do Amor Divino Conceição (Besouro): voz, pandeiro / Fernando da Cruz (Fefeco): voz, pandeiro / Manoel Germano Assis Dias (Cebola): voz, pandeiro / Evaney Barbosa Guedes (Nei): bandolim / Cantídio Conceição Filho (Tim): voz, palmas / Moacir Fernandes da Silva (Moa): voz / Ananias Nery Viana: pandeiro / Augusto César Fernandes (César): tumbadora / Pedro dos Santos Barbosa (Pedro Swing): timbal / Edmundo Ribeiro Soledade (Bobô): triângulo / Agnelo da Luz: pandeiro. Coro, palmas e samba feitos pelo público presente.

O vale do Iguape fica entre as cidades de Cachoeira e Santo Amaro e tem uma forte tradição de sambas de roda. Esta tradição é mencionada pelo sant'amarense Caetano Veloso, no livro Verdade tropical, como

uma das fontes de inspiração de seus primeiros sambas.

12. Vinheta: Conversa dos sambadores organizando a gravação em Teodoro Sampaio

Dia 31 de julho de 2004

BR-OIJ-06-00031

13. Carão tá na lagoa

(Samba tradicional do Recôncavo, com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00019

Samba de Roda União Teodoreense (Teodoro Sampaio)

Carão tá na lagoa

Beliscando o aruá

Segura o tiro, Helena

Não deixa o carão voar

Segura o tiro, Helena

Aê, baiana

Não deixa o carão voar

Quem nasceu para sofrer

Deixa penar

Quem nasceu para sofrer

Deixa penar

Pelejo, mas não posso

Fazer do caixeiro sócio

Caixeiro se embebeda

Amor, menina

E não dá conta do negócio

Ai, ai

Meus amor, ai, ai

Ai, ai

Meus amor, ai, ai

Botei meu barco n'água

No dia de chuva, aê

*Dia que não tem vento
Amor, menina
Meu barco não tem carreira*

Ô iá, iá

*Eu vou beirar o mar, ê
Eu vou beirar o mar, ê
Eu vou beirar o mar*

Gravado no Espaço Cultural Dois de Julho, em 31 de julho de 2004.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Carlos Pereira dos Santos (Carlito Carpinteiro): voz, tamborinho de repique / Manoel Domingo de Jesus Silva (Duzinho): voz, tambor / Aluizio Gonçalves (Véio): voz, pandeiro / Carlos Bispo dos Santos (Paião): voz, cavaquinho / Elinaldo das Mercês Santo (Nal): reco-reco / Luiz de Anunciação Santos: pandeiro. Coro, palmas e sambadeiras: Augusta dos Santos Suêlo / Ana Cristina Reis Silva / Celina Suêlo dos Santos Uzeda / Dilma Ferreira Alves Santana (Fiita) / Edijane Barbosa Pereira (Jane) / Ilza dos Santos Suêlo / Maria Severina Barreto (Severa) / Maria das Mercês dos Santos (Nenzinha) / Maria Enedina Bispo / Maria Edelvira da Silva / Nirete Silva Roseira / Raquel Barbosa.

Nesta faixa e nas seguintes até a 17, com exceção da 15, estamos de volta ao samba chula.

14. O carro virou na ladeira

(Samba tradicional do Recôncavo, com adaptação do grupo)
BR-OIJ-06-00018

Clemente e Sua Gente (Terra Nova)

*Ô mamãe, aê mamãe,
O carro virou na ladeira
Virou virou
Matou, matou
Morreu, morreu*

*Na roda do meu pandeiro
Ô iôô
Na roda do meu pandeiro
Ô iáá*

Data, local e participantes da gravação, tais como na faixa seguinte.

15. Vapor de terra / Meia hora só

(Sambas tradicionais do Recôncavo, com adaptação do grupo)
BR-OIJ-06-00012

Clemente e Sua Gente (Terra Nova)

*Vapor de terra subiu
Vapor de terra desceu
Vapor de terra subiu
Vapor de terra desceu*

*Ô Horácio do mato
Você é malcriado
Chegou na Bahia, morreu*

*Meia hora só
Meia hora só*

*Meia hora
Meia hora só*

Gravado em 8 de agosto de 2004, na sede da Associação dos Moradores do Bairro Caipe, Terra Nova.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Clemente Eustáquio de Souza: sanfona de 8 baixos / José Ivanildo Correia (Pepeto): viola, pandeiro, timbal / Domício dos Santos Brito (Micinho): voz, viola, pandeiro, ganzá / Miguel Cerqueira: voz, pandeiro / Faustino Pereira: voz, pandeiro / César Dantas Pinto: voz, pandeiro / Eugênio Santos: voz / Raimundo Alves: voz / Dionízio Correia: voz, bongô / José Rufino Pereira (Binha): timbal / Márcia Marques: triângulo. Coro, palmas e sambadeiras: Maria Almerinda dos Santos (Milu) / Maria Domingas / Maria dos Santos Faleta (Vardinha) / Marinalva

Ferreira de Jesus (Marlene) / Lúcia de Oliveira.

A presença de uma sanfona de oito baixos no samba de roda pode surpreender. Mas o instrumento não é raro no Recôncavo, cujos intercâmbios econômicos, demográficos e culturais com o sertão da Bahia são notórios

16. Ai, dendê

(Chula tradicional do Recôncavo, com adaptação de Mestre Quadrado)

BR-OIJ-06-00013

Samba Tradicional da Ilha

(Mar Grande, Vera Cruz)

Ai dendê, ai dendê

Ai dendê,

Tem boca não pode falar

Ouvido não é pra ouvir

Nariz não é pra cheirar

Dedo não é pra apontar

Ô Jorge,

A navalha de Angola

Oiá, oiá, oiá

A navalha de Angola

Oiá, oiá

Tem boca não pode falar

Ouvido não é pra ouvir

Nariz não é pra cheirar

Dedo não é pra apontar

Ô Jorge,

A navalha de Angola

Oiá, oiá, oiá

A navalha de Angola

Oiá, oiá

Data, local e participantes da gravação, tais como na faixa 4. Voz principal de Mestre Quadrado. Aurinda Raimunda da Anunciação: prato-e-faca.

Sendo uma atividade de afro-descendentes, o samba de roda também comporta elementos trazidos da Europa. Estes no entanto foram “apropriados” à sua maneira. Talvez o caso mais típico seja o do prato-e-faca: os utensílios domésticos de origem européia foram empregados, de maneira totalmente inesperada para seus fabricantes e utilizadores prévios, como instrumento musical. A faca é arranhada na borda do prato num ritmo contínuo, à maneira de um reco-reco. Ao contrário dos outros instrumentos do samba, o prato-e-faca é tocado predominantemente por mulheres. Mas João da Baiana tocava prato-e-faca com Donga e Pixinguinha nas festas de Tia Ciata, e depois em gravações do Grupo da Guarda Velha.

17. Botei meu barco n'água

(Samba tradicional do Recôncavo, com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00017

Samba do Rosário (Saubara)

*Botei meu barco n'água
Mas não falei com meu mestre*

*O vento deu na proa
Pancada de noroeste
(ê ah ah)*

*Eu vou m'embora, ô
Maria minha amada*

*Ainda ontem eu vi meu bem
Inda hoje eu quero ver*

*Não mandei você gostar de mim
Não mandei você de mim gostar
Não mandei você olhar pra mim
Não mandei olhar*

*Ô Luzia,
Você é, não sabe*

*Eu lhe conto uma mentira
Você pensa que é verdade
Eu me chamo flor da noite*

*Fulô de matar saudade
Ai, ai*

*Vou fazer bilu bilu
No seu queixinho
Eh, pra saber
Se você gosta de carinho*

Gravado em 31 de julho de 2004, no Terreiro de Oxum, na rua do Taboão, em Saubara.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Joselita Moreira da Cruz Silva (D. Zelita): voz, palmas / Mário Bispo Barbosa (Mário de Nusceço): viola / Euzébio Santos de Almeida (Zibinho): violão / Rafael do Espírito Santo: voz, pandeiro / Gregório dos Santos (Góia): pandeiro / Antônio Carlos dos Santos (Vortinha): pandeiro / Guilhermino Moreira (Guilherme): tambor / João Antônio das Virgens (João de Iáíá): timbal / Maria Gregória Santana Moreira (Branca): prato-e-faca. Coro, palmas e sambadeiras: Hermínia da Silva Santos / Maria Ângela Moreira (Deco) / Maria Anna Moreira do Rosário (D. Anna) / Maria Emília Moreira (Teteca) / Maria Leocádia da Cruz (Dodô) / Marta Ferreira / Sônia Regina Barbosa.

O Recôncavo é uma região formada por mangues, tabuleiros, baixios, ilhotas e vales margeando o mar da Baía de Todos os Santos. Temas marítimos como o desta faixa são frequentes nos sambas da região.

Dona Zelita a Dona Anna são duas irmãs com muita tradição de samba de roda na família. No início dos anos 1980, o etnomusicólogo Ralph Wadley publicou uma monografia incluindo o resultado de pesquisas feitas com esta família de Saubara. Hoje em dia, o filho de Dona Anna, Rosildo, é uma das principais lideranças da Associação de Sambadores e Sambadeiras fundada em 2005.

18. Ó Virgem Santa / Carolina / Coqueiro novo

(Cântico e sambas tradicionais do Recôncavo, com adaptações do grupo)

BR-OIJ-06-00028

Sambadores de Mutá e Pirajuía

*Ó Virgem Santa
Rogai por nós
Rogai por nós
Ó Virgem Santa
Nós precisamos de paz*

*Vimos saudar
Ó meu guia forte
(Ele é forte)
Ó meu Santo Antônio
É quem nos dá sorte
(Ele é forte)*

*Ê, ê, Carolina
Ê, ê, ê, ê Carolina*

*Ê, ê, Carolina
Ê, ê, ê, ê Carolina*

*Coqueiro novo
Coqueiro novo
Na Bahia não tem mais
Coqueiro novo*

Data, local e participantes da gravação, tais como na faixa 7.

Esta faixa, assim como a seguinte, testemunha a profunda conexão do samba de roda com a religiosidade do Recôncavo. O cântico em louvor à Virgem é seguido, sem interrupção, pelos sambas

corridos, tal como tantas vezes acontece nas festas de santos da região.

19. Vamos cantar esse Reis /

Que bonito Reis de São Cosme

(Lôas de reis tradicionais do Recôncavo, com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00027

Samba da Capela (Conceição do Almeida)

Vamos cantar esse Reis

Que é a nossa devoção

Em louvor a Santa Bárbara

São Cosme, São Damião

Já saiu as três Marias

Todas três a passear

Procurando Jesus Cristo

Sem nunca poder achar

Vamos cantar esse Reis

Que é a nossa devoção

Em louvor a Santa Bárbara

São Cosme, São Damião

Que bonito Reis de São Cosme

É coroadado, é coroadado

São Cosme é coroadado.

Data, local e participantes da gravação, tais como na faixa 9.

As festas de Reis são um momento privilegiado da cultura popular do Nordeste, e na Bahia o samba é parte integrante delas.

20. Vinheta: Marido, eu vou pro samba

(Dalva Damiana de Freitas)

BR-OIJ-06-00025

- Marido, eu vou pra o samba

- Mulher eu lá não vou

Se eu gostasse de zoada

Trabalhava no trator

Mulher, eu lá não vou

- Não vá

- Eu lá não vou

- Não vá

- Eu lá não vou

Mulher

Gravado na Casa Paulo Dias Adorno, em Cachoeira, em maio de 2001. Canta Dalva Damiana de Freitas, acompanhada por José Carlos Pereira Conceição (Viana), violão.

21. Graças a Deus que as coisa' melhorou

(Dalva Damiana de Freitas)

BR-OIJ-06-00023

Samba de Roda da Suerdieck (Cachoeira)

Graças a Deus

Que as coisa' melhorou

As festas de Cachoeira

Todas elas levantou

Graças a Deus

Que as coisa' melhorou

As festas de Cachoeira

Todas elas levantou

*Foi chegado o Patrimônio**

Consertando o bangalô

Me traga de volta o trem

Me traga de volta o vapor

Graças a Deus

Que as coisa' melhorou

As festas de Cachoeira

Todas elas levantou

Nossa Cachoeira é bela

É jóia, é diamante

Só falta voltar agora

A Festa dos Navegantes

Graças a Deus

Que as coisa' melhorou

As festas de Cachoeira

Todas elas levantou

Gravado na Casa Paulo Dias Adorno, em Cachoeira, em maio de 2001.

PARTICIPARAM DA GRAVAÇÃO

Dalva Damiana de Freitas: voz principal / Gilberto Santos (Seu Ferrolho): viola, voz / Edmilson dos Santos (Seu Ná): violão / Silvério Bispo dos Santos (Seu Bureca): voz, cavaquinho / Martiniano Ferreira dos Santos Neto (Gílson): voz, pandeiro / Lucidalva dos Santos Cerqueira (Luci): voz, taubinhas / Antônio Batista Santana: pandeiro / Joel Ventura dos Santos: timbal / Miguel dos Santos Filho: timbal / Leandro dos Santos Cerqueira: triângulo / Cleudson Nascimento dos Santos: pandeiro.

22. Adeus, gente

(Samba tradicional do Recôncavo, com adaptação do grupo)

BR-OIJ-06-00024

Samba de Roda Amor de Mamãe

(Cachoeira)

Adeus, gente

Adeus, gente

Adeus, que eu já vou me embora

Adeus, gente

Adeus, gente

Adeus, gente

Adeus, que eu já vou me embora

Adeus, gente

Adeus, que eu já vou me embora

Adeus, gente

Adeus, até outra hora

Adeus, gente

Data, local e participantes da gravação, tais como na faixa 6. Voz principal: Dedão (Augusto Passos da Costa, 1944-2004).

Dedão foi um colaborador ativo no processo de pesquisa que resultou neste CD. Viajou pelo Recôncavo conduzindo pesquisadores na sua Brasília azul, conversou e riu com os sambadores que encontrou, cantou com eles e até desafiou Mané do Véio (do Samba de Roda Resgate, Itapece-rica), num encontro inesquecível. A gravação que aqui se escuta é o último registro de Dedão e seu Samba de Roda Amor de Mamãe. Ele estava bastante debilitado pelo diabetes e morreria três meses depois.



*Este livro foi produzido
na primavera de 2006 para o
Instituto do Patrimônio Histórico
e Artístico Nacional*

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA ALOÍSIO MAGALHÃES

SI87 Samba de Roda do Recôncavo Baiano. –
Brasília, DF : Iphan, 2006.
216 p. : il. color. ; 25 cm. + CD ROM. – (Dossiê
Iphan ; 4)

ISBN - 978-85-7334-041-9
ISBN - 85-7334-041-x

1. Patrimônio Imaterial. 2. Samba de roda. 3.
Patrimônio Cultural. I. Instituto do Patrimônio
Histórico e Artístico Nacional. II. Série.

Iphan/Brasília-DF

CDD – 394.3

