

# Samba de Roda da Bahia



PRA GENTE APRENDER

Erivaldo Sales Nunes



INSTITUTO FEDERAL  
DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
Bahia



## EDITORA DO IFBA – EDIFBA

Luzia Matos Mota  
Reitora

Ivanildo Antonio dos Santos  
Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Andréia Santos Ribeiro Silva  
Coordenadora Geral

Zuneia de Jesus Barros Reis  
Assistente de Coordenação

Carmen Asfora e Silva Freira  
Secretária Executiva

---

Conselho Editorial  
Titulares

Celso Eduardo Brito  
Deise Danielle Neves Dias Piau  
Durval de Almeida Souza  
Fabricio Menezes Ramos  
Guillermo Alberto Lopez  
Jeferson Gabriel da Encarnação Coutinho  
Manoel Nunes Cavalcanti Junior  
Mariana Rocha Santos Costa  
Tereza Kelly Gomes Carneiro

Suplentes

Adriana Vieira dos Santos  
Catarina Ferreira Silveira  
Eliana Evangelista Batista  
Flávio de Ligório Silva  
Mauricio Andrade Nascimento  
Valter de Carvalho Dias

© Instituto Federal da Bahia - Salvador, BA

1. Edição - 2022

**Produção Editorial:** Editora Mágica

**Editor Chefe:** Lucas C. S. Portela

**Revisão:** Sheila Jacobs

**Capa:** Victória Lima (Uma homanegam a Dona Nicinha, matriarca do Samba de Roda de Santo Amaro da Purificação).

**Projeto Gráfico e Diagramação:** Elizabeth Mota

Biblioteca Raul V. Seixas – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia - IFBA - Salvador/BA.

Responsável pela catalogação na fonte: Samuel dos Santos Araújo - CRB 5/1426

N972s NUNES, Erivaldo Sales.  
Samba de roda da Bahia: pra gente aprender / Erivaldo Sales Nunes.  
Salvador: EDIFBA, 2022.

303 p.

ISBN: 978-65-88985-03-8

E-book.

1. Samba de roda – História e memória. 2. Recôncavo (BA) – Santo Amaro da Purificação. 3. Música – História e crítica. 4. Cultura popular. I. Nunes, Erivaldo Sales. II. EDIFBA. III. IFBA. IV. Título.

CDU 2 ed. 793.31



*Figura 1 - Grupo Samba de Roda de São Braz – Janeiro de 2002*

*“Alô, meu Santo Amaro,  
Eu vim lhe conhecer.  
Samba santamarense  
Pra gente aprender...”*

*(Trecho da música Quixabeira – Domínio Público)*

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	07
Lista de Figuras	11
Lista de Quadros	13
<b>PREFÁCIO</b>	14
<b>1. VOZES E PERCURSOS INICIAIS</b>	19
NOTAS	38
<b>2. UM MAPEAMENTO CULTURAL DOS BATUQUES, DO SAMBA E DO SAMBA DE RODA</b>	43
2.1 Ponto de partida teórico sobre culturas populares.	46
2.2 Samba: a etimologia da palavra	58
2.3 Quem, como e onde se praticavam os batuques, os sambas e o samba de roda	60
2.4 As representações sociais na história dos batuques, do samba e do samba de roda: proibições e tolerâncias	76
2.5 Algumas transformações culturais ocorridas nos batuques, no samba e no samba de roda	83
2.6 O samba de roda no Recôncavo Baiano: conceito e características	94
NOTAS	102
<b>3. MEMÓRIAS E NARRATIVAS DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO</b>	114
3.1 O “local” da cultura: breve caracterização sócio-econômica do município de Santo Amaro da Purificação	121
3.2. Entre a casa e a rua, o privado e público: onde e como se forma o samba de roda santoamarense	126
3.3. Quem pratica(va) o samba de roda santoamarense	135
3.4. Onde se pratica(va) o samba de roda santoamarense	165
NOTAS	176

<b>4. AS VOZES DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO</b>	184
4.1. Da autoria das canções do samba de roda	189
4.2. Das formas de aprendizagem e criação musical do samba de roda	196
4.3. Da estrutura sintática, poética-musical do samba de roda	201
4.4. Das temáticas dos sambas de roda: festas populares, santos católicos, sincretismo, trabalho, casa, mulher e cidade.	204
NOTAS	234
<b>5. O SAMBA DE RODA NA VIRADA DO SÉCULO XX</b>	243
5.1. As representações sociais do samba de roda em Santo Amaro	245
5.2. O samba de roda santoamarense no mercado cultural	258
5.3. Algumas transformações culturais ocorridas com o samba de roda santoamarense	263
NOTAS	273
<b>6. VOZES DE CHEGADA</b>	277
<b>7. REFERÊNCIAS CONSULTADAS</b>	285
<b>8. APÊNDICES</b>	302

## APRESENTAÇÃO

Este livro que chega ao leitor é fruto de pesquisas sobre a cultura popular brasileira, e de modo especial, contempla histórias do *Samba de Roda* localizado na região do Recôncavo Baiano, geograficamente delimitado no município de Santo Amaro da Purificação. Tais pesquisas ocorreram entre 2000 e 2002 e resultaram na Dissertação de Mestrado intitulada *Cultura Popular no Recôncavo Baiano: a tradição e modernização no Samba de Roda*. Estive vinculado ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, associado à linha de pesquisa Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura, terreno onde procurei articular abordagens não só sob o ponto de vista da virada epistemológica em finais do século XX, envolvendo os estudos pós-colônias e decolônias, como também, contribuir para visibilizar a identidade cultural santoamarense, pautada na música, na dança e nas memórias existentes tanto nas composições, como nos ritmos que candenciam essa expressão cultural.

Em 2005, o samba de roda baiano foi reconhecido, pela UNESCO, patrimônio oral e imaterial da humanidade. E cabe destacar que os resultados da dissertação contribuiriam no quadro de fontes utilizados pelo IPHAN, durante a elaboração e fundamentação teórica que subsidiou o *Inventário/Dossiê 4 – Samba de*

*Roda do Recôncavo Baiano*, resultante na inclusão desta expressão cultural enquanto bem cultural da humanidade, sujeito às políticas públicas de preservação e manutenção de tradições que remotam à história do Brasil e da Bahia.

Somente agora está sendo possível a publicação desta minha pesquisa. Nas últimas duas décadas do século XXI, dezenas de investigações sobre o samba de roda ecoaram em diversas áreas do conhecimento, amplificando a força, as transformações, as manutenções, as rupturas e continuidades dessa expressão da cultura popular baiana e brasileira. O tema é atemporal e as fontes utilizadas neste livro e suas análises ajudam a compreender o contexto histórico em dois momentos distintos da história cultural no Brasil, balizados pelos finais dos séculos XIX e XX.

Cabe aqui agradecer a alguns pares, instituições, colegas e familiares pela ajuda na finalização deste trabalho. Ao Instituto Federal da Bahia - IFBA e sua editora, por ter promovido a publicação dessa pesquisa através de edital. À orientação da Professora Dra. Ivira Iracema Duarte Alves, que me elegeu entre os eleitos, mostrando-me os passos para desenvolver esta pesquisa. Às Professoras Dras. Ângela Lühning e Liv Sovik, pelas sugestões e discussões sobre o tema e as abordagens possíveis para ampliar o locus desta pesquisa.

Agradeço, de modo incomensurável, aos Gru-



pos de Samba de Roda de São Braz e Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro, pela confiança em mim depositada, demonstrada através do fornecimento de informações para a realização desta pesquisa, em especial aos mestres João Saturno (Seu João do Boi) e Antonio Saturno/ Alumínio (in memoriam) e a matriarca do samba de roda, Maria Eunice Luz, Dona Nicinha (in memoriam). Acrescento tais agradecimentos à comunidade santoamarense, principalmente aos Srs. Roberto Mendes, Jota Velloso, Rodrigo Velloso, José Raimundo C. da Silva (in memoriam), Fernando de Santana e às Sras. Edite Oliveira (in memoriam), Maria Mutti e Zilda Paim (in memoriam), pelos depoimentos e contribuições sobre a história do samba de roda em Santo Amaro.

Ressalto que sem a amizade e o empenho de duas mulheres santoamarense, certamente este trabalho não teria alcançado a sua finalização: Lurdinha Birol (in memoriam) e Gabriela de Jesus, mãe e filha respectivamente. Esta pesquisa só teve sentido porque vocês me apoiaram e incentivaram com alegria e confiança. No campo das forças fraternais, foi fundamental a ajuda das minhas colegas de pós-graduação Alícia Duhá Lose e Vanilda Mazzoni, pelo apoio nas correções e normatizações deste trabalho; a Milze Carvalho, que me ensinou a ter coesão e coerência na construção de meus textos; a Enjolras Matos e Sidnéia Nunes, que me auxiliaram no levantamento de fontes

secundárias e transcrição dos depoimentos – fontes primárias. Cabe aqui minha gratidão a Edgar Oliva, pelo olhar fotográfico registrando os movimentos dos grupos pesquisados. Ao amigo Milton Júlio, pela paciência em dialogar comigo e compartilhar das minhas dúvidas e inquietações, dando-me segurança e reforçando confiança.

Por fim, agradeço aos meus pais José e Antonia Nunes, que não estão mais neste plano material, mas que acreditaram na minha capacidade de vencer obstáculos. Minhas irmãs, sobrinhos, colegas de pós-graduação, amigos e alunos, e ao meu companheiro, Marcelo Pires, que está revisitando esse texto comigo, valeu pela força e energias emanadas.

Muitíssimo obrigado a todos e todas. Espero que tenham uma boa leitura.

**Erivaldo Nunes**

## **Lista de Figuras**

**Fig. 1** - Grupo Samba de Roda de São Braz – Janeiro, 2002 (p. 04)

**Fig. 2** - Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro – Janeiro, 2002 (p. 43)

**Fig. 3** Grupo Samba de Roda de São Braz – Janeiro, 2002 (p. 43)

**Fig. 4** - Passos do “miudinho”- Grupo Maculelê e Samba de Roda – Janeiro, 2002 (p. 97)

**Fig. 5** - Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro – Janeiro, 2002 (p. 114)

**Fig. 6** - Grupo Samba de Roda de São Braz – Janeiro, 2002 (p. 114)

**Fig. 7** - Manguezal no povoado de São Braz, Santo Amaro, 2002 (p. 123)

**Fig. 8** - Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Santo Amaro, 1997 (p. 134)

**Fig. 9** - Dona Edite do “Prato” acompanhada da cantora Mariene Castro, Salvador, 2001 (p. 142)

**Fig. 10** - Sambadeiras do Grupo Samba de Roda de São Braz – Janeiro, 2001 (p. 148)

**Fig. 11** - Indumentária do Grupo Maculelê e Samba de Roda – Jan. 2002 (p. 157)

**Fig. 12** - Indumentária do Grupo Samba de Roda de São Braz, Jan. de 2002 (p. 160)

**Fig. 13** - Pandeiro e Timbal – Instrumentos do Grupo Maculelê e Samba de Roda (p. 162)

**Fig. 14** - Viola e Cavaquinho – Instrumentos do grupo Samba de Roda de São Braz (p. 162)

**Fig. 15** - Largo da Praça da Purificação – Local de apresentações de festas populares e religiosas em Santo Amaro (p. 169)

**Fig. 16** - Mercado Municipal de Santo Amaro – Palco do Bembé do Mercado (p. 170)

**Fig. 17** - Srs. João Saturno e José Mamá - Gritadores do samba – Grupo Samba de Roda de São Braz (p. 184)

**Fig. 18** - Sr. Pimenta - Gritador do samba - Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro (p. 184)

**Fig. 19** - Ensaio do Grupo Samba de Roda de São Braz, Janeiro de 2002 (p. 243)

**Fig. 20** - Apresentação do Grupo Maculelê e Samba de Roda (p. 243)

**Fig. 21** - Sra. Nicinha Luz em “performance” do Grupo Maculelê e Samba de Roda, Jan. 2002 (p. 252)

\*\*\*

**CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES:** Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20 e 21 – Fotografias efetuadas por Edgard Oliva, Janeiro de 2002;

**Fig. 8 e 15** - ver Guia Cultural da Bahia – Recôncavo, – Secretaria de Turismo, 1998. Fig. 9 e 10 – Fotografias efetuadas por Erivaldo Nunes, 2001.

## **Lista de Quadros**

**Quadro I** – Posições Binárias Tradicionais (p. 150)

**Quadro II** – Posições Binárias Atuais (p. 150)

**Quadro III** – Trajes dos Grupos de Samba de Roda (p. 159)

**Quadro IV** – Instrumentos dos Grupos de Samba de Roda (p.164)

**Quadro V** – Grupo Maculelê Samba de Roda de Santo Amaro (p. 174)

**Quadro VI** – Grupo Samba de Roda de São Braz (p. 174)

**Quadro VII** – Músicas catalogadas – Grupo Samba de Roda de São Braz (p. 187)

**Quadro VIII** – Músicas catalogadas – Grupo Maculelê e Samba de Roda (p. 188)

## PREFÁCIO

É certo que as práticas sociais e culturais mudam de tempos em tempos. Basta observar, ao longo do tempo, os filmes, as fotografias, a música, o vestuário, os costumes.

Talvez seja mais fácil observar essas mudanças através da arquitetura de uma cidade, ou como os hábitos são diferentes entre a cidade e o campo que ainda insiste em preservar suas tradições.

Essas modificações ou transformações da concepção de mundo, só depois de alguns anos, vão encontrar ferramentas adequadas pelas ciências para explicar o novo momento.

Porém, as modificações já estavam visíveis com a entrada da cultura de massa. Essa relação entre arte e comunicação viria ser denominada, por Adorno e Horkheimer, como Indústria Cultural. A difusão de bens culturais através da cultura de massa, como *“um sistema político e econômico que tem por finalidade produzir bens de cultura - filmes, livros, música popular, programas de TV etc. - como mercadorias e como estratégia de controle social.”*

Com a entrada cada vez mais acentuada do capitalismo “de consumo”, os interesses das pessoas se tornaram, embora diversificados por grupos, por classes, por instrução, muito mais semelhantes, formando

grupos de consumo. E o consumo é voraz. Se um dia aquele objeto vira mercadoria, será explorado e usufruído até ser substituído por outro, logo no dia seguinte. Assim, é preciso encontrar novidades.

As novidades se dão sem que a gente tenha previsão. Mas estamos dispostos a usufruí-las. De uma hora para outra, chegamos à conclusão de que nossos gostos estão obsoletos e precisamos atualizá-los. Também aconteceu no campo da música urbana, no interregno entre 1970 e 1990, com o surgimento do samba de roda. No mundo do consumo o que era desconhecido pelas classes sociais urbanas vira o novo, autêntico, mercadoria.

Assim, o samba de roda, expressão musical de algumas comunidades pobres, negras, relegadas por anos aos espaços mais longínquos da cultura urbana, surge como uma novidade, mercadoria para ser consumida.

As velhas, centenárias construções musicais que eram empregadas para dar ritmo ao trabalho exaustivo do mundo rural ou para as alegrias de suas horas de lazer, cantos e que permaneceram atualizadas pelos seus remanescentes, veem à tona no mundo urbano, através dos grupos que agora serão lembrados e consumidos pelas suas apresentações (em discos ou em shows inclusive televisionados). Agora serão vistos e apreciados como novidade, como “objeto novo”,

mercadoria a ser consumida.

Ao mesmo tempo, se dava uma transformação nas áreas do conhecimento, no campo da academia, estilizado pela entrada de vários outros modos de olhar o mundo. Esses estudos também fazem deslizar as limitações da área da História, e seu profissional, que antes se limitava a pesquisar e escrever através de documentos escritos da época do acontecimento, procura novos ângulos de contar os eventos.

Este livro foi escrito já na deriva desse novo momento, construído por testemunhas, pela oralidade, pela memória do que vem a ser o Samba de Roda.

É neste cenário de transição, do modo de analisar a vida que este estudo, agora transformado em livro, vai ser escrito.

Não é que não existissem referências ao samba de roda anteriormente, mas seus estudiosos estavam circunscritos a área do folclore e seus autores eram a única voz.

Este trabalho agora se baseia na observação direta, e as vozes escritas são dos próprios herdeiros e mantenedores do Samba de Roda.

A importância desse estudo é que seu autor desaparece e evidencia voz e memória aos verdadeiros produtores dessa construção musical, os grupos que fazem o samba de roda existir e permanecer. E recor-



rem à memória as músicas, ritmos, letras e danças encenadas pelos seus avós.

Poucos estudos, hoje em dia, trazem a complexidade de pesquisa e a profundidade de descrição ao trabalhar com um objeto tão concreto, porém com poucas fontes atualizadas.

Eri Sales teve que construir sua pesquisa, desbravar seu objeto, operar com as memórias de várias pessoas para analisar as mudanças na intenção de sua adequação à indústria cultural.

Sua escrita de fácil entendimento não demonstra os impasses e as dificuldades encontradas em um momento em que existiam poucos teóricos apontando as mudanças que vinham acontecendo, notadamente, desde os anos de 1980.

Sendo um historiador e saindo do campo e dos métodos da História Moderna, Eri Sales procurou alicerçar sua pesquisa por métodos que estavam sendo construídos ao mesmo tempo em que ele já os colocava em prática.

Seu objetivo maior era procurar verificar no samba de roda o que permanecia e quais as modificações já se tornava visíveis com a entrada do ritmo na indústria cultural, como objeto de consumo. Essas possíveis modificações da tradição, mantida por séculos, advindas do contato com as novas formas de divulgação e de exposição, é o interesse e a conclu-

são da pesquisa. Como ele mesmo expressa: a pesquisa “focalizou a compreensão das práticas do samba de roda enquanto expressão musical, vistas sob uma perspectiva de manutenção de traços da tradição, mas que convivem e que interagem com a cultura de elite, não como suporte a um não-saber, e sim como base empírica para se discutir esse saber.”

Ao longo do texto, é evidente a utilização de um arcabouço teórico da contemporaneidade, atualmente consolidado nos Estudos Culturais.

Enfim, o historiador procura trazer à tona os saberes da cultura popular que por séculos ficaram submersos pela “História Oficial”, fundamentada nas grandes narrativas dos vencedores, formato como a modernidade lia o mundo, excluindo e rebaixando outros discursos e comunidades.

O grande feito deste livro sobre o Samba de Roda é ter sido um dos primeiros estudos acadêmicos escritos por um historiador, dentro dessa nova perspectiva dos estudos culturais.

Boa Leitura.

Ivia Alves UFBA-NEIM

## 1. VOZES E PERCURSOS INICIAIS

A historiografia contemporânea vem discutindo e atualizando um número ainda não significativo de pesquisas sobre o samba de roda. As pesquisas existentes, realizadas por etnólogos, antropólogos, sociólogos, folcloristas e historiadores desde meados do século XX, algumas dentro de uma perspectiva da história positivista, interpretaram depoimentos, fatos e documentos, obtendo um “retrato” das relações socioculturais manifestadas no Brasil em finais do século XIX. Enquanto objeto de pesquisa de estudiosos ligados à música, às danças, às práticas religiosas e culturais advindas dos negros, o samba de roda, ao longo de sua história parece trazer marcas culturais oriundas dos *“batuques africanos”*<sup>1</sup> que constituem formas de representações sociais tanto dos negros, como dos mestiços e dos brancos.

No presente estudo, chamo a atenção para duas formas de comportamento diante das expressões dos batuques que foram analisadas pelas ciências humanas e sociais a partir do final do século XIX: a tolerância e a proibição. Essas duas formas de comportamentos se constituíram através de análises críticas, com base em documentos e relatos de viajantes estrangeiros, sobre processos históricos, socioculturais e econômicos, ocorridos a partir do século XIX, tais como: as práticas sociais entre senhor de engenho/africano

escravizado, a função do negro e de suas expressões incorporadas a economia com base no tráfico negreiro, as práticas religiosas, as músicas, as danças e os folguedos advindos das diversas etnias africanas.

O conhecimento que a sociedade brasileira tinha dos batuques que chegaram com a “diáspora africana”<sup>2</sup> era ambíguo: por um lado, a sociedade escravocrata proibia ou apenas tolerava as danças, os cantos, e outras formas de divertimento praticadas pelos africanos escravizados, mentalidade que perdurou durante todo o período do sistema escravista no Brasil, adentrando inclusive até primeira metade do século XX. Por outro lado, é provável que, com o comportamento de escravos domesticados, o que veio a se chamar de “sincretismo”<sup>3</sup> tenha favorecido a resistência e formas de escamotear práticas culturais e religiosas exercidas pelos próprios negros.

Ao associar as práticas culturais dos batuques africanos aos estudos contemporâneos desenvolvidos sobre culturas, é comum supor que os setores hegemônicos da sociedade busquem promover todas as manifestações culturais, inclusive as expressões populares que estão presas às tradições denominadas folclore e cultura popular. Todavia, o popular só foi posto em evidência nas décadas de 20 e 30 por folcloristas e antropólogos, depois na década de 50 pelos comunicólogos, através dos meios de comunicação de massa e, finalmente, na década de 70, pelos estudos

sociológicos. Isso demonstra que os estudos e as políticas relativas à cultura popular tornaram-se visíveis há apenas algumas décadas no Brasil. A oposição entre cultura popular e cultura erudita, cristalizada na “modernidade,<sup>4</sup> justificou a posição hegemônica da cultura de elite e condenou à subalternidade a cultura popular. Das questões levantadas pelas “teorias contemporâneas”<sup>5</sup> (com mais força desde 1980 no Brasil), emergem novas identidades culturais, fragmentando a construção da modernidade.

O problema norteador da pesquisa que desenvolvi insere-se na discussão entre a “tradição e a modernização”<sup>6</sup> do samba de roda baiano em finais do século XX, partindo-se do pressuposto de que, enquanto expressão cultural, o samba de roda pode estar sofrendo mudanças decorrentes de um processo comercial ou de varejo do samba, o que pode implicar a perda de sua “originalidade”<sup>7</sup>. A abordagem do estudo parte da conceituação de culturas populares e de folclore, que se concilia com o ponto de vista de Arantes Neto<sup>8</sup>, o qual diz constituir-se um equívoco a concepção de cultura popular como sendo as tradições populares imutáveis. Por outro lado, ele ressalta a visão valorativa negativa atribuída à cultura popular em contraposição à cultura de elite, o popular como suporte a um não-saber. Esta pesquisa, portanto, focalizou a compreensão das práticas do samba de roda enquanto expressão musical, vistas sob uma

perspectiva de manutenção de traços da tradição, mas que convivem com o moderno, que interagem com a cultura de elite, não como suporte a um não-saber, e sim como base empírica para se discutir esse saber.

A proposição que sustentou o estudo recaiu por um lado sobre a possibilidade de não haver total renovação e nem total fixação das origens e dos registros musicais do samba de roda baiano e, por outro lado, haver sim uma interação entre o lugar de “origem” e a modernização dessa expressão cultural. Isto nos que diz respeito à função social do samba de roda, à formação de seus grupos e às temáticas musicais elaboradas na atualidade. Essa proposição foi apoiada no referencial teórico construído por Nestor Garcia Canclini<sup>9</sup>, que serviu de contraponto para as discussões sobre o tema desta pesquisa. Conforme o ponto de vista de Canclini, “nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar fora da modernidade.”<sup>10</sup> O estudo das tradições não exclui a modernização.

Dado a incipiente contribuição historiográfica sobre discussões que perpassam pelas culturas populares, numa perspectiva que interage o moderno com o tradicional, o meu objetivo com a pesquisa foi estudar as transformações históricas ocorridas na expressão musical do samba de roda, ao longo do período de 1950 a 2000, portanto dentro de uma visão contemporânea. Esse recorte temporal deu-se em virtu-

de de ser este o período possível para o levantamento de fontes primárias decorrentes de depoimentos, que contou com pessoas nascidas entre os anos de 1930 a 1960. Entretanto, para uma análise comparativa capaz de identificar traços de manutenção ou modernização na expressão musical do samba de roda em finais do século XX, considere também como marco temporal a produção historiográfica datada do final do século XIX até os anos 40 do século XX. Com o levantamento da literatura no período anteriormente mencionado, foi possível elaborar um quadro referencial sobre os batuques, os sambas e os sambas de roda, constituindo o ponto inicial desta pesquisa.

Quanto ao objeto de estudo, este foi direcionado para o samba de roda baiano, mais especificamente o samba de roda localizado no município de Santo Amaro da Purificação/BA, região do recôncavo do Estado. O realce dessa região deu-se pela sua reconhecida importância histórica e cultural, além de relações com a mídia e a cultura popular.<sup>11</sup>

O Recôncavo baiano é visto como sendo uma região produtora de cultura popular no estado da Bahia, mais especificamente voltada para as expressões culturais envolvendo música e dança. Considerada “berço dos canaviais”<sup>12</sup>, o recôncavo concentrou a existência de diversos engenhos açucareiros, caracterizando a região desde o século XVII como um marco na história da Bahia colonial. A partir daí, essa região tornou-

-se não só um referencial para se levantar informações sobre o sistema escravista e a economia colonial açucareira, como também um cenário onde encontramos diversas manifestações populares advindas dos indígenas, africanos e portugueses. É, portanto, uma região cujo significado cultural encontra-se fragmentado em “pequenos mundos”<sup>13</sup> que apresentam culturas próprias e, ao mesmo tempo, interligadas entre si. Cada local da região tem a sua própria história, e mesmo que cada uma venha ser contornada de maneira diferente, estão todas agregadas a uma só.

Historicamente, pensar na região do recôncavo nos remete ao império colonial construído no solo massapê fecundo, à produção econômica açucareira, cuja organização social foi constituída por engenhos e fazendas. Os símbolos da nobreza portuguesa colonial passavam pelos engenhos, pelos sobrados e pelas usinas de açúcar. O poder econômico e social dos senhores de engenho teve, ao longo dos séculos XVII a XIX, inúmeras transformações que afetaram a vida cultural dos habitantes dessa região. Em finais do século XIX, o aperfeiçoamento das técnicas de industrialização, promovido pela Revolução Industrial, tomava o lugar dos antigos engenhos de açúcar. A mão de obra oriunda do trabalho escravo já não mais sustentava a burguesia do império português, sem contar com o desenvolvimento da economia agro-industrial que começava a instalar-se no recôncavo. Esses fatores



econômicos foram molas impulsionadoras que deram início a processos de transformações no cotidiano das populações residentes, acrescentando novos hábitos e costumes e promovendo a convivência entre a tradição e modernidade cultural, econômica e social.

O cenário do Recôncavo traz em seu contexto histórico marcas de transformações que afetaram direta e indiretamente as tradições culturais. É justamente a partir desse cenário passível de mudanças que construí algumas hipóteses das quais pretendi comprovar através da pesquisa e que passam pelas funções sociais exercidas pelo samba de roda na contemporaneidade, isto é, pelas formas de representação do samba de roda no campo artístico da música, observando-se a mescla entre aspectos modernos e tradicionais.

Uma hipótese levantada é a de que os grupos de samba de roda organizaram-se profissionalmente, portanto modificaram-se, mas, ao mesmo tempo mantiveram aspectos tradicionais que convivem com a “indústria cultural”<sup>14</sup>. Uma outra hipótese que levantei foi a de que as letras das músicas que tradicionalmente discursavam sobre determinados temas, atualmente continuam a abordá-los, mas, simultaneamente, incorporam novos ingredientes para atender a públicos específicos, portanto, renovam-se.

Enquanto procedimento metodológico, a pesquisa caracterizou-se como sendo de base qualitativa

etnográfica. A etnografia, enquanto método, consiste em buscar uma explicação descritiva da vida social e cultural de um determinado grupo, através da observação detalhada sobre o que as pessoas fazem dentro de sua organização. Além do método etnográfico, foram analisadas as falas e conversas utilizadas nos estudos da oralidade, cuja perspectiva de análise vem sendo validada pelos “estudos culturais”.<sup>15</sup> Essas falas e conversas são responsáveis pela construção da história social do samba de roda na região de estudo já mencionada.

A história oral aqui utilizada enquanto recurso metodológico não foi apenas um rastreamento do sussurro da tradição, o registro da fala e do gesto. A história é vista como sendo uma intervenção da memória, sendo assim, a história oral passa a ser o seu principal instrumento, pois vai reintroduzir o narrador e o seu testemunho no contexto histórico. Contar a história, o ato de narrar, a forma de intervir na memória é, segundo Martini, “[...] parte da história oral, assim como necessariamente é parte dela a história da história”.<sup>16</sup> Do ponto de vista histórico, ao se analisar os atos e fatos via narrativas, pretende-se compreender e recuperar o sentido do ser, suas funções, ou seja, como é que no cotidiano esses sujeitos históricos se organizam, haja vista as concepções do tempo, dos espaços sociais ocupados, da memória<sup>17</sup>.

A leitura de uma “memória coletiva”<sup>18</sup>, tanto nos

remete à memória no sentido de antiguidade (*omnis* memória), quanto de tempo atual (*nostra* memória). Não existe na contemporaneidade um tempo atual que não se relacione com um tempo passado e vice-versa. A memória, segundo Coelho, está inserida “num conjunto de imagens não gratuitas e nas relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano”<sup>19</sup>. A memória acaba sendo o local onde cresce a história, procurando salvar o passado, de modo que se possa articular presente e futuro. O tempo, seja ele passado ou futuro, será análogo ao presente.

Tomando como referência à transição da memória da oralidade para à escrita, Le Goff apresenta como sendo fundamental o aparecimento da escrita e a transformação da memória coletiva. Segundo ele,

[...] a escrita permite à memória coletiva um duplo progresso: [...] é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento [...]. a escrita é um documento escrito num suporte especialmente destinado a escrita.<sup>20</sup>

A História e a Memória têm se confundido na prática. A História, segundo Le Goff, “fermenta a partir do estudo dos lugares da memória coletiva”<sup>21</sup>. Tais lugares podem ser os arquivos, as bibliotecas, os museus, os cemitérios, as arquiteturas, as comemorações, as peregrinações, os manuais, as autobiografias. Todos estes memoriais têm a sua história.

Com o intuito de atingir os objetivos propostos neste estudo, foram traçados alguns passos operacionais que, ao longo da pesquisa, sofreram mudanças e complementações. Inicialmente, contemplei a delimitação da região do Recôncavo Baiano que, a priori, sofreu o recorte espacial direcionado para o município de Santo Amaro da Purificação/BA. A escolha do referido município se deu por este concentrar importantes expressões da cultura popular, mais precisamente relacionadas à música. Esta escolha deu-se também em virtude do levantamento secundário videográfico, mas credenciado pelo Governo do Estado da Bahia, que apresenta um mapeamento das principais manifestações populares desta região. Tal fonte faz parte do acervo do Instituto de Radiodifusão Educativa do Estado da Bahia - IRDEB, sendo de fundamental importância para a definição deste recorte espacial. A escolha do município também se deu pelo fato de este ter cantores e compositores expoentes ligados à indústria cultural, divulgadas em âmbito nacional e internacional, a exemplo de artistas tais como Caetano Veloso e Maria Bethânia, como também artistas locais que conseguiram demarcar espaços nos centros culturais da música popular, a exemplo de Roberto Mendes, Jorge Portugal (falecido em 2020) e Jota Velloso.

A partir do projeto desenvolvido pelo IRDEB, mergulhei na busca de pistas que ajudassem a analisar de que modo as inúmeras formas de expressões

das culturas populares, principalmente na região do recôncavo baiano, convivem e interagem com as mudanças históricas e sociais no final do século XX.

A intenção da pesquisa, a todo instante, esteve também relacionada a um interesse particular. Ao longo dos últimos dez anos, a formação acadêmica em História me ajudou a percorrer cenários de cidades da região do recôncavo baiano, tais como Santo Antônio de Jesus, Cachoeira e, principalmente, Santo Amaro da Purificação. Ao visitar essas cidades, deparei-me com as praças, os sobrados, os rios, as antigas fazendas e suas ruínas de engenhos de açúcar, perguntando-me quais e quantas histórias teriam acontecido naqueles espaços sociais. E mais ainda, como era forte a presença das expressões culturais populares no recôncavo dentro desses espaços sociais. A música estava presente em quase todas as expressões populares e sempre associada às danças, aos ritos, aos instrumentos percussivos, às festas, às brincadeiras, aos divertimentos. Compreender como alguns personagens que fazem parte da vida cotidiana do recôncavo baiano contam suas histórias, sejam elas parte de uma realidade, sejam elas ficção, reforçou a necessidade de elaborar uma história do samba de roda produzida a partir da memória dos agentes que a produzem, exibem e consomem essa expressão das culturas populares.

Os passos operacionais para o desenvolvimento

desta pesquisa deram-se, em um primeiro momento, com o levantamento da produção musical existente no recôncavo através de dados secundários. Esses dados foram compostos de bibliografia sobre música, samba, samba de roda, cultura popular, encontrados em teses, dissertações, artigos e periódicos que refletiam sobre o tema e o objeto da pesquisa.

Em um segundo momento, iniciou-se o reconhecimento do campo de trabalho, que se deu através de contatos com as pessoas envolvidas na produção musical do recôncavo. Foram entrevistados a folclorista e historiadora Zilda Paim (in memoriam), os cantores e compositores Roberto Mendes e Jota Velloso, a diretora do Núcleo de Incentivo à Cultura de Santo Amaro, Maria Mutti, o professor e historiador José Raimundo C. da Silva (in memoriam), o organizador do Terno de Reis Filhos do Sol, Rodrigo Velloso e a dedicada tocadora de prato - instrumento utilizado em sambas de roda no recôncavo - Sra. Edite Oliveira (in memoriam). Nesses contatos, identifiquei quais as expressões musicais existentes e as que já haviam deixado de existir; quais as transformações nas originalidades das composições; as dificuldades encontradas para que tais expressões pudessem se manter; e quais delas tinham chances de continuidade e renovação.

Com o levantamento de informações provenientes dos depoentes supracitados, foi possível mapear quais os grupos que atuavam com a expressão musi-

cal do samba de roda e que eram importantes para a manutenção da tradição no município. Foram levantados em Santo Amaro quatro grupos, os quais identifiquei: o Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro, criado em 1982; o Grupo Arte e Magia, criado em 1985; o Grupo Samba de Roda de São Braz, criado em 1997; e o Grupo Samba de Caboclo Filhos de Odudua, criado em 2001. As indicações convergiram também para o desejo dos próprios grupos de terem uma história contada por eles e sobre eles. Para fins metodológicos, utilizei como critérios de escolha dos grupos para este estudo os seguintes parâmetros: grupo mais antigo e atuante, grupo mais recente e atuante, integrantes com faixa etárias entre 20 a 60 anos, indicações da comunidade em Santo Amaro, a exemplo de artistas e pesquisadores do município e grupos localizados em áreas urbana e rural.

Após serem localizados e ao ser proposto o referido estudo desta pesquisa, iniciei a fase denominada de observação dos grupos, que, em sua primeira etapa, permitiu-me debruçar sobre o modo como eles se organizavam e se estruturavam internamente. O reconhecimento dessa organização tornou-se necessário, no sentido de perceber quais são os grupos que estavam desenvolvendo atividades artísticas de forma profissionalizada ou não profissionalizada. Por reunir qualitativa e quantitativamente os critérios de escolha anteriormente mencionados, foi possível eleger 02

(dois) que atuam com o samba de roda: o primeiro é o grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro, localizado na sede do município, e que é tido como o mais antigo grupo de samba de roda e maculelê de Santo Amaro. É composto por 20 integrantes e cuja responsabilidade pela organização é da Sra. Maria Eunice Martins Luz (Nicinha). Esse grupo participa ativamente de encontros, shows, viagens internacionais, entre outros, estabelecendo uma relação profissional mais atuante.

O segundo grupo de samba de roda escolhido foi o Samba de Roda de São Braz, composto por 12 integrantes, que conta com organização dos Srs. José e Antonio Saturno e tem como responsável pelos contatos comerciais o Sr. Fernando de Santana. Este grupo está localizado no sub-distrito de São Brás, distante 12 Km do município de Santo Amaro da Purificação e só no final de 1999, iniciou um maior contato com artistas e pesquisadores em nível de shows e encontros regionais. Quanto aos grupos Arte e Magia e Filhos de Odudua, embora se enquadrassem em termos de tempo de criação (antigo e novo), tinham em sua estrutura organizacional integrantes com no máximo 25 anos de idade, o que ia de encontro ao recorte temporal proposto neste estudo. Nos grupos contemplados nessa pesquisa, a faixa etária ficou entre 25 a 67 anos, o que permitiu uma compreensão sobre a história do samba de roda a partir da década de 50, com base nas



memórias desses integrantes.

Definidos os grupos musicais, dei início à segunda etapa da observação. Foram entrevistados indivíduos integrantes dos grupos que historicamente estão relacionados à manutenção da sua tradição- o samba de roda. Esses indivíduos foram aqui considerados “pessoas-chave”<sup>22</sup> por serem as mais antigas e, portanto, capazes de resgatar a história do grupo sobre aspectos tais como: quem já participou, quem participa atualmente, como as letras e canções são caracterizadas, qual a origem dos grupos e quais as mudanças ocorridas ao longo dos últimos anos. Essas “pessoas-chave” foram extremamente importantes, por exemplo, para identificar as origens das letras e dos ritmos, buscando elementos que demonstrassem sua homogeneidade ou heterogeneidade e que pudessem servir de parâmetro para analisar até que ponto aquele grupo poderia se manter atuante na cultural local.

Na terceira etapa da observação, realizei a identificação de hierarquias internas do grupo analisado com relação às funções exercidas pelos componentes no grupo de samba. Foram ouvidas as vozes mais antigas e também a dos mais novos participantes. Outro elemento importante de observação foi a avaliação de como esses grupos se veem perante a indústria cultural: se há desejo de ser absorvido ou se há indicações de manter-se preso às tradições, sem interferência do externo.

A quarta etapa da observação ocorreu com a avaliação através da oralidade dos participantes do grupo, sobre a função social das músicas e das letras do samba de roda na sua origem. Os cânticos de *candomblés*, as cantigas de trabalho e as representações das danças trazidas pela diáspora africana são algumas das temáticas retratadas pelas canções em finais do século XIX. Nessa fase, observei se essas temáticas se mantinham presas ao significado inicial ou se estariam sendo atualizadas.

Em todo processo de pesquisa<sup>23</sup> foi elaborado um diário de campo, de modo que foram feitas gravações em fitas, contendo relatos orais dos sujeitos que atuam nos grupos de samba de roda. A fala, o texto e o discurso desses sujeitos tiveram como referencial teórico o local do enunciado discursivo, evidenciando-se quem falava, de onde falava e para onde estaria se falando. Os levantamentos desses discursos foram necessários para que se pudesse categorizar as informações levantadas quanto à “tradição” e “mudança” do samba de roda. Foi efetuado um total de 15 (quinze) entrevistas, considerando os depoimentos dos integrantes dos grupos e as pessoas envolvidas com a expressão cultural da música no município de Santo Amaro. No corpus deste estudo, além dos grupos de samba de roda, contemplei algumas canções que foram transmitidas de geração para geração e também canções cujas temáticas foram criadas nos últimos

anos, efetuando-se um levantamento de 45 (quarenta e cinco) canções. Dentre essas canções, trabalhei com um recorte quantitativo de 07 (sete) temáticas que analisei sob o ponto de vista das renovações e das manutenções.

Assim, o presente estudo está dividido em quatro capítulos, contemplando as transformações históricas na expressão musical do samba de roda, tendo como ponto de partida o mapeamento histórico-cultural documentado com base na literatura produzida no século XX. Abordagens desenvolvidas por historiadores, musicólogos, etnólogos, antropólogos, sociólogos e folcloristas irão nos auxiliar a compreender as práticas dos batuques africanos no final do século XIX e as principais derivações que o samba, especialmente o samba de roda, sofreram em termos de “influências” e adaptações. O samba de roda traz em sua prática musical valores civilizatórios africanos, tais como a oralidade, a religiosidade, a circularidade, a oralidade e sobretudo, a musicalidade. São ritmos, instrumentos e coreografias que, ao longo da história, incorporaram elementos de outras culturas, tais como a portuguesa e das populações originárias tupinambás. Portanto, no segundo capítulo, há a reflexão sobre as principais formas de representação social do samba de roda quanto à prática da música sob duas perspectivas: uma preocupada com as “origens” dos batuques e outra direcionada para as relações sociais entre quem pra-

ticava e quem proibia esses batuques. Compreender as formas de expressão dos batuques (como e quem tocava e cantava), quais os significados culturais que se expressavam (para que e para quem serviam esses sons e cantos), foi de fundamental importância para identificar algumas características que iriam compor, tradicionalmente, o samba de roda baiano.

No terceiro capítulo será abordado uma “história bicultural”<sup>24</sup>, narrada tanto por intelectuais e artistas do município de Santo Amaro, quanto por indivíduos que lidam diariamente com a expressão musical do samba de roda. Mantiveram-se nas transcrições das falas dos entrevistados as expressões coloquiais e as repetições para enfatizar o modelo bicultural de expressão da linguagem. Foram entrevistados cantores, compositores, estudiosos da cultura popular do Recôncavo e de Santo Amaro da Purificação. Além dessas narrativas, houve também coleta de depoimentos com integrantes de dois grupos de samba de roda organizados profissionalmente, grupos que realizam apresentações/shows no município, na região, em outros estados brasileiros e em países estrangeiros. Esses depoimentos expressam as formações coletivas iniciais e atuais do samba de roda em Santo Amaro da Purificação, apontando o processo de organização social dos grupos existentes (quem e quantos cantam/cantavam, quais os grupos antigos/atuais) e os meios de produção (quais as finalidades, quais os recursos

utilizados, quais os ganhos) dessa manifestação cultural.

Por conseguinte, analiso, no quarto capítulo, quais as principais temáticas recorrentes nas letras das músicas do samba de roda. Serão comparadas as temáticas das canções levantadas pelos pesquisadores em finais do século XIX àquelas que estão sendo atualmente transmitidas pela oralidade através dos grupos de samba de roda em Santo Amaro da Purificação. As análises buscam identificar elementos tradicionais e novos nas temáticas dessas canções, apontando o que cantavam/cantam, o que diziam/dizem as letras frequentemente recorridas. O texto dessas canções estará intimamente ligado ao contexto histórico no qual se processou ou vem se processando o samba de roda.

Finalmente, trato, no quinto capítulo, de analisar as formas de representações sociais do samba de roda em Santo Amaro da Purificação na contemporaneidade. Focalizo, para tal, os meios de produção e divulgação do samba de roda santoamarense, além das relações com o mercado cultural, utilizando como vetor teórico visões aglutinadoras que passam pela tradição e pela modernização das culturas populares no final do século XX. Vamos sambar com o povo santo-amarense, temos muito o que aprender...

## NOTAS

1. Alguns pontos do referencial teórico a ser discutido nesse capítulo inicial, também se fizeram presentes na publicação do meu artigo NUNES, Erivaldo S. **Patrimônio Imaterial: abordagens metodológicas e interfaces com o Turismo**. In: BRANDÃO, Paulo R. B; ANDRADE, Adriano B. (orgs). *Turismo: Academia e Mercado*. Salvador: Ponto e Vírgula, 2009, p.39-57. Sobre batuques africanos, consultar: TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora, 1988; SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Maud, 2<sup>o</sup> ed., 1998; SANTOS, Jocélio Teles. **Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX**. In: SANSONE, Lívio, SANTOS, Jocélio Teles dos. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.
2. A diáspora africana a que me refiro é composta por inúmeras etnias e que conta com uma diversidade linguística, a exemplo das línguas jêjes, yorubás, quicongo, quimbundo, advindas respectivamente da África Ocidental e Central. Portanto, refiro-me a uma África diversa em ritos, línguas e tradições. (Grifos meus).
3. A ideia de sincretismo está associada à síntese de duas ou mais culturas de origens diferentes, que origina uma nova cultura. Cf. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1992. p. 1035.
4. O tema da modernidade está intimamente compro-

metido com o progresso. Filosoficamente a modernidade se constitui na consciência social no século XVIII e vai encontrar sua explicação inicial, sob o ponto de vista sociológico a partir do século XIX. A modernidade não está apenas na coleção dos signos do moderno que atravessam diferentes modos de vida de todos nós. Modernidade é a realidade social e cultural produzida pela consciência e transitoriedade do novo e do atual. Cf. MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 19.

5. Teorias denominadas de pós-colonialismo, multiculturalismo e estudos culturais.

6. A tradição é aqui caracterizada como sendo o ato de passar algo para outra pessoa de geração a geração. Compreender como o conjunto de valores dentro dos quais estamos estabelecidos, que vai além das formas de conhecimentos e opiniões que temos, incorporando também a totalidade do comportamento humano. Tal comportamento só aparece a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade. A tradição é aqui vista pela vontade de se querer permanente, ou seja pela tentativa consciente de eternizar-se. Cf. BORNHEIM, Gerd. **Conceito de tradição**. In: **Cultura brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª ed., 1997. p. 20. Já a modernização é vista como a transição com o novo, com a renovação, com a mudança. Cf. MARTINS, José de Souza. op. cit.

7. O uso do termo não está relacionado à busca de origens ou a formas originais, consideradas autênticas,

pois o processo histórico traz transformações, derrubando essa possibilidade de se chegar a uma cultura pura, intacta, original. O termo originalidade está centrado na tentativa de se manter traços que possam caracterizar uma determinada cultura em que esteja mesclada com elementos novos e tradicionais.

8. Cf. ARANTES NETO, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21.

9. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade (1998); Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização (1999); As culturas populares no capitalismo (1983)**.

10. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia, 1998. p. 239.

11. Com a naturalidade dos artistas Caetano Veloso e Maria Bethânia, a região do recôncavo e a cidade de Santo Amaro da Purificação tiveram maior visibilidade nos veículos de comunicação de massa, pois tais artistas tenderam em suas canções a cultivar sua terra natal.

12. Cf. MATOS, Milton dos Santos. **Recôncavo Berço dos Canaviais**. Salvador: Itapoan. 1975.

13. Termo utilizado para designar os fragmentos das culturas existentes na Bahia. Isso significa que cada mundo da região do recôncavo tem a sua própria história. Cf. ARAÚJO, Nelson. **Pequenos Mundos: um panorama da cultura popular na Bahia; 1 O Recôncavo**. Salvador: UFBA/EMAC, Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.



14. O conceito de indústria cultural está aqui direcionado para compreender as relações entre as culturas populares e os veículos de divulgação da música popular (TV, indústria fonográfica, calendários de festas, entre outros), possibilitando a “vitalização” e a manutenção de processos de culturas tradicionais, a exemplo do samba de roda. Cf. COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**, 1999. p. 25.

15. O campo de estudos deste projeto político e teórico só vai tomar formato institucional a partir da criação do Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), fundado na Inglaterra em 1964, por Richard Hoggart. O eixo central que irá compor as pesquisas deste centro perpassou pelas relações entre cultura contemporânea e sociedade. A preocupação estava direcionada às formas, às instituições e às práticas culturais, assim como, suas relações com a sociedade e as possíveis mudanças. Cf. ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Uma Introdução aos Estudos Culturais**. In: Revista Famecos. Porto Alegre, n. 9, p. 87-96, dez. 1998.

16. Cf. MARTINI, Maria Luiza. **Cidade e História Oral**. *Revista Humanas*. Porto Alegre, v. 19/20, n1/2, p. 101. 1996-1997.

17. A memória reduz, unifica e aproxima o espaço histórico e cultural à imagem do sonho, à imagem lembrada e às imagens da vigília atual. Cf. BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979. p.

18. Segundo HALBWACHS, a memória coletiva se estrutura internamente como uma partitura musical. Os atores sociais ocupam determinadas posições e de-

sempenham determinados papéis. Percebe-se que a memória coletiva só poderá existir como vivência no cotidiano das pessoas. São as representações adquirindo suas funções no contexto social em que convivem. HALBWACHS associa a memória individual à memória do grupo, ligando-a à memória coletiva da sociedade. Cf. HALBWACHS, M. **La Mémoire Collective chez les Musiciens**. Revue Philosophique, n. 34, 1939, apud. ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

19. Cf. COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 250.

20. Cf. LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: Enciclopedia Einaudi; 1, Lisboa: Editorial Stampa, 1984. p. 17

21. Cf. *Ibid.*, p. 44.

22. Ver anexa a relação dos entrevistados.

23. Refiro-me ao trabalho de campo que aconteceu no período de 22.07.2000 a 22.03.2001.

24. Conceito utilizado para descrever um modelo bilíngue numa situação em que membros da elite aprenderam na infância a cantar e dançar (como todo mundo aprende) mas que também participaram de uma cultura “alta”, ensinada em escolas secundárias, universidades, etc. Para BURKE funciona como sendo um paralelo linguístico, ou seja, um mesmo orador pode passar de uma língua clássica, formal para uma língua coloquial. Cf. BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 17-18.

## **2. UM MAPEAMENTO CULTURAL DOS BATUQUES, DO SAMBA E DO SAMBA DE RODA**



*Fig.2 - Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro – Janeiro, 2002.*



*Fig. 3 - Grupo Samba de Roda de São Braz – Janeiro, 2002.*

Este capítulo trata dos enfoques abordados por determinados pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se voltaram para os trabalhos cujas temáticas estão relacionadas às danças, aos cantos, aos folguedos de expressão negras provenientes no Brasil.<sup>25</sup> As pesquisas acadêmicas aqui discutidas representam um levantamento sistematizado de estudos direcionados para as culturas africanas, produzidas sobre os séculos XVII a XX, em que se contemplaram as danças e os cantos dos negros denominados inicialmente de batuques. As transformações ao longo da história das populações africanas e afro-descendentes irão apontar mudanças dos batuques até estes ganharem o nome e a forma de samba. Esse mesmo samba que, em sua derivação regional para o Estado da Bahia, chamar-se-á samba de roda.

Levantar algumas narrativas históricas sobre a música e a dança popular produzidas pelos negros no Brasil implicou um trabalho de pesquisa em fontes documentais procedentes de cronistas e/ou viajantes que visitaram a “colônia/império” português entre os séculos XVII e XIX e que serviram como base de dados e informações para antropólogos, sociólogos, historiadores, etnomusicólogos, entre outros. Esta foi a tarefa inicial da etapa de levantamento bibliográfico desta pesquisa, aqui denominado de mapeamento cultural.

As abordagens dos autores ora discutidas estão

temporalmente demarcadas numa produção de textos publicados no século XX, especificamente a partir da década de 60. Nesse período, as contribuições científicas caminharam pela busca das “origens” dos batuques africanos, suas semelhanças e diferenças com os batuques praticados na África Central (principalmente em Angola e Congo). Outro enfoque abordado estava direcionado para as relações sociais entre as pessoas que os praticavam e quem os proibia, demonstrando assim os diversos discursos construídos pela classe dominante e pelo olhar estrangeiro “europeu”, discursos que recriaram e representaram as diversas formas de perseguição às práticas dos cantos e danças da diáspora africana.

Além disso, as influências e as transformações que esses batuques sofreram, ganhando em cada estado brasileiro configurações específicas, por sua vez complementam os enfoques abordados na literatura levantada. A constituição do samba e suas variantes pelo Brasil chegaram a se tornar um importante elemento de construção de uma identidade nacional, tendo passado por uma visão semiótica (signos e significados) e, através das “culturas negras”, começaram a ganhar espaço para a produção e para o reconhecimento científico. A passagem do samba rural para o urbano, influenciando e alimentando a indústria fonográfica, atingindo classes tanto burguesas como populares, é um dos exemplos de formas de apropriação das práticas culturais advindas dos negros.

## **2.1 Ponto de partida teórico sobre culturas populares**

O interesse em aprofundar e entender como se processam as relações entre os indivíduos e os grupos que representam, produzem e consomem culturas populares me levou a iniciar esta pesquisa efetuando um levantamento sobre a produção literária construída sobre as temáticas samba e samba de roda. Identificar literaturas sobre os referidos temas exigiu a soma de esforços contínuos, haja vista ser restrita na virada século XX, a produção historiográfica sobre o tema específico do samba de roda. Parte da produção acadêmica sobre o tema samba está concentrado no século XX, apresentando resultados de trabalhos que abarcam o final do século XIX e início do século XX. Esses trabalhos se configuram como sendo pesquisas realizadas nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Quanto ao tema samba de roda, consegui levantar narrativas procedentes de viajantes estrangeiros que foram utilizadas como fontes de pesquisas para alguns pesquisadores brasileiros, além de artigos que enfocam a origem das danças dos negros no Brasil, as adaptações sofridas ao longo das últimas décadas do século XX e as transformações pelas quais vêm passando a referida expressão da cultura popular.

A restrita existência de fontes bibliográficas sobre o samba de roda exigiu a busca de outras opções

metodológicas. Incorporei à fase de levantamento de fontes o acompanhamento e a exibição de vários programas do Projeto Mapeamento Cultural e Paisagísticos da Bahia, desenvolvido pelo Instituto de Radiodifusão Educativa do Estado da Bahia-IRDEB, denominado Bahia Singular e Plural<sup>26</sup>. Tal projeto apresentava levantamento de inúmeras manifestações culturais existentes no Estado. Um dos vídeos elaborados foi o programa denominado Recôncavo na Palma da Mão<sup>27</sup>, que identificou importantes manifestações populares, a exemplo do Terno de Reis, O Nego Fugido, As Burrinhas do Recôncavo e o Samba de Roda, reunindo grupos dos municípios de Santo Amaro da Purificação, Cachoeira, São Francisco do Conde, Saubara, Iará, entre outros. Este trabalho, sob o ponto de vista teórico-metodológico, não abordava a perspectiva de que as manifestações culturais são uma sobrevivência do passado no presente, como práticas isoladas, cristalizadas, imutáveis. O enfoque desenvolvido no referido vídeo trabalhou as manifestações como parte de um contexto sociocultural passível de se transformar e se atualizar mediante as mudanças econômicas, sociais, políticas e culturais que envolvem toda e qualquer prática social.

Ao assistir aos vídeos produzidos pelo IRDEB, constatei que havia uma produção que estava pautada não só em depoimentos dos participantes diretos das diversas formas de expressões das culturas po-

pulares, como também contava com depoimentos de pesquisadores e artistas, se constituindo, dessa forma, em importante documento visual para se analisar manifestações e ou expressões populares. São vídeos que apresentam uma abordagem contemporânea de culturas populares, entendida como um processo de constantes transformações. O termo cultura popular, às vezes, se confunde com folclore, assumindo nessa acepção uma outra perspectiva em que as expressões ou manifestações populares são vistas como sendo imutáveis.

Ao se pensar em estudar o samba de roda do recôncavo baiano, encontrei convergência com o conceito de folclore, quando associado ao conceito de culturas populares, visto na concepção de Brandão “como sendo uma novidade que sempre se preserva.”<sup>28</sup> Entretanto, discordo desse mesmo autor quando ele analisa o folclore como sendo uma prática que “precisa ser incorporada aos costumes de uma comunidade, e ali se conservar por anos e anos, de uma geração a outra, estabelecendo uma função estática e monolítica”<sup>29</sup>. Para Brandão, ao contrário do que acontece com a cultura popular que exhibe produtos culturais de curta duração, através dos meios de comunicação de massa, o folclore preserva por muito tempo elementos dentro de uma mesma estrutura. Interessa aos folcloristas mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem, valori-



zando, portanto, mais sua repetição do que sua transformação, constituindo assim uma tradição cultural. Entretanto, percebo que a repetição dos bens culturais enquanto folclore sofre ação direta dos agentes que os geram e consomem, demonstrando que o folclore não é estático. O mesmo, ao incorporar elementos do cotidiano, já se mostra aberto ao novo, ao moderno.

Considerando os conceitos anteriormente citados sobre folclore e culturas populares, a perspectiva desta pesquisa está direcionada para uma análise não do ponto de vista teórico do folclore e sim de uma perspectiva das “culturas das classes populares”<sup>30</sup>. As culturas populares são vistas como parte de um contexto cultural, histórico e social mais amplo, em que se pretende perceber como essas culturas devem ser entendidas enquanto processo sujeito às mudanças e não como simples sobrevivência de tradições. O problema não se reduz a conservar nem resgatar tradições supostamente inalteradas, e sim a perguntar como estas tradições estão se transformado, como interagem com a modernidade.

Investigar o produto das interações sociais entre a tradição e a modernização do samba de roda não teve a pretensão de exaltar a cultura popular e muito menos de se apegar, de modo conservador, ao sentido que as comunidades entrevistadas atribuem ao interesse ou não em adaptar-se à modernização. O interesse efetivo foi compreender como o samba de roda

produzido e consumido na região do recôncavo baiano concta-se com possíveis conflitos e/ou interesses específicos, tanto de quem produz quanto de quem consome essa expressão das culturas populares. Por isso, as culturas populares são aqui discutidas, segundo a perspectiva teórica de Canclini, como sendo resultado de “[...] um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia [...] e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida[...].”<sup>31</sup>

Ao se pensar em tradição e modernização na perspectiva das culturas populares, é fundamental avaliar quais os fatores sociais e culturais que fizeram com que, por exemplo, o samba passasse do ambiente rural para o urbano de modo mais rápido e de forma diferenciada entre algumas regiões do Brasil, tais como o Nordeste e o Sul. Além disso, quais teriam sido as figurações existentes no samba de roda da Bahia levado para o Rio de Janeiro, suas adaptações e transformações. Essas indagações estiveram presentes em pesquisas realizadas por Edison Carneiro, através da publicação de *Samba de Umbigada*<sup>32</sup>. Nesse trabalho, aqui considerado um marco no estudo específico das danças de umbigada, de pares e de roda existentes no Brasil, a intenção foi caracterizar e diferenciar tais danças. O método descritivo deixou algumas dúvidas para o pesquisador que via uma grande necessidade

de se saber qual o significado no texto e na coreografia do samba de umbigada (dança de roda) que fosse além da opção de uma poesia popular em substituição à improvisação. Outro ponto de indagação era saber quais os segmentos da sociedade que se solidarizaram com os batuques africanos e como as transformações sofridas na estrutura da sociedade brasileira acabaram se refletindo na prática do samba. Estes pontos estão presentes em questionamentos feitos por Carneiro em sua síntese conclusiva. Embora todas essas preocupações não tenham sido respondidas – e não foi o meu objetivo de pesquisa suprir essas lacunas – elas reforçam a minha perspectiva teórica de estudar as culturas populares sob o ponto de vista das transformações sofridas e da convivência com a tradição, no sentido de permanente, opondo-se à modernidade, no sentido de mudanças.

O interesse pelas expressões culturais das classes populares, ao se estudar movimentos de modernização e tradição, remonta a algumas considerações feitas por Peter Burke em um momento específico da história europeia. Passou-se a perceber que as razões estéticas, as razões políticas e as razões intelectuais advindas do Iluminismo não davam mais conta de justificar o binarismo entre cultura de elite e cultura popular. A Europa, em inícios do século XIX, principalmente na Alemanha<sup>33</sup> e Espanha, reagiu contra o elitismo, contra o abandono da tradição, contra a ên-

fase na razão dada pelo movimento iluminista francês. Para alguns intelectuais europeus, no final do século XVIII, o povo era “interessante” e de certa forma “exótico”. Essa visão aplicava-se, especialmente, aos viajantes e pesquisadores europeus que se dirigiram às colônias existentes nos continentes africano, americano e asiático. Já no início do século XX, em contraposição, havia um “culto” ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo, apropriando-se de seus temas como essências da natureza do povo, do nacional. A “descoberta”<sup>34</sup> das culturas das classes populares, enfim, estava intimamente ligada à ascensão do nacionalismo, a uma idéia de “nação e consciência nacional”<sup>35</sup>. As culturas populares passaram de um olhar de não exótico para um olhar de influência na formação de identidades nacionais.

Os novos olhares científicos produzidos na Europa construídos para se fundar a questão da identidade e do nacionalismo influenciarão as produções dos intelectuais brasileiros, a partir do século XX. Os estudos direcionados para o culto ao povo, sob o ponto de vista da música, da dança, do ritmo, da representação, do discurso, começam a apresentar uma nova forma de enxergar as culturas populares não mais como sendo tradições permanentes e sim, tradições que se transformam em função de processos histórico-culturais. Esse posicionamento da produção inte-

lectual brasileira pode ser percebido em trabalhos desenvolvidos por Hermano Vianna (1995), *O mistério do samba* e em “Samba, o Dono do Corpo”, de Muniz Sodré (1998). Tal posicionamento está relacionado aos estudos com outras culturas não hegemônicas e que irão contribuir para dar um salto epistemológico no sentido de ampliar o conhecimento adquirido através do simples registro, partindo agora para identificar como se dá o processo histórico-cultural, as formas de representação social e as construções da memória coletiva. Esse salto na produção científica, principalmente a partir da década de 80, agrega importantes elementos que têm ajudado a compreensão das culturas populares afro- descendentes e pós-coloniais na contemporaneidade.

A compreensão das culturas populares ampliou-se em parte quando da criação do Centro para os Estudos Culturais Contemporâneos em Birmingham, na Inglaterra que adotou, construiu e formalizou o termo *estudos culturais* como um nome para seu projeto específico. Alguns acadêmicos americanos contribuíram com seus trabalhos, a exemplo de: Raymond Williams, *Culture and Society* (1958) e *The Long Revolution* (1961); Richard Hoggart, *The Use of Literacy* (1958) e E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (1963).

Os estudos culturais estão preocupados de forma abrangente com o popular em outras formas mais

profundas e mais desafiantes. Primeiro, porque como os estudos culturais lidam com as inter-relações entre os domínios culturais supostamente separados, há um questionamento das relações de determinação mútua da crença popular e de outras formações discursivas. O exemplo da linha divisória entre as crenças populares e a ciência é mais permeável do que estamos inclinados a pensar<sup>36</sup>. Em segundo lugar, os estudos culturais há muito estão preocupados com o dia-a-dia das pessoas e com todas as formas em que as práticas culturais falam para as suas vidas, de suas vidas ou sobre suas vidas.

Desde a criação do Centro para Estudos Culturais Contemporâneos, a vertente dos estudos culturais transformou o pensamento sobre cultura, tanto nas ciências humanas quanto nas ciências sociais. A criação desse centro provocou uma nova forma de pensar sobre as questões culturais e acabou estimulando uma radical abordagem sobre as críticas tradicionais. As novas perspectivas<sup>37</sup> de análises dos estudos culturais têm como referências as seguintes características: primeiro, o fato de unir a cultura ao poder e à dominação; segundo, a insistência no circuito que cerca a produção e o consumo cultural; terceiro, a ruptura da oposição entre alta e baixa cultura, e por fim, trabalha nas discussões com os conceitos de ideologia e hegemonia.

A perspectiva teórica pós-moderna acabou pro-

vocando uma “virada cultural” para os críticos das artes e da cultura. Primeiro, para os teóricos sociais, o conceito de classe enquanto fator explicativo principal divide as atenções com a subjetividade e a identidade das categorias sexualidade, gênero, raça e etnicidade. Outra virada foi o grande número de disciplinas acadêmicas, tais como a antropologia, história e a sociologia que estão buscando a análise do papel constituinte da linguagem e da textualidade. E por fim, a utilização da ficção por parte dos acadêmicos, acaba sendo uma atração pelo prazer e pela imaginação, capazes de construir um caminho para a comunicação social.

A necessidade de se estudarem as transformações ocorridas na prática musical do samba de roda, enquanto expressão de culturas populares afro-descendentes, remeteu-me ao conceito de cultura discutido por “teóricos contemporâneos”<sup>38</sup> que a veem como sendo “*fonte de identidade*”<sup>39</sup> de uma determinada comunidade ou grupo comunitário cercada por toda um passado colonial. Este conceito, quando associado às culturas do recôncavo baiano, cujas manifestações populares herdaram a tradição e as influências colonizadoras em suas práticas culturais, demonstra o movimento heterogêneo do samba de roda no que se refere às letras de música, à função social e à formação dos grupos existentes em Santo Amaro da Purificação. Pretendi ver as culturas das classes populares de maneira não monolítica, sem separações ou reduções, na

tentativa portanto de se mostrar onde, como e quando aparecem elementos modernos na expressão musical do samba de roda que convivem com a tradição.

Segundo o pensamento do historiador Roger Chartier<sup>40</sup> não faz sentido identificar ou tentar identificar a cultura popular por alguma distribuição específica de objetos culturais, até porque esses objetos eram na prática usados e/ou apropriados por diferentes grupos sociais. Tal pensamento, quando relacionado ao conceito de cultura de Said e a minha intenção de estudar as culturas populares de forma não monolítica, revela, entre outros aspectos, que as práticas do samba de roda baiano não podem ser associadas apenas, por exemplo, a uma única raça, no caso a negra, porque divide-se em várias etnias e culturas, mas também à branca e à parda(mestiça). O samba de roda em seu percurso histórico passou e passa por apropriações e ressignificações, muito embora sua origem possa ser etnicamente determinada. A ideia de cultura aqui enfocada está embasada em quase tudo que possa ser aprendido em uma sociedade: comer, beber, vestir, andar, falar, silenciar e outras tantas histórias das ações da vida cotidiana na contemporaneidade.

Analisar o samba de roda enquanto uma expressão das culturas populares na contemporaneidade é pesquisar, utilizando os termos de Bhabha, as “fronteiras do presente”<sup>41</sup>. Portanto, por representar uma expressão cultural que vive em ir e vir entre o pas-



sado e o presente, entre a tradição e a modernidade, a contemporaneidade é para BHABHA uma “sensação de desorientação”<sup>42</sup>. Com essa perspectiva teórica pós-colonial pretende-se discutir também o lugar do enunciado discursivo, em que se possa demarcar quem fala, de onde fala e para onde está falando.

Essa sensação de “desorientação” a qual Bhabha ressalta como sendo um momento de desconforto por que as ciências sociais e humanas estão passando, já se manifestava, por exemplo, em estudos desenvolvidos por um dos primeiros pesquisadores baianos, Edison Carneiro. Mesmo inserido em uma produção acadêmica que convivia com um referencial metodológico no qual se descrevia o fato cultural para tentar preservá-lo, Carneiro chama a atenção para a necessidade de se fazer ampliar as pesquisas no campo das culturas populares, principalmente quando o tema está ligado às variedades de sambas espalhados pelo território brasileiro. Excluindo-se o estudo feito por Mário de Andrade em torno do samba rural, até 1961 se conviveu com a escassez de dados e informações sobre as práticas do samba rural e urbano, desde a possibilidade de registros até mesmo documentação e análises socioculturais mais amplas que, por exemplo, contemplassem o cotidiano de grupos de samba e samba de roda. Considerando que o nosso mapeamento bibliográfico parte de após 1961, ainda continua incipiente o número de fontes secundárias produ-

zidas sobre os estudos que enfocam a modalidade do samba de roda, bem como a expressão cultural voltada para a música e para a dança.

## 2.2 Samba: a etimologia da palavra

Samba – palavra que provavelmente procede da língua quimbundo – semba<sup>43</sup>, que significa umbigada, é empregada para designar dança de roda, cuja coreografia é semelhante aos batuques africanos do Congo e de Angola. A sua principal característica é o uso da “umbigada”<sup>44</sup>. Entretanto, deve-se ressaltar que, em estudos realizados por Siqueira sobre a “origem” da palavra samba<sup>45</sup>, parece-lhe que advém de imbricada etimologia portuguesa. A tese de Siqueira está calcada no princípio de que as danças provindas dos batuques africanos já expressavam a umbigada, e portanto a etimologia da palavra estaria composta da seguinte forma:

[...] resulta do ambé- “paga” a que se faz a aneção do S inicial equivalente ao adjetivo possessivo “sua”, dando a palavra sambé, equivalente ao português “ sua paga”. Na formação do termo Samba existe o seguinte arranjo: S, igual a seu; amb, está no lugar de “paga e, finalmente a letra A que no Cariri, equivale a gente. Tem-se a expressão completa: Ato de tocar entre pessoas.<sup>46</sup>

Na análise desenvolvida por Siqueira, o samba era visto como forma de representações de atos tais

como, dançar, tocar, cantar, beber e comer. Esses atos foram responsáveis por uma visão conceitual sobre o samba.

Desde o século XIX, a palavra semba já se configurava como sendo uma variação e sinônimo de brincadeira, de arrasta-pé, de bate-chinela, entre outras significações, reforçando a idéia de uma espécie de baile popular, a ponto de Marcondes vir a caracterizar o samba como sendo uma “dança popular e música de compasso binário e ritmo sincopado, reveladores de sua ligação original com os ritmos batuçados, acompanhados por palmas”<sup>47</sup>. Há, portanto, um aproveitamento dos estribilhos que são cantados ao som das palmas, ritmados pelos batuques.

Mesmo tendo como referência a busca pelas “origens” das danças e cantos dos negros no Brasil, Tinhorão avalia dificuldades em determinar, de maneira convincente, quando os sons dos negros denominados batuques começam efetivamente a serem chamados de samba. Tais danças tinham como característica básica a umbigada (semba africana) passando a ser chamada de samba posteriormente. As características dos batuques que saíam dos sambas eram como sendo “um ritmo 2/3 da percussão que acompanhava os estribilhos fixos, de um ou dois versos, e os improvisos construídos sobre eles geralmente em quadras”<sup>48</sup>. Esses batuques que depois passarão a ser chamados de samba, são danças e sons de área rural

das cidades e que sobreviverão ao longo do século XIX em diversos pontos do Brasil.

### **2.3 Quem, como e onde se praticavam os batuques, os sambas e o samba de roda**

A diversão de escravizados, libertos, crioulos, pardos e pessoas dos estamentos mais baixos, de certa forma, compõem o perfil daqueles que frequentavam as rodas de samba, isso até o início do século XIX. É através do crescimento da inserção dos batuques por brancos pobres e dos pardos que se começa a perceber as adaptações provocadas pela interação entre brancos e negros.

Uma das adaptações que irá se incorporar à prática e à execução dos sambas e do samba de roda será o acréscimo o instrumento viola, ainda em finais do século XIX. O uso da viola como instrumento é um componente que demonstra claramente, a integração da cultura européia, ocorrida justamente em função da mistura de influências crioulo-africanas e branco-européias. Outro ponto importante a ser destacado como resultado das pesquisas efetuadas por Tinhorão<sup>49</sup> é que havia claramente no final do século XIX uma dicotomia das danças e dos sons praticados no Brasil: de um lado as danças e os sons populares de terreiros de origem africana, e de outro lado as dan-

ças e os sons de salão dirigidos à burguesia (média e alta), composta por funcionários públicos e pequenos comerciantes locais. Portanto, o perfil de quem praticava as rodas de samba em finais do século XIX já não era restrito aos negros e escravizados, havia a incorporação de brancos e de mestiços, embora se demarcassem os espaços territoriais: terreiros e salões de festas.

Parece que até meados do século XX, essa dicotomia será mantida e até mesmo consolidada. Haverá um culto ao erudito e um outro ao popular, cujos campos de atuação serão demarcados e opostos. Os batuques e os sambas estariam estigmatizados como culturas de negros dos estamentos mais baixos, enquanto os bailes, as festas de clubes, teatros, posteriormente discos e fitas, seriam de consumo e acesso das camadas média e alta da sociedade brasileira, brancas e não brancas mas partícipes da cultura hegemônica colonizada. Chega-se ao final do século XX com uma inversão deste quadro, em determinadas regiões do Brasil. Os grupos de samba de roda localizados no recôncavo baiano estão em contato diário não só com as festas tradicionais da cidade de Santo Amaro, como também se apresentam em teatros, gravam cd, realizam excursões pelo território nacional e por outros países. A cultura já não faz parte apenas de uma realidade local, ela é mostrada em outros espaços como formas de expressão e criação de grupos.

O perfil de quem participava de rodas de samba em finais do século XIX, segundo Santos, era qualificado como “refúgio da pior gente”<sup>50</sup>, revelando um discurso que inscreve todos os seus participantes no campo do pré-conceito de um antitrabalho. Na perspectiva do trabalho burguês, capitalista, as elites pressupunham que os batuques e sambas constituíam espaços sem nenhum pertencimento, uma vez que para seus praticantes não haveria acumulação e muito menos constituição de um patrimônio. Os praticantes das rodas de samba seriam pessoas que viviam em uma terra em que ninguém era dono de nada. Os espaços de práticas dos sambas e batuques podiam, simbolicamente, ser visualizados como autônomos. O reconhecimento de tal autonomia fez com que “os locais onde aconteciam os sambas no centro da cidade ou nos seus arredores fossem vistos como bairros isolados da cidade.”<sup>51</sup> Simbolicamente, significava longe da moral, da decência e da lei, longe do Estado. Enfim, a mentalidade relevante para as elites hegemônicas do Brasil em início do século XX associava o samba e suas rodas àqueles que viviam da vadiagem, da malandragem, do capadócio.

Segundo Furtado Filho<sup>52</sup>, de 1920 até quase 1930 o samba no Rio de Janeiro ainda era espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos/marginais e cabia à polícia o papel de reprimi-lo e vigiá-lo. Na Bahia, o trabalho de Jocélio

dos Santos<sup>53</sup> avalia a perseguição aos batuques em finais do século XIX. O enfoque é de apontar historicamente como se processou tal perseguição e a relação entre brancos e negros nas práticas dos batuques em terreiros e festas. Em finais do século XIX, coube à imprensa da Bahia o papel de caracterizar a existência dos sambas como sendo uma provável falta de modos civilizados. As práticas, fossem elas lúdicas ou religiosas, eram associadas a brigas e confusões, considerados fatos inerentes a tais divertimentos. A imprensa baiana se encontrava em consonância com as preocupações policiais, mas havia diferenças. Enquanto a polícia era “apreensiva” com a ordem pública, a imprensa demonstrava inquietações de caráter social e estético<sup>54</sup>. A perseguição policial às práticas culturais dos negros (em especial ao candomblé) na cidade de Salvador, entre 1920 e 1942, é enfatizada por Lühinig<sup>55</sup>, que aponta a necessidade de interferência da polícia para: reduzir o barulho “infernai” dos atabaques; manter a higiene e limpeza nas ruas contra os “ebós”; extinguir o exercício ilegal de medicina e curandeirismo.

Se por um lado a imprensa demonstrava surpresa com a existência de policiais sambistas, por outro lado a repressão policial não era nem um pouco amena com seus praticantes, mesmo sendo eles pertencentes a alguma corporação policial. Ainda segundo Lühinig, existiam integrantes da corporação policial

que eram “aliados”<sup>56</sup>, ou melhor, participantes e adeptos ao candomblé, o que provocou, por parte da imprensa baiana, profunda indignação e repúdio. Outro ponto a ser destacado é que no final do século XIX a presença de mulheres nos sambas era constante, principalmente nas ruas e casas de Salvador. Em vários sambas, elas eram a maioria dos componentes. Em outros, a presença feminina era exclusiva e diversificada se considerada a condição social de quem deles participava. Nos estudos feitos por Santos, reforça-se a probabilidade de que:

[...] tanto as mulheres quanto os homens que se reuniam para formar grupos de sambista tivessem como ponto de partida as relações de vizinhança. A proximidade, amizade e as relações que se estabeleciam em espaços contíguos, ou no mesmo bairro, teriam sido um fator aglutinador para a existência desses grupos de sambistas.<sup>57</sup>

A folclorista e historiadora santoamarense Zilda Paim<sup>58</sup> afirma que o samba de roda baiano tem em sua composição fortes heranças de danças, principalmente, aquelas que eram praticadas em Angola. A diáspora africana foi forçada a adaptar-se a um novo meio social, já tendo, desde os primeiros movimentos de tráfico negreiros, exemplos de transformações em suas práticas culturais e religiosas. No recôncavo baiano, até início do século XX, o sambador ou sambadeira eram vistos, segundo Paim, como o deflorador, o desordeiro ou a prostituta, a vagabunda. São papéis sociais que (des)qualificam os seus praticantes



e, portanto, seriam consideradas pessoas da pior espécie aquelas que frequentassem as rodas de samba. A prática do samba era vista como sendo uma “coisa” de negros, e em nenhum momento compreendida como sendo expressão da “cultura” dos negros. Esses papéis sociais que desqualificavam os sons, as músicas e as danças dos negros no Brasil contavam com o reforço das narrativas construídas pelos proprietários de terras, pelo discurso colonizador e finalmente pelos relatos dos viajantes estrangeiros. As expressões culturais eram vistas pelo “outro” como sendo o exótico, o primitivo.

O autor de *Samba de Umbigada*, Edison Carneiro, atribuiu aos batuques características tais como bater palmas, umbigadas, danças em rodas. Estas formas de representação estão presentes no lundu, no côco, no bambelô, no tambor de crioula, no jongo, no samba de roda baiano e carioca. A “umbigada” e o “lembamento”<sup>59</sup> são os traços mais comuns nestas derivações de ritmos e danças no Brasil. Conforme observação e registro do viajante português Landislau Batalha, sobre as práticas tradicionais do antigo reino do Congo, esse ritual do lembamento era conhecido como quitomba ou quizomba. A quizomba era uma dança que consistia em:

[...] formar uma roda, dentro da qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares invocadores e posições indecorosas, em que a voluptuosidade discute com a insolência

as honras da primazia. Os que entram na dança cantam em coro a que os dois pares respondem em canções alusivas a todos os feitos conhecidos da vida privada dos presentes e dos ausentes.<sup>60</sup>

A descrição efetuada sobre o ritual do lembamento envolvendo danças e sons dos negros representa traços que estão muito próximos do samba de roda atual praticado no recôncavo baiano. Embora o ritual do lembamento em si não proceda na atualidade dos grupos localizados em Santo Amaro da Purificação, a prática simbólica é bastante semelhante àquela descrita por Alfredo Sarmiento. No recôncavo, região de nossa pesquisa, entrar nas rodas, cantar em coro experiências do cotidiano, dançar ao som das palmas, são algumas características que, simbolicamente, estão relacionadas ao lembamento. Se as danças do lembamento no Congo tinham uma relação com práticas religiosas, na atualidade, os sambas de roda no município de Santo Amaro da Purificação também convivem com práticas religiosas. As rodas de samba acontecem ora nas casas (em frente das casas, nos quintais), ora nas ruas da cidade de Santo Amaro, como por exemplo em comemoração ao dia do Padroeiro da cidade, Nosso Senhor Santo Amaro, na Novena a Nossa Senhora da Purificação ou na Festa do Bembé do Mercado. Tais práticas religiosas acontecem respectivamente nos meses de janeiro, fevereiro e maio. Há na contemporaneidade uma associação entre o ritual religioso cristão e as heranças afrodescendentes, ana-

lisadas aqui como afrobrasileiras. O espaço físico-geográfico dos sambas de roda em Santo Amaro transita entre a casa e a rua, entre o público e o privado.

Retomando ao ritual do lembamento, este que era denominado em Portugal de *quizomba*, no Brasil passa a assumir a denominação de batuques. Além de se constituir como uma das diversas danças e sons trazidos pelos africanos, demonstrou características muito similares ao que depois viria a se chamar de samba ou umbigada. A referência aos batuques em Luanda, na África, por exemplo, caracteriza-se por um círculo formado por dançadores, indo para o meio “um preto ou preta, que depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada ou embigada a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo substituindo-o.”<sup>61</sup> Já em Angola, assim como no Congo, o batuque consistia em um círculo formado por dançarinos cujos pares eram substituídos por outros. Em análises feitas por Santos, no Brasil, o batuque se mantinha fiel ao observado no Congo e em Angola. Aos olhos dos estrangeiros era considerado uma dança lasciva, obscena e imoral, reproduzida aqui pelos afro-descendentes, praticada por negros e por gente também “aceada”<sup>62</sup>.

As práticas entrelaçadas dos batuques dos negros parecem decorrer de uma prática da nação do Congo, enquanto o batuque dos “aceados” é uma mistura da tradição da cultura de crioulos, mulatos

e brancos. Esses dois tipos de batuques têm em sua estrutura o caráter lúdico a ponto de caracterizar-se dentro da comunidade negra como sendo práticas que “possuíam algo em comum: a excitação na música e na dança”<sup>63</sup>, tendo como praticantes negros, mestiços e brancos pobres. Quando pensamos na Bahia, constatamos que a influência africana levou a cidade de Salvador, ainda no século XVIII, a se constituir culturalmente como a mescla do hibridismo de etnias “lusobanto-sudanesa”.<sup>64</sup> Avalia-se, dessa forma, que os batuques praticados em diversas nações africanas possuíam semelhanças e diferenças e que os mesmos influenciariam e foram influenciados por tradições portuguesas.

Segundo Santos, os sambas que ocorriam por toda a cidade de Salvador em finais do século XIX, eram acompanhados por instrumentos tais como atabaques, violas, pandeiros, violão, chocalhos, cantos e pela cachaça - elemento essencial nesses divertimentos. Por essa razão, bebê-la, no contexto dos sambas, deve ser entendido como um ato social e cultural. Além de beber a cachaça, a prática do samba associava-se às festas, aos divertimentos, às brincadeiras, sendo comum a realização de rodas na comemoração de aniversários.

A prática dos batuques, até finais do século XIX, além de estar ligada às horas de lazer e à folga do trabalho escravo, era executada também em cerimônias

religiosas dos escravizados denominadas de calundu ou calundus<sup>65</sup>, nome que por sua vez acabaria sendo passado aos sons dos batuques criados e tocados em suas próprias reuniões e festas coletivas. Coube ao poeta Gregório de Mattos registrar em seus poemas satíricos a realização dessas cerimônias religiosas que incluíam a invocação às entidades denominadas de calundus, uma espécie de divindade responsável por uma única pessoa:

“Que de quilombos que tenho com mestre superlativos, nos quais se ensinam de noite os calundus, e feitiços, com devoção os freqüentam mil sujeitos femininos, e também muitos barbados que se prezam de narcizos.”<sup>66</sup>

Gregório de Mattos descreve a manifestação do calundu como sendo um ritual em que necessariamente a utilização de atabaques e tambores era obrigatória. Em seus poemas satíricos, focalizou a invocação dos calundus, utilizando palavras sinônimas: lundus ou lunduz. Diga-se de passagem, essa palavra nada tem a ver com a futura dança que se estabeleceria no Brasil nos anos oitocentos, denominada de *lundu*.

De acordo com as análises tecidas por Tinhorão, parece que Gregório de Mattos buscou estabelecer uma diferença básica entre o calundu (século XVI - XVII) e o lundu (século XVIII):

[...] os lundus-calundus - com toda a idéia de sons de batuque e de dança que a eles se tenha agregado - têm sempre em comum a origem religiosa, enquanto o futuro lundu (conhecido

também como lundum, landum, londum, londu e landu) refere-se invariavelmente a uma dança profana, mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros [...]<sup>67</sup>

Quanto às relações entre os sambas e a religiosidade baiana, Santos destaca que os sambas aconteciam em finais do século XIX, geralmente em dias de semana, aos sábados, aos domingos e em datas de festas religiosas católicas como as de louvor a São João, nas novenas de N. Sra. da Boa Morte ou do Senhor do Bonfim, todas realizadas na cidade de Salvador. A festa à N. Sra. da Boa Morte, em final do século XIX, é um exemplo de “solenidade católica que contava com numerosos divertimentos da população negromestiço.”<sup>68</sup> Essa festa deslocou-se para o município de Cachoeira, localizado na região do recôncavo baiano, e consta na atualidade de inúmeras apresentações de grupos de sambas de rodas. É importante destacar que, durante os dias da novena à N. Sra. da Boa Morte, havia uma notável imbricação entre o sagrado na igreja e o profano no espaço público, o que permanece de forma similar até hoje. Quando se associa a prática cultural do samba de roda com a prática religiosa de novenas em homenagens aos padroeiros locais, em Santo Amaro da Purificação e em outras cidades da região, percebe-se o imbricamento entre o religioso e o profano, o espaço sagrado e o público. Portanto, as festas em louvor aos santos católicos apareciam e aparecem como mais um momento em que os negros

têm que estar presentes (fora da igreja) para levar as cadeiras de arruar, lavar as escadarias das igrejas, entre outros momentos que aconteciam na capital baiana e acontecem em municípios do recôncavo baiano a partir da reapropriação da festa popular para toda a população.

Para Verger, o fato de haver uma “certa tolerância”<sup>69</sup> das autoridades perante as práticas religiosas que envolviam música e dança dos negros estava diretamente ligado ao sincretismo entre as divindades religiosas africanas e os santos católicos. Cantar e dançar para Santa Bárbara, São Cosme e Damião, São João ou São Pedro era uma espécie de resistência utilizada pelos negros para adorar seus orixás, aproximando-os dos santos católicos. As religiões passam a se misturar e se confundirem. Por exemplo, no ciclo de festas na Bahia, principalmente a partir de 1850, conta-se com esse entrelaçamento entre batuques, sambas, santos católicos e orixás. Em 04 de dezembro, na festa de Santa Bárbara, seus devotos se organizavam no interior do mercado onde sambavam e bebiam cachaça em abundância, além de comer o caruru, comida do santo. Na procissão do Nosso Senhor dos Navegantes, ocorrida em 01 de janeiro, “[...] a multidão ferve, executam-se os batuques, violão e harmônicas palmas. Rodas de samba e de capoeira ao som do berimbau.”<sup>70</sup> Os batuques contribuíram bastante para, segundo Verger, dar continuidade aos cultos dos orixás, dos nagô-yorubas,

dos vodum, dos fons, do Daomé e dos inquici, dos bantus do Congo e de Angola, todos eles pelos seus representantes como escravos na Bahia.

Na história do negro no Brasil, se por um lado perduram até início do século XX as perseguições e antipatias às reuniões e os batuques por parte das autoridades da lei e do estado, por outro havia resistência que era implantada em lugares estratégicos. No Rio de Janeiro, um destes lugares foi a residência na Praça Onze da mulata Hilária Batista de Almeida – a Tia Ciata. Além de ser uma babalaô-mirim respeitada, simbolizava toda a “*estratégia de resistência musical à cortina de marginalização*”<sup>71</sup> erguida contra o negro após a Abolição.

Foi justamente na casa da Tia Ciata que surgiu Pelo Telefone, o samba que lançaria no mercado fonográfico um novo gênero musical. Não era à toa que a casa da tia Ciata se situava na comunidade da Praça Onze. A praça, lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes, acabara sendo um importante espaço para reuniões das mais diversas classes sociais. Naquele lugar, segundo Sodré “*os investimentos simbólicos*”<sup>72</sup> do povo encontravam-se acolhidos por parte de intelectuais e de alguns setores da pequena burguesia carioca. Somente depois de 1900, a Praça Onze tornou-se ponto de convergência da população pobre do morro de Mangueira/Estácio (favelas), favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões



carnavalescos, além de rodas de samba.<sup>73</sup>

Se na cidade do Rio de Janeiro houve um movimento de resistência em locais estratégicos, como a Praça Onze, na Bahia no final do século XIX, os espaços de resistência iam além dos locais públicos, segundo Santos<sup>74</sup> ocorrendo inclusive no interior do quartel do Exército do Forte de São Pedro, em Salvador. A participação de policiais nos sambas baianos não se restringiu apenas ao contingente do quartel do Forte de São Pedro. Eles estavam presentes em vários sambas que aconteciam em espaços privados ou públicos das ruas de Salvador. Pode-se inferir que a participação de policiais em sambas se deve não pela sua função profissional, mas sim pela sua condição social.

Tanto no Rio de Janeiro como na Bahia, os espaços sociais de resistência das práticas das rodas de samba eram locais estratégicos para garantir a preservação das práticas culturais dos negros: sua música, seus sons, suas danças. As perseguições, proibições e tolerâncias dessas práticas, no Brasil, nada mais eram do que a tentativa das elites dominantes (desde a colonização à constituição da república velha oitocentista brasileira, avançando até início do século XX) de conter toda e qualquer expressão que colocasse em risco os seus interesses econômicos. A manutenção do sistema de produção escravista foi o elemento central na determinação de tal postura, depois da indústria.

As proibições dos batuques deveram-se em parte à incorporação do branco a essas práticas, isso ainda no século XVIII. Tal participação começou a preocupar as autoridades civis que estavam, segundo Tinhorão *“alarmadas com as mudanças de costumes que tal democratização, iniciada da mistura com escravos, começava a provocar em segmentos mais elevados da sociedade branca.”*<sup>75</sup> A preocupação das autoridades com os batuques se dá em parte pelo fato de esses encontros não se realizarem mais em terreiros segregados dos negros escravizados, visto que agora, com a adesão de brancos e mestiços, adquiriam essas reuniões um caráter de expansão social crescente, de lazer.

Convém salientar que, até meados do século XIX, o que os portugueses chamavam de batuques não configurava como sendo um baile ou um folguedo, mas sim uma diversidade de práticas religiosas (das quais não temos certeza absoluta de como eram), danças rituais e formas de lazer. No momento em que as autoridades começaram a perseguir as reuniões dos negros em que ocorriam danças, cantos e ritmos de percussão, o que era uma espécie de rito social de mera diversão para os escravizados ou mesmo uma prática religiosa, com a repressão essas reuniões passam a ser realizadas em locais abertos nas matas, longe do centro urbano, às escondidas. Na zona urbana ou nos povoados da zona rural, os batuques tornaram-se oficialmente reconhecidos apenas como local

de diversão, agora de negros, brancos e mestiços.

Algumas inferências feitas por Santos merecem destaque: a) ao observar os nomes das pessoas presas por praticarem os batuques, notou que nem todos eram africanos, o que o levou a supor que “os sambas baianos oitocentistas não deveriam ser traduzidos como espaços de agrupamentos étnicos”<sup>76</sup> b) no imaginário das elites, os espaços onde ocorriam os sambas eram vistos como áreas de completa desordem, no sentido de desrespeito às leis que proibiam os “divertimentos estrondosos”, eram espaços imorais, indecentes. Percebe-se, dessa forma, que na cidade de Salvador, em finais do século XIX, a profusão de sambas não girava em torno de uma só etnia. Além disso, os espaços sociais em que se praticavam os sambas e batuques eram considerados locais de pessoas que não se enquadravam nos padrões sociais vigentes (ritmos provenientes da Europa), padrões estes que estavam ligados muito mais a uma elite dominante, do que às classes populares<sup>77</sup>.

## **2.4 As representações sociais na história dos batuques, do samba e do samba de roda: proibições e tolerâncias**

Há dificuldade em se efetuar levantamentos de registros sobre a vida cotidiana dos negros no Brasil colonial. Do ponto de vista de Tinhorão com relação à temática direcionada para a formação brasileira da música, dos cantos e das diversões de índios, brancos e principalmente dos negros, historicamente localizados no período da colonização, "*poucos registros foram efetuados e a contribuição historiográfica está voltada para depoimentos de religiosos.*"<sup>78</sup> A gama de informações produzidas por documentos oficiais reforça este ponto de vista. Exemplos desse tipo de contribuição historiográfica estão concentrados nos sermões do Padre Antonio Vieira, nas narrativas de Pe. Antonil, em depoimentos de cronistas do século XVI, tais como Frei Manuel Calado – jesuíta – e D. Francisco Manoel de Melo – escritor e soldado português. Tais depoimentos concentraram-se mais em descrever as formas de catequização das ordens religiosas do que em narrar as práticas culturais da colônia ainda se estabelecendo.

A iconografia do período da administração do Conde Maurício de Nassau foi outra importante fonte de pesquisa utilizada por Tinhorão, talvez a mais relevante referência de informações sobre a vida dos ne-

gros na sociedade colonial brasileira. As mais antigas imagens de africanos escravizados captados em postura de dança no Brasil são as encontradas em telas e gravuras do pintor Frans Post, além de descrições efetuadas por Zacharias Wagner, escrivão do Conde de Nassau, ambas no século XVII. Nos detalhes dos quadros de Prost, percebe-se o seguinte:

[...] os negros são mostrados em pequenos grupos, dançando ao som dos tambores do tipo candonqueiro (que transportavam presos à altura da cintura por uma correia passada transversalmente sobre o ombro direito) e de chocalhos de cabeças.<sup>79</sup>

Já nas descrições efetuadas em telas pelo escrivão Wagner, a cena é composta da seguinte maneira:

[...] três músicos sentados num tronco de árvore tombado, com dois deles tocando com as mãos tambores presos entre as pernas (forma tradicional do candomblé) e o terceiro, ao centro, raspando um reco-reco em forma de bastão (chamado no século XIX de macumba), enquanto onze negros dançavam em volteios, fazendo roda em torno de uma mulata.<sup>80</sup>

Essas descrições apresentam marcas das “*danças dos negros*” no Brasil. Os desenhos e telas elaborados demonstram, além das práticas das danças dos negros, seus ritmos, seus rituais religiosos, seus cânticos produzidos que foram transformados através da fusão de culturas de negros/portugueses/indígenas e incorporados ao cotidiano na colônia. Analisando as observações registradas pelos viajantes que estiveram

no Brasil, deve-se ressaltar que o “olhar” do colonizador português sobre a cultura africana era de caracterizá-la como divertimentos de negros, uma “manifestação à base de ruidosa percussão”.<sup>81</sup> Para os ouvidos do colonizador, havia uma espécie de “divertimento estrondoso”,<sup>82</sup> pois o uso dos tambores e a predominância da percussão e marcação de ritmos, que logo depois seria definido como batuques, diferenciava-se daquilo que prevaleceria na música europeia, a melodia pelo uso de violinos, flautas, etc. Tais descrições demonstram claramente que a prática dos batuques estava associada à música, à dança e ao canto, expressões culturais que se encontram entrelaçadas e sobrepostas.

Os divertimentos praticados pelos negros no Brasil colonial, ao longo do processo histórico, tiveram como seus primeiros documentadores a literatura dos viajantes. A mentalidade segregada entre negros/brancos, colonizado/colonizador, Europa/Novo Mundo era percebida em relatos como do viajante Thomas Lindley. As festas ocorridas em Salvador no final do século XVIII, por exemplo, tinham um momento para os elegantes concertos, bailes e jogos de cartas, mas também se rendiam à sedutora música e dança dos negros, uma espécie de “fusão coreográfica entre danças africanas e ibéricas.”<sup>83</sup> Tal fusão coreográfica e musical entre África e Península Ibérica torna de certa maneira inútil toda tentativa de estabe-

lecer o que é realmente africano ou europeu em nossas danças e músicas “populares” atuais.

Identifiquei, durante esta etapa de levantamento de fontes secundárias, a permanência, no século XIX, de uma mentalidade divisora e excludente entre culturas populares (músicas e danças dos negros) e as culturas de elite (portuguesas). Essa mentalidade pode ser discutida e analisada a partir de narrativas construídas pelos viajantes europeus. A respeito dos sons, das músicas e das danças praticadas pela comunidade negra no Brasil, duas citações apontadas por Verger chamam a atenção: a primeira se refere à descrição feita pelo viajante Henri Koster sobre as danças, os sons e as músicas dos negros, vistas por ele na cidade do Recife em 1823, que diz o seguinte:

[...] os negros livres dançavam diante de uma de suas choupanas. As danças lembravam as dos negros africanos. O círculo se fechava e o tocador de viola sentava-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e freqüentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas. Um homem ia ao centro da roda e dançava minutos tomando atitudes lascivas, até que escolhia uma mulher, que avançara, repetindo os meneios menos indecentes, e esse divertimento durava às vezes até o amanhecer.<sup>84</sup>

Outra citação datada de 1818 é do francês Ferdinand Denis, que residiu no Brasil entre 1816 e 1819. A narrativa se refere a uma correspondência enviada a

seu pai na Europa:

[...] o que há de surpreendente é a mobilidade incrível de seus traseiros, que devem estar sempre em movimento. A faculdade que tem quase todos os pretos de fazê-los girar como uma bola, surpreende muito aos europeus. De resto, seria preciso um volume inteiro para descrever os bailes selvagens que eu testemunho todos os dias. Terminarei te dizendo que os dois sexos participam separadamente deste divertimento favorito e que eu penso que a maior parte destas danças poderia muito bem estar ligadas à religião[...]<sup>85</sup>

As formas de expressão dessas danças e sons praticados pelos negros no Brasil, consideradas dentro de um sistema econômico-político escravocrata, eram vistas sob o “olhar” estrangeiro como expressões que contêm gestos lascivos e obscenos, danças selvagens, ruidosa percussão. Essa visão etnocêntrica nada mais era do que um ponto de vista comparativo com a cultura europeia, à qual os viajantes associavam as práticas culturais advindas dos negros que envolviam a dança e a música. A referência cultural europeia era a música clássica instrumental, sem percussão marcada, sem contato de corpos nem movimentos corporais. Essa referência talvez tenha sido o modelo ideal, que servia de padrão para uma nação “civilizada”. O “olhar” europeu traduz diretamente a visão sobre a cultura africana: bárbaro e primitivo eram os adjetivos que qualificavam e ao mesmo tempo desqualificavam as danças e os sons dos negros no Brasil. Percebe-se, portanto, um “olhar” preconceitu-



oso, equivocado e hierarquizado. Assim sendo, as culturas não dominantes e não hegemônicas deveriam ser “silenciadas”, pois causavam um profundo mal estar às instituições que governavam o império-colônia, bem como à sociedade que compunha aquele momento histórico. Além disso, as práticas culturais dos negros envolviam também seus rituais de religiosidade. Essas práticas, de certa forma, preocupavam os senhores de engenho, pois corria o risco de revoltas e rebeliões escravas<sup>86</sup>. As práticas musicais e as danças dos negros incomodaram a ponto de serem proibidas institucionalmente pelo governo português.

Embora tivesse sido proibida a diversão dos negros, em alguns estados como na Bahia e Rio de Janeiro, chama a atenção o fato de esse mesmo governo português, em 4 de junho de 1780, encaminhar aviso ao capitão geral de Pernambuco, concedendo a permissão dos batuques.<sup>87</sup> A permissão era uma estratégia para reduzir e controlar as possíveis tentativas de revoltas escravas. Na Bahia, por exemplo, em 1810<sup>88</sup>, o governador Conde dos Arcos adotou esta estratégia, demonstrando-se a favor dos batuques. Os divertimentos dos negros foram considerados pelo governo como um meio seguro de neutralizar uma possível organização dos escravos que se insurgissem contra o sistema escravista e também uma possível revolta contra os senhores de engenho. A concessão acaba sendo uma forma de manter o controle e até mesmo

de neutralizar o negro em sua condição social de objeto nos meios de produção da economia açucareira, naquele momento da história. Dar-lhe divertimento, seria uma forma de politicamente, minimizar a carga de trabalho à qual o negro era submetido, ou seja, simular-se-ia uma pseudo-condição de sujeito ativo da história.

Os batuques tolerados pelo Conde dos Arcos em 1810 serão proibidos<sup>89</sup> em Salvador, a partir de 1857. Houve a determinação de que os batuques, as danças e as reuniões de escravos estariam proibidos em qualquer local e a qualquer hora que fosse, sob pena de prisão de até oito dias<sup>90</sup>. Esses batuques eram vistos como manifestação sonora ligada ao prazer nas horas de folga do trabalho escravo e como práticas religiosas (Candomblé), vistas inclusive como músicas de guerra dos negros.

As elites que compunham a sociedade brasileira, já no início e meados do século XIX, ao que parece se irritavam e se incomodavam com os tambores dos batuques, fazendo com que as renovações proibitivas na legislação permanecessem ao longo do século. Os ouvidos das elites eram, portanto, “sensíveis ao som dos tambores”<sup>91</sup>. As cerimônias religiosas passaram a ser realizadas em locais mais discretos, evitando os ruídos dos tambores e associando os encontros a uma simples reunião social. Daí talvez decorram as práticas de se tocar sambas em festas de aniversários, casa-

mentos, batizados de afro- descendentes, como sendo uma forma de escamotear o ato social, cultural e religioso dos negros, que foi proibido ou tolerado pelo governo em meados do século XIX, até as primeiras décadas do século XX.

## **2.5 Algumas transformações culturais ocorridas nos batuques, no samba e no samba de roda**

Segundo Tinhorão, entre 1768-69, em Pernambuco, o governador D. José da Cunha Grã Ataíde, já distinguia os batuques em duas modalidades<sup>92</sup>: o quente lundum que seria uma variante criada pelo gosto mais moderno dos brancos e mulatos atraídos às festas dos negros, e a vil batuque que seria a roda de dança negro-africana. O que diferenciava os batuques no final do século XVIII era que a antiga manifestação dos escravizados (calundu) não abrigava apenas as danças exclusivas de africanos, mas também incluía as derivações, como por exemplo, o lundu, que era visto em Portugal como sendo coisa “dos brancos e pardos.” A dança do lundu ou lundum estava:

[...] destinada a subir aos palcos do teatro popular dos entremezes de Portugal em meados dos setecentos e a entrar nas salas das famílias brancas ao despontar o século XIX no Brasil. E não apenas como dança de roda, mas com seus antigos estribilhos de ritmo marcado por palmas transformadas em canção, quase sempre entoada ao som de viola.<sup>93</sup>

O lundu enquanto dança e música está muito próximo daquilo que os batuques tinham como característica básica: umbigada e cantos improvisados com respostas aos estribilhos fixos. Esta descrição do lundu aproxima-se daquilo que no final do século XX, no recôncavo baiano, será pesquisado como sendo samba de viola.<sup>94</sup> Uma outra característica fundamental descrita e comentada por Tinhorão é a referência aos passos de dança do lundu como sendo “miudinhos”, o que de certa forma reforça as possibilidades de influências dessa dança no samba de roda baiano. O miudinho é, na verdade, o sambar deslizando para frente e para trás sutilmente, sem rodopios ou saltos, como se os pés estivessem presos ao chão.

Em fontes consultadas por Santos sobre os batuques praticados em finais do século XIX, no depoimento do viajante Charles Ribeyrolles, avalia-se que os batuques, além de serem uma dança lasciva e provocante, eram também considerados “*uma espécie de convulsão inebriante a que chamam lundu*”<sup>95</sup>. Ribeyrolles fazia confusão ao identificar os batuques com o lundu, até porque existem diferenças entre essas danças.

A distinção oficial entre o que eram os batuques e o que eram os lundus (música e dança) praticados na Bahia começa a ficar clara em meados do século XIX, através das resoluções publicadas pelo Presidente da província,<sup>96</sup> datadas de 17/08/1838, 11/02/1840. Os batuques enquanto danças eram manifestações

afro-baianos proibidas na cidade e nos povoados por serem consideradas como “*divertimento estrondoso*”, danças de pretos; os lundus eram danças praticadas especialmente em teatros. No final do século XIX, mais precisamente na década de 80, segundo Santos, para os viajantes europeus a expressão dos lundus enquanto música era “[...] *uma variante das modinhas, mais entrecortadas e lascivas nas músicas e mais explosivas na letra.*”<sup>97</sup> Tal proximidade com a sensualidade e a luxúria, presentes nos batuques e nos lundus são, portanto, as principais características que fizeram com que o viajante Ribeyrolles confundisse as danças, os ritmos e instrumentos.

As transformações ocorridas nos batuques, ao longo da história cultural dos negros estabelecidos no Brasil, acabaram criando classificações capazes de distinguir diversas formas de práticas de danças e cantos advindos da África por meio de seus descendentes. Em parte, as visões que reforçam algumas classificações são concepções difundidas e analisadas por pesquisadores e viajantes estrangeiros que não estão sendo descartadas pela historiografia.

Em inícios do século XIX, o reflexo de uma música produzida pelas classes populares (brancos, negros e mestiços-pobres) resultou um processo de “*nacionalização*” e até mesmo de “*branquização*”<sup>98</sup> das danças e dos sons introduzidos pelos africanos. Isso, de certa forma, acabou determinando, no plano cultural

brasileiro, uma espécie de classificação e/ou divisão dos batuques em: batuques de africanos e seus descendentes; batuques de “negros livres” ou “libertos”; e os batuques dos brancos da classe média. De certo modo, os batuques de brancos, depois denominados de lundu, acabaram sendo uma apropriação dos batuques africanos, fossem eles de afrodescendentes ou dos africanos libertos.

Em reflexões de Vianna<sup>99</sup> embasadas no pensamento de Sílvio Romero, a teoria de branqueamento está aliada à visão da mestiçagem como sendo um fator de diferenciação nacional. Segundo Vianna, a cultura mestiça não é valorizada por si própria, pelo contrário é olhada com desconfiança, e só aceita na falta de algo melhor. Mesmo no campo dos primeiros estudos de folclore realizados no Brasil, a idéia de cultura mestiça era perpassada pela “idéia da pobreza das tradições populares”<sup>100</sup>.

Com a criouliização ou mestiçamento dos costumes, tornaram-se menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Segundo Sodré,

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social [...] desde a segunda

metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro [...] traços de uma música urbana brasileira- a modinha, o maxixe, o lundu, o samba[...]<sup>101</sup>

Durante as primeiras décadas do século XX, o centro dos debates sobre identidade nacional vai se direcionar cada vez mais para os mestiços e o homem urbano. Justamente no campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções “caipiras” paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais. Esse início de valorização da cultura mestiça, antes de “Casa-grande e Senzala”, não deve ser procurado no grosso da produção “acadêmica” da época. A valorização pelas “coisas negras” e pelas “*coisas brasileiras*”<sup>102</sup> é uma das explicações mais difundidas envolvendo a definição da identidade nacional brasileira. O debate intelectual brasileiro suscitado associa o samba à questão da identidade nacional, ao problema do “atraso” do Brasil - por que somos atrasados? Para encontrar uma resposta, era preciso descobrir o que nos faz diferentes dos europeus, o que nos faz “piores” que os europeus. A identidade devia ser descoberta para ser curada. O mestiço acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro.

No início do século XX, o campo da música popular ouvida no Brasil era regido por uma extrema variedade de estilos e ritmos. Foi a partir dos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval

brasileiro, transformando-se em “símbolo de nacionalidade”<sup>103</sup>. A cidade do Rio de Janeiro da época estava passando por intensas modificações urbanísticas, como a abertura da Avenida Central e a expulsão de muitas famílias negras e pobres, entre elas muitas famílias baianas que haviam se mudado para o Rio depois da abolição escrava, trazendo em sua bagagem o candomblé e vários ritmos em torno do “samba”. Tal como na Bahia, o samba carioca era proibido, o pandeiro e o violão eram proibidos.

O samba, até os anos 30, era visto, tanto pelas classes dirigentes como pelas dirigidas, como manifestação do folclore brasileiro. Segundo análises efetuadas por Furtado Filho, é a partir da constituição governamental da “Era Vargas” que se inicia um envolvimento com o progresso da nacionalização do samba, desde o morro à exposição nacional. Agora o samba não é só da Bahia ou do Rio de Janeiro. O samba, em pouco tempo, alcançou a posição de música nacional e colocou em plano secundário os outros gêneros musicais “regionais”<sup>104</sup>. A consolidação do Estado Novo e, por conseguinte, a modernização industrial no Brasil, acabaram refletindo transformações que ao longo da história interferiram nas diversas formas de cânticos e danças praticadas por negros e mestiços no solo brasileiro. As culturas populares (o samba estava dentro deste contexto) eram vistas como processos estáticos. O que mais importava era sua preservação.



O ano de 1930 é visto também por Furtado Filho como sendo o instante decisivo no qual arte e política teriam sido contemporâneas, possuindo em comum a ambição nacionalista. Uma das funções capitais do Estado Novo estava orientada para a garantia de condições favoráveis e para a fecundidade de músicos, compositores, pintores, escultores, poetas, entre outros. As atividades artísticas no Brasil estavam pautadas em duas funções específicas: uma socializadora nacional e outra unificadora universal. Essas funções estão inscritas como sendo:

[...] um movimento de maior envergadura, qual seja a participação política nas artes, consubstanciando no apoio e proteção (função socializadora universal); e a contribuição artística a política, manifesta no tratamento de temas congruentes a idéia de unidade nacional (função unificadora universal).<sup>105</sup>

As funções socializadora e unificadora estariam, para a arte brasileira, pautadas em primeiro lugar na aceitação de suas “origens”, renunciando por sua vez a modelos e temas estrangeiros e em segundo lugar divulgando politicamente a idéia de unidade nacional. A cristalização do ano de 1930 como marco e como um momento excepcional de mudança e de ruptura pode estar diretamente ligada à questão dos diversos tempos históricos: passado, presente e futuro. A discussão desses tempos históricos era tida como um instrumento de mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico.

A partir dos anos 60, os intelectuais brasileiros começam a chamar atenção para as transformações que vinham ocorrendo com as manifestações populares. Até então, a produção acadêmica tratava o samba como “folclore” e como tal deveria manter sua forma “original”. Para Vianna, por exemplo, não existiu um samba pronto, “autêntico”, que depois se transformou em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. Sua avaliação sobre a “*invenção*”<sup>106</sup> do samba, enquanto elemento formador de uma identidade nacional, passa necessariamente pela junção entre as elites da sociedade brasileira e as classes populares, entre o erudito e o popular. A base de sustentação é a idéia de miscigenação:

Não estou querendo negar o importantíssimo papel dos afro-brasileiros na invenção do samba. Também (reafirmo uma vez mais) não quero negar a existência de uma forte repressão à cultura popular afro-brasileira, repressão que influenciou decisivamente a história do samba. Minha intenção é apenas complexificar esse debate, mostrando como, ao lado da repressão, outros laços uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando uma definição da nossa nacionalidade (da qual o samba é apenas um dos aspectos) centrada em torno do conceito de “miscigenação.”<sup>107</sup>

Segundo pontos de vista dos pesquisadores discutidos até aqui, somente a partir de 1923 é que o samba faria seu ingresso no sistema de produção ca-

pitalista. O poder econômico e político, resultante de um sistema escravista que reprimia culturalmente a população negra e que perdurou até final do século XIX, começava a criar novos papéis sociais. Agora o capadócio passa a ser músico, compositor, cantor. Aqui entra em cena a profissionalização dos músicos. Tal profissionalização é capaz de acomodar uma certa margem de competição entre negros e brancos.

Nessa passagem de um samba “folclore” para símbolo de “identidade nacional”, houve debates, alguns dos quais envolveram a defesa do samba ou a defesa da música “realmente brasileira” contra “ameaças” de descaracterização dos nossos verdadeiros valores culturais, definidos por sua vez, nos momentos de criação do paradigma mestiço. Aliada a essa preocupação, tentou-se apontar a valorização das “coisas brasileiras”, alçadas à condição de símbolos nacionais. A importância histórica do ano de 1930 está pautada no papel de integração territorial que fez uso de uma variedade de instrumentos de comunicação. O interesse era difundir as ações encampadas e os projetos do primeiro governo de Vargas. Para que isso pudesse acontecer, foram fundamentais a construção de redes de transporte e comunicação. Isto se caracterizou quando foram iniciadas a construção de ferrovias, de sistemas aeroportuários e de rodagem, além da implementação de serviços telegráficos, telefônicos e radiodifusão. A intenção política de Getúlio Vargas

era quebrar o isolamento de algumas regiões do país.

Na região Nordeste, no Estado da Bahia e no Recôncavo, chegou-se ao começo do século XX, aparentando um quadro de “prostração”. O Estado vivia um isolamento econômico regional, era um Estado letárgico. Por volta de 1920, houve a tentativa do governo de Góes Calmon de recuperar a economia baiana, incentivando uma cultura agroindustrial, mas foi irrelevante para uma efetiva transformação. Segundo Pedrão, somente a partir da década de 50 do século XX<sup>108</sup>, com os movimentos de urbanização e industrialização, impulsionados pelo Governo Vargas, a economia baiana se reaqueceu. A implantação da Petrobrás em Salvador e na região do recôncavo irá consolidar esse reaquecimento econômico e estimulará as relações políticas, sociais e culturais.

A quebra de tal isolamento, de certa forma, era vista por alguns estudiosos da cultura popular brasileira sob duas perspectivas: a primeira como sendo uma forma de tentar manter a sobrevivência da “pureza” e “autenticidade” das manifestações folclóricas, e a segunda como sendo uma possível força desintegradora. Nas considerações feitas por Furtado Filho, parece-lhe que as ameaças temerárias de perda da autenticidade das manifestações folclóricas não advêm da crescente facilidade das comunicações ou dos contatos havidos com outros grupos culturais, e sim das *“relações entre arte e política, entre modernidade e tradição,*

*entre campo e cidade*"<sup>109</sup>. Se por um lado o isolamento de inúmeras populações seria uma forma de manter os valores tradicionais, autênticos, puros, transmitidos de geração a geração, no Governo de Getúlio Vargas esse isolamento era um obstáculo à construção de um novo país, sendo portanto, um ponto vulnerável aos propósitos políticos do seu governo. Ao mesmo tempo em que era associado ao perigo de desintegração nacional era também um empecilho para a própria integração.

Os batuques herdados da tradição africana têm, por todo o território brasileiro, uma variedade de ritmos, de coreografias, de instrumentos, de significados, enfim, constituem-se como prática cultural em várias manifestações populares. Compreender as denominações e conceitos utilizados para identificar e distinguir os sambas e os batuques em diversos espaços do Brasil proporciona uma melhor compreensão sobre o que vem a ser denominado de samba de roda baiano.

A seguir, apresentarei alguns conceitos sobre o samba de roda, construídos por pesquisadores no século XX. O levantamento desses conceitos será importante para confrontar com as práticas existentes e observadas na região do recôncavo baiano.

## 2.6 O samba de roda no Recôncavo Baiano: conceito e características

Quando nos direcionamos para o Estado da Bahia, o samba adquire denominações suplementares. Quando comparado com outras modalidades tanto na região Nordeste, como nas demais regiões do Brasil, o samba de roda baiano vai seguir uma variação coreográfica, por exemplo, a denominação de samba-de-chave, metaforicamente, seria o momento em que “... o dançarino solista finge procurar no meio da roda uma chave; quando a encontra, é substituído.”<sup>110</sup> Já no momento em que nos direcionamos de forma específica para a região do recôncavo baiano, podemos encontrar uma primeira modalidade de samba, a qual Marcondes denomina de samba-raiado<sup>111</sup>. Essa modalidade apresenta-se como sendo um legado das “tias” baianas (Ciata, Bebiana, Preseiliana de Santo Amaro, entre outras) que, ao se dirigirem para o Rio de Janeiro no início do século XX, levaram a variante do samba de roda baiano. Tal variante tinha como principal característica o uso de pratos de louça raspados com facas de metal para marcar o ritmo. No Recôncavo, especificamente em Santo Amaro da Purificação, essa variante permaneceu, com a Sra. Edite Oliveira, mais conhecida por “Edite do Prato”.

O samba em uma de suas variantes musicais pode ser denominado na Bahia como *samba amarrado*.

Segundo PAIM, essa modalidade é marcada pelo ato em que:

[...] a sambadeira não vai ao centro da roda, quando pára a cantoria, ouve-se somente o som das palmas e da viola, a sambadeira roda, rodopia, sapateia e vai para o pé da viola, onde dança de frente para o violeiro, dizendo-se que ela amarrou o samba.<sup>112</sup>

Especificamente no recôncavo, a postura de enxergar e classificar o samba de roda como um ato social ilícito esteve presente nos atos daqueles que faziam parte da sociedade ainda escravocrata, em finais do século XIX, pois havia, segundo Paim, uma participação freqüente de senhores de engenhos nas rodas de samba, o que veio a propagar-se com a denominação de samba de partido alto.<sup>113</sup> Neste samba, os senhores e senhoras da “alta classe” assistiam às rodas que aconteciam, muitas vezes às escondidas, em seus engenhos de açúcar. O que diferenciava o *samba de partido alto* na Bahia era o fato de ser este uma prática cultural cuja participação do senhor de engenho acontecia através da observação.

Outra variante musical do samba de roda é aquele denominado de samba duro. Na Bahia, esta denominação é atribuída para o samba que é feito somente por homens, ou seja, o samba duro acontece quando não há a participação de mulheres na roda de samba. Essa variante caracteriza-se, também, pela aceleração do ritmo do samba, passando a ser chamado de sam-

ba corrido. Além da variante citada, ainda é comum na Bahia o samba chula. A chula, na região Nordeste, já havia sido identificada por Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*. A chula estaria caracterizada como sendo um “*canto seresteiro ou de salão cordial*”.<sup>114</sup>

Nas entrevistas realizadas para essa pesquisa, procurei identificar qual a diferença entre a chula e o samba de roda no recôncavo. Algumas narrativas, como a do gritador de samba Antonio Saturno, integrante do grupo Samba de Roda de São Braz, expressam os seguintes significados sobre a chula e o samba de roda que é tocado e dançado no recôncavo baiano:

O samba amarrado é aquele mais lento, mais devagar; Só tem a diferença porque o samba de roda quer dizer que é o corrido, é mais ligeiro. E a chula é mais amarrado (lento). É mais amarrado, porque tem a chula mais amarrado e tem o “barravento” que é a mesma chula. O barravento é mais ligeiro um pouquinho [...].<sup>115</sup>

Os ritmos do samba de roda no recôncavo baiano são denominados de “corrido”, “amarrado” e “barravento”. O samba amarrado é de ritmo mais lento, já o samba corrido é mais rápido, enquanto que o barravento é um ritmo intermediário entre os outros dois. Na mudança dos ritmos no samba de roda o papel da mulher é fundamental, pois, cabe a ela, através da forma de sambar, a demarcação clara da passagem de um ritmo para o outro:



A diferença é porque o samba corrido a mulher sai duas, três na hora e a chula não, só sai uma. Quer dizer em passagem sai uma na roda. Quando a gente termina de gritar o samba, sai uma.<sup>116</sup>

A mulher só pode sair da roda quando os sambistas param de tocar, e isso independe do ritmo que está sendo tocado. Qualquer que seja o ritmo, a dança acontece sempre com os pés presos ao chão, passo conhecido como “miudinho”, acompanhado de movimentos para frente ou para trás. A única diferença do papel da mulher na roda de samba se dá quando acontece a mudança de ritmos – por exemplo, no samba corrido, as mulheres entram e saem várias vezes da roda, sempre no comando do gritador do samba.



*Fig. 4 Passos do “miudinho” - Grupo Maculelê e Samba de Roda – Janeiro, 2002.*

Ainda tendo como enfoque o Estado da Bahia nos “pequenos mundos” observados e pesquisados por Araújo, a região do recôncavo apresenta inúmeras variações do samba de roda. No município de Conceição de Almeida, por exemplo, distante 159 km de Salvador, próximo ao município de Santo Amaro/Ba, após o ciclo de festas natalinas, à desmontagem dos presépios ou lapinhas precede uma execução do samba de velhos. Esta variação coreográfica se dá pela representação, cantada e dançada em que aparecem “um menino e outra menina, imitando um casal de velhos.”<sup>117</sup> Além do samba de velhos, há também outras duas variações em Conceição do Almeida: o samba coco e o samba do vira-mão. O primeiro caracteriza-se como sendo:

[...] uma dança em círculo que não se movimenta [...] os participantes batem palmas e cantam. Em determinado momento, cessa o canto (não as palmas), com os instrumentos tocando. É a senha para que os sambistas passem ao centro.<sup>118</sup>

Já o samba de vira-mão, segundo Araújo, “é o ato de cada dançante girar as mãos em torno das mesmas, em movimento rotativo.”<sup>119</sup> Neste encontro entre os sambistas na roda, eles estão em fileiras separadas, distantes um do outro. Ao se aproximarem, são dados giros em torno de si, girando as mãos e retornando ao lugar de origem.

Dentre as danças e sons advindos dos negros, considerados folguedos tradicionais brasileiros, al-

guns foram pesquisados por musicólogos como, por exemplo Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Oneyda Alvarenga, entre outros, que citam o samba como sendo de origem rural. As danças de roda e os sons gerados por essas rodas de samba eram caracterizadas pela existência de um conjunto de pessoas, com coro e solo de dançarinos. A rigor, a variedade de danças existentes no Brasil, a partir do século XIX, fazia derivar a organização formal do samba ou do batuque africano, trazido para o Brasil por africanos escravizados originários de Angola e do Congo. Sodré avalia que, ainda hoje, o *samba* dançado em festas populares ou em rodas (não religiosas) realizadas em terreiros da Bahia, conserva traços do que poderia ser um *mimodrama*: gestos de mãos, paradas aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituindo uma espécie de significantes miméticos para um significado que tanto pode ser a coreografia de uma história de uma aproximação ou um contato com outro fato em que o corpo seja dominante.

Por fim, restam algumas dúvidas: Qual o sentido do samba no interior da sociedade brasileira? Essa indagação foi o ponto de partida que Sodré fez acerca do samba brasileiro, temporalmente localizado na segunda metade do século XX, tendo o cuidado e o empenho de evitar as reduções acadêmicas “procurando antes localizar na cultura negra as fontes geradoras de significação para o samba..”<sup>120</sup> Tal inda-

gação também nos fez pensar nos sentidos do samba de roda praticados na Bahia, na região do recôncavo baiano, justamente neste período contemporâneo de tantas mudanças econômicas, sociais, e políticas, em que as culturas populares passaram a ter um significado relevante na vida dos centros rurais e urbanos, na produção oficial sobre a popular, na visão não hierarquizada das culturas. Não pretendo dar conta de “totalidades” e sim contribuir com “novos olhares” sobre as culturas populares, especialmente o samba de roda.

Por isso, o eixo teórico que discuto no capítulo seguinte terá como pano de fundo as formas de representações e práticas do samba de roda baiano, em uma perspectiva baseada nas considerações enfocadas por Canclini,<sup>121</sup> em que as culturas populares sofrem efeitos da desigualdade de acesso aos bens econômicos e simbólicos. Tais efeitos fazem a cultura popular ser construída em dois espaços: o primeiro, em que o sistema capitalista organiza a vida familiar e profissional de todos os membros; e o segundo, as práticas e formas de pensamento criam para esses membros o lugar de subordinado na produção, na circulação e no consumo.

Portanto, tratarei de avaliar, a partir dos espaços em que estão sendo produzidos os sambas de roda no recôncavo baiano, quais são as formas de organização dos grupos existentes no município de Santo Ama-

ro da Purificação/BA e quais são as relações destes grupos com a comunidade da qual fazem parte. Além disso, tratarei de compreender e analisar, na contemporaneidade, quais são as condições de produção, circulação e consumo da variante musical do samba de roda. Considero, desde já, serem importantes os pontos acima mencionados na tentativa de conduzir algumas explicações sobre possíveis transformações nessa referida expressão da cultura.

## NOTAS

25. O presente capítulo também integrou sob forma de artigo na publicação NUNES, Erivaldo S. **Um mapeamento cultural dos batuques, do samba e do samba de roda**. In: CORREIA, W. B. at all (orgs). *Discurso, Língua, Ensino e Memória: representações e poder*. Salvador: Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Bahia, 2018, p. 79-102.

26. Cf. INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA/TV EDUCATIVA. **Bahia Singular e Plural**. Salvador: TVE Bahia, 1998, 37'.

27. Cf. INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA/TV EDUCATIVA. **Recôncavo na Palma da Mão**. Salvador: TVE Bahia, 1998. 2 filmes (52'28" e 60'01")

28. Cf. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 15.

29. Cf. Id.

30. Adotamos o conceito de cultura das classes populares em contraposição à falsa impressão de homogeneidade transmitida ao utilizarmos o termo "cultura popular". Cf. BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 16.

31. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 42.

32. Cf. CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

33. A associação da poesia ao povo na Alemanha deve-se em parte às idéias de Herder sobre a influência da poesia nos costumes dos povos nos tempos antigos e modernos. Além disso, deve-se ressaltar a ênfase dada pelos irmãos Grimm em que se observa a autoria coletiva de poemas, pois é o povo quem os cria. As idéias de Herder e dos irmãos Grimm, tiveram enorme influência nas coletâneas de canções populares nacionais. Cf. BURKE, Peter. Op. cit. p. 31-32.

34. A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos “nativistas”, no sentido de tentativas organizadas da sociedade com o intuito de reviver sua cultura tradicional sob domínio estrangeiro. Cf. BURKE, Peter. Op. cit. p. 40.

35. Sobre a discussão das idéias de nação e consciência nacional, cf. ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

36. Cf. GROSSBERG, L., et al. **An introduction**. In: id. *Cultural Studies*. London/New York: Routledge, 1992. p. 11.

37. Cf. BARRET, Michèle. **Introduction**. In: id. *Imagination in Theory: culture, writing, words, and things*. New York: New York Univ. Press, 1999. p. 1-17.

38. Teóricos como SAID, Edward, BHABHA, Homi, MIGNOLO, Walter e CANCLINI, Nestor Garcia convergem em concepções teóricas sobre os estudos com culturas, avaliando as relações de hibridização, heterogeneidade e identidade. São autores que demarcam seus discursos a partir de estudos sobre culturas em países colonizados, gerando uma literatura denomi-

nada de pós-colonial.

39. Cf. SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1995. p. 12-13.

40. Cf. CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. In: Col. Memória e Sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

41. A idéia de estar nas fronteiras do presente significa o momento de trânsito em que a questão da cultura encontra-se. É um momento em que passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão se cruzam. Cf. BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, et al. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998. p. 19.

42. Cf. BHABHA, Homi. op. cit., p. 19.

43. Semba é umbigo em quimbundo. Dissemba singular, massemba, plural. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9.ed. São Paulo: Ediouro, 1998. p. 276. (Col. Terra Brasilis). 44 A pancada com o umbigo nas danças de roda é um convite intimatório para substituir o dançarino solista. Movimentos da umbigada são uma representação do ato genésico, o batuque é uma dança do ritual da reprodução. Cf. CASCUDO, Luis da Câmara. op. cit., p. 891.

45. Cf. SIQUEIRA, Baptista. **Origem do termo samba**. São Paulo/Brasília, IBRASA/MEC,1978.

46. Esse conceito etimológico é citado por diversos autores que se dedicaram aos estudos relacionados ao



samba. Entretanto, deve-se ressaltar que novos estudos podem e devem estar sendo feitos no sentido de ampliar tal conceito. Cf. *Ibid.*, p. 126.

47. Cf. MARCONDES, Marcos Antonio (org.). **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 704.

48. Cf. TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora, 1988. p. 70.

49. Cf. *Ibid.*, p. 85.

50. Cf. SANTOS, Jocélio Teles. **Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX**. In: *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997. p. 22.

51. Cf. *Id.*

52. Cf. FURTADO FILHO, Ernani. **O combate ao samba e o samba de combate. Música, guerra e política - 1930-1945**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 1998.

53. Cf. SANTOS, Jocélio Teles. *op. cit.*

54. No *Jornal Correio Mercantil* de 30/09/1841, em Salvador/BA, foi veiculada matéria cujo texto atribui aos batuques atos de “tumultos” e, ao mesmo tempo, divulga-os como evento, como parte integrante de “programas de festas”. Era portanto, uma forma de ironicamente, desqualificar os festejos e os participantes dos batuques. Com a divulgação no jornal buscava-se informar a polícia, e com isso era possível vigiar

e reprimir as rodas de batuques. Cf. *Ibid.*, p. 29.

55. A imprensa baiana entre 1920 e 1942 acusa as práticas religiosas ligadas ao candomblé, exigindo que a polícia efetue diligências no sentido de coibir os chamados “abusos” dos adeptos. Cf. LÜHNING, Angela. **“Acabe com este santo, Pedrito vem aí...”**, Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920-1942. In: Revista USP, São Paulo, v. 28, Dossiê 300 anos povo negro, p. 194-220. 1995/96.

56. Cf. *Ibid.*, p. 202.

57. Cf. SANTOS, Jocélio Teles. *op. cit.*, p. 26.

58. Cf. PAIM, Zilda. **Relicário Popular**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EGBA, 1999.

59. As danças dos negros, enquanto rituais, constituem representações alegóricas. Na África (Congo e Angola) era comum haver um ritual nas festas de casamentos entre os negros, denominado de lembamento ou lemba. As danças ocorridas representavam cenas da vida dos negros casados e contemplavam os jogos amorosos e os atos sexuais. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *op. cit.*, p. 47.

60. Cf. SARMENTO, Alfredo de, *apud* José Ramos TINHORÃO. *op. cit.*, p. 48. **Os sertões d’África (Apointamentos de viagem)**. Lisboa: Editor-proprietário Francisco Arthur da Silva, 1880. p. 86.

61. Cf. SARMENTO, Alfredo de, *apud* *Ibid.*, p. 49. **Os sertões d’África (Apointamentos de viagem)**. Lisboa: Editor-proprietário Francisco Arthur da Silva, 1880, p. 86.

62. Termo mencionado no Dicionário brasileiro da língua portuguesa, 1875/1889, para conceituar e diferenciar o samba originário do Congo (mais próprio dos negros africanos) e aquele praticado no Brasil, atribuído aos crioulos, aos mulatos e aos brancos. Cf. SANTOS, Jocélio Teles. op. cit., p. 17.

63. Cf. Ibid., p. 18.

64. Cf. GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio. **Uma teoria da cultura baiana**. In: Id. O poético e o político e outros escritos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 155-178.

65. Segundo TINHORÃO, havia mestres de cachimbos que invocavam os “calundus” para saber, por exemplo, o destino de mulheres desprezadas ou de homens com dúvidas sobre sua vida amorosa. Talvez o ritual do calundu esteja associado à consulta a Ifá, um dos quatro maiores orixás do candomblé, cuja função está ligada a uma espécie de oráculo. Cf. José TINHORÃO, Ramos. op. cit., p. 37.

66. Trecho do poema “Preceito 1”, de Gregório de Mattos. Cf. Ibid., p. 32.

67. Cf. DE MATTOS, Gregório. **Obras Completas**. Salvador: Janaína, 1969. apud ibid., p. 36.

68. Cf. DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit. p. 28.

69. Cf. VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia-1850**. Salvador: Currupio, 1999, 2ª ed., p. 231.

70. Cf. Ibid., p. 77.

71. Cf. SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Maud, 1998. p. 15.

72. Cf. *Ibid.*, p. 17.

73. Cf. *Id.*

74. Cf. notas publicadas no Diário da Bahia nos dias 06 e 12 agosto de 1876, que diziam o seguinte: “temos ouvido queixas contra um continuado samba que há toda noite, até hora adiantada no quartel do Forte de São Pedro. Sabemos que já por esse motivo o subdelegado da Victoria dirigira-se alli para pedir a cessação de tão incommodativo divertimento: mas não foi atendido”, *apud* DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit. p. 23.

75. Cf. TINHORÃO, José Ramos. op. cit., p. 40.

76. Cf. DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit., p. 21.

77. As classes populares a que me refiro contemplam negros, mestiços e brancos que não fazem parte da chamada classe média ou burguesia ascendente. Esses agentes que compõem essas classes populares estão localizados nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador em finais do século XIX.

78. Cf. TINHORÃO, José Ramos. op. cit., p. 26.

79. Cf. *Ibid.*, p. 28.

80. Cf. *Id.*

81. Cf. *Ibid.*, p. 30.

82. Cf. DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit., p. 15-38.

83. Cf. VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/EDUFRJ, 1995. p. 38.

84. Cf. Pierre VERGER. op. cit., p. 225-226. (Grifos meus).

85. Cf. *Ibid.*, p. 226. (Grifos meus).
86. Sobre revoltas e rebeliões escravas nos engenhos do recôncavo baiano, cf. REIS, João José. Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos. *Revista Afro-Ásia*, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Federal da Bahia, Bahia, n. 15, p. 100-126. 1992.
87. Cf. MORAES, Melo, *apud* VERGER, Pierre. *op. cit.*, p. 225. **Festas populares do Brasil**. Rio de Janeiro, 1946, p. 177.
88. Cf. RODRIGUES, Nina, *apud* VERGER, Pierre. *op. cit.*, p. 225. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1977, p. 253.
89. A institucionalização de proibições aos toques dos atabaques e tambores dos negros africanos se dá, efetivamente, a partir do século XVIII. Em documentos analisados, constata-se que, por volta de 1735, houve na Bahia a homologação de uma portaria, datada de 16 de março (Portaria de 16/03/1735 ordenando ao capitão do terço de Henrique Dias, Manuel Gonçalves Moura uma batida policial. *Apud*: BRASIL, Hebe Machado. *A música na cidade de Salvador - 1549-1900. Complemento da História da artes na cidade do Salvador*. PMS, 1969) em que se ordenava a realização de uma batida policial em terras dos frades beneditinos no bairro do Cabula, pois havia naquele bairro uma casa em que se dançavam lundus - calundus, e que "se usa há muito tempo naquele sítio deste diabólico folguedo. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *op. cit.*, p. 39.
90. Cf. VERGER, Pierre. *op. cit.*, p. 230.

91. Cf. DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit., p. 20.
92. Cf. TINHORÃO, José Ramos. op. cit., p. 42.
93. Cf. Ibid., p. 44.
94. Termo utilizado para caracterizar o samba de roda enquanto expressão musical cuja principal característica é o uso da viola. Cf. WADDEY, Ralph. **Samba de Viola e Viola de Samba no Recôncavo Baiano**. In: Revista Afro-Ásia, Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, Bahia, n. 06, p. 1-16, dez. 1980.
95. Mais uma vez a relação da música com a dança acaba sendo uma condição intrínseca nas narrativas efetuadas sobre as práticas culturais dos negros do Brasil. Cf. RIBEYROLLES, Charles, *apud* DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit., p. 19. **Brasil Pitoresco**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.
96. Ver Arquivo Público do Estado da Bahia, registros de leis e resoluções, Série Legislativa, maço 2902 (1835- 1841), *apud* Jocélio Teles dos SANTOS. op. cit., p. 20.
97. Cf. Ibid., p. 19.
98. Termo utilizado para especificar a inserção de elementos da cultura portuguesa, a exemplo do instrumento da viola. Cf. TINHORÃO, José Ramos. op. cit., p. 56.
99. Em O mistério do samba, Hermano Vianna analisa o processo de nacionalização do samba, que teve como palco principal o Rio de Janeiro. Essa cidade simbolicamente ocupou um lugar central na socieda-

de brasileira, representando uma espécie de unidade nacional brasileira. Ao analisar essa unidade nacional, tomou-se como contraponto o posicionamento teórico de Gilberto Freyre, sem querer defendê-lo ou atacá-lo. O que representa apenas o fruto do conhecimento do seu papel central também incontestável no processo de criação da idéia de uma unidade nacional brasileira, que pode ter no samba um símbolo de identidade. Portanto, a abordagem adotada é um estudo das relações entre cultura popular e a construção de uma identidade nacional, discutindo-se o processo de transformação do samba de “símbolo étnico” em símbolo nacional. Os principais elementos analisados são: a valorização do popular; a criação de uma nova identidade nacional; as teorias da mestiçagem racial e cultural; a “descoberta” do Brasil pelos modernistas; a “unidade” da pátria construída a partir do Rio de Janeiro e suas relações com o “regionalismo”. Cf. VIANNA, Hermano. op. cit.

100. Cf. *Ibid.*, p. 68.

101. Cf. SODRÉ, Muniz. op. cit., p. 13.

102. Cf. VIANNA, Hermano. op. cit., p. 95.

103. Cf. *Ibid.*, p. 110-111.

104. Cf. *Ibid.*, p. 126.

105. Cf. FURTADO FILHO, Ernani. op. cit., p. 23 (Gri-fos meus).

106. O processo histórico-antropológico analisado prioritariamente no trabalho de Hermano Vianna pode ser pensado como um exemplo de “invenção da

tradição” ou de “fabricação de autenticidade” brasileira, (expressões utilizadas por Eric Hobsbawn e Richard Peterson. A transformação do samba em música nacional nunca será entendida, aqui, como uma descoberta de nossas verdadeiras “raízes”, mas sim como o processo de invenção e valorização dessa autenticidade sambista. Cf. VIANNA, Hermano. op. cit., p. 35.

107. Cf. Ibid., p. 152.

108. Cf. PEDRÃO, Fernando C. **Novos Rumos, novos personagens**. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/Academia de Letras da Bahia/Universidade Federal da Bahia, 1998, p. 222-223.

109. Cf. FURTADO FILHO, Ernani. op. cit., p. 36.

110. Cf. MARCONDES, Marcos Antonio (org). **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora, 2ª ed., 1988, p. 704.

111. Cf. Id.

112. Cf. PAIM, Zilda. op. cit., p. 55.

113. Cf. Id.

114. Cf. CASCUDO, Luis Câmara. op. cit., p. 798.

115. Cf. SATURNO, Antonio, 55 anos de idade. Entrevista concedida a Erivaldo Nunes. São Braz, Santo Amaro/BA, 17 set. 2000.

116. Cf. Id.

117. Cf. DE ARAÚJO, Nelson. **Pequenos Mundos:**



**um panorama da cultura popular na Bahia; 1. O Recôncavo.** Salvador: UFBA/EMAC/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986, p. 148.

118. Cf. *Ibid.*, p. 150

119. Cf. *Ibid.*, p. 151.

120. Cf. SODRÉ, Muniz. *op. cit.*, p. 9.

121. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. *op. cit.*, p. 43.

### **3. MEMÓRIAS E NARRATIVAS DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO**



*Fig.5 - Grupo Maculele e Samba de Roda de Santo Amaro – Janeiro, 2002.*



*Fig. 6- Grupo Samba de Roda de São Braz – Janeiro, 2002.*

Neste capítulo, as memórias<sup>122</sup> advindas dos grupos de samba de roda localizados no município de Santo Amaro da Purificação serão responsáveis pela condução da história do samba de roda local. São depoimentos que expressam as formações coletivas iniciais e presentes no final do século XX, do samba de roda no referido município, apontando o processo de organização social dos grupos existentes (quem e quantos cantam/cantavam, quais os grupos antigos/atuais) e os meios de produção (quais as finalidades, quais os recursos utilizados, quais os ganhos) dessa manifestação cultural.

A análise do objeto pesquisado dar-se-á a partir dos espaços em que estão sendo produzidos os sambas de roda no recôncavo baiano, das formas de organização dos grupos existentes no município de Santo Amaro da Purificação/BA e das relações desses grupos com a comunidade da qual fazem parte.

A cultura popular não pode ser vista como a expressão da personalidade de um povo, e sim como um produto das relações sociais<sup>123</sup>. O povo produz, no trabalho e na vida, formas específicas de representação das relações sociais que podem ser construídas em dois espaços: o da cultura hegemônica e o da cultura popular. Nesses espaços, a linguagem particular dos operários ou dos camponeses é em parte uma construção própria e em parte uma ressemantização da linguagem dos veículos de comunicação de massa

e do poder político.<sup>124</sup>

As narrativas apresentadas neste capítulo correspondem aos discursos sobre as relações de atrito e troca na expressão musical do samba de roda em Santo Amaro da Purificação. As relações de atrito e troca estão direcionadas às mudanças e incorporações que, ao longo dos últimos 50 anos, o samba de roda santamarense vem sofrendo, tanto sob o ponto de vista cultural, como também sob o ponto de vista comercial (interferência da mídia e da indústria fonográfica, entre outros aspectos).<sup>125</sup>

Esses depoimentos representam 02 (dois) grupos que atuam com o samba de roda: o primeiro é o grupo Samba de Roda de São Braz. Composto por 12 integrantes, conta com a organização dos Srs. José e Antonio Saturno e tem como responsável pelos contatos comerciais o Sr. Fernando de Santana. Este grupo está localizado no povoado de São Braz, distante 12 Km do município de Santo Amaro da Purificação. Alguns integrantes desse grupo já fizeram parte de outro grupo de samba de roda. Até 1997, parte dos atuais integrantes do grupo atuava no Grupo Nova Esperança – Samba Violado. Nas duas formações grupais, há uma característica singular: seus participantes compõem, cantam e dançam pelo menos três variantes musicais do samba de roda – o samba corrido, o samba amarrado e o samba barravento. Outra singularidade é que o Grupo Samba de Roda de São Braz

está geograficamente localizado em um espaço rural, reduto de ex-escravizados, situado dentro de um antigo engenho açucareiro. O Engenho de São Braz foi erigido em 1710, em área que ocupa a faixa territorial de Santo Amaro da Purificação que vai do sudoeste ao noroeste do município.

O segundo grupo de samba de roda utilizado como objeto desta pesquisa é o Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro, composto por 20 integrantes, localizado na sede do município, cuja organização é responsabilidade da Dona Maria Eunice Martins Luz (Nicinha). Esse grupo representa uma segunda formação, se for considerado o período de 1982 a 2000, quando alguns integrantes dele saíram e passaram a fazer parte do Grupo Netos de Popó, cuja organização e responsabilidade estava a cargo da Profa. Zilda Paim. Nas duas formações a característica predominante foi e é a prática do maculelê. O samba de roda praticado no final do século XX pelo grupo está mais voltado para o samba de caboclo, com a variação musical do samba corrido.

A história sobre o samba de roda no recôncavo baiano foi construída a partir de narrativas dos grupos citados que contam eventos e lhes atribuem significados. Deve-se ressaltar que um elemento preciso, advindo dessa história do samba de roda, é também o entendimento do próprio entrevistado quanto ao seu trabalho, a sua expressão artística. Os agentes que pro-

duzem e mantêm o samba de roda em Santo Amaro da Purificação contam não apenas o que fazem, mas o que queriam fazer, o que acreditavam estar fazendo e o que agora pensam que fazem. A oralidade dos entrevistados constitui a sua história tanto quanto os fatos comprovados por documentos escritos.

As fontes históricas orais podem ser denominadas de fontes narrativas. Essas fontes orais/narrativas são fundamentais para a história das classes não hegemônicas, haja vista não serem essas fontes controladas e monitoradas pela escrita das classes dominantes. As fontes orais não hegemônicas, que a partir de agora serão apresentadas neste capítulo, estão ligadas à tradição da narrativa popular. Segundo Alessandro Portelli é na tradição da narrativa popular que são percebidas as diferenças entre os gêneros de narrativa, principalmente quando comparados à tradição das classes educadas<sup>126</sup>.

As narrativas orais têm dentro de sua cultura o auxílio da memória. As histórias, quando são relatadas repetidas vezes em determinados grupos de comunidades, mostram que a memória não é apenas um depósito passivo de informações e fatos, mas um processo de criação de significados. Sendo assim, as fontes orais aqui trabalhadas estão de acordo com o ponto de vista de Portelli:

[...] fontes orais para o historiador repousam não tanto em suas habilidades de preservar o passa-

do quanto nas muitas mudanças forjadas pela memória. Estas modificações revelam o esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas, e colocar a entrevista e a narração em seu contexto histórico.<sup>127</sup>

A narrativa histórica é, portanto, uma história sobre o que aconteceu e não um retrato do que aconteceu. Enquanto os documentos escritos são fixos e não mudam quando são encontrados, as fontes orais são mais um recurso potencial para ampliar essas fontes documentais. O conteúdo da fonte escrita é estável, já o conteúdo da fonte oral depende intrinsecamente daquilo que os depoentes ou entrevistados põem em termos de diálogo, exigindo portanto uma interpretação das narrativas. A pesquisa histórica com base em fontes orais sempre tem a natureza inconclusa de um trabalho em andamento. Isto faz com que o trabalho histórico seja infundável, dada a natureza das fontes.

Ao eleger as fontes orais como suporte para o entendimento da organização dos grupos de samba de roda em Santo Amaro da Purificação, busco referendar a importância da história advinda de narrativas orais populares. Essa história deve nos permitir entrar em contato com diversos discursos autônomos, ainda não legitimados pela escrita e que trazem uma multiplicidade de pontos de vista. Encontram-se entre os narradores dessa história músicos, sambadeiras<sup>128</sup>, gritadores de samba<sup>129</sup>, pesquisadores da cultura popular santoamarense. A história do samba

de roda a partir de fontes orais converge novamente para o ponto de vista de Portelli, segundo o qual a história oral não tem um sujeito unificado<sup>130</sup>, mas vários sujeitos com os mais diversos pontos de vista. Memória e História quase sempre foram colocadas em campos inter cruzados. O entrecruzamento da memória e história passa não apenas pelo modo como o conhecimento do passado é adquirido, mas também pelo modo como é transmitido, preservado e alterado. Segundo M. Halbwachs, citado por Raphael Samuel, a memória é primitiva, instintiva e vem naturalmente da mente, enquanto a história é autoconsciente e produto de análise e reflexão. Em suma, a memória seria mais subjetiva e a história mais objetiva.<sup>131</sup> Esse ponto de vista é ampliado por Jacques Le Goff, quando escreve que, do mesmo modo que o passado não é história, mas objeto da história, assim a memória não é história, mas um dos seus objetos e em nível elementar de seu desenvolvimento.<sup>132</sup>

Sendo a memória portanto, supostamente mutante e instintiva e ao mesmo tempo objeto da história, além de poder ser transmitida pela tradição, ela é alterada de geração para geração. A memória é revisionista tanto quanto a história. A história expande e elabora a memória ao interpretar fragmentos e sintetizar relatos de testemunhas oculares do passado. Isto significa que narrativas orais, filmes e obras de ficção representam ou refletem ideias sobre o pas-



sado, transmitindo assim uma compreensão histórica do passado e do presente. Explicar o passado no presente significa lidar não apenas com percepções, valores e linguagens que mudam, mas também com acontecimentos ocorridos após a época examinada. Na narrativa oral, a especificidade do tempo cronológico é rara. Com poucas oportunidades para refletir ou comparar, os narradores desconsideram ou alteram as distâncias temporais.

Nesse trabalho, busquei concentrar esforços para levantar memórias e histórias sobre o samba de roda a partir dos anos 50 do século XX, chegando até o final dos anos 90. Sem datas ou registros permanentes a que se reportar, não se pode estimar com precisão a duração desses eventos passados nem verificar sua ordem. As mudanças percebidas tendem a se agrupar em períodos descontínuos, possíveis de serem lembrados pelos narradores.

### **3.1 O “local” da cultura: breve caracterização sócioeconômica do município de Santo Amaro da Purificação**

Território habitado inicialmente pelos índios Abatirás<sup>133</sup>, as terras que compõem o espaço geográfico do atual município de Santo Amaro da Purificação sofreram o processo de colonização a partir de 1557. Entre os donatários responsáveis, coube ao Major

João Ferreira de Araújo e membros da família Adorno o papel de ocupar e dominar as terras dos índios Abatirás. No século XVII, intensificou-se a colonização facilitada pela concessão de numerosas sesmarias, pela fertilidade das terras (solo massapê) e pela implantação do sistema de produção açucareiro, transformando, em pouco tempo, a freguesia de Santo Amaro da Purificação em importante zona de produção de açúcar, fumo e mandioca.

Santo Amaro da Purificação<sup>134</sup> constituiu-se como distrito por volta de 1608 e passou a ser considerado município somente a partir de 1727, com a denominação de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro. Entre os povoados que compõem a área geopolítica do município de Santo Amaro, destaco a localidade de São Braz. A formação desse povoado deu-se a partir do século XVIII com a construção do Engenho São Braz, cuja capela de mesmo nome foi edificada em 1710<sup>135</sup>. Considerado um dos mais importantes engenhos de Santo Amaro da Purificação, São Braz concentrou agentes da história santoamarense, dentre os quais destacam-se senhores de engenhos, escravizados e colonos. A sua localização em área de manguezal favorece a produção econômica de mariscos e frutos do mar, tanto para subsistência como para comercialização. Ao longo do século XX, o povoado constituiu-se por moradores que vivem do trabalho da pesca artesanal e da agricultura.



*Fig. 7- Manguezal no povoado de São Braz, Santo Amaro, 2002.*

Para a história da Bahia, a região do recôncavo foi determinante do ponto de vista político, econômico, social e cultural. O papel das elites políticas do recôncavo, no final do século XIX, foi fundamental para a formação de uma política estadual que perdurou até mais ou menos a metade do século XX. Segundo Pedrão, “o recôncavo é a região historicamente mais densa da Bahia, um universo profundamente diversificado, em cuja composição coincidem elementos gerados em diferentes momentos da história desse Estado[...]”<sup>136</sup>. Certamente, um dos papéis históricos fundamentais do município foi a sua participação política nas lutas pela independência da Bahia, com o envio de batalhões e esquadrão de cavalaria para consolidar o movimento de independência do Estado, em 1823. No século XX, a história aponta na região

do recôncavo tanto momentos de estagnação, quanto momentos de desenvolvimento socioeconômico. Considerando o período de 1950 a 2000, tomado como referência nas narrativas que serão analisadas neste estudo, o quadro econômico da região é o seguinte: o Recôncavo, conforme mencionado anteriormente, junto com o restante do Estado da Bahia, chegou ao começo do século XX, aparentando um quadro de “prostração” do qual não se recuperava. Por volta de 1920, o Estado vivia um isolamento econômico regional e tentava se recuperar economicamente, incentivando as culturas agroindustriais do açúcar e da produção têxtil. Somente a partir da década de 50 do século XX<sup>137</sup>, com os movimentos de urbanização e industrialização, impulsionados pelo Governo Vargas, a economia baiana se reaqueceu. Houve a implantação da Petrobrás em Salvador e na região do recôncavo, consolidando a recuperação econômica.

Mesmo impulsionado pela transição e implantação da indústria do petróleo, chega-se ao final dos anos 60 com a região do Recôncavo declinando em sua produção fumageira, mantendo-se apenas em Santo Amaro da Purificação uma pequena produção de papel. No início da década de 70, a industrialização se estabelece no Estado, ao tempo em que o declínio agroindustrial canavieiro e do fumo torna-se mais evidente. Com a construção do Centro Industrial de

Aratu, da barragem Pedra do Cavalo e do Complexo Petroquímico de Camaçari, o recôncavo começa a passar por um reordenamento econômico. Esse marco cronológico entre 1950 e 1980 representa o ciclo de modernização econômica<sup>138</sup>, abrindo-se para novos surtos de industrialização. Mesmo vivenciando esse ciclo de modernização, o recôncavo ainda estava estagnado economicamente. Nos anos 90, a economia do município de Santo Amaro concentrou-se nas indústrias de papéis, as quais deram novo impulso econômico para a região, passando a substituir os engenhos e as usinas.

É nesse contexto socioeconômico, delineado para a região do Recôncavo entre os anos 50 e 90 do século XX, que perdura o samba de roda como expressão artística fortemente vinculada à região. Expressão da cultura popular do Estado da Bahia, em seu percurso histórico entre final do século XIX e até meados do século XX, o samba de roda estabelece uma associação direta com as práticas sociais ligadas às brincadeiras, aos divertimentos dos negros originários dos escravizados e suas relações de trabalho. Participavam dessas práticas negros, mestiços, brancos pobres, posteriormente afrodescendentes, com inserção de pescadores e ex-operários das fábricas fumageiras. Todos os participantes, no entanto, são de um mesmo estrato social: pobres e de baixa renda. Esses participantes refletiam perfis sociais advindos das relações

econômicas praticadas na região, que nas horas vagas tocavam, cantavam e dançavam o samba de roda, uma modalidade cultural que se estabeleceu dos batuques africanos e que ao longo de sua história está passando por atualizações, preservações, incorporações e disputas tanto sob o ponto de vista cultural, como sob o ponto de vista econômico.

### **3.2. Entre a casa e a rua, o privado e público: onde e como se forma o samba de roda santoamarense**

Para os integrantes do Grupo Samba de Roda de São Braz, o início do contato com samba de roda vai se dar através da observação de outras pessoas em festas. É através da brincadeira de grupo que eles, repetindo e observando, tocando e cantando aos ritmos com instrumentos e objetos, tais como latas, são iniciados no samba.

Tomo como exemplo as experiências dos Srs. Antonio e João Saturno, responsáveis pelo Grupo Samba de Roda de São Braz. Nascidos em 1945 e 1947, respectivamente, eles aprenderam a tocar instrumentos musicais como pandeiro, tambor ou até mesmo a viola, só observando. A memória foi a principal ferramenta utilizada para se tocar e aprender a cantar os sambas de roda. Mesmo sem ter uma formação escolar básica, os integrantes do grupo Samba de Roda de São Braz garantem:

[...] a gente não sabe as leituras mas a memória é que é boa e nós fazíamos aquela música, gritava um samba, ficava, ali, treinando. A gente chegava assim, na hora que a gente estava dentro de casa, a gente ia fazer um treino. Ia fazer outro, fazia outro, tirava outro pra gente cantar, pegava o pandeiro e ficava treinando, cantando e tudo certo.<sup>139</sup>

O processo de aprendizado do cantar e tocar samba de roda, era e até os dias atuais tem se dado conforme a expressão utilizada pelo Sr. João Saturno -“vendo o samba”, ou seja o aprendizado ocorre pelo constante contato que os integrantes fazem entre si. Há o gritador<sup>140</sup> do samba de roda, e este por sua vez é seguido pelos demais integrantes que acompanham a letra da música cantada por esse puxador. A participação dos Srs. Antonio e João Saturno em rodas de samba se dá a partir dos seus 12 e 10 anos de idade, respectivamente, num período em que não havia organização de grupos de samba de roda em São Braz. Essa é uma singularidade que expressa a inexistência de uma estrutura formal de grupos que praticavam o samba de roda. Havia sim, na época, quando de uma reunião espontânea vinculada às relações de amizade e parentesco, como lazer, fazia-se e dançava-se o samba.

Pelo menos entre os anos 40 e 80 do século XX, período em que esses sujeitos falam de sua história e de sua memória individual e coletiva<sup>141</sup>, não havia uma organização de grupos de samba de roda em

Santo Amaro da Purificação e muito menos no povoado de São Braz. Acontecia o samba, após uma reza para São Cosme e São Damião, Santa Bárbara, Santo Antonio, São Roque ou, às vezes, após um batizado dos filhos de amigos e parentes, ou em uma festa de casamento, ou então quando as pessoas se reuniam informalmente em locais de diversão onde a música e a dança estavam sempre associadas. Em Santo Amaro da Purificação, essas reuniões caracterizavam-se pelas mesmas pessoas que tinham relações de amizade, sejam da mesma família, clã e aderentes:

Quem gosta do samba mesmo faz o aniversário do filho com caruru e diz que quer que a gente vá sambar mas não tem dinheiro, não pode dar nada. Tudo bem, a gente vai, brinca e não cobra nada. Agora, quando a gente está em casa e chega dizendo que é pra ir sambar em tal lugar, a gente cobra. Aqui mesmo em São Braz, qualquer um aí que convidar e diz que vai ter um caruru, a gente vem a troco de nada, somente a influência.<sup>142</sup>

Essas complexas relações de amizade e parentesco funcionavam como uma espécie de agente integrador da comunidade. As relações sociais eram estabelecidas entre os vizinhos, os parentes e os amigos, aderentes, compadres. Tais relações estendiam-se para além de suas casas, tendo como justificativa uma reza para um santo católico, uma festa que envolvia pessoas em datas comemorativas. Para esses cantadores e tocadores de samba de roda, o significado do encontro estava direcionado para animar a festa, e até



então não havendo nenhum interesse em profissionalizar-se ou interesses em ganhos financeiros. A relação de amizade era, portanto, a base para sustentar o ato de participação em um evento festivo.

Outro momento importante, em que havia a presença do samba de roda, era durante as festas do *Bumba Meu Boi e da Folia de Reis*. Geralmente, as festas em homenagem aos Reis Magos aconteciam com a chegada do rei nas casas dos moradores santoamarenses, de forma súbita, surpreendendo os donos da casa. Entretanto, na atualidade, essa relação entre samba de roda e *Terno de Reis* vem sendo reduzida. São poucas as comunidades localizadas em Santo Amaro da Purificação que ainda praticam a tradição do Terno de Reis.

Durante o trabalho de campo efetuado no âmbito dessa pesquisa em Santo Amaro da Purificação, encontrei apenas um Terno de Reis, denominado "*Terno de Reis Filhos do Sol*", que conta com a organização do Sr. Rodrigo Velloso. Segundo Velloso, na apresentação do terno, "*sempre se toca e se canta sambas de roda*"<sup>143</sup>, enaltecendo a casa que está recebendo os reis. O seu percurso pelas ruas de Santo Amaro da Purificação faz lembrar o ritual das antigas procissões. Segundo Damatta<sup>144</sup>, a procissão faz um trajeto familiar, sacralizando ruas e vielas dos bairros. Na procissão, é o sagrado que entra nas casas. Na passagem dos santos, as ruas se transformam e se diluem como espaço

público, e as casas deixam de ser um espaço privado, de intimidade. Dá-se o entrelaçamento dos espaços público e privado, profano e sagrado. Na “casa branca das janelas azuis”<sup>145</sup> geralmente se cantam trechos de samba de roda, como por exemplo:

“Dona da casa é boa de dar garrafa de vinho,  
Doce de araçá,  
Abre a porta e também a janela  
Que eu quero gozar nessa flor de canela.”<sup>146</sup>

Além das festas para os santos católicos, as homenagens ao orixá Oxum, mãe das águas doce, eram ritualizadas com o toque, o cântico e a dança do samba de roda. Segundo a Dona Edite Oliveira, também as festas oferecidas a caboclos contavam sempre com o samba de roda. O depoimento a seguir traduz essa afirmação:

Eu faço sempre, em qualquer ano eu faço. Não é nem matança nem nada, nós temos um samba muito bom com atabaque, com pandeiro e com viola. Eu faço sempre no mês de maio. Sempre faço todo o ano. Aí começa o samba.<sup>147</sup>

Na formação do samba de roda santoamarense era comum a relação entre música e prática religiosa, pelo menos até o final da década de 1970. Essa conjugação, música e religião, aplica-se tanto às práticas católicas quanto àquelas ligadas a religiões de matrizes africanas. Os eventos festivos que aconteciam tanto em São Braz como em Santo Amaro da Purifi-

cação eram momentos que, normalmente, exigiam a presença da expressão musical do samba de roda. Tal associação conseguiu criar vínculos entre as práticas religiosas e o samba de roda, a ponto de se constituir uma forma de expressar a identidade cultural dos praticantes. Portanto, a música do samba de roda, as rezas e as oferendas religiosas eram sinônimas de divertimento, de fé e de obrigações.

Também para o grupo Samba de Roda e Maculelê de Santo Amaro, o contexto das práticas do samba de roda (público e privado) era similar ao narrado pelo Grupo Samba de Roda de São Braz. Nos meses de setembro a janeiro, período em que havia concentração de festas aos santos católicos, a junção entre carurus, sambas e divertimentos reforçava a força do samba de roda, tocado tanto na zona rural como no centro urbano. Até os anos 40 e 50 do século XX, as rodas de samba desse grupo aconteciam especificamente em espaços privados. Segundo Dona Maria Eunice Luz, mais conhecida como Nicinha, nos dias de sábado, havia até cinco casas disponíveis para se tocar e gritar um samba de roda, isso tudo, é claro, após as rezas e os carurus:

Todas as casas aqui em Santo Amaro da Purificação que tivesse assim, a família com gêmeos, pronto, que era São Cosme e São Damião. Todo setembro tinha esse caruru de São Roque, era promessa com São Cosme, com Santa Bárbara. Setembro, outubro, dezembro, janeiro era as folias do caruru, e às vezes dias de sábado tinha

quatro, cinco carurus pra gente ir. Ai sambava um pouquinho numa casa, sambava um pouquinho em outra, e ai amanhecia o dia.<sup>148</sup>

O que se percebe é que entre essas duas décadas e início dos anos 60, segundo os depoimentos recolhidos tanto pelos grupos pesquisados, como pelos membros que participaram ativamente da permanência da cultura popular e das tradições santoamarense, o samba de roda, enquanto expressão musical, sempre estava associado aos divertimentos, às brincadeiras e às cerimônias religiosas em homenagens aos santos católicos e aos orixás do candomblé. Havia sempre uma reunião de pessoas que tocavam, dançavam até o raiar do dia, e isso tudo numa perspectiva totalmente informal, espontânea.

Para uma melhor compreensão sobre onde e como se forma o samba de roda - pela memória dos participantes, a partir da década de 1950, em Santo Amaro, recorri à análise sociológica do universo cultural brasileiro, desenvolvida por Roberto Damatta<sup>149</sup>, que fez uso de uma abordagem pautada em duas categorias: a casa e a rua. A casa para esse autor seria basicamente o mundo (imprevistos, paixões e acidentes) e a rua seria o universo controlado (onde as coisas estão nos seus devidos lugares).

No caso específico do samba de roda santoamarense, os locais iniciais onde aconteciam as rodas de samba se alternavam ora em casa, ora na rua. Para

Damatta<sup>150</sup>, os grupos sociais que ocupam a casa são bem diferentes daqueles que ocupam a rua. No primeiro caso, os contatos são regidos pelas relações e graus de parentesco, já no segundo caso, as relações são constituídas pela livre escolha. Se na casa há um respeito pela hierarquização dos papéis sociais (sexo, idade, etc.), na rua já não há tal preocupação. Nas formações iniciais do samba de roda santoamarense, seja no aspecto coletivo ou individual, o papel da casa era aprender, observar, brincar com os ritmos enquanto crianças ou adultos. Já na rua, a brincadeira era adicionada à prática só de adultos, só os mais experientes participavam. Constatase, portanto, uma certa hierarquização dos papéis dos praticantes do samba de roda executados tanto em casas (de vizinhos, de amigos, entre outros), como na rua (em bares, festas de padroeiro, etc.).

As evidências levam a crer que as primeiras rodas de samba em ambientes públicos remontam ao início das festas em louvor à Nossa Senhora da Purificação, provavelmente no século XVIII. Representante da devoção da igreja católica, a Virgem da Purificação é o símbolo de identidade entre os adeptos da religião e da comunidade local. As festas religiosas populares em homenagem à santa se dão geralmente de 23 de janeiro a 02 de fevereiro, com a realização do novenário, quermesses, bandas marciais e manifestações populares. Segundo depoimento da Dona Zilda Paim,

folclorista e historiadora santoamarense, as festas em homenagem à Virgem da Purificação, cuja igreja foi construída em 1604, “devem ter seguramente mais de duzentos anos”<sup>151</sup>, o que me levou a inferir ser uma prática religiosa adotada em finais do século XVIII. Desde então, há um centro, um dono da festa, cabendo neste espaço a adoção do samba de roda, não como expressão ligada à religiosidade católica, mas como expressão profana.



*Fig. 8 - Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Santo Amaro (BA), 1997.*

Vale destacar que a população africana escravizada, embora não pudesse participar do culto no interior da igreja, era responsável pela limpeza do templo, ou aguardavam do lado de fora para levarem nas cadeiras de arruá para seus patrões. Existiam, portanto, dois espaços: um religioso, ocupado pelos brancos

e o das brincadeiras de rua, ocupado pelos negros.

Percebe-se que tanto nos ambientes privados, como nos ambientes públicos, as rodas de samba eram geograficamente delimitadas, pelo menos até 1970. O samba de roda era uma prática que tinha sua atuação restrita a São Braz, em Santo Amaro, na Região do Recôncavo Baiano. Podemos dizer que o samba de roda estava “nas fronteiras”, e não “entre as fronteiras” da região do Estado da Bahia.

A partir de 1970, o samba de roda começa a se popularizar. Enquanto expressão musical das culturas populares estava restrito ao seu espaço de criação e continuidade, e ainda pouco voltado para outros universos que não fosse o seu local identitário. Pensar em organização de grupos, padronização de roupas, gravação de CDs, shows em praças públicas nas cidades além das fronteiras do estado e do território brasileiro são considerações que irão tomar forma na cidade de Santo Amaro da Purificação somente a partir dos anos 80 do século XX.

### **3.3. Quem pratica(va) o samba de roda santoamarense**

No samba de roda santoamarense, a partir dos anos de 1950, os agentes que fizeram e que fazem parte dessa história têm a sua representatividade para

a cultura no município de Santo Amaro, embora tal consciência não seja tão antiga. Homens, mulheres de diversas etnias e raças incorporaram personagens que fizeram parte, em algum momento, da história da música provinda do samba de roda.

Na construção da história do samba de roda santoamarense, cabe distinguir o papel e a influência de alguns indivíduos na formação do samba como hoje se identifica, bem como as primeiras associações que se constituíram e deram forma ao que se estabeleceu como grupos de samba.

Do conhecimento sobre os sambadores e as sambadeiras nesta história do samba de roda santoamarense, detectei quais foram os principais agentes que praticaram e tiveram representatividade para a cultura musical do lugar. A memória do Sr. Antonio Saturno destaca que durante as décadas de 1950 e 60, houve um grande gritador de samba no município, José Leandro, muito conhecido, que era um ex-estivador que tocava e cantava samba de roda. Sua fama era tanta que o samba tocado passou a ser identificado como “samba de estivador.”<sup>152</sup> O recôncavo baiano, em seu percurso econômico, alimentou, entre o fim do século XIX até os anos 60 do século XX, um comércio cujo transporte de mercadorias era feito através de ferrovias e embarcações a vapor<sup>153</sup>, pequenos navios, balsas e barcos que circulavam pelas águas do Rio Paraguaçu, onde provavelmente o Sr. José Leandro trabalhava.



Segundo Pedrão, “o transporte, significando acessibilidade interna e externa, teve aqui um papel fundamental.”<sup>154</sup> Em 1960 já havia um número de barcos registrados na Capitania dos Portos, que se estimava cerca de 12.000 barcos, tendo a cidade de Santo Amaro da Purificação expressiva representatividade nos registros da categoria somente nos anos 90 do século XX. Essa relação entre trabalho de estivador e samba de roda está intrinsecamente ligada à prática cultural e econômica no município de Santo Amaro da Purificação. O samba cantado e tocado pelo Sr. José Leandro representa uma identidade construída por ele e pelas pessoas com quem conviveu provavelmente reminiscência da prática dos batuques nos trabalhos escravos. A articulação do samba de roda com o trabalho pode ser, inicialmente, referendada como no exemplo citado.

Para os integrantes do Grupo Samba de Roda de São Braz, nenhum integrante da família do Sr. José Leandro deu continuidade àquela prática cultural exercida por ele. O “samba de estivador” só está presente nas memórias de quem viu ou ouviu falar em José Leandro, o gritador de samba das embarcações, das balsas a vapor. Esse samba de estivador se caracterizava por ter em sua estrutura musical um estilo de samba denominado de violado, ou seja, a presença da viola era a condição e sua diferenciação. O samba de viola é, segundo Waddey<sup>155</sup>, uma denominação dada

ao tipo de samba que utiliza a “viola” na execução e no significado do evento. A viola é um instrumento de encordamento em ordens duplas, tendo de oito a doze cordas, cujos afinamentos acontecem em pares de oitavas e uníssonos. Portanto, a viola não é um violão, embora tenha semelhante função musical.

Outro agente advindo das memórias de integrantes dos grupos de samba de roda em Santo Amaro da Purificação é o Sr. João Clarindo. Tocador de viola e violão, era conhecido por João de Deus, e segundo Sr. Paulo Martins, integrante do grupo Maculelê e Samba de Roda, foi um dos maiores violeiros que já existiu em Santo Amaro da Purificação.

Aqui, de tocador de pandeiro, tinha muita viola, tinha muito mesmo. Eu estou me lembrando de um ou dois... João de Deus, esse era o maior violeiro daqui de Santo Amaro, maior violeiro.<sup>156</sup>

Outros nomes também fazem parte da história do samba de roda em Santo Amaro da Purificação tais como Gaçu, Pererê e Luizão. São alguns agentes que marcaram sua atuação no samba de roda. Foram tocadores de viola, de pandeiro e gritadores de samba.

Quanto à participação efetiva das mulheres na prática da expressão cultural do samba de roda, nos anos 40 e 50, período em que os integrantes do Samba de Roda de São Braz vivenciaram o cotidiano de seus pais, exímios tocadores de samba, eles percebiam que havia um maior comprometimento das mulheres.

Geralmente elas já eram maduras, em uma faixa etária acima de 40 anos. Entravam nas rodas e participavam com afinco e dedicação, sem discriminação. Atualmente, segundo os Srs. João e Antonio Saturno, as mulheres que participam das rodas de samba não trazem consigo essa mesma garra como ocorria nos anos de 1950.

Até os anos 60, segundo a Profa. Zilda Paim, as sambadeiras eram vistas pela sociedade santoamarense como sendo – prostitutas: *“a mulher que sambava era uma prostituta, ela não tinha valor, uma sambadeira era prostituta, mulher da vida. Davam esse conceito.”*<sup>157</sup> Tal conceito era um olhar das classes mais altas, porque essas seguiam as normas da burguesia, que ditava o recato e a domesticidade da mulher, normas bem diferentes das classes menos favorecidas.

Tanto as mulheres sambadeiras, quanto os gritadores de samba eram vistos sob uma perspectiva de fora da lei, de marginal, pelos integrantes das classes média e abastados locais. Era como se esses agentes não tivessem nenhuma ocupação funcional, fato que deve ser contestado porque era uma visão das classes privilegiadas. Eram homens e mulheres que geralmente ocupavam funções ligadas ao trabalho rural ou manual, semi- analfabetos ou alfabetizados e que tinham posturas e visões diversas do mundo burguês. O interessante é que, atualmente, os integrantes dos grupos de samba de roda continuam exercendo as

mesmas funções, embora a sociedade conceda outro olhar sobre eles e suas práticas.

Segunda a Dona Zilda Paim, nomes como Sinhá Aninha, Maria do Curuzu e Maria Pé no Mato representam nomes importantes dessa recente história. Todas elas foram “[...]porta bandeiras na lavagem de Nossa Senhora da Purificação”<sup>158</sup>, além de exímias sambadeiras.

Ao se falar em samba de roda em Santo Amaro da Purificação é necessário reconhecer e incorporar a esta história o papel da Dona Edite Oliveira, mais conhecida como “Edite do Prato”. Nascida no final da década de 1920, Dona Edite retirava sons de pratos e facas, dando às rodas de samba ritmos, sejam eles sambas corridos ou amarrados. Segundo Jota Veloso, Dona Edite é “a expressão mais forte do samba de roda”<sup>159</sup>. O trecho a seguir traduz a representatividade que essa senhora tem para a cultura popular e para o samba de roda santoamarense:

Eu acho que Edite do Prato é a coisa mais forte do samba de roda. O timbre da voz de Edite, a forma de tocar o prato, porque tem vários percussionistas que tocam prato. Mas tocam como músico e podem tocar até em um certo tempo. Mas ter a pegada de Edite ninguém tem. Ninguém tem porque ela mete a mão, não está nem aí entendeu? Ela toca com o corpo inteiro, o corpo inteiro está ali, na mão e no prato, entendeu? Então o prato de Edite é cheio, o resto dos pratos são vazios, o dela não, o dela é com maniçoba, caruru, vem completo. Então, pra mim, o que

tem pra mim de mais forte, de mais raiz do samba é Edite do Prato.<sup>160</sup>

Dona Edite já tocou e se apresentou em shows com artistas, tais como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Roberto Mendes, Adriana Calcanhoto, entre outros. Teve participação especial na gravação de discos de alguns desses artistas, sempre fazendo uso do prato de louça e da faca como instrumentos percussivos. São portanto, instrumentos utilizados na produção de sons do samba de roda santoamarense que tem na pessoa da Dona Edite uma depositária da tradição em tocar e cantar sambas de rodas. Durante a realização do trabalho de campo deste estudo, a Dona Edite Oliveira estava em fase de produção do seu primeiro disco, intitulado *Vozes da Purificação*, lançado em 2002. Esse disco representa um marco para a música em Santo Amaro da Purificação. São antigos sambas de roda que fazem parte das memórias da Dona Edite e que terão o espaço de circulação para outras comunidades que não apenas a do município. Os processos de gravação de cds, participação em shows e eventos será abordado no quinto capítulo deste estudo, avaliando as relações dos grupos pesquisados com o mercado cultural.



Fig. 9 - Dona Edite do "Prato" acompanha a cantora Mariene de Castro - Salvador, Janeiro, 2001.

Um outro agente que faz parte da história do Samba de Roda, em Santo Amaro da Purificação, no século XX era a criança. Os integrantes do grupo Samba de Roda de São Braz reforçam dois aspectos: o primeiro é o de que as crianças entre 05 a 12 anos não participavam da roda ou não tinham função definida, mas acompanhavam observando. Outro aspecto é o de que somente os gritadores de samba estão autorizados a tocarem suas músicas e só entra no grupo quem vai tocar e gritar (cantar) o samba. As crianças no máximo, portanto, podiam observar os mais velhos tocando e cantando suas músicas. Deve-se ressaltar que tanto o Sr. Antonio como o Sr. João Saturno começaram a tocar, de fato, nas festas e aniversários a partir de 1957, com idade de 12 e 10 anos respectivamente. Esse contato com a música desde a infância fez

com que crescessem inseridos na continuidade dessa expressão cultural.

É importante ressaltar que embora os homens tivessem obrigatória presença no comando dos instrumentos e do grito do samba, eles não participavam dançando, pelo menos até os anos de 1950. Cabia às mulheres essa função. A participação do homem sambando, segundo Paulo Martins, integrante do Grupo Maculelê e Samba de Roda, é uma atribuição mais recente: “homem nunca sambou... É coisa nova. Era só mulher de samba amarrado.”<sup>161</sup> No entanto, não podemos identificar um ponto de partida cronológico para essa mudança na prática do samba de roda, mas é provável que tenha se dado entre os anos de 1960 e 70, haja vista os depoimentos dos entrevistados, nascidos, na sua maioria entre 1937 a 1949, que lembravam ter havido a participação dos homens sambando a partir dos vinte anos de idade.

Os grupos de samba de roda formados em Santo Amaro da Purificação têm em sua estrutura uma característica singular: geralmente são constituídos por membros de uma mesma família. Isso, no entanto, não os impede de terem, em seus encontros coletivos, integrantes de outros grupos, amigos e vizinhos. Nos anos 50 do século XX, por exemplo, para tocar samba de roda, os Srs. João e Antonio Saturno integravam as rodas de samba de seus pais e tios. Eles eram os principais representantes da formação coletiva para

se cantar e tocar samba em São Braz. A formação do grupo era voluntária, ligada ao divertimento de seus participantes e voltada para apreciadores do ritmo, da dança e das músicas.

Em comunidades rurais, como em São Braz, eram as relações de parentesco que controlavam os territórios e organizavam os trabalhos do grupo de samba de roda. Em princípio, não eram as relações econômicas que determinavam a produção cultural e sim o grau de parentesco. Os sambistas conservavam uma experiência na qual os valores econômicos e simbólicos estavam unidos pela família. Existe, na formação dos grupos de samba de roda em Santo Amaro da Purificação, um núcleo de pessoas fortemente relacionadas entre si pelo parentesco, além de relações pela residência (vizinhos) e pelas condições sociais de existência<sup>162</sup>. O núcleo familiar é a base da organização dos grupos. Esses grupos podem ser vistos como sendo de fato agremiações ou organizações familiares. O espaço gerado pelo grupo legitima o papel social do indivíduo que a ele pertence, na comunidade. Segundo Damatta, é o grupo que constitui a pessoa, e não a união igualitária que faz o grupo<sup>163</sup>.

Um exemplo para expressar o processo de legitimação do papel do indivíduo em sua comunidade é transparente na formação inicial de grupos de samba de roda em Santo Amaro. Em 1997, antes de terem constituído o Grupo Samba de Roda de São Braz, al-



guns integrantes como os Srs. Antonio e José Saturno já haviam participado do Grupo Nova Esperança – Samba Violado. Esse grupo foi criado em meados dos anos 90 e permaneceu até o final da mesma década. O Grupo Samba de Roda de São Braz está, no ano 2000, composto por 06 homens (responsáveis por gritar o samba e tocar os instrumentos) e 04 mulheres (agentes responsáveis pela execução do coro, do bater palmas e do sapatear na roda). Há uma espécie de organização formal do grupo para apresentações fora da sua comunidade, sendo possível contar com até 40 pessoas em rodas de samba. Neste caso, trata-se de uma fusão de apreciadores e sambistas, o que denota uma certa “*espontaneidade*”<sup>164</sup> na prática do samba de roda envolvendo festas e folguedos.

Já o grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro, constituído em 1994, conta com uma estrutura organizacional interna bastante diferente do Grupo Samba de Roda de São Braz. A começar pelos ritmos de samba, o primeiro grupo tem em seu percurso musical o estilo do samba corrido, enquanto que o segundo toca samba corrido, amarrado e barravento. Outro diferencial importante é que o primeiro grupo, além do samba de roda, mantém a tradição do maculelê, sendo inclusive uma das principais referências de estudos e pesquisas sobre a expressão cultural na região do recôncavo.

O grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo

Amaro conta, em sua estrutura, enquanto grupo, com alguns dissidentes do grupo de maculelê denominado “Netos de Popó”. Cantado em prosa e verso pelo cantor e compositor Caetano Veloso na canção “*Trilhos Urbanos*”, Popó<sup>165</sup> foi um dos mais importantes capoeiristas e jogador de maculelê de Santo Amaro da Purificação. A continuidade do trabalho cultural que Popó manteve em vida, direcionado para o maculelê, foi mantida por um de seus filhos de nome Vavá<sup>166</sup>. Além disso, contou também com a administração da Profa. Zilda Paim, importante agente no processo de formação de uma entidade coletiva voltada para práticas culturais, a exemplo do maculelê.

Em 1978, Vavá fundou, com apoio da Profa. Zilda Paim, o grupo Netos de Popó, que permaneceu até o ano de 1993. A formação do Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro da Purificação descende diretamente do trabalho implantando ainda em meados do século XX por Popó, que depois seguiu com Vavá e a profa. Zilda Paim, e atualmente vem sendo mantido por Dona Nicinha Luz. O trabalho de Dona Nicinha é coordenar, organizar e contatar com artistas, instituições, pesquisadores, compositores e cantores, enfim, estabelecer contatos comerciais com todo e qualquer agente cultural que busca informações sobre o maculelê e/ou o samba de roda santoamarense. O grupo é composto na atualidade por 25 pessoas, sendo 06 mulheres, 05 crianças e 14 homens para apre-

sentações locais. Para apresentações fora de Santo Amaro da Purificação geralmente são convocados no máximo 12 integrantes.

No final do século XX, percebe-se que a formação profissional desses agentes, embora percorra uma prática voltada para o trabalho rural, apresenta uma certa variação entre as práticas de trabalho e os gêneros (masculino e feminino). Antes de serem músicos e/ou sambadores, esses agentes exercem na sociedade em que vivem, nos mais diferentes lugares, diversos papéis sociais. Alguns dos integrantes do Grupo Samba de Roda de São Braz atuam em atividades laborais rurais (atividades de plantação, colheita e preparo da terra). Outros, no funcionalismo público, sendo que alguns já estão aposentados, como é o caso de João Saturno: "*A gente trabalha por conta própria. Eu também trabalhava, agora estou aposentado. Eu trabalho por conta própria, pra mim só.*"<sup>167</sup> No Grupo Maculelê e Samba de Roda, as ocupações exercidas pelos integrantes quando não estão sambando, são tarefas de eletricitistas, mecânicos, motoristas, funcionários públicos, além de aposentados. A música representa para o grupo uma espécie de "*alternativa cultural*" em suas vidas, para além do seu trabalho formal.

Já as mulheres sambadeiras integrantes de grupos de samba de roda, quando não estão em suas rodas de samba, atuam diretamente no trabalho de pesca. Algumas são marisqueiras, como a Dona Rai-



Fig. 10 – Sambadeiras do Grupo Samba de Roda de São Braz, 2001.

Cabe predominantemente aos homens dentro dos grupos de samba de roda o papel de compor e de gritar os sambas. Já as sambadeiras se colocam de forma bastante definida quando o assunto se refere ao porquê de não comporem músicas. Dona Raimunda Saturno fala o seguinte:

Até que eu também fazia umas musicazinhas porque não era só o homem não, a mulher também.. Se eu achar essa oportunidade eu gostaria de fazer, porque hoje em dia está tudo liberado, não é? Porque não é só o homem que pode fazer as coisas não.<sup>168</sup>

Por menor que seja a orientação e a formação educacional dessas sambadeiras, a busca pela igual-

dade no divertimento e na fase de elaboração desses divertimentos é reivindicada por elas. Dançar e cantar talvez não expressam mais para essas agentes os seus reais e efetivos papéis. Há, na atualidade, uma necessidade de dividir os espaços sócio- culturais, de romper com as hierarquias da tradição.

No Grupo Maculelê e Samba de Roda, segundo Nicinha Luz, a mulher grita e se for preciso toca os instrumentos, na ausência de algum integrante. Segundo seu depoimento, “Não, mulher toca, porque, quando não tem tocador eu toco agogô. Toca, toca sim, mulher toca.”<sup>169</sup> O papel de fazer a primeira voz durante as chamadas dos sambas é comum entre as mulheres do Grupo Maculelê e Samba de Roda. Neste momento, as mulheres invertem o papel de coro: elas fazem a primeira voz e os homens passam a fazer a segunda voz. Além de executar o papel de sambadeira, Nicinha Luz, conforme mencionado anteriormente, é também a responsável direta pela organização do grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro da Purificação e talvez por isso tenha outras funções no grupo, podendo até exercer função geralmente ocupada por homens. Nesse sentido, percebe-se um movimento de equivalência e emponderamento feminino, libertando dos padrões patriarcais, baseados em normas de gênero. É a mulher que define os caminhos a serem percorridos pelo grupo, onde e quando irão se apresentar, quanto irão ser remunerados, quais as instrumentárias a serem utilizadas, exercendo a lideran-

ça e compartilhando as decisões com os integrantes.

A partir da identificação das diferenças e semelhanças detectadas nos grupos de samba de roda de Santo Amaro da Purificação, foi possível delinear um quadro comparativo entre os papéis executados por homens, mulheres e crianças. Ao estabelecer os pontos que diferenciam e/ou tornam os grupos semelhantes, objetivou-se compreender as posições binárias tradicionais e as atuais. O quadro, portanto, permite demonstrar aspectos da tradição e da modernização da sociedade que vão influenciar nos grupos de samba de roda santoamarense, apontando as alterações sofridas ao longo dos últimos 50 anos de história:

QUADRO I – POSIÇÕES BINÁRIAS TRADICIONAIS		
Homem Adulto	Mulher Adulta	Criança
Não dança	Dança	Não dança (observa)
Grita o samba	Não grita o samba	Não grita o samba
Toca o samba	Não toca o samba	Não toca o samba
Compõe músicas	Não compõe músicas	Não compõe músicas

QUADRO II – POSIÇÕES BINÁRIAS ATUAIS		
Homem Adulto	Mulher Adulta	Criança
Dança	Dança	não dança (observa)
Grita o samba	Grita o samba	Não grita o samba
Toca o samba	Toca o samba	não toca o samba
Compõe músicas	Não compõe músicas	Não compõe músicas

As mudanças ocorridas no samba de roda santo-amarense quanto ao papel exercido pelos praticantes, sejam eles mulheres ou homens adultos, estão direcionadas às expressões de tocar e dançar. Se por um lado o homem não dançava nas rodas de samba de Santo Amaro da Purificação, por outro lado cabia a ele o papel de cantar e compor as canções. No ano de 2000, os homens começam a fazer parte das rodas de samba cantando, tocando e dançando. Já as mulheres na tradição do samba de roda santoamarense eram definidas como dançarinas, além de representar o coro, os vocais. Cantar em primeira voz e/ou até mesmo compor canções eram tarefas que, até o ano 2000, não se aplicavam ao gênero feminino. Entretanto, esse quadro começa a se modificar, demonstrando o papel das mulheres na prática da dança, do canto e do uso de instrumentos. Quanto ao papel executado pelas crianças, cabia-lhes tão somente o de expectadoras. Em algumas rodas de samba, as crianças participavam dançando e cantando em coro, tal qual as mulheres. Se pelo menos nos anos 40 e 50 do século XX as crianças eram meras espectadoras, chega-se no ano 2000 com uma participação mais efetiva das crianças em rodas de samba.

Tal qual Damatta avalia sobre o espaço do carnaval brasileiro, o espaço ocupado pelos grupos de samba de roda em Santo Amaro da Purificação conserva as posições binárias construídas pela sociedade, em que:

*“a fantasia e a roupa de trabalho, a mulher e o amante, o machão e o homossexual, a riqueza e a pobreza, o dominador e o dominado, a família e a associação voluntária, a igualdade e a hierarquia”*<sup>170</sup>, estão se opondo e definindo outros lugares. Algumas dessas posições binárias como, por exemplo, homem e mulher, dominador e dominado, família e associação voluntária estão presentes nas narrativas dos integrantes dos grupos entrevistados, na própria organização atual desses grupos.

### **3.4. Como se pratica(va) o samba de roda santoamarense**

Segundo Canclini, o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, refutando assim a concepção clássica dos folcloristas de que o *“folclore”* deve permanecer estático, sem mudanças. Para este autor, o crescimento do papel das culturas populares nos anos de 1980 e 90 deve-se em parte ao apoio que os Estados latinos e americanos deram à produção, conservação, comércio e difusão da cultura popular, tomando por base diversos objetivos, tais como:

Criar empregos que diminuam o desemprego e o êxodo do campo às cidades, fomentar a exportação de bens tradicionais, atrair o turismo, aproveitar o prestígio histórico e popular do folclore para solidificar a hegemonia e a unidade nacional sob forma de patrimônio que parece transcender as divisões entre classe e etnias.<sup>171</sup>



O processo acima delineado por Canclini só poderia ser possível de acontecer se artistas, músicos, poetas populares manifestassem interesse na continuidade de sua tradição, seja mantendo sua herança, seja renovando-a. Preservar formas de vida, formas de organização e pensamento, de certo modo, se explicam não só por razões culturais, mas também por razões econômicas (a sobrevivência e o aumento de renda). Também não se deve esquecer que sendo tomada tal cultura como a identidade local e/ou nacional, ela será acionada pelas classes médias e/ou intelectuais interessadas em preservar e estudar tais expressões.

O samba de roda santoamarense, enquanto tradição da cultura popular do recôncavo baiano, está não só ligado à expressão artística espontânea, como também à sua veiculação no mercado cultural, proporcionando com isso rendimentos aos seus praticantes. Ao proporcionar ganhos financeiros, os grupos de samba de roda de Santo Amaro se preocupam com as formas de preservação e/ou manutenção da prática que os envolve. Nota-se a relação entre música e trabalho, que por sua vez, passam pela utilização de instrumentos e uso de indumentárias. São aspectos que valorizam e expressam a cultura popular santoamarense, tendo relevância para quem pratica e quem consome essa prática.

A indumentária e os instrumentos representam aspectos extremamente importantes para se avaliar a relação entre o samba de roda tocado a partir dos cotidianos de pessoas que o propagam, até chegar aos espetáculos e aos shows em praças públicas e outros locais. Tal avaliação representa o resultado de práticas culturais que envolviam, por exemplo, rezas aos santos, cultos aos orixás, folguedos e festas populares do município e no final dos anos de 1990 dividem espaços com o mercado cultural. A busca pela profissionalização significa abrir novos espaços dentro de uma ideologia de modernização, a fim de atender conjuntamente interesses culturais e econômicos, o que requer incorporações, atualizações e ressignificações.

A necessidade de se adequar e/ou construir uma simbologia obrigou os grupos de samba de roda a incorporarem novos ingredientes à tradição do samba de roda santoamarense, e pode-se observar as transformações ao longo do percurso histórico a partir dos anos 50 do século XX.

Já havia, naquele período, agrupamentos espontâneos, mas não profissionalizados, cujo intuito era realizar apresentações em ambientes públicos e/ou até mesmo em instâncias que ultrapassassem o município de Santo Amaro da Purificação, mas sem marcas comerciais. Eram amadores e não ganhavam pela sua atuação. Era, portanto, uma aglutinação de indivíduos sambadores, que ao tirarem sons e ritmos

e ao dançarem, não tinham - pelo menos naquele período (anos 50 e 60) - uma predisposição ou estímulo para uma possível comercialização da música tocada e dançada.

A busca por uma profissionalização nos grupos de samba de roda, em Santo Amaro, pelo menos representa mais uma posição binária entre exclusão e inclusão dessa expressão cultural: o uso de trajes do cotidiano X a padronização dos trajes. Os sambadores e as sambadeiras, ao elegerem suas indumentárias, expressam o desejo de serem vistos, seja como espetáculo, seja como divertimento, deslizando de uma prática espontânea e popular para a mídia, para o espetáculo comercial.

A preocupação dos atuais grupos de samba de roda com o uso de trajes específicos é uma característica recente na sua história. Entretanto, o tipo de roupa utilizado principalmente pelas mulheres explicitava uma espécie de “*etiqueta*”<sup>172</sup> social, sinalizando e identificando quem sambava. A folclorista Zilda Paim enfatiza que as sambadeiras santoamarense, pelo menos até início do século XX, compunham seus trajes com vestes de seu cotidiano. Além disso, associava-se ao uso dos trajes estilos adensados de valores morais, a exemplo da perda da virgindade feminina, ou seja, as mulheres que sambavam vestiam-se com roupas que demonstravam a condição da mulher fora das normas que a classe burguesa hegemônica baiana e brasileira

valoravam: mulheres virgens solteiras e mulheres não virgens solteiras. As roupas das sambadeiras estavam associadas às mulheres negras e mestiças, solteiras e não mais virgens:

[...] samba era com a roupa do corpo, normal de casa, qualquer uma [...] o que eu lhe digo é o seguinte: quem sambavam eram as mulheres que deixavam de ser virgem, então quando elas deixavam de ser virgem, que era comum, elas usavam a saia, a bata e o pano da costa, é a roupa de crioula. [...] elas sambavam com aquilo, não era porque elas fossem se preparar, é que elas já andavam assim, elas já se trajavam assim.<sup>173</sup>

Portanto, os trajes utilizados em rodas de samba efetuados em espaços privados, tais como casamentos, batizados e rezas para os santos católicos, eram diferenciados daqueles utilizados em espaços públicos. Como exemplo, temos os trajes utilizados durante a procissão da lavagem das escadarias da Igreja de Nossa Senhora da Purificação. Com o fortalecimento das festas populares como espetáculos, a exemplo da tradicional Lavagem da Igreja do Bonfim, em Salvador, os estilos das indumentárias das baianas acabaram sendo uma espécie de referência e influência para as sambadeiras santoamarenses durante a festa profana em homenagem a Nossa Senhora da Purificação. Dessa influência, as mulheres sambadeiras<sup>174</sup> santoamarense passaram a utilizar saias bordadas e turbantes, daí o traje vai caracterizar a indumentária entre alguns grupos de samba de roda.



*Fig.11 - Indumentária do Grupo Maculele e Samba de Roda - Janeiro, 2002.*

Influenciada pelo estilo das baianas e que reverbera à ancestralidade africana, a indumentária do grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro da Purificação apresenta-se como trajes de uso cotidiano do século XIX, que podem ser considerados como “típicos em festas populares”<sup>175</sup>. O típico é “o resultado das diferenças, da subordinação a um tipo comum de traços específicos de cada comunidade.”<sup>176</sup> As saias bordadas e rodadas, o manto e o turbante são alguns itens que tipicamente compõem a indumentária desses grupos. Como eles representam duas expressões da cultura popular do recôncavo - o maculelê e o samba de roda - existe um traje para o maculelê, geralmente com calças e camisas brancas, tanto para os homens como para as mulheres. Já para o samba de roda, as

mulheres utilizam trajes de baianas, com turbantes, saias de renda e adereços, enquanto os homens permanecem com os mesmos trajes do maculelê. A roupa e a preocupação com a aparência, sobretudo no ato de ir à rua, demonstram um sinal contra o anonimato. Segundo Damatta, tudo isso serve de instrumento para permitir o estabelecimento de hierarquias e criar espaços onde cada um possa perceber e saber “*com quem está falando*”<sup>177</sup>, seja utilizando roupas de casa, seja utilizando trajes típicos.

Já na indumentária utilizada pelo Grupo Samba de Roda de São Braz, não há nenhuma padronização estabelecida. Geralmente, o grupo se apresentava e se apresenta com trajes de uso cotidiano. São camisas, calças, chapéus de couro e/ou de palha para os homens, saias, vestidos ou calças para as mulheres. Quando dispunham de paletó, este acessório era fundamental para incrementar o vestuário dos gritadores de samba. O uso do paletó simbolicamente traduz respeito, classe e importância social. Essa peça no vestuário do grupo estava condicionada ao local em que haveria apresentações, e seu uso estava mais direcionado às festas que representassem significado especial para os integrantes, como festas de casamento de amigos, parentes e vizinhos. Tais indumentárias representam os estilos pessoais de cada um. As roupas utilizadas nas apresentações eram denominadas de “roupas de casa”, tanto nas décadas de 40 e 50, como

nos anos 90 do século XX.

Percebe-se que para o grupo *Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro*, o traje é fundamental para suas apresentações, associando assim a necessidade de estabelecer uma certa profissionalização e resistência identitária. A indumentária reforça a imagem do grupo tanto sob o aspecto cultural quanto sob o aspecto econômico. O uso de trajes típicos visa atender a um público específico localizados em espaços que ultrapassam a casa, a rua, a vizinhança. Já no grupo *Samba de Roda de São Braz* (mais rural), a indumentária ainda hoje recorre a trajes do seu cotidiano. Não há direcionamento para retratar um traje que caracterize o grupo ou reforce a imagem do povoado em que os praticantes vivem. A indumentária é utilizada pelo grupo *Samba de Roda de São Braz* como peça comum, independentemente de apresentações em espaços públicos ou privados.

O quadro a seguir resume o perfil do vestuário adotado pelos grupos de samba de roda santoamarense:

QUADRO III – TRAJES DOS GRUPOS DE SAMBA DE RODA	
Grupos de Samba de Roda	Estilos dos Trajes
<b>Grupo Samba de São Braz</b>	Roupas do cotidiano contemporâneo; Não há padronizações nos trajes. Trajes calças, camisas, e paletós (homens); vestidos, blusas e calças (mulheres).
<b>Grupo Maculelê e Samba de Roda</b>	Roupas do cotidiano do século XIX; Padronização nos trajes. Trajes típicos de balanas (mulheres), calças e camisas brancas (homens).



*Fig. 12- Indumentária do Grupo Samba de Roda de São Braz, Janeiro de 2002.*

A posição binária trajes do cotidiano atual versus trajes do cotidiano do século XIX está atrelada às necessidades dos grupos na profissionalização e comercialização, levando suas tradições como um espetáculo popular. Este é um aspecto que traduz o entendimento sobre a tradição e as mudanças ocorridas no samba de roda em Santo Amaro da Purificação.

Além das indumentárias utilizadas pelos grupos de samba de roda santoamarense, outro fator de análise sobre a tradição e a mudança desta expressão musical é o uso dos instrumentos. Compreender as inovações e ou adaptações que os instrumentos percussivos do samba de roda apresentam, remonta a necessidade de avaliação do processo de profissionalização dessa expressão cultural. O uso de novos e/ou tradicionais instrumentos aquece as imagens que



se constróem para os grupos e sobre os grupos: uma imagem que caminha ora para a preservação, ora para a inovação.

Na historiografia da música popular brasileira, segundo Jocélio Santos, os sambas que ocorriam na cidade de Salvador em finais do século XIX, eram acompanhados por instrumentos tais como atabaques, violas, pandeiros, violão e chocalhos<sup>178</sup>. Em relação aos instrumentos utilizados pelos grupos em Santo Amaro da Purificação, pouco diferem daqueles que serviam a outras formações e práticas do samba de roda entre finais do século XIX e ao longo do século XX. São tambores, atabaques, pandeiros e a viola. A inserção de novos instrumentos no samba de roda é ainda inexpressiva. Segundo Paulo Martins, dentro do grupo Maculelê e Samba de Roda, por exemplo, houve a inserção das maracas e do ganzá. Entre 1978 e 1994, o referido grupo utilizava o timbal, o agogô e o pandeiro. A viola, embora seja um dos instrumentos encontrados em rodas de samba, no caso específico deste grupo, não era e não é utilizada pelo fato de eles executarem somente a modalidade de samba corrido, cujo a característica não exige que se toque a viola, o que cria uma certa diferenciação, entre os estilos do samba corrido e amarrado.



*Fig. 13 - Pandeiro e Timbal – Instrumentos do Grupo Maculele e Samba de Roda, 2002.*



*Fig.14 - Viola e Cavaquinho – Instrumentos do grupo Samba de Roda de São Braz, 2002.*

Para o grupo Samba de Roda de São Braz, os instrumentos percussivos (tambor, pandeiro e maracas) utilizados somam-se à viola e ao cavaquinho. Embora nos grupos de samba de roda que foram objetos desse trabalho não se mencionem outros instrumentos, cabe reforçar as adaptações ao samba de roda. Neste caso, temos o prato de louça tocado com a faca. Como já mencionado anteriormente, o uso desse instrumento doméstico tem significado singular e Dona Edite Oliveira representa, no município de Santo Amaro, a personalização do uso desse instrumento percussivo. Além do prato de louça, o pandeiro e o xique-xique, são alguns dos instrumentos que Dona Edite afirma ter sido comum nas rodas de samba santoamarense. No depoimento a seguir, ficam explicitados o processo de aprendizagem e inserção desse instrumento no samba de roda:

Desde menina que eu estou no samba. Eu comecei a brincar com as meninas, as colegas do colégio vinham para o quintal brincar, cada uma tinha uma casinha. [...] um certo dia, eu disse “vou começar no prato”, aí peguei um pratinho de doce e comecei a tocar. Todo mundo se alegrou e sambou, daí que começou o samba. Desde essa época que venho com esse samba [...] <sup>179</sup>

O processo de aprendizagem dos sambas de rodas e do uso de pratos de louça, se deu para Dona Edite Oliveira de forma espontânea na infância, tal qual aconteceu com os integrantes dos grupos de samba de roda pesquisados. Eles se educaram apenas pela ob-

servação no ouvir, no tocar e no cantar. O uso do prato nas rodas de samba em Santo Amaro, tocado pela Dona Edite, ocorre especialmente nas festas privadas da residência da Família Teles Velloso, ou mesmo nas festas organizadas para Oxum, geralmente no mês de maio. Essa festa de caráter religioso ainda continua acontecendo na residência da Dona Edite Oliveira. O quadro a seguir demonstra os diferentes e semelhantes instrumentos utilizados no samba de roda santo-amarense:

**QUADRO IV - Instrumentos dos Grupos de Samba de Roda**

Grupos de Samba de Roda	Instrumentos tradicionais	Instrumentos novos
Grupo Samba de São Braz	Viola, tambor, pandeiro maracas.	Cavaquinho
Grupo Maculelê e Samba de Roda	Tambor, atabaque, pandeiro	Maracas e ganzá

A manutenção de todos os instrumentos percussivos arrolados anteriormente não demonstra um quadro estável e imutável para a prática do samba de roda santoamarense. Há evidências de preocupações dos integrantes dos grupos de samba de roda em buscar uma “identidade” que caracterize o grupo, o que os faz seguir modelos padronizados no uso de instrumentos de percussão. Os Srs. Antonio e José Saturno, integrantes do Grupo Samba de Roda de São Braz, por exemplo, comungam do desejo do grupo de

ter instrumentos e indumentárias padronizadas. Essa padronização seria para eles uma forma organizada e profissional de se apresentar em qualquer espaço. O sistema capitalista em seu processo de homogeneização se encarrega de induzir as imagens que o mercado absorve e consome. Daí, talvez haja uma correlação entre o desejo do grupo de ser visto, consumido e ao mesmo tempo consumir para reforçar a própria imagem.

Os riscos que uma possível padronização podem provocar para o contexto cultural desses grupos refletem o interesse que as classes dominantes têm em integrar as classes populares ao sistema capitalista, desestruturando as culturas étnicas, regionais e de classe, e reorganizando-as num sistema unificado de produção simbólica<sup>180</sup>, levando a redução do étnico ao típico. Essa redução também está fortemente ligada à indústria do turismo.

### **3.5. Onde se pratica(va) o samba de roda santoamarense**

Ao analisar as mudanças e manutenções da prática musical do samba de roda santoamarense, tomando como aspectos a indumentária e os instrumentos percussivos, busquei ainda compreender como tais aspectos irão reforçar as imagens dos grupos de samba de roda existentes no ano 2000. Para isso, foi ne-

cessário analisar os espaços físicos em que acontecia e acontece a referida prática cultural. Tocar e estar vestido adequadamente estavam direcionados a uma relação dupla: apresentar-se em casa ou na rua. Essa relação dupla tinha significados diferentes. O samba de roda santoamarense é praticado tanto no centro da cidade, como nas comunidades rurais. Na organização espacial urbana e social brasileira existe uma relação intrínseca entre casa, rua e praça. A rua acaba sendo o ponto onde se tem a casa, ao passo que a praça constitui uma área de encontros, uma espécie de “*sala de visitas da cidade*”<sup>181</sup>. Outra segmentação que a categoria rua pode ter é dividir-se entre centro e praça. O centro representa a convergência de relações comerciais, onde geralmente está próxima ou é a própria praça. Nesses universos sociais – centro e praça – convivem relações de poder econômico, temporal e religioso. Em comunidades rurais, a exemplo do povoado de São Brás em Santo Amaro da Purificação, essa tríplice relação casa-rua-praça também se faz presente. Portanto, o local em que haveria apresentações do samba de roda exigia um vestuário adequado àquela situação.

O que me chamou a atenção foi o fato de que na rua há uma transposição do que é praticado em casa, como se a rua fosse um prolongamento da casa. Em circunstâncias como essa, Damatta coloca que “existem situações em que a casa se prolonga na rua e na

cidade, de tal modo que o mundo social é centralizado pela metáfora doméstica.”<sup>182</sup> Cabe ressaltar que situações invertidas também acontecem, ou seja, os valores da rua penetram no universo privado da casa. Seriam na verdade dois mundos que se relacionam pela dicotomia entre o doméstico e público num vai e vem.

A dicotomia – doméstico e público – está presente para os integrantes do Grupo Samba de Roda de São Braz entre as décadas de 60 e 70 do século XX. Os convites para tocar e sambar são direcionados para Antonio e João Saturno, que são os representantes oficiais do samba de roda em São Braz. Qualquer manifestação popular que exigisse a presença musical, como por exemplo, a Burrinha, o Bumba-meu-boi ou o Terno de Reis, os irmãos Saturno eram convocados em sua casa para fazer um samba de roda na rua.

Até os anos 70 não havia nenhuma organização coletiva que se dedicasse à prática cultural do samba de roda, fosse como divertimento, fosse como atividade profissional. As primeiras formações coletivas, ainda em caráter espontâneo e informal, dar-se-ão por volta do final dos anos 80, buscando assim ocupar outros espaços públicos que se estendessem para além do seu território e da sua região geográfica. É também a partir dos anos 70 que o samba de roda começa a ser incorporado ao calendário de festas populares da cidade e a ser divulgado como expressiva tradição cultural do município, agora não mais como uma reu-

nião informal em frente das casas, dos bares ou nos fundos de quintais, e sim como uma “marca cultural” que interagia com a festa religiosa, com a rua, com a praça. Era o ponto de partida da transposição dos espaços de prática do samba de roda: saindo das casas e indo para as ruas, evidenciando uma transformação e o começo de apropriação pelas classes hegemônicas em busca de suas identidades locais, regionais. Daí para se transformar em bem simbólico e passar a ser consumido é um pequeno salto.

No ano 2000, além do samba de roda estar inserido no calendário de eventos que faz parte da programação da festa em homenagem a Nossa Senhora da Purificação, na semana seguinte, geralmente acontece a *“Noite do Folclore”*<sup>183</sup>. A Prefeitura da cidade reúne vários grupos que mantêm as tradições culturais, tanto em Santo Amaro da Purificação como em municípios vizinhos, para que se apresentem na praça principal da cidade. É um espaço de intercâmbio e visualização das inúmeras manifestações populares da região do recôncavo. São expressões tais como a capoeira, a burrinha, o bumba-meu-boi, o nego fugido, o maculelê, a chegança da marujada, todas elas apresentadas ao compasso do samba de roda. Desde a segunda metade dos anos 90, a Prefeitura de Santo Amaro da Purificação promove esse encontro, incorporado ao calendário das festividades religiosas em homenagem a Nossa Senhora da Purificação.





*Fig.15 - Largo da Praça da Purificação – Local de apresentações de festas populares e religiosas, em Santo Amaro, 1998.*

Outra festa de cunho religioso e étnico considerada espaço para práticas públicas do samba de roda é a Festa do Bembé do Mercado. Conhecida também como Festa de 13 de Maio ou Festa dos Pretos, talvez seja a primeira e mais importante festa “legitimada”<sup>184</sup> em comemoração à abolição da escravatura. Durante os três dias que antecedem o 13 de maio, no Mercado Municipal de Santo Amaro da Purificação, todos os adeptos da religião e do culto ao candomblé se reúnem para cantar e dançar, culminando no último dia com oferendas a Oxum, mãe das águas doces. Desde 1888, comemoram-se esses três dias que antecedem o 13 de maio. Essa festa mantém-se na atualidade, e traz em seu contexto sambas de caboclo, contando com a presença de mães, pais e filhos de santo, sendo semantizada como uma prática de resistência e respeito

às diversas etnias existentes na região do recôncavo. A fé, a música e a dança são e estão representadas em um único cenário: o Mercado Municipal de Santo Amaro da Purificação. É, portanto, mais um espaço em que as práticas culturais que eram realizadas em casa acabaram sendo transportadas para a rua (o mercado municipal), demonstrando assim, desde o final do século XIX, a relação do samba de roda com os espaços público e privado.



*Fig.16 - Mercado Municipal de Santo Amaro – Palco do Bembé do Mercado, 2002.*

No final do século XX, percebe-se a ampliação dos espaços onde se pratica o samba de roda santo-amarense. As práticas do samba de roda do século XVIII existentes nos canaviais e, posteriormente, no fundo de quintal, nos terreiros de candomblé, nas ruas e praças de Santo Amaro da Purificação ganham formações coletivas e começam a atingir outros espaços

além dos limites do município. O Grupo Maculelê e Samba de Roda, ao longo de sua existência, já se apresentou em diversas cidades do recôncavo: Cachoeira, Maragojipe, Muritiba, Santo Antonio de Jesus e São Francisco do Conde; percorreram Feira de Santana e Salvador, indo até ao Rio de Janeiro, São Paulo, Viçosa (MG) e Brasília. Além disso, o grupo já realizou três excursões internacionais. A primeira delas aconteceu em 1982, quando ainda os integrantes faziam parte do grupo Filhos de Popó. Essa viagem percorreu a Alemanha, Itália e Holanda. Depois, em 1988, houve a possibilidade de realizarem a segunda apresentação internacional, retornando à Alemanha. Por fim, em 2001, efetuaram a terceira viagem internacional do grupo, agora para os Estados Unidos da América. São viagens que tiveram sempre um intermediário entre o grupo e os locais em que se apresentavam. As apresentações contemplavam outros interesses, tais como a realização de minicursos para músicos, bailarinos e interessados em culturas afro-americanas. Nesse grupo percebe-se, portanto, não só uma ampla rede de contatos para interagir com outras culturas, mas também acesso à modernização do samba de roda. Mas das festas populares de cunho religioso, parece que para o referido grupo, a Festa do Bembé do Mercado é o mais importante espaço de práticas culturais e religiosas. É um importante símbolo de resistência e valorização da cultura da ancestralidade, construída e

renovada pelos seus descendentes.

Quanto ao Grupo Samba de Roda de São Braz, ao longo de sua história, já se apresentou em vários municípios do Estado, tais como Terra Nova, Feira de Santana, Saubara e Salvador. Entretanto, sua atuação mais frequente ocorre na sede do município de Santo Amaro e no próprio povoado de São Braz. Essas apresentações estão associadas a manifestações populares como *O Negro Fugido (no distrito de Acupe)*, *o Terno de Reis*, *a festa do Padroeiro de Santo Amaro da Purificação* e *a festa de Nossa Senhora da Purificação*. São festas que expressam também a cultura popular da região e do município. Portanto, nesse grupo a rede de contato com outras culturas ainda é incipiente. As apresentações em shows com cantores, dentro ou fora do Estado da Bahia, começam a surgir em 2002, exigindo do Grupo Samba de Roda de São Braz adaptações em sua prática musical, além do desejo de padronização de seus trajes. Os espaços físicos e sociais começam a ganhar novos rumos, indo para além da casa, da rua, da praça.

Até de 1970, nas festas populares, o samba de roda já era um elemento importante incorporado ao calendário desses eventos, mas não era visto como elemento desencadeador de reforço da construção de imagens sobre a cidade, que a qualificavam como: Santo Amaro da Purificação – berço do samba, da chula, entre outras. As festas do Bembé do Mercado

e de Nossa Senhora da Purificação passam a ser um espaço de reinvenção do cotidiano desses sujeitos. Forma-se assim a imagem de uma cidade onde a música, a dança, os ritmos e a poesia têm expressividade, onde há o desejo dos sujeitos praticantes em ampliar seus espaços de interlocução cultural, fora de suas casas, transportando-os para as ruas, praças e cidades.

A visibilidade da cidade e de sua cultura ganha ainda mais força, a partir da divulgação promovida por artistas da terra, que ganham ecos em todo território nacional, a exemplo de Caetano Veloso e Maria Bethânia. O repertório musical de ambos enaltecem espaços de fé, religiosidade, cultura e costumes do povo santoamarense.

O que se percebe na evolução dos núcleos de práticas do samba de roda em Santo Amaro da Purificação é que quanto aos espaços de apresentações, sejam públicos ou privados, chega-se ao final do século XX, convivendo dentro de uma amplitude local-regional-nacional-global. Sinaliza, portanto, o resultado da expansão do seu próprio espaço de convivência social. O samba de roda, na contemporaneidade, convive entre o privado e o público, entre o local e o global, entre o popular e o erudito, entre o rural e o urbano. As relações interacionais de espaços/territórios traduzem os limites e as margens dessa expressão musical popular, constituída por homens, mulheres e crianças. O quadro a seguir demonstra sinteticamente algumas transformações nos espaços físicos e geográficos de apresentações.

QUADRO V - Grupo Maculelê Samba de Roda de Santo Amaro	
Espaços de apresentações - privado	Espaços de apresentações - público
Aniversários, casamentos, batizados, rezas e cultos.	Festas religiosas em Santo Amaro da Purificação; Shows em praças públicas; Shows em teatros no Estado da Bahia; Shows em outras regiões do Brasil; Excursões internacionais; Minicursos em outros países.

QUADRO VI - Grupo Samba de Roda de São Braz	
Apresentações em espaço privado	Apresentações em espaço público
Aniversários, casamentos, batizados e rezas.	Festas religiosas em Santo Amaro da Purificação; Shows em praças públicas; Shows em teatros no Estado da Bahia; Shows em outras regiões do Brasil

Em suma, numa análise comparativa das principais modificações ocorridas nos grupos de samba de roda santoamarense, desde a sua formação inicial até o final do ano 2000, pode-se perceber que o Grupo Samba de Roda e Maculelê de Santo Amaro encontra-se num estágio mais avançado que o outro grupo, embora ainda mantenha a tradição de tocar e sambar

em festas, batizados, aniversários e cultos religiosos. A amplitude de atuação deste grupo se estende para outros países, inclusive ministrando cursos sobre dança e música. Já o Grupo Samba de Roda de São Braz continua a tocar e a dançar em festas de ambientes privados. O contato inicial com palcos e palanques em shows e festas demonstra uma pré-disposição desse grupo em avançar, começando sua profissionalização ao padronizar seus trajes, seus instrumentos, criando assim condições para ampliar os locais de apresentações em espaços públicos.

No capítulo seguinte, abordarei, ainda, sob a perspectiva da tradição e da mudança, quais eram e quais são as principais temáticas recorrentes nas canções do samba de roda santoamarense, o que cantavam/cantam e o que diziam/diz essas letras, o que tentavam/tentam expressar enquanto discursos construídos pelas classes populares. A investigação sobre a expressão cultural do samba de roda é fruto de um estudo simultâneo de três campos: a organização espacial, as relações sociais e os textos presentes nas canções.

## NOTAS

122. O sentido de memória refere-se ao conceito utilizado nas considerações iniciais deste trabalho, cf. páginas 6 e 7.

123. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. op. cit. p. 42.

124. Este é o ponto de partida teórico concebido por Nestor Garcia Canclini para se investigar as mudanças ocorridas no artesanato mexicano, a partir dos anos 40 do século XX. Cf. Id.

125. C.f. SANTIAGO, Silviano. **Democratização no Brasil-1979-1981 (Cultura versu Arte)**. In: ANTELO et al. Declínio da Arte e Ascensão da Cultura. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998, p. 11-23.

126. Cf. PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente**. In: Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n. 14, p. 30, fev. 1997.

127. Cf. Ibid., p. 33.

128. A expressão “sambadeira” é atribuída às mulheres que cantam e dançam o samba de roda em Santo Amaro da Purificação.

129. Gritador de samba é aqui representando como sendo os cantadores e compositores do samba de roda santoamarense.

130. Cf. PORTELLI, Alessandro. op. cit. p. 39.



131. Cf. SAMUEL, Raphael. **Teatros de memória**. In: Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 14, p. 44, fev. 1997.
132. Cf. LE GOFF, Jacques, *apud* SAMUEL, Raphael. *op. cit.* p. 44.
133. Cf. COLEÇÃO DE MONOGRAFIAS MUNICIPAIS, Nova Série. Santo Amaro da Purificação, BA. Rio de Janeiro: IBGE, n. 142, 1984. p. 2-3.
134. Historicamente, seus engenhos, sobrados e igrejas representam parte significativa do acervo dos períodos colonial e imperial na Bahia e no Brasil.
135. Cf. OTT, Carlos. **Povoamento do recôncavo pelos engenhos: 1536-1888** v. 1. *apud* SOUZA, Raimundo Arthur Martins. **O povoado de São Braz**. Santo Amaro, BA: editor próprio, 1999.
136. Cf. PEDRÃO, Fernando Cardoso. *op. cit.* p. 222.
137. Cf. *Ibid.*, p. 222-223.
138. Cf. *Ibid.*, p. 231.
139. Cf. SATURNO, João, 53 anos de idade. Entrevista concedida em São Braz, Santo Amaro/BA, 17 ago. 2000.
140. A denominação de “gritador” é atribuída ao indivíduo que dá início e puxa o ritmo do samba de roda, conforme as letras que serão tocadas. A expressão “gritar” o samba equivale à execução vocal dos cantadores, seja em primeira ou segunda voz.

141. Ver conceito de memórias individual e coletiva nas considerações iniciais desta obra.

142. Cf. SATURNO, Antonio. Entrevista, 2000.

143. Cf. VELLOSO, Rodrigo. 66 anos de idade. Entrevista concedida em Salvador/BA, 08 set. 2000.

144. Cf. DAMATTA, Roberto. op. cit. p. 105.

145. Expressão utilizada por Dona Canô Velloso para se referir à residência da família Vianna Telles Velloso, localizada na Rua Viana Bandeira, em Santo Amaro da Purificação, ponto de chegada do Terno de Reis Filhos do Sol.

146. Trecho de samba de roda cantado no Terno de Reis Filhos do Sol. Cf. VELLOSO, Rodrigo. Entrevista.

147. Embora a Sra. Edite não faça parte de nenhum grupo de samba de roda, o seu papel na tradição dessa expressão cultural é fundamental. O uso do prato de louça como mais um instrumento nas rodas de samba, vem tendo continuidade através dela. Aos 86 anos de idade, a Sra. Edite é também conhecida por Edite do Prato. Essa relação cultural atribui-lhe uma importante missão: dar continuidade ao uso do prato, marcando o ritmo nas rodas de samba. Cf. Edite OLIVEIRA, 86 anos de idade. Entrevista concedida em Santo Amaro da Purificação/BA, 19 ago. 2000.

148. Cf. LUZ, Nicinha, 51 anos de idade. Entrevista concedida em Santo Amaro da Purificação/BA, 07 jan. 2001.

149. Cf. DAMATTA, Roberto. op. cit. p. 90-91.

150. Cf. *Ibid.*, p. 91.

151. A Sra. Zilda Paim é professora, escritora, e historiadora. Nascida em 1919, tem atuação efetiva nas relações com a cultura e a educação em Santo Amaro, desde 1936. Nas entrevistas concedidas para esse trabalho, estava com 82 anos de idade. Cf. PAIM, Zilda, 82 anos de idade. Entrevista concedida em Santo Amaro da Purificação/BA, 09 jan. 2001.

152. O estivador, considerando-se a função social do seu trabalho, está diretamente associado à idéia de quem arruma ou retira as cargas de um navio.

153. Cf. PEDRÃO, Fernando. *Op. cit.* p. 229.

154. Cf. *Id.*

155. Cf. WADDEY, Ralph C. *op. cit.* p. 2.

156. O Sr. Paulo Martins, conhecido como Tingo do Timbal, fez parte do grupo de Valfrido Vieira de Jesus, mais conhecido como Vavá de Popó. Nascido em 1937, Paulo Martins é um dos mais antigos integrantes do Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro. Cf. MARTINS, Paulo, 64 anos de idade. Entrevista concedida em Santo Amaro da Purificação/BA, 09 jan. 2001.

157. Cf. PAIM, Zilda. *Entrevista.*

158. Cf. PAIM, Zilda. *op. cit.* p. 56.

159. Jota Velloso é compositor, cantor e produtor cultural. Nascido em Santo Amaro em 1961, atua na área de produção de show, discos e eventos relacionados à música popular brasileira. Cf. VELLOSO, Jota, 40 anos de idade. Entrevista concedida a Erivaldo Nu-

nes. Salvador/BA, 22 mar. 2001.

160. Cf. VELLOSO, Jota. Entrevista.

161. Cf. MARTINS, Paulo. Entrevista.

162. Fazemos uma análise comparativa entre a formação dos grupos, tomando como parâmetro o modelo adotado por Roberto Damatta. O samba no Rio de Janeiro foi analisado dentro de um espaço urbano, convivendo entre a casa e a rua, ao passo que em Santo Amaro da Purificação, o samba de roda convive entre os espaços rural e urbano, levando em consideração as transformações históricas que avaliam as tradições e as mudanças, que passam também pelos ambientes públicos e privados. Cf. DAMATTA, Roberto. Op. cit. p. 133.

163. Cf. Id.

164. A espontaneidade é uma das principais características estudadas por pesquisadores do folclore brasileiro. O que demarcava o espaço entre o comercial e o popular nos estudos elaborados até os anos 70 pelos pesquisadores brasileiros era o fator espontaneidade. No presente estudo, a preocupação com as culturas populares está direcionada não para a permanência desta espontaneidade e sim para as formas de relação comercial entre o samba de roda e a indústria cultural, seus vínculos e dissonâncias.

165. Paulino Aloísio de Andrade - Popó, filho de escravos malês, nasceu em 15/03/1876. Em 1912, recebeu do Sr. Pedro Assunção (conhecido por Barão) o direito de executar o ritual do maculelê. Segundo Zilda Paim, o maculelê é um ritual em que se utilizam

dois pedaços de pau para travar uma luta. As etnias Macaus e Malês armavam-se com esses paus para se confrontar. É possível que tenha sido daí que se constituiu etimologicamente a denominação de maculelê. Popó faleceu em 1968 em Santo Amaro da Purificação. Cf. PAIM, Zilda. Op. cit. p. 17, 28.

166. Valfrido Vieira de Jesus – Vavá, nasceu em 1941 e faleceu em 1994 em Santo Amaro da Purificação. Segundo a Profa. Maria Mutti, Vavá foi criado por Popó como sendo seu filho. Popó teve três filhos, segundo a Profa. Zilda Paim: Vivi, Zezinho e Raimunda. Para maiores detalhes quanto à relação de paternidade entre Popó e Vavá, consultar PAIM, Zilda. op. cit. p. 17-46; MUTTI, Maria. Maculelê. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1978. p. 21.

167. Cf. SATURNO, João. Entrevista, 2000.

168. Cf. SATURNO, Raimunda, 50 anos de idade. Entrevista concedida a Erivaldo Nunes. Santo Amaro da Purificação/BA, 07 jan. 2001.

169. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista, 2001.

170. Cf. DAMATTA, Roberto. op. cit. p. 150.

171. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1998. p. 217.

172. Expressão adotada por Roberto Damatta para se referir as indumentárias utilizadas no carnaval brasileiro, principalmente aquelas dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Cf. DAMATTA, Roberto. Op. cit.

173 Cf. PAIM, Zilda. Entrevista.

174. Algumas dessas mulheres, além de serem sambadeiras, participavam da lavagem da Igreja de Nossa Senhora da Purificação. O estilo de se vestir para participar da lavagem da igreja pode ter influenciado as sambadeiras santoamarenses na utilização do traje típico de baiana em suas apresentações públicas.

175. Os trajes típicos são aqui representados por aqueles que são utilizados nas lavagens de escadarias das igrejas católicas.

176. CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares...**, p. 87.

177. Cf. DAMATTA, Roberto. Op. cit. p. 120-121.

178. Cf. DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit. p. 27.

179. Cf. OLIVEIRA, Edite. Entrevista.

180. A criação de um sistema unificado de produção simbólica tem a finalidade de integrar as classes populares ao desenvolvimento capitalista, separando a base econômica da cultural, rompendo a unidade entre a produção, a circulação e o consumo entre os indivíduos e a sua comunidade. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit., p. 13.

181. Cf. DAMATTA, Roberto. op. cit. p. 93.

182. A metáfora doméstica a que o autor se refere está direcionada para uma comparação subentendida entre o que se faz em casa e o que se faz na rua, no centro da cidade, na praça. Cf. DAMATTA, Roberto. Op. cit. p. 101.

183. Termo utilizado pela Prefeitura Municipal de Santo Amaro para se dirigir às expressões culturais tradicionais na cidade. Neste estudo estamos trabalhando com o conceito de culturas populares.

184. A idéia de legitimação passa pelo ato oficial decretado em 1888, quando da assinatura da Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel. Existem várias discussões acadêmicas e políticas que contestam esse marco histórico como sendo um ato de libertação dos escravizados. Por exemplo, a revolta do Quilombo dos Palmares, tem sido estudada em seu percurso histórico como o ato mais próximo da conquista da liberdade pelos escravos.

#### 4. AS VOZES DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO



*Fig. 17 – Srs. João Saturno e José Mama - Gritadores de samba – Grupo Samba de Roda de São Braz, 2002.*



*Fig. 18– Sr. Pimenta - gritador do samba - Grupo Maculele e Samba de Roda de Santo Amaro, 2002.*



Neste capítulo, apresento um mapeamento das principais temáticas recorrentes nas canções que expressaram os batuques e os sambas no período de transição entre os séculos XIX e XX. Além disso, será também apresentado um levantamento das temáticas executadas nos sambas de roda em Santo Amaro da Purificação, entre 1950 e 2000. Tal levantamento permitirá uma análise comparativa entre as temáticas recorrentes (tradicionalistas e modernas), avaliando-se sob o ponto de vista textual, quais as principais mudanças e/ou manutenções na referida expressão cultural.

Produtos das memórias dos entrevistados, essas canções representam não só as lembranças de um passado remoto como também o seu presente. Tais canções traduzem não apenas o que ficou eternizado nas temáticas do samba de roda, constituindo assim a sua tradição, como também as canções que expressam traços de identidade do cotidiano. São textos que marcaram e marcam as histórias de vida de quem cantou, dançou e tocou sambas de roda em Santo Amaro da Purificação.

O primeiro passo para sistematizar o levantamento das temáticas foi efetuar a catalogação das músicas. Neste trabalho, cheguei a catalogar<sup>185</sup> quarenta e cinco músicas cantadas pelos grupos pesquisados, de autoria desconhecida. As temáticas das músicas selecionadas representam as citações mais frequentes nos depoimentos, fonte primária deste estudo. A re-

presentatividade dessas temáticas se dá pelo fato de terem sido as letras mais lembradas, tanto pelos integrantes dos grupos pesquisados quanto pelos membros da comunidade santoamarense, tais como cantores, compositores e pesquisadores. Para uma análise mais consistente, incorporei ao levantamento catalogado trechos identificados em fontes secundárias, tais como literatura e discografia. Tal incorporação permitiu-me complementar e reforçar as temáticas mais recorrentes neste estudo, haja vista muitas canções não terem sido registradas pela escrita. As análises dessas temáticas auxiliam na compreensão sobre o que cantou/canta, ao longo da história do samba de roda santoamarense, servindo, assim, para entender o que essa expressão cultural expressava/expresa em seu “discurso”<sup>186</sup> musical.

A catalogação se deu através da gravação de trechos das músicas durante as entrevistas concedidas, as quais fazem parte do repertório dos grupos pesquisados, conforme os quadros seguintes:

Quadro VII – Músicas catalogadas – Grupo Samba de Roda do São Braz

Temáticas recorrentes	Sub-temáticas	Frequência de músicas
1 - A mulher	Trabalho, óiúme, negras e mulatas	10
2 - O bel e o vaqueiro	Morte, agradecimentos, despedidas	02
3 - Relação conjugal	Brigas e desentendimentos	02
4 - Lendas	Lobisomem	02
5 - Trabalho	Produção agrícola, lavadeiras	02
6 - Cidades	Santo Amaro, Amargosa	01
7 - Pais e filhos	Diálogos	01
8 - A paquera	Início de namoro	01
9 - A vadiagem	Sem trabalho	01
10 - A capoeira	O jogo	01

**Total 23**

Fontes: Depoimentos dos integrantes do grupo pesquisado e CD MENDES, Roberto. Tradução. Roberto Mendes e Convidados. São Paulo: Atração, 2001. 1 CD: digital, estéreo. Número do CD ATR 31084.

**Quadro VIII – Músicas catalogadas – Grupo Maculelê e Samba de Roda**

<b>Temáticas recorrentes</b>	<b>Sub-temáticas</b>	<b>Frequência de músicas</b>
<b>1 - O trabalho</b>	Lavadeiras, casas de farinha, pesca	05
<b>2 - A paquera</b>	Proposta de casamento, namoro	04
<b>3 - As cidades</b>	Santo Amaro, Itará, Cachoeira	04
<b>4 - A mulher</b>	Jovem, moça, mulata, conquista	04
<b>5 - A natureza</b>	Folhas, bananas	02
<b>6 - O Amor</b>	Cúme	01
<b>7 - Despedidas</b>	Agradecimentos de sambas	01
<b>8 - A capoeira</b>	O jogo	01

**Total 32**

Fonte: Depoimentos dos integrantes do grupo pesquisado.

Com a sistematização no levantamento das temáticas, foi possível identificar como as letras presentes nas canções se mantinham e se transformavam de acordo com o contexto em que estava inserido o samba de roda. Na próxima seção, tratarei, em um primeiro momento, da questão da “autoria”<sup>187</sup> das letras do samba de roda. A autoria também está relacionada às formas de compor e ao processo de aprendizagem, o que permite, em um segundo momento, analisar o processo de criação/composição das músicas. Por fim, farei uma análise comparativa entre as temáticas tradicionais e as temáticas contemporâneas das canções dos batuques e dos sambas de Santo Amaro da Purificação. Compreender o que muda e o que se mantém nessas temáticas é fundamental para se avaliar as incorporações na tradição do samba de roda santoamarense.

#### **4.1. Da autoria das canções do samba de roda**

O autor não deve ser só entendido como sendo o indivíduo falante que pronunciou um refrão ou uma quadra do samba de roda, mas “como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.”<sup>188</sup> Segundo Foucault, a atribuição dada a um autor na Idade Média era um indicador de verdade. O discurso científico no século XVII trazia, no papel do autor,

a referência para se dar um nome a um postulado, a uma teoria. A ordem do discurso literário reforçava essa postura nas narrativas, nos poemas, nos dramas. Entretanto, nos discursos produzidos ao longo do século XX, esta referência de verdade começa a ser questionada. Pergunta-se ao autor exigindo respostas, tais como: de onde vem o discurso? Quem escreveu? Para quem está se falando?. Para Foucault, é necessário que o autor

[...] preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se que articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer.<sup>189</sup>

O autor do samba de roda está inserido numa abordagem discursiva, em que várias vozes se entrecruzam no texto e na execução desses textos, isto é, nas letras dos sambas de roda. É, portanto, um único discurso que recheia as letras do samba de roda, fazendo com que o autor se transforme em vários autores com nomes, idades, crenças e etnias diferentes.

Partindo do entendimento de que para uma análise do processo de autoria das letras e das músicas dos grupos pesquisados é necessária uma compreensão dos discursos que as atravessam, foi analisado não só as letras em si, mas também o que esses textos produzem. Por isso, busquei identificar quais são as principais temáticas recorrentes nos referidos grupos.

São temáticas que estão relacionadas às canções compostas pelos próprios integrantes e pela tradição oral.

As temáticas do samba de roda, enquanto frutos das experiências vividas por cada integrante dos grupos pesquisados, apresentam resquícios de músicas que seus antepassados cantavam, embora não se saiba quem as compuseram e quando. Cantando músicas que aprenderam com os pais nos anos de 1940 e 1950, integrantes do Grupo Samba de Roda de São Braz avaliam que, assim, eles começaram a gostar de sambas de roda a ponto de irem aprimorando os ritmos e as letras: *“A gente foi sambando, foi aprendendo, foi gostando. Aí a gente foi astuciando, fazendo música e sambando aí.”*<sup>190</sup> Não havia, portanto, nenhuma preocupação com o registro da autoria das letras e das músicas. Vivia-se uma relação na qual o espontâneo predominava.

Não era comum, antes do período compreendido entre os séculos XVIII-XIX, precisar o autor ser identificado. Essa característica veio com a Revolução Francesa e com o Capitalismo. As letras do samba de roda sendo criadas pelos grupos de trabalho ou lazer partindo de uma cultura oral, também não havia necessidade de identificação do autor.

Chegamos ao final do século XX e as letras do samba de roda passam a ganhar interesses para compositores e cantores da música popular brasileira. Tal

interesse representa sinal de música a ser gravada por artistas inseridos na mídia e na indústria cultural. São comuns as apropriações sobre as letras e os ritmos da música do samba de roda. Segundo o Sr. José Raimundo C. da Silva<sup>191</sup>, não há um cuidado por parte daqueles que gravam as músicas em dar um retorno para a comunidade que serviu de base para a pesquisa musical. Tais compositores/cantores ouvem os trechos e apenas registram como “domínio público”, o que gera uma situação de desconforto, pois há circulação de ganhos financeiros somente para os compositores/cantores que gravam comercialmente trechos dos sambas, sendo que as comunidades pesquisadas que cederam as músicas sequer são mencionadas nos créditos dos discos.

O ponto de vista acima abordado pelo Sr. José Raimundo é enfatizado pela então coordenadora do Núcleo de Incentivo à Cultura de Santo Amaro-NICSA, Sra. Maria Mutti. Segundo seu depoimento, os grupos que servem de fonte para pesquisas ligadas ao campo da música estão se fechando para compositores e cantores da mídia tradicional. Essa posição dos grupos, de fechar-se enquanto objeto de pesquisa, é reflexo da autoria não registrada de seus nomes nos créditos dos discos, bem como dos ganhos decorrentes das vendas que não lhes são repassados:

Por um lado, também, eles estão com a razão de não estarem mais lhe dando as informações corretas, do que precisa, porque você transforma



isso numa fonte de riqueza pra você, eles continuam pobres e você se apoderando do que é deles. Eles agora já estão se segurando.<sup>192</sup>

No trecho acima, “eles” se referem aos cantores, compositores de MPB - Música Popular Brasileira e pesquisadores de música, o “você” está aqui representando o grupo de samba que é pesquisado. A relação de apropriação das músicas do samba de roda é uma questão delicada por envolver ganhos financeiros, ganhos de mercado e ganhos de visibilidade midiática. O popular samba de roda, mesmo tendo em seu contexto uma relação de vínculos espontâneos, convive com vínculos de expansão cultural e apropriação por parte da indústria cultural através dos cantores e compositores. Não há, em suma, registro de músicas e/ou letras com nomes de quem compõe e quem toca essas canções. São músicas e letras enquadradas como sendo de domínio público, ou seja, sem autor definido, podendo ser apropriado por qualquer um e em qualquer momento que seja de seu interesse em divulgar na mídia.

O autor, dentro dos grupos pesquisados, está direcionado para o que Price chama a atenção, não restringindo ao espírito criativo e sim, tentando estabelecer “quem é o autor do seu famoso anonimato e tradicionalismo” e “qual o papel da criatividade individual no contexto da criação cultural coletiva?”<sup>193</sup>. A autoria é concebida não sob o ponto de vista do in-

divíduo, e sim englobando todo o grupo. Ao compor as canções, o Grupo Samba de Roda de São Braz, por exemplo, atribui suas criações, improvisações e recriações não só nas letras, mas também nos ritmos. O ato de improvisar uma quadra tem uma relação direta com um ritmo, seja ele barravento, corrido ou amarrado. O processo de autoria, portanto, não decorre de um indivíduo, e sim, por todos aqueles que estão participando das rodas de samba. Ao se atribuir autoria das canções do samba de roda como sendo de domínio público, percebe-se exatamente o lugar do anonimato nas tradições populares, o que não o exclui os integrantes dos grupos em criar, inovar e recriar suas canções.

As letras dos sambas de roda não possuem registros escritos entre os grupos e cantadores, o que ocorre é uma espécie de transmissão de um para outro, através da oralidade. Mesmo não havendo formas de registro escrito, nem mesmo o registro oficial das músicas e das letras do samba de roda, já se percebe uma conscientização dos integrantes, nos grupos pesquisados, em buscar seus direitos enquanto artistas, “consumidores e cidadãos”<sup>194</sup>. A cidadania e os direitos não falam de uma única estrutura da sociedade. Incorporam, segundo Canclini, o reconhecimento dos outros como sujeitos de “interesses válidos, valores pertinentes e demandas legítimas”<sup>195</sup>. Se houver a gravação de um dos seus sambas sem autorização

do grupo, a abertura de processos jurídicos pode ser um caminho a seguir. Acionar recursos jurídicos para processar o uso indevido ou a apropriação de suas canções já é uma possibilidade colocada pelos integrantes dos grupos santoamarenses:

Se não sabia, inventava. Não era como hoje porque se você fizer uma música, você escreve e se, por acaso, você cantar publicamente e encontrar um cantor famoso que grava, você pode processar. Antigamente, você ia para o samba, tirava o samba, todo mundo cantava, e amanhã já estava em outro lugar e isso ia passando.<sup>196</sup>

Percebe-se, no depoimento acima, que a espontaneidade do ato de criar e cantar as músicas do samba de roda dá lugar aos cuidados, dentro da estrutura capitalista, com registros institucionais: quem cria, onde cria, quem canta e onde se canta sambas de roda tem que ter um nome e um endereço. O autor das canções dos sambas de roda deve ser identificado, seja ele fruto da tradição oral, seja ele integrante de um grupo de samba de roda na atualidade. A referência ao autor deve ser uma prática executada pelos agentes que a utiliza, uma vez que mencionar a autoria (pública ou de um indivíduo) significa estabelecer, para os integrantes das comunidades pesquisadas em Santo Amaro, e uma forma de dar continuidade à tradição.

## 4.2. Das formas de aprendizagem e criação musical do samba de roda

As formas de aprender a compor letras e músicas, geralmente, são aquelas que os mais antigos integrantes aprenderam a cantar durante suas infâncias. Deve-se ressaltar que as músicas que fazem parte, por exemplo, do repertório do Grupo Maculelê e Samba de Roda predominam as letras herdadas, embora haja criação nova, como se observa no depoimento a seguir:

Nós usamos a música que a gente sempre aprendeu desde de criança. É aí, às vezes, a gente inventa, a gente vai num lugar e tira uma salva, uma despedida com o nome da pessoa agradecendo que já está na hora.<sup>197</sup>

A “invenção” mencionada no depoimento anterior tem o significado de criação musical pautada na improvisação, sendo ela uma característica comum nos grupos pesquisados. A criação dá-se tomando como referência um desafio entre quem canta o samba na primeira voz (sambador) e quem responde na segunda voz (coro). Para a Dona Nicinha Luz, os sambas cantados pelo grupo Maculelê e Samba de Roda, ora caminham pela memorização dos seus integrantes, ora pela improvisação momentânea:

Eu tenho um amigo que quebra cada samba, assim, na hora. Você fica assim parado pra responder. [...] Me tirou um samba, que tive que cantar duas vezes pra acompanhar [...]<sup>198</sup>

Associados à memória estão os elementos ligados à imaginação e à criatividade dos sambadores. Nos grupos pesquisados, esses elementos são essenciais ao pleno desempenho dos cantadores e sambadeiras. Segundo a Dona Nicinha Luz, mesmo prevalecendo músicas aprendidas na infância dos integrantes, o ato de improvisar as letras durante a execução das rodas é uma característica no grupo. A improvisação causa êxtase ao grupo, a ponto de se preocuparem com as respostas dadas naquele momento de improvisação. A fala nova deixa os integrantes surpresos, sem respostas imediatas:

Vou dizer uma coisa a você: eu sou responsável pelo samba e pelo maculelê, mas quem canta é o vocalista, Pimenta do Samba. O outro é João do Maculelê. Entendeu? Eles aí é que grita o samba. O primeiro é metido a inventar, cantar samba diferente. Também canta muito bem. Aí a gente fica assim, parado, sem saber como é que é mesmo.<sup>199</sup>

Quando investiguei se o grupo Samba de Roda de São Braz mantinha em seu repertório uma aprendizagem na qual havia a predominância de canções herdadas da época de seus pais, a resposta foi negativa. Diferente do Grupo Maculelê e Samba de Roda, o que predomina no Grupo de São Braz são as canções criadas recentemente. Segundo Lühning, “muitas letras do samba de roda, do samba de caboclo e de outras manifestações populares estão sendo recriadas e constantemente modificadas”<sup>200</sup>, permitindo,

com isso, junções entre ritmos e letras já existentes ou novas junções. O recurso da improvisação é também utilizado pelo grupo. No ato da improvisação, são criadas circunstâncias momentâneas, de acordo com as condições espaciais, religiosas e festivas.

O *Grupo Samba de Roda de São Braz* não têm registros textuais daquilo que compõe. Além das composições próprias, o grupo mantém em seu repertório algumas canções aprendidas com os seus pais e tios. Também incorporam canções de outros grupos, a exemplo, daqueles localizados nas cidades de Cachoeira e São Francisco do Conde. Para esse grupo, torna-se difícil identificar quais eram as canções cantadas e/ou criadas pelos seus pais das canções criadas mais recentemente pelos seus integrantes. Porém, afirmam que predominam as canções compostas pelos atuais integrantes:

A gente forma a música na comparação, eu estou aqui aí eu...eu formo um samba aqui, formo um samba, aí eu fico cantando e depois eu vou ao meu irmão. Eu converso com ele, a gente vai cantar o samba junto, o samba junto, e aí o samba está formado.<sup>201</sup>

Mais uma vez, é a memória que garante o bom desempenho desses integrantes em suas apresentações pelos palcos, pelas praças e pelas festas das quais participam. A memorização é utilizada como veículo condutor da aprendizagem do samba de roda, enquanto o processo de criação musical neste grupo dá-

-se de forma mais intensa do que no Grupo Maculelê e Samba de Roda. Por exemplo, no grupo Samba de Roda de São Braz acontecem situações como a seguinte:

A gente guarda na memória, fazendo, espiando como dá para fazer o samba, cada um vai pensando, vai fazendo aquele samba. Quer dizer, no dia que a gente vai fazer qualquer coisa, do tipo “ Eu vou cantar para vocês agora”, um vai ditando aquele samba, o primeiro que ainda não sabe direito até aprender e, de repente, todo mundo já sabe cantar e fica na memória, quando alguém puxa já sabe qual é a letra e vai cantando.<sup>202</sup>

A criação das músicas também passa por um momento de reflexão. As idéias trabalhadas por esses sambadores são frutos de uma elaboração não só circunstancial, mas também planejada. A partir do momento em que se criam refrões ou quadras dos sambas, o registro para se memorizar é feito imediatamente e é através da repetição sequencial das quadras e refrões é que se dá o registro oral, um ato comandado pela audição. Não se registra do oral para o escrito, em função dos integrantes serem, em sua maioria, analfabetos ou não letrados. A importância e o significado para os integrantes são: aprender ouvindo, tocando e dançando. O aprendizado é fruto, portanto, de uma prática. No grupo *Samba de Roda de São Braz*, as músicas são criadas de acordo com os ritmos (barravento, corrido ou amarrado), sendo que para cada ritmo há um conjunto de quadras e refrões próprios. O que

ocorre é a existência de uma íntima ligação entre palavra cantada, fala e som percussivo. Essa concepção é compartilhada por Lühning ao abordar as formas de transmissão e memória em som-palavra-ritmo nas práticas culturais afrobrasileiras, em que:

[...] dentro do conceito africano a fala do tambor não leva somente a uma degustação auditiva [...] Esse som, através das vibrações das batidas, deve ser sentido pelo corpo e dessa forma finalmente ser transformado em movimento. Esse tipo de movimento acontece na forma de dança [...] Essa transformação do som em movimento talvez seja a essência da música africana e afrobrasileira, religiosa e/ou profana.<sup>203</sup>

O compositor Jota Velloso confirma as colocações anteriormente enfatizadas sobre os processos de aprendizagem e composição das letras do samba de roda. A memória e a improvisação são as molas mestras do processo. Na improvisação acontecem as respostas criadas, uma espécie de desafio musical entre os cantadores do samba de roda. Segundo Jota Velloso, isso acontece da seguinte maneira:

Tudo na improvisação. Tinha o samba de roda antigo e tinha o samba de roda que era criado porque, dentro daquele, era tipo assim estimulava você a criar também uma resposta, entendeu?<sup>204</sup>

A improvisação acaba sendo uma “marca” na construção poética do samba de roda, seja ele novo ou tradicional. O estilo de cantar associa uma livre interpretação dos sonhos e da realidade de vozes que



ressoam comportamentos de indivíduos em um tempo e um espaço definido: final do século XX, em Santo Amaro da Purificação.

### **4.3. Da estrutura sintática, poética-musical do samba de roda**

No samba de roda santoamarense, o gritador/solista do samba estabelece uma espécie de diálogo com o coro, e este, por sua vez, responde com um refrão fixo. O diálogo estabelecido entre gritador e coro apresenta-se de variadas formas. Temos por exemplo, o gritador que pode cantar trechos de samba correspondentes a períodos sintáticos<sup>205</sup> com uma, duas ou até três frases:

“Eu vou cessar (Solista)  
Areia do mar (Coro)  
Eu vou cessar (Solista)  
Areia no mar (Coro)”<sup>206</sup>

Os períodos sintáticos são curtos e alguns não apresentam coerência ou mesmo lógica de sentido. Talvez pelo fato de terem sido herdados da oralidade, tenha ocorrido em algumas letras lacunas quanto ao tempo verbal, à conjunção – elementos da norma culta – desconsiderados pelos integrantes dos grupos que cantam, tocam e dançam. A norma culta, para o contexto em que são produzidas as músicas do samba de roda, tem, portanto, pouca importância.

Uma característica peculiar nas letras do samba de roda é a utilização de provérbios. Ao lado dos provérbios alinham-se modos de significar dos contos orais, das lendas e das diferentes formas de recitação poética. Para Sodré,

Não é que a letra de samba se pautasse necessariamente por provérbios conhecidos ou de forma acabada, mas antes pelo modo de significação do provérbio: a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social.<sup>207</sup>

A identificação de provérbio é exemplificada no trecho a seguir:

“O limão tira o fastio  
A laranja o bem querer  
Não sei que tem certa gente  
Que a força honesta que ser...”<sup>208</sup>

Sob o ponto de vista poético, segundo Rosa Zamith<sup>209</sup>, nas letras do samba de roda baiano, a presença dos fonemas Ô, Ê e o grupo Oi alongados, serve de aviso para todos que estão presentes, de que um novo samba será cantado. As letras do samba de roda são diálogos cujas estrofes apresentam-se em forma curta.

“Chama Ê, Ê  
Beira mar  
Ô, beira mar  
Ê, é beira mar

Olha o rio que corre pro mar  
Olha o mar que corre pro rio  
E o rio que corre pro mar  
E o mar é morada de peixe

Quero ver você sambá  
Ô, crioula (Refrão)<sup>210</sup>

Segundo Carneiro, os sambas de roda na Bahia vão ter como característica em seu texto-melodia um refrão, que ora serve ao improviso, ora sublinha ou se intercala em “dísticos e quadras”<sup>211</sup>. Tais dísticos ou quadras estão presentes nas canções tradicionais improvisadas. Identificou-se que a estrutura poético-musical do samba de roda baiano está configurada obedecendo a uma forma verso-e-refrão que se compõe basicamente de um único verso solista. O referido solista canta outro verso, repetido pelo coro dos dançarinos da roda, agora já sob forma de refrão, como por exemplo:

“Santo Amaro Ê,Ê, Ê (Refrão )  
Santo Amaro, Êa,  
Quem me dera Santo Amaro (Solista)  
Todo dia, toda hora  
Toda hora é terra boa  
Terra de nossa senhora”<sup>212</sup>

As letras são tiradas, ou melhor, improvisadas pelo cantador que, geralmente, é um dos instrumentistas. Na improvisação de composições e melodias advindas dos batuques, dos sambas e dos sambas de roda, tanto o tocador como os dançarinos cantam as canções cujas temáticas nascem naquele instante da execução. Embora se faça uma associação entre dança, música e letra, esses elementos não se sobrepõem, muito pelo contrário, se complementam. A dança depende da música, que, por sua vez, necessita da letra

para expressar emoções e sentimentos. As letras trazem em seus sentidos enunciados que acabam sendo um fator estimulante para as sambadeiras e os sambadores dançarem. É notável, portanto, a existência de uma interação que conjuga ritmo, movimento corporal e texto.

#### **4.4 Das temáticas dos sambas de roda: festas populares, santos católicos, sincretismo, trabalho, casa, mulher e cidade**

Os espaços em que se praticavam e praticam o samba de roda também servem de fonte inspiradora para a elaboração de suas músicas. As rodas de samba que eram realizadas em espaços privados tinham um papel duplo: divertimento e culto religioso. Para o compositor e cantor Jota Velloso, em Santo Amaro da Purificação, fossem momentos de lazer, de fé e de culto aos orixás, era no mesmo espaço e com os mesmos recursos que se fazia samba de roda. Havia uma preocupação com o que iria cantar (ritmos) e para quem se iria cantar (santos católicos, orixás do candomblé, festas particulares):

O negro é muito festeiro. Eu acho bacana...além de acreditar, eu acho muito sábia a forma que eles criaram a religião deles, que é uma religião a favor do prazer da existência, da música, da dança, da comida, da sensualidade, da beleza, do cheiro. Então, é tudo que é vida mesmo, eu digo, não é tristeza, não é preto, não é não po-

der cantar, tem que chorar, pagar alguém para chorar, isso, pra mim, não tem nada a ver com Deus. Deus nenhum, eu acho que foi...eu acho que foram eles, nas suas festas, cultuando os seus ancestrais. Após aquilo tudo tinha a hora do prazer e que aqueles mesmos instrumentos sagrados que estava sendo usados pra chamar os oirxás/inquices/voduns, passaram a servir a eles como divertimento e com outras músicas, músicas até maliciosas, muita música era feito de gozação, de uma casa de candomblé pra outra, de um sambista pra outro, sempre teve uma malícia, um samba sem malícia também não tem graça.<sup>213</sup>

A diversidade de temas associados à religiosidade, às festas, às relações de trabalho, à culinária entre outras, referendadas no depoimento do compositor Jota Velloso, são ratificadas pelas pesquisas realizadas por Rosa Zamith<sup>214</sup>. Segundo a autora, as temáticas presentes nos sambas de roda da região do recôncavo perpassam principalmente pelo amor e tudo que o circunda, pelo desejo, pela conquista, pelo desprezo, pela perda e alegria de um encontro feliz. E acrescenta: “[...] não podemos pensar em samba de roda como uma entidade que possui uma forma única, pois são diversas as maneiras como ele se constitui, temática, poética e musicalmente.”<sup>215</sup>

Em Santo Amaro da Purificação, o quadro das temáticas anteriormente delineado não difere. As músicas compostas pelo Grupo Samba de Roda de São Braz passam por significados que falam do indivíduo e ao mesmo tempo do cotidiano que o envolve: são

homens e mulheres em relações conjugais, paqueras, festas populares e religiosas, lendas e atividades laboriais.

Já as temáticas das músicas que são cantadas pelo Grupo Maculelê e Samba de Roda recorrem, frequentemente, ao trabalho rural, às mulheres, mas também tratam das paqueras, das cidades da região e da natureza. São temáticas que representam as mais antigas canções e que são remontadas da seguinte forma pelo grupo e pela memória da Dona Nicinha Luz:

É, é muito samba velho. Essa mesmo que diz “uma cesta de ovos, 700 galinhas...”, isso aí eu era criança com dois, três, quatro anos, e já ouvia falar desse samba. E este também “oh, bole, bole”, é velho menino, eu não era nem nascida. E essa “o guarda civil não quer...”, essas músicas são antigas, antigas mesmo, muito antigas.<sup>216</sup>

De forma singular, nos dois grupos pesquisados, as temáticas representam histórias sempre relacionadas ao cotidiano. É, portanto, um entendimento da maneira como cada um viveu/vive, em consequência das relações sociais e históricas da região. Existe uma diversidade de temas, mas quase sempre falam de si e dos seus “pequenos mundos” criados e vividos diariamente. O Sr. João Saturno ainda reforça: “fala de mãe, fala de pai, fala de amor, é... Fala de tudo. É, de cada coisa, a gente bota uma coisa no meio.”<sup>217</sup> Falar do indivíduo e de seu cotidiano, geralmente, desperta opiniões, comportamentos que expressam um “eu” e um “tu”.

Para um melhor entendimento sobre o *eu* e o *outro* na linguagem, tomemos como referência, em um primeiro momento, a visão de Benveniste sobre o *eu* e o *tu*:

A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “*mim*”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. A polaridade das pessoas é na linguagem a condição fundamental, cujo processo de comunicação, de que partimos, é apenas uma consequência totalmente pragmática.<sup>218</sup>

A polaridade acima abordada não significa nem igualdade nem simetria, o *eu* e o *tu* são complementares e ao mesmo tempo reversíveis. Esses termos (*eu* e *tu*) não se devem tomar como figuras, e sim como formas linguísticas que indicam a pessoa que fala e a que ouve. Vale ressaltar que é notável o fato de que entre os signos de uma língua não faltam, jamais, os pronomes pessoais. A existência implícita desses pronomes é que dá o seu valor social e cultural aos substitutos impostos pelas relações de classe. É, portanto, uma visão de mundo sem classes sociais.

É importante destacar que não há conceito de um “*eu*” que englobe todos os sujeitos considerados “*eu*”, que são ditos pelos locutores, pois esse “*eu*” não denomina nenhuma entidade lexical. A função do “*eu*” está diretamente relacionada ao ato de discurso individual no qual é pronunciado e *lhe* designa o

locutor. Para isso, a linguagem está organizada de tal forma que permite a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como “eu”.

Já o processo de construção do conceito de “outro” está em Bakhtin, segundo Brait<sup>219</sup>, ligado à elaboração de diversas matrizes, tais como a questão do signo, da palavra, da ideologia, da interação, entre outras. Trabalharei as análises das temáticas das canções do samba de roda nas perspectivas bakhtiniana e benvenistiana.

A identificação do “outro” a partir do “eu” no samba de roda baiano merece ser analisado a partir da relação de gênero: homem e mulher. Se por um lado o processo de criação, produção e execução das letras de música, do uso de instrumentos, e do cantar/gritar o samba é de responsabilidade masculina, por outro lado é fundamental o olhar avaliativo que esses homens têm sobre o papel social das mulheres em uma roda de samba. A dimensão interacional assumida pelos interlocutores, aqui denominados “eu-masculino”, explicitam as características que eles têm sobre o “outro – feminino”.

As temáticas denominadas de tradicionais contemplam temas dos batuques, dos sambas e do samba de roda, em diversos locais, tais como Salvador, Recôncavo Baiano, Rio de Janeiro, entre outros. A partir de um levantamento dessas temáticas foi pos-



sível construir uma análise comparativa sobre as mais recorrentes do samba de roda, tomando como marco histórico o período compreendido entre 1950 e 2000. Já os temas denominados de contemporâneos representam uma fusão de temáticas tradicionais e novas em sambas de roda.

No mapeamento que realizei neste estudo, como parte integrante no segundo capítulo, identifiquei que os chamados batuques africanos praticados entre os séculos XVII-XIX trazem elementos e características que se aproximam ao samba de roda. Para Carneiro, “as temáticas dos batuques consistiam em narrativas de episódios amorosos, de feitiçaria ou façanhas guerreiras”<sup>220</sup>. Tinham como característica de criação musical a improvisação. O cantador era o próprio dançarino e os seus assistentes respondiam em coro, muito semelhante ao que acontece no samba de roda santamarense em finais do século XX.

No final do século XIX, segundo Santos, os sambas cantados na cidade de Salvador traziam referências às festas religiosas tais como São João, Senhor do Bonfim e N. Senhora da Boa Morte. Um claro exemplo é o trecho a seguir:

“Venha cá, meu aspirante,  
Chegue p’ra perto de mim;  
Conte-me lá como foi  
De lavagem do Bomfim  
Na quarta-feira de tarde  
Acabado o expediente  
Fechei a secretaria

Peuroso e diligente”<sup>221</sup>

É nos anos de 1980 que o trabalho de Araújo identifica traços de manutenção nas temáticas do samba de roda especificando a região do recôncavo baiano. Além da homenagem aos Santos Católicos, há também, na região, temas de sambas de rodas relacionados aos ciclos de festas natalinas.

“Marcharemos alegres contentes  
Vamos depressa para Belém  
Adorar o Santo Divino  
Que foi nascido  
Para todo o nosso bem”<sup>222</sup>

O Terno de Reis é a referência principal, tanto na montagem como na desmontagem dos altares e dos presépios. Após a desmontagem dos presépios, alguns ornamentos são queimados em uma pequena fogueira na frente da casa enquanto se canta e dança, compassado por trechos denominados de “sambas de velhos”, tais como a quadra a seguir:

“Samba, samba, minha avozinha  
Samba,, samba, vovô e vovó  
Sua saia bonita rodada  
Neste dia queremos louvor”<sup>223</sup>

Além disso, outra prática de ordem cultural comum na região do recôncavo é fazer sambas para os Santos Cosme e Damião. Estes santos protegem os nascidos em um mesmo parto (gêmeos) e as homenagens sempre estão associadas ao oferecimento de caruru. No trecho a seguir, podemos perceber a relação

com os santos católicos:

“Vamos cante este Reis  
Que é de nossa devoção  
Em louvor a Santa Bárbara  
São Cosme e São Damião  
Em louvor a Santa Bárbara  
São Cosme e São Damião”<sup>224</sup>

Em Santo Amaro, a homenagem aos santos católicos Cosme e Damião é também temática tradicional no samba de roda. A reza e o caruru para sete crianças são concebidos com músicas e danças do samba de roda. Ao terminar a refeição das crianças, inicia-se o samba, com trechos como a seguir:

“São Cosme mandou fazer  
Uma camisinha azul  
Quando foi no dia dele  
São Cosme deu caruru  
Vadeia, Cosme, vadeia”<sup>225</sup>

Percebe-se que havia, desde finais do século XIX, e ainda há, em finais do século XX, uma relação entre a religiosidade e os praticantes dos sambas. Todavia, não havia uma exclusividade de temática religiosa evocada nos sambas baianos, ato de ser católico ou adepto do candomblé não fazia diferença. Era, portanto, uma relação híbrida, onde cada ato guarda um sentido em cada religião transformada em canção.

Considerado, anteriormente, como “sincretismo”<sup>226</sup> religioso, vários intelectuais modernos se detiveram sobre essas práticas. O sincretismo é visto por Verger como sendo o resultado da aproximação entre

deuses africanos e santos católicos. Tal aproximação está fundada em certos detalhes das imagens religiosas católicas, associadas às características de orixás africanos. Por exemplo, Ogum, deus dos guerreiros, é aproximado a Santo Antônio, que representa o grau de capitão dos exércitos brasileiros. Já Omolu, divindade da varíola e das doenças contagiosas, é aproximado a São Lázaro, santo católico cujo corpo é representado coberto de chagas. Essas confluências entre deuses africanos e santos católicos, segundo Verger, “[...] se interpenetram, se fundem, se disfarçam, [...] tudo é misturado, gente, coisas, costumes, pensares”<sup>227</sup>. Essa dupla pertença religiosa acaba reforçando a ideia, na modernidade, de relações sincréticas e, atualmente, como formas de resistência diante de uma religião hegemônica, a católica. O que havia de comum entre sambas de temas religiosos ou sambas para diversão era a relação entre o profano e o sagrado, em que o lúdico e o religioso interagiam harmonicamente. Os trechos dos versos a seguir demonstram essa interatividade:

“Seis velas de carnaúba  
De cigarros dous macinhos  
Um cruzado de charutos  
Foi presente dos meirinhos

O Maxi fez a saúde  
Do seu amigo Doutor  
Que da Feira p’ra aqui veio  
Para ser seu protector”<sup>228</sup>

A atribuição destacada no samba acima mencionado, em que se oferecem charutos, cigarros e velas,

está associada às oferendas nos cultos aos caboclos. A compra desses objetos para oferecer aos caboclos dá-se em espaço público, na feira, ou seja, o samba de roda está relacionado tanto aos ambientes públicos como aos privados. São nesses ambientes que ocorrem situações em que o sagrado e o profano se inter cruzam. É por tais situações explícitas, tanto em ambientes privados quanto nos ambientes públicos em que o samba de roda assumiu a referência de ser um samba que explicita o hibridismo religioso.

A dupla pertença religiosa, geralmente associada ao sincretismo ou ao hibridismo é uma das temáticas que continua sendo utilizadas no samba de roda. No depoimento do compositor Jota Velloso, essa circunstância aparece de modo evidente, principalmente em festas privadas oferecidas aos caboclos:

Tinha duas festas grandes, tinha a festa das matas e tinha a festa de Oxum, não sei se tinha outra festa, essas duas eu sei que tinha. E eu sei que era muito bonito e era um som, por exemplo, era um som muito forte e muito animado. Porque começava cantando samba de roda mais comuns, depois como se fosse a Páscoa, como se fosse, eu lembro assim, remotamente, começava quase como se fosse dentro da visão profana, uns sambas de roda que não têm ligação com a parte religiosa, depois que esquentava um pouco e começava a cantar para os orixás e caboclos. Cantavam samba de roda e batendo palma como um samba de roda. Com viola, com tudo. E começava os cânticos pra chamar os orixás e caboclos, os médiuns entravam em transe, essas coisas e era muito bonito. Aí cantava pra cada

orixá [...] <sup>229</sup>

Em Santo Amaro, há a associação entre Oxum, mãe das águas doces, com Nossa Senhora da Purificação, santa da religião católica. Identificar os gêneros e/ou modalidades de sambas de roda, no caso das festas em que o sincretismo religioso se fazia presente, necessariamente passava pela herança étnica. Músicas de samba tocadas em terreiros de nação Ketu eram diferentes daquelas que tocavam em terreiros da nação de Angola. Para o compositor Jota Velloso, diferenciar essas modalidades de letras tornou-se tarefa das mais difíceis, pois a todo instante havia uma mistura de canções cantadas ora em yourubá, ora em linguas quimbundo ou quicongo, ora em português:

[...] porque pro candomblé tem uma diferença enorme, que o candomblé de ketu é todo cantado em iorubá, lá é tudo cantado em português, às vezes, vem umas palavras que eu não sei se é de ketu, não sei se é em Angola, eu acredito mais que esteja ligado mais pra Angola. Eu já vi também que o candomblé de caboclo não tem nada a ver com os índios que moravam aqui, não tem nada a ver, o que se faz no candomblé de caboclo é uma transformação do candomblé de Angola. Mas, apesar disso, eles usam imagens de índios assim...algumas coisas, tudo bem, misturado, isso foi misturando isso é um caldo de cultura muito grande [...] <sup>230</sup>

Esse samba ao qual Jota Velloso se refere pode ser caracterizado como sendo um “samba de caboclo”. Segundo Lody, é característica nos terreiros Angola-Congo e Moxicongo a presença do samba e do culto

aos caboclos. Nessa modalidade de samba existem:

[...] interpretações subjetivas sobre as lendas e acontecimentos relacionados aos Caboclos e sua vida nas matas, estórias de valentia, caçadas, animais das florestas, belezas da natureza e a presença dos santos católicos e suas atuações nos acontecimentos da vida.<sup>231</sup>

O culto aos caboclos é portanto uma temática que está associada diretamente ao sincretismo étnico (caboclo-índio). A temática recorrente em homenagem aos caboclos ou orixás de cultos africanos está presente em trechos do samba, como abaixo descrito:

“O galo cantou, cantou, cantou  
Ta chegando a hora,  
Oxalá tá me chamando  
Tocador vamos embora, oi”<sup>232</sup>

Ainda segundo Araújo, o município de Conceição do Almeida, região do recôncavo baiano, é um dos grandes redutos da dança e da música do samba de roda. Para Araújo, naquele município pode se encontrar “[...] extraordinários matizes musicais, coreográficos e literários”<sup>233</sup>. Identificam-se as relações econômicas praticadas pelo município, como por exemplo a produção de café, de laranja e do fumo. Tais práticas econômicas são recorrências constantes nas canções de grupos do referido município.

Em Santo Amaro, as práticas econômicas também são constantes nas temáticas relacionadas ao trabalho rural e urbano. Representando uma das mais

tradicionais canções do samba de roda no recôncavo baiano, o samba a seguir retrata o contexto de um dia de trabalho de um feirante. A temática associa a viagem de trem desse feirante, em busca de um espaço para comercializar seus produtos. Nessa viagem, ele, basicamente, está amparado por seus instrumentos de trabalho: o facão, uma cesta de ovos e novecentas (ou será setecentas?<sup>234</sup>) galinhas.

“Eu levei uma carreira  
Esta foi pequeninha  
Eu saí da minha terra  
Esbarrei na lagoinha (Alagoinhas)

Cum facão de dez arrobas  
Fora o cabo e a bainha  
Fora o aço que ele tinha  
Uma cesta de ovos  
E novecentas (setecentas) galinhas

Oi, o trem corre  
Por cima da linha  
Oi, o trem corre  
Por cima da linha”<sup>235</sup>

A cesta de ovos representa o produto a ser comercializado, já as galinhas ganham uma dupla função: a primeira, sendo um produto pronto para ser comercializado e a segunda, como forma de reproduzir o capital constituído a partir do comércio efetivado com as galinhas. A temática da referida canção está associada não só aos instrumentos que colaboram com o trabalho, como também o capital cultural adquirido por esses indivíduos. O trabalhador, seja urbano, seja rural, corre todos os dias, se desloca de casa



para vários lugares, vive numa dinâmica de ir e vir.

O núcleo familiar é a base de formação dos grupos de samba de roda pesquisados, o que reforça a associação entre os temas das músicas e as experiências de vida dos seus integrantes. O responsável pela família, seja ele homem ou mulher, trabalha na roça, na feira, no rio, nas fábricas. O trabalho é o responsável pela manutenção e pela sobrevivência da família. Enfrentar os desafios do trabalho é visto na quadra de samba a seguir como um ato de ir para a guerra:

“Eu vou pra guerra,  
Não vou morrer,  
Tenho pai, tenho mãe, tenho filho,  
Tenho mulher pra dar de comer.”<sup>236</sup>

Essa mesma estrofe do samba de roda pode ser visitada por outro ângulo: representa uma filosofia de vida, isto é, como cada indivíduo que canta e dança dialoga com as dificuldades para manter viva sua família e a si próprio. A luta metafóricamente é para não morrer de fome.

Além disso, as temáticas tradicionais também expressavam outro perfil do sambista/sambador. A sociedade branca-burguesa-livre, composta pelos senhores de engenhos (des)qualificava os sambistas como sendo fanfarrões e capadócios, inimigos do trabalho, atribuindo essa (des)qualificação aos negros-mestiços. Em levantamento efetuado por Santos, em 1867, foram localizadas publicações em jornais de tre-

chos de sambas do bairro da Saúde, na cidade de Salvador, em que o papel de capadócio estava associado ao sambista. Tal visão na primeira década do século XX, ainda levava o sambista a ser preso:

“Só Xixi Ribeiro  
Não me prende não  
Q’eu não fui nem sou  
Seus captivos não”<sup>237</sup>

O cotidiano está representado, também, pela relação ao trabalho das lavadeiras. As relações de poder da força policial está presente na quadra seguinte talvez por ser uma prática indevida para a cidade (urbano). O trecho a seguir é uma das mais tradicionais canções do samba de roda e exemplifica a referida proibição no trabalho das lavadeiras:

“O guarda civil não quer,  
A roupa no quarador,  
Meu Deus onde eu vou quorar,  
Quorar minha roupa.”<sup>238</sup>

O exemplo anterior pode ser considerado um canto de trabalho. Segundo Tinhorão, geralmente a criação de cantos de trabalho em finais do século XIX entre os negros (ainda escravos) estava associada a algumas funções, tais como:

[...] para obter chuva no tempo certo, para a terra não secar, para a semente crescer, para haver abundância da messe, para a boa colheita das espigas, para o descascamento dos grãos, assim como havia para a caça, a pesca e as demais atividades da comunidade.<sup>239</sup>

Ao se deslocarem para outro continente, segundo Tinhorão<sup>240</sup>, os negros africanos não precisaram alterar sua prática cultural de cantar e dançar nos momentos de trabalho, pois faziam parte do seu cotidiano, bem como do trabalho em conjunto. Entretanto, ressalto que a canção de trabalho na lavoura na África e nas Américas possuía qualidades distintas. As condições de trabalho forçado, de agressões físicas e desqualificações, enquanto sujeitos sociais, são algumas características que demonstram as distinções entre cantar para se trabalhar no Brasil e cantar para se trabalhar no continente africano.

As cantigas de trabalho não se restringiam à dureza do regime de labor escravo. Na literatura, *“O negro e o Garimpo em Minas Gerais”*, de Aires da Mata Machado Filho, citado por Tinhorão, encontram-se registros de versos das cantigas de trabalho que saudavam a natureza, como por exemplo:

“Galo já cantou, rê, rê,  
Cristo nasceu,  
Dia amanheceu,  
Galo já cantou

Galo já cantou, rê, rê,  
Cacariacô  
Cristo no céu  
Galo já cantou”<sup>241</sup>

No trabalho forçado, o lamento dos escravizados diante da situação de explorados era constituído pelo pedido de morte. Proclamar a morte era, às vezes, o

caminho entoadado em canções. No trecho, a seguir, o uso da palavra “lamba” refere-se à queixa do negro pelos serviços duros no garimpo em Minas Gerais:

“Ei ê lamba,  
Quero me cabá no sumidô  
Quero me cabá no sumidô  
Lamba de 20 dia  
Ei, lamba,  
Quero me cabá no sumidô  
Ei ererê”<sup>242</sup>

Os ritmos dessas cantigas de trabalho eram marcados pelas batidas dos pés. Nas referidas cantigas havia quem cantasse as quadras e quem gritasse e/ou respondesse os refrões. Essa é uma característica peculiar das tradições culturais relacionadas às músicas e aos cantos dos negros no Brasil. Segundo Tinhorão, tal característica corresponde a um “estilo africano de cantar.”<sup>243</sup> O improvisado, os diálogos em marchas, o coro repetindo trechos tradicionais e o cantador improvisando quadras com base no contexto do momento (trabalho na lavoura, no garimpo, na casa-grande, etc) são algumas das principais características dos cantos dos negros no Brasil, sejam eles batuques, sambas ou sambas de roda.

Os cantos de trabalho, segundo o cantor e compositor Roberto Mendes<sup>244</sup>, são temas que influenciaram o samba de roda. Para Mendes, o samba em Santo Amaro é um autêntico “samba chula”<sup>245</sup>, sendo, portanto, um rito ligado ao trabalho. Segundo Ti-

nhorão<sup>246</sup>, a chula caracteriza-se por composições de poucos versos (geralmente quadras) que recebem essa denominação por associar a palavra chulo, à gente da mais baixa condição social. Esses pequenos versos podem ser cantados em sambas de roda e em desafios de viola conhecidos como repentes. O repente consiste no uso de versos improvisados.

Se remontarmos às relações de trabalho canavieiro na região do recôncavo, os versos de algumas cantigas do samba de roda eram tirados das práticas de trabalho agrícola, ou seja, de um ritual de trabalho. Os integrantes dessas práticas faziam parte de uma classe social baixa no Brasil, portanto considerados chulos. A chula seria um comportamento do homem e da mulher que trabalhavam na lavoura e que traduziam em canção os seus perfis sociais. O trecho a seguir reforça os conceitos de Mendes e Tinhorão sobre a chula:

“Lelé, meu amor Lelé,  
No cabo da minha enxada  
Não conheço coroné”<sup>247</sup>

O trabalho rural na lavoura é uma temática recorrente nas tradicionais canções do samba de roda. Segundo Jota Velloso, essa temática deve ser uma das mais antigas da história do samba de roda da região: “[...] Muita coisa do samba vem relacionado com o trabalho na lavoura e esses daí são mais...devem ser mais antigos desses sambas assim [...]”<sup>248</sup>

As relações comerciais envolvendo a lavoura, a feira e a pesca compõem uma tríade elementar nas temáticas atuais do samba. O trabalho é visto como fruto das transformações econômicas com as quais o município de Santo Amaro conviveu ao longo de sua história. Da produção açucareira colonial, passou para à lavoura do fumo e da mandioca no período republicano, chegando no final do século XX às indústrias de papéis. A produção agrícola vai chegar ao centro da cidade e, no centro, a feira municipal congrega trabalhadores, violeiros e sambadores. Todos exercem um duplo papel social: de trabalhadores e de artistas populares.

Esse duplo papel social fez do homem e da mulher personagens centrais de diálogos formados nas canções dos sambas de roda. Pescadores, trabalhadores rurais e feirantes: esses são alguns exemplos do perfil socioeconômico dos sambadores e das sambadeiras no município de Santo Amaro. Fazer-se representar em suas canções é uma condição essencial. No trecho a seguir há a associação entre o trabalho da roça e transporte para pesca, que são marcas que expressam não só a valorização por aquilo que fazem enquanto trabalhadores, como também acabam preservando um modelo operatório para lidar com o trabalho:

“Meu balaio, meu balaio, meu balaio  
Tira o maxixe, tira da rama  
Tira o quiabo do pé  
Com o maxixe da galha  
Eu vou, eu vou pro barco andar no mar

O vento batendo na vela  
Devagar com o meu carregó devagar”<sup>249</sup>

As letras refletem, portanto, uma relação íntima entre música, cotidiano e condição social. No final do século XX, as letras que retratam as relações de trabalho no samba de roda em Santo Amaro falam de um lugar que eles conhecem muito bem: o de artista popular e trabalhador rural.

Outro refrão de samba de roda cantado no final do século XX, e ressaltado pelo Sr. Rodrigo Velloso, é uma referência ao local em que se forma e se faz com frequência o samba de roda santoamarense: nas casas residenciais. Enaltecer o recinto em que estava ocorrendo uma roda de samba é, no mínimo, uma forma de agradecer e respeitar os moradores daquele espaço privado-doméstico. Os diferentes trechos de samba a seguir exemplificam esse ponto de análise, em que as antigas são feitas para abençoarem as casas que se abrem para fazer sambas de roda:

“É de Deus é de Deus,  
Essa casa, essa casa é de Deus.”<sup>250</sup>

A moradia e/ou residência é um dos principais pontos para se estabelecer uma relação de paquera entre homens e mulheres. Em alguns trechos do samba de roda, há uma associação entre o lugar em que a mulher vive em seu cotidiano e o lugar em que o homem se coloca enquanto agente de conquista da pa-

quera. A conquista é saber onde e como chegar ao local em que a mulher reside. Uma espécie de paquera planejada, astuta e romântica também. A casa acaba sendo o lugar comum para essas paqueras.

“Minha senhora onde é que você mora  
Vou fazer minha morada  
É lá, é lá, minha morada é lá  
Minha senhora onde é que você mora,  
Em que parte desse mundo, em que cidade escondida,  
Lá também quero morar”<sup>251</sup>

Como já mencionei anteriormente, no grupo de Samba de Roda de São Braz, as temáticas das canções estão ligadas ao cotidiano dos indivíduos que dele fazem parte: o trabalho, as festas, a cidade de Santo Amaro, a paquera, as relações conjugais, dentre outras.

O cuidar da casa na ausência do marido que vai para o trabalho sustenta um olhar masculino que condiciona a mulher às rotinas domésticas. Tais rotinas são atribuídas às mulheres nas zonas rurais, que incorporam essas atribuições e se veem, enquanto mulheres pobres, negras ou mestiças, domésticas e subalternas. Contudo, seja qual for a sua condição, são cortejadas e cantadas pelos companheiros. Na canção a seguir, os próprios integrantes mencionam não saber alguns significados, o que torna o trecho sem coerência. O termo labareda, por exemplo, pode estar associado ao fogo que queimou algo ou a casa inteira:



“Eu saí pro meu trabalho  
Deixei Luiza em casa  
Luiza se descuidou  
Labareda me roubou  
Luiza, minha nega  
Eu vou ver labareda”<sup>252</sup>

A mulher, parte essencial desse cotidiano, é vista, em algumas canções, no lugar em que é a protagonista. O homem, enquanto narrador, se coloca no lugar de vítima após uma briga conjugal, como por exemplo no trecho a seguir:

“Procurei e não encontrei  
Abri a mala  
Não vi seu retrato e chorei  
Criança loura  
Que não sabe o que é amar  
Não sei qual é o motivo  
De você me abandonar  
Fala mulher arengueira  
Fala mulher, arenga  
Fala mulher por arenga  
Fala mulher minha nega.”<sup>253</sup>

Percebe-se a atribuição do termo “arenga”, que direciona à mulher o papel de ter um discurso aborrecido, lamuriento, repleto de denúncias não justificadas. Esse discurso aborrecido permite ao homem se estabelecer no lugar de vítima. O pedido do homem para que a mulher volte para sua casa representa, nesse diálogo, uma concessão – o objeto da intriga é o ciúme do homem pela mulher.

Outra canção que faz parte do repertório do grupo *Samba de Roda de São Braz* apresenta a mulher em seu cotidiano. O romance entre namorados ou a vida

conjugal entre casais trazem situações de desavenças e boatos. As intrigas e as brigas entre os casais são capazes de interferir nas relações conjugais:

“Não fui eu morena  
Que fiz arenga ao seu pai  
Não fui eu morena  
Que fiz arenga ao seu pai  
Sapatilha bem feita  
Sapateiro é quem faz  
Sapatilha bem feita  
Sapateiro é quem faz.”<sup>254</sup>

O trecho anterior representa um pedido de desculpas do homem para a mulher. Mediante circunstâncias de mexericos e inverdades, ele tenta por à prova a sua relação de confiança com a amada. Mais uma vez, é o homem se colocando numa situação de vítima, só que agora atribui a responsabilidade a um outro (o pai da amada), em uma atitude de intriga (para criar desavença entre o casal).

Outro substantivo ao qual a mulher é associada é a expressão “boneca”. Tal expressão equivale a uma valoração que expressa a forma de conquistar a mulher, sem apelar para o sensual. É a beleza refletida nos passos miudinhos, no deslizar para frente e para trás, no saracoteio de sua saia, na expressão do seu rosto. É, por conseguinte, um substantivo de valorização que resulta no discurso que permite ao homem conquistar a mulher utilizando a sutileza nos versos:

“Quem entrou na roda foi uma boneca,  
Foi uma boneca, foi uma boneca”<sup>255</sup>

Por fim, a temática ligada à figura feminina traz trechos que, além de criar substantivos, criam adjetivos (des)qualificadores. Em canções de samba de roda, nota-se um olhar dominador do homem sobre as mulheres, uma visão impregnada de valores morais através dos quais o homem ainda via a mulher sambadeira como aquela que se exibia para muitos outros homens além dele:

“-Se essa mulher fosse minha  
Eu tirava do samba já, já,  
Dava uma surra nela que ela gritava chega  
- Chega! Oh meu amor!  
- Eu vou me bora pra Minas Gerais, eu vou.”<sup>256</sup>

Cabe ressaltar que, nesse mesmo samba, o diálogo apresenta um homem que submete a mulher aos seus caprichos e uma resposta da mulher àquela situação. A expressão “chega! oh meu amor” é a resposta dada pela mulher diante de um quadro de não comodismo e de insubmissão, buscando com isso seus direitos, sua liberdade.

Se por um lado o discurso masculino desqualifica a mulher, por outro lado esse mesmo homem se coloca no lugar do conquistador. A paquera é o recurso para valorizar a relação entre ambos. Por exemplo, na quadra a seguir, o convite para entrar na roda é feito pela mulher e isso só foi possível devido à paquera iniciada pelo homem. O convite acaba sendo simbolicamente uma forma de selar a conquista:

“Foi ela, foi ela (refrão)  
Foi ela quem me chamou  
Foi ela quem me chamou  
Morena cor de canela  
Foi ela quem me chamou  
Eu sambo de olho nela”<sup>257</sup>

Se as festas em homenagens aos santos católicos são uma temática peculiar ao samba de roda, as tradições populares não fogem à regra. Em Santo Amaro da Purificação, a apresentação da Burrinha de São Braz é uma temática frequente nas letras das músicas de seus sambadores. A Burrinha é um suposto animal, cuja representação consiste em uma armação de madeira, coberta de chita, e que tem ao centro um buraco de onde sai um homem que dança, dando a impressão de estar montado no animal representado. É uma expressão cultural muito semelhante, em importância, ao Terno de Reis, além de ser uma das mais importantes manifestações populares no recôncavo baiano. Tal divertimento traz o samba de roda em seu contexto, como por exemplo:

“Minha burrinha bebe vinho  
Bebe também aguardente;  
Arrengo deste bicho  
Que tem vício feito gente.”<sup>258</sup>

Além das quadras, no samba de roda, geralmente, cantam-se períodos curtos, reforçando a temática em evidência. É uma espécie de chamado ou evocação para quem está sendo homenageado com aquele samba, neste caso a burrinha. Os refrões<sup>259</sup> a seguir repre-

sentam as chamadas que são oferecidas à burrinha:

“Ô minha burrinha ela  
É boa de cela”

“Vaqueiro prenda seu gado  
Seu gado, seu gado”

“Burrinha de ouro deu sinal  
Deu sinal, deu sinal  
Deu sinal do dono da casa”

Outra temática do samba de roda, em finais do século XX, está associada à valorização da cidade e da região do recôncavo. Sua importância está presente na letra da música intitulada Samba Santoamarense, pois essa canção simboliza a cidade de Santo Amaro da Purificação numa espécie de hino<sup>260</sup>.

Fui de viagem  
Passei barreiras  
Avisa meus companheiros  
Sou eu Manoel de Isaías  
Na ida levei tristeza  
Na volta trouxe alegria  
Passei pela quixabeira  
Mané me deu uma carreira  
Que até hoje corria  
Tu não faz como um passarinho  
Que fez um ninho e avoou  
Mas eu fiquei sozinho  
Sem teu carinho  
Sem teu amor  
Alo meu Santo Amaro  
Eu vim lhe conhecer  
Eu vim lhe conhecer  
Sambá santamarense  
Pra gente aprender  
Pra gente aprender  
Tu não faz como um passarinho  
Que fez um ninho e avoou  
Mas eu fiquei sozinho

Sem teu carinho  
Sem teu amor”<sup>261</sup>

Alguns pontos materializados verbalmente nessa canção devem ser salientados, a começar pelo substantivo “quixabeira” que significa uma árvore do sertão cujo fruto é utilizado na fabricação da cachaça. O uso da cachaça durante e após as rodas de samba é, segundo Santos<sup>262</sup>, condição essencial nos efusivos eventos, principalmente, em espaços privados. Outro ponto materializado é a frase “samba santoamarense, pra gente aprender”. Ela traz uma carga de valorização e enaltecimento, não só no samba de roda, como também dos sambadores e sambadeiras daquele município. Por fim, mais uma expressão que funciona como um convite a quem queira conhecer os sons, as danças e as músicas dos sambas de roda: “Alô meu Santo Amaro, Eu vim lhe conhecer”.

Esse samba de roda parece ser a mais representativa canção, uma vez que estabelece uma relação entre o trabalho rural, na lavoura, o samba de roda e a cidade de Santo Amaro da Purificação. Embora os grupos pesquisados não tenham mencionado essa música como sendo composta por eles, e sim, pelo Grupo Quixabeira<sup>263</sup>, a representatividade dessa canção se deu, em parte, pela difusão que teve através das rádios e dos discos – símbolos da industrial cultural da música. Tal difusão, de certa forma, elevou essa canção a sinônimo de identidade, associando o samba

de roda à região de Santo Amaro.

Gravada, inicialmente, por Carlinhos Brown<sup>264</sup>, essa canção contou com a participação especial dos cantores Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil. Além dessa gravação, houve outra com a banda de axé-music Cheiro de Amor, na voz da cantora Carla Visi. O sucesso dessas gravações fez com que a canção passasse a fazer parte do repertório de grupos de samba de roda e de cantores da música popular, tais como Caetano Veloso e Maria Bethânia. O interesse da indústria cultural sobre essa canção gerou o trabalho “Quixabeira – Da roça à indústria cultural”, produzido pelo Projeto Bahia Singular e Plural, do Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia-IRDEB, em 1998. Neste trabalho, discutiu-se a cultura popular rural como fonte de matéria-prima para alimentar o mercado cultural da música urbana.

A letra da música “Samba santoamarense” ilustra e demonstra a convivência do samba de roda com instrumentos de modernização. São letras que se deslocam de uma produção da cultura popular para uma execução feita pela cultura de massa. Um deslocamento que leva consigo imagens de uma região e de um município e traduzem não só a expressão cultural do samba de roda, como também traços identitários.

Os resultados desse encontro entre culturas (popular e cultura de massa), dentro das condições de

produção do sistema capitalista, trazem efeitos de desigualdades aos quais Canclini<sup>265</sup> chama a atenção. Para esse autor, a cultura popular pode se desenvolver em dois espaços: o da classe dominante e o da classe dominada. O encontro dessas classes num mesmo espaço social é visto como sendo o resultado do jogo de interações entre a tradição e a modernização, no nosso caso, do samba de roda.

As temáticas contemporâneas do samba de roda santoamarense, conforme mencionado anteriormente, representam uma junção de temas tradicionais com novos temas. Essa junção do tradicional e do novo se entrecruzaram e atualizaram as temáticas conforme as transformações dos contextos históricos, sociais e econômicos. No que tange às características, os personagens dos sambas de roda em finais do século XX continuam sendo os mesmos que praticavam os batuques no final do século XIX. Entretanto, as mudanças e os deslocamentos vão desde as promoções sociais de ex-escravizados a trabalhadores rurais e funcionários públicos até às práticas culturais que envolvem as fusões de ritmos, a inserção de novos instrumentos, o uso de indumentárias próprias ou estereotipadas, os novos locais de apresentação, entre outros aspectos mencionados no segundo capítulo desse trabalho. Essa interação, entre o moderno e o tradicional, faz com que a expressão cultural do samba de roda se mantenha na contemporaneidade. No capítulo se-



guinte, abordarei o lugar do samba de roda em convívio com o mercado cultural. O espaço de práticas dessa expressão cultural está compartilhado entre a casa, a rua e os palcos.

## NOTAS

185. Utilizou-se como fonte de catalogação os depoimentos dos integrantes dos grupos pesquisados, além dos discos: MENDES, Roberto. **Tradução. Roberto Mendes e Convidados.** São Paulo: Atração Fonográfica, 2000. 2 CD: digital, estéreo. Número do CD ATR 31084; BARRAVENTO. **Vatapá de Véia. Emergentes da Madrugada.** Salvador: WR Discos, 1 CD: digital, estéreo. Número do CD 990090601; **VIVA A BAHIA! No. 2. Coleção de Pesquisas da Música Brasileira.** Salvador: Philips, 1968. 1 LP (36'50'' min.). Número do LP P632 923L. Foram consultadas as bibliografias de PAIM, Zilda. Op. cit. e DE ARAÚJO, Nelson. Op. cit.

186. O conceito de discurso é concebido neste estudo como a associação de um texto a seu contexto. Cf. MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso.** Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 45.

187. A concepção de "autor" está embasada no princípio da análise do discurso. Cf. FOUCAULT Michel.

188. Cf. *Ibid.*, p. 26

189. Cf. *Ibid.*, p. 27-28.

190. Cf. SATURNO, João. Entrevista. 2000.

191. O Sr. José Raimundo C. da Silva é professor de História, nascido em Santo Amaro em 1951. É assessor na atual gestão da Secretaria de Cultura do Município de Santo Amaro. Cf. RAIMUNDO, José, 49 anos de idade. Entrevista concedida em Santo Amaro/BA, 17 ago. 2000.

192. A Sra. Maria Mutti é coordenadora do NICSA, nasceu em Santo Amaro em 1948. É pesquisadora das culturas populares, em especial do maculelê. Cf. MUTTI, Maria, 52 anos de idade. Entrevista concedida em Santo Amaro/BA, 17 ago. 2000.

193. Cf. PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 88.

194. Termo utilizado por Nestor Garcia Canclini, para discutir conflitos multiculturais da globalização. Para o autor, as sociedades estão organizadas para sair do século XX fazendo consumidores, ao passo que enquanto direito para exercer a cidadania, essa mesma sociedade está calcado em modelos do século XVII. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 1999. p. 53.

195. Cf. *Ibid.*, p. 47.

196. Cf. LUZ, Nicinha, 51 anos de idade. Entrevista concedida a Erivaldo Nunes. Santo Amaro da Purificação/BA, 10 out. 2000.

197. Cf. *Id.*

198. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista. 2001.

199. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista. 2000.

200. Cf. LÜHNING, Angela. **Música: palavra-chave da memória**. In: MATOS, Claudia Neiva, et al (Orgs.). *Ao encontro da palavra encantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 25.

201. Cf. SATURNO, Antonio. Entrevista concedida

em São Braz, Santo Amaro/BA, 07 jan. 2001.

202. Cf. SATURNO, João. Entrevista concedida em São Braz, Santo Amaro/BA, 06 jan. 2002.

203. Cf. LÜHNING, Angela, *Op. Cit.*, p. 26-27.

204. Cf. VELLOSO, Jota. Entrevista.

205. A análise sintática corresponde ao estudo da oração ou do período que visa classificar seus termos integrantes e determinar relações existentes entre eles. Cf. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1992, p.1037.

206. Trecho de samba de roda cantado pelo Grupo Maculelê e Samba de Roda.

207. Cf. SODRÉ, Muniz. *Op. cit.* p. 44.

208. Trecho retirado de Jocélio Teles dos Santos. *Op. cit.*, p. 28.

209. Cf. ZAMITH, Rosa. **O samba de roda baiano em tempo e espaço**. In: Revista Interfaces. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p. 63-64.

210. Trecho de samba de roda cantado pelo Grupo Maculelê e Samba de Roda.

211. O dístico corresponde à estrofe ou poema de dois versos. Já a quadra equivale à estrofe de quatro versos. A estrofe é um grupo de versos que compõe uma unidade, com correspondência métrica com um ou mais grupos semelhantes. Cf. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1992. p. 370, 473 e 925. No samba de roda, as letras predominam em quadras. Cabe ressaltar que a quadra foi um dos

legados de Portugal à canção brasileira, e que pode ter influenciado as letras de sambas. Cf. SODRÉ, Muniz. op. cit. p. 43.

212. Trecho de samba de roda cantado pelo Grupo Maculelê e Samba de Roda.

213. No ano 2000, Jota Velloso estava responsável pela produção do CD da Sra. Edite Oliveira. Neste CD, foram gravados 13 sambas de roda que integram o repertório musical das festas realizadas pela Sra Edite em sua residência. Essas festas eram em homenagem a Oxum, mãe das águas doces, cuja relação sincrética estava ligada a Nossa Senhora da Purificação. Cf. VELLOSO, Jota. Entrevista.

214. Em 1992, a autora acompanhou o Núcleo de Música da Coordenação do Folclore e Cultura Popular/FUNARTE, realizando pesquisas sobre o samba de roda nos municípios de Cachoeira, São Félix e Muritiba, região do recôncavo baiano. O artigo publicado em 1995 foi resumido e fez parte do encarte do CD Samba de roda no Recôncavo Baiano, série Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, n. 47, MINC/FUNARTE. Cf. ZAMITH, Rosa. Op. cit.

215. Cf. *Ibid.*, p. 64.

216. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista. 2000.

217. Cf. SATURNO, João. Entrevista. 2000.

218. Cf. BENVENISTE, Emile. **Da subjetividade na linguagem**. In: id. Problemas de lingüística geral. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 2.ed. Campinas: Pontes. p. 286.

219. Cf. BRAIT, Beth. **Alteridade, dialogismo, heterogeneidade: nem sempre o outro é o mesmo**. In: BRAIT, B. (Org.). Discurso e enunciação. Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas. Campinas: Pontes, (no prelo).

220. Embora Edison Carneiro faça tal afirmação, esta informação não foi mencionada em fontes de letras de músicas e sim através de partituras de pesquisadores portugueses. Tais pesquisadores analisaram cantos e danças em Angola e no Congo. Cf. CARNEIRO, Edison. op. cit. p. 13 e 14.

221. Trecho retirado de DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit. p. 30.

222. Trecho retirado de DE ARAÚJO, Nelson. op. cit. p. 147.

223. Ibid., p. 148.

224. Ibid., p. 145.

225. Trecho retirado de PAIM, Zilda. op. cit. p. 125.

226. A palavra sincretismo tem em seu significado a síntese de duas ou mais culturas de origens diferentes que se juntam, dando origem a uma nova cultura. Cf. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1992. p. 1035.

227. Cf. VERGER, Pierre. op. cit. p. 232.

228. Trecho retirado de DOS SANTOS, Jocélio Teles. op. cit. p. 35.

229. Cf. VELLOSO, Jota. Entrevista.

230. Cf. Id.

231. Cf. LODY, Raul. **Samba de Caboclo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977. p. 3.

232. Trecho de MENDES, Roberto, 49 anos de idade. Entrevista concedida em Santo Amaro/BA, 17 set. 2000.

233. Existem cantos especiais da lavoura do fumo, cantos em devoção aos santos católicos São Cosme e São Damião, Santa Bárbara, cantos para celebrar a queima da lapinha (Terno de Reis), entre outros. Cf. DE ARAÚJO, Nelson. op. cit. p. 144.

234. Em Santo Amaro da Purificação, se canta o trecho dizendo: *“uma cesta de ovos, setecentas galinhas”*.

235. Trecho retirado de ARAÚJO, Nelson. op. cit. p.

150. Essa canção já foi alvo de adaptações em gravações comerciais de cantores da música popular brasileira. Foi também mencionada na entrevista com a Sra. Maria Eunice Luz. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista. 2000.

236. Trecho citado por VELLOSO, Rodrigo. Entrevista.

237. Trecho retirado de DOS SANTOS, Jocélio Teles. Op. cit. p. 28.

238. Trecho de samba cantada pelo Grupo Maculelê e Samba de Roda.

239. Cf. TINHORÃO, José Ramos. op. cit. p. 112.

240. Cf. Id.

241. Cf. MACHADO FILHO, Aires da Mata, *apud* TINHORÃO, José Ramos. op. cit. p. 117. **O negro e o ga-**

**rimpo em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. p. 70.

242. Cf. *Ibid.* p. 118.

243. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *op. cit.* p. 123.

244. Roberto Mendes é professor, cantor e compositor. Nascido em Santo Amaro em 1951, vem trabalhando seu estilo musical com referência na chula santoamarense desde os anos 80 do século XX. Em seu trabalho lançado no ano de 2000, o cd *Tradução*, Roberto Mendes desenvolveu pesquisa com vários ritmos de samba de roda, a saber: o corrido, o barravento e o amarrado. Uma das fontes de sua pesquisa foi o Grupo Samba de Roda de São Braz. Cf. MENDES, Roberto. *Entrevista*.

245. O samba chulado é caracterizado como sendo um samba rimado. Exprime situações de mágoa, preces, invocações, ternura, sátiras, desafios e desabafos. Cf. GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 28.

246. Cf. TINHORÃO, Jose Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 61.

247. Trecho extraído de MENDES, Roberto. *Entrevista*.

248. Cf. VELLOSO, Jota. *Entrevista*.

249. Trecho extraído de SATURNO, Antonio. *Entrevista*. 2001.

250. Trecho extraído de VELLOSO, Rodrigo. *Entrevista*.



251. Trecho extraído de LUZ, Nicinha. Entrevista. 2001.
252. Trecho extraído de SATURNO, Antonio. Entrevista. 2001.
253. Id.
254. Id.
255. Trecho extraído de MENDES, Roberto. Entrevista.
256. Trecho extraído de MUTTI, Maria. Entrevista.
257. Trecho extraído de LUZ, Nicinha. Entrevista. 2001.
258. Trecho extraído de PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**. Santo Amaro, 1974.
259. Trechos extraídos de MENDES, Roberto. **Tradução. Roberto Mendes e Convidados**. São Paulo: Atração Fonográfica, 2000. 1 CD: digital, estéreo. Número do CD ATR 31084.
260. O conceito de hino está relacionado a uma composição poética musicada que pode simbolizar uma nação. Esse sentido de nação santoamarense está atrelado à expressão do samba de roda, seja ligado ao trabalho rural, seja ligado às festas populares.
261. Trecho extraído de BROWN, Carlinhos. **Alfagambetizado**. São Paulo: EMI Music Ltda, 1996. 1 CD: digital, estéreo.
262. Cf. DOS SANTOS, Jocélio Teles. Op. cit. p. 27.
263. O Grupo Quixabeira é composto por várias co-

munidades do município de Feira de Santana/BA. São lavradores da região do recôncavo baiano e do sertão da Bahia.

264. Cf. BROWN, Carlinhos. **Alfagamabetizado**. São Paulo: Emi Music Ltda, 1996. 1 CD: digital, estéreo. Essa canção resultou do trabalho de pesquisa da Nova Pesquisa e Assessoria em Educação e A M.C. - Associação do Movimento de Compositores da Baixada Fluminense, onde os próprios lavradores cantam suas criações. O trabalho foi intitulado de "Da quixabeira pro berço do rio". É um mergulho na cultura musical rural do sertão e do recôncavo da Bahia.

265. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**.

## **5. O SAMBA DE RODA BAIANO NA VIRADA DO SÉCULO XX**



*Fig. 19 – Ensaio do Grupo Samba de Roda de São Braz, Janeiro de 2002.*



*Fig. 20 – Apresentação do Grupo Maculele e Samba de Roda de Santo Amaro, Janeiro de 2002.*

Fruto de permeabilidade e apropriações étnicas, rítmicas e religiosas, o samba de roda apresenta traços identitários que se entrelaçam, lutam e resistem diante do sistema capitalista de produção. O sistema capitalista constitui-se pelo processo de produção, comercialização e distribuição de produtos culturais. A mercadoria oriunda deste processo se dá em forma de discos, propagandas, shows e eventos que passam a constituir novas formas de representações sociais para o samba de roda. Falar da cultura popular como produção supõe que se leve em consideração os processos produtivos e materiais que são necessários para a invenção, o conhecimento ou a representação de alguma coisa. Na concepção teórica de Canclini, os produtos culturais devem ser analisados como representações, *“verificando-se os conflitos sociais que aparecem, quais as classes que se encontram representadas, como são empregados os procedimentos formais de cada linguagem para sugerir a sua perspectiva específica.”*<sup>266</sup> Desse modo, pode-se estabelecer uma relação entre a realidade social e histórica e a sua representação.

Na historiografia da música popular brasileira em que se contemplam estudos sobre o samba, principalmente entre o final do século XIX e início do século XX, se apontam formas de perseguição às práticas das rodas de samba. Cantar e dançar eram atribuições àqueles que faziam parte de um grupo considerado como do antitrabalho<sup>267</sup>, se constituindo, portanto,

numa forma específica de representar socialmente o negro e aqueles simpatizantes de suas práticas musicais. Essa forma de representação social do samba estava atrelada às perseguições que a polícia e a imprensa adotava contra quem praticava e o que se praticava nos sambas e nas suas rodas. Vejamos como no final do século XX as representações sociais do samba de roda santoamarense estavam configurados.

### **5.1 As representações sociais do samba de roda em Santo Amaro**

Reportando-se ao samba de roda, praticado na cidade de Santo Amaro, não havia nenhum tipo de proibição ou até mesmo censura acerca das práticas das rodas de samba no centro da cidade e em áreas rurais entre os anos de 1940 a 1960. Conforme depoimentos<sup>268</sup> dos integrantes dos grupos entrevistados, os períodos de dificuldades para se fazer sambas remontam ao início do século XX, principalmente até os anos 30, período ainda marcado por resquícios do sistema escravista que se esboçavam na consciência e nas relações sociais entre brancos, negros e mestiços. Os pais de Antonio e José Saturno conviveram com um modo de produção escravista, em que o negro era instrumento de trabalho e não sujeito de suas práticas sociais, culturais e religiosas. Entre “coisa” de negros e “prática social” dos negros, a primeira prevalecia

na mentalidade das classes dominantes da sociedade brasileira, independente do seu território geográfico. Estar em Santo Amaro, em Salvador, no Rio de Janeiro ou em São Paulo não fazia diferença quando se tratava da discriminação e da resistência dos praticantes do samba de roda.

Chegamos em finais do século XX e as formas de representação social do samba de roda em Santo Amaro da Purificação vivem mudanças oriundas da própria transformação do sistema capitalista. A definição do que é cultura popular, neste contexto, requer uma estratégia de investigação que seja capaz de abranger as mudanças tanto na produção, quanto na circulação e no consumo. O capitalismo contemporâneo demonstra não precisar eliminar as culturas populares, ao contrário, inclusive, se apropriar delas, reestruturando-as, reorganizando o significado e a função dos objetos e das suas crenças e práticas. O samba de roda santoamarense passa do lugar de resistência e/ou perseguição para o lugar da negociação e troca por contratos comerciais, gravação de discos, realização de shows. É, portanto, um deslocamento de práticas culturais do cotidiano para práticas culturais de mercado.

Para alguns integrantes que fazem parte do grupo Samba de Roda de São Braz é possível se traçar um quadro em que as relações comerciais entre músicos (gritadores de samba), agentes culturais (intermediá-

rios) e órgãos públicos contratantes (prefeituras, secretarias de cultura) acontecem de forma não sistemática. Os grupos de samba de roda em Santo Amaro da Purificação, por não contarem com uma organização coletiva profissionalizada, apresentam relações comerciais entre quem faz o samba, quem intermedia e quem os contrata, ainda de modo incipiente. Mesmo assim, os ganhos financeiros com as apresentações já são patentes, embora em menor escala, comparada a grandes grupos e a artistas que convivem com a indústria cultural. Contudo, nas relações de trabalho com o samba de roda, os Srs. João e Antonio Saturno apontam a presença de intermediários na relação comercial do grupo com um mercado que excede os limites da sua comunidade, a exemplo de representantes que tomavam a iniciativa em empresariar o grupo para fechar apresentações junto às prefeituras da região. Essas intermediações, ainda pouco profissionalizadas, geraram problemas de ordem financeira, principalmente quanto à repartição dos ganhos:

[...] o rapaz que estava de frente, a gente fazia apresentação e a prefeitura pagava R\$ 500,00, ele pegava os quinhentos reais, chegava pra gente e dizia que a prefeitura só deu cem reais. Ai, depois vai e eu disse "Ah! Não vai dar pra gente fazer isso mais não". A gente tinha que se matar para fazer, rapaz,, rapaz, a obrigação da gente, pra gente ir fazer a apresentação e depois ganhar cem reais pra tantas pessoas? Aí ele...a gente chegou e se saiu dele. Mas a gente saiu e acabou o samba<sup>269</sup>

Outra relação desigual narrada pelo Sr. João Saturno ocorreu entre agentes culturais (intermediários) e o grupo ainda denominado de Nova Esperança:

[...] a gente tinha o convite de Salvador para fazer uma apresentação. A gente... ele chegava e dizia “Vamos embora, não tem preço marcado ainda”, era mentira porque o preço já estava marcado, já estava certo por quanto era que ia. Quando a gente chegava lá fazíamos a apresentação, diziam que era uma apresentação de vinte minutos e a gente sambava mais de uma hora e meia sem parar, olhe só... uma hora e meia e a turma gravando. Quando a gente cantava doze músicas do samba parava para cantar mais seis, aí parava. Depois a gente... acho que eram eles virando a fita, o outro lado pra gente tornar a cantar... com pouca hora ele fazia assim... e a gente parava. Gravou o samba da gente. Ele recebeu o dinheiro, mil e duzentos reais, e disse que só foi por duzentos reais...aí ele fez a casa de construção e tudo, comprando televisor a cores, comprou som e tudo. E eu disse, “Não, rapaz, aí é explorar demais”.<sup>270</sup>

Percebe-se, no depoimento acima citado, que o papel do intermediário nas relações comerciais entre sambadores e órgãos contratantes era de exploração. Os integrantes do então grupo Nova Esperança eram subjugados aos interesses do agente cultural intermediário, os contatos comerciais eram pré-definidos por esse agente, cabendo aos sambadores e sambadeiras apenas o papel de tocar, cantar e dançar. Os ganhos nas apresentações eram escamoteados para quem praticava o samba de roda.



O fato de o Grupo Nova Esperança não ter tido uma estrutura organizacional enquanto profissionais de música talvez tenha dado espaço para a relação de desigualdade e a exploração financeira mencionada no depoimento do Sr. João Saturno, sendo que esse fato ocorreu em 1997 e, dado a sua importância, foi o principal responsável pelo esfacelamento do grupo.

No ano 2000, o grupo Samba de Roda de São Braz contou com outro perfil de intermediário. Este perfil, por sua vez funcionou como uma espécie de “agente de contatos”. Tal agente é o principal responsável em estabelecer as regras da negociação: preço, local de apresentações, tempo de duração, entre outros aspectos. Essa avaliação não é decidida tão somente pelo agente de contatos, mas também pelos próprios integrantes do Grupo Samba de Roda de São Braz, em especial Antonio e José Saturno. Esse tipo de relação estabelecida entre agente intermediários e praticantes do samba de roda demonstra a busca por um comando financeiro e um melhor direcionamento nas atuações do grupo.

Nas relações sociais que envolvem interesses culturais e de mercados, a expressão musical do samba de roda convive e conviveu com conflitos entre as partes contratante, contratada e intermediária. Ao contrário do que se praticava entre os anos 50 e 60, em que o samba de roda santoamarense era espontâneo, informal e sem agentes intermediários, as mudanças

contemporâneas na produção, circulação e consumo do samba de roda criaram uma relação inter cruzada entre cultura e economia. O samba de roda começa a significar uma forma efetiva de proporcionar ganhos financeiros, uma vez que o divertimento passa a ser trabalho e uma nova fonte de renda, exigindo definições e exercícios de papéis sociais dentro e fora dos grupos de samba de roda. A prática musical do samba de roda ganha novo cenário: está dentro e fora dos palcos e teatros da Bahia e do Brasil.

O estudo das culturas populares como produção no cenário capitalista supõe, segundo Canclini, não apenas o ato de produzir, mas todos os passos de um processo produtivo: a produção, a circulação e a recepção. A propriedade dos meios de produção e a capacidade de apropriar-se do excedente são a base de toda hegemonia. Para Canclini, não existe uma classe hegemônica que possa assegurar durante muito tempo o seu poder econômico apenas como poder repressivo. Entre eles vai existir o “poder cultural”<sup>271</sup>.

Os meios de produção dos grupos de samba de roda santoamarense se dão no âmbito do lugar onde se organizam para pensar e produzir. Esse lugar aparece na definição da “performance”<sup>272</sup> artística. O Grupo Samba de Roda de São Braz, segundo seus integrantes, apresentam-se sob o ponto de vista da performance artística, embasados na improvisação. Não há ensaios prévios, o que se produz ao vivo, em cada apresenta-

ção pública, é um ato preparatório, e, ao mesmo tempo, executável. Considero aqui um ato preparatório o fato de os integrantes do grupo Samba de Roda de São Braz ajustarem seus ritmos, seus instrumentos e letras concomitantemente à execução pública. Não há uma preparação antecipada, uma espécie de ensaio prévio. A performance artística do Grupo Samba de Roda de São Braz reflete o seu dia-a-dia, as vozes ressoam os cotidianos, as fantasias, os sonhos.

Já o Grupo Maculelê e Samba de Roda planeja sua performance utilizando previamente de espaço privado para realizar os ensaios. Geralmente tais ensaios ocorrem na residência da Dona Nicinha da Luz, espaço este que não ultrapassa 12 metros quadrados e que está compartilhado com móveis da proprietária. Não existe um local apropriado para que o grupo possa ensaiar, mas sim um local onde se improvisam as sequências dos ritmos e das coreografias a serem executadas em suas apresentações:

Ensaio no meu barraco, nesse barracozinho, no maculelê, então tudo é aqui, tudo que eu faço é aqui nesse barraco. Quando está chovendo eu ensaio dentro de casa, tiro esses negócios, arrumo tudo em qualquer lugar e deixo espaço.<sup>273</sup>

A performance deste grupo já possui uma caracterização voltada para um produto cultural que atende ao entretenimento e ao lazer, uma caracterização que se desloca do étnico ao típico. Denomina-se, aqui, de “produto cultural”<sup>274</sup> a qualidade que possibil-

mente o grupo representa sobre a expressão do maculelê e do samba de roda com características voltadas à comercialização, à padronização e aos vínculos com a indústria cultural. O significado de produto cultural está associado a shows folclóricos, propagandas publicitárias, gravação de discos, entre outros. Os cuidados com a performance deslocada do étnico ao típico apontam para a possibilidade de reforçar imagens de comercialização da cultura. O risco é deixar de ser uma cultura popular para ser uma “cultura de mercado.”<sup>275</sup>



Fig. 21- Sra. Nicinha Luz em “performance” do Grupo Maculelê e Samba de Roda, 2002.

Em finais do século XX, os meios de produção do samba de roda preocupam-se com a organização interna dos grupos na execução de sua performance artística, o que reforça a intenção desses grupos em divulgar o samba de roda do município. Entretanto,

as situações de divulgação dessa expressão artística já vêm sendo propagada desde meados dos anos 40 do século XX, independentemente de terem ou não grupos organizados. Com base em consultas ao jornal “O Município”, a propagação e divulgação do samba de roda nos espaços públicos de Santo Amaro da Purificação começam a se definir a partir da festa em louvor a Nossa Senhora da Purificação. Até o ano de 1943, não se faziam referências às praticas do samba de roda ou a outra qualquer manifestação popular, completando o ciclo da festa religiosa. Mesmo que houvesse reuniões “espontâneas”, a divulgação por parte da imprensa ainda não era feita de forma abrangente. A expressão cultural com base na música tinha sua representação através da participação da banda marcial do 2o. Comando da Polícia Militar e da Filarmônica Filhos de Apollo, embora todas as atenções estivessem voltadas para a festa religiosa, para o sagrado. O ciclo do novenário em homenagem a Nossa Senhora da Purificação se dava da seguinte forma:

Com bastante influência solemnisou-se nesta tradicional cidade a data gloriosa da Excelsa Padroeira, a virgem da Purificação, cujo remodelado templo, ostentava interna e externamente esplêndida iluminação elétrica.

O novenário foi concorridíssimo, abrilhantando-o optima orquestra regida pelo maestro Mathias de Almeida, especialmente contratada, muito destacando-se a noite das senhorias como a dos operários, sendo esta de verdadeiras surpresas.

A lavagem, que percorria as principais ruas

ao som da reforçada charanga do 2o. corpo da brigada policial, teve grande animação. Após a primeira missa, na manhã de 2, às 4 horas, foi despertada a população com uma salva de foguetes e morteiros, sendo a missa de comunhão celebrada às 7 horas.

Às 11 horas teve lugar missa cantada pelo Rvmo. Padre Adelino da Silva Freire, digníssimo vigário da Parochia do Rosário acolytado pelos Revmos. Padres José de Andrade Lima, conceituado capelão do Recolhimento dos Humildes e João de Deus Gomes, pregando ao Evangelho o Padre Mário Carvalho, um dos principais da tribuna sacra. À noite ocuparam os coretos do Parque às bandas do 2o. e "Lira dos Artistas" a todos deleitando com seus harmoniosos accordes.

No dia 3, missa às 10 horas e belíssimo sermão pelo Padre Antonio Monteiro de Carvalho, virtuoso vigário de Itaparica, ouvindo-se no Parque, à noite, as bandas "Filhos de Apolo" e 2o. Corpo da Polícia, sendo celebrada no dia 4, às 9 horas, a última missa cantada.

No dia 5 foram rezadas missas às 7 e 8 horas, executando à noite escolhidos trechos a "Filhos de Apollo" e o 2o., após abrilhantarem a vinda procissionamente das imagens de diversos templos para tomarem parte na procissão da milagrosa padroeira.

Em o dia 6, às 9 horas, missa conventual e às 16 horas a importantíssima procissão cuja concorrência foi extraordinária, sendo dada solememente ao recolher, a bençã do S.S. Sacramento, contInuando na vistosa e bem ornamentada praça as diversões impulsionadas pelas bandas da policia e "Filhos de Apollo" até às 24 horas, quando foi queimado lindo fogo de artifício, competentemente fabricado pelo intelligente sant'amarense Ângelo Custódio de Souza.

Batalhas de lança-perfumes e confetes, bonito curso de automóveis, etc. etc., terminando, portanto, na maior alegria, as solemnidade à virgem da purificação.<sup>276</sup>

Havia, no início do século XX, pouco espaço para a divulgação do samba de roda. A referência e a exaltação estavam voltadas para a festa em homenagem a Nossa Senhora da Purificação. O profano era compartilhado pelas bandas marciais, pelas batalhas de confetes e pelos desfiles de automóveis pela praça da matriz. Não havia, até então, uma referência às práticas do samba de roda enquanto expressão da cultura popular e das classes populares somando-se às atividades de lazer do ciclo profano, embora elas existissem, desde o tempo da escravização dos povos africanos nas Américas, e em especial no Brasil e na Bahia.

A relação entre sagrado e profano, contando com a participação de sambas (em sons propagados por instrumentos de bandas e filarmônicas), só se faz presente na imprensa santoamarense a partir de 1943, quando o samba passa a ser considerado um produto nacional. O trecho a seguir registra bem a incorporação de sambas como elemento participativo nas comemorações em homenagem à santa católica. Esses sambas, necessariamente, não representam o samba de roda, e sim o samba e as marchas tocadas e divulgadas pela indústria fonográfica dos anos 30, auge da era do rádio no Brasil:

[...] Também foi bastante movimentada a tradicional “lavagem”, do templo, tendo o povo ao som de samba e marchas executadas pela Lira dos Artistas, percorrido as ruas da cidade, ao espoucar de foguetes e sob a completa alegria. As festas no interior do templo, foram imponentes e bastante concorridas. Os sermões pregados nos dias 2, 3 e 4 foram muito apreciados por todos os fiéis[...] As filarmônicas locais concorreram bastante para ao real brilhantismo das festas de 2 de fevereiro, festas que ainda são palpitante demonstração do entusiasmo dos santoamarenses[...]<sup>277</sup>

As manifestações culturais de cunho popular, a exemplo do samba de roda, somente serão incorporadas institucionalmente ao ciclo de festas em homenagem à santa católica, a partir dos anos 70, quando ganham, também, espaço nos veículos de comunicação existentes no município. Até os anos 60, a festa de Nossa Senhora da Purificação era comemorada com apresentações de charangas, bandas e filarmônicas que tocavam no coreto localizado no centro da praça, em frente à igreja. Somente em 1974 foi criado um calendário de festa em homenagem a Nossa Senhora da Purificação, que com organização da Prefeitura local, institucionalizou a “Noite do Samba”<sup>278</sup>. Esse calendário representou, talvez, o primeiro espaço definido como possibilidade de encontros entre indivíduos e/ou grupos que tocassem e cantassem todos os estilos de sambas de roda praticados no recôncavo. Grupos vindos das cidades de Cachoeira, São Francisco do Conde e dos distritos de Santo Amaro da Purificação



faziam parte daquele evento, agora já não mais restrito às bandas e filarmônicas.

Foram explicitadas pelo Grupo Maculelê e Samba de Roda como forma de promoção e divulgação, o trabalho de agentes culturais que intermediam a relação entre o grupo e os pesquisadores da música e das tradições do recôncavo. Segundo Nicinha,

Agora quando tem uma apresentação, do tipo que ocorre todo ano em fevereiro, para um grupo de americanos que eu faço há onze anos, trazidos por uma moça que se chama Conceição, o espaço fica pequeno. A primeira vez que fizemos aqui vieram cinco pessoas. Com cinco pessoas dá para fazer, agora com quinze ou vinte não dá para fazer.<sup>279</sup>

Percebe-se que nas formas de produção e divulgação do samba de roda santoamarense existe uma criação de “micro-mercados de música e bens folclóricos”<sup>280</sup>, cuja ênfase na mestiçagem reforça as diferenças e formas locais das práticas culturais existentes. É uma possibilidade que a cultura popular tem de interagir com as forças do sistema capitalista, pois cria seu “nicho” de mercado para atender a uma plateia ou a um público específico. Essa perspectiva de mercado turístico rompe com o “modelo folclorista” comum aos municípios rurais do Brasil. Geralmente, tal modelo folclorista ocorre com a simbiose entre o popular tradicional e as políticas culturais realizadas pelas secretarias de cultura. Em Santo Amaro da Purificação, por exemplo, isso dá a fundamentação de que a tra-

dição é importante para se preservar a memória das festas e das manifestações populares, dos museus, das igrejas; uma memória e uma identidade que devem ser cristalizadas no tempo.

## **5.2. O samba de roda santoamarense no mercado cultural**

A prática cultural do samba de roda em Santo Amaro está ligada às tradições culturais como um meio de eternizar-se através de atos simples, geralmente ligados aos divertimentos ao lazer, ao turismo. O processo de apropriação do sistema capitalista dos sons e danças, voltado para padronizações e comercializações de ritmos, letras de músicas e imagens de uma cena cultural local, mesmo se apresentando de forma incipiente, já se faz presente na região onde realizei este estudo, apresentando assim sinais de mudanças na expressão musical do samba de roda.

Um primeiro ponto de mudança está na relação entre o samba de roda e o mercado cultural, proporcionando a remuneração aos seus praticantes. Se, por um lado, os gritadores de samba ou as sambadeiras ganham por mês um salário mínimo como trabalhadores rurais ou em outras profissões, por outro lado, nas apresentações públicas, os ganhos médios estão muito abaixo disso. Uma apresentação de duas horas do grupo representa em finais do século XX, um

ganho médio de R\$ 400,00 (quatrocentos reais) que, dividido por cada integrante, representa um ganho unitário de R\$ 40,00, nisso excluindo-se o transporte e a alimentação. Segundo Antonio Saturno, o Grupo Samba de Roda de São Braz não vive do samba: “porque se tivesse, se toda semana tivesse convite pra gente ir, aí, já era para alguma coisa. Mas é de tempo em tempo que a gente tem um convite assim.”<sup>281</sup>

Para o grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro da Purificação, os ganhos financeiros variam, a depender de onde estejam localizados os pedidos para as apresentações. Em Santo Amaro da Purificação, os ganhos não ultrapassam a quantia de R\$ 300,00 (trezentos reais), que será dividido pelo grupo. No levantamento efetuado neste estudo, pelo menos até os anos de 1970, detectou-se que não havia ganhos financeiros para quem representasse uma determinada expressão da cultura popular. O estabelecimento de remuneração para apresentações ocorria oferecendo-se bebidas e refeições aos praticantes do samba de roda. Era, portanto, uma troca estabelecida pelo divertimento e pelo lazer.

Um segundo aspecto de mudança na expressão do samba de roda com relação ao mercado cultural advém das relações entre os grupos e os agentes externos ao seu cotidiano, como por exemplo, pesquisadores, músicos, mídia e produtores culturais urbanos, envolvidos no capitalismo. Essas relações têm se dado

de forma constante, pelo menos em finais do século XX. Até os anos 80, comunidades como o povoado de São Braz estavam ignoradas para o mercado cultural de pesquisas para músicos e compositores. O antigo grupo Nova Esperança já tinha sido, nos anos 90, objeto de pesquisa da televisão americana. Atualmente, o Grupo Samba de Roda de São Braz desenvolveu um trabalho de fonte musical para a elaboração do CD “Tradução”<sup>282</sup>, do compositor e cantor santoamarense Roberto Mendes. Neste trabalho musical, o Grupo Samba de Roda de São Braz é uma espécie de “matriz” para o cantor Roberto Mendes, visto que o compositor gravou músicas que expressam características dos ritmos e letras deste grupo. Este grupo, por sua vez, passou a incorporar as apresentações do referido músico-artista em shows que divulgam o CD. Tanto na gravação do CD quanto nas apresentações dos shows do cantor Roberto Mendes, o grupo foi remunerado.

Se por um lado a relação entre os grupos de samba de roda santoamarense e compositores, cantores e pesquisadores de música se dá de forma constante, por outro lado o relacionamento dos grupos pesquisados com outros grupos da região do recôncavo é inconstante. Em finais do século XX, o quadro de rede de contatos entre os grupos de Santo Amaro da Purificação e outros ainda se dá de forma tímida. O contato com outros grupos de samba de roda na região do recôncavo e/ou fora dela representa formas

de fortalecer as relações comerciais dos grupos, ampliando o poder de inserir-se nos mercados culturais e urbanos.

Mesmo as apresentações ocorrendo ciclicamente, seguindo o calendário de festas da região, entre elas as festas de padroeiros das cidades vizinhas, comemoração da abolição da escravatura, festa de São Cosme e Damião, entre outras, os grupos têm poucas referências sobre os demais grupos existentes na região. No caso do Grupo Samba de Roda de São Braz, o seu conhecimento restringe-se a grupos localizados nas cidades de Cachoeira e São Francisco do Conde, também locais do recôncavo dentro de um limite de 50 a 100 km. Porém, esses contatos só acontecem nos momentos de apresentações públicas. Fora deste contexto, não há encontros dos integrantes para troca de experiências ou fortalecimento de seu poder para negociar com o mercado, vivem em seus “pequenos mundos”, uma história que é ao mesmo tempo singular, dado ao isolamento, e também uma história comum às outras localidades do recôncavo baiano.

Na história do samba de roda, a relação entre trabalho e entretenimento teve forte conotação nos anos 40 e 50, mas sem ocupar e/ou definir uma fala com um lugar específico. No final do século XX, os grupos de samba de roda santoamarenses aderem em suas práticas musicais a definição de um lugar dos seus discursos: falam como meio-profissionais. O trabalho

artístico começa a ser visto como um serviço, um trabalho como qualquer outro, em que se tem o início e o final, que conta com uma remuneração e com um local específico para se trabalhar, seja ele público ou privado.

O sentido do samba de roda para essas comunidades pesquisadas segue um vetor comum: chegamos em finais do século XX cujas práticas do samba de roda estão associadas a uma atividade laborial, a um prestador de serviços, a um trabalhador que cede sua hora trabalhada para o entretenimento de outras pessoas, quer em sua cidade, quer fora dela ou até em outros países. Contratos com agentes culturais, instituições públicas, convites de compositores e artistas, são exemplos de fatos incorporados aos agentes praticantes do samba de roda em Santo Amaro da Purificação. Mesmo diante de uma visão capitalista, os sentidos do samba de roda, na atualidade, não se deslocaram completamente para a comercialização. Existem os momentos de privacidade, de lazer, de diversão espontânea em que não prevalece o trabalho, e sim a identificação com a sua expressão cultural, marcada pela resistência.

A escritora e folclorista Zilda Paim avalia alguns fatores que estão interagindo com a tradição do samba de roda em Santo Amaro da Purificação:

A juventude invadiu, a mídia trouxe os cantores, os cantores fizeram suas maneiras de sam-

bar, apareceram as Carlas Perez, apareceu até um samba de Carmem Miranda diferente do que era. Os espaços foram reduzidos para as sambadeiras, começaram a surgir igual a que começou a formação de grupos folclóricos com o financiamento próprio, com sofisticação, com contratos, com apoio de empresas, com aquela mania de agradar o turista. Então foi aí que foi se formando, quando o povo começou a sentir, a comercializar [...] <sup>283</sup>

Fica claro no depoimento acima que a tradição do samba de roda convive com relações de comercialização, que visa não só propagar uma imagem turística da cidade, como também atingir a mídia televisiva. O samba de roda, enquanto expressão cultural, na virada do século XX está sendo visto também sob uma perspectiva do diferente, do exótico, do primitivo, do típico. É, portanto, uma relação entre culturas populares, em que a circulação de rendas e de produtos culturais está atrelada à divulgação de imagens da cidade. Tais imagens tentam criar e/ou reforçar o papel das culturas populares como bem comum.

### **5.3. Algumas transformações culturais ocorridas com o samba de roda santoamarense**

As relações entre os praticantes do samba de roda e a classe média santoamarense deram-se entre os anos de 1960 e 1990 de forma pacífica, mas de caráter excludente, segundo os depoimentos colhidos com

o Grupo Samba de Roda de São Braz. A roda de samba continuava a ser vista como uma prática cultural dos negros, sambador ou a sambadeira eram eminentemente negros. O “branco-pobre” e o mestiço participavam das rodas de samba, mas o “branco-burguês” ainda via o samba de roda como “coisa” de negros. No depoimento do Sr. João Saturno isso aparece do modo evidente:

Branco sambar?. Bom aí eles poderia apreciar, mas a gente só lidava. A gente acha mas importante o samba da gente, que é um samba melhor [...] Muitas vezes quando a gente vai para o samba em Santo Amaro, em tempo de festa a gente chega na festa de largo para sambar, os brancos vão, dão umbigada, samba tudo, porque gosta do samba da gente, gosta mais do da gente do que do deles [...]<sup>284</sup>

Se, por um lado, o branco-burguês se excluía das práticas culturais que envolviam o samba de roda, por outro lado a, própria comunidade negra de São Braz diferenciava o samba de roda feito pelos negros e feito pelos branco-burgueses. Era mais importante para os integrantes dos grupos pesquisados o seu samba, o seu divertimento, e isso representava o que eles sentiam e valorizavam enquanto cultura. Portanto, havia uma valorização da sua própria cultura, antes mesmo de querer ser valorizada pelo “outro” – o branco, o burguês, a classe hegemônica. São questões de alteridade que se percebe em agentes ativos de sua própria história cultural. É importante ressaltar que, ideolo-



gicamente, esses integrantes do Grupo de Samba de Roda de São Braz tinham uma consciência do seu lugar (homens e mulheres) dentro da comunidade da que eles faziam e de que fazem parte na atualidade.

A participação do branco, do preto ou do mestiço em rodas de samba em Santo Amaro da Purificação convivia e convive com as diferenças. Ao levantar-se a possibilidade de haver exceções no convívio entre etnias e classes sociais e a prática do samba de roda, o Sr. Paulo Martins, em seu depoimento, esclarece que:

Não, a gente não tem escolha de cores não. Lá pelos lados da Europa, nesses cantos eles têm esse negócio de cores. Mas aqui não, para o grupo da gente mesmo, o grupo da gente, quantos claros tem... João, tem comadre Nicinha, tem Marinalva, tem mais claro, o mais escuro que tem no meu grupo sou eu até agora.<sup>285</sup>

Na narrativa acima, percebem-se duas situações distintas: a primeira, é uma avaliação sobre quem e que tipo físico pode participar das rodas de samba. Os grupos não criam barreiras para que mestiços ou brancos participem das práticas que expressam o samba de roda. A segunda distinção é a de que dentro do grupo só aquele que tem a cor da pele “escura” se vê enquanto negro, os demais são vistos como “claros”. As atribuições dadas pelo Sr. Paulo Martins de cor “escura” e “clara”, de certo modo, são uma forma de dar gradações aos negros, isso significa também atribuir importância aos agentes que representam a

expressão cultural do samba de roda. A cor está diretamente ligada à prática cultural, mas isso não significa dizer que a permissão para se praticar samba de roda expulse os mais claros.

Vale ressaltar que, para Nicinha Luz, o interesse do “branco” - representante da classe média santamarense - pelo samba de roda do grupo Maculelê e Samba de Roda dá-se de forma harmoniosa, embora, em seu discurso, ocorram alguns deslizes que acabam contradizendo o seu ponto de vista. Ela associa a participação do branco ao não integrante de uma classe média, a um mestiço-pobre, representante de uma mesma classe social da qual ela e os demais participantes do grupo fazem parte. É uma visão submissa à condição social em que ela se encontra:

Eu tenho um rapaz, por sinal, que quebra até um maculelê, direitinho mesmo, é o melhor que canta. Ele é claro, mas ele é claro, porque não sei. Acho que Deus deu esse dom dele ser claro, mas a família dele tem moreno, tem preto, ele saiu mas claro e os olhos dele são claros. Mas hoje como já tem japonês no samba, meu filho, você ta vendo hoje é mistura [...] <sup>286</sup>

O deslize cometido pela Dona Nicinha Luz em seu depoimento caminha para o fato de ela atribuir ser “branco” a impossibilidade da mestiçagem. Mesmo tendo em seu grupo integrantes mestiços, esse fator não é reconhecido. Os integrantes, por possuírem traços físicos que não se encaixam com o “estereótipo” cristalizado sobre o negro, são vistos pelo grupo como

o não negro, o claro. A mistura a qual a Dona Nicinha Luz se refere está direcionada para uma fusão entre ritmos, letras de música e passos da dança. A mistura aqui mencionada não representa uma hibridização, mas sim uma concessão de valores com base na cor da pele.

Se esses agentes culturais, historicamente, tiveram em sua formação a consciência de manter a sua cultura ativa, por outro lado esses mesmos agentes demonstram grande preocupação com o futuro dessa modalidade de expressão cultural. Os descendentes dos sambistas de São Braz já não têm o mesmo olhar avaliativo que os seus pais, pois as informações que esses filhos, netos e bisnetos possuem sobre o samba de roda não passam pela mesma câmara captadora e difusora daquilo que se diz ser o samba de roda. O olhar avaliativo, segundo BRAIT<sup>287</sup>, é captador e difusor de informações, funcionando como uma câmera que, focalizando o exterior, interpreta e/ou expressa aspectos que não são explicitados por palavras.

O olhar avaliativo do Sr. João Saturno está direcionado para o prazer de tocar e sambar como aprendeu a fazer desde criança. Já para seus descendentes, esse olhar não tem o mesmo significado. As novas gerações estão muito mais atentas àquilo que chega através dos veículos de comunicação de massa, sem observar que, ao seu lado, há marcas históricas, sociais, culturais, que são extremamente importantes para processos de

renovações dentro do seu espaço de atuação – família, escola, comunidade e sociedade. O trecho a seguir reflete a preocupação quanto à renovação do samba de roda local, diante de outras formas de cultura ligadas à música:

[...] com esse negócio de reggae, pagode...eu mesmo tenho as fita de samba. Eu também gosto de seresta, Tenho umas fitas de seresta. Aí quando vou passar minhas fitas de seresta aos domingo, chega o menino e grita “Ô pai, tira isso daí”, aí pega porque tenho que tirar a fita de seresta botar a de reggae.<sup>288</sup>

Para o Sr. João Saturno, há uma mudança e uma rejeição àquilo que ele já vem fazendo desde os seus doze anos de idade. Embora os seus descendentes demonstrem uma certa indiferença diante da prática do samba de roda, por outro lado há marcas de identidades culturais. O reggae, assim como o samba de roda, é uma prática cultural que estará associada ao capitalismo e a produção de massa, um produto urbano que ao longo da história traz em sua base representações da cultura advinda dos negros do caribe. Isso não justifica, é claro, o descompromisso, ou quem sabe até o desconhecimento da nova geração que assiste ao samba passar, sem perceber que dentro do seu próprio espaço social, há uma riqueza cultural capaz de dialogar com outras expressões, tal como o reggae.

Já no grupo Maculelê e Samba de Roda, os descendentes da família Martins Luz, a exemplo dos Srs.

Walmir e Ailton, desde os quatro e sete anos de idade respectivamente, já participavam das rodas de maculelê e samba de roda. Segundo Ailton Martins, as práticas culturais que ele aprendeu eram uma transmissão entre os integrantes de sua família: “meu pai era vocalista e tocava agogô também. Então eu aprendi e o instrumento que eu gosto é fácil de tocar, só é prestar atenção no toque {dos atabaques}, pronto.”<sup>289</sup>

Para o Sr. Walmir Martins, nas rodas de maculelê e samba de roda, os seus pais e tios tinham total interesse e preocupação de que ele e as demais crianças participantes pudessem começar a se familiarizar com os instrumentos, com os ritmos, com as músicas cantadas nas rodas. Segundo o depoimento do Sr. Walmir Martins, “quando eu chegava na roda, podia tá quem tivesse puxando, ele parava para eu puder puxar o maculelê, sempre me ensinou alguma coisa ali”.<sup>290</sup>

Há, portanto, preocupações por parte dos grupos existentes em Santo Amaro, quando estes se direcionam para a continuidade da tradição do samba de roda local. Uma dessas preocupações perpassam pelo interesse/desinteresse das novas gerações em aprender o processo de criação e composição das músicas e/ou os passos da dança. A interferência de novos ritmos, a exemplo do reggae, do axé music e do pagode, de certa forma, assusta os atuais agentes que praticam a expressão musical do samba de roda.

Conviver com os “novos” e “modernos” ritmos, de um lado, ajuda a reforçar o samba de roda praticado, e por outro lado, reduz o raio de atuação desses grupos considerados “a tradição do samba de roda santoamarense.” Essa visão contraditória - moderno x tradição - reflete uma relação política entre as culturas populares e aquelas protagonizadas pela indústria cultural fonográfica. O convívio do samba de roda na contemporaneidade está baseado na interação do moderno com a tradição, buscando combater o antagonismo, embora exista uma preocupação com a formação inicial do samba de roda. No grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro, essa preocupação aparece da seguinte forma: “Oh, eu digo a você, eu não mudei até agora, não mudei a minha origem, eu não mudei. Eu continuo a minha origem [...] o mesmo samba que eu fazia em 78.”<sup>291</sup>

Embora no depoimento da Dona Nicinha Luz haja o reforço de que o grupo do qual ela participa não vem passando por mudanças, percebe-se que esse entendimento estático não se aplica. Os grupos de samba de roda santoamarense, como já mencionado anteriormente, começaram a incorporar novos ingredientes à sua expressão cultural a partir dos anos 70 do século XX. Esses ingredientes referem-se às indumentárias, aos instrumentos e aos locais de apresentações, fortalecendo a permanência deste grupo.

Fica evidente que, embora não haja o entendi-

mento dessas mudanças, para a Dona Nicinha é o ritmo musical que continua sendo o mesmo.

Se, por um lado, há um certo desinteresse das novas gerações em dar continuidade ao samba de roda enquanto expressão cultural local, os atuais praticantes dessa expressão cultural veem de modo positivo por outro lado, as formas de apropriações do samba de roda para outros estilos musicais, como por exemplo o pagode e o axé music. Refiro-me, especificamente, a como a tradição do samba de roda convive com o aparecimento de outros ritmos. Nos últimos anos da década de 90, observa-se a incorporação de trechos de sambas de roda, de instrumentos de percussão e ritmos a outros estilos da música baiana. O depoimento de Antonio Saturno reflete as trocas culturais entre os estilos musicais e faz do samba de roda o mantenedor dos ritmos:

Eu acho maravilhoso, é maravilhoso. A gente também pode puxar uma música de pagode e fazer um samba, pode puxar uma música de se-resta e fazer um samba, aí envolve o ritmo. O ritmo é que determina.<sup>292</sup>

Para Antonio Saturno, essa relação não é percebida como sendo uma “apropriação”<sup>293</sup> ou “expropriação”<sup>294</sup> comercial, e sim uma troca de experiências culturais. Embora o seu discurso esteja falando de um lugar não legitimado como o centro comercial ou de negócio, mas como um lugar de centro de produção e continuidade de uma expressão cultural, ele aglutina

história, memória, música, arte e lazer, ingredientes esses que estão expostos tanto no processo de apropriação como na expropriação cultural e econômica.

As relações de “atrito e troca” da expressão cultural do samba de roda em Santo Amaro da Purificação passam pelos processos de apropriação e expropriação econômica. Para o representante do grupo Samba de Roda de São Braz, a relação de troca e atrito entre sambadores, compositores e pesquisadores da música é uma relação de conveniência, estabelecida entre as partes envolvidas, que demarca ganhos, trocas e perdas:

Eu acho...na minha opinião eu estou achando que eles gostaram do samba e é conveniente para eles, o interesse deles querer, gravar esse samba, ouvir a gente tocar samba, filmar, tudo é por causa da vantagem, se não fosse vantagem não ia fazer isso, não é?<sup>295</sup>

O que fica explícito é o fato de que, na virada do século XX, as relações de trocas comerciais/culturais na expressão do samba de roda, por parte de músicos, compositores e pesquisadores, gera possibilidades de ganhos para a comunidade não só financeiros, mas também formas de alcançar novos espaços para o samba de roda. A troca cultural talvez prevaleça sobre a troca econômica, ficando evidente que os investimentos nas culturas populares passam também pelas relações de ganhos de capital.



## NOTAS

266. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**, p.33.

267. A representação social do negro inserido num grupo denominado de “antitrabalho” foi abordada no primeiro capítulo deste estudo. É uma concepção elaborada sobre o papel do negro nas rodas de samba na cidade de Salvador, em finais do século XIX. Cf. DOS SANTOS, Jocélio Teles. Op. cit., p. 22.

268. As lembranças dos componentes desses grupos resultam de reminiscências da convivência com seus pais.

269. Cf. SATURNO, João. Entrevista. 2000.

270. Cf. Id.

271. Cabe ao poder cultural, ao mesmo tempo em que reproduz a arbitrariedade sociocultural, impor como necessária e natural esta arbitrariedade, ocultando o poder econômico, favorecendo o seu exercício e a sua perpetuação. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. Op. Cit. p. 35.

272. A idéia de “performance” sob o ponto de vista da música não é simplesmente um acontecimento, mas, antes, uma atuação que deve se impor através de passagens que tanto impedem sua atuação como lhe dão forma. Segundo Edward Said, há uma semelhança com um evento atlético, pois há uma forma de atenção e admiração que exige sempre de seus espectadores. Cf. SAID, Edward. **Elaborações Musicais**. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 16.

273. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista. 2000.

274. A concepção do conceito “produto cultural” reflete um posicionamento do autor deste estudo.

275. Segundo Renato Ortiz, com a consolidação de um mercado de bens culturais, a noção de nacional se transforma. A indústria cultural cria possibilidades de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos. Com isso, o nacional se identifica com o mercado, e a cultura nacional-popular acaba sendo substituída por outra: a cultura mercado-consumidor. Cf. ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 164-165.

276. Trecho retirado do JORNAL O MUNICÍPIO, ano XI - 38o. da República, Santo Amaro da Purificação, BA, n. 506, 12 fev. 1927. p. 397

277. Trechos retirados do JORNAL OFICIAL DO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, ano XXVII, 54o. da República, Santo Amaro da Purificação, BA, n. 1141, 13 fev. 1943, p. 3.

278. Cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**, 1974.

279. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista. 2000.

280. Nas discussões sobre as identidades culturais que convivem entre o regional e o global, CANCLINI coloca a possibilidade de haver simultaneamente à desterritorialização das artes, a possibilidade de haver também a reterritorialização. São movimentos

que surgem no sentido de manter as formas locais de enraizamento. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. p. 170.

281. Cf. SATURNO, Antonio. Entrevista. 2001.

282. Cf. MENDES, Roberto. Op. Cit.

283. Cf. PAIM, Zilda. Entrevista.

284. Cf. SATURNO, João. Entrevista concedida a Erivaldo Nunes. São Braz, Santo Amaro/BA, 06 jan. 2001.

285. Cf. MARTINS, Paulo. Entrevista.

286. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista. 2001.

287. Cf. BRAIT, Beth. **O processo interacional**. In: PRETTI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 4. ed. São Paulo: FFLCH/USP. 1993. p. 202.

288. Cf. SATURNO, João. Entrevista. 2000.

289. Cf. MARTINS, Ailton Raimundo, 29 anos de idade, percussionista e funcionário público. Entrevista concedida a Erivaldo Nunes. Santo Amaro/BA, 07 jan. 2001.

290. Cf. MARTINS, Walmir, 25 anos de idade, percussionista. Entrevista concedida a Erivaldo Nunes. Santo Amaro/BA, 07 jan. 2001.

291. Cf. LUZ, Nicinha. Entrevista. 2000.

292. Cf. SATURNO, Antonio. Entrevista. 2001.

293. O conceito de apropriação é tomado aqui como sendo a idéia de tomar para si, mas no sentido de adaptação, de re-significação.

294. A expropriação a que me refiro está direcionada ao papel da indústria fonográfica em excluir alguém da posse de uma propriedade autoral, a exemplo dos direitos autorais pelas composições feitas pelos grupos de samba de roda. Como não há registros em órgãos competentes, as canções são classificadas como sendo de domínio público.

295. Cf. SATURNO, João. Entrevista. 2001.

## 6. VOZES DE CHEGADA

Partindo para uma avaliação sobre os principais pontos que fazem a expressão do samba de roda conviver entre a tradição e modernização, identifiquei alguns traços neste estudo. Em primeiro lugar, as rodas de samba em Santo Amaro da Purificação mantêm traços da tradição cultural percebidos ao longo das transições entre os séculos XIX, XX e XXI.

A dança no samba de roda traz em sua bagagem cultural a “umbigada”, o convite intimatório para os sambadores e sambadeiras participarem do ato de dançar. O uso de palmas marcando as mudanças de ritmos e motivando os gritadores a cantar, também, é outro traço eternizado.

Em segundo lugar, há os traços de mudanças na contemporaneidade que apontam para os espaços de apresentações. Tais espaços marcam simbolicamente uma transferência de sentidos na prática do samba de roda. Tínhamos na prática do samba de roda, principalmente entre inícios até meados do século XX, uma relação direcionando o samba de roda ao divertimento de negros e pardos, geralmente após suas atividades de trabalho. As festas para santos católicos e orixás, além dos aniversários e batizados de crianças, eram os lugares definidos e demarcados pelas e para as rodas de samba, portanto, a devoção aos santos ou orixás marca a relação entre praticantes e apreciadores dos

samba de roda no recôncavo baiano até meados do século XX.

Cabe ressaltar que o acesso as festas comemorativas no interior dos templos católicos não era permitido à população negra, sobretudo até o período de abolição da escravatura. Portanto, a igreja seria o lugar dos santos católicos e a rua o espaço onde negros e negras esperavam pelos seus senhores para daí, partirem para o lazer, para o divertimento.

Chega-se ao final do século XX com um deslocamento de territórios, há um entrelaçamento entre o privado e o público. Além do espaço privado, as rodas de samba acontecem em palanques políticos, em festas de padroeiros e em shows de artistas da música popular brasileira. Esse deslocamento parece fruto do processo de ir e vir das práticas culturais na contemporaneidade. As chamadas culturas locais ou regionais não estão mais olhando para si, e sim suscetíveis às novas fusões da cultura e da economia global. O samba de roda, praticado no final dos anos 90 do século XX, não está restrito às rezas ou festas de aniversários. Conta, agora, com “palcos” que ultrapassam o ambiente privado local, alcançando esferas do ambiente público universal.

Outro traço das mudanças existentes nos grupos de samba de roda diz respeito às suas indumentárias. No grupo Samba de Roda de São Braz, por exemplo,

tem sido uma preocupação constante dos integrantes a busca por uma certa padronização de seu figurino. Calças, camisas e paletós dão lugar a jogos de camisas e calças padronizadas, indumentárias estas que criam para o grupo características influenciadas pelo mercado da indústria de entretenimento e lazer. Também o Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro da Purificação conta com uma padronização de suas indumentárias, a exemplo de calças, camisas, saias rodadas, turbantes e adereços.

A busca pela profissionalização tem sido uma das mudanças apresentadas pelos grupos de samba de roda em Santo Amaro. A necessidade de ter alguém que comande e oriente a organização é manifestada em muitos depoimentos levantados. As brincadeiras e os divertimentos agora dividem espaços com organização, padronização, ganhos financeiros, e isso não deixa de ser uma forma de se aproximar da indústria do entretenimento e do lazer.

Outro aspecto enfatizado pelos grupos pesquisados direciona-se para as interferências do “moderno” diante da expressão musical do samba de roda, a exemplo da presença dos trios elétricos. Na tradicional lavagem da Igreja da Purificação, a presença dos trios elétricos convive com as “charangas”, compostas basicamente por bandas de pífanos. É um som produzido totalmente fora da potência dos trios elétricos, o que importa para esses agentes que cantam, sambam

e dão continuidade às expressões da cultura popular em Santo Amaro, fazendo se estabelecer o espaço do samba de roda, interagindo com o “novo”, com o “moderno” trio elétrico. Fala-se do imbricamento entre culturas populares: de um lado, o trio elétrico como instrumento de propagação da música no carnaval baiano contemporâneo, e de outro lado as tradicionais charangas que acordam a população com a alvorada de fogos, anunciando os preparativos para o início da lavagem da Igreja da Purificação.

Para o Grupo Maculelê e Samba de Roda, em Santo Amaro da Purificação o espaço entre os trios elétricos e as charangas pode ser dividido harmonicamente entre ambos. As charangas são vistas como a tradição eternizada pela população que acompanha, ano após ano, a festa da Purificação, enquanto que os trios elétricos passam a ser a forma moderna de os jovens conviverem com a cultura popular. A não identificação do jovem santoamarense com o samba de roda pode levar essa expressão da cultura popular a extinguir-se. Deve-se lembrar que a história e a prática do samba de roda é passada de geração para geração, e isso implica na sua continuidade. Mesmo dentro desse contexto de aceitação e rejeição ao samba de roda santoamarense por parte dos jovens, há uma certa interação entre o antigo e o moderno.

Se por um lado os grupos de samba de roda estão convivendo com a fusão de novos ritmos e novos



instrumentos, paralelos à manutenção de suas tradições, por outro lado, essas mudanças também estão refletidas nas temáticas das próprias canções. Cultura açucareira, fumageira, pesca, encontros e desencontros amorosos, mulheres, são algumas das temáticas as quais os sambadores recorrem para “inventar” suas canções.

Numa avaliação sobre as possíveis mudanças nos temas utilizados nas canções dos sambas de roda, pode-se concluir que, no percurso histórico compreendido entre 1950 e 2000, o teor das canções tradicionais e contemporâneas traz ingredientes em comum. São temáticas que perpassam pelos sentidos de malícia, mas ao mesmo tempo carregam uma visão de mundo cotidiano e voltado de amor, de desejos, de para as relações afetivas (e de trabalho), pois falam de saudade, sensualidade. São formas de expressar os encontros e os desencontros, as chegadas e as partidas, enfim, um jogo em que o afetivo acaba prevalecendo.

Além da carga afetiva, as temáticas do samba de roda passam pelo binarismo tradição x modernização. No final do século XX há a permanência de algumas temáticas, tais como santos, festas populares, mulher e trabalho. Mas essas temáticas, na medida do possível, são atualizadas e/ou renovadas a partir dos tradicionais enfoques temáticos, não deixando de refletir as mudanças econômicas e sociais da região e do município.

O processo de elaboração das letras nas canções do samba de roda não é constituído para atender a um público urbano, alfabetizado, ou melhor, os consumidores de uma cultura de massa. O seu público são os companheiros de comunidade, trabalhadores rurais, pessoas do mesmo nível e horizonte de expectativa, são aqueles que vêem na expressão cultural do samba de roda traços que os identificam como indivíduos da mesma classe. Como o samba de roda é uma expressão cultural que marca e influencia vários ritmos da música popular brasileira, ele está sendo sempre objeto de apropriações por parte do mercado cultural, que aí modifica sua relação com o público urbano, letrado e ávido por novidades.

Avaliar as pequenas mudanças temáticas ajuda a compreender que as transformações do contexto cultural estão influenciando o samba de roda, seja pela permanência dessas temáticas tradicionais, seja pela incorporação de novos temas. A constatação atual pode ser considerada uma posição intermediária: temáticas modernas e tradicionais estão se intercalando, se entrecruzando, o que reforça mais uma vez a interação entre elementos que caracterizam o moderno e o tradicional no samba de roda.

Em suma, avalio que, em finais do século XX, o samba de roda enquanto expressão cultural que envolve música (ritmos e letras) e dança (movimento do corpo) sob o ponto de vista das representações sociais,

desloca-se das relações de perseguições e proibições comuns até meados do século XX, das práticas espontâneas em casas e ruas, para relações de mercado envolvendo espaços que ultrapassam a casa e a rua. As diversas tradições populares convivem com as novas tecnologias, como televisão e internet, e a cultura popular é absorvida pela indústria cultural da música e do entretenimento. Estes são exemplos sinalizadores de convivência e interação entre o popular samba de roda e a mídia, que, de certa forma, podem interferir nas criações e/ou recriações das temáticas. Esse risco corresponde a uma consequência provocada pelas relações de “atrito e troca” às quais as expressões culturais populares estão submetidas no final do século XX.

A “memória coletiva” dos grupos de samba de roda em Santo Amaro é uma memória oral: são os sujeitos históricos que, a priori, falam do que foi e do que é o samba de roda na sua cidade. Entretanto, a memória dos depoentes nos relatos não está falando do que realmente foi ou é o samba de roda, mas do que eles pensam que foi ou que é o samba de roda. Ao captar essa relação entre o real e a memória, busquei resgatar a memória coletiva, que antes de se tornar História, será Literatura. Portanto, essa narrativa discursiva, advinda dos depoimentos levantados, é uma história construída sobre o samba de roda através da memória. Pretende-se, nessa perspectiva, visibilizar a

cultura popular submersa pela história oficial e por suas grandes narrativas, que a “modernidade” excluiu e classificou como cultura popular, folclore, dos submissos, não valorizada de uma determinada comunidade.

## 7. REFERÊNCIAS CONSULTADAS

### **Bibliografia e fontes**

AMORIM, Clóvis. **Santo Amaro Nação do Recôncavo**. 2ª ed. Conferência na UNB. Festival de Folclore. Santo Amaro: Prefeitura Municipal, 1971.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ARANTES NETO, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ARANTES, Antonio Augusto (Org.). **Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

AYALA, Marcos. **A cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

BAHIA. Secretaria da Cultura e Turismo. **Guia Cultural da Bahia. Recôncavo**. Salvador: A Secretaria, 1997.

BAHIATURSA. Unidade de Estudos Culturais. **Manifestações folclóricas de Santo Amaro**. Salvador: GEPLAN, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultural popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: EDUNB, 1987.

BANN, Stephen. **As invenções da História - Ensaios sobre a representação do passado**. São Paulo: EDUNESP, 1994.

BARRET, Michèle. **Introduction**. In: id. *Imagination*

in Theory: culture, writing, words, and things. New York: New York Univ. Press, 1999. p. 1-17.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesbov**. In: id. Magia e técnica, arte e política; ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 197-221.

BENVENISTE, Emile. **Da subjetividade na linguagem**. In: id. Problemas de lingüística geral. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 2.ed. Campinas: Pontes. pp. 284- 293.

BHABHA, Homi. **A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo**. In: id. O local da cultura. Trad. Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998. p. 105-128.

BHABHA, Homi. **Introdução: locais da cultura**. In: id. O local da cultura. Trad. Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998. p. 19-42.

BORNHEIM, Gerd. **O conceito de tradição**. In: id. Cultura brasileira: Tradição/ Contradição. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. pp. 13-30.

BOSI, Ecléa. **Cultura popular e cultura de massa**. Leitura de operárias. Petrópolis: Vozes, 1972.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: T.A Queiroz, 1979.

BRAIT, B. (Org.). **Discurso e enunciação. Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas**. Campinas: Pontes. (no prelo).

BRAIT, Beth. **O processo interacional**. In: PRETTI,

Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 4.ed. São Paulo: FFLCH/USP, 1993. pp. 189-214.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL, Hebe Machado. **A música na cidade de Salvador - 1549-1900. Complemento da História da artes na cidade do Salvador**. Salvador: PMS, 1969.

BRITTO, Ieda Marques. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural**. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

BRUM, Rosemary Fritsch. **Narrativa e História Oral**. In: Revista Humanas. Porto Alegre: UFRGS, v. 19/20, n. 1/2, p. 127-134. 1996-1997.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: EDUNESP, 1992.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. **Texto em História**. In: id. A operação do texto. São Paulo: Perspectiva, 1992. pp. 13-22.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 9ª ed., Col. Terra Brasilis, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990. (Col. Memória e Sociedade)

CHAUÍ, Marilena, et al. **Política Cultural**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Notas sobre cultura popular**. In: OLIVEIRA, Paulo de Salles (Org.) Metodologia das ciências humanas. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998. p. 165-182.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999. COHN, Gabriel. Comunicação e indústria cultural. São Paulo: T.A Queiroz, 1987.

COLEÇÃO DE MONOGRAFIAS MUNICIPAIS, Nova Série. Santo Amaro da Purificação, BA. Rio de Janeiro: IBGE, n. 142, 1984. p. 2-3.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. **Narrativa e história oral**. In: Revista Humanas, v. 19/20, n. 1/2,



p. 115-126. Porto Alegre, 1996-1997.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DAMATTA, Roberto. **Carnaval Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DE ARAÚJO, Nelson. **Pequenos Mundos: um panorama da cultura popular na Bahia; 1. O Recôncavo**. Salvador: UFBA/EMAC/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.

DE MATTOS, Gregório. **Obras Completas**. Salvador: Janaína, 1969.

DE QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Relatos orais: do "indizível" ao "dizível"**. In: VONSIMSON, Olga de Moraes (Org.). *Experimentos com histórias de vida*. São Paulo: Vértice, 1988.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

DOS SANTOS, Jocélio Teles. **Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX**. In: SANSONE, Lívio; DOS SANTOS, Jocélio Teles (Orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio- antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Uma introdução aos Estudos Culturais**. In: *Revista FAMECOS*, n. 9, p. 87-96. Porto Alegre, dez. 1998.

FAVARO, Cleci Eulália. **História oral e memória.** In: Revista Humanas, v. 19/20, n. 1/2, p.151-163. Porto Alegre: UFRGS, 1996-1997.

FERNANDES, Florestan. **Folclore de uma cidade em mudança.** In: OLIVEIRA, Paulo de Salles (Org.). Metodologia das ciências humanas. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998, pp. 53- 80.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Petrópolis: Vozes, 1972.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1998.

FURTADO FILHO, Ernani. **O combate ao samba e o samba de combate. Música, guerra e política- 1930-1945.** 1998. Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP, São Paulo.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio. **O poético e o político e outros escritos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GROSSBERG, L.; NELSON, C.; TREICHLER, P. (ed. and introd.). **An introduction.** In: id. Cultural Studies. London/New York: Routledge, 1992. pp. 1-22.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 28

HALBWACHS, M. **La Mémoire Collective chez les Musiciens.** In: Revue Philosophique, n. 34. 1939.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP e A Editora, 1999.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IANNI, Octávio. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4<sup>a</sup> ed. 1996.

IANNI, Octávio. **Ensaio de Sociologia da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JORNAL A TARDE. Salvador, 03 dez. 1996, p. 6.

JORNAL A TARDE. Salvador, 18 maio 1998.

JORNAL GAZETA MERCANTIL. Caderno da Gazeta. Salvador, 08 e 09 jul. 2000, p. 20.

JORNAL O MUNICÍPIO, anno XI - 38o. da República, Santo Amaro da Purificação, BA, n. 506, 12 fev. 1927.

JORNAL OFICIAL DO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, ano CIV, Santo Amaro da Purificação, BA, n. 2359, 27 fev. 1993.

JORNAL OFICIAL DO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, ano

CVIII, Santo Amaro da Purificação, BA, n. 2410, 30 jun. 1997.

JORNAL OFICIAL DO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, ano CVIII, Santo Amaro da Purificação, BA, n. 2409, 30 maio 1997.

JORNAL OFICIAL DO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, ano CVIII, Santo Amaro da Purificação, BA, n. 2405, 31 jul. 1997.

JORNAL OFICIAL DO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, ano XCIX, Santo Amaro da Purificação/BA, n. 2294, 31 maio 1988.

JORNAL OFICIAL DO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, ano XXVII, 54o. da República, Santo Amaro da Purificação, BA, n. 1141, 13 fev. 1943.

LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: Enciclopédia Einaudi 1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984, pp. 11-50.

LODY, Raul. **Samba de Caboclo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

LÜHNING, Angela. “**Acabe com este santo, Pedrito vem ài...**”. **Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920-1942**. In: Revista USP, v. 28, p. 194-220. São Paulo, Dossiê 300 anos povo negro, 1995/96.

LÜHNING, Angela. **Música: palavra-chave da memória**. In: MATOS, Claudia Neiva et al. (Orgs.). Ao encontro da palavra encantada – poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 23-33.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade**. In: OLIVEIRA, Paulo de Salles (Org.). Metodologia das ciências humanas. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998. p. 183-197.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MARCONDES, Marcos Antonio (Org.). **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora, 2ª ed. 1988.

MARTINI, Maria Luiza. **Cidade e História Oral**. In: Revista Humanas, v. 19/20, n. 1/2, p. 97-105. Porto Alegre, 1996-1997.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. São Paulo: Hucitec, 2000.

MATOS, Milton dos Santos. **Recôncavo Berço dos Canaviais**, Salvador: Itapoan, 1975.

MAYHEI, José Carlos Sebe Bou. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 2º ed. 1998.

MIGNOLO, Walter. **La razon Postcolonial: herancias y teorías postcoloniales**. In: Revista Gragoatá, n. 1, p. 126-139, 2 sem. UFF. Niterói, RJ, 1996.

MONTEIRO, Tânia Penido. **Comunicação escrita sobre uma pesquisa oral**. In: Revista FAEEBA, n. 3, p. 111-124. Salvador, jan./dez. 1994.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 3ª ed. 1994.

MORAES FILHO, Melo. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.

MUTTI, Maria. **Maculelê**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1978.

NUNES, Erivaldo S. **Um mapeamento cultural dos batuques, do samba e do samba de roda**. In: COR-

REIA, W. B. et al (orgs). *Discurso, Língua, Ensino e Memória: representações e poder*. Salvador: Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Bahia, 2018, p. 79- 102.

NUNES, Erivaldo S. **Patrimônio Imaterial: abordagens metodológicas e interfaces com o Turismo**. In: BRANDÃO, Paulo R. B; ANDRADE, Adriano B. (orgs). *Turismo: Academia e Mercado*. Ponto e Virgula: Salvador, 2009, p.39-57.

NUNES, Erivaldo S. **Cultura popular no Recôncavo Baiano: a tradição e a modernização no samba de roda**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2002, 346 p.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípio e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2000.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OTT, Carlos. **O povoamento do recôncavo baiano pelos engenhos.1536-1888**. V. 1. Salvador: Bigraf, 1996.

PAIM, Zilda. **Relicário Popular**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EGBA, 1999.

PEDRÃO, Fernando Cardoso. **Novos Rumos, novos personagens**. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo

(Org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/Academia de Letras da Bahia/Universidade Federal da Bahia, 1998, p. 219-239.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória de mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente**. In: Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC- SP, n. 14, p. 30. São Paulo, 1997.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**, 2001.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**, 2000.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**, 1999.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**, 1996.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**, 1993.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**, 1975.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO. **Calendário de Festas Populares**, 1974.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

RAMOS, Ana Maria de Aragão. **Nego-fugido, representação da liberdade escrava no recôncavo baiano**. Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP, São Paulo, 1996.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

REIS, João José. **Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos**. In: Revista Afro-Ásia, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, n. 15, p. 100-126. Universidade Federal da Bahia, 1992.

REVISTA PANORAMA. Santo Amaro da Purificação, BA, jun. 1987.

REVISTA HISTORIA DO SAMBA. Capítulo 1, Ed. Globo, 1997.

RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 5ª ed. 1977.

RONDELLI, Beth. **O narrado e o vivido: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão**. Rio de Janeiro: FUNARTE/IBAC, Coordenação de Folclore e Cultura Popular, 1993.



SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. **Elaborações Musicais**. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. Trad. Tómas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO. Brasília, DF: Iphan, 2006. Dossiê Iphan 4.

SAMUEL, Raphael. **Teatros de memória**. In: Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 14, p. 44. São Paulo, 1997.

SANTIAGO, Silviano. **Democratização no Brasil-1979-1981 (Cultura versu Arte)**. In: ANTELO et al. Declínio da Arte e Ascensão da Cultura. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p. 11-23.

SARMENTO, Alfredo de. **Os sertões d'África (Apostamentos de viagem)**. Lisboa: Editor-proprietário Francisco Arthur da Silva, 1880.

SIQUEIRA, Baptista. **Origem do termo samba**. São Paulo/Brasília:IBRASA/MEC, 1978.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Maud, 2<sup>a</sup> ed. 1998.

SOUZA, Raimundo Arthur Martins. **O povoado de São Braz**. Santo Amaro, BA: editor próprio, 1999.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Hedra, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora, 1988.

VEJA. São Paulo: Abril, 04 mar. 1998.

VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia-1850**. Salvador: Currupio, 1999.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história. Foucault revolucionou a história**. Brasília: EDUNB, 4<sup>a</sup> ed. 1998.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/EDUFRJ, 1995.

WADDEY, Ralph. **Samba de viola e viola de samba no recôncavo baiano**. In: Revista Afro- Ásia, n. 06, p. 1-16. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, 1980.

WEBER, Regina. **Informantes e contadores de história**. In: Revista Humanas, v. 19/20, n. 1/2, p. 107-13. Porto Alegre, 1996-1997.

ZAMITH, Rosa. **O samba de roda baiano em tempo e espaço**. In: Revista Interfaces. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 63-64, 1995.

## **Discografia**

BARRAVENTO. Vatapá de Véia. Emergentes da Madrugada. Salvador: WR Discos, 1999. 1 CD: digital, estéreo. Número do CD 990090601.

BROW, Carlinhos. Alfagamabetizado. São Paulo: Emi Music Ltda, 1996. 1 CD: digital, estéreo.

MENDES, Roberto. Tradução. Roberto Mendes e Convidados. São Paulo: Atração Fonográfica, 2000. 2 CD: digital, estéreo. Número do CD ATR 31084.

PRATO, Dona Edith do. Vozes da Purificação. Quitanda/Biscoito Fino, 2003. Disponível em <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/dona-edith-do-prato-vozes-da-purificacao>, acesso em 19 jul. 2021.

VIVA A BAHIA! No. 2. Coleção de Pesquisas da Música Brasileira. Salvador: Philips, 1968. 1 LP 36'50'': digital, estéreo. Número do LP P632.923L.

## **Videografia**

INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA/TV EDUCATIVA. Bahia Singular e Plural. Salvador: TVE Bahia, 1998. 1 filme (37 min.)

INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA/TV EDUCATIVA. Recôncavo na Palma da Mão. Salvador: TVE Bahia, 1998. 2 filmes (52'28" e 60'01")

INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA/TV EDUCATIVA. Quixabeira – Da roça à indústria cultural. Salvador: TVE Bahia, 1998. 1 filme (57'51”).

### **Entrevistas/Depoimentos**

DA SILVA, Faustina Ferreira, 55 ans, feirante marisqueira e sambadeira. Entrevista concedida em 07/01/2001.

DA SILVA, José Raimundo Cândido, 49 anos, professor e assessor da Secretaria de Cultura de Santo Amaro da Purificação. Entrevista concedida em 17/08/2000.

DE JESUS, Catarina, 33 anos, marisqueira e sambadeira. Entrevista concedida em 07/01/2001.

DE OLIVEIRA, Edite, 86 anos, dona de casa. Entrevista concedida em 19/08/2000.

LUZ, Maria Eunice Martins, 51 anos, servidora pública e sambadeira. Entrevistas concedidas em 10/10/2000 e 07/01/2001.

MARTINS, Ailton, 29 anos, funcionário público e sambador. Entrevista concedida em 07/01/2001.

MARTINS, Paulo, 64 anos, aposentado e tocador de timbau. Entrevista concedida em 09/01/2001.

MARTINS, Walmir, 26 anos, estudante e sambador. Entrevista concedida em 07/01/2001.

MENDES, Roberto, 49 anos, cantor e compositor. Entrevista concedida em 22/07/2000.

MUTTI, Maria, 52 anos, Diretora do NICSA e pesquisadora. Entrevista concedida em 17/08/2000.

PAIM, Zilda, 82 anos, professora, historiadora e folclorista. Entrevistas concedidas em 27/07/2000 e 09/01/2001.

SATURNO, Antônio, 55 anos, operador de fábrica e sambador. Entrevistas concedidas em 17/09/2000 e 07/01/2001.

SATURNO, João, 53 anos, aposentado e sambador. Entrevistas concedidas em 17/09/2000 e 06/01/01.

SATURNO, Raimunda de Jesus, 55 anos, marisqueira e sambadeira. Entrevista concedida em 07/01/2001.

VELLOSO, Jota, 40 anos, cantor e compositor. Entrevista concedida em 22/03/2001.

VELLOSO, Rodrigo, 66 anos, organizador do Terno de Reis. Entrevista concedida em 08/09/2000.

## APÊNDICES



ARQUIVO SONORO (Clique no ícone para escutar)  
REF.: *Vozes do Samba de Roda e Maculelê de Santo Amaro.*  
*Gravação original ocorrida em Janeiro/2002.*



ARQUIVO SONORO (Clique no ícone para escutar)  
REF.: *Vozes do Grupo Samba de Roda de São Braz. Parte 1.*  
*Gravação original ocorrida em Janeiro/2002.*



ARQUIVO SONORO (Clique no ícone para escutar)  
REF.: *Vozes do Samba de Roda de São Braz. Parte 2.*  
*Gravação original ocorrida em Janeiro/2002.*



Caso não consiga reproduzir os áudios, clique aqui para ser redirecionado aos Apêndices Digitais do livro no Youtube.

## O AUTOR



Doutor em História pela Universidade Federal da Bahia e Universidade Nova de Lisboa / Portugal. Mestre em Letras/Literatura e Cultura pela UFBA e Especialista em Gestão e Política Cultural pelo Instituto Itaú Cultural/São Paulo e Universidade Girona/Espanha. Possui graduação em História pela UFBA e atualmente exerce cargo de professor de História do Instituto Federal da Bahia-IFBA, campus Salvador-Ba. É membro dos Grupos de Pesquisa O Som do Lugar e do Mundo - UFBA; Linguagem e Representação-IFBA; Reexistência – Estudos sobre Negros e Povos Indígenas-IFBA, além de ser membro do GT História das Religiões e das Religiosidades da ANPUH-BA.



INSTITUTO FEDERAL  
DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
Bahia