



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linha de Pesquisa: Educação, Cultura
Corporal e Lazer



PETRY ROCHA LORDELO

O SAMBA CHULA DE COR E SALTEADO
EM SÃO FRANCISCO DO CONDE/BA:
Cultura Populá e Educação Não-escolá para além da(o) capitá

DEZEMBRO
2009

PETRY ROCHA LORDELO

**O SAMBA CHULA DE COR E SALTEADO
EM SÃO FRANCISCO DO CONDE/BA:
*Cultura Populá e Educação Não-escolá para além da(o) capitá***

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós Graduação em Educação da
Universidade Federal da Bahia - UFBA,
como requisito parcial para obtenção do
título de mestre em Educação, pela
Linha de Pesquisa: Educação, Cultura
Corporal e Lazer.**

Orientador: Prof. Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib

**DEZEMBRO
2009**

UFBA/ Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

L866 Lordelo, Petry Rocha.

O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/ BA :
cultura populá e educação não-escolá para além da(o) capitá / Petry Rocha
Lordelo. – 2009.

198 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de
Educação, Salvador, 2009.

1. Cultura Popular - São Francisco do Conde (BA). 2. Samba de roda -
São Francisco do Conde (BA). 3. Educação extra-escolar. I. Abib, Pedro
Rodolpho Jungers. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação.
III. Título.

306.4842098142 CDD – 22. ed.

TERMO DE APROVAÇÃO

PETRY ROCHA LORDELO

O SAMBA CHULA DE COR E SALTEADO EM SÃO FRANCISCO DO CONDE/BA: Cultura *Populá* e Educação *Não-escolá* para além da(o) *capitá*

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib (Orientador) _____
Faculdade de Educação/Universidade Federal da Bahia

Dra. Angela Elisabeth Lühning _____
Escola de Música/Universidade Federal da Bahia

Dr. Arivaldo Lima Alves _____
Departamento de Educação/Universidade do Estado da Bahia

Salvador, 15 de dezembro de 2009



Dedico este trabalho
aos sambadores e sambadeiras
do Estado da Bahia;
e à memória do Mestre Zé de Lelinha...

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial, Ladi (avó), João (pai), Iara (mãe), Érica (irmã), Daniel (irmão), Milena (esposa), Geraldo (tio), Celeste (tia), Sônia (sogra) e Ubirajara (sogro) pelo carinho e apoio em todos os momentos... precisos;

Ao camarada Pedrão, por ter “comprado o jogo” da orientação e, apesar das “idas e vindas”, “negativas”, “cabeçadas” e “rasteiras” que se apresentaram no desenvolvimento da roda, ter gingado comigo até o abraço (e o samba) final. “O apreço não tem preço!”. Outras rodas virão...

Aos sambadores e sambadeiras do Samba Chula Filhos da Pitangueira; além de D. Laurice e casa, Milton Primo, Nelson Mendes (Boião), Tia Adélia e família Reis, pela receptividade, confiança e colaboração dispensadas. Considerem-se co-autores desse trabalho;

À ASSEBA, em nome de Rosildo e Luciana, por manterem abertas as portas da Casa do Samba;

A Cássio Nobre, Jean Joubert, Katharina Döring e Raiana Maciel, amigos(as) que contribuíram com suas pesquisas na realização desta;

A Cláudio Lira, Arivaldo Lima e Angela Lühning pela disponibilidade e críticas nas bancas de qualificação e defesa.

A César Leiro e Grupo MEL, Celi Taffarel e LEPEL, pelos momentos que passamos juntos, trabalhando coletivamente na Universidade e para além dela;

Aos amigos e parceiros na arte, Carlos(Mosca), Fabio(Teiu), Gil Meireles, Humberto(Bulbo), Luiz(Yoga), Pedro(Dum), Rodrido(Kauka), Tiago(Chaparral) e Tito Fukunaga, pela compreensão nas ausências e colaboração nas presenças.

À FACED; do lanche com Adelson no meio da rua aos livros com Sônia na biblioteca: alimentos pro corpo e pro espírito.

Ao MST, MNCR e MEEF, lutas sociais importantes em minha formação. A luta é pra vencer!

À CAPES, que para além de alguns momentos “capes-ciosos”, foi importante na concessão da bolsa de fomento à pesquisa que, em partes, ampliou as condições objetivas de fazê-la.

Enfim, a todos meus amores e afetos – alguns mencionados ao longo do texto – que inspiram e estimulam a minha busca em ser mais...

Entendemos por cultura tudo aquilo que as pessoas, os grupos e as sociedades produzem para representar ou expressar o seu jeito de viver, de entender e de sonhar o mundo. (...) A educação pode ser considerada ao mesmo tempo um processo de produção e de socialização da cultura; pode ser ainda um processo de transformação cultural das pessoas, dos grupos. (...) Nossas escolas, nossos cursos de formação, precisam ser espaços privilegiados para a vivência e a produção de cultura. Seja através da comunicação, da arte, do estudo da própria história do grupo, da festa, do convívio comunitário como antídoto ao individualismo que é valor absoluto no capitalismo; seja também pelo acesso às manifestações culturais que compõem o patrimônio cultural da humanidade, seja pelo enfrentamento dos conflitos culturais que aparecem no dia a dia do nosso movimento. O que não podemos perder de vista é o objetivo maior de tudo isso, e que diz respeito não a um simples resgatar da chamada cultura popular, mas principalmente ao produzir uma nova cultura; uma **cultura da mudança**, que tem o passado como referência, o presente como a vivência que ao mesmo tempo que pode ser plena em si mesma, é também antecipação do futuro, nosso projeto utópico, nosso horizonte. (MST)

É tocado pelas cordas de uma viola
É assim que um samba vem
(...)Vibram acordes, surgem imagens
Soam palavras, formam-se frases
(Paulinho da Viola)

RESUMO

Este trabalho é fruto da convivência com os sambadores e sambadeiras do Recôncavo da Bahia, especialmente aqueles situados no município de São Francisco do Conde. Partindo do levantamento de problemáticas significativas, decorrentes das crises estruturais do sistema capitalista – que seguem exterminando a fonte de toda riqueza: o homem e a natureza – perguntamo-nos como o samba de roda – dentro deste, o samba chula – conseguiu sobreviver em meio às adversidades e desigualdades sociais, chegando ao atual estágio de seu reconhecimento enquanto Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pela UNESCO. Nesse contexto, buscamos discutir como se dão os processos de produção e transmissão de saberes no âmbito das instituições formais de ensino vinculadas à mercado-lógica do capital; bem como no âmbito dos espaços não-escolares assentados sob a “lógica diferenciada” das culturas populares. Destarte, optamos por fazer um estudo de caso com o grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, onde, a partir dos contatos constantes, da observação participante, da memória, da oralidade, e das rodas de samba, coletamos os dados que nos permitiram acessar sentidos e significados que julgamos capazes de contribuir com a formação humana numa perspectiva omnilateral, para além do capital.

Palavras-chave: Cultura popular; educação não-escolar; samba chula; formação humana.

ABSTRACT

This work is result of the coexistence with the “sambadores” and “sambadoras” from the Reconcavo region of Bahia, Brazil, especially those located in the Municipality of San Francisco do Conde. Based on a survey of significant problems resulting from structural crises of the capitalist system – that continues exterminating the original sources of all wealth – the man and the nature - we wondered how the “samba de roda” – and inside this, the “samba chula” – was able to survive amidst the adversities and social inequalities, reaching growing national and international recognition as Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity by UNESCO. In this perspective, we discuss not only the production and transmission of knowledge provided by formal education institutions linked to the market, in a capitalist context, but also in the extent of non-school settings established under a different logic of the popular cultures. This way, we opted for a case study by using the samba chula band “Filhos da Pitangueira”, from which we collected the data through constant contacts, by participant observation, orality, memory and from samba wheels, which allowed us to interpret the senses and meanings that we considered able to contribute to the human formation in an omnilateral perspective, beyond capital.

Keywords: Popular culture; non-school education; samba chula; human formation.

SUMÁRIO

“(…)EU CHEGUEI AGORA(…)”	09
CAPÍTULO 1	24
“É PAU VIOLA!”: QUEM “DANÇA” NA RODA DO CAPITAL?	
1.1. DA ÁFRICA AO RECÔNCAVO DA BAHIA: O “OURO NEGRO” NO FUNDO DO POÇO	24
1.1.1. O Recôncavo da Bahia	29
1.2. A EDUCAÇÃO FORMAL E A LÓGICA DO CAPITAL	40
1.3. A CULTURA POPULAR E SUA LÓGICA DIFERENCIADA	48
CAPÍTULO 2	58
BATUQUES E SAMBAS PARA ALEM DA CAPITAL: DE PRÁTICA PROIBIDA A PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE	
2.1. BATUQUES DE AFRICANOS E SAMBAS NA BAHIA: PASSOS PRIMORDIAIS	58
2.2. “ESCOLAS DE SAMBA” NO RIO DE JANEIRO: A FORÇA DA COMUNIDADE BAIANA NA “PEQUENA ÁFRICA”	71
2.3. O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO DA BAHIA: PARA ALÉM DOS PASSOS PASSADOS	76
CAPÍTULO 3	87
ESTUDO DE CASO(A): PEGANDO O MAC(H)ETE COM O SAMBA CHULA FILHOS DA PITANGUEIRA	
3.1. A CULTURA POPULAR EM SÃO FRANCISCO DO CONDE	87
3.2. O SAMBA CHULA FRANCISCANO DE COR E SALTEADO: “Ô RAPAZ, OUÇA MEU PALAVREADO!”	92
3.2.1. “As mulhé da minha terra não samba de pé no chão”	93
a) Uma rainha dentre os Reis	93
b) Sambadeiras de “Rocha”	101
3.2.2. “Morre o homem deixa a fama”	115
a) Em cantos de um cantador	115
b) As gerações a gerar sons	134
3.2.3. As oficinas de viola machete e a Fundação Cultural José Vitório dos Reis (Zé de Lelinha): dando “corda” à memória do mestre	157
3.2.4. Recapitulando o terceiro capítulo: signos que ficam e significam	182
“(…)VIOLA NÃO QUER QUE EU VÁ EMBORA(…)”	185
REFERÊNCIAS	189
ANEXOS	197

“(...) EU CHEGUEI AGORA(...)”

Não tenho para a minha mão
Somente acenos e palmas
Tenho gatilhos e tambores,
Teclados, cordas e calos.
(“*Ponto de Partida*”, Sérgio Ricardo)

Saravá...

Este trabalho é o resultado de uma longa trajetória. E, reconhecendo a história como matriz teórica, busco trazer, não numa perspectiva laudatória, mas histórica, os afetos e fatos – experiências significativas – que no centro da roda da vida nos levou a fazer determinadas opções e dar os passos que nos trouxeram até aqui. Ainda mais em um momento histórico onde o capital – dentre outros dilemas conseqüentes deste, como a globalização –, tem levado os sujeitos a se descentrarem no corpo de suas identidades.

Tal decisão deve-se principalmente a um fato que ocorreu no meu primeiro contato com a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), em Assembléia Geral realizada no dia 13 de janeiro de 2008. Na ocasião, após me apresentar e propor a realização deste trabalho, fui intimado pela sambadeira Alva Célia, de São Francisco do Conde, a falar sobre os motivos que me levaram a pesquisar o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia. Ela justificou seu questionamento – reforçado em seqüência pelo coletivo de sambadores e sambadeiras ali presentes –, em tom de protesto àqueles(as) pesquisadores(as) que “chegam de pára-quedas nas rodas de samba, (...) entrevistam, filmam, fotografam, enfim, fazem suas pesquisas, e depois somem sem deixar nada do que foi produzido; sem dar retorno nenhum pra essas comunidades”.

Diante do exposto, assumi publicamente não fazer parte deste rol de aproveitadores e relatei, rapidamente, um pouco da minha história e relação com as culturas populares e, dentro destas, o samba.

Por isso, em respeito a essas pessoas a quem dedico esta dissertação, inicio a mesma numa lembrança...

Sobre os acordes do prazer e da dor, nasço em plena capital da Bahia, no Hospital Geral Ana Nery¹. E, com três dias no “Novo Mundo”, deixo a cidade de Salvador com destino ao município de Cruz das Almas – Recôncavo da Bahia –, “berço” da minha família e “palco” da minha infância e juventude.

Trago, “de cor e salteado” [de memória e com perfeição]², aquela que foi minha primeira brincadeira antes mesmo de dar os primeiros passos: **o samba**; apresentado por minha primeira grande mestra: minha vó materna. Ela me apoiava sobre as suas pernas e, no “miudinho” – passo característico do samba de roda –, me sacudia em seu colo cantarolando:

“Samba nêgo.
Sinhô num vem cá.
Sinhô tá doente.
Tomou aluá³.
Ê, a, ê, a, ê, a, ê, a, ê, a(...)”.

Era uma explosão de alegria⁴! E, talvez por isso, com o passar do tempo, lembro que buscávamos reproduzir a brincadeira com os demais netos e netas que iam nascendo posteriormente a mim.

Ainda criança, também era comum participarmos das festas de São Cosme e São Damião (sincretizados com os orixás iorubanos relacionados aos gêmeos *Ibeji*), principalmente porque esta mesma vó – por ter tido duas barrigas de gêmeos – quando não organizava, arrumava um “caruru de sete meninos” pra gente participar.

Tais festividades acontecem principalmente no final do mês de setembro. Na ocasião, as crianças – geralmente em número de sete – por serem consideradas protegidas por tais santos, comem o caruru antes dos demais presentes, se lambuzando de alegria.

¹ Ana Nery, nascida em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, foi a pioneira da enfermagem no Brasil e chegou a prestar seus serviços como voluntária na Guerra do Paraguai, onde viu um de seus filhos morrer em batalha. Minha mãe, por sua vez, no hospital que leva o nome desta grande heroína [por demais sucateado naquele ano de 1978], também teve que travar uma luta árdua para conseguir, juntamente com seu filho, voltar com vida para casa. Ao longo dos anos, a Bahia segue sendo um dos Estados brasileiros com a maior carência no que diz respeito aos serviços públicos de saúde, possuindo menos de 50% de leitos de internação hospitalar do que o indicado como minimamente satisfatório pela Organização Mundial de Saúde. As vítimas de morte e a privatização não param de crescer.

² “Cor. *sm. Ant.* Coração. Modernamente, só se usa na expressão “de cor”, de memória (para os romanos antigos, a sede da memória estava no coração). // De cor e salteado, de memória e com perfeição.” (KOOGAN/ HOAISS, 1995, p.228).

³ Um tipo de bebida fermentada oferecida em cerimônias do candomblé, consagrada a várias “entidades”.

⁴ “A alegria é uma afecção pela qual se aumenta ou favorece a potência de agir do corpo; a tristeza, pelo contrário, é uma afecção pela qual se diminui ou entrava a potência” (Espinosa, 1997, p.373).



Caruru de São Cosme e São Damião na casa da sambadeira D. Luíza;
(São Francisco do Conde, 28/12/08).⁵

E como é tradição principalmente no Recôncavo, o samba de roda dita o ritmo destas festas. Lembro-me, nestas ocasiões, de cantigas como:

“São Cosme mandou fazer
Duas camisinha azul
No dia da festa dele
São Cosme quer caruru
Vadêa Cosme, vadêa
Tô vadiando, vadêa (...)”
(Domínio Público)



Idem.

Nesse contexto, só não sambava quem não quisesse. Eu, seguindo esse ritmo e dando “corda” nesse processo, ganhei um berimbau, um cavaquinho, e já na adolescência, graças a um violão de meu pai que há mais de três décadas se afina e desafina em nossas mãos, descobri “como é bom poder tocar um instrumento”⁶. De lá pra cá (tum!), o coração bateu mais forte pela percussão e, nesse “bojo”, virei músico

⁵ Todas as fotografias que não vierem com a indicação de um autor, são de minha autoria.

⁶ Caetano Veloso, em “Tigresa”.

“amador” da música popular brasileira, o que me garantiu, principalmente como zabumbeiro em grupos de música nordestina desde 1996, o apelido de “Pé de Serra” e o “pé de meia” nos momentos de dificuldade financeira.

Das experiências não-escolares às escolares, lembro que vivi bons momentos no jardim de infância, no ensino fundamental e no ensino médio; o fato é que, nascendo no final da década de 70, iniciamos nossa formação e nossa escolarização num período pós-ditadura, em que o país iniciava um processo de redemocratização confrontando a ideologia militar do período anterior em diversas frentes, principalmente aquelas ligadas à cultura, como: música, teatro, cinema e educação.

No entanto, à medida que ia percebendo que entre aqueles que educavam, havia muitos que caducavam, fui ampliando meus afetos com os primeiros e decidindo, aos poucos, me tornar professor para reforçar a classe destes trabalhadores da educação que crêem que é possível ensinar e aprender com amor, com alegria, (con)vivendo no espaço escolar – e fora deste – de forma prazerosa.

Nessa perspectiva, optamos por trazer na nossa história de vida acadêmica, experiências que, para além da academia, foram fundamentais na nossa formação, orientando, inclusive, os nossos passos desde o primeiro semestre de egresso nesse contexto universitário e revelando a viabilidade da luta daqueles que buscaram e buscam, em sua prática, confrontar a cultura política dominante e acreditar nos saberes provenientes das culturas populares.

Primeiro, o fato de o curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade Federal da Bahia estar localizado na Área de Humanas e em uma Faculdade de Educação, nos permitiu vislumbrar um outro horizonte que, para além da “esportivização” e do “biologicismo”, da herança militar e médica que no formol ainda dão forma a esta área de conhecimentos⁷ – sobretudo nos espaços formais – nos fez mais lúcidos e lúdicos em nossa expressividade corporal.

Segundo, o contato com três mestres que ampliaram a nossa relação com a comunidade, com a cultura e a educação populares, a saber, não necessariamente

⁷ Tais características da Educação Física foram fortemente confrontadas na década de 80, principalmente por aqueles movimentos “renovadores” que defendiam a área a partir de uma abordagem “crítico-superadora” e da reflexão sobre a Cultura Corporal. Ter acessado o clássico *Metodologia do Ensino de Educação Física* (Coletivo de Autores, 1992) – sugestão de leitura para compreender (sinteticamente) a discussão supracitada – no nosso primeiro semestre como discente, foi um presente. O curso de Educação Física da UFBA, por ter sido criado no bojo dessas discussões, se apresentou como mais humanizado e humanizante, apesar das ambigüidades e umbigüidades.

obedecendo a uma ordem⁸: Pedro Abib, Paulo Freire e Felipe Serpa. Como citei em nossa monografia de especialização, Pedrão foi aquele que “através do vôlei, da capoeira e das rodas de viola [quero dizer, violão], deu os primeiros “toques” para que nós, calouros na universidade, tivéssemos acesso a um paradigma oposto”⁹ ao daqueles que defendiam, naquele momento e naquela instituição, as características fragmentadoras citadas no parágrafo anterior. Apresentando-nos, por exemplo, no âmbito *formal* de sua disciplina – que se configurou (disci)plena – Voleibol, o clássico Pedagogia do Oprimido (Paulo Freire, 1968) de quem falaremos logo em seguida; já, no âmbito das experiências não-escolares, podemos citar aquelas que aconteciam no entorno do Centro de Esportes da UFBA, preferencialmente no Bar de Vidal, onde a vida nos convidava a usufruir dos saberes, sabores, e sentires que nossas rodas (des)organizadas de música popular brasileira – sobretudo, samba¹⁰ – proporcionavam.

Como a prática determina a consciência, e esta, por sua vez, sugere novas práticas, creio que o saudoso mestre Felipe Serpa, ex-professor da Faculdade de Educação e ex-reitor da UFBA, consciente de que a escola não seria o único nem o melhor espaço destinado à internalização de saberes, e que esta, por sua vez, pra se assumir enquanto um espaço de referência social, precisaria derrubar os “muros” que a separam da realidade concreta da sociedade e impedem que a totalidade desta sociedade ocupe, com seus seres e saberes, os seus espaços e tempos pedagógicos, desenvolveu o seu conceito de “Comuniversidade” – ou seja, a relação intrínseca e extrínseca entre Comunidade e Universidade – e, através da Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, idealizou, projetou e desenvolveu o “UFBA em CAMPO”: projeto integrado de ensino, pesquisa e extensão, destinado a aproximar a academia da sociedade, para que estas, reciprocamente e co-operativamente, trabalhassem juntas na superação de problemáticas significativas identificadas nestes contextos.

⁸ Para não parecermos injustos com a totalidade dos(as) professores(as) e educadores(as) que foram fundamentais em nossa formação acadêmica, destacamos apenas estes que, desde o nosso primeiro semestre letivo, se apresentaram como mais próximos da discussão que nos propomos nesta dissertação de mestrado.

⁹ “Agradecimentos” em: *A MOVIMENTAÇÃO DO HOMEM NA HUMANIZAÇÃO DO “MOVIMENTO”*: *Arquitetando a Cultura Corporal em Áreas do MST*. (LORDELO, Petry R., 2005).

¹⁰ Relatos de experiências similares, no universo (co)letivo do “samba de botequim”, podem ser acessados em: *UM ALEGRE CANTAR: A RODA DE SAMBA ENQUANTO ESPAÇO DE APRENDIZAGEM* (SOUZA, Maíra Valente de., Monografia de Final de Curso, Licenciatura em Pedagogia, UFBA, 2008) e *O SAMBA DESSA NAÇÃO* (FARIAS, Rafael Rolim. (Alemão do Ceará), Literatura de Cordel, [2008]). O trabalho de Maíra e sua ousada “etnografia autobiográfica”, fortaleceu, inclusive, a decisão que man-tive de expor algumas experiências que julgo importantes em minha história de vida e que, sobretudo, me aproximou – assim como ela – das rodas de samba.

Nossa inserção em 1999 no projeto supracitado e, em 2001, nas Atividades Curriculares em Comunidade (ACC)¹¹ – projeto herdeiro do anterior – nos permitiu ampliar a nossa identidade coletiva com os movimentos e suas lutas sociais em defesa da terra, da natureza, do homem, do trabalho, da cultura, da educação, ou como bem disse Paulo Freire, pudemos assumir e fortalecer o nosso compromisso com a “criação de um mundo em que seja menos difícil amar.” (FREIRE, 2005. p.213).

Grande parte das relações e produções construídas neste período, como o envolvimento com o Movimento Estudantil e a relação de dois anos de ensino, pesquisa e extensão em Assentamentos de Reforma Agrária do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), no município de Santo Amaro da Purificação, priorizavam uma “formação para a vida” muito mais do que uma “qualificação para o mercado de trabalho”, apontando assim para um confronto à lógica reacionária que orienta este mesmo mercado de trabalho.

Destarte, como não buscava uma iniciativa privada em meus planos, aguardei uma chance de dar continuidade à minha formação acadêmica sem ter que “pagar por isso”, a fim de obter uma base, para além de um título, que ampliasse o sonho do exercício da docência em instituições públicas de ensino. E, nesse percurso, por falta de concurso, a música foi o recurso que contribuiu, inclusive, para o meu retorno à academia depois de algumas frustrações com a mesma.

Assim, neste afastamento temporário, me aproximando mais do universo musical, “acordes” e “toques” me despertaram, fazendo-me descobrir, dentre outras coisas, que bem antes de Caymmi¹² revelar “o que é que a baiana tem” e cantar o

¹¹“Como atividade pedagógica, [a ACC] é um componente curricular de natureza complementar, inserida nos currículos dos cursos de graduação, com 60 horas e 4 créditos”. Fonte: <http://www.acc.ufba.br> (acessado em 2005). Tive a grata oportunidade de participar do “UFBA em Campo” a partir do vínculo ao Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação Física, Esporte e Lazer (NEPEL), coordenado há época pelo Prof. Ms. Pedro Abib, na Faculdade de Educação da UFBA. Já, de 2001 a 2003, com o NEPEL virando LEPEL – troca-se o “N” de Núcleo, pelo “L” de Linha, e a coordenação passa a ser da prof. Dr. Celi Taffarel – e o “UFBA em CAMPO” virando “ACC”, participamos da elaboração e desenvolvimento das ACC: EDC-464: *Ensino e Pesquisa na Roda de Capoeira*, e EDC-456: *Ação Interdisciplinar em Áreas de Reforma Agrária*. A condição de bolsista de iniciação científica do CNPq (2001-2002), sob a orientação da prof. Celi, nos permitiu con-viver de modo intenso com a Universidade, ampliando a nossa relação com o corpo discente, docente e técnico-administrativo, e com a comunidade, especialmente do campo, como descrevi em “*EDUCAÇÃO FÍSICA: PRÁTICAS REVOLUCIONÁRIAS EM “MOVIMENTO” – UMA EXPERIÊNCIA COM O MST*” (Relatório final técnico-científico de bolsista de iniciação científica/CNPq 2001-2002). Os “movimentos” dos estudantes, dos capoeiras, dos Sem Terra, e agora, dos sambadores e sambadeiras, já perceberam que “é difícil defender/ só com palavras, a vida/ ainda mais quando ela é/ esta que vê, severina.” (João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*). Por isso não param... a práxis!

¹² Dorival Caymmi (Salvador/BA, 30/04/1914 – Rio de Janeiro, 16/08/2008), um dos maiores nomes da música popular brasileira, imortalizou a Bahia em inúmeras canções que se tornaram clássicas, dentre

“samba da minha terra”, a Bahia e seu Recôncavo já tinham presença marcante no contexto histórico da música brasileira.

Só para citar alguns exemplos, cabe ao baiano Gregório de Matos Guerra (1633 – 1696), em meados do século XVII, as principais referências à vida cotidiana da Cidade do Salvador e seu Recôncavo neste período. Pois, na colônia onde a imprensa era proibida

O poeta popular, **autor também da própria viola feita de cabaça**(...), torna-se um orixá baiano baixado a seu terreiro, num engenho ou nas margens do Dique, vendo, ouvindo e dando voz, num mesmo plano de vida, à sua gente terrena, declarando informalmente inaugurada a poesia brasileira (AMADO, 1968, p.22, grifo nosso).

Assim, viola em punho, “O Boca do Inferno”, cantando a dor e a alegria de seu povo, se vê obrigado a ser degredado para Angola, para fugir da ira daqueles que por ele se viam atacados. De lá, consegue a extradição para Pernambuco, e, proibido de usar a pena sob pena de novas punições, morre no Recife.

Desse nosso “primeiro” grande poeta e músico popular, damos um salto histórico para apontarmos que o primeiro disco gravado no Brasil (pelo menos o que leva o nº 1 no catálogo divulgado pela Casa Edison), teve a participação direta de dois importantes artistas baianos que fizeram sucesso na música brasileira. A música, um lundu intitulado “Isto é Bom”, do soteropolitano cantor e violonista, Xisto Bahia, “o maior artista de teatro e cantor de modinhas do século XIX” (LISBOA JÚNIOR, 2006, p.64), foi interpretada por Manoel Pedro dos Santos,

consagrado pelo apelido de Baiano, o mais popular de nossos cantores, inaugurando uma geração de grandes intérpretes/compositores baianos da primeira fase do disco no Brasil e demonstrando na capital da república, o talento daqueles que nascem sob a proteção de todos os santos e orixás da Bahia (id., p. 102).

Baiano, nascido em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo da Bahia, precursor em quase tudo que fez na música popular, como aponta Lisboa Júnior(2006), foi também o responsável por interpretar “Pelo telefone”, um samba de “autoria” de Donga (Ernesto dos Santos) e Mauro de Almeida, que chegou a ser considerado, por

elas, “*O que é que a baiana tem?*” (1939) e o “*Samba da minha terra*” (1940), sendo a primeira, o maior sucesso da carreira de Carmem Miranda.

muitos, o primeiro a ser gravado na história do gênero, em 1916. No entanto, pesquisas revelaram como pioneira, a música “Quando a mulher não quer”, de autor desconhecido, anunciada como “samba” pelo locutor na gravação em disco Columbia 11.638, de 1910. Coincidência histórica, este nosso “primeiro samba” também foi interpretado por outro grande cantor baiano, Arthur Castro Budd, nascido em Salvador por volta de 1880.

Por outro lado, foram devido aos casos *hilários* que envolveram a gravação de Pelo Telefone, que fez dele o grande sucesso do carnaval de 1917, contribuindo de forma significativa na divulgação e consolidação do samba como gênero musical popular brasileiro.

Dentre esses casos, vale citar a acusação de que o tema da música teria sido desenvolvido não por Donga – que era filho da baiana sambadeira e cantora de modinhas, Tia Amélia – mas por Hilário Jovino e outros, numa das inúmeras rodas de samba que aconteciam na casa da também baiana, Tia Ciata (Hilária Batista), na “Pequena África”, comunidade onde esta foi uma das principais lideranças dos negros que chegavam à capital do Império oriundos da África ou da Bahia.

Seguindo o fluxo destas curiosidades referentes ao universo do samba neste início de século XX, voltamos à “Pequena Notável” Carmem Miranda que, no final da década de 30, brilhando no cenário carioca como cantora e atriz, recebe um convite para um musical na Broadway e embarca, conjuntamente com o Bando da Lua, para os EUA, onde faz extraordinário sucesso internacionalizando os trajes de baiana e sendo considerada a “embaixatriz do samba” no exterior.

Depois destas “viagens”, para não correr o risco de voltar americanizado¹³ como a própria Carmem, de perder o rumo, ou ser acusado de estar fugindo do tema, retorno ao Recôncavo descobrindo que esta cantora teve como sua primeira canção com temática referente à Bahia, em 1933, o samba “Etc.”, do estreante compositor Assis Valente, outro filho ilustre de Santo Amaro immortalizado na música brasileira.

Dessa forma, à medida que eu ia me aproximando da história da nossa música, ia me aproximando da Bahia, do Recôncavo, e nessa “interiorização”, de mim mesmo. Pois, ouvindo o feitio da oração de Noel Rosa e Vadico¹⁴, comprovando em minha formação escolar e acadêmica “que ninguém aprende samba no colégio”, decido correr

¹³ Sobre esta acusação, ver a composição “Disseram que eu voltei americanizada” (Luiz Peixoto e Vicente Paiva, 1940)

¹⁴ “Batuque é um privilégio/ Ninguém aprende samba no colégio”. Versos da canção “Feitio de Oração” (Noel Rosa e Vadico, 1933)

as rodas bebendo *com, e de fontes*, como o mestre Walmir Lima, que no espaço sagrado de um botequim, disse-me: “– Ouça o samba, que ele nos diz tudo!”. O fato é que a música, agindo sobre a sensibilidade humana, é um agente de sociabilidade que tem acompanhado o corpo desejante em toda sua evolução na história da humanidade. E o samba, na história do Brasil, não faz por menos.¹⁵

Assim, ouvindo o samba e seus mestres, me afetando ainda mais pelo patrimônio cultural popular que muito inspirava as minhas intervenções, citações, produções e outros sons dentro e fora da universidade, decido ampliar minhas pesquisas e a minha formação unindo o afeto da música ao afeto da docência, buscando, nesta “umbigada”¹⁶, o estudo sobre e entre ambos, elegendo, em especial, o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia:

O samba de roda é uma das mais importantes matrizes da sensibilidade e da expressão estética brasileiras. Presente em todo o Estado da Bahia, é especialmente forte no Recôncavo: faixa de terra que se estende ao fundo da Baía de Todos os Santos e que desde o século XVII, teve um grande contingente de escravos negros trazidos para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar. O samba de roda está profundamente ligado às tradições destes africanos, recriadas por seus descendentes, que as misturaram a traços culturais portugueses [e indígenas]. Hoje, o samba de roda do Recôncavo, apresenta inúmeras variantes, como o samba chula, o samba corrido, o barravento, que se misturam às atividades cotidianas e ao calendário religioso e festivo da população; e, sobretudo, da parte desta que é mais carente de recursos materiais. Parte ainda hoje constituída, sobretudo, por descendentes dos escravos trazidos durante três séculos da África para o Recôncavo. (IPHAN, 2006, vídeo [inserção nossa]).

Não tenho dúvidas de que o samba de roda seja um símbolo do povo brasileiro. Ainda mais quando João Ubaldo Ribeiro(2005) – baiano nascido na Ilha de Itaparica – ao escrever o clássico “Viva o Povo Brasileiro”, informa que este é

Um povo que convive com amenidade e cortesia, um povo prestativo, de coração bondoso, em que todas as cores e raças se misturam livremente, pois desconhece o preconceito racial, visto que aqui o preconceito é econômico. E mais! Um povo de extraordinária musicalidade, capaz de, com instrumentos improvisados tais como caixas de fósforo, copos, pratos, latas velhas, fazer música que

¹⁵ Estou certo de que é possível estudar o nosso país através da nossa música popular.

¹⁶ Coreografia de origem africana, comum nas várias modalidades de samba e em outras danças originárias dos batuques da mesma matriz. A “umbigada” expressa, no ritual da roda, a aproximação, o ponto de convergência entre dois dançantes, em que um convida o outro para partilhar, no centro do círculo, a alegria da dança.

impressiona a qualquer estrangeiro, como esses turistas que pararam na Praça da Quitanda para assistir ao pessoal batendo um samba de roda na barraca de Naninho. (RIBEIRO, 2005, p. 652)

(...) – Não há quem não fique contagiado com esse ritmo, heim? (ibid, p.658)

Ainda assim, concordo em partes com João Ubaldo, pois apesar de tanta “mistura”, não dá pra “desconhecer” os (pré)conceitos que fazem da cor da pele um determinante em várias relações no racista sistema capitalista. Além disso, apesar da criatividade, da força e da beleza, nem todos conseguem ser “contagiados” e “tocados” pela musicalidade baiana.

“Trago”, e espero que não vire câncer, no corpo da Universidade Federal da Bahia, exemplos “claros” do quanto a cultura popular ainda é desprestigiada, desrespeitada, descartada por aquele que é considerado um dos mais importantes espaços de produção do conhecimento no Estado.

Apesar do reconhecimento, por muitos, das rodas de samba e de capoeira – Patrimônios Culturais¹⁷ – enquanto círculos de educação, de dança, de música, de mística, de luta, de poder, a Escola de Dança da UFBA, em mais de meio século de fundação, demorou a trabalhar mais expressivamente com a dança afro; a Escola de Música, em seus 41 anos, ainda tem na música erudita européia sua maior referência e só recentemente mexeu as batutas e os poucos *aguidavis*¹⁸ (entenda-se, os “pauzinhos”) com maior entusiasmo para a implantação de um curso de Música Popular na Bahia dos batuqueiros, dos capoeiras, dos sambistas, dos tropicalistas, dos bossa-novistas, dos rockeiros (“Toca Raul!”), dos pagodeiros, do axé[sic] *music*; ainda ouvimos de parte do corpo do(c)ente da UFBA, declarações racistas como a do professor “doutor” Antônio Natalino Manta Dantas, à época coordenador do curso de Medicina, afirmando que o baiano é “hereditariamente” burro e que o berimbau, instrumento sagrado na capoeira e na África por possibilitar uma comunicação com a ancestralidade, “é o tipo do instrumento do indivíduo que tem poucos neurônios; porque tem uma corda só e não precisa de muita cerebração[sic] pra combinar sons musicais[...] porque só sai aquele

¹⁷ O Samba de Roda do Recôncavo da Bahia foi registrado no dia 25 de novembro de 2005, como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Já a Roda de Capoeira e o Ofício de Mestre foram registrados como Patrimônios Culturais do Brasil, pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no dia 15 de julho de 2008.

¹⁸ Baquetas feitas com galhos finos de árvores, utilizadas para percutir os atabaques nos rituais do candomblé.

barulho... Isso por acaso indica uma qualidade intelectual muito elevada? Não!”¹⁹; e, pra não me alongar, a estrutura educacional formal (ou “formol”) é tão conservadora em algumas instituições de ensino, que ainda nos faz dispor as cadeiras [que sequer são de rodas] das salas de aula, em fila, ao invés de proporcionar um ambiente circular, onde os olhares e os sorrisos, a participação e o conhecimento, possam fluir sem maiores obstáculos – como nos mostram muitos espaços de educação não-formal e informal (como as rodas de samba e capoeira) no âmbito da Cultura Popular.

Além disso, estas manifestações cheias de sentidos e significados, que criam um agenciamento propício para a prática pedagógica – principalmente após a promulgação da Lei 10.639/03, atual 11.645/08, que apontou a obrigatoriedade do Ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena no currículo oficial da rede de ensino –, ainda são pouco abordadas na academia; vide que, a partir do levantamento das teses e dissertações feito junto ao banco de dados do Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)²⁰, só encontramos, no caso específico do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, 6 trabalhos²¹ que abordam de maneira mais ou menos específica o tema, sendo que 1 na área de Letras/Linguística, outro em Antropologia e 4 na área de Música. Reforçando o pouco reconhecimento do potencial pedagógico desta manifestação e ampliando o meu interesse em afirmá-lo.

O fato, é que a própria simbologia da roda na representação do samba de roda e da capoeira, por exemplo, expressa a **coletividade** e a **reciprocidade do aprendizado** (ela é **co-letiva**). Uma roda, onde a natureza intrínseca do **re-côncavo** e a extroversão do **re-convexo**²², fazem nela e dela, como já citamos, um turbilhão de saberes, sabores e sentires, para além da esfera...

Assim, certo de que o sistema educacional formal está cada vez mais excludente e inadequado para a formação na perspectiva da educação emancipatória²³, frente ao

¹⁹ Em: <http://www.atarde.com.br/cidades/noticia.jsf?id=875295> . Acessado em 30/04/2008.

²⁰ www.capes.gov.br.

²¹ Falaremos mais sobre estes no segundo capítulo.

²² “*Reconvexo*” faz referência a uma canção de Caetano Veloso, artista este que, assim como o samba, se expandiu do recôncavo para o mundo. Ou como diria Guilherme Wisnik, “forçou uma saída sem perder o vínculo com o interior”, como a ida de Caetano para o Rio de Janeiro aos 13 anos de idade em sua “experiência fundante de desgarramento primordial”. (WISNIK, Guilherme. *Caetano*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha explica).

²³ Gostaria de relativizar um pouco essa afirmação, pois sabemos que o sistema escolar ainda é muito precário, mas, por outro lado, existem experiências muito significativas em políticas públicas educacionais que não podem ser desprezadas. Não se trata, porém, de substituir a educação formal, pela não-formal, como se isso fosse resolver todos os problemas. O propósito é valorizá-las no que deve e merece ser valorizado.

esgotamento das possibilidades civilizatórias do capital enquanto referência de organização da produção da vida, objetivamos aumentar o entendimento sobre a produção e a transmissão de conhecimentos organizados pela educação não-escolar no universo do samba de roda do Recôncavo da Bahia, buscando validar os saberes desta manifestação da cultura popular afro-brasileira, para contribuir na ampliação da memória, da identidade cultural e da consciência histórica na busca de analisar as contradições e identificar as possibilidades superadoras das problemáticas significativas que o sistema capitalista produz e constantemente reproduz. Pois, a partir das relações com grupos de samba de roda do Recôncavo da Bahia, vimos que existem espaços de aprendizagem social cujos saberes tradicionais têm conseguido, de memória e com perfeição, projetar um pretérito [de luta] presente e um futuro quase perfeito – no que diz respeito à conjugação do verbo “Vencer” ao longo dos tempos.

No entanto, como não ficaria à vontade para entrar na roda, sem antes apontar “de onde partimos”, peço, no primeiro capítulo, a bênção e a permissão à Mama África, para evidenciar na sua história elementos que reforçam a tese de que a humanidade e o samba são afro-descendentes, e de que o capital segue, sobretudo no continente africano, declarando guerra às forças produtivas – trabalho, trabalhador e natureza.

Da África, atravesso o oceano Atlântico e aporto em Salvador, em companhia de inúmeros escravos africanos. Interiorizando esta viagem por mar e por terra, chegamos ao Recôncavo da Baía de Todos os Santos, região que contribuiu de forma significativa nas lutas que garantiram a independência do Brasil do jugo português, em 2 de Julho de 1823. Objetivamos apontar os caminhos que levaram o Recôncavo ao que ele é hoje, partindo da economia dos engenhos de cana-de-açúcar à engenhosa descoberta do petróleo na região, chamando atenção para o fato de que o “ouro negro”, – entenda, a riqueza cultural de uma população de maioria negra e a riqueza comercial proporcionada pelo petróleo – está, a cada dia, se ampliando “no fundo do poço” e no fundo do bolso de uma minoria. São Francisco do Conde, como veremos, destaca-se enquanto um exemplo obscuro dessas contradições e desigualdades sociais.

Assim, depois de pintar esse quadro triste sobre estes territórios que estão intimamente vinculados à territorialidade do nosso objeto de pesquisa, passo para a discussão de outro território não menos importante neste (con)texto: a escola e seus processos de produção e transmissão de saberes. Destarte, concordando com Abib(2004), ao afirmar que a Cultura Popular possui uma “lógica diferenciada” que, “escapa das categorias de análise provenientes da racionalidade ocidental-cristã

predominante na modernidade” (p.57) e reconhecendo, a partir da relação trabalho–educação, que o trabalho pedagógico tem reproduzido no tempo e no espaço, traços do trabalho em geral na sociedade – como a alienação salvaguardada pelo capital –, analiso, dentre outras coisas, como algumas categorias presentes no universo da Cultura Popular podem contribuir na superação de alguns dilemas teóricos relacionados com a Educação em nosso país.

No segundo capítulo trago a Cultura Popular no contexto das capitais, Salvador (primeira capital do Império), Rio de Janeiro (segunda capital do Império, primeira capital da República e “Capital do Samba”) e para além destas, o Recôncavo, buscando revelar nas manifestações populares de negros e negras na Bahia e da Bahia, em determinado momento histórico e na atualidade, momentos de **coletividade**, de **solidariedade**, de **organização**, de **luta**, de **resistência** e, principalmente, de **alegria**, que nos conecte com essa força ancestral, ampliando a nossa identidade cultural, a nossa consciência histórica e a nossa potência de agir contra a exploração, a exclusão e a exploração que ainda hoje se fazem presentes na história da humanidade.

Neste sentido, considerando que problemas e contradições devem ser enfrentados e superados, e que a Educação, enquanto uma política que dá direção à construção da Cultura, deve estar voltada para a emancipação dos sujeitos, sigo o chamado da viola machete²⁴ e, nestes “rituais de passagem”, chego ao terceiro e último capítulo deste trabalho, referindo-me ao nosso estudo de caso, à nossa pesquisa de campo, às experiências vividas nas relações cotidianas com o Samba Chula [Filhos da Pitangueira].

Proponho-me a investigar tais necessidades e possibilidades a partir do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, principalmente por fazer parte de um município como São Francisco do Conde – importantíssimo na história e na cultura do Recôncavo da Bahia, no entanto, ofuscado por aqueles que sempre voltam os holofotes para Santo Amaro e Cachoeira – e conseguir, diante de tantas contradições e enfrentando problemas significativos, fazer com que saberes sejam alegremente produzidos e transmitidos há várias gerações no âmbito familiar e, enquanto grupo organizado de samba chula, há 40 anos.

²⁴ A viola machete é um instrumento de origem portuguesa que chegou ao Brasil por volta do século XVIII e nas mãos dos negros africanos e descendentes destes no Recôncavo da Bahia, ganhou uma melodia e um poder capazes de criar as raízes que transformaram aquelas músicas que esses negros produziam, desde que aqui chegaram, no que é hoje o nosso samba de viola, o nosso samba chula. O grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira é um dos únicos que ainda mantém a viola machete sendo executada no ritual da roda.

Outros fatores que influenciaram a opção por este grupo nesse estudo de caso, e que veremos com maior profusão no final do segundo capítulo, devem-se aos elementos que diferenciam o “samba chula” do “samba corrido”, duas das principais vertentes do Samba de Roda. Elementos estes que vão desde o preconceito de classe “claramente” contido no termo “*chula*”²⁵, até a simbologia e a ritualidade de suas rodas, que muito as diferem das do samba corrido.

Pegando o mac(h)ete na labuta cotidiana da pesquisa, buscamos como caminho metodológico e como forma de fazer uma leitura crítica da realidade e de coletar os dados empíricos, a observação participante, registros densos de entrevistas e de eventos, além de filmagens e fotografias.

Na bibliografia, além de valorizar a produção de autores cujas obras, para além do eixo norte-americano e europeu, não se situam nas prateleiras da biblioteca da pós-modernidade, recorro também à poesia, principalmente de Gregório de Matos – nosso primeiro violeiro e cantador de chula de destaque – que nos acompanha em todos os capítulos, e à música que, juntamente com a colaboração impressionante/expressionante da memória e dos depoimentos orais dos velhos mestres, sambadores e sambadeiras do Recôncavo, decidimos, literalmente, dar voz e vez a estes sujeitos ampliando as referências do nosso trabalho.

Nesta relação, objetivei situar o Samba Chula no contexto da cultura popular desenvolvida no município de São Francisco do Conde; aprofundar, na sua história, a relação deste com a viola machete; relatar como se dá o processo de transmissão de saberes na cotidianidade do grupo, a partir de experiências vivenciadas no âmbito da educação não-escolar (como é o caso das Oficinas de Viola Machete com o Mestre Zé de Lelinha); e por fim, apontar os limites e possibilidades que se apresentaram nesta nossa trajetória e convívio com o grupo. O que se estende até as considerações finais deste trabalho, relatadas no trecho “... VIOLA NÃO QUER QUE EU VÁ EMBORA...”.

Sendo assim, para não me alongar ainda mais nas apresentações e não parecer que estou fugindo do tema, “enrolando vocês na conversa” [como afirmava, “ironicamente”, o grande mestre Luiz Gonzaga ao contar seus causos em suas apresentações], expresso o enorme desafio que foi produzir este trabalho, tanto pela complexidade das relações estabelecidas na atual conjuntura e das condições objetivas

²⁵ “Chula: s.f. Espécie de dança e música popular. // Chula: adj. grosseiro, baixo; obsceno, pornográfico: uma canção chula, um dito chulo./ usado pela ralé.” (KOOGAN/HOUAISS, 1995).

que se apresentaram no seu decorrer; quanto pelo risco de ser altamente parcial devido à minha aproximação com o objeto de estudo.

Porém, afirmo que este trabalho não se finda com esta produção, e considerando as “errâncias” e “aprendências” do nosso constante processo de formação, espero que as limitações e as posturas tomadas não venham prejudicar a opção que fiz em socializar nas linhas que se seguem, a memória e os processos de ensino-aprendizagem nas rodas de samba, especialmente, nas do samba chula em São Francisco do Conde, valorizando a cultura e a educação populares, seja no campo ou na cidade; e através dos cantos e dos contos, revelar seus encantos, seus sentidos, seus significados, sua alegria, como possíveis elementos na construção de relações mais humanas em todos os tempos e espaços onde estas se desenvolvem.

Que tudo possa dar samba...

CAPÍTULO 1

“É PAU VIOLA”: QUEM “DANÇA” NA RODA DO CAPITAL?

“(...)são quase todos pretos
Ou quase pretos,
ou quase brancos quase
pretos de tão pobres.
(...) Pense no Haiti...
 (“Haiti”, Caetano Veloso)

1.1. DA ÁFRICA AO RECÔNCAVO DA BAHIA – O “OURO NEGRO” NO “FUNDO DO POÇO”

Se a história da humanidade começa na África, a nossa aqui também começará. Pois, como já foi dito, não ficaria à vontade para entrar na roda de samba²⁶, sem antes apontar “de onde partimos”, já que, como aponta a quase totalidade²⁷ dos estudos sobre o gênero musical, a palavra *samba* aparece como derivada do termo *semba*, de origem congo-angolana, que designa a *umbigada*, coreografia presente em muitas danças no Brasil, a exemplo do samba chula. Além disso, os ritos e ritmos, tanto no cotidiano dos grupos étnicos do continente africano, bem como no de sambadores e sambadeiras do Recôncavo da Bahia, estão diretamente relacionados ao contexto político, religioso, do trabalho e do lazer, o que reforça a tese de que o samba de roda baiano tem, pelo menos, um dos pés na África.

O próprio Mestre Zeca Afonso, principal responsável pelo Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, afirma, veementemente, que o samba chula desembarcou no Recôncavo juntamente com seus ancestrais africanos que nesta região vieram trabalhar como escravos, nas plantações de cana-de-açúcar, e que ele, “enquanto vida tiver”, fará o possível para “manter viva esta manifestação cultural”, plantando-a como “sementes” nas gerações seguintes.

Como aprofundaremos no terceiro capítulo, o samba chula se desenvolveu juntamente com a história dos negros e negras que ocuparam o Recôncavo. Ainda hoje,

²⁶ Outras duas palavras de origem banto que aparecem, em maiores ou menores proporções, no contexto das danças de matrizes africanas, são: *bunda* e *cachaça*, correspondente às respectivas, *nádegas* e *aguardente*, portuguesamente falando.

²⁷ Digo quase totalidade, pois existem estudos que afirmam ser o samba, de origem indígena. Ver: (ALVES, Bernardo. *A pré-história do Samba*, Ed. Do Autor, Recife, 2003). Neste trabalho, não entraremos no mérito de discutir as “raízes” do samba de roda, mas sim, o seu desenvolvimento “rizomático” no território brasileiro.

ele se assenta sobre e sob a vida dos sujeitos que o produz; seu canto nasce e revela o cotidiano desses povos. Por isso, não dá pra falar do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade – que é o Samba de Roda – sem falarmos do grande patrimônio da terra, que são as vidas que sobrevivem nela. Pois, como disse Bogo(2009), “Ao enfraquecer a vida das espécies, a terra se “despatrimonializa”, os solos ficam pobres e não conseguem mais fazer germinar as sementes.”(p.66).

África, considerada a “Terra Mãe” não apenas pelos africanos, mas também pelas pesquisas que têm revelado que os fósseis mais antigos das espécies que originaram o homem moderno foram encontrados no referido continente, reforçando a teoria chamada de “Out of Africa” (“Saída da África”): a qual defende que somos todos “afrodescendentes”, pois, deste imenso território, bem antes do movimento denominado de “diáspora africana”, teriam partido os habitantes que constituíram os primeiros núcleos urbanos em várias partes do mundo.

Nesse sentido, recorreremos à história não para “(...) descobrir o passado, mas explicá-lo, e, ao fazê-lo, fornecer um elo com o presente.” (HOBSBAWM, 1998, p.229). Destarte, fizemos a opção de trazer na história da “Mama África”²⁸, não a sua extensa diversidade e complexidade cultural, responsável em grande parte pela nossa, mas a sua intensa desigualdade social, igualável em grande parte com a nossa. No entanto, para além do clichê que se reproduz quando se olha para o referido continente nesta perspectiva, a nossa intenção aqui é mostrar que, diante da impossibilidade de humanizar o desumano capital, enquanto reinar a exploração do homem pelo homem, não haverá máquina fotográfica, nem “lente do Fantástico”, com “zoom” suficiente para encontrar, “Lá e Cá”²⁹, resquícios de africanidade, de brasilidade, de baianidade, ou seja, de vida, em meio à tanta barbaridade.

Barbárie esta, que começaremos a contar a partir do regime servil que religou os lados marginais do Atlântico...

Como fruto das disputas entre reinos e entre tribos locais, a escravidão já existia na África antes mesmo da chegada dos europeus em meados do século XV. E, se a primeira feitoria portuguesa fortificada na África, na região de Arguim, atual Senegal,

²⁸ Título de uma canção do cantor e compositor paraibano Chico César, que compartilha da opção que tomamos neste capítulo, quando afirma nos seus versos que “Mama África é mãe solteira/ E tem que fazer mamadeira todo dia/ Além de trabalhar, como empacotadeira, nas Casas Bahia”. E, mais a frente, complementa: “Mama tem calos nos pés/ Mama precisa de paz/ Mama não quer brincar mais/ Filhinho, dá um tempo/ É tanto contratempo/ No ritmo de vida de Mama”.

²⁹ A “lente do Fantástico” se refere a um trecho da já citada canção “Haiti”, de Caetano Veloso. Já, “Lá e Cá”, trata-se do título de uma exposição do fotógrafo Sérgio Guerra, que se espalhou pela cidade do Salvador no ano de 2006, com fotos de negros e negras de Angola e Bahia.

data de 1445, é provável que quando o Brasil – na época em que o pau-brasil era abundante – foi invadido por Portugal em 1500, já constassem, nas tripulações lusitanas, um certo número de escravos, já que a força de trabalho dos africanos já era explorada em Portugal e nas ilhas da Madeira e São Tomé – em plantações de cana e fabricação de açúcar – quando Pedro Álvares Cabral por aqui chegou.

No entanto, após a descoberta da Baía de Todos os Santos em 1501, chega, em 29 de março de 1549, Diogo Álvares, para fundar na colônia portuguesa nas Américas, oficialmente, a Cidade do São Salvador da Bahia de Todos os Santos. E com Dom João III nomeando o militar Tomé de Souza como primeiro Governador-Geral do Brasil, o fluxo de escravos passa a se tornar mais intenso.

A necessidade de uma mão-de-obra barata e qualificada para o trabalho que se pretendia nas colônias européias que iam surgindo em vários cantos do mundo, fez com que a captura de africanos em sua Terra Mãe ganhasse novos contextos, passando de uma “escravidão doméstica”, em pequena escala, a uma “escravidão cristã”, mercantil e intercontinental.

Os principais portos de embarque na África, localizavam-se no Golfo do Benin, Angola, São Thomé, Senegal e Moçambique. Através de várias rotas, o Brasil foi recebendo os cabindas do Congo, os benguelas de Angola, os macumbas e angicos de Moçambique, os bundas da Costa da Guiné, os jejes do Daomé, os haussás do noroeste da Nigéria, os yorubás ou nagôs dos reinos de Oió e de Ketu. O tráfico de escravo da África para o Brasil durou 350 anos. Mais de 4 milhões de negros foram embarcados na costa africana com destino à Bahia, Maranhão, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. (BARBIERI, R., 1998)³⁰

Na Bahia, vieram, prioritariamente, para a exploração do solo massapê do Recôncavo da Bahia³¹, onde o cultivo da cana para a produção de açúcar, faria deste o primeiro produto da colônia portuguesa nas Américas, destinado ao mercado internacional.

São Francisco do Conde, juntamente com Santo Amaro, que do primeiro foi desmembrado, foram os principais territórios de desenvolvimento da cultura da cana na região. Barickman(1998-1999) por exemplo, cita que São Francisco do Conde e Santo Amaro, possuíam, “(...) respectivamente, 121 e 128 engenhos no início da década de 1870”, e o Recôncavo “(...) entre 72.000 e quase 81.000 escravos, e que, na mesma

³⁰ Texto retirado do premiado filme documentário “Atlântico Negro: na Rota dos Orixás”, dirigido por Renato Barbieri, 1998.

época, uns 22.000 moravam em Santo Amaro e São Francisco do Conde, os dois principais centros da lavoura canavieira na região.” (BARICKMAN, 1998-1999, p.195-196).

Coube a Mem de Sá, 3º Governador Geral (1558-1572) e primeiro grileiro de destaque do continente, a divisão do território do Recôncavo em sesmarias, e a sua doação a terceiros, já que os primeiros e verdadeiros donos foram Tupinambás, Carijós, Caetés, Potiguaras, dentre outros ameríndios que por aqui viviam. A partir daí, os negros, de corpo e espírito – pelo pouco tempo que estes conseguiam se manter interligados, devidos aos maus-tratos – se tornaram, gradativamente, os responsáveis por construir os alicerces e os principais pilares sobre os quais cresceu o Brasil.

O tráfico de escravos configurou-se como um dos principais negócios dos países imperialistas no território africano e, com a sua proibição - “para inglês ver” - a nível internacional em 1835, outras formas de exploração das forças produtivas africanas começaram a se intensificar, principalmente, a apropriação privada da terra e suas riquezas, tendo como fato marcante neste contexto, a realização da Conferência de Berlim, em 1884-1885, quando os principais países europeus à época, se reuniram para traçar novos limites territoriais do solo africano, chegando a se apoderar, no período relativo a 1885-1914, de 9/10 do território que corresponde hoje às atuais nações africanas.

Tal avanço imperialista foi e é responsável pelos inúmeros problemas atuais na África. Segundo relatório divulgado pelo Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas – PNDU, no ano de 2005, os cinco países que encabeçavam a lista daqueles com maior desigualdade social no mundo estavam no continente africano. Eram eles, em ordem decrescente, Namíbia, Lesoto, Botsuana, Serra Leoa e República Centro Africana. Vale ressaltar que, na mesma lista, o Brasil aparecia na oitava posição.

Poderíamos aprofundar nossa análise, optando por relatar com mais afinco a situação social dos países supracitados, ou, aproveitando a escolha da África do Sul como sede da Copa do Mundo de Futebol, em 2010, apontá-la também como a maior sede da SIDA³² no Mundo, há décadas. Mas, aproveitando a relação que buscamos fazer entre os dois lados do Atlântico, ampliaremos nossa análise tomando como exemplo o país de Angola, que tem uma relação muito profunda com o Brasil, não só por ter sido

³² SIDA (AIDS) – Síndrome da Imuno-Deficiência Adquirida. Segundo dados da ONU (Organização das Nações Unidas) e da OMS (Organização Mundial da Saúde), a região da África Subsaariana concentra cerca de 22 milhões de pessoas contaminadas com o vírus HIV. O que corresponde a 68% do total mundial. Desses, 6 milhões só na África do Sul.

um dos maiores exportadores de escravos africanos para a colônia portuguesa das Américas, mas pelas trocas culturais³³ e pelas atuais semelhanças no terreno da violação de Direitos Humanos – a exemplo da exclusão social e do trabalho infantil.

Se o Brasil se viu livre de Portugal, em 2 de julho de 1823, na batalha travada na Bahia, onde o Recôncavo e suas vilas – dentre elas, São Francisco do Conde³⁴ – tiveram papel decisivo na expulsão dos portugueses que após o anúncio da independência em 1822, insistiam em manter o Brasil sob seu domínio, Angola só se viu livre do jugo lusitano³⁵, em 1975, através do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), com apoio cubano e soviético, além do intercâmbio de ideais políticos mantidos com o Brasil desde décadas anteriores à conquista da independência.

Findada a guerra colonial, inicia-se uma guerra civil que durou até o ano de 2002 deixando um lastro de destruição com cerca de 500 mil mortes. Já no presente, em matéria recém publicada pelo professor e pesquisador Van-Dúnem(2008), a situação é a seguinte:

A população, estimada em 12,4 milhões de habitantes, está desigualmente distribuída: cerca de dois terços concentram-se entre o litoral e a cadeia montanhosa central. Os vastos planaltos do leste são praticamente despovoados, e o sudeste tem menos de um habitante por km² (a média do país é 9). A expectativa de vida ronda os 42,4 anos, uma das mais baixas do mundo. Quase metade dos angolanos tem menos de 15 anos (45%) e, portanto, é de dependente. (...) Cerca de um quarto da população se encontra deslocada, sem falar nos cerca de 300 mil refugiados nos países vizinhos. As taxas de mortalidade infantil (124 por mil nascidos vivos) e de má nutrição em crianças menores de cinco anos (35%) também estão entre as mais altas do mundo. Podem ter explicação na elevada taxa de analfabetismo (66% entre os maiores de 15 anos e no pouco acesso à água potável (32%). (Van-Dúnem, 2008, p.30).

O paralelo, capitaneado há séculos pelos países imperialistas em solo africano, entre a mercantilização e a destruição da vida, fez sumir, junto com esta, grande parte da história e da cultura africanas, mantidas hoje, em suas proporções, a duras penas pelos

³³ Três das principais referências à cultura negra no Brasil, o samba, a capoeira e candomblé, têm indícios de “raízes” em manifestações da região Congo-Angola, como o já citado *semba* e outros batuques, no caso do samba; o *n’golo* ou “dança da zebra”, no caso da capoeira, que tem inclusive a vertente Capoeira Angola como sendo a “Capoeira Mãe”, nas palavras do Mestre Pastinha, seu maior representante; e os *calundus*, uma prática religiosa muito cantada por Gregório de Matos, que estão na origem de religiões afro-brasileiras, como o candomblé.

³⁴ Ver Capítulo 2.

³⁵ A ditadura de António Salazar durou de 1933 a 1974 (25 de abril). O curioso é que um cantor também chamado Zeca Afonso, teve papel significativo no levante que ficou conhecido como “Revolução dos Cravos”. Pois, a canção (proibida) intitulada “Grândola, Vila Morena”, de sua autoria, foi a senha para o início da rebelião. Torço para que os nossos “Zecas” inspirem atitudes semelhantes.

seres humanos que resistiram e seguem resistindo às guerras políticas e ideológicas que decidem quem e o que deve permanecer vivo na face da Terra³⁶.

Se quase não se consegue encontrar em território africano, expressões das matrizes que influenciaram muito daquilo que na atualidade é considerado no Brasil como Patrimônio Cultural Brasileiro e Patrimônio Imaterial da Humanidade, a exemplo da Capoeira e do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, respectivamente, fica difícil acreditar que se não combatermos radicalmente o que tem destruído nossas “raízes”, teremos “galhos” fortes suficientes para manter os “frutos” alimentando novas “sementes”.

1.1.1. O Recôncavo da Bahia

A região de aproximadamente 10.000km² que circunda a Baía de Todos os Santos, recebeu o nome de Recôncavo da Bahia e se constituiu como a primeira rede urbana das Américas, forjada a partir da colonização de seu território com a exploração da força de trabalho dos indígenas, seus primeiros habitantes, e, posteriormente, dos africanos que à margem da Baía desembarcaram como escravos.



Figura 3: O Recôncavo da Bahia e alguns de seus municípios. Fonte: Google Maps.

³⁶ Angola é hoje, segundo a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP), uma potência na produção de petróleo, sendo o maior produtor na África, com uma média de 1,82 milhões de barris diários. Por outro lado, duas petrolíferas norte-americanas, representam cerca de metade das exportações do “ouro negro” no país.

Mem de Sá, 3º Governador Geral do Brasil (1558-1572), conta no seu “Instrumento de Serviços”, como se deu a conquista do Recôncavo:

fui com 300 brancos e 2 mil índios de pazes...e rodeei todo o Peroaçu [sic] tendo muitas pelejas, e lhes destruí 130 e tantas aldeias, e me tornei a embarcar, e daí a dias mandaram pedir pazes, e lhes dei com o ficarem vassallos de Sua Alteza. (apud PEDREIRA, 1984, p.9)

Com a ocupação da região de forma sistemática, inicia-se nas terras de solo massapê, a monocultura da cana e a construção de engenhos para a produção de açúcar, que faria deste o primeiro produto da colônia portuguesa nas Américas, destinado ao mercado internacional. O próprio Mem de Sá construiu em 1563, na sesmaria então pertencente a seu filho Francisco de Sá, no território hoje integrado ao município de São Francisco do Conde, o “Engenho Real de Sergipe”, principal deles no século XVI.

No entanto, uma sucessão de crises levou ao declínio do ciclo do açúcar pelo final do século XIX. Mas o Recôncavo, devido às condições favoráveis de suas terras e rios e mar, seguiu garantindo a produção e a circulação do fumo, do algodão, do café, do cacau branco, da mandioca, de especiarias, da cerâmica lúdica e utilitária, além da agricultura de subsistência, da pesca e da pecuária, só pra citar aqueles mais significativos no literal “complexo” econômico da região.

Muitas mudanças começam a ocorrer a partir de 1940 e, na tentativa de compreender a realidade e apontar as possibilidades destas, uma série de estudos começam a ser produzidos e publicados. Dentre estes, vale a pena citar o trabalho de L. A. Costa Pinto (1958), “Recôncavo; laboratório de uma experiência humana”; de Milton Santos (1959), “A rede urbana do Recôncavo”; e de Thales de Azevedo (1959), “O advento da Petrobrás no Recôncavo”³⁷.

Para o grande geógrafo baiano Milton Santos, “o Recôncavo foi sempre mais um conceito histórico que mesmo uma unidade fisiográfica” (SANTOS, apud BRANDÃO, 1998, p.62). Constava de 28 municípios, dentre os quais Salvador – “que presidia a esse espaço, coordenando as suas funções diretoras” (ibid, p.65) –, Alagoinhas e Feira de Santana que, na verdade, pertencem a uma “faixa limítrofe entre o Recôncavo e o Sertão” (ibid, p.95).

³⁷ Tais estudos foram reunidos na coletânea “Recôncavo da Bahia – Sociedade e economia em transição”, organizada por Maria de Azevedo Brandão e publicada pela Academia de Letras da Bahia, Fundação Casa de Jorge Amado e Universidade Federal da Bahia, em 1998. Além dos textos supracitados, temos também na obra, trabalhos da própria Maria de Azevedo Brandão, Kátia de Queiroz Mattoso e Fernando Cardoso Pedrão.

A agregação dessas duas cidades, segundo o autor, veio em função de uma série de fatores que há tempos vinham se desenvolvendo, tais como a organização de uma rede de estradas de ferro com ligação à Salvador, que coordenava as atividades regionais; a decadência cada vez maior das lavouras de cana-de-açúcar e fumo; o crescimento demográfico da capital da Bahia e dos seus padrões de vida, que quase triplicou no século XX, ampliando a necessidade de abastecimento; e, o mais importante: a introdução da rodovia em 1940, que favoreceu a circulação dos caminhões que desde os anos 30 começavam a rodar, aumentando em rapidez, segurança e volume de carga a comercialização, e levando por água a baixo os saveiros e outros transportes flúvio-marítimos que garantiam à Cachoeira, Santo Amaro e Nazaré, posições de destaque na circulação de mercadorias, comerciantes e agricultores do Recôncavo.

Os números exemplificam:

(...) tanto Cachoeira como Santo Amaro comercializavam cada vez menos o fumo e o açúcar, respectivamente. Perdiam substância, dessa maneira. Cachoeira comercializou 614 ton. de fumo em folha em 1957, enquanto em 1930 eram 3.160 ton., logo um contingente cinco vezes menor, no período de 27 anos. Enquanto isso, Feira de Santana pulava de cerca de 12 arrobas em 1948 para 406 mil em 1957, uma comercialização 33 vezes maior, em menos de dez anos. (ibid., p. 82)

Assim, a estrada BR-5, a BR-324 e a Rio-Bahia, foram favoráveis à Feira de Santana; já Alagoinhas, foi favorecida com a construção de novas estradas de rodagem no nordeste, e com a condição de “entroncamento ferroviário mais importante do Estado”(ibid., p.84). Nesse sentido, o surgimento dessas duas “capitais sub-regionais” como grandes centros de distribuição e a facilidade de deslocamento em direção à Salvador – “metrópole e capital regional” – ampliou o domínio desses três municípios sobre os outros 25 citados no referente estudo de Milton Santos, como pertencentes à rede urbana do Recôncavo.

Já no texto de L. A. Costa Pinto (1958), a divisão política do Recôncavo aparece com 23 municípios³⁸, excluindo-se Feira de Santana e Alagoinhas, mas se mantendo a

³⁸ De acordo com BRANDÃO (2007), respeitando os limites históricos e culturais, o Recôncavo hoje seria composto de quarenta municípios: Amélia Rodrigues, Aratuípe, Cachoeira, Camaçari, Candeias, Catu, Conceição do Almeida, Conceição de Feira, Conceição do Jacuípe, Cruz das Almas, Dias D'Ávila, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Itanagra, Itaparica, Jaguaripe, Lauro de Freitas, Madre de Deus, Maragogipe, Mata de São João, Muniz Ferreira, Muritiba, Nazaré, Pojuca, Salinas da Margarida, Santo Amaro da Purificação, Santo Antonio de Jesus, São Felipe, São Felix, São Gonçalo dos Campos, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Sapeaçu, Saubara, Simões Filho, Teodoro Sampaio,

Cidade do Salvador e sua centralidade dominante na região. Segundo o autor, o Recôncavo, que nas primeiras crônicas coloniais

(...) começou sendo apenas, ou principalmente, o fundo do golfo, dos subúrbios de Salvador à **Vila de São Francisco da Barra de Sergipe do Conde** transformou esses limites, preencheu com seus característicos econômicos e sociais todo o contorno da baía e hoje constitui, desde o promontório onde está a Soterópolis fundada por Tomé de Souza até as terras de Jaguaribe, onde Gabriel Soares fundou os seus primeiros engenhos, uma unidade regional claramente definida e caracterizada, que tem o seu centro de atração, o seu *chef-lieu*, seu ponto de dominação, sua capital, na Cidade do Salvador, que sempre foi e hoje ainda é, antes mesmo de ser capital da Bahia ou do Brasil, a capital do Recôncavo. (COSTA PINTO, apud BRANDÃO, 1998, p. 104, grifo nosso).

Distinguindo o Recôncavo em seis sub-áreas: “zona da pesca e do saveiro”, “zona do açúcar”, “zona do fumo”, “zona da agricultura de subsistência”, “zona do petróleo” e “zona urbana de Salvador”, Costa Pinto segue estudando o *antes* e o *depois* das relações de produção e das relações sociais que ao longo da história vêm se desenvolvendo na região, apontando fatores de unidade e de diversidade interna no plano econômico, social e político, onde o urbano, o moderno, o contemporâneo, o industrial, o capitalista – orientados pelo(a) Capital – confrontam com uma forma de organização onde o rural, o tradicional, o medieval, o camponês, o “comunista”, ainda se constituem como fortes referências.

Diferentemente de Milton Santos, o estudo de Costa Pinto e, mais ainda, o de Thales de Azevedo (1959), trazem um novo dado que para eles é o melhor exemplo dessas modificações e relações conflituosas sofridas no processo de produção da vida na região, ou seja: **a exploração do Petróleo**, que surgiu “nas terras mais ricas e de ocupação mais antiga do Recôncavo, nasceu do ventre mole do massapê, no centro da zona do açúcar, exatamente nas margens do fundo do golfo” (COSTA PINTO, apud BRANDÃO, 1998, p. 143), e fizeram com que comunidades tradicionais, que se desenvolviam a partir de atividades não menos tradicionais, como a agricultura, a pesca,

Terra Nova, Varzedo e Vera Cruz. Além de Salvador, considerada parte do Recôncavo até a criação da Região Metropolitana de Salvador – RMS, em 1976, que agregou à capital os municípios de: Lauro de Freitas, Camaçari, Dias d’Ávila, Simões Filhos, Candeias, S. Francisco do Conde, Madre de Deus, Itaparica e Vera Cruz. (BRANDÃO, 2007, p.54).

o artesanato, e de relações sociais que assumiam um caráter mais paternalista³⁹ do que patronal, sofressem, em múltiplos sentidos, abalos “bombásticos” em suas estruturas.

A “pioneira” e “valorosa”⁴⁰ São Francisco do Conde é paradigmática neste cenário. Tendo visto outrora, a exploração de seu solo garantir sua notoriedade no ciclo açucareiro nas Américas, a partir da década de 1950, é o seu subsolo que passa a ser explorado. De tal forma que, em meio aos latifúndios improdutivos e produtores da monocultura da cana, e às águas que margeiam seu vasto território – garantindo ao município destaque também no abastecimento e comercialização de peixes, mariscos e crustáceos –, vê surgir, “aos trancos e barrancos”, a Refinaria de Petróleo Landulpho Alves – primeira da América Latina e segunda maior do Brasil.

Com este repentino e amplo processo de industrialização, uma multiplicidade de problemas sociais começa a ser verificada. Dentre eles:

- A invasão, ocupação e privatização de grandes extensões de terras e de áreas destinadas à pesca e mariscagem, ampliando por um lado o já extenso latifúndio, e, por outro, desorganizando e cerceando atividades costumeiras;
- A destruição de plantações e pastagens para a passagem de novas estradas e oleodutos;
- Interferências no consumo e no curso de águas, devido à contaminação por óleos e derivados e à detonação de bombas de dinamite na profundidade do solo⁴¹;
- Intensificação do êxodo rural-urbano para áreas próximas aos serviços petrolíferos, na expectativa de beneficiamento com as oportunidades que porventura viessem a aparecer. Principalmente, demanda de trabalho⁴²;

³⁹ As relações de trabalho, herança da escravidão e do pós-abolição, assentavam sobre a “total submissão do trabalhador ao patrão, do qual ele era dependente, compadre, protegido, afilhado, servidor e servo; na órbita pessoal do patrão e de sua família girava o trabalhador e sua família também; entre eles não havia somente uma relação econômica de emprego e salário, mas, também, relações mais íntimas, das quais dependiam sua vida do nascimento à morte. (...) Pedir auxílio ao protetor em caso de necessidade, e ser atendido, não era um favor, era uma legítima expectativa por parte do empregado e legitimada pelo fato dele, em troca, dar ao patrão fidelidade, trabalho, defesa e voto.” (COSTA PINTO, 1958, , apud BRANDÃO, 1998, p. 171-173). Qualquer semelhança com os dias atuais não é mera coincidência.

⁴⁰ Ver página 87.

⁴¹ No dia 15/04/09, cerca de 2.300 litros de óleo vazaram da Refinaria Landulpho Alves poluindo a costa de São Francisco do Conde. Em reportagem do jornal A TARDE, de 16/04/09, Neilda dos Santos de Jesus, presidente da Associação de Pescadores e Marisqueiras Deus Dará, e membro do subconselho da Petrobras, relata o descaso da empresa, há anos, com relação às reivindicações dos pescadores da região. Ironicamente, eles(as) ficam ao Deus dará.

⁴² A questão da mão-de-obra é bastante complexa no desenvolvimento histórico do Recôncavo. No período colonial, à época dos engenhos, o que interessava ao poder senhorial era trabalhadores com elevada força física e reduzida atividade intelectual. Já, o avanço tecnológico que possibilitou a

- Tensões sociais e psicológicas, geralmente devido às novas relações de produção;
- Aumento da demanda de consumo e serviços. No entanto, a pouca estrutura disponível pela cidade no que se refere a comércio, habitação e lazer, por um lado, e a facilidade de deslocamento e pretexto para ir à Salvador, por outro, fazia/faz com que a maior parte da folha de salários paga pela Petrobrás aos seus funcionários, fosse/seja gasta fora da cidade, principalmente na capital;
- Crescimento acelerado do custo de vida. “A competição entre os novos e os antigos habitantes fez multiplicar, às vezes por oito e dez vezes, os preços de aluguel de casa. O custo da alimentação subiu entre 1953 e 1957 (...) 234% para S. Francisco do Conde”. (AZEVEDO, 1959, apud. BRANDÃO, 1998, p.204);
- A arrecadação milionária, pela Prefeitura, em *royalties* do Petróleo, tem levado o município a sucessivas crises administrativas. Na língua do P., poeta popular que pediu para não personificá-lo: “Corrupção, Desvio de Verba, Improbidade, Cassação/ São nomes de obsessores de Pascoal e de Calmão/ Entra um e sai o outro/ Molha mão e lava a mão/ Muita casa, sem esgoto/ Pouco caso, faz Tonhão.”.

Os versos acima são emblemáticos e fazem referência às administrações dos (im)prefeitos Antonio Pascoal(PMDB) e Antonio Calmon(PFL), grandes responsáveis por manter o município, que possui aproximadamente 30.000 moradores e o terceiro maior PIB *per capita* do país – cerca de 300 mil reais, segundo o IBGE⁴³ –, entre os mais desiguais do mundo. Pois apesar de tanto recurso, o acesso à educação, à saúde, à

substituição dos engenhos por usinas, exigiu uma qualificação onde os mais antigos e experientes nos sistemas de relações de produção, tiveram grande vantagem, chegando a ocupar, inclusive, as funções de mestres, contra-mestres, capatazes, etc. Ocorre, nessa fase, uma emigração das gerações mais jovens do Recôncavo para outros centros, principalmente, por verem limitados seu acesso ao trabalho e/ou ascensão neste. No entanto, a crescente industrialização que acompanhou o “ciclo do petróleo”, se, de um lado, ampliou a criação de numerosos empregos, exigiu também uma maior especialização técnica, devido às novas atividades surgidas, nunca dantes vistas. Para isso, a Petrobrás organizou cursos e estimulou a criação de outros, como o de Engenharia do Petróleo (Escola Politécnica) e da Escola de Geologia, ambos na Universidade Federal da Bahia. Com isso, os estudantes desses cursos e das escolas técnicas da Bahia, junto com os profissionais especializados de fora do Estado, e até do país, foram os mais beneficiados, inclusive com os melhores salários. Assim, os velhos mestres do Recôncavo, apesar dos valiosos saberes acumulados em suas histórias de vida, se viam cada vez mais desvalorizados pela lógica de produtividade no sistema de relações capitalistas.

⁴³ Só a título de curiosidade, o “pai” do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) é um filho ilustre de São Francisco do Conde, Mário Augusto Teixeira de Freitas.

moradia, ao trabalho, ao lazer, ao saneamento básico, dentre outros direitos fundamentais, se encontra, por demais, restrito.

Antonio Pascoal, que governou de 1993 a 1996, deixou a prefeitura acusado de pagar por obras nunca realizadas. De 2001 a 2004, Calmon assume o mandato, tendo como vice, o próprio Pascoal. Apesar de algumas denúncias, Calmon é reeleito, mas, em 2005, é afastado pela justiça devido a fraudes, como os cerca de 2 milhões de reais, segundo cálculos da Controladoria Geral da União⁴⁴, desviados de verbas federais destinadas à Educação. Quem assume a prefeitura? Antonio Pascoal, então segundo colocado nas eleições de 2004. Daí, até as eleições de 2008, quando sagra-se vitoriosa a candidata Rilza Valentin(PT)⁴⁵, é um entra e sai de Antonio, que eleva São Francisco do Conde ao título de “Terra de ninguém e de alguns”⁴⁶.

Cientes de que os problemas referentes ao Recôncavo devem ser enfrentados e superados, entidades públicas e privadas têm se mobilizado no decorrer dos últimos anos, e, aproveitando o potencial natural, histórico e cultural da região, têm feito investimentos significativos, principalmente nos setores industriais, educacionais e de turismo.

⁴⁴ A Administração Pública (se é que não podemos considerá-la “privada”) de São Francisco do Conde, não contente com o montante recebido em *royalties* pela exploração do Petrobrás, foi denunciada pela Controladoria Geral da União (CGU) que, fiscalizando os recursos repassados à Prefeitura Municipal no período de 2001 a 2003, descobriu **“Fraude em licitações no montante de R\$2.021.859,48, quando da aplicação de recursos do FUNDEF, do Programa de Atendimento à Criança em Creche, do Programa Recomeço e do PNAE”**. (Controladoria Geral da União, Relatório de Fiscalização nº 007, 15 de outubro de 2003).

A Revista Istoé, nº 2086, de 4 de novembro de 2009, traz como capa “A Corrupção que ninguém vê”. O texto, editado por Yan Boechat e Larissa Domingos, traz a emblemática informação: “São Francisco do Conde (BA) é, talvez, a maior consumidora per capita de elásticos para enrolar dinheiro do País. Em 2002, a Secretaria de Educação da cidade comprou cinco toneladas de elástico para dinheiro, algo como 4,3 milhões de pedacinhos de borracha. A CGU, no entanto, não conseguiu achá-los nas escolas do município, que também receberiam, de acordo com as compras com recursos do Fundef, 36 mil pincéis atômicos.”

⁴⁵ Em 2002, São Francisco do Conde deu ao então candidato Luiz Inácio Lula da Silva (PT), o maior percentual nacional de votos válidos no segundo turno, 93,4%. Possivelmente, tal expressividade, unida ao populismo do Presidente Lula e à força da Petrobrás – então dirigida pelo PT – levou à gestação de uma liderança de “esquerda” no município, que vem tentando superar, dentre outras coisas, as relações históricas de clientelismo. “É isso que essa administração se propõe: administrar se preocupando com as pessoas. Talvez algumas pessoas ainda não estejam entendendo. Mas administrar para o povo de São Francisco do Conde. Pra que ele possa ter boa educação; pra que ele possa ter uma saúde digna dessa arrecadação(...); pra que ele possa ter ruas bem pavimentadas; pra que ele possa ter tudo que é direito. E que esse dinheiro que é arrecadado por São Francisco do Conde, ele fique em São Francisco do Conde, pro povo de São Francisco do Conde, na cultura de São Francisco do Conde.” Prefeita Rilza Valentin, Mercado Cultural, 26 de março 2009. Que se cumpra!

⁴⁶ Título de reportagem da Revista Fórum, que traz como subtítulo: “Fórum vai ao interior da Bahia e mostra como o coronelismo do PFL e do PSDB mantém São Francisco do Conde, a cidade com maior PIB *per capita* do Brasil [à época], na pobreza absoluta”. (Revista Fórum, ano 4, nº 38 – São Paulo: Ed. Publisher Brasil, maio 2006, p.22).

No setor Industrial, a Região Metropolitana de Salvador (RMS)⁴⁷ é responsável por quatro dos cinco municípios que representam juntos 48% do PIB baiano. São eles, em ordem decrescente, Salvador, Camaçari, São Francisco do Conde, Feira de Santana e Candeias. No entanto, a concentração econômica continua fazendo com que toda riqueza gerada seja distribuída de forma desigual.

Na área da Educação, merece destaque a criação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), com sede nos municípios de Cruz das Almas, Cachoeira, Santo Antônio de Jesus e Amargosa. Isso resolveu um antigo problema, que era o da migração da juventude do Recôncavo para a capital [o meu caso], devido à carência e quase inexistência de cursos de nível superior – principalmente públicos – nos seus municípios de origem. Esse êxodo, que foi minimizado, mas que ainda se manifesta, é um dos grandes responsáveis pela falta de identificação das novas gerações com a cultura do Recôncavo. Por outro lado, grande parte do corpo docente que atua no Recôncavo, por não ter tido a oportunidade de acessar a história e a cultura dessa região no seu processo de escolarização, perpetua, muitas vezes, o círculo vicioso da (de)formação que tiveram, não se preocupando ou não tendo condições objetivas de lidarem com tais conteúdos em suas respectivas disciplinas. Isso, associado às questões discutidas anteriormente, pode ser o que tem levado à falta de identidade do corpo discente da região, com a própria profissão de docente, pois o número de matrícula em cursos de licenciatura nas instituições públicas e privadas que ali atuam tem se subtraído substancialmente ao longo dos processos seletivos/excludentes dos vestibulares.

No que se refere ao potencial turístico da região, além das questões referentes ao turismo étnico, o vasto litoral da Bahia – maior entre os estados do Brasil – e o que ainda resta de ecossistema preservado – a exemplo de resquícios de Mata Atlântica e manguezais –, têm promovido uma expansão imobiliária avassaladora, principalmente com investimentos de empresas internacionais.

Poderíamos citar o devastador Complexo Hoteleiro de Porto Sauípe, mas, para não perder o foco no Recôncavo e em São Francisco do Conde, trazemos como exemplo as especulações acerca da construção do Eco Resort Ilha de Cajaíba, empreendimento capitaneado pela Property Logic⁴⁸, na respectiva ilha de 11 milhões de metros

⁴⁷ Segundo pesquisa divulgada em outubro de 2009 pelo IBGE, a RMS é a região com a maior taxa de desemprego do país: 10,9%.

⁴⁸ A Property Logic é uma das empresas líderes em desenvolvimentos imobiliários globais com projetos de resorts de luxo no Marrocos e no Brasil. A empresa foi fundada em 2005 e é de propriedade integral e gerenciada por três fundadores: Sean Cusack, Margus Reinsalu e Joop Huisman. Desde a sua formação

quadrados localizada em território franciscano, situada em frente à cidade, do outro lado da maré formada por um braço de mar e pelas águas do rio Serecipe (ou Sergipe, Sergimirin, Sergi - formado pelos rios da Pitinga ou Timbó, Subaé e Traripe).



Ilha de Cajaíba [1/3 dela].

Fonte: www.ilhadecajaiba.com (junho de 2009).

Segundo documentação da época, consultada por Pedreira(1984), o primeiro proprietário da ilha foi Men de Sá, que a doou, juntamente com o território situado do outro lado da margem, ao amigo Fernão Rodrigues de Castelo Branco, como sesmaria, em 25 de junho de 1559. Este, a repassou em 8 de julho de 1560, ao filho do 3º Governador Geral, Francisco de Sá. Com o falecimento deste último, a ilha passa à posse de Felipa de Sá, irmã de Francisco, que se eleva a Condessa ao casar-se com D. Fernando de Noronha, Conde de Linhares⁴⁹. (PEDREIRA, 1984, p.90).

A ilha é vendida e dos seus sucessivos proprietários destaca-se Alexandre Gomes D'Argollo Ferrão, que foi um dos Vice-Presidentes da Província da Bahia e depois Barão de Cajaíba, um dos heróis da Independência do Brasil; e seu filho homônimo, conhecido por “Barãozinho” ou “o Alexandrino”, que, pelos requintes de

em 2005, a Property Logic já lançou 11 empreendimentos com um valor final acima de €400 milhões (euros)”. A previsão é que sejam construídos na ilha mais de 5 mil apartamentos. Fonte: www.ilhadecajaiba.com (acessado em junho de 2009).

⁴⁹ Daí vem o “Conde” que batiza o topônimo do município.

crueledade com seus escravos, foi assassinado⁵⁰ por estes em 1878, no Engenho Itatinguí, na divisa com Santo Amaro.

Como não poderia deixar de ser, somando-se a esses fatos supracitados, trazemos dois outros que colocam a Ilha de Cajaíba como solo fértil de histórica produção cultural: cenário ins(pirador) do cronista poeta violeiro cantador boêmio que tem nos acompanhado neste trabalho, e território onde nasceu, cresceu e se reproduziu boa parte dos sambadores e sambadeiras do samba chula franciscano.

Gregório de Matos, o “poeta popular, autor da própria viola feita de uma cabaça, tem seu palco nas varadas dos engenhos, como os cantadores do nosso cancionero.”⁵¹ Ele traz, em sua obra poética, inúmeras referências à Vila de São Francisco e à sua Ilha (ou Sítio) de Cajaíba, onde, em suas andanças, “desfazia a farpa acerada do verso na copla luxuriosa ou na trova quente às mestiças bellas e novas”⁵². Trazemos aqui, apenas um pequeno trecho de uma destas poesias em que o poeta cita a Ilha de Cajaíba, exprimindo seus sentimentos saudosos à mesma e aos amigos e amigas que nela se encontram, mostrando, por fim, sua disposição em voltar à vê-los:

Tenho amargas saúdades
da Senhora Cajaíba,
que é, moças de grandes prendas
por Nerência, e pela Chica.
(...)
Sinto amargas saúdades,
como ao princípio dizia,
dos amigos um por um,
e dez por dez das amigas.
(...)
Quando estas cousas me lembram,
que me lembram cada dia,
romperei soltas, e peias
por chegar à Cajaíba.
(MATOS, 1999, p.1121-1123)

⁵⁰ As únicas referências comprovadas, que tive conhecimento, de levantes de escravos contra seus senhores, coincidentemente se referem à São Francisco do Conde. Além dessa, citada em Pedreira(1984) e Cunha(1977), temos o caso do frei João Lucas do Monte Carmelo, assassinado em 14 de setembro de 1882, por escravos do Engenho do Carmo, também chamado Terra Nova, que era situado na freguesia de São Sebastião do Passé – atual município –, termo da Vila de São Francisco da Barra de Sergipe do Conde. O episódio foi destaque no texto “História e reminiscências da morte de um senhor de engenho no Recôncavo”, escrito por Walter Fraga Filho, na Revista Afro-Ásia, nº 24, Salvador: UFBA, 2000, p.165-198.

⁵¹ James Amado, em: “*Gregório de Matos – Crônica do Viver Baiano Seiscentista* (Obra Poética Completa, vol I, p.22, 1999)

⁵² Palavras do escritor e também poeta, Arthur de Salles, “filho adotivo” da Vila de São Francisco, no trabalho intitulado “A Villa de S. Francisco”, Diário Oficial do Estado, 2 de julho de 1923.

Sobre a centralidade da Ilha na história do samba franciscano, trazemos o depoimento de D. Lindaura, sambadeira e vice-presidente do Samba Chula Filhos da Pitangueira:

Todos nós nascemos em Cajaíba [se referindo às irmãs: Didi, Tudinha e Neusa, sambadeiras do mesmo grupo]. Minha mãe chamava Ernestina, mas o apelido era Valentina. (...) Aí, quando dava 7h [da noite], minha mãe tinha uma penitência de fazer um fogo [fogueira] na frente da porta [de casa] todo santo dia. (...) Qualquer pessoa ali da redondeza que quisesse esquentar água, assar uma carne, muquear uma carne, tinha que vim lá pra casa. Em Cajaíba tinha muita gente. Na minha época, tinha gente que morava no Casqueiro, que morava na Pióca, num lugar que chama o Sodré, o Mogipe, tudo morava gente. E onde minha mãe morava era rua principal, tinha várias casas, ali que era toda festança. **É onde o pessoal hoje tá querendo fazer um resort.** A gente aí começava né. Uma pegava uma lata, começava a bater; outro pegava o pandeiro, pegava o tamborim, e a gente começava a sambar no terreiro, que já tinha um caramanchão que num desmanchava mais. (...) Meu padraço era violeiro [Cecílio; tocava machete]. Aí vinha meu primo que era sambador, e vinha num sei quem, aí ia juntando no samba e ia até de manhã. Sem quê, nem pra quê. E era assim, era sagrado. Quando era reza de São Roque, de São Cosme, até aniversário a gente sambava. Quando era aniversário, Osmar Ramos ia pra lá tocar saxofone, nessa época ele ainda não era prefeito; Zé Pequeno⁵³ era violeiro de lá, novo, jovem, antes de casar com minha prima Lelinha. Já tocava viola, violão, pra festa, pra samba. Toninho Rocha, que tocava trompete. Que a festa [bailes] da gente era assim, violão, trompete, saxofone. (...) Lá em Cajaíba era rico. Era um lugar que tinha mulher bonita. Os homens se mandava daqui [da sede] pra lá. Era uma festa só. Um dia a gente vai lá. **Mas tem que ser logo, pois depois desse tal desse resort aí, vai ser difícil pra botar os pés ali.**

O leitor a esta altura pode estar se perguntando o porquê de tão extenso comentário sobre a Ilha de Cajaíba. O fato é que, além de não podermos excluí-la da história do samba chula, como vimos e veremos com mais densidade no próximo capítulo, a ilha que fora vendida décadas atrás expulsando de suas terras todos os seus moradores, como D. Lindaura nos conta com revolta na mesma entrevista, é hoje território privado e futura sede de um complexo residencial e hoteleiro “5 estrelas” que, de um lado, promete novos postos de emprego, maior demanda de serviços, qualificação da mão-de-obra local, ampliação do fluxo de turistas, gerando renda para o município; e de outro, provoca um impacto ambiental de grandes proporções – apesar da liberação da

⁵³ José Vitório dos Reis, o Zé de Lelinha. Mestre de viola machete do Samba Chula Filhos da Pitangueira.

obra pelo Instituto do Meio Ambiente⁵⁴; além disso, priva e limita o acesso às terras e águas que circundam a ilha, tanto para as famílias de quilombolas, pescadores, marisqueiros, agricultores, catadores de cajá e outros frutos, que dela garantem a sobrevivência, quanto para aqueles que, como D. Lindaura, pretendem “arrastar a sandália” mais algumas vezes sobre o território de origem.

Enfim, essas contradições existem e não se constituem um caso recente e isolado dos municípios do Recôncavo e sua Bahia. A atualidade dos versos questionadores de Gregório de Matos, desde o século XVII, referente à “Senhora Dona Bahia, / Nobre e opulenta cidade, / madrastra dos Naturais, / e dos Estrangeiros, Madre (op.cit., p. 334), somados às afirmações de Trotsky em 1938, sobre as crises conjunturais e estruturais do capitalismo, que já àquela época sobrecarregavam as massas de privações e sofrimentos cada vez maiores, mostram que tanto na sociedade de castas como na de classes, as forças produtivas – trabalho, trabalhador e natureza – seguem sendo destruídas.

1.2. A EDUCAÇÃO FORMAL E A LÓGICA DO CAPITAL

Neste atual momento histórico não precisamos fazer muito esforço para percebermos que o processo de expansão mundial do capital, para se sustentar e manter sua hegemonia, segue reduzindo ao máximo o direito à educação, saúde, moradia, transporte, alimentação, lazer, saneamento básico, reforçando a tese de que se esgotaram as possibilidades civilizatórias do capital enquanto referência de organização da produção da vida (Coggiola & Katz, 1995; Hobsbawn, 1995).

Na verdade, desde que o homem⁵⁵ passou a explorar outro homem, e a sociedade foi dividida em classes – opressores X oprimidos⁵⁶ – com interesses antagônicos, os primeiros instituíram o Estado para estatuir valores e normas que, historicamente, vêm provocando profundas mudanças nos processos de reprodução social. “Portanto, neste concerto, um aparelho ideológico do Estado desempenha o papel dominante, embora não escutemos sua música, a tal ponto ela é silenciosa! Trata-se da Escola.” (ALTHUSSER, 2007, p.79).

⁵⁴ Pudemos verificar expressões dos prós e contras a instalação do Ilha de Cajaíba Eco Resort, em Audiência Pública realizada em 17/06/2009, no Mercado Cultural de São Francisco do Conde, onde estavam presentes a prefeita de São Francisco do Conde, Rilza Valentin, a coordenadora do Instituto do Meio Ambiente – IMA, Bete Wagner, um representante do grupo responsável pelo empreendimento, além da comunidade local e outras figuras de destaque.

⁵⁵ Não me refiro aqui ao sexo masculino, e sim ao corpo desejante.

⁵⁶ Para não parecer reducionismo, gostaríamos de ressaltar que a opressão também acontece por dentro das classes sociais e não somente entre elas.

Nesse palco giratório, com o “canto da sereia” capitalista chamando a educação para dançar a música tocada pela escola, com a regência do maestro capital, uma séria série de críticos entra em cena para acender as luzes antes que a platéia estática e silenciosa de alunos alúmenos venham “internalizar”⁵⁷ a totalidade do repertório alienante. Vamos nos valer das contribuições de Enguita(1986), Frigotto(1996) e Mészáros(2005, 2006) que, em três décadas distintas, vêm questionando a reprodução através do trabalho pedagógico, dos traços do trabalho em geral na sociedade, onde o sujeito não se reconhece nos processos em que está envolvido e muito menos com o produto de seu trabalho.

Em seu texto, “*A face oculta da escola: educação e trabalho no capitalismo*”, Enguita(1986) nos mostra que nas sociedades pré-industriais, no trabalho camponês e artesanal, na economia de subsistência, o trabalhador, na grande maioria das vezes, tinha autonomia para decidir o que produzir, onde produzir, quando produzir, como produzir, e, tão importante quanto, acessar o que era produzido.

Outra característica interessante da organização do tempo e do espaço das atividades produtivas nas sociedades pré-industriais, e que ainda hoje podemos perceber no território onde o samba de roda se desenvolve – no Recôncavo da Bahia –, é que, embora os períodos de ócio e lazer tivessem uma concentração maior em determinados períodos – como à noite, finais de semana e festividades religiosas – raramente haviam períodos dedicados exclusivamente ao trabalho. E, não muito difícil, estes tempos e espaços se confundiam, pois a diferenciação entre a casa familiar, o espaço comunal, os locais destinados aos ritos sociais, o público e o privado, obedecia a uma outra lógica, essencialmente distinta da mercado-lógica e tecno-lógica industrial, onde tal divisão é sistematicamente definida.

Enfim, nas economias pré-industriais os homens dispõem a seu critério de seu tempo de trabalho – e de seu tempo em geral –, ou seja, decidem sua duração, sua intensidade, suas interrupções. Isto pode ser considerado como um aspecto a mais do controle do processo de trabalho, mas merece ser assinalado em sua especificidade. Podem prolongar sua jornada, acelerar seu ritmo ou eliminar as interrupções quando urge a consecução de um objetivo, mas também encurtar a primeira, diminuir o segundo ou aumentar as últimas quando há urgência. Isto significa ser dono do próprio tempo, e o tempo, como assinalou Marx, é o espaço em que se desenvolve o ser humano. (ENGUITA, 1986, p.9).

⁵⁷ Entender como a “incorporação” de saberes; o “educar-se” propriamente dito. Ver Mészáros(2005).

Os dilemas e os dramas enfrentados pelos negros após a “abolição” do trabalho escravo⁵⁸, quando sobreviventes e libertos da “sociedade de castas” se viram escravizados às péssimas condições de sobrevivência oportunizadas pela nova condição de trabalhadores “livres” na “sociedade de classes”, se assemelham, em partes, aos choques culturais enfrentados por camponeses, artesãos, adultos, jovens e crianças, que tiveram de ser (re)educados para romperem com suas tradições e serem levados a aceitar as novas relações sociais de produção.

Para os camponeses tornava-se muito difícil adaptar-se às novas condições de trabalho da fábrica. Acostumados ao trabalho ao ar livre, aos ritmos sazonais, aos abundantes dias de festa, a poder abandonar as tarefas a qualquer momento, em suma, a seguir seu próprio ritmo em vez de um calendário, um horário e um ritmo impostos, não podiam deixar de sofrer um violento choque. (...) Os artesãos preferiam viver mal da crise de seus ofícios, trabalhando a domicílio, mas mantendo um certo grau de controle e autonomia em seu trabalho, a ter que transpassar a porta das fábricas, que eram a negação de sua independência e as quais viam como lugares de depravação moral e desumanização. (Ibdem, p. 39, 41).

Em outras palavras, a produção era colocada em função da vida, e não a vida em função da produção. O que, na sociedade industrial, vem acontecer de forma totalmente oposta. Com a perda, por parte do trabalhador, do controle dos processos e dos produtos de seu trabalho, e a transformação da sua força produtiva em mercadoria, a alienação⁵⁹ que caracteriza esse contexto, passa gradativamente a destituir o que há de humano no homem, limitando a sua potencialidade de *ser mais*, e ampliando a sua necessidade de *ter mais*. Quanto mais produz capital para consumir, mais consumido é pelo capital.

A transmissão dos saberes necessários à vida produtiva e social – assim como veremos mais à frente ao adentrarmos nas rodas de samba – cabia à família e à própria práxis de cada ser social. Tais conhecimentos eram socializados, principalmente, de forma geracional, onde as crianças, desde cedo, aprendiam observando, ouvindo e/ou ajudando sua família nas tarefas cotidianas. A escola, no contexto dessas comunidades, tinha um papel secundário.

⁵⁸Sobre o “dilema do negro” no Brasil, ver: FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 5ª ed. – vol. I e II – São Paulo: Globo, 2008.

⁵⁹ “Em que consiste, pois, a alienação do trabalho? Primeiramente, no fato de que o trabalho é *externo* ao trabalhador, isto é, não pertence a seu ser; que em seu trabalho, o trabalhador não se afirma, mas se nega; não se sente feliz, mas infeliz; não desenvolve uma livre energia física e espiritual, mas mortifica seu corpo e arruína seu espírito. Por isso o trabalhador só se sente ele mesmo fora do trabalho, e no trabalho algo fora dele. (...) Seu trabalho não é, assim, voluntário, mas obrigado; é *trabalho forçado*. Por isso não é a satisfação de uma necessidade, mas apenas um meio para satisfazer as necessidades fora do trabalho.” (Marx, 1977, p.108, apud. Enguita, 1986, p.22). Sobre alienação, ver também Mészáros(2006).

Mas, com o advento do capitalismo e sua revolução industrial, era necessário forjar uma mão-de-obra especializada, tanto tecnicamente, quanto eticamente; novos “valores” deveriam ser cultivados, nos bolsos e nos corações do “novo homem” ou da “nova máquina”, como preferirem. Por exemplo, a distribuição, a cooperação, a solidariedade, a liberdade de expressão, teriam que ser substituídos pela apropriação, pela competição, pelo individualismo, e pela “naturalização” da dominação e submissão do homem pelo homem. Nesse curso, para conseguir essa transformação profunda nas relações do homem no trato consigo mesmo, com outros homens e com a natureza, a Escola foi a instituição escolhida pelo Estado para cumprir esse papel, se reorganizando de tal forma, que as salas de aula se converteriam em “celas de aula”⁶⁰: o espaço institucional adequado para preparar as crianças e os jovens para as relações sociais do processo de produção capitalista. Assim, deixar de internalizar saberes essencialmente humanos, para produzir dissabores potencialmente desumanos, seria a nova função social da escola.

“A lista de restrições e prescrições a que crianças e jovens vêm-se submetidos na escola seria interminável”, mas Enguita(1986) segue ao longo do seu texto citando algumas e nós aqui citaremos outras que ainda hoje evidenciam a reprodução no trabalho pedagógico – sobretudo nas instituições formais de ensino – da alienação dos espaços e tempos destinados ao trabalho em geral nas sociedades:

- a) Os opressores e professores viam a todos na escola como iguais, apesar de não sermos iguais em nossa “constituição”⁶¹. A utilização de uniformes e fardas, como nas fábricas, homogeneizaria individualidades e subjetividades, mas não uniformizaria os fardos da coletividade.

⁶⁰ “A precisão militar é necessária para o manejo das classes escolares. Insiste-se enormemente 1) na pontualidade, 2) na regularidade, 3) na atenção e 4) no silêncio como hábitos necessários ao longo da vida para a colaboração eficaz com os próprios companheiros em uma civilização industrial e comercial” (Tyack, 1974: 50). “Em termos gerais, a escola aparecia como a melhor solução para todas as resistências individuais e coletivas às novas condições de vida e trabalho ou, ao menos, como a mais prudente e barata, a solução preventiva. Assim acreditava John L. Hart quando, em 1879, escrevia que “os edifícios escolares são mais baratos que os cárceres”” (Gutman, 1976: 73); Citados, respectivamente, em Enguita (1986, p.122 e 123).

⁶¹ Refiro-me àquilo que o ser humano “mete dentro” de si, se internalizando e externalizando como tal, e “metaforo” a Constituição da República Federativa do Brasil, que, no Capítulo I, Artigo 5º, afirma: “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, (...)”. Pra bom “fora-da-lei”, meio parágrafo basta! (acessado em, <http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/> , 01/10/09).

(...) a escola cerceia as condições da ação coletiva ao inserir os indivíduos numa trama de práticas sociais que os relacionam entre si como elementos atomizados e isolados, com interesses contrapostos e mutuamente hostis. (...) Ao ignorar suas características próprias, sua pertinência a grupos sociais específicos ou a subculturas particulares, a escola interpela-os como sujeitos isolados e os força a se comportarem e a agirem de forma individualista. (ibidem, p.193).

- b) A organização do calendário, dos horários, dos períodos seriais, dos espaços, dos conteúdos, dos métodos, da avaliação, obedece a uma lógica hierarquizada, onde, na base dessa “cadeia produtiva”, se encontram os estudantes, que têm, como “direito”, permanecerem sentados e calados, pois, qualquer coisa que estes fizerem ou disserem, pode ser usada contra eles num “tribunal” onde o juiz não tem juízo e pune a quem lhe der prejuízo – o mercado.

Na realidade, estuda-se porque as notas conduzem aos títulos e estes, ao menos supostamente, a melhores oportunidades sociais de trabalho e econômicas. Estuda-se, em suma, porque a escola promete mobilidade social aos que não gozam de uma posição desejável e promete mantê-la para os que já desfrutaram dela.

Através das motivações extrínsecas os estudantes são levados a aceitar uma gama de atividades pouco ou nada significativas, rotineiras e desprovidas de interesse. Esta aprendizagem prepara-os para fazer o mesmo no dia de amanhã, quando se encontrarem na mesma relação com seu trabalho, e para fazê-lo sem atritos. É a aprendizagem da chateação, da monotonia, da dissociação interior da própria atividade, necessária para que alguém aceite sacrificar em troca de qualquer coisa as melhores horas de sua vida. (ibidem, p.195)

Em *Educação e a Crise do Capitalismo Real*, Frigotto(1996), ao analisá-las no Brasil, nos traça um quadro de extrema perversidade. Os dissabores e os saberes impostos pelos colonizadores europeus; pelo economicismo desenfreado, sobretudo, a partir da década 60; pelos militares pós golpe civil-militar de 64⁶²; pelos neoliberais privatizadores da década de 90 pra cá, são tão extensos e amargos, que não caberia aqui, trazer nem tragar.

Mantém-se, até hoje, uma cultura que escamoteia os conflitos, as crises, embora a sociedade viva em crises e conflitos. Sob o paternalismo e o clientelismo dilui-se o conflito capital-trabalho, minimiza-se a desigualdade social e a profunda discriminação racial.

⁶² O Governo Militar, já em 1964, firmou o acordo MEC-USAID, com seus parceiros americanos da AID (Agency International Development), onde a tal Agência de Desenvolvimento Internacional dos Estados Unidos assessorou o Ministério da Educação do Brasil, na tentativa de elaborar mecanismos para transformar os universitários brasileiros – importantes lutadores sociais da época –, em universi(o)tários integrados ao capital internacional.

Faz-se a apologia da conciliação e da harmonia “balofa”. O próprio sistema intelectual dominante desenvolve-se com uma postura marcante de desenraizamento. (FRIGOTTO, 1996, p.37).

O próprio autor relata que, também nas décadas de 50 e 60, o movimento estudantil e movimentos de cultura popular, envolvendo educação, cinema, música, teatro, entraram em confronto e conflito com os poderes estabelecidos pela cultura dominante e procuraram romper com a relação de submissão ao capital transnacional e às oligarquias (p.38). Mas, em 13 de dezembro de 1968, a ditadura militar decreta o Ato Institucional nº5 (AI-5), proibindo, sobretudo, a reunião de mais de quatro pessoas em via pública, reeditando, como veremos no próximo capítulo, proibições submetidas aos escravos no período colonial, no entanto, com punições bem mais severas pra quem ousasse não cumprir a ordem.

No entanto, com o “relaxamento” da dita-dura se inicia um processo de redemocratização que garante, no cenário político, a reconstrução da União Nacional dos Estudantes (UNE), a fundação de um Partido dos Trabalhadores (PT), a organização da luta social no campo a partir da criação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e a elaboração de uma nova Constituição Federal, ressignificando, em consequência, também o cenário cultural.

Aproveitando tal “abertura”, o capital, com o advento da globalização⁶³, e através da escola, da mídia e da guerra, seguiu ampliando e induzindo a produção de novas mercadorias e seus respectivos consumos. No terreno da música brasileira e da indústria (cultural) fonográfica, por exemplo, as “distorções” provocadas pela guitarra é “pedra que rola” até os dias atuais. Pois, do jovem (guarda) que virou “Rei”, ao Axé que virou “Music”, muito Hollywood foi fumado e muita Coca-Cola foi bebida⁶⁴.

O processo de desenraizamento da identidade cultural e da consciência de classe ampliado nas últimas décadas pela globalização – que submete culturas em detrimento de uma única cultura –, se, levou a um “descentramento dos sujeitos”(HALL, 1999), fez também com que aqueles, que não se puseram em retirada (PETRAS, 1996), ampliassem a luta contra-hegemônica, ocupando, resistindo, produzindo e preservando – raízes, tradições e saberes – nos espaços (formais e informais) destinados à qualificação humana. Pois, como afirma Frigotto(1996)

⁶³ Também chamada, por seus críticos, de “globalbarização”.

⁶⁴ Quem quiser aprofundar as discussões sobre as interferências da ditadura (empresarial e militar) e as influências (negativas) do rock’n roll na música popular brasileira, sugiro a leitura de “História Social da Música Popular Brasileira” (TINHORÃO, Ed. 34, 2005).

Independentemente ou não da escola, os seres humanos acumulam conhecimento. A realidade na sua dimensão social, cultural, estética, valorativa, etc., historicamente situada, é o espaço onde os sujeitos humanos produzem seu conhecimento. Trata-se de uma realidade “singular e particular”. É a partir desta realidade concreta que se pode organicamente definir o “sujeito do conhecimento” e os métodos, as formas de seu desenvolvimento. Este, para ser democrático, deve tender à universalidade. (p.177)

No entanto, parafraseando Lênin(1985)⁶⁵, para não iludir o povo com discursos de democracia e universalidade, como faz o capital e seu tripé de exploração, exploração e exclusão – o autor situa que

No presente, a luta por dilatar a esfera pública, em todos os campos sociais, é uma luta concreta na dilatação das possibilidades, não suficientes mas necessárias, de um salto qualitativo. **O socialismo (...) ainda continua no programa.** Não se trata de um utopismo, mas de uma radical necessidade para que o humano encontre o espaço efetivo de seu desenvolvimento pela eliminação de todas as formas de exclusão. (p.205, grifo nosso)

É nessa perspectiva que trazemos para a discussão das relações entre os processos educacionais e os processos sociais mais abrangentes de reprodução, o livro de István Mészáros, “*A educação para além do Capital*”(Boitempo, 2005), obra e meta que julgamos de tal importância, que a ela fazemos referência no título do nosso trabalho. Isto porque, concordamos com o autor ao defender a tese de que “uma reformulação significativa da educação é inconcebível sem a correspondente transformação do quadro social”(p.24). Pois,

Uma das funções principais da educação formal nas nossas sociedades é produzir tanta conformidade ou “consenso” quanto for capaz, a partir de dentro e por meio dos seus próprios limites institucionalizados e legalmente sancionados. Esperar da sociedade mercantilizada uma sanção ativa – ou mesmo mera tolerância – de um mandato que estimule as instituições de educação formal a abraçar plenamente a grande tarefa histórica de nosso tempo, ou seja, a tarefa de *romper com a lógica do capital no interesse da sobrevivência humana*, seria um milagre monumental. (p.45).

Desde as epígrafes que o autor escolheu para abrir o caminho de sua elaboração textual, a importância dos processos educativos informais é destacada. Pois, como vimos discutindo, as formas atualmente dominantes de *internalização*, entre as quais as

⁶⁵ “Como iludir o povo: com os slogans de liberdade e igualdade” (LÊNIN, Ed. Global, 1985).

instituições formais de educação se destacam, seguem fortemente consolidadas a favor do capital. Das políticas estruturais que as orientam, aos seus executores nas salas de aula, percebe-se contradições e características cada vez mais inadequadas para a formação na perspectiva da educação emancipatória. Por isso, Mészáros afirma que, felizmente, muito do nosso processo contínuo de aprendizagem, se situa, fora das instituições formais (MESZAROS, 2005, p.53).

Quando falo em contradições, nada mais substancial do que transcrever o que diz a nossa Lei de Diretrizes e Bases da Educação, promulgada em 1996, já no seu Artigo I: “A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais”. (BRASIL, LDB, 1996).

Garantir esta visão universal de educação, reivindicação de lutadores sociais no campo e na cidade, não deve ter sido tarefa fácil de ser assumida por um Estado burguês. Mas a realidade não é tão “legal” assim. Pois, o que acontece no seio familiar, não interessa à escola; a convivência humana, com toda natureza que o cerca, tem sido cada vez mais inviabilizada, sobretudo na escola; o trabalho – atividade histórica de autocriação humana – assume cada vez mais sua feição abstrata, fragmentária e alienante, assim como o trabalho escolar; o ensino, a pesquisa e extensão, estão desarticulados e desvinculados da realidade social; os movimentos sociais, como é o caso do MST e do Movimento Negro, há anos já reconhecem que a escola, nos moldes em que hoje se encontra, não atende, e o que pior, confronta a satisfação não só de suas necessidades específicas, mas das necessidades humanas em geral; e, no tocante às manifestações culturais, estas seguem sendo desrespeitadas e desvalorizadas no ambiente escolar, quando muito, ou pelo menos, se apresentam “folclorizadas” no Dia do Folclore.

Os princípios orientadores da educação formal devem ser desatados do seu tegumento da lógica do capital, de imposição e de conformidade, e em vez disso mover-se em direção a um intercâmbio ativo e efetivo com práticas educacionais mais abrangentes. (...) Sem um progressivo e consciente intercâmbio com processos de educação abrangentes ‘como a nossa própria vida’, a educação formal não pode realizar as suas muito necessárias aspirações emancipadoras. (MÉSZÁROS, 2005, p.58-59).

Considerando que devemos superar tais problemas e contradições, e que devem ser potencializados os espaços de aprendizagem social, além da escola, com possibilidades ampliadas de comunicação, expressão e linguagem, nos propomos a investigar tais necessidades e possibilidades a partir de uma manifestação da cultura popular: o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia. Pois, acreditávamos e seguimos acreditando, que a *lógica diferenciada* sobre a qual esta cultura se desenvolve, podia e pode colaborar, não só na *forma*, mas na *essência*, com a “transcendência positiva” da alienação do trabalho e da educação, sobretudo no âmbito de suas instituições formais (MÉSZÁROS, op.cit.).

1.3. A CULTURA POPULAR E SUA LÓGICA DIFERENCIADA

Partindo das vertentes etimológicas, encontramos conotações distintas para o vocábulo Educação, que são as expressões latinas *educare* e *educere*. A primeira significa ação de formar, guiar, instruir; a segunda conota conduzir para fora de, levar, criar. Assim, comparando as duas, podemos conceber *educare*, como algo que implica uma relação exteriorizada, onde saberes são assimilados de modo relativamente mecânico; já, *educere*, sugere algo que parte de dentro, e com criatividade, criticidade, dinamismo, leva o sujeito de um lugar para outro. Em uma, o educando se configura praticamente como objeto do trabalho pedagógico; em outra, caracteriza-se também como sujeito das relações de ensino-aprendizagem.

Cultura, por sua vez, vem do verbo latino *colere*, que expressa colo, cultivo, cuidado: seja com as coisas da terra (agricultura), com as crianças (puericultura) ou com os deuses (culto). Em sentido amplo, é compreendida como o campo simbólico e material das atividades humanas. Nota-se, na definição do termo, uma relação intrínseca entre processo e produto, pois o “fruto” cultivado nesse “campo”, através da relação do homem com a natureza, deveria ser transmitido às sucessivas gerações garantindo a sua continuidade.

Assim, na radicalidade dos termos, *educere* e *colere* estão intimamente ligados e, dialeticamente, se interferem mutuamente [com perdão da redundância]. Destarte, mediante o entendimento de que Educação é antes de tudo, uma política cultural, ou seja, uma política que dá direção à construção da cultura, esta deve

(...) dar conta da universalidade, pluralidade, omnilateralidade das dimensões humanas e humanizadoras a que todo indivíduo tem direito por ser e para ser humano. Esta universalidade da ação educativa é a concepção universal da **paideia**, do humanismo renascentista, da ilustração, do socialismo utópico e científico, dos movimentos sociais... pela igualdade e diversidade, da pedagogia do trabalho e da libertação, do trabalho como princípio educativo... A essa concepção se contrapôs a concepção (...) propedêutica, transmissiva, utilitarista e reducionista (...) da educação, que restringe a vida à uma competição no mercado de trabalho. (Arroyo, 1998, p.155)

Diante disto e do que vimos discutindo, a educação e a cultura, numa sociedade de classes, se organiza e se desenvolve, é representada e interpretada, de maneiras distintas, devido aos interesses antagônicos que configuram a relação entre essas classes. A própria polissemia que caracteriza a conceituação dos termos pode ser considerada como uma consequência dos confrontos e conflitos da história da humanidade.

Assim para facilitar a compreensão da Educação e da Cultura, o homem, de forma didática e política, agregou à primeira os adjetivos: Formal, Não-formal e Informal; e à ambas, a expressão Popular, para designar quando estas se referem à uma produção do *povo* dominado, subjugado, marginalizado, excluído, oprimido pela *elite* dominante, opressora, erudita, “cultura”, capitalista – enquanto existir o capital, é ele, com a ajuda dos seus “cães-de-guarda com pedigree”, que irá controlar a humanidade.

Aprofundando a discussão, trazemos a contribuição do sociólogo Almerindo Afonso (2001), onde este define:

Por educação formal, entende-se o tipo de educação organizada com uma determinada frequência e proporcionada pelas escolas, enquanto que a designação educação informal abrange todas as possibilidades educativas no decurso da vida do indivíduo, constituindo um processo permanente e não organizado. Por último, a educação não-formal, embora obedeça a uma estrutura e a uma organização (distintas porém das escolas) e possa levar uma certificação (mesmo que não seja esta a finalidade), diverge ainda da educação formal no que respeita à não fixação de tempos e locais e à flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto. (p.9)

Sobre a educação formal, vimos no sub-capítulo anterior, o quanto esta, reacionariamente, está longe de cumprir com seu papel humanizador, por isso, vamos nos ater agora a analisar a educação em suas perspectivas não-formais e informais, ou

melhor, não-escolares⁶⁶, buscando revelar, no âmbito da cultura popular, como esta se organiza no que se refere aos processos de produção e transmissão de saberes e como estes podem contribuir, com sua “lógica diferenciada”, na construção de uma prática mais humana e humanizante.

O que seria, então, a Cultura Popular?

Para responder a essa pergunta, Canclinni(1982), criticando as formas como esta se organiza no capitalismo, a identifica à partir de três perspectivas. São elas:

- A romântica: concebe a Cultura popular como algo “puro”, “natural”, sem contato com ideologia dominante. Como se a primeira não fosse o resultado das contradições e apropriações indébitas promovidas pela segunda;
- A do mercado: enxerga os “produtos do povo” e não as pessoas que o produzem [apesar de não ser de hoje que o próprio homem já se tornou mercadoria]. O “culto” ao lucro, transforma o popular no “primitivo”, no “exótico”, no “tradicional”, como resíduo de formas de produção pré-capitalistas que, valorizadas por consumidores descontentes com a produção em série, ganha novo rótulo nas prateleiras do mercado.
- A do turista: “A cultura é tratada de modo semelhante à natureza [“exótica”, “selvagem”]: um espetáculo” a ser fotografado ou um produto a ser consumido como objeto de decoração pro corpo ou pra casa.⁶⁷

E assim formula seu conceito:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (...) através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos. (p. 42-4, grifos do autor).

Por outro lado, Chauí (1994), ao meditar sobre a Cultura Popular, a considera em suas ambigüidades, como "tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de

⁶⁶ Embora sugira a *não-formalização*, a educação *não-formal*, apesar de divergir da *formal* (identificada com a escola), possui uma organização e uma *forma* específica. Por isso, para evitar as ambigüidades e con(fusões), preferimos e iremos utilizar ao longo do texto, a designação “não-escolar” para nos referirmos aos processos de internalização que acontecem *fora* do âmbito escolar.

⁶⁷ Tal “espetacularização” e “mercadorização” podem ser comprovadas tendo como “objeto” a capoeira (prática ritual) e o berimbau (instrumento sagrado), nas ruas de Salvador-BA, especialmente no seu “Mercado Modelo”.

emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar." (CHAUÍ, 1994, p.124). Isto porque não se pode considerar, em sua totalidade, que elas são facilmente invadidas e dominadas, ou que são impotentes frente à potência da alienação, sem oferecer resistência, nem provocar reação; no entanto, tais reações nem sempre são conflitivas: que o diga Walmir Lima, malandro abençoado por Olorum na Cidade do Salvador, em sua crítica àqueles que se dizem sambistas, “pisando nos saltos da última moda que vem de Paris”.⁶⁸

Partindo da mesma lógica de conformismo e resistência, Park e Fernandes (2005) chamam atenção para uma falsa oposição atribuída entre a educação não-escolar e a educação formal. Como se a educação não-escolar, produzida exclusivamente pelos setores subalternos, fosse “pura”, “livre” das coerções e coações dos setores dominantes; e a educação formal, sendo produzida exclusivamente pelas elites, incorporasse sentidos e significados que não atenderiam às necessidades históricas das classes populares. Nesse sentido, ela defende que, apesar das diferenças que as constituem, deve haver uma co-laboração entre as suas “formas” de produção, organização e transmissão de saberes. Ou seja, uma teria muito o que aprender com a outra. Assim, as autoras concluem:

Um dos maiores desafios apontados para o campo da educação não-formal é o de promover um diálogo qualificado entre as experiências alternativas de educação não-formal (que valorizam e legitimam as diferentes manifestações do saber) e formal, visando a ressignificação do espaço escolar. (PARK e FERNANDES, 2005, p.15).

Concordo em partes com as análises feitas por Chauí(1994) e por Park e Fernandes (2005), no entanto, prefiro seguir afirmando no Popular, seja na Cultura ou na Educação, o seu caráter de classe, com sentidos e significados que se antagonizam com os “salvaguardados pelo capital” na área educacional e cultural, e que, por isso, devem ser confrontados. Aceitar o consenso, na atual conjuntura, não se posicionando no terreno da luta de classes, é incorporar aquele garoto da música de Frejat e Cazusa, que tinha por objetivo mudar o mundo, e depois passou a assistir a tudo de cima do

⁶⁸ “Sambistas de Salto” (Walmir Lima e Roque Ferreira [contrapondo ao que diz o título da canção, pra mim, juntamente com Ederaldo Gentil, destaques entre as referências de sambistas da Bahia,]). Faço referência também neste trecho, a outros símbolos da tal “ambigüidade” no universo das culturas populares. A saber: o malandro, o sincretismo religioso e o samba, que, de uma forma ou de outra, entre f(r)estas, fendas, fundos e furos, seguiram cedendo para não serem cindidos da sociedade.

muro⁶⁹. E, “ficar em cima do muro”, sem a consciência de classe e de sua identidade cultural, é querer tomar tiro dos dois lados, e o que é pior, favorecer os necrófilos capitalistas que estão no poder.

Por isso, ao trazermos a cultura popular e a educação não-escolar, fazemos com a intenção de revelar nestas, elementos capazes de produzir sentires e saberes capazes de humanizar o homem, desenvolvendo a sua potencialidade de maneira omnilateral e revelando a sua essência de ser social; superando a desumanização, a formação unilateral que impotencializa e leva o homem a acreditar que a sua natureza é essencialmente egoísta, individualista, competitivista. E se hoje, grande parte das escolas, universidades e cursos de formação tem a qualificação do homem para o mercado de trabalho como sua principal funcionalidade, queremos atentar para a necessidade de revalorizar a educação, qualificando seus tempos e espaços, objetivando a formação humana (ampliada) para a vida (não mercantilizada), tendo a história, a cultura, o trabalho – a própria práxis social constituída e constituinte das vivências coletivas em comunidades populares – como princípios educativos.

O educador Paulo Freire – que fôra exilado pelos militares justamente por defender os saberes populares – nos chega com a sua *Pedagogia do Oprimido* (1968):

aquela que tem de ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultaria o seu engajamento na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará. (FREIRE, 2005, p.34)

As causas da opressão citada são as mesmas que vimos discutindo até aqui, onde as ações educativas dentro ou fora da escola, têm papel fundamental na reprodução das relações de dominação ou de emancipação que compõem o cenário das contradições sociais que se estabelecem no terreno da luta de classes. Assim, desvelar o mundo da opressão e através da práxis se comprometer com a transformação dessa realidade,

⁶⁹ “*Ideologia*”(1988), de Frejat e Cazusa, é um clamor à vida, e, segundo Jamari França, “é o hino da Geração X brasileira, os jovens urbanos espremidos entre os anos 60 e os estranhos anos 80.”(Série Grandes Nomes, Polygram, 1995). Justamente o período de “conformismos e resistências” em que foram ampliadas e cerceadas as discussões sobre educação formal/não-formal/informal e sobre cultura popular. Nesse território escorregadio de ambigüidades, ser ideologicamente consciente, era a prática necessária para se manter de pé.

concebendo a “educação como ação cultural para a liberdade”⁷⁰, seriam seus principais objetivos.

Assim, movido por um ato de amor e comprometimento com as causas humanas, Paulo Freire, em contato com a terra e com aqueles que a cultivam produzindo suas culturas – os camponeses – pôde constatar a “(...) penetração que fazem os invasores no contexto cultural dos invadidos, impondo a estes sua visão de mundo, enquanto lhes freiam a criatividade, ao inibirem sua expansão” (p. 178), desenvolvendo uma “cultura do silêncio”, através de uma “concepção bancária” de educação, que coisifica os educandos como meros “recipientes” a serem “enchidos” pelos “depósitos” previamente pensados e elaborados pelo (des)educador que é, nessa concepção, aquele que *educa*, que *sabe*, que *pensa*, que *diz*, que *opina*, que *disciplina*, que *escolhe*, por fim, assume a condição de sujeito do processo (FREIRE, 2005, p.68).

Essa distância entre o educador e o educando, entre os espaços pedagógicos e a realidade social, são contraditadas pelos processos educativos que acontecem no seio das comunidades camponesas. Babha(1998), por exemplo, afirma que “é justamente com as camadas excluídas, dominadas, subjugadas, sentenciadas pela história, que aprendemos as mais ricas lições de vida e pensamento.” (BHABHA, 1998). Isso se dá, principalmente, por causa da (co)letividade, que sugere “aprendências” mútuas, recíprocas, solidárias, das possibilidades de emancipação humana, que é o próprio sentido da vida.

Memória Coletiva, Identidade Coletiva, Organização Coletiva, são termos que se entrelaçam nas práticas cotidianas das comunidades camponesas e populares. A produção e transmissão de saberes relacionados à história, ao trabalho, à cultura, se desenvolvem a partir de uma outra lógica, onde o afeto, de fato, afeta as relações sociais.

Por isso, não foi como mera ilustração que trouxemos como uma das epígrafes do nosso trabalho, uma citação de um dos Cadernos de Educação do MST e, justamente, aquele intitulado “Princípios de Educação”⁷¹. Tal texto, que retomaremos aqui e agora, caiu como um “facão” em nossas mãos, abrindo o caminho de uma produção, de uma luta pela vida.

Primeiro ela traz um conceito de Cultura e situa a educação nesse contexto:

⁷⁰ A propósito, ver também: “Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos”, Paulo Freire, 1982.

⁷¹ A proposta de Educação do MST é uma das mais significativas em marcha no Brasil. Sugiro ao leitor que queira ampliar o estudo sobre o tema, a leitura do livro: *Pedagogia do Movimento Sem Terra* (CALDART, 2004).

Entendemos por cultura tudo aquilo que as pessoas, os grupos e as sociedades produzem para representar ou expressar o seu jeito de viver, de entender e de sonhar o mundo. (...) A educação pode ser considerada ao mesmo tempo um processo de produção e de socialização da cultura; pode ser ainda um processo de transformação cultural da pessoas [sic], dos grupos. (MST, 1999, p.19)

Os educadores e educadoras do MST chamam atenção para o fato de que ambas – Cultura e Educação –, a depender de onde, como, e por quem sejam (re)produzidas, socializadas, assimiladas, trazem em si as características da “estrutura” e de seu “estruturador”. Elas são constituídas e constituintes das relações sociais. Destarte, apresentam a sua proposta educativa:

(...) Nossas escolas, nossos cursos de formação, precisam ser espaços privilegiados para a vivência e a produção de cultura. Seja através da comunicação, da arte, do estudo da própria história do grupo, da festa, do convívio comunitário como antídoto ao individualismo que é valor absoluto no capitalismo; seja também pelo acesso às manifestações culturais que compõem o patrimônio cultural da humanidade, seja pelo enfrentamento dos conflitos culturais que aparecem no dia a dia do nosso movimento. (ibdem, p.19-20)

Os espaços de educação precisam ser, de fato e de direito, espaços de formação humana numa perspectiva omnilateral. A produção da humanidade ao longo de sua história precisa ser acessada de forma crítica e consciente, através das mais diversas formas de socialização (fatos, festas, textos, músicas, imagens, cantos, danças, poesias, dentre outras), tendo como base a co-letividade, o con-vívio, como “antídoto” aos valores absolutos do capitalismo, ou seja, o individualismo e a apropriação privada dos meios de produção. Assim, ao citar o “acesso às manifestações culturais que compõem o patrimônio cultural da humanidade”, chamamos atenção para o fato de que o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, como tal, desde os seus primórdios, se organiza e se desenvolve assentado nesses valores que confrontam a cultura desumana imposta pelo capital.

Diante disto, o MST arremata:

O que não podemos perder de vista é o objetivo maior de tudo isso, e que diz respeito não a um simples resgatar da chamada cultura popular, mas principalmente ao produzir uma nova cultura; uma **cultura da mudança**, que tem o passado como referência, o presente como a vivência que ao mesmo tempo que pode ser plena em si mesma, é também antecipação do futuro, nosso projeto utópico, nosso horizonte. (ibdem, p.20)

A **memória** aqui aparece como categoria fundamental no processo de transmissão de saberes desses grupos sociais. Ela é a sede dos conhecimentos significativos relativos à história, às técnicas de trabalho, às táticas de luta, aos valores, aos ritos, etc.; é a fonte sobre a qual a educação se utiliza para desenvolver a identidade cultural e a consciência histórica de classe do sujeito, da família, do grupo, da comunidade; é um passado que dá sentido ao presente e projeta um futuro (com referência no passado). Essa circularidade da temporalidade é a “roda” que põe em movimento a oralidade e a corporeidade que garantem a continuidade da memória para além do capital...

A memória, desde tempos imemoriais, tem uma função considerada prioritária em diversas comunidades. Os poetas, por exemplo, na Grécia antiga, evocavam através de seu canto, Mnemosyne, a Deusa da Memória, uma das divindades amadas por Júpiter e mãe das musas que protegem as Artes e a História. A memória tinha por obrigação garantir a imortalidade do homem – da estética à ética –, fazendo “do que passou tanto o sedimento do presente como o esteio do futuro” (DELGADO, p.47).

Na África, além dos *griots* e *ologbôs*, mestres da tradição oral, encontramos em Rodrigues(2008), uma referência ao trabalho de Ellis(1894)⁷², que aponta entre os nagôs – um dos povos africanos que contribui com nossa colonização – a existência do *arokin*, “o narrador das tradições nacionais, o depositário das crônicas do passado”, e o *akpalô*, fazedor de *alô* ou conto, “personagem muito estimada e de grande procura para as reuniões da sociedade”. Alguns desses indivíduos faziam profissão de contar histórias andando de lugar em lugar.

Como entre as tribos *ewes* (nossos jejes), o contador de histórias de profissão iorubano muitas vezes serve-se de um tambor, com o ritmo do qual preenche as pausas da narrativa. Quando tem reunido em torno de si um auditório suficiente, ele grita: “Meu *alô* é sobre isso ou aquilo, mencionando o nome do herói ou heroína do conto; ou então: Meu *alô* é sobre um homem (ou mulher) que fez isso ou aquilo, e após esse preâmbulo começa a história”. (RODRIGUES, 2008, p.172-173)

Na atualidade, Abib(2004) nos traz uma boa idéia do que representa a memória no universo das culturas populares:

Os sujeitos que pertencem ao universo do samba, da capoeira e da cultura popular, de forma geral, tendem a ter essa qualidade de desenvolver a memória de maneira singular, pois, por não disporem de

⁷² A. Ellis, *The Yoruba – Speaking People of Slave Cost, of West Africa*, Londres, 1894.

formas de registro escrito de suas tradições, essas se mantêm basicamente na capacidade de armazenar na memória toda essa bagagem cultural transmitida de geração em geração, no seio do seu grupo social. As letras de uma enorme quantidade de músicas, os personagens importantes, as datas e locais significativos, etc., tudo isso é, na maioria das vezes, transmitido oralmente e guardado cuidadosamente na memória de cada membro do grupo, como uma relíquia que o designa como pertencente àquela comunidade, e tendo dentro dela, um papel, um significado e importância. (ABIB, 2004, p.51)

Queremos destacar nestas citações, o papel desempenhado pela **ancestralidade**, pela **oralidade** e pelos **mestres**. A referência aos seres do passado (guerreiros(as), heróis, heroínas, lutadores(as) do povo, homens e mulheres de destaque no grupo ou na comunidade), através da ancestralidade, é utilizada para fortalecer a identidade coletiva, o sentimento de pertencimento que garante a continuidade de referências positivas do passado na ação do tempo presente. Como a escola e outros espaços formais não cumprem um (seu) papel central na transmissão de saberes significativos, a oralidade é o fundamento metodológico principal no desenvolvimento geracional das culturas populares. Apesar da tecnologia, da mídia, da proliferação desenfreada de EADs (instituições de educação à distância), a fala, o hálito⁷³, o con-tato *animado* com os mestres e anciãos, guardiões da história e da cultura (memória coletiva), são potencialmente educativos.

Um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente. A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte. Para quem sabe ouvi-la, é desalienadora, pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual. (BOSI, 1994, p.82-83)

⁷³ “(...) o mais importante nessa tradição é o hálito, é o que você tá passando... a sua alma que você tá transmitindo [faz o gesto como se estivesse passando a alma através da boca]. Então você não está transmitindo simplesmente a sua palavra, mas o hálito...a alma...então quando você recebe aquilo, você tá recebendo uma tradição de muitos e muitos antepassados, porque alguém já me passou isso...agora eu tô passando pra você, você vai internalizar, e depois vai poder passar a mesma coisa para o outro, então é muito mais do que você pegar o livro e ler...tem uma alma ali, tem um gesto, um olhar, tem uma forma (...) tudo isso fica marcado, porque é legal você ler um livro, mas a emoção de alguém estar te contando uma coisa, te passando alguma coisa, tem todo um gesto, um brilho nos olhos, que você sente uma alma sendo passada para você.” (Mestre Cobrinha Mansa, em [ABIB, 2004, p.129-130]).

No entanto, nesse tempo de “culto ao presenteísmo” (Hobsbawn, 1995) e de “amnésias impostas” (Delgado, 2006) pela sociedade do capital, o valor destes mestres da tradição – saberes passados de geração em geração – deve ser preservado e ampliado, pois, assim como pudemos perceber na nossa pesquisa de campo, não fosse a experiência e os causos narrados pelos mais velhos, não teria sido possível acessar o samba de roda em seu desenvolvimento histórico.

Assim, depois de acompanharmos até aqui o desenvolvimento da Educação, da Cultura e da Humanidade em sua relação com o capital, nos perguntamos: como um grupo social, de maioria negra, envolvido com uma manifestação da cultura popular – o samba de roda –, tem conseguido ao longo de séculos e de conjunturas diversas e adversas, resistir, produzir e preservar a sua história e a sua expressão cultural e social para além da(o) capital? Como a lógica diferenciada de transmissão de conhecimentos se dá no universo do Samba Chula do Recôncavo da Bahia? Como interpretar o Samba Chula como sujeito pedagógico, como experiência educativa? O que, nesse contexto, pode contribuir com a superação de alguns dilemas do capital, principalmente no âmbito da educação? É isso que buscaremos responder nas linhas que se seguem...

CAPÍTULO 2

BATUQUES E SAMBAS PARA ALEM DA CAPITAL: DE PRÁTICA PROIBIDA A PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE

Eu sou a sombra da voz
da matriarca da Roma Negra
Você não me pega,
você nem chega a me ver
Meu som te cega,
careta, quem é você?
(*“Reconvexo”*, Caetano Veloso)

2.1. BATUQUES DE AFRICANOS E SAMBAS NA BAHIA: PASSOS PRIMORDIAIS

A majoritária população negra na Cidade do Salvador (cerca de 80%) e seu Recôncavo, deu à Bahia os títulos de “Negrolândia”, “Roma Negra” e “Meca da Negritude”. O primeiro, deve-se ao fato de que muitos viajantes e exploradores que por aqui chegavam pelo século XVIII e XIX, descreviam a cidade como uma “cidade negra”.

O francês Robert Avé-Lallemant, ao passar pela Bahia por volta de 1858, dizia que

Poucas cidades pode haver tão originalmente povoada como a Bahia. Se não se soubesse que ela fica no Brasil, poder-se-ia sem muita imaginação tomá-la por uma capital africana, residência de poderoso príncipe negro, na qual passa inteiramente despercebida uma população de forasteiros brancos puros. Tudo parece negro: negros na praia, negros na cidade, negros na parte baixa, negros nos bairros altos. Tudo o que corre, grita, trabalha, tudo o que transporta e carrega é negro. (...) O que mais chamou a nossa atenção nesse desenvolvimento dos músculos foi a grande mobilidade das juntas, que imprime mesmo aos trabalhos mais pesados, algo de gracioso. Carregar um peso é quase uma dança. (AVÉ-LALLEMANT, 1980, p.22)

O título de “Roma Negra” – dado por Mãe Aninha, ialorixá fundadora do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em entrevista à antropóloga Ruth Landes⁷⁴ nos anos de 1940 – referia-se à centralidade de Salvador principalmente no culto transatlântico do candomblé, em comparação à cidade de Roma enquanto centro do catolicismo. Já o título de “Meca da Negritude” aponta a cidade como um poderoso centro de produção

⁷⁴ Ver “A Cidade das Mulheres”, Ruth Landes, 1961, p.112.

cultural negra, reforçado pela diáspora africana e pelo intenso turismo étnico afro no atual estágio da globalização.

Pude comprovar a ampla visita destes turistas negros dispostos a encontrarem aqui as suas “raízes” e “tradições perdidas”, no município de Cachoeira, Recôncavo da Bahia, durante a Festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, no ano de 2007 e, mais ainda, no ano de 2008⁷⁵.

De todos os anos que fui ao município em busca das vibrações sagradas e profanas (inclua-se aqui, o samba de roda) proporcionadas pela festa, nunca havia percebido a presença de tanto estrangeiro como pude perceber nesses dois anos, incentivados, principalmente, pelo Governo Federal e Estadual que perceberam nesta atividade uma grande fonte de lucro.

Em 2007, por exemplo, ao chegar à Sede da Irmandade, para acompanhar em sua capela, a missa em louvor à Assunção da Virgem Maria, percebi um “Deus nos acuda”, que pensei se tratar de adoradores da Virgem, mas, ao contrário, era a sexóloga Ministra do Turismo, Marta Suplicy que, em companhia do Governador do Estado, Jacques Wagner e do Secretário de Turismo do Estado, Domingos Leonelli, reconhecendo, segundo suas palavras, que a “Bahia é o maior representante do Brasil do ponto de vista afro”, aproveitava a simbologia da festa para assinar o ato de R\$1,1 milhão para incrementar o turismo étnico no Estado.

A consequência disso, já pôde ser observada no ano de 2008, quando cerca de 300 afro-americanos, e alguns orientais, vieram à Bahia para participar da Festa da Boa Morte. De Cachoeira, segundo Billy Arquimimo, Coordenador de Turismo Étnico da Secretaria de Turismo da Bahia, eles iriam provar a comida afro-baiana, visitar o Pelourinho, o Centro Histórico, os terreiros de candomblé e conhecer um pouco do trabalho realizado pelo Ilê Aiyê⁷⁶ “que há mais de 30 anos, luta pela preservação da cultura africana em nosso estado.”.

⁷⁵ Em 2009, a epidemia do vírus da “gripe suína” (*Influenza H1N1*) em vários países do mundo, minimizou consideravelmente o número de participantes – estrangeiros e brasileiros – na festa. Mas lá estávamos, sem “máscaras”.

⁷⁶ Fundado em 1974 no Curuzu/Liberdade – considerado o bairro de maior população negra do país (600 mil moradores) –, o Ilê Aiyê é um dos mais expressivos e importantes blocos-afro de Salvador. Tendo como missão “Difundir a cultura negra na sociedade, visando agregar todos os afro-brasileiros na luta contra as mais diversas formas de discriminações raciais, desenvolvendo Projetos carnavalescos, culturais e educacionais, resgatando a auto estima e elevando a nível de consciência crítica, através do lúdico.”, sobretudo através do Centro Cultural Senzala do Barro Preto, o Ilê Aiyê segue (re)percutindo os ideais de liberdade, valorização e defesa do povo negro, garantidos “com a prestação de SOLIDARIEDADE às diversas lutas sociais”. Fonte: www.ileaiye.org.br (acessado em agosto de 2008).

Além da declaração supracitada, encontramos no sítio da Bahiatursa - Empresa de Turismo da Bahia S/A ⁷⁷, depoimentos que reforçam os motivos da peregrinação destes turistas à nossa “Roma Negra”, à nossa “Meca da Negritude”, como diria Gregório de Matos, “madrasta dos naturais e dos estrangeiros madre”.

E, como a oralidade é uma das categorias centrais do nosso trabalho, reproduzo aqui algumas destas falas:

"É minha primeira vez aqui e vim para conhecer a cultura e a herança que nossos ancestrais deixaram de legado. Senti na chegada um clima caloroso, especial e espero passar dias agradáveis na Bahia".
(Makenn Simmons, Jersey City)

"Quero aprender mais sobre a cultura do povo baiano e dos meus ancestrais. Por isso, fiquei fascinado para conhecer a Festa da Boa Morte em Cachoeira. Pretendo também conhecer várias atrações de Salvador"
(Earl Bell Jr., Detroit)

"Vim conhecer mais da minha origem africana, saber da cultura e do povo baiano".
(Jackelin Jerffinn, Atlanta)

Na base dessa produção cultural dos africanos no Brasil, está a sua música e a sua dança que, carregadas de ancestralidade e de ritualidade, traziam aos negros e negras a alegria e a força para superarem o jugo da escravidão e a saudade da “Terra Mãe”. E foi, possivelmente, no fértil solo de massapê do Recôncavo da Bahia, que este povo passou a (re)produzir, de cor e salteado, não só a cultura da cana-de-açúcar, mas também a cultura de seus ritos e ritmos.

A primeira informação referente à música feita por negros no Brasil, obtida através das informações de outro viajante, François Pyrard de Laval, remete-nos à Bahia de 1610, aonde este viria conhecer um proprietário de engenho, o “Mangue la Bote”⁷⁸, “que entre outras ostentações, mantinha uma banda integrada por 20 ou 30 escravos, dirigidos por um provençal vizinho de Marselha”. A julgar pela origem do professor, “não há dúvida de que se trataria de peças ao gosto dos melhores salões europeus da época.” (Tinhorão, 2008, p.32-33).

⁷⁷ Empresa vinculada a Secretaria de Turismo do Estado da Bahia. www.bahiatursa.ba.gov.br (acessado em agosto de 2008).

⁷⁸ A alcunha a que se refere Pyrard de Laval, pertence, segundo João da Silva Campos em *Tempo antigo*, (1942, p. 33), a Baltasar de Aragão, também conhecido pelos negros por Aragão Bengala, devido ao "uso excessivo que fazia da bengala para castigar os negros".

Mas, se a essa época, alguns senhores de engenho – assim como também fizeram os padres jesuítas com os indígenas⁷⁹ – proporcionavam para seus deleites e gozos, aulas de música européia aos seus cativos,

Em frente às senzalas, viam-se também grupos de africanos formarem seus *batuques*, cantando e sambando sob a toada de seus *lundús*, cujo ritmo bastante cadenciado e onomatopaico, representando os requebros lascivos e luxuriosos de suas mucamas proporcionava aos indígenas um novo sentimento musical, que se propagando entre os mestiços, se identificou com o sentimento pátrio, produzindo a nossa **chula**, o nosso tango ou o nosso *lundú* pròpriamente dito. (MELO, 1947, p.30, grifo nosso)

Apesar das fontes históricas serem restritas, os Batuques aparecem, genericamente, e às vezes, preconceituosamente, como o nome dado pelos portugueses às danças africanas no Brasil. São considerados provenientes do Congo ou de Angola, pois, os primeiros registros sobre estas danças na África, segundo Carneiro(1961), são os “apontamentos de viagem” feitos em 1880 pelo português Alfredo de Sarmiento, em seu livro, “Os Sertões d’África”. Dizia ele:

... o *batuque* é a dança usada geralmente por todos aquêles povos (...)Em Luanda mesmo... o batuque é a dança predileta de prêtos e mulatos, e a diversão que mais os entusiasma e arrebatava. (...) É realmente curioso ver o ardor com que êles se entregam ao prazer da dança. (...) Em Luanda e em vários presídios e distritos (...) o batuque consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um prêto ou preta que depois de executar vários passos vai dar uma embigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo. (SARMENTO, 1880, apud CARNEIRO, 1961, p. 55-57)

Já Henrique Augusto Dias de Carvalho, outro português, em sua “Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda”, em 1890, nos traz a seguinte informação:

A dança é sempre de roda, e ao centro dela estão os tocadores de um, dois e três, e às vezes mais instrumentos de pancada – quinguvo, gomas grandes e pequenas; (...) Todos cantam, tocadores e dançarinos. (...) O passo é quase sempre o mesmo, variando em ser mais ou menos apressado conforme o andamento da música. Ginga-se mais ou menos também o corpo, andando sempre de roda, mudando-se de posição

⁷⁹ Fernão Cardim, em observação feita entre 1583 e 1590, relata que “Em tôdas estas três aldeias (Espírito Santo, Santo Antônio e São João) há escola de ler e escrever onde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tanger frutas, violas, cravo, e officiam missas em canto d’órgão, coisa que os pais estimam muito”. (em ALVARENGA, 1982, p.17).

segundo as danças. Os cantos são sempre melodiosos...
(CARVALHO, 1890, apud CARNEIRO, 1961, p. 57)



Batuque (gravura de Rugendas, J. M., in: VILLENEUVE, 1835);
Fonte: acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional;
(<http://bndigital.bn.br/>)

As descrições destas danças na África, feitas por estes autores, são importantes, pois nos trazem elementos que se mantiveram aqui no Brasil, em muitas danças, confirmando serem originárias de tais batuques africanos. Pois, tanto a formação em círculo, a expressão de alegria e o caráter participativo do evento – os que não são músicos, podem cantar, dançar ou acompanhar o ritmo batendo palmas –, quanto a centralidade coreográfica da umbigada, são constituintes do “nosso lundu” e de danças como o côco, o jongo, o caxambu, o tambor de crioula e as diversas modalidades de *samba*, palavra esta que, a partir do relato de Sarmento, seria originária da palavra *semba*.⁸⁰

Na Bahia, as informações pioneiras que temos desses batuques de negros, nos remete, “à mais curiosa e rica figura de homem de letras, músico popular e tocador de viola boêmio do seiscentismo colonial, o baiano formado em Leis por Coimbra, Gregório de Matos Guerra” (TINHORÃO, 1998, p.47). Ele nos traz as mais antigas referências aos rit(m)os dos negros nos primeiros centros urbanos/rurais da Bahia e seu Recôncavo. Em sua vasta obra poética, boa parte teve como mote para a elaboração das

⁸⁰ “Samba: Do quicoco *samba*, cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito; ou do quicongo *sàmba*, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro (LAMAM, p.870). No umbundo, *semba* é a “dança característica pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena” da raiz *semba*, separar (ALVES, 1951), que também originou o multilingüístico *disemba*, pl. *masemba*, umbigada.” (LOPES, Nei, Pallas, 2006, p.197-198).

décimas cantadas ao som de sua viola, “(...)composições de poucos versos [geralmente quadras], até hoje denominadas genericamente de *chulas*, (...)por constituírem, na verdade, *chularias* postas em curso pelos *chulos*, ou seja, a gente da mais baixa condição social.” (Tinhorão, 1998, p.61)⁸¹

Embora tratemos das *chulas* com maior profusão mais à frente, trazemos aqui este exemplo, onde se supõe, que tais cantigas que os *chulos* cantavam naquele tempo, viessem a constituir as *chulas*, tais quais ainda temos hoje:

A HUMAS CANTIGAS, QUE COSTUMAVAM CANTAR OS CHULOS NAQUELE TEMPO: “BANGÜÊ, QUE SERÁ DE TI?” E OUTROS MAIS PIEDOSOS CANTAVÃO: “MEU DEOS, QUE SERÁ DE MIM?” O QUE O POETA GLOZOU ENTRE A ALMA CHRISTÃ RESISTINDO ÀS TENTAÇÕES DIABÓLICAS.

(...)

3

Alma:

Se para o céu me criastes,
Meu Deus, à imagem vossa,
como é possível, que possa
fugir-vos, pois me buscastes:
e se para mim tratastes
o melhor remédio, e fim,
eu como ingrato Caim
deste bem tão esquecido
tenho-vos tão ofendido:
Meu Deus, que será de mim?

4

Demônio:

Todo o cantar alivia,
e todo o folgar alegre
toda a branca, parda e negra
tem a sua hora de folia:
só tu na melancolia
tens alívio? Canta aqui,
e torna a cantar ali,
que desse modo o praticam,
os que alegres pronosticam,
Bangüê, que será de ti?
(MATOS, 1999, p.73)

Além da supracitada referência aos “chulos naquele tempo”, Gregório traz nesse diálogo entre a Alma e o Demônio outros elementos importantes. Pois o cantar, o bailar e o folgar, embora identificados pela igreja como algo do “Demônio”, já eram

⁸¹ Tinhorão afirma o preconceito implícito no termo “chula” a partir do Novo Dicionário da Língua Portuguesa, produzido em 1975, onde seu autor, Aurélio Buarque de Holanda, sugere a sua origem nos termos hispano-ciganos *chul-ló* ou *chul-li* que, por sua vez, “daria em português não apenas o depreciativo *chulo*, mas o desagradável *chulé*.”

considerados uma fonte de alegria que deveria ser acessada por todos, como pretendemos reafirmar neste nosso trabalho.

Sobre algumas destas “festas”, trazemos nas citações abaixo, aquelas em que é possível notarmos referências a coreografias e outras características contidas nos batuques, e que se mantêm, de certa forma, nas danças atuais originárias destes.

Na “segunda função que teve com alguns sugeytos na roça de hum amigo junto ao Dique”, Gregório nos conta que em meio à diversão,

3
 Cantou-se galhardamente
 tais solos, que eu disse, ô
 que canta o pássaro só,
 e os mais gritam na semente:
 tocou-se um som excelente,
 que Arromba lhe vi chamar,
 saiu Temudo a bailar,
 e Pedro que é folgazão
 bailou com pé, e com mão,
 e o cu sempre num lugar.
 (MATOS, 1999, p.455)

Assim, além da referência ao canto em solo, respondido pelos demais em coro, podemos concluir que o “Arromba lhe vi chamar”, seja a alcunha de alguém, o nome da dança, ou um tipo de coreografia, como a umbigada, que consistiu no chamamento dos sujeitos a saírem a bailar “com pé, e com mão [talvez uma referência ao bater de palmas ou ao castanholar dos dedos] e o cu sempre num lugar” [nos remetendo ao “miudinho”, passo típico do samba de roda, em que a sambadeira se movimenta em passos e requebros quase imperceptíveis].

Uma comprovação de que a umbigada já se fazia presente neste período, está na descrição de uma festa em que “mulatas da mesma função fizeram a Nossa Senhora de Guadalupe”. Uma delas, de tão bêbada que estava, levou tantas “embigadas” que não conseguiu segurar o vinho no próprio estômago:

Tornaram-se a emborrachar
 as Mulatas da contenda,
 elas não tomam emenda,
 pois eu não me hei de emendar:
 o uso de celebrar
 àquela Santa, e a esta,
 com uma, e com outra festa
 não é devoção inteira,
 é papança, é borracheira
 dar de cu, cair de testa.

10
 Tomou a Garça no ar
 a Sapata incontinenti,
 e indo arreganhar-lhe,
 não teve, que arreganhar:
 porém por se desquitar
 foi-se bailar o cãozinho,
 e como sobre o moinho
 levou tantas embigadas,
 deu em sair às tornadas
 a puro vômito o vinho.
 (MATOS, 1999, p.479-472)

Outra questão que pode ser observada nesta poesia é a utilização de festas do calendário religioso católico como pretexto para a diversão dos(as) negros(as) e mestiços(as) no Brasil. Por outro lado, ao descrever a “jocosidade, com que as mulatas do Brazil baylam o Paturi”, o poeta relata um baile público em plena capital da colônia:

Ao som de uma guitarrilha,
 que tocava um colomim
 vi bailar na Água Brusca
 as Mulatas do Brasil:
 Que bem bailam as Mulatas,
 que bem bailam o Paturi!

Não usam de castanhetas,
 porque cós dedos gentis
 fazem tal estropeada,
 que de ouvi-las me estrugi:
 Que bem bailam as Mulatas,
 que bem bailam o Paturi.

Atadas pelas virilhas
 cuma cinta carmesim,
 de ver tão grandes barrigas
 lhe tremiam os quadris.
 Que bem bailam as Mulatas,
 que bem bailam o Paturi.

Assim as saias levantam
 para os pés lhes descobrir,
 porque sirvam de ponteiros
 à discípula aprendiz.
 Que bem bailam as Mulatas,
 que bem bailam o Paturi.
 (MATOS, p.448)

Na primeira estrofe, a curiosidade deve-se ao fato da presença da “guitarrilha” [viola], um instrumento de corda de origem européia, estar sendo executado por um “colomim”[curumim], para animar o baile das “Mulatas”. Ou seja, a confirmação, na área musical, das inter-relações culturais entre brancos, índios e negros no final do século XVII.

Nas estrofes seguintes, o castanholar dos dedos e o balançar dos quadris, somados aos relatos das umbigadas nas poesias anteriores, apontam o que seriam os primeiros elementos que no século seguinte iriam se fazer presentes no nosso lundu, uma das mais expressivas danças do período colonial.

Concluindo seu relato, Gregório traz outras características importantes nos batuques de negros: a centralidade dos pés na base da dança. Pois, tanto nos cultos religiosos, quanto em folguedos correspondentes à mesma matriz africana, os pés servem como um “ponteiro”, como um guia rítmico. E é assim, “dizendo nos pés” – como ouvi do alabê Edvaldo⁸² e de sambadeiras no Recôncavo –, que muitos saberes relativos à musicalidade e à corporeidade, são transmitidos aos “discípulos aprendizes”.

Destarte, em busca de orientações e diversões, a população baiana, independente do sexo, da cor e da classe social, como já citamos, começava a intensificar as suas relações nestes espaços sagrados, como denuncia Gregório, no “Preceito 1”, ao “quey-xar-se a Bahia por seu bastante procurador, confessando que as culpas, que lhe increpão, não são suas, mas sim dos viciosos moradores, que em si alverga”:

Que de quilombos que tenho
com mestres superlativos,
nos quais se ensinam de noite
os calundus, e feitiços.
Com devoção os frequentam
mil sujeitos femininos,
e também muitos barbados,
que se prezam de narcisos.
Ventura dizem que buscam;
não se viu maior delírio!
eu, que os ouço, vejo, e calo
por não poder diverti-los.
O que sei, é, que em tais danças
satanás anda metido,
e que só tal padre-mestre
pode ensinar tais delírios.
Não há mulher desprezada,
galã desfavorecido,
que deixe de ir ao quilombo
dançar o seu bocadinho.
E gastam pelas patacas
com os mestres do cachimbo,
que são todos jubilados
em depenar tais patinhos.
E quando vão confessar-se,
encobrem aos padres isto,

⁸² O alabê Edvaldo Araújo, músico responsável pelo toque dos atabaques no tradicional Terreiro Ilê Axé Nassô Oká (Casa Branca), Salvador/BA, foi meu mestre no curso de percussão afro-religiosa, realizado no Museu Casa do Benin, Pelourinho/BA, no ano de 2006. Em uma dessas aulas ele nos chamou atenção para o fato de que os pés do dançarino é que orientam os toques dos atabaques.

porque o têm por passatempo,
por costume, ou por estilo(...)
(MATOS, 1999, p.42)

Na seqüência dos “vícios” citados por Gregório, o “Preceito 4” traz uma seqüência de versos que chamou muito a nossa atenção, principalmente por fazer referência a conteúdos centrais nesse nosso trabalho: a educação, a exploração humana e ao machinho [um dos sinônimos da viola machete]. Vejamos:

(...)Contados são, os que dão
a seus escravos ensino,
e muitos nem de comer,
sem lhes perdoar serviço.
Oh quantos, e quantos há
de bigode fernandino,
que até de noite às escravas
pedem selários indignos,
Pois no modo de criar
aos filhos parecem símios,
causa por que os não respeitam,
depois que se vêem crescidos.
Criam-nos com liberdade
nos jogos, como nos vícios,
persuadindo-lhes, que saibam
tanger guitarra, e machinho.
(MATOS, 1999, p.46-47)

Voltando ao “Preceito 1”, nota-se que o movimento de mulheres e homens em “quilombos” [talvez, terreiros de culto afro], era intenso e difícil de ser evitado. Pois, além do ato de fé nas consultas aos “mestres de cachimbo”, através de seus “calundus” e “feitiços”, muitos iam “por passatempo, por costume ou por estilo”, ou seja, em busca da diversão que o som dos atabaques e as danças proporcionam nestes espaços.

Os *calundus*, entidades espirituais que “acabariam passando esse nome aos sons de seus batuques”(Tinhorão, 1998, p.37), surgem em outras composições poéticas de Gregório, tendo como sinônimo a palavra *lundus*:

Que mal é Maricotinha
quando está com seus lundus
fazer-vos com quatro cus
o rebolado?
(MATOS, 1999, p. 293)

3
Chegados os tais lundus
Os viu no vosso acidente,
que se os vê visivelmente
também lhe dera o seu truz:
desamarrados os cus,
porque o frade desentese,

foi-se ele, pese a que pese,
e vós assombrada toda,
perdestes a quinta foda,
e talvez que fossem treze.
(MATOS, 1999, p.855)

A primeira estrofe reforça a relação entre a religiosidade e a dança nos cultos afros, onde a própria entidade, incorporada na “filha de santo”, expressa a sua corporeidade. Já a segunda, é parte de uma sátira de nove estrofes, em que Gregório de Matos conta a experiência “sincrético-religiosa” entre um frade franciscano e a meretriz Brásia, onde ela, por um descuido, se deixa tomar pelos “lundus” em pleno ato sexual.

Nesse ínterim, “levado do zelo e amor de Deus, e da caridade ao próximo; por ver e ouvir contar o como está introduzida esta quase geral ruína de feitiçarias, e calundus nos escravos e gente vagabunda neste Estado do Brasil”, o moralista baiano Nuno Marques Pereira (apud, TINHORÃO, 1998, p.43-44), em seu *Compêndio narrativo do peregrino da América*, descreve, na virada do século XVII para o XVIII, um batuque que ouvira de passagem pelo Recôncavo:

Não era ainda de todo dia, quando ouvi tropel de calçado na varanda: e considerando andar nela o dono da casa, me puz de pé; e saindo da câmara, o achei na varanda, e lhe dei os bons dias, e ele também a mim. Perguntou-me como havia em passado a noite? Ao que lhe respondi: Bem de agasalho, porém desvelado; porque não pude dormir toda a noite. Aqui acudiu ele logo, perguntando-me, que causa tivera? Respondi-lhe, que fôra procedido [devido ao] estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas, e castanhetas; com tão horrendo alarido, que se me representou a confusão do Inferno. (...) Senhor (me disse o morador), se eu soubera que havieis de ter este desvelo, mandaria que esta noite não tocassem os pretos seus Calundús.

(...)que cousa é Calundus?

(...)São uns folguedos, ou adivinhações (me disse o morador) que dizem estes pretos que costumam fazer nas suas terras, e quando se acham juntos, também usam deles cá, para saberem várias cousas; (PEREIRA, apud TINHORÃO, 1998, p. 43-44)

O moralista, para evitar que tais solenidades “se transformassem numa inaceitável afirmação de resistência da cultura dominada”, teria censurado o anfitrião da propriedade onde se encontrava, mandado chamar a todos – negros, escravos, e brancos da família – e, doutrinando-os contra a idolatria, os fez, após a sua pregação, ajoelharem e rezarem, finalizando o auto-de-fé com uma fogueira onde foram queimados “todos os instrumentos, com que se obravam aqueles diabólicos folguedos” (TINHORÃO, 1998, p.45-46).

À medida que os batuques se ampliavam pela Cidade da Bahia e seu Recôncavo, aumentava-se também as medidas coercitivas, principalmente através do Estado. Em dois estudos⁸³ que acessamos sobre o tema, foram encontradas inúmeras referências no âmbito da legislação e dos jornais da época, que refletiam a visão preconceituosa e racista da elite colonial eurocêntrica com relação aos folguedos e às festas de raízes africanas.

Como aponta Reis(2002), a alegria, os rituais de identidade, a organização coletiva, a solidariedade, dentre outros valores proporcionados nestas ocasiões festivas, levava os brancos a considerá-las como ante-salas da revolta social. Por outro lado, tinham aqueles que acreditavam que elas serviam para minimizar as tensões sociais provocadas pela escravidão. Como um dos exemplos da primeira consideração, o autor, além da importante referência à Revolta dos Malês⁸⁴, traz o relato de um levante deflagrado por escravos de Santo Amaro e São Francisco do Conde, que aconteceu em fevereiro de 1816, sob o governo do Conde dos Arcos. A revolta “teve início numa celebração negra e levou três dias para ser debelada.”(p.112); Já, como exemplo da concessão ao direito de celebrar, Reis(2002) nos informa sobre uma rebelião de escravos do engenho Santana, em Ilhéus, no final do século XVIII, onde os rebeldes, após uma lista de reivindicações relacionadas às condições de trabalho no engenho, emendavam: “Poderemos brincar, folgar e cantar em todos os tempos que quisermos sem que nos impeça e nem seja preciso licença”. (p.113).

O fato, porém, é que uma séria série de Resoluções – de 25 de fevereiro de 1831 à 10 de julho de 1889 – mantiveram as proibições aos “ajuntamentos de escravos, lundus, vozerias, batuques, danças de pretos, alaridos, sambas” (SANTOS, 1997, p.20-21). O jornal Alabama, por sua vez, é uma das referências utilizadas por Santos(1997) para ilustrar os batuques e sambas no século XIX, geralmente classificados como “refugio da pior gente”⁸⁵.

Resolvemos, no entanto, para além das desqualificações efusivamente publicadas pelo jornal, trazer em um deles, o relato de um samba que ocorreu

⁸³ *Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX*, de Jocélio Teles dos Santos (in SANSONE e SANTOS (orgs.), 1997); e *Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX*, de João José Reis (in CUNHA, 2002).

⁸⁴ “O levante dos malês, em janeiro de 1835, aconteceu num final de semana do ciclo de festas do Bonfim e da festa muçulmana do Ramadã, dia de folga e folguedo. Tal condição era favorável às revoltas” (Reis, p.117).

⁸⁵ O Alabama, 23/9/1870. (SANTOS, 1997, p.22).

possivelmente no bairro do Uruguai, onde nota-se no ritual da roda, elementos que ainda hoje encontramos no samba chula⁸⁶ do Recôncavo da Bahia:

Houve samba no Uruguay
A vinte e três do passado
Bebeu-se tanta cachaça
Que tudo sahiu melado

A Mariquinhas rufava
Com muito garbo pandeiro
Custodia tirava o samba,
Tocava o samba o Pinheiro

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

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

Sahiu então o Elias
A fazer seu roda-pé
Dá embigada no Victor
E cahe sobre um canapé
(O Alabama, 19/5/1866. apud. SANTOS, 1997, p.27)

- 1- Na primeira estrofe, chamamos atenção para o uso da cachaça. Segundo Alves(2002)⁸⁷, um costume de origem indígena que foi assimilado pelos negros assim como o próprio samba;
- 2- Na estrofe seguinte, ressaltamos a participação das mulheres no samba, não apenas como sambadeiras – o que é mais comum –, mas também *tirando* [cantando] a chula e tocando os instrumentos com qualidade;
- 3- A terceira parte faz referência à viola e ao mestre que a executa, indicando também, a partir de uma possível referência à sua profissão [ferreiro], a sua posição social, o que, de certa forma, contradiz outras matérias do mesmo jornal que apontam os sambadores geralmente como “capadócios”, “desocupados”, “desordeiros”, “fanfarrões”, “trapaceiros”...;

⁸⁶ Aprofundaremos a discussão sobre o samba chula mais à frente.

⁸⁷ “Cauim, cachaça, cerveja, champagne sempre conforme seu tempo, lugar e classe social regaram o Samba. (...) O costume de beber no **Samba** é mais antigo do que se possa imaginar, principalmente quando todos bebem numa mesma vasilha. É o que restou do “**Sambahó**”, festa onde os índios cariris dos sertões nordestinos comiam o cágado (**sâmba**) e bebia o suco da quixaba. (ALVES, 2002, p.140, grifos, erros de pontuação e concordância, do autor).

- 4- Na quarta quadra, vem a confirmação de que, de fato, se tratava de uma roda de samba chula, pois, o “Respondiam a toada”, é uma referência ao canto do *relativo*, ou seja, os versos curtos que a outra dupla de cantadores arremata a chula tirada;
- 5- A quinta e última, por sua vez, trata-se da dança no samba chula, onde só após o relativo ser cantado, é que o sambador [homem também “corre a roda”] faz seu “roda-pé” e, com o tradicional gesto da “embigada”, se retira da roda passando a vez para o próximo que entrará para sambar. Além disso, o fato dele cair sobre um canapé, é outro dado interessante, pois, as comidas, além das bebidas, também se fazem presentes no universo simbólico das rodas de samba.

Apesar da repressão promovida pela cultura dominante, as rodas de batuques e sambas, entre avanços e recuos, conformismos e resistências, seguiram em movimento e, para além da Bahia, seus fazedores foram se reterritorializando expandindo sentidos e significados que ainda hoje vêm garantindo a preservação e a continuidade dos saberes, dos valores, dos costumes, dos sabores, que nossos ancestrais africanos nos deixaram como herança, como memória. A vida em comunidade – o “comunalismo” – por exemplo, onde a coletividade e a solidariedade são exercitadas nos contatos constantes entre seus membros, forjam o terreno sobre o qual o samba se desenvolveu e ganhou força, sobretudo no Rio de Janeiro, onde, de prática perseguida e proibida em todo o território nacional, viria a se tornar um dos principais “símbolos de identidade” do povo brasileiro.

2.2 “ESCOLAS DE SAMBA” NO RIO DE JANEIRO: A FORÇA DA COMUNIDADE BAIANA NA “PEQUENA ÁFRICA”

Um número considerável de autores estudou e têm estudado o samba na cidade do Rio de Janeiro, concentrando suas pesquisas ao longo do século XX, principalmente quando esta era a Capital da República – título que passou em definitivo para o Distrito Federal (Brasília) em 1960. Os trabalhos de Moura(1983), Lopes(1992), Vianna(1995), Sandroni(2001) e Fenerick(2005) são alguns dos que podemos citar que trazem grandes contribuições ao estudo das transformações que o gênero musical sofreu ao longo de sua história.

Com base nas histórias orais citadas em alguns destes, buscaremos revelar a centralidade da “diáspora afro-baiana” nesse contexto, pois, a migração de baianos e baianas para o Rio de Janeiro, fundando lá o que o Mestre Heitor dos Prazeres viria chamar de “Pequena África”⁸⁸, tem um profundo valor (de origem) nessa história.

Uma série de fatores, como a descoberta maciça de ouro nas Minas Gerais entre o século XVII e XVIII, o início da cultura do café no Vale do Paraíba, o declínio da cultura canavieira no Recôncavo, a mudança da Capital da colônia de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763, o enorme período de seca no Nordeste de 1877 a 1879, a “abolição” do trabalho escravo em 1888, fez do Rio o principal centro político, econômico e cultural do país, atraindo toda uma leva de trabalhadores escravos e libertos, e, com eles, sua memória e seus saberes. Para além do bairrismo ou regionalismo, muito presente nas discussões em torno do samba, vejam o que dizem Roberto Moura (baiano) e Nei Lopes (carioca):

Com a brusca mudança no meio negro ocasionada pela Abolição que extinguiria as organizações de nação ainda existentes no Rio de Janeiro, o grupo baiano seria uma nova liderança. (MOURA, 1983, p.28-29)

Estes baianos chegados ao Rio na segunda metade do século passado [XIX] vão constituir, então, como que uma colônia, responsável pela manutenção, em terras cariocas, da cultura marcada de recriações africanas que traziam da terra de origem, traços culturais estes que vão ser passados aos seus descendentes, alguns dos quais figuras muito importantes no processo de fixação e urbanização do samba na velha capital do Império e da República. (LOPES, 1992. p.9)

Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiriam alternativas concretas de vizinhança, vida religiosa, lazer, trabalho, solidariedade e consciência, onde teria forte presença o negro vindo da experiência da escravatura, no encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas, e com o europeu, com quem partilhara os azares de uma vida de sambista e trabalhador. (MOURA, 1983, p.69)

Os primeiros que aportaram e conseguiram se estabelecer na “cidade maravilhosa”, não hesitavam em fornecer alimento e guarida aos novos que iam chegando, ampliando sob estas condições favorecidas, o fluxo migratório.

⁸⁸ Heitor dos Prazeres (1898-1966), poeta, pintor, sambista e malandro em: “Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro” (MOURA, 1983, p.62). O próprio Heitor dos Prazeres, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1970, citado em Moura(1983, p.45), faz uma referência às relações **co-letivas** na comunidade baiana: “Sou do tempo da aprendizagem, que agora é difícil. Quem sabia mais ensinava, o que viria a gerar a formação de grupamentos de pessoas em torno de certos ofícios que se tornaram tradicionais no grupo baiano na Praça Onze, zona do Peo, da Saúde.”

A baiana Dona Carmem Teixeira da Conceição (Carmem do Xibuca) – irmã de santo das tias baianas Bebiana de Iansã, Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata), Perciliana Maria Constança (mãe do sambista João da Baiana), Amélia Silvana de Aragão (mãe do sambista Donga⁸⁹), no terreiro de João Alabá –, mantenedora da grande Ibejada de Cosme e Damião que reunia em sua casa na Cidade Nova a velha guarda da comunidade baiana no Rio de Janeiro, nos ajuda a contar um pouco dessa história.

Colhemos em Moura(1983) alguns dos seus depoimentos, que nos permite reforçar algumas das questões que vimos defendemos no nosso trabalho, como a produção e transmissão de saberes no universo do samba.

Com a palavra, D. Carmem:

Tinha na Pedra do Sal, lá na Saúde, ali que era uma casa de baianos e africanos, quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá. (...) Era uma bandeira branca, sinal de Oxalá, avisando que vinha chegando gente. A casa era no morro, era de um africano, ela chamava Tia Dada e ele Tio Ossum, eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar.(...) Era barato a passagem minha filha, quando não tinha as irmãs interavam pra ajudar a passagem. Eu queria achar um livro que a enchente extraviou, aquele livro sim é que tinha as baianas todas, subindo em cima do navio, tocando prato. Tinha nas minhas coisas mas a enchente extraviou. (p.28)

Além dessa casa, o terreiro de candomblé de João Alabá, que teria sido a continuidade de um candomblé nagô iniciado na Saúde (RJ) pelo africano Bamboché (pai de Eugênia Ana dos Santos, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador), que iniciara Ciata ainda na Bahia, seria um dos principais redutos onde se reuniam as lideranças da comunidade baiana no Rio (p.65). A respeito desta residência, D. Carmem fala:

⁸⁹ “Quando eu nasci, em 5 de abril de 1891, na Rua Teodoro da Silva (Aldeia Campista), minha mãe, Amélia dos Santos, **natural da Bahia, já era conhecida como uma das pessoas que haviam introduzido o samba no Rio.** (...) Era o tempo do samba verdadeiro, o **samba do partido-alto**, com mote e glosas improvisadas: “Menina, se queres, vamos (voz um pouco trêmula, primeira de dó no violão)... Não fiques a imaginar (repenique de cordas, sol com sétima)... Que amanhã às cinco horas (brilham os olhos do cantor, um meio sorriso, cadê a rima?)... Estaremos no Jequiá. **Com andamento lento** [samba amarrado], **depois foi sendo alterado para formas mais corridas** [samba corrido]. Então começou a ser muito cantado o samba raiado. Formava-se uma roda. Roda de respeito, com as baianas de balangandãs, os calcanhares ralados a caco de telha – não se conhecia a pedra-pome, No centro, as pessoas sapateavam, com acompanhamento de flauta, cavaquinho, violão, pandeiro, além de prato e faca (substituídos mais tarde pelo reco-reco). Dançava-se um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés.” (Donga – Ernesto dos Santos, em SODRÉ, 1998. 70, grifos nossos); Sobre o “samba-do-partido alto” e “samba amarrado”, ver citação de Wadley na página 81.

Na casa de meu pai enchia muito. Elas assim que vinham da Bahia, vinham pra cá, era na casa de meu pai que a baianada vinha. Porque lá, da Bahia, Costa da Mina, vinham barricas de búzios, sabão da costa, obi, orobô, mel de abelha, azeite de dendê, isso tudo vinha despachado pra lá, porque era a casa do Rio de Janeiro forte no santo, a baianada toda se aceitava ali. (p.62)

Encontramos também, tanto em Moura(1983, p.68-9) como em Lopes(1992, p.9), um depoimento de Ernesto Joaquim Maria dos Santos (o Donga) ao Museu da Imagem e do Som (1970), onde este nos informa outras casas de solidariedade afro-baiana no Rio de Janeiro:

Os baianos que chegavam de sua terra iam para a casa do Miguel Pequeno ou então da Tia Bebiana, que morava próximo. Miguel Pequeno era uma espécie de cônsul dos baianos. As casas naquele tempo tinham sempre 4 ou 5 quartos, de modo que dava para todo mundo. Além disso sempre tinham quintal nos fundos, com pés de mamão e de fumo. Havia fartura. A turma vinha da Bahia e ficava alojada lá até se arrumar melhor. Seu Miguel era casado com Tia Amélia Quindundi.⁹⁰ (Donga, 1970, p.78-79, apud Lopes p.9)

Tia Bebiana de Iansã, segundo D. Carmem, “era uma baiana muito divertida, o pessoal, todos os clubes, eram obrigados a ir na Lapinha cumprimentar ela. Não era rica, além do santo ela pespontava muitos calçados”. Como se percebe nos depoimentos, sua casa, no antigo Largo São Domingos, além de alojamento, era ponto de referência nos desfiles dos Ranchos nas Festas de Reis. Outra coisa importante a se destacar, além de sua alegria e classe social, é sua relação com os “trabalhos” das “casas”, digo, sua residência e o terreiro. Como é sabido, mas não custa nada reforçar, as mulheres têm um papel fundamental na organização social dessas comunidades. Não é à toa que se tornam mães de santos e de tantos...⁹¹

Por falar em mãe, Tia Ciata de Oxum (orixá que expressa a própria essência da mulher), nascida na Bahia em 13 de janeiro de 1854, no dia de Santo Hilário – por isso o seu nome –, era Mãe Pequena, auxiliar direta do pai ou mãe-de-santo nas obrigações do terreiro. Essa sua “força e ascendência no santo”, segundo Moura(1983, p.66), seria um dos principais motivos que a fizeram assumir um papel central na comunidade baiana instalada no Rio de Janeiro.

⁹⁰ Em Moura(1983, p.69): *Tia Amélia Kitundi*.

⁹¹ Sugiro, para quem quiser se aprofundar na discussão sobre essas “mulheres do partido alto”, o premiado filme “Cidade das Mulheres”, produzido em 2005. Apesar do homônimo de Fellini ser também muito bom, esse se trata de uma produção de Lázaro Faria, tendo como pano de fundo o já citado livro de Ruth Landes, e como protagonista Mãe Stella de Oxóssi, iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá e Doutora Honoris Causa pela Universidade do Estado da Bahia, título conferido no ano de 2009.

Assim como Bebiana, Tia Ciata trabalhou forte para manter as tradições africanas e abrir possibilidades de revitalizações que nos chegaram até os dias atuais; fosse através das atividades religiosas, culinárias⁹² (fazia e vendia doces e quitutes vestida de baiana – indumentária que também comercializava – nas ruas cariocas) ou festivas. E foi, principalmente com relação a estas últimas, que ela escreveu seu nome na história da música popular brasileira, pois, muitos afirmam, que Hilária Batista teria, com graça, batizado o primeiro reduto de samba no Rio de Janeiro – sua casa na Praça Onze.

Seu prestígio, juntamente com o do marido – funcionário público –, conseguia manter as batidas policiais longe de seu recinto, garantindo assim a liberdade de culto aos deuses e ao samba – o que era proibido também no Rio de Janeiro.

Tia Carmem relembra:

Eu ia muito na casa de Tia Ciata, eu não perdia uma festa. Ih, Cosme e Damião, Nossa Senhora da Conceição. Dia dos anos dela então tinha aquela...O pessoal já sabia aquele dia. Ela às vezes mandava rezar missa em ação de graça, às vezes não mandava, mas o pessoal já sabia que tinha festa lá. Baile na frente, samba nos fundos. Eu ia lá de baiana mas não trabalhava no santo, ia de baiana nos dias de festa, era só samba, baile e mocidade, tinha outro dia que era de candomblé. Os homens trabalhavam, se eram ogãs ia a festa pra tocar tambor, se era dia de samba ia sambar pra divertir. (Carmem, apud Moura 1993, p.102)

Eu e a minha irmã Ciata sempre tivemos as maiores famílias do Rio de Janeiro. (...) Ela era uma baiana das primeiras, das mais procuradas e ajudou a fazer fama na praça Onze. No Carnaval todos os clubes paravam na porta dela, cumprimentavam, pediam a bênção. Ela abria as portas, o que tinha mandava oferecer, o pessoal entrava, brincava na sala, depois ia embora. Uma mágoa que tenho é ter perdido a única foto dela. Emprestei pra um jornalista e ele não devolveu mais⁹³. Eu queria receber de volta. (op.cit. p.104)

Assim, a convivência co-letiva na casa de Tia Ciata, fez com que este espaço rapidamente se transformasse numa potente “escola de samba”, onde mestres e mestras de “harmonia” viram e fizeram crescer grandes músicos como: Donga, João da Baiana,

⁹² “Elas todas sabem fazer doce, a gente aprende de tudo. Elas diziam pra gente: ‘amanhã quando casar, se tiver um fracasso com o marido, não precisa pedir ao vizinho nem a parente, é só fazer qualquer coisa pra ganhar dinheiro. (...) Cada um nas suas casas, os que iam nascendo não sabiam ainda e ia-se ensinando”. (Tia Cicina, neta de Ciata, em MOURA, 1983, p.46).

⁹³ Infelizmente, tal prática ainda é comum no meio científico. Ver depoimento da sambadeira Alva Célia, na página 9.

Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Bucy Moreira (neto de Ciata⁹⁴) e muitos outros que ajudaram a tirar o samba da marginalidade.

Adoraria passar mais tempo na Cidade Maravilhosa, contando alguns causos hilários – como alguns envolvendo o nome de Hilário Jovino Ferreira, também nascido no dia de Santo Hilário, em 1855. Este pernambucano que se considerava baiano – por ter ido ainda criança morar em Salvador, permanecendo nesta até sua chegada ao Rio de Janeiro em 1872 – foi outra grande liderança no que se refere à produção e transmissão de saberes referentes às manifestações de matrizes africanas na então capital do Império. Considerado também como um dos grandes cantadores de chula da época⁹⁵, foi criador de vários ranchos carnavalescos, pioneiros das outras “escolas de samba” que hoje desfilam na Marquês de Sapucaí atraindo os olhares do mundo.

Porém, como o nosso foco aqui é outro, voltaremos ao Recôncavo para mostrar como o samba de roda se desenvolveu chegando à condição de Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

2.3 O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO DA BAHIA: PARA ALÉM DOS PASSOS PASSADOS

Das informações pioneiras sobre os batuques e sambas na Bahia até o atual momento histórico, pouca coisa foi escrita sobre o Samba de Roda baiano. Das pequenas citações nos trabalhos de Manuel Querino, Nina Rodrigues, Artur Ramos e Edson Carneiro – sobretudo a partir da década de 1930 –, passando pelas pesquisas mais específicas dos etnomusicólogos Ralf Wadley (1980/1981) e Tiago de Oliveira Pinto (1980/1990), até as produções de pós-graduação *stricto sensu* que abordaram tal temática – a saber: Katharina Döring (Música/UFBA, 2002); Erivaldo Nunes (Letras/UFBA, 2002); Francisca Marques (Música/UFRJ, 2003); Rívia de Alencar (Antropologia/UNB, 2005); Raiana Maciel (Música/UFBA, 2009) e Cássio Nobre

⁹⁴ Outro neto de Ciata, Marinho da Costa Jumbeba, “estivador e mestre-sala dos ranchos carnavalescos “O Macaco é Outro” e “Recreio das Flores” nos fornece o seguinte depoimento: “Ah! O partido-alto na casa da minha avó era uma coisa linda! Era tocado por pandeiro, cavaquinho, violão, flauta, clarinete (de acordo conforme os instrumentos que tinha), tocado por Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Alfredinho e outros mais(...)” (LOPES, 1992, p.105)

⁹⁵ Ver: Nosso Sinhô do samba, (ALENCAR, 1968, p.3).

(Música/UFBA, 2009)⁹⁶, foram poucos os pesquisadores – sobretudo baianos e/ou fora da área de Etnomusicologia – que correram estas rodas.

Um trabalho com grande densidade, como alguns dos citados anteriormente, sobre esta rica manifestação cultural, foi produzido no ano de 2004 e publicado em 2006 com o título: *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (IPHAN, 2006). Trata-se da pesquisa coordenada pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni – com colaboração de Ari Lima, Francisca Marques, Josias Pires, Katharina Döring e Suzana Martins –, que resultou no dossiê de Registro do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia como Patrimônio Cultural Brasileiro.

Tal publicação, inclusive, já se caracteriza como um dos resultados do Plano de Salvaguarda desta manifestação musical, coreográfica, poética e festiva do povo baiano; fruto do título conferido ao samba de roda enquanto Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, em 25 de novembro de 2005.

Antes, porém, de passear por esses caminhos já abertos, julgamos necessário retomar algumas informações que, apesar de já terem sido reveladas em tais trabalhos⁹⁷, merecem ser reforçadas a fim de que o leitor, que não teve a oportunidade de acessá-las anteriormente, o faça agora. Refiro-me às principais características do gênero samba de roda.

O samba de roda, apesar de estar intimamente ligado às tradições dos africanos e seus descendentes que começaram a chegar ao Recôncavo da Bahia por volta do século XVI, se misturou a traços culturais portugueses e indígenas, configurando-se assim numa das mais ricas expressões culturais brasileiras. Podendo acontecer a qualquer dia, hora e lugar, a roda, que identifica este gênero musical, a depender do tempo e do espaço em que estiver sendo realizada, faz circular no seu interior características distintas.

Por exemplo, o samba de roda no Recôncavo é batizado por diferentes nomes por aqueles que o produz. Isto se dá, principalmente, a partir de alguns elementos centrais nestes espaços (rodas, comunidades) que o caracterizam como diferentes de outros tipos de sambas organizados dentro deste mesmo universo que é o samba de roda

⁹⁶ Respectivamente: “O samba de roda do Sombagota: tradição e contemporaneidade”; “Cultura popular no Recôncavo baiano: a tradição e a modernização no samba de roda”; “Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etno-musicológica”; “Será que dá samba? Mudança, Gilberto Gil e Patrimônio Imaterial no Ministério da Cultura”; “A Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e seus impactos no Samba de Roda do Recôncavo Baiano”; “Viola nos sambas do Recôncavo Baiano”.

⁹⁷ Embora tentado, não obtivemos respostas nas tentativas de contato, nem tivemos condições objetivas de nos deslocar presencialmente ao Rio de Janeiro (UFRJ) e ao Distrito Federal (UNB), para acessarmos, *in loco*, os trabalhos de Francisca Marques (2003) e Rívia de Alencar (2005).

do Recôncavo da Bahia. Então é comum nós ouvirmos expressões como samba corrido, samba chula, samba amarrado, samba de viola, samba de caboclo, barravento, samba de parada, samba de estiva, samba de lata, samba de machucador, samba de enxada⁹⁸, e por aí vai. No entanto, é mais comum, ele ser classificado em suas duas variantes mais comuns, que são o samba corrido e o samba chula.

Então, o que seriam o samba corrido e o samba chula? A partir das nossas observações e entre-vistas, percebe-se que o samba corrido, como o próprio nome já aponta, é mais acelerado, é mais *corrido* do que o samba chula, que por sua vez é também conhecido por samba *amarrado*; sua parte cantada, seus versos, são mais curtos e têm um caráter mais repetitivo – onde aqueles versos que são cantados (em solo), geralmente são os mesmos versos respondidos pelo côro, na roda:

A baiana deu sinal
 Ô lelê baiana (côro)
 Deu na terra, deu no mar
 Ô lelê baiana (côro)
 A baiana deu sinal
 Ô lelê baiana (côro)
 Deu na terra, deu no mar
 Ô lelê baiana (côro)

A baiana me pega
 Me joga na cama
 Eu não sou camarão
 Camarão me chamam
 Ô lelê baiana...

-----//-----//-----

Roda, roda peão
 Roda e não bambeia, peão...
 [o côro repete]⁹⁹

Outra coisa é o ritual da roda que no samba corrido é totalmente diferente do samba chula. No samba corrido, as pessoas podem sambar a hora que se sentiram mais a vontade; não há separação entre a parte do canto e a parte da dança, coisa que já acontece no samba chula. O caráter participativo, ou melhor, permissivo do samba

⁹⁸ Estes dois últimos registramos em Cruz das Almas a partir dos instrumentos percussivos que o caracterizam e o destacam dos demais. A saber: a cuia e o machucador de madeiras utilizados para triturar alimentos na cozinha, tocados pelas sambadeiras do Samba de Machucador do Grupo Bom Viver; e as lâminas de enxada (ferramenta agrícola) percutidas com uma faca, no Samba de Enxada do Corta Jaca (comunidade da zona rural cruzalmense). Ver Anexo 2, pág. 198.

⁹⁹ Corridos colhidos no repertório do Samba Chula Filhos da Pitangueira. Sem autoria definida!

corrido é mais intenso: é comum nós vermos mais de uma pessoa no centro da roda sambando, inclusive homens – o que no samba chula raramente acontece.

O samba chula, por sua vez, já traz no seu nome a *chula* – que é o canto característico deste tipo de samba de roda; possui poesia mais elaborada – geralmente acima de quatro versos – que o samba corrido; essa chula, após ser “gritada” por uma parêa [parelha; dupla] de cantadores [um faz a primeira e outro a segunda voz], é acompanhada por um *relativo* – que é uma estrofe mais curta que é *respondida* pela outra dupla de cantadores, tratando-se de versos *relativos*, na maioria das vezes, à essa chula cantada anteriormente.¹⁰⁰

Após essa chula ser gritada – como dizem os sambadores –, é cantado o relativo, e só após este, é que as sambadeiras – uma de cada vez – entram na roda para sambar. Daí ela samba na frente de cada um dos músicos – começando pela viola, que é o instrumento que comanda o ritual do samba chula¹⁰¹ – fazendo a cortesia a estes; depois, no “miudinho”¹⁰², corre a roda cumprimentando os demais e executando sua performance, e se retira após dar a “umbigada” naquela companheira que irá assumir seu lugar no centro da roda, após a mesma chula e o mesmo relativo serem cantados novamente.¹⁰³ Assim, terminada a repetição da chula e do relativo, essa sambadeira que recebeu a umbigada, entra na roda para cumprir seu ritual e “dizer no pé” ao que veio. Na seqüência, é cantada outra chula e outro relativo até finalizar a roda com sambas corridos, e todos entrando livremente pra sambar.

Outra coisa é a presença da viola. Não existe – quer dizer – não deveria existir samba chula sem a presença da viola, originalmente e/ou prioritariamente a viola machete, de origem portuguesa, mas que mãos negras no Recôncavo da Bahia produziram uma vibração, um poder, que foram capazes de transformar aqueles batuques africanos, aqueles ritos e ritmos, nisto que é hoje o nosso samba de viola, o samba chula.

Violar estas determinadas regras e rigores, passadas de geração pra geração, é considerado pela grande maioria dos sambadores e sambadeiras um desrespeito à

¹⁰⁰ O próximo capítulo está repleto de exemplos.

¹⁰¹ Daí ele ser conhecido também como “samba de viola”. Já que, no samba corrido, ela não precisa necessariamente fazer parte do instrumental da roda.

¹⁰² Passo característico do samba de roda. Consiste numa coreografia executada do quadril pra baixo, onde os pés deslizam pelo chão num sapateado quase imperceptível.

¹⁰³ Segundo os cantadores mais tradicionais do samba chula, cada chula, com seu respectivo relativo, devem ser cantadas duas vezes, intercedidos pela dança.

ritualidade e à ancestralidade que são vitais no mundo do samba e de outras tradições culturais.

Seguindo, por sua vez, a discussão do instrumental do samba de roda, este é bem variado. Citarei todos aqueles instrumentos que, em maior ou menor grau, pude observar no decorrer das nossas pesquisas pelo Recôncavo e sua capital. São eles: viola (machete – substituída pela viola “paulista”, “regra-inteira”, “3/4”, “caipira”, como são conhecidas; ou pelo cavaquinho); violão; pandeiro (pele de couro ou sintética); tamborim (pele de couro de jibóia, cabra, ou bode; ou pele sintética – chamado em São Francisco do Conde de “teleco-teco”); marcação; atabaques; timbal e maraca – como os mais comuns; mas também percebe-se o uso de prato e faca; triângulo; surdo; sanfona de oito baixos (“pé-de-bode”); agogô; berimbau; e, é claro, as tradicionais palmas¹⁰⁴.

Quem quiser ampliar tais informações, primeiramente, aconselho que se busque acessá-las onde elas acontecem em toda sua plenitude, poder e beleza, que é no espaço sagrado das rodas de samba de roda; somado a isso, sugiro a leitura dos trabalhos que abrimos a discussão deste sub-capítulo e que iremos retomar agora, revelando um pouco mais dos mesmos, por se tratarem de estudos significativos sobre o desenvolvimento histórico do samba de roda, a partir de múltiplos olhares.

Começando por Ralph Waddey, norte-americano, que estava estudante de doutorado em Etnomusicologia pela Universidade de Austin, Texas, quando veio ao Brasil na década de 1970 pesquisar a música da capoeira. No entanto, não foram as chulas cantadas aos repiques da única corda do berimbau viola que lhe seduziu, e sim, as chulas gritadas ao pinicado das violas de dez cordas do samba do Recôncavo – até então sem literaturas específicas. Inspirado, decide mudar o foco de suas pesquisas e, apesar de não concluir o doutoramento, publicou na *Revista de Música Latinoamericana*, o ensaio intitulado *Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia* – republicados em português, em Iphan(2006, p.102 – 152).

Iniciado no universo da viola e do samba chula por Rafael Alves França (Mestre Cobrinha Verde, capoeira e sambador), Ralph percorre o Recôncavo e, em 1976, encontra-se com Clarindo dos Santos (Clarindo da Viola, exímio violeiro e fabricante de violas) – ao que tudo indica, santo-amarense –, ampliando assim seus contatos e suas relações com o samba de roda e seus fazedores. O que lhe permitiu, através de

¹⁰⁴ No samba chula, enquanto canta-se a chula e o relativo, as palmas não são executadas, para que se possa ouvir o que está sendo “gritado” pelos cantadores. Nesse momento, as sambadeiras geralmente ficam a esfregar uma palma da mão na outra, como que a aquecê-las ou massageá-las para serem percutidas logo na seqüência em que uma delas é convidada pela viola a entrar na roda.

procedimentos clássicos da etnomusicologia – observações, gravações, transcrições, entrevistas e conversas informais –, construir de forma empírica um trabalho que serviu como base para quase todos que o sucederam. Primeiro, por pesquisar a viola e sua centralidade no samba de roda do Recôncavo (estudo ampliado pelo trabalho de Nobre(2008)); e segundo, por examinar *o gênero* (samba de viola), *o evento*, e *o grupo social* que o realiza.

“Samba de viola”, “samba de chula”, “samba de parada”, “samba de partido-alto”, “**samba sant’amarense**”, “samba amarrado”, todos se referem a um mesmo fenômeno: variam as denominações conforme diferentes aspectos que apresenta. Na realidade, é o texto, a “**chula**”, que o formalmente dissocia de outros este tipo de samba, mas é a **viola**, sua presença e seu significado no evento, que mais o caracterizam aos olhos dos seus participantes. (Waddey, 2006, p.105, grifos nossos)

Se Ralph se encantou por Clarindo dos Anjos – falecido em 1º de dezembro de 1980 –, tendo comprado, inclusive, as últimas fôrmas da viola machete nas mãos deste e levado para Alemanha, Tiago de Oliveira Pinto, por sua vez, se encantou em suas pesquisas por João da Viola (violeiro santo-amarense), fez alguns registros em áudio deste, e, também na Alemanha, lançou o CD “*Capoeira, Samba, Candomblé – afro-brazilian music in Bahia*”. É possível, que as referências à Santo Amaro nestas pesquisas pioneiras na área de etnomusicologia sobre o samba chula, somada à expressividade de outros filhos de Santo Amaro no cenário da poesia e da música popular brasileira¹⁰⁵, tenha elevado o brilho desta e o ofuscamento de outras cidades, como aquela, ao monte, onde outros (en)cantadores e violeiros – aos montes – gritavam e ponteavam as suas chulas¹⁰⁶.

É o que podemos notar no trabalho de Döring(2002, p.9), quando esta, ao se referir às pesquisas dos colegas supracitados, reproduz informações como:

¹⁰⁵ Não citaremos nomes, para, ao fazê-lo, não correr o risco de retificar rumores e reclames do “Brasil Real”, ratificando o “Brasil Oficial”.

¹⁰⁶ Faço aqui referência à São Francisco do Conde, não na perspectiva de uma visibilidade “bairrista”, “regionalista” – mesmo porque não sou franciscano –, mas na tentativa de descortinar uma invisibilidade histórica e cultural.

A propósito, o Governo do Estado da Bahia, através de sua Secretaria de Cultura, ao invés de tentar fazer o mesmo, democratizando e dando visibilidade ao **Samba de Roda do Recôncavo da Bahia** – e não de uma localidade específica –, viabiliza um trio elétrico para o samba de roda no carnaval de Salvador em 2009, comandado pelos músicos Roberto Mendes, Mariene de Castro, Raimundo Sodré, e pela sambadeira D. Nicinha – com exceção de Mariene (apesar dos laços familiares), **todos são de Santo Amaro da Purificação**. A iniciativa foi louvável, mas como diria Sarajane: “– Vamos abrir a roda, alarguecer! Tá ficando apertadinha, por favor, abre a rodinha!”.

O samba chula é mais complexo musicalmente do que o samba-de-roda [corrido] e **sua origem e presença parecem se centrar quase que exclusivamente na região de Santo Amaro** e em poucos outros lugares do Recôncavo. Ele é um samba de viola no qual a viola é tocada de maneira característica com tonalidades determinadas, afinações das cordas, técnicas e acentos rítmicos. A viola é um instrumento de corda trazido pela cultura portuguesa e que no Brasil foi modificado na sua construção (...). **A viola típica da região de Santo Amaro chama-se *machete*** e se encontra em processo de extinção pelo fato de que os construtores desse instrumento quase todos faleceram e poucos instrumentos antigos ainda estão em uso. (DÖRING, 2002, p.9, grifos nossos)

O curioso é que um dos grupos mais requisitados da região de Santo Amaro [praticamente um dos expressivos do samba chula], o Samba Chula de São Braz, além de ter o cavaquinho assumindo o lugar da viola, incorporou o termo *chula* ao nome do grupo somente nos últimos anos; pois em 2005, em apresentação durante o VI Mercado Cultural no Teatro do Sesc Pelourinho, este grupo ainda se identificava como Samba *de Roda* de São Braz. Esse fato de se assumir e se identificar a partir de uma variante específica (*chula*, *corrido*, *barravento*, etc.) se ampliou nos últimos anos devido, principalmente, à profissionalização conseqüente do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda (IPHAN).

Porém, voltando ao tema central do trabalho de Katharina Döring, que é a preocupação com “o complexo da preservação, continuidade e inovação das tradições musicais”, sua pesquisa de campo é bastante significativa e atende àquilo que ela propõe ilustrar, pois o grupo por ela pesquisado, o Sembagota, de Salvador-BA – assim como outros que representam na atualidade uma “Nova Cena Musical” em diversos estados brasileiros, sobretudo no Nordeste¹⁰⁷ – *en-globa* no seu repertório elementos de manifestações tradicionais *locais* (rurais e urbanas) e elementos de bandas de rock, se propondo a fazer uma releitura contemporânea de tradições musicais baseadas nos sambas, na capoeira e no candomblé.

Outra questão interessante do trabalho é que o “estudo de caso” de Katharina se assemelha aos estudos de casa feitos pelos membros do grupo Sembagota na busca de sua identidade musical, no que dizem respeito aos métodos; pois ambos recorreram à memória oral, aos produtores e às produções já existentes para acessarem as informações de que necessitaram para cumprirem com seus objetivos de pesquisa.

¹⁰⁷ A exemplo do Movimento Manguê Beat, que começou a ser gerado em meados de 1991, em Recife, Pernambuco. Sua imagem símbolo: “uma antena parabólica enfiada na lama” (Chico Science e Nação Zumbi, *da lama ao caos*, CD, 1994), sintetiza essa relação in-tensa entre o *local* e o *global* abordada pelos Estudos Culturais no contexto da globalização.

Depois deste trabalho, Döring amplia seu afeto pelo samba de roda baiano e avança também nas suas produções; destacam-se os lançamentos dos CDs do Samba Tradicional da Ilha¹⁰⁸ (2005) e do Samba Chula de São Braz (2009), bem como do Projeto Cantador de Chula: “Projeto de pesquisa, registro, preservação e **divulgação da chula cantada no samba de roda e samba rural no Recôncavo e no Agreste**” (grifo nosso).

No mesmo mês em que Katharina defende sua dissertação de mestrado na Escola de Música, Erivaldo Nunes apresenta a sua na Faculdade de Letras. As aproximações ocorrem não só nas datas, como também nas categorias que baseiam as mesmas, pois enquanto a primeira busca analisar a “tradição” e a “contemporaneidade” em um grupo de “samba de roda” de Salvador, a segunda traz a “tradição” e a “modernização” em grupos de samba de roda de Santo Amaro da Purificação.

A epígrafe escolhida por Nunes (2002, p.iii) para abrir seu trabalho – versos (re)gravados por vários(as) artistas – é como “um hino do samba de roda santamarense”:

...Alô meu Santo Amaro
Eu vim lhe conhecer
Samba santamarense
Pra gente aprender...
(“*Quixabeira*”, Domínio público)

E, ao analisá-la, percebo que a mesma consegue resumir muito bem os objetivos propostos pelo autor: a) conhecer a organização espacial do samba de roda; b) registrar suas memórias, vozes e narrativas; c) compreender as relações sociais neste universo; d) estudar os textos das músicas; e) analisar a produção e divulgação do samba de roda e suas relações com o mercado cultural.

Queremos destacar no seu texto, além da socialização das entrevistas, transcritas em anexo – o que permite ao leitor fazer também as suas interpretações das memórias oralizadas –, a referência que o autor faz sobre os processos de ensino-aprendizagem nos grupos de samba pesquisados; sintetizados no trecho: “Eles se educaram apenas pela observação no ouvir, no tocar e no cantar.” (NUNES, 2002, p.88).

¹⁰⁸ O Samba Tradicional da Ilha era liderado pelo Mestre Quadrado (Gerson Francisco da Anunciação), exímio capoeira e sambador, falecido em 17 de abril de 2005, no mesmo dia em que estava sendo fundada a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Recôncavo da Bahia (ASSEBA).

Além disso, a sua discussão entre “tradição” e “modernidade” revela os riscos e recuos que o samba de roda do Recôncavo vem sofrendo na contemporaneidade, no bojo de suas relações (políticas, comerciais, comunitárias, etc.). A partir dos dados que ele traz, podemos meditar sobre questões referentes ao entendimento, à prática e ao consumo do samba de roda na atualidade. Cito, por exemplo:

- a) A formalidade, a padronização nas indumentárias, os repertórios mais curtos, bem como o tempo da *performance* da dança, que confrontam a espontaneidade do ritual;
- b) Os espaços atuais de apresentação – palcos, palanques, etc. – que quebram a simbologia da roda, transformando-a num semi-círculo para que os espectadores tenham uma visão “melhor” do “espetáculo”;
- c) A renovação na temática das letras, que reflete as mudanças sociais e econômicas da região onde este se desenvolve;
- d) A “mercadorização”, que, se por um lado, tem sentidos e significados questionáveis, por outro, tem contribuído com a ampliação da renda desses grupos sociais; já que a riqueza imaterial desta manifestação cultural contrasta com a pobreza material da maioria de seus produtores.

Enfim, situações que configuram os “atritos e trocas”, os “conformismos e as resistências”, que fazem parte do próprio desenvolvimento das culturas populares ao longo de sua história.

História esta que, de forma ampliada, chega ao alcance do grande público, através do *Dossiê Iphan 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (IPHAN, 2006). Esta obra revela – em texto, áudio, vídeo e fotos – o desenvolvimento, a função social, simbólica e cultural do samba de roda; sua descrição técnica (estilo, gênero, escolas, influências); a justificativa do Registro desta manifestação como Patrimônio Cultural do Brasil; os componentes do Plano de Salvaguarda e valorização do samba de roda (objetivos, etapas, execução, etc.); além da socialização dos ensaios de Ralph Wadley

citados anteriormente, transcrição musical dos sambas que compõem o CD, e contatos dos grupos que os executam.

Se por um lado, muito do que foi escrito, é real e vem sendo realizado de forma positiva; por outro, algumas coisas não saíram do papel ou foram negadas¹⁰⁹; e outras – embora mínimas – tiveram conseqüências negativas; como aponta o trabalho de Maciel(2009).

A mineira Raiana Maciel – quatro anos após a proclamação do samba de roda como *Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* e cerca de cinco anos das pioneiras discussões sobre as políticas de salvaguarda da referida manifestação¹¹⁰ - nos traz uma pesquisa de grande relevância, pois objetivou analisar os impactos de tais políticas no contexto sócio-cultural e musical do samba de roda e, principalmente, a partir da ótica dos próprios sambadores e sambadeiras, buscando identificar as contribuições e possíveis desvantagens percebidas ao longo desse período.

Segundo a autora, dentre os impactos, vale ressaltar a fundação e atuação auto-organizada da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA); a formação, a reativação e a crescente profissionalização de grupos de samba de roda no Recôncavo¹¹¹; e a inserção de novos componentes na música e *performance* do samba, tais como instrumentos musicais considerados “não-tradicionais” (MACIEL, 2009).

Gostaria de destacar também neste trabalho, a opção da autora em dar uma abordagem mais política e social, do que musical, em uma pesquisa na área de etnomusicologia. Não sou um especialista no tema, mas, dentre os trabalhos de pós-graduação analisados nesta área, este último, ao meu ver, juntamente com o trabalho de Nobre(2009) e sua crítica ao “processo de ocidentalização do mundo”(NOBRE, 2009,

¹⁰⁹ Como o início da implantação da Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos e da rede de Casas do Samba como centros de referência; e edição de um guia em DVD destinado à aprendizagem da viola machete, a partir dos registros colhidos nas oficinas realizadas de 2004 à 2005 com o Mestre Zé de Lelinha em São Francisco do Conde (ver capítulo 3). Tais ações estavam previstas para acontecer até 2006 (ver IPHAN, 2006, p.92-93).

¹¹⁰ “No dia 18 de setembro de 2004, foi realizada na cidade de São Francisco do Conde a primeira reunião de sambadores do Recôncavo, reunindo mais de 50 pessoas vindas de 15 municípios da região. Na reunião, foram discutidas as linhas gerais de ação para salvaguarda do samba de roda.” (IPHAN, 2006, vídeo, grifo nosso).

¹¹¹ Para além da Bahia, novos grupos de samba de roda também vêm sendo formados. Na nossa pesquisa de campo em São Francisco do Conde, por exemplo, observamos na Pitangueira a visita de membros dos grupos Garoa do Recôncavo (SP) e Recôncavo-Rio (RJ), em suas pesquisas sobre o samba de roda da região. (Ver: “Reconca-Rio na Fonte”, vídeos em www.youtube.com). Tal fato – no mínimo curioso – merece ser fruto de novos estudos.

p.252) – o que chamo de expansão do capitalismo ou imperialismo – avançam nesta possibilidade, apontando para a relevância de outras “pautas” e outras “transcrições”.

E é esse nesse sentido que quero destacar na pesquisa de Nobre(2009), não só a sua busca “por uma metodologia mais humana” (p.7), a sua preocupação com os desdobramentos da pesquisa e sua continuidade nas relações com os sambadores e sambadeiras – o que já vem sendo feito –, mas também um de seus questionamentos: “como fazer com que um “saber” possa ser “revitalizado”, porém, se continuam a existir as causas que o fizeram enfraquecer ou desaparecer?”(NOBRE, 2009, p.232). Isto, de certa forma, é o que buscamos responder nesse nosso trabalho com a crítica que fazemos ao capital e a necessidade de superá-lo com um modelo “mais humano” de produção.

Assim, após trilhar estas bem traçadas linhas, acessando informações que nos permitiu uma maior compreensão do universo do samba de roda, decidimos ampliar estes estudos sobre o tema, buscando através da memória, da oralidade e da observação participante, revelar como se dá a produção e a transmissão de saberes no universo do samba de roda – a partir de um estudo de caso com um tradicional grupo de samba chula de São Francisco do Conde –, e, nestas relações, ressaltar o que pode contribuir com a formação humana numa perspectiva emancipatória.

CAPÍTULO 3

ESTUDO DE CASO(A): PEGANDO O MAC(H)ETE COM O SAMBA CHULA FILHOS DA PITANGUEIRA

Sambador da Pitangueira
É parada muito quente
É preciso ter cachola
Pra sambar no mêi da gente
Você tem que aprender
Que é pra quando nós morrer
Do Brasil virar semente
(“*Semente do Samba*”, Zeca Afonso)

3.1 A CULTURA POPULAR EM SÃO FRANCISCO DO CONDE

A história da “pioneira” e “valorosa” São Francisco do Conde se confunde com a própria história da colonização do Recôncavo, da Bahia e do Brasil. Uma terra fertilizada com o suor e o sangue de índios, europeus, africanos e mestiços, fez do município que cresceu sobre ela, um dos mais ricos não apenas economicamente, como já salientamos, mas, sobretudo, no âmbito da cultura e suas manifestações populares.

Os livros “Memorial de São Francisco do Conde” (CUNHA, 1977) e “Memória Histórico-geográfica de São Francisco do Conde” (PEDREIRA, 1984) trazem uma série de informações que afirmam:

a) ter sido São Francisco do Conde, a primeira vila surgida no Estado da Bahia, apontando o ano de 1561 como sua origem, embora elevada à categoria de “Vila de São Francisco da Barra de Seregipe do Conde”, em 27 de novembro de 1697. (op.cit., 1977, p.33 e 182; op.cit, 1984, p.35);

b) o “Engenho Madrugá”, foi o “pioneiro dos engenhos de açúcar no Recôncavo”. (op.cit., 1977, p.45);

c) a “Escola de Agricultura da Bahia” (1877), antigo “Imperial Instituto Bahiano de Agricultura” (1859) – instalados no município até 1930 –, antiga Escola de Agronomia da UFBA e atual Campus de Ciências Agrárias da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) – com sede em Cruz das Almas – foi o “primeiro estabelecimento de ensino da ciência agrônômica fundado na América do Sul e relevante centro de estudo e pesquisa, que se notabilizaria, como se notabilizou, não só no país como no Exterior.” (ibid., 1977, p.150);

d) em 1914, foi do subsolo franciscano que os trabalhos da Petrobrás fizeram o “ouro negro” jorrar pela primeira vez (ibid., 1977, p.171);

e) além de tudo isso, a “Valorosa” Vila de São Francisco do Conde, assim reconhecida pelo esforço de seus filhos e moradores nas lutas pela Independência Nacional, teve, dentre estes, o Capitão-mor Joaquim Inácio de Sequeira Bulcão, que recebeu, “por consenso unânime, o cognome de “PATRIARCA DA LIBERDADE BAHIANA”, por ter partido dele a idéia da organização do Governo Provisório, que fez da vila “a primeira a se rebelar contra o jugo português”, garantindo a vitória no 2 de julho de 1823, [como pode ser verificado no texto “História dos principais sucessos políticos do Império do Brasil” (LISBOA, 1826, apud. CUNHA, 1977, p.100) e em placa exposta na Praça da Independência, na sede do atual município].

Na atualidade, é inegável a superioridade da influência da Cosmogonia Africana, enquanto sistema religioso/simbólico, mantida através de tradições “inventadas” (ou não), por grupos sociais inseridos numa população de quase 30.000 habitantes, onde mais de 90% são negros declarados¹¹². Por outro lado, como lembra o cronista Juvenal Eugênio de Queiroz, em Cunha(1977), “pode-se verificar que, a não ser Salvador, não há localidade no Estado da Bahia em que a religião católica, impregnada de verdadeiro espírito cristão, se tenha propagado tanto, como na antiga Vila de São Francisco.”(p.53).

Para se ter uma idéia do porquê de tal influência da cultura cristã no município, bastaria citar as capelas existentes em cada um dos seus vários engenhos no período colonial; passando pela edificação do mosteiro dos monges beneditinos, na Fazenda Brotas, logo após a descoberta do Brasil; a construção do Convento de São Francisco (2º do Brasil após o de Salvador) a partir de 1629; as igrejas erigidas nas freguesias que compunham à vila, a saber: Nossa Senhora do Monte Recôncavo, Nossa Senhora do Socorro, São Gonçalo d’Amarante, São Domingos da Saubara, Nossa Senhora da Oliveira dos Campinhos, São Pedro de Traripe e Rio Fundo, Nossa Senhora da Purificação de Seregipe do Conde (atual município de Santo Amaro da Purificação), Nossa Senhora da Madre de Deus do Boqueirão (atual Madre de Deus), São Sebastião das Cabeceiras do Passé (atual São Sebastião do Passé), Santa Ana do Catú (atual Catú); além da Igreja de Santo Antônio (no Convento de S. Francisco), da Igreja Matriz de São

¹¹² Na listagem das maiores cidades negras do Brasil (proporção sobre a população total), São Francisco do Conde aparece na 25ª posição. Fonte: Microdados da Amostra de 10% do Censo Demográfico de 2000. Programação: Luiz Marcelo Carvano. Em: PAIXÃO, Marcelo, “Ranking dos Cem (100) Maiores Municípios Negros do Brasil”. Disponível no sítio do Laboratório de Análises Estatísticas Econômicas Sociais das Relações Raciais: http://www.laeser.ie.ufrj.br/pdf/nota_02.pdf . Acesso, janeiro de 2009.

Gonçalo e da Capela de Nossa Senhora da Conceição – respectivos, padroeiro e padroeira do município.



Igreja Matriz de São Gonçalo (no alto, à esquerda); Igreja de Santo Antônio/ Convento de S. Francisco (no alto, ao centro); Capela de N. S. da Conceição (embaixo à direita).

Os negros, apesar de impedidos muitas vezes de realizarem seus folguedos e seus ritos, por parte dos senhores de engenho, dos religiosos cristãos e do Estado, foram aos poucos conseguindo tal permissividade, num jogo de conformismo e resistência, onde ambos os lados – oprimidos e opressores – buscavam as melhores estratégias de sobrevivência daquilo que lhes era conveniente. Assim, como bem disse Vianna Filho(1946) – melhor historiador do que político brasileiro¹¹³ –,

foi impossível manter as linhas de separação entre senhores [cristãos] e escravos, cujas relações foram se estreitando ao mesmo tempo que se entrelaçavam as duas culturas, amalgamando-se e influenciando-se reciprocamente.” (VIANNA FILHO, 1946, p.125).

Apesar da resistência de quilombos e terreiros de culto afro-religioso, onde os negros conseguiam expressar musicalmente e (corp)oralmente as suas culturas com uma maior autonomia, as inúmeras festividades relativas ao calendário cristão, como é

¹¹³ Luiz Vianna Filho além de advogado, professor, jornalista e historiador, foi deputado federal por vários mandatos, governador do Estado da Bahia de 1967 a 1971, e foi eleito para o Senado no biênio 1979-80, morrendo em 1990 quando exercia seu segundo mandato. No período em que exercia o cargo de governador, ao lado da ditadura militar, a educação pública na Bahia iniciou um grave processo de decadência que, infelizmente, com a superação do antigo regime e com a virada dos séculos, ainda não foi superado.

sabido por relatos de vários historiadores, também foram utilizadas para tal fim em São Francisco do Conde, pois, com as características que o município possui, não haveria como ser diferente. A propósito, será coincidência a escolha de um santo português, tocador de viola, para ser o padroeiro do município mais expressivo na tradição do samba de viola – onde esta é a viola machete, de origem portuguesa?¹¹⁴

Enfim, ao longo de nossa pesquisa de campo (2008 – 2009), conseguimos ter acesso a informações – principalmente a partir da história oral de moradores – e vivenciar muitas das manifestações da cultura popular franciscana no carnaval do município, nas festas dos padroeiros, nos festejos de santos católicos como São Francisco, São Roque, Santo Antônio, São João, São Pedro, São Cosme e São Damião, e em atividades organizadas, sobretudo no Mercado Cultural¹¹⁵.

Dentre as manifestações¹¹⁶ que listaremos, trazemos aquelas que mais se destacaram em nossas fontes de pesquisa. Algumas delas, pela riqueza simbólica que possuem, estão sendo inclusive fonte de outros estudos acadêmicos, como é o caso das Paparutas – da Ilha do Pati –, e do Lindro Amor Axé¹¹⁷ – do Terreiro *Angurusena Dya Nzambi*. Outras, não menos ricas e importantes, são: os Afoxés: Filhos de Obá, Obariefan, Ogum Marinho e Filhos da Muribeca; os grupos de Capoeira: Liberdade, Quilombo, Raça, Quilombo do Monte e Africanos do Recôncavo – este último comandado pelo Mestre Mário Buscapé; o Bumba-meu-boi e a Burrinha do Mestre Feliciano; o Amigo Folhagem, Capabode, Mandus e Meninos de Lama – de conteúdo ligado ao período da escravidão, os dois primeiros; aos terreiros de candomblé, o terceiro; e ao cotidiano de crianças que trabalham no mangue como marisqueiras e catadoras de caranguejo, o último – desfilam principalmente no carnaval, onde destacam-se também a Nega Maluca e os Mascarados; o Reisado Glória e Louvores; a Fanfarra 29 de junho e a Fanfarra Municipal de São Francisco do Conde; os grupos de

¹¹⁴ São Gonçalo do Amarante foi um frade dominicano que viveu na cidade de Amarante, Portugal. Conta a história, que nas noites de sábado, ele se vestia de camponês e, de posse de uma viola, percorria a redondeza a tocar para as prostitutas na intenção de que estas, encantadas pela viola, não se pusessem a violar as leis do Senhor. É considerado o padroeiro dos violeiros.

¹¹⁵ Algumas dessas festas tinham apoio da prefeitura, porém, se o convite aos grupos era fato, o pagamento aos mesmos – comprovadas vezes – era “feto”: ou demorava pra nascer ou, o que é pior, era abortado.

¹¹⁶ Imagens de algumas destas estão no Anexo 1, p.197.

¹¹⁷ O Lindro-Amor de S. Francisco do Conde é uma manifestação cultural que corresponde a um peditário para as festas dos Santos Cosme e Damião. Sua origem no município está intimamente ligada à família Reis e foi até pouco tempo uma atividade geracional na mesma. Uma prova disso é que, até hoje, a pessoa encarregada de preparar o caruru que é ofertado aos santos no altar do terreiro de Mãe Aurinha, e que ficou a frente do Lindro-Amor por vários anos, é D. Adélia dos Reis – irmã de Zé de Lelinha – de quem voltaremos a falar mais a frente.

samba de roda: Samba Chula Filhos da Pitangueira, Samba de Roda Raízes de Angola, Samba Filhos de São Francisco, Samba Raízes de São Francisco, Poder do Samba, Amigos do Samba, Amigos do Monte, e Zezinho e sua gente; as corridas de canoas, em seu tamanho natural, do saudoso Mestre Sêo Duval, e em miniatura, do Mestre Chico das Canoas¹¹⁸.

Alguns desses grupos são tradicionais, outros, porém, começaram a ser formados dentro de uma lógica comercial, visando, prioritariamente, os cachês disponíveis a partir do início da década de 2000, quando a política do “pão e circo” – mais circo do que pão – ajudava a desviar as atenções do município para a sua prefeitura, mais especificamente, para os dilemas administrativos da “Dinastia dos Antônios”¹¹⁹.

É o que reforça o depoimento do Mestre Zeca Afonso, principal liderança do Samba Chula Filhos da Pitangueira, o mais antigo grupo cultural do município, *formalmente* criado em 22 de março de 1968.

Porque quando tinha um evento aqui da prefeitura, qualquer evento, eles mandava convidar, trazer as bandas de fora praqui. Mas não dispensava o Samba Chula. A gente tocava aqui, mas a gente tocava de graça, porque nosso objeto não era fins lucrativos, era pra manter a cultura como eu prometi a meu avô. (...) Quando foi em 2001, esse rapaz que foi prefeito, Calmon, chegou aqui e começou a pagar nós. Quando os outros viu a gente recebendo dinheiro, começaram a formar [grupos de samba]. Todos começou de 2001 pra cá. (Zeca Afonso, 2008)

Aproveitamos a citação do Mestre Zeca Afonso para concluirmos este sucinto relato acerca das culturas populares franciscanas e para adentrarmos com maior densidade naquele que é o foco central da nossa pesquisa, ou seja, percorrer o universo do samba chula de São Francisco do Conde, buscando identificar os sentidos e significados presentes no imaginário dos seus sambadores e sambadeiras, procurando interpretar as relações sociais que aí se estabelecem, bem como os saberes que são produzidos e como são transmitidos neste universo.

Tomando como estudo de caso o grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira, buscaremos identificar como as práticas pedagógicas presentes na cultura popular, e sua lógica diferenciada, podem contribuir com uma prática educativa com características que levem à emancipação humana.

¹¹⁸ O Mestre Chico das Canoas é filho do finado Nemésio (pandeirista e cantador de chula) e de D. Didi (sambadeira), ambos componentes do Samba Chula Filhos da Pitangueira.

¹¹⁹ Ver página 35.

3.2 O SAMBA CHULA FRANCISCANO DE COR E SALTEADO: “Ô RAPAZ, OUÇA MEU PALAVREADO!”

Como desde o título do nosso trabalho vimos reforçando a memória e a história oral enquanto categorias centrais no processo de transmissão de saberes no universo da cultura popular, resolvemos, ao pé da letra, dar vez e voz às sambadeiras e aos sambadores de São Francisco do Conde. Assim, neste capítulo e especialmente neste trecho, transcreveremos algumas das falas que ouvimos ao longo da nossa convivência com estes sujeitos. Algumas delas se tratam de entrevistas semi-estruturadas; outras, de gravações e anotações feitas em bate-papos cotidianos e, também, de registros que (signi)ficaram guardados na nossa memória.

Confesso que, ao me deparar com um pouco da história de vida dessas pessoas que compõe o Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, e com a totalidade dos registros em texto, áudio, vídeo, fotografia, memória, tive muita dificuldade em escolher aquilo que seria mais significativo socializar. Destarte, meditava: quem sou eu pra definir, o quê, dentre aquilo que me foi cantado e contado com tamanha emoção, não deve ser co-movido nestas laudas?¹²⁰

Assim, enquanto pesquisador, cedendo a algumas (com)pressões das normas técnicas, optei por trazer em partes – de um todo –, as vozes das sambadeiras, entre as quais destacamos aquela que é considerada “a matriarca da cultura de São Francisco do Conde”¹²¹: Tia Adélia; e “as quatro irmãs de Cajaíba”: D. Didi, D. Tudinha, D. Lindaura (vice-presidente do Samba Chula Filhos da Pitangueira) e D. Neuza; trazemos também as vozes dos mestres sambadores, Nelson Mendes (Boião) e Zeca Afonso, além de outras personagens que intercalam o texto que tentamos construir obedecendo a uma certa linearidade lógica que permita ao leitor um caminhar mais fluido e uma maior autonomia na interpretação dos fatos e das fotos. O que não nos isenta de colocar uma lupa ou ampliar o *zoom* sobre pontos que achamos conveniente destacar – o que será feito em negrito, nas notas de roda-pé e ao final do capítulo.

¹²⁰ Na medida do possível, inseri ao longo do texto – sobretudo na parte referente ao Mestre Boião – algumas chulas e relativos colhidos nos inúmeros encontros com tais sujeitos. A intenção, com isso, é revelar o quanto tais versos dizem respeito à própria vida cotidiana dos seus produtores.

¹²¹ Jorge do Espírito Santo (também conhecido como Tchuri), professor e pesquisador de São Francisco do Conde, em entrevista no ano de 2008.

3.2.1 “As mulhé da minha terra não samba de pé no chão”

As mulher da minha terra
 Não samba de pé no chão
 Só samba de pé na meia
 Na prima do violão¹²²
 (Zeca Afonso)

a) Uma rainha dentre os “Reis”:

Maria Adélia dos Reis, nasceu em São Francisco do Conde em 9 de junho de 1916. Falar dela é lembrar das tias baianas que migraram para o Rio de Janeiro tal qual relatamos no capítulo anterior. No entanto, Tia Adélia permaneceu em terras franciscanas, e como a “mãe-pequena” Tia Ciata, assumiu em seu território o papel de uma grande mãe, guardiã de seres e saberes, que a faz ser respeitada como uma rainha na família Reis.

A família Reis – juntamente com a Rocha – é uma das mais tradicionais no que se refere às manifestações culturais em São Francisco do Conde – sobretudo no que diz respeito ao samba chula –, e Tia Adélia, anciã de tal família, incorpora essa história, mantendo-a viva ao longo dos seus 93 anos.

Tia Adélia:

Desde o tempo de meus avós¹²³, sempre tinha festa em casa, e a gente, já criança, ia crescendo naquele ritmo de samba, e aí foi aprendendo. Porque ninguém ensinou, quem ensinou foi elas mesmo. Não teve aula pra elas. A aula é a gente vê. Porque hoje pra aprender as coisas tem aula, tem lei. A gente não tinha nada disso. A aula da gente era por a gente mesmo¹²⁴.

¹²² Essa chula composta por Zeca Afonso, segundo ele, é uma homenagem às mulheres de sua terra, “dignas de respeito”, não só no samba, mas na vida. Após a formalização do grupo Filhos da Pitangueira em 1968, o autor modificou o primeiro verso para: “*As mulher da Pitangueira*”. Diante de alguns relatos, como este de Moura(1983): “A compra da roupa marcava a nova situação, principalmente sapatos que, mesmo carregados na mão, davam dignidade de homem [mulher] livre a seu proprietário.” (MOURA, 1983, p.23), somos levados a interpretar que a utilização do figurino pelas sambadeiras, não se trata de uma mera consequência da “espetacularização” como defendem alguns, mas tem a ver, principalmente, com a ampliação da auto-estima que confronta a condição de “pés-rapados”. Outro ponto nos remete à coreografia, pois executar determinados movimentos com os pés calçados é muito mais seguro que arrastar os pés descalços nos terrenos onde estes se desenvolviam. Os figurinos “clássicos” dos malandros e capoeiras nas rodas de samba e capoeira, também podem ser analisados na mesma perspectiva.

¹²³ O avô paterno de Tia Adélia, Manuel dos Reis, era violeiro.

¹²⁴ O ambiente familiar influenciava o aprendizado do samba, que se dava pela observação e pela prática. Daqui pra frente, como já avisamos, destacaremos em **negrito** toda referência aos métodos de transmissão de saberes no universo do samba.



Mulheres, meninas, moças, num “samba de caruru” na casa de D. Laurice.

Antigamente, festa aqui em São Francisco do Conde, era samba. Existia outras festas, mas o legítimo mesmo era o samba. Porque, existia Santo Antônio, terminava em samba. Eram treze noites; São João, era samba. O São João daqui tinha muita fogueira, muita canjica, tinha bolo, o pessoal passando nas portas: – São João passou por aí? – Passou! Aí entrava e fazia aquela festa; São Pedro, samba; Até batizado de menino, casamento, aniversário, samba; O Lindro Amor mesmo – que eu era dona do Lindro Amor – na minha casa, misericórdia! Era 8 dias de samba; Eu saí muito com esse Lindro Amor pelo Recôncavo. E tinha muito sambador daqui que ia sambar fora. Ia sambar em Santo Amaro, em São Brás, no Iguape, tinha os convite e eles ia. José mesmo foi uma porção de vez; Lelinha¹²⁵ mesmo, dava caruru na Pitangueira, tinha samba; minha mãe [Maria Dionísia da Conceição] festejava São Deus Menino, era samba, na Pitangueira; Festa de Santos Reis, samba; Quando o avô de Jorge [do Espírito Santo] era novo, São Bernardo, tinha um Santo Antônio forte, era samba. A Lavagem da Conceição era acompanhada com samba. Existia muito samba aqui. Num era só em reza não¹²⁶. Em Cajaíba também tinha muita festa.

Tinha samba de lata, que era quando terminava de fazer o barreiro pra taipar as casa. Fazia aquela feijoada bonita, comprava sua cachacinha, fazia seu rabo de galo, tipo batida, e ali, comendo sua aguazinha, taipando as casa, as mulher botando água, fazendo os barreiro, aí varava, tirava as palhas lá na Ilha da Fonte; todo mundo ajudava; num se pagava ninguém não, era mutirão¹²⁷. Quando acabava, entrava na feijoada, e era samba de lata. Virava as latas debaixo do braço, e tome samba de lata... e comendo

¹²⁵ Lelinha foi esposa de José Vitório dos Reis, o Zé de Lelinha, irmão de Tia Adélia – que o criou e o viu se tornar o grande mestre de viola machete do samba chula franciscano.

¹²⁶ As festas, os sambas, não só obedeciam a um calendário específico, mas aconteciam também de forma espontânea, frutos do cotidiano e da convivência comunitária.

¹²⁷ Queremos chamar atenção aqui para valores como a coletividade e a solidariedade, que se repetem ao longo do texto em vários trechos. Tais valores são comuns no contexto destas comunidades populares onde o samba também é uma constante. Daqui pra frente, destacaremos em **negrito** alguns “valores” que julgamos importantes.

água. Quando terminava, cada um ia pra sua casa, tomava seu banho e ia cuidar da sua vida.

Já quando era tempo de festa, tinha samba porque é da festa mesmo. É São João, Santo Antônio, São Pedro, Lindro Amor, tudo isso contava com o samba.



Tia Adélia. Samba na barraca da Fundação José Vitório dos Reis, 29/06/09 (São Pedro).

Agora, na casa do meu irmão José, tinha vez que ele pegava a viola, um ouvia, pegava o pandeiro, pegava o pratinho, daqui a pouco fechava o samba e ia embora. Comer, beber, ia aprontar logo um negócio de uma bebidazinha se não tivesse, uma galinha, uma carne, um feijãozinho, e aí sambava até de manhã. E aqui na minha casa a mesma coisa. Meu marido era tocador¹²⁸, pegava a viola, aí sentava aí na porta, ele pegava a cantar, eu também pegava o pandeiro, ia tocando mais ele, é vai nós dois, nós dois, encostava um na porta, a pouco a casa lotava. A gente sambava ao modo da gente. Se fosse dia de sábado, virava até o domingo. Um corria pra cozinha, aprontava aquela feijoada, aquele negócio, e a gente continuava a festa pra frente. Se formava uma festa rápido.

¹²⁸ Maximiano Mendes, o Dunga. Irmão de Nelson Mendes (Boião), o mestre cantador de chula – nascido na Pitangueira e criado por Adélia – de quem falaremos em seguida.



Tia Adélia. Aniversário de Milton Primo, na Pitangueira, 13/09/09.
Além da “observação”, queria chamar atenção também ao pequeno violeiro sentado ao fundo.

D. Laurice:

Lá em casa era a mesma a coisa. Meu pai [Zé Paciência, canhoto] pegava a viola, finalzinho de tarde, sentava assim na porta, um chegava com pandeiro, outro com prato e faca, de repente o samba tava formado sem hora pra acabar.

Tia Adélia:

Aqui teve muito samba. Os sambas mais forte que existia era o da casa minha mãe e o de uma senhora que se chamava Estrela, que era do Lindro Amor, que dava caruru. Tinha um senhor chamado Alexandre, que tinha samba também. Depois apareceu o desse pessoal de Zeca [Afonso]. Agora, na casa de minha mãe, na Pitangueira, tinha muito samba mesmo. Que ali ela festejava Santo Antônio, São João, Deus Menino, a Lapinha, esses negócio tudo terminava em samba.

Tinha presépio na casa de Lelinha. E toda noite a gente baiava e queimava as palhinhas na porta da casa dela. Toda noite a gente cantava as cantiga e tinha samba. Quando dava meia-noite, a gente ia pra Missa do Galo, depois voltava, terminava o baiamento e caía no samba. De dezembro até janeiro. Aí no dia de Reis, queimava as palhinhas e o couro comia até de manhã.

O Lindro Amor era de minha mãe. Quando minha mãe morreu, eu continuei. Aí um foi morrendo, ficando doente, aí foi parando¹²⁹. A mesma coisa era o bumba-meu-boi. Quem construiu esse boi foi Gabriel meu irmão e um rapaz chamado João Bury. E

¹²⁹ Tinha Adélia não quis se aprofundar na discussão do Lindro Amor, que de uns anos pra cá vem sendo assumido por Mãe Aurinha, como já citamos no início do capítulo. No filme *Recôncavo na Palma da mão*, produzido pela TVE, em 1996, é possível conhecermos um pouco de algumas manifestações culturais de São Francisco do Conde, dentre elas, o Lindro Amor com a participação de Tia Adélia.

deu certo, ficou muitos anos esse boi aqui. Depois João Bury morreu, continuou com Edelson. Quem costurava a roupa do boi era Lelinha.

Se a gente sambava com a roupa do corpo? Que nada! Cada uma saia, cada torço bacana. Era bonito! Aquelas bata bonita, saia rodada... A gente se arrumava e era com pano bom¹³⁰.

[O samba] Era com viola machete, pandeiro, sanfona, tamborim, cavaquinho, violão. Tinha muito sambador e sambadeira boa. Tinha Adriana, Maria Firmina, Paula, tinha Matilde [vó de Laurice], minha irmã, minha mãe, Luísa, Odília, Severa, Mariquinha, Rosa... [Carmelita, Mercês, Tia Nôga, que tocava prato e faca – comenta Laurice] ...Vixe, tinha muita mulher que pisava bonito. Essas que tão aí hoje, Lindaura, Neusa, Jane, essa daqui [Laurice]... Essas ainda pisa daquele jeito. Eu também sambava muito, sambava um bocado.



Tia Adélia. Aniversário do Mestre Boião, na Pitangueira, 11/11/09.

Homem e mulher dançava. A mulher saía, dançava, dava a umbigada na roda toda. Em um homem que tivesse, tanto homem, como mulher, todo mundo dançava, corria a roda. Um de cada vez. Agora tinha vez que chamava “roubar a umbigada”, que saía duas, três, que roubava a umbigada daquela outra que tinha recebido. (...) E mulher tocava, cantava. Eu tocava pandeiro, tocava prato, batia um sonzinho na viola também, um sol maiorzinho. Eu era cobra. Hoje tô aleijada, não sou de nada mais (risos). Ave Maria! Eu gritava um samba que o pessoal onde tivesse ia lá ver. Sabia muito samba e gritava muito samba. Os samba tudo era bom. Eu tinha um samba que quando eu entrava na roda, eu gritava¹³¹:

Eu vou me benzer primeiro
 Vou me benzer primeiro
 Pra livrar de algum quebranto
 Ê, ê, ê, Padre Nosso, Espírito Santo
 Ê, ê, ê, Padre Nosso, Espírito Santo

¹³⁰ A auto-estima das sambadeiras é visível numa roda de samba.

¹³¹ Se em alguns grupos de samba chula hoje não é permitido ou não é comum se ver homem dançando e mulher tocando e gritando chula, o depoimento de Tia Adélia revela o contrário. Ela discorda de algumas “regras” e nos fornece dados que nos levam a considerá-las como “tradições inventadas”. Sobre tradições inventadas, ver Hobsbawm & Ranger (orgs.), 1984.

Aí entrava o samba. **Eu não entrava em samba de corpo aberto**¹³². Eu vou me benzê antes. Eu fiz diversas pessoas chorar. E correr do samba também (risos). Abria com essa chula. Três vezes. Tá bom. Aí eu vou nos ares. E se o samba tivesse pra morrer, eu fazia ele acordar. Se a pessoa sambasse e num quisesse voltar mais, eu cantava esse corrido: *Correu, cabra correu/ Correu do samba correu/ Correu, cabra correu/ Correu porque teve medo*. Ele voltava! (risos). Ou então esse:

Minha gente arriba o samba
 Não deixa o samba morrer
 No lugar que eu tiver
 A onça não vem comer

Deixa a bala vim
 Deixa a bala vim
 Deixa a bala vim que eu me abaixo e a bala passa

Às vezes tinha um samba... E os homens tão em pé porque os homens também têm direito de sambar. Aí cantava [para estimular a eles e a elas]:

Levanta mulher corra a roda
 Os home não sabe correr
 Levanta mulher, corra a roda
 Os home só sabe beber

Ao perguntar pra Tia Adélia sobre os violeiros da época, ela pediu licença e se encaminhou em direção a um dos quartos de sua casa. Retornou de lá com a primeira via de sua certidão de nascimento [em perfeito estado de conservação] e duas folhas de papel onde constava a seguinte descrição:

“Data: 04/02/08

Nomes dos tocadores que já morreram:

- 1º Buni, (meu primo)¹³³, tocador violão, cavaquinho.
- 2º Pedro, (meu irmão), tocador violão, cavaquinho, bandolim [e viola].
- 3º Gabriel dos Reis (meu irmão), tocador violão, viola.
- 4º João (primo), tocador viola, violão.
- 5º Fernando (primo), tocador violão.
- 6º Finânso Possiano (amigo): tocador violão.
- 7º Zé Vicente (camarada), tocador viola.
- 8º Cafuné (camarada), tocador viola, violão.
- 9º Firme (primo), tocador sanfona, violão.
- 10º Afonso (amigo), tocador viola.
- 11º Paulo (primo), tocador viola, violão.
- 12º Bringelo, tocador viola, violão
- 13º Vitório (meu pai), tocador cavaquinho, viola.
- 14º Dunga (meu marido), tocador viola, violão.
- 15º Gertulho [Gertrudes] (meu irmão), tocador viola.

¹³² Uma expressão da Ritualidade, nas rodas de samba chula.

¹³³ A informação entre parênteses ela foi acrescentando enquanto a lista era lida em voz alta.

- 16° Evandro(meu sobrinho), tocador violão.
- 17° Manuel, tocador viola.
- 18° Manoel Regoreste (amigo), tocador viola.
- 19° Chiquinho (marido de uma sobrinha minha), tocador viola.
- 20° Adriano (amigo), tocador viola.
- 21° Toninho Rocha (meu compadre), tocador saxsofona, violão.
- 22° Antônio Moura (primo), tocador viola.
- 23° Agustinho (conhecido), tocador viola, violão.
- 24° Clarino (conhecido), tocador viola.
- 25° Antônio de Amanso, tocador viola.
- 26° Gadu, tocador viola.
- 27° Simprício, tocador viola.
- 28° Lúcio (meu sobrinho), tocador viola, violão.¹³⁴
- 29° José dos Reis (primo, pai de Laurice), tocador de viola.
- 30° Cecílio (primo), tocador de viola.
- 31° José Vitório [Zé de Lelinha] (irmão), tocador violão, viola.
- 32° Pedro Julião, tocador viola
- 33° Zé Bento, tocador de viola
- 34° Basílio, tocador de viola
- 35° João Francisco (avô de Laurice), tocador de viola.

Esses são os filhos e tocadores do grupo que fundou o samba de São Francisco que já se foram e muitos deles participaram do Lindro-Amor.”¹³⁵



Tia Adélia [com a certidão de nascimento] e D. Laurice [com a lista supracitada].

¹³⁴ A lista acaba com o 28° nome. Os seguintes foram sendo rememorados pelo coletivo e adicionados à lista no ato da entrevista.

¹³⁵ Tia Adélia nos disse que faz questão de anotar esses nomes pra que não se perca a história desses músicos, demonstrando assim a sua preocupação em preservar essa memória.

Tia Adélia:

Meu avô, meu pai, meus primos, meus irmãos, era tudo tocador. Meus irmãos todos eram violeiros: Gabriel, Pedro, Gertrudes e José; só um que num tocava viola, era Firmino. **Aprenderam tudo vendo os mais velho tocar.** (...) Eles [os jovens de hoje] não aprende porque não tem mais violeiro e eles não têm interesse em aprender¹³⁶.

Eu tenho uma netazinha minha que eu ensino a dançar. Minha netinha Lavínia, **eu boto ela pra sambar e ela samba um bocado.** Tem nove anos, ela.

Mas elas não vão ficar no samba; não vão seguir isso não. Tão influída assim porque tão no meio, criança, mas quando tiver mocinha, só quer saber desses blocos, dessas outras danças que têm aí, pra elas se mexer¹³⁷.

Assim, cientes do horário e dos afazeres que Tia Adélia teria pela frente¹³⁸, agradecemos e pedimos pra ela gritar uma chula de despedida, das que ela gostava de cantar nos sambas. Ela sorriu e emendou:

A maré tá cheia de monte a monte
 A maré tá cheia de monte a monte
 Canoa veio passou na ponte
 Meu Deus que hora é essa, que eu saí de casa ónte? Deus ah!

Adeus, adeus, boa viagem!
 Adeus, adeus, boa viagem!
 Adeus, adeus, boa viagem!...

¹³⁶ Novamente o método da observação entra em cena. Além disso, Tia Adélia revela o desinteresse dos mais jovens em aprender a tocar, principalmente por não terem referência de violeiros vivos.

¹³⁷ Mesmo ensinando a neta a sambar, Tia Adélia não crê muito na permanência desta no samba, quando a mesma tiver mais crescida. O fato é que o mercado fonográfico e a sedução promovida pela indústria cultural têm levado as crianças e jovens, desde cedo, a preferirem a “vulgaridade” do pagode à sensualidade do samba. Eu mesmo pude verificar várias vezes, o samba chula tocando de um lado, e as caixas de som – de carros e de bares – tocando de outro. Se em um, as sambadeiras, com seu estilo e negritude, sequer “sambavam de pé no chão”, no outro, as meninas, moças e mulheres, no Black Style (banda de pagode baiano), “ralavam a tcheca no chão” (coreografia estimulada por música/letra da banda). Eduque com um barulho desse!

¹³⁸ Uma das primeiras coisas que Tia Adélia fez ao nos receber, foi nos convidar para ver o São Cosme e São Damião do Lindro Amor, que estavam em sua residência desde a noite anterior, ante-véspera do dia dos santos. E, como já havíamos dito, ela tinha um compromisso sagrado pela frente, que era o preparar do caruru dos santos gêmeos, a ser transportado junto com esses para o Terreiro de Mãe Aurinha no dia seguinte, onde e quando o Lindro Amor faz sua festa.

b) Sambadeiras de “Rocha”:



Da esquerda pra direita: D. Didi, D. Tudinha, D. Lindaura e D. Neuza.
Ao fundo, ruínas da Escola Agrícola (1877)

D. Didi (Ilda da Rocha, 73 anos):

O meu pai era sambador. O nome dele era Porcínio. E minha mãe chamava Maria Ernestina do Carmo, mas o apelido por Valentina.

Minha mãe sambava desde cedo, desde mocinha. Começou a sambar nova. **Minha vó levava ela pro samba e chegava lá ela sambava.** Depois casou e continuou. A mesma coisa meu pai. Meu pai tocava pandeiro, cantava. Iam pro samba e só saíam dali quando terminava. Isso tudo lá em Cajaíba. Depois a gente veio pra cá [pra Vila], mas não perdemos o ritmo não¹³⁹.

D.Lindaura (Lindaura Rocha Ribeiro, 67 anos):

Minha família quase toda é do samba. Minhas tias por parte de pai, é tudo sambadeira. Minhas primas também. Eu fui criada mais com a família de meu pai. A de minha mãe conheci pouco.

A nossa infância foi toda em Cajaíba. Nossa infância foi muito boa, muito saudável, apesar de nossos pais ser de dentro da roça. Nós irmãs, nunca demos trabalho a nossos pais sobre doença, criadas de pés no chão, dentro da roça, dentro do manguê, mariscando, vendendo. Pra nos produzirmos a gente tinha que trabalhar. Como é que

¹³⁹ Novamente, o samba sendo transmitido de forma geracional.

trabalhava? Na roça ajudando nossos pais¹⁴⁰. Cada um tinha um pedacinho de mandioca, cana, pra tirar pra vender. Meus pais plantava e a gente vinha vender dia de sábado aqui na Vila, em São Francisco. Pra gente ter nossa roupa, nosso sapato, no final de ano no Natal e São João, né? Que era as duas épocas que a gente podia vestir (risos), de tão pobre que era nossos pais. Mas nem por isso nós ficamos ovelhas desgarradas.

Isso que eu tenho hoje aqui [no joelho] eu agradeço a trabalho, e várias quedas que eu tomei também. Comecei a trabalhar com sete anos de idade. Você sabe que trabalho de roça não é mole. Então, eu com 7 anos de idade, eu ia pra uma roça (...) num lugar que chama Pitanguinha, perto da CEPTEL, onde eu fui criada com minha vó até os 14 anos, enquanto eu não me casei. De lá pra cá era assim muito longe pra ir plantar roça, mais de 5 quilômetros. Muito longe pra trazer mandioca na cabeça, tudo na cabeça, que meu avô não gostava muito de lidar com animal, não gostava de carregar coisa assim no animal. E a farinha que a gente fazia assim era pouca, era pra comer, era assim na base de 30, 50 litros, então a gente trazia na cabeça. Minha vó trazia, meu avô e eu também. Por sinal, eu acho que hoje o que eu sinto aqui [no ombro], seja devido aos pesos que eu já peguei.

Em Cajaíba, o trabalho era duro também, tudo a gente trazia e descarregava na cabeça: a lenha, a mandioca, tudo o que a gente queria, marisco, que a gente mariscava muito, eu marisquei muito, muito, muito mesmo. Que eu fui muito infeliz com meu casamento. Não tive sorte com meu casamento e logo cedo eu me separei do marido e fui viver com minha mãe em Cajaíba, porque nem casa eu tinha. E você sabe, trabalho de maré é trabalho brabo, trabalho duro, ali dentro daquela maré pra lá e pra cá, carregando ostra e ferventando ostra. Dia de quinta-feira tinha que vir aqui pra Vila trazer os mariscos meu e de minha família pra gente entregar a pessoa pra levar pra Salvador pra vender.

Nossos pais [o genitor e o padrasto] morreram muito cedo. Neuza nem chegou a conhecer o pai. Eu, Tudinha e Didi ainda conheceu pai. Quando ele morreu eu tinha 7 anos de idade. Didi tinha 11, teve que ir trabalhar na casa dos outros; Tudinha teve que ir trabalhar na casa dos outros também, pra sobreviver. Porque mãe ficou viúva com sete filhos. Não tinha recurso nenhum. Então a nossa vida foi uma luta, luta mesmo. Mas Deus nos amparou, cada um hoje tem um patrimônio, tem sua família formada. Temos orgulho da família que nós temos. Começando pelos irmãos, que **somos unidos. O que dói em um dói em todos.**

Apesar de tudo, foi uma infância muito boa. Brincava de roda, de boneca, de quebra-pote, de pau-de-sebo, de cabra-cega, de tudo a gente brincava. A gente tinha direito¹⁴¹. Quando começou a ir pro samba, minha mãe tinha a obrigação de levar uma esteira e dois lençóis. Que era pra quando a gente desse o sono, ela chegava assim debaixo de uma mesa, qualquer lugar, botava e ali a gente dormia. Porque a gente era tão pequena, né? Eu me lembro que minha mãe era sambadeira de primeira. Minha mãe morreu com 85 anos, mas a voz dela era assim igual a de Neuza. A dentadura? Ela morreu sem tirar um dente! Qualquer dentista tinha inveja da dentadura de minha mãe; perguntava se era postiço. Parecia marfim!

E assim foi a vida dura que eu tive. Quer dizer, quando eu tava com 36 anos, acho que foi com 35 anos, eu entrei na prefeitura. O trabalho que eu achei na prefeitura

¹⁴⁰ Não confundir com “exploração do trabalho infantil”, pois, em certas comunidades e grupos sociais, o trabalho assume sua característica de “fundamento” do ser social. Por isso, crianças, desde cedo, aprendem com seus familiares a se relacionarem com a natureza, transformando-a de acordo com suas necessidades, sobretudo, as de sobrevivência.

¹⁴¹ Direito esse que confirma, em termos, o que afirmamos na nota acima.

foi de auxiliar de serviço, que é gari. Eu não contei conversa, peguei. Por sinal foi um concurso na época. A prefeitura fichou 24 garis na época.

Eu era a única que sabia ler e escrever da turma. Eu estudei até a 4ª série primária. Aí eu me inscrevi, passei em primeiro lugar com cento e poucos pontos, e já fiquei sendo a líder. Qualquer coisa que as colegas queriam tinha que ser comigo, pra eu passar pra assistente social que era a coordenadora. Qualquer coisa que acontecia na rua, a assistente social era a primeira a chegar pra resolver os nossos problemas. Quer dizer, eu fui uma pessoa que entrei pra varrer rua naquela época, que o pessoal não dava valor. Era assim discriminada. E é um trabalho honesto. As pessoas precisam valorizar, porque uma pessoa tá na comunidade limpando tudo que tem, pra deixar o ambiente limpo, saudável, pra poder a gente ter direito de pisar na rua, eu acho que merece todo o respeito. Mas eu não me importei com isso da comunidade não. Eu me importei, eu preocupei era que eu tava com um trabalho digno, de carteira assinada, fiz um concurso, passei, tomei aula de psicóloga, de uma porção de coisa, por sinal ainda tenho o certificado, e aí continuei a trabalhar.

O meu primeiro lugar a trabalhar foi ali da Praça da Bandeira à Praça Arthur de Sales. Eu pegava ali onde é o ponto de ônibus – ali em frente ao [colégio] Martinho Sales –, terminava lá embaixo onde é o Doplanger; voltava, entrava ali na Biblioteca, pegava toda área do Ginásio, e voltava pra outra praça. Todo santo dia, 10 anos nessa vida. Eu acho que foi o que mais me prejudicou do joelho foi isso. Pra subir com o carro de mão, era duas colegas, subir, descer. Pegava 7h da manhã, descia 12h pra bater cartão, voltava, vinha pra casa almoçar, pra 1h estar lá pra bater cartão e 4h da tarde voltar pra casa. Era parada dura, era dureza mesmo. Eu acho que tudo que eu tenho hoje foi contribuído [negativamente] pelo trabalho.

Ainda não me aposentei. Estou aí brigando com os poderes públicos pra me aposentar, porque eu já passei de idade, já passei de tempo de serviço, para o mês eu vou fazer 33 anos de serviço, e até hoje não resolveram meu problema. Eu botei um documento aí com Calmon, rolou com Pascoal, Calmon entrou, saiu, Pascoal entrou, saiu, não resolveu nada da minha vida. Agora eu botei com Rilza pra ver se Deus ajuda, toca no coração dela pra me aposentar com todos os meus direitos. Que eu tenho direito perdido aí, que eu não sei nem se eu vou receber realmente. Eu tenho letras perdida, quinquênio, salubridade, de 18 a 19 anos perdida aí.

Quando eu completei 10 anos [de serviço], que teve a primeira eleição no município, que foi Pedro Carlos quem ganhou, eu trabalhei na campanha dele e foi uma pessoa que olhou pra mim sobre esse lado. Ele me tirou da rua e me botou pra eu ser encarregada das minhas colegas. Quando eu fui nomeada pra cabo de turma, teve colega que entrou junto comigo que não gostou. Colega que comia no mesmo prato, porque tinha dia que a gente não ia nem pra casa. Sentava ali naquela praça que era uma maravilha, e os meninos que vinha pro colégio trazia meu almoço. **A gente ficava tudo ali, quem não trouxesse a comida, comia no prato da outra colega. A nossa convivência era essa.** Mas, quando eu fui nomeada pra ser encarregada das outras, foi problema viu. Foi choro, foi tudo.

Então, Pedro Carlos, o prefeito, me deu carta branca pra eu fazer o que eu achasse de melhor, na administração dele. – *Você faça o que você quiser! O que você não puder fazer, você recorre ao Secretário de Obras.* Que era o meu superior. A primeira coisa que eu fiz foi mudar as colegas que entraram junto comigo; botar elas numa posição melhor. Eu sei que o trabalho é duro gente. Aí eu peguei, comecei a tirar as pessoas, botando em determinados setores, empurrando praticamente. Justamente essa pessoa que chorou, esperneou, blasfemou, que disse que eu ia pisar, que ia fazer e

acontecer... Batia o ICI e mandava, tal setor, tal setor, e foi assim que eu consegui tirar da rua todo mundo da minha época.

Eu já tô fazendo agora no dia 25 de julho, 68 anos. Para o mês eu faço 33 anos de serviço. E minha vida é essa, trabalho.

[Comento] – Eu fico impressionado é como senhora, com o joelho nessas condições, entra na roda de samba e faz tudo aquilo.

(Risos) Eu não dou guarida à doença não. Só se eu tiver mesmo acamada, e não puder... Parou de doer um pouquinho, eu tô lavando, enxugando, eu tô subindo a escada de minha casa, tô revendo o que tem pra fazer, venho na feira, vou pra supermercado, vou pra Salvador, eu não me entrego assim não. E principalmente o samba. Pra você ver, se eu num entrar em um samba, pelo menos uma vez, é que eu tô mesmo ruim, ruim, ruim do joelho. Mas se ele parou de doer um pouquinho? **Ah! Não posso deixar meu samba não. Meu samba é minha vida. O samba pra mim é minha vida.** Às vezes eu quero sair, quero largar isso de lado, porque me chateia demais ver certas coisas. Mas quando eu ouço o som da viola... Eu acho que eu não vou sair não! Não consigo! (Risos) O joelho mesmo eu só sinto depois que [o corpo] esfria. Aí depois chego em casa, tomo banho, dou logo a massagem, forro logo ele, que eu tenho que andar com aquela faixa, tomo logo o remédio, pronto. Mas na hora do samba eu nem...¹⁴² (risos).



D. Lindaura. Atenção para a faixa no joelho e para a alegria do Mestre Zeca Afonso.

¹⁴² Assim como os escravos cantavam e dançavam para minimizar o jugo do trabalho, o desprazer das relações produtivas, essas quatro irmãs, sobretudo Dona Lindaura, faziam e ainda fazem, das brincadeiras e dos sambas, suas fontes de alegria, de potência, de prazer.

Então Cajaíba é isso pra gente, foi uma coisa que marcou muito a gente. A saída de nossos pais de Cajaíba foi assim muito dolorido pra gente. Porque quando venderam Cajaíba nossos pais não foram avisados. **Vendeu Cajaíba com todo mundo dentro como se fosse animal.**¹⁴³

Tinham muitas famílias. Lá a gente fazia festa sem precisar de ninguém de outro lugar. Quem ia tocar lá era Zé Pequeno, Osmar Ramos, Toninho Rocha... Lá em Cajaíba era uma coisa linda. Dia de sábado de Páscoa, São João, Santo Antônio, Caruru de São Cosme e Damião, era tradição. E o samba chula comendo no centro! Nessa época não era Zeca. Ele não tava na família ainda. Não tinha o nome Filhos da Pitangueira. Registrado assim como hoje, não tinha. Isso só foi em 68 quando a gente resgatou o samba. Que quem botou [o nome] foi Zeca porque os componentes eram da Pitangueira.

Mas já tinha o samba na Pitangueira. Antigamente era assim, ajuntava aquela dupla, ia sambar, não era Zeca só com o grupo dele só que sambava, existia outros tocadores, que era vários. Tinha o finado Gertrudes, ia pra lá pra Cajaíba sambar. A esposa. Quando a gente vinha pra cá ele também tava. Era 4, 5, 6 violeiros, aí fazia dupla. Com sete anos de idade eu já sambava nesse samba, da Pitangueira, de Zé de Lelinha, do pai de Laurice, que era tio Zé Paciência, do finado Gertrudes, aí veio esse Evandro, um bom violeiro! Que violeiro! É Mundinho outra vez! Pra substituir aqui, só Mundinho. Era bom!

Em Cajaíba era nossos pais. Meu pai que já tinha morrido, Cecílio, Nicinho, primo carnal da gente e muito mais. De violeiro tinha Chiquinho, primo de Zeca, Cafuné – Cafuné era bom. Ele era bom, bom, bom violeiro. Meia-noite ele atravessava a viola aqui [na nuca, empunhando-a com o braço apontando para o lado direito], que ele era canhoto, e tocava. Encostava um negócio nele, que até a hora que a gente quisesse ele tocava nas costas. Não tinha quem fizesse ele trocar. De meia-noite pro dia, ele só tocava nas costas. Antes disso ele tocava na frente, mas dava meia-noite, ele já sabia o horário, ele tocava nas costas. Alguma coisa ele tinha.

Então, quando vendeu Cajaíba, nós já tinha família, já tava aqui, mais nossos parentes tava lá. A gente saiu quando se casou. Vendeu Cajaíba com o pessoal tudo dentro. Aí Demésio – marido de Didi –, meu compadre, teve que tomar a frente, que era o mais experiente, pra pegar advogado, pra o pessoal receber pelo menos uma parte do tempo de serviço, já que ninguém tinha carteira assinada. Pra ver se comprava pelo menos uma casinha aqui na Vila com o resultado de Cajaíba.

Apesar de ser a nossa terra, a gente nasceu dentro dela, nos influenciou, mas não deixaram a gente ter o amor que deveria ter. Eles não trataram a gente como deveria.

Enquanto o samba, a gente sambava não tinha hora. Tinha pandeiro, tinha viola, tinha quem tocasse, qualquer hora que tocasse a gente tava sambando. Dia de sábado, dia de domingo, debaixo do pé da manga, a gente fazia um samba. Aí saía arrecadando: você traz isso, fulana traz aquilo, um pedaço de carne, num sei quê, num sei quê, aí fazia a panela, a feijoada, e a gente fazia nossa festa. **Nós fomos criados assim!** A vida da gente em Cajaíba foi um exemplo de vida!

¹⁴³ Nas relações de produção em que o humano não é valorizado, tal qual acontece no projeto histórico capitalista, esses fatos são muito comuns, porém, não devem ser considerados naturais.



Refeições coletivas em dia de samba: feijoada na casa de D. Neuza;
Café da manhã na casa de Zé de Lelinha.

Então quando nossos pais morreram, ficou um pouco sem ter samba, sem ter reza. Os avós da gente foram morrendo... Depois entrou Zeca na família. Porque ele já andava rezando e sambando. Acendeu a chama do samba e o samba voltou novamente. Foi quando a gente veio embora praqui pra Vila e resgatou o samba há 41 anos.

O samba de hoje é igual ao que a gente fazia. Só que meu pai tinha um outro estilo de música. A toada era diferente! Por sinal eu só me lembro de uma, que é Ferida Magoada: *Ô ferida magoada/ É danada pra doer/ Ferida magoada/ É danada pra doer/ Ôí, ôá , ô ferida*; e outra: *Eu vi o sol, ê sol/ Eu vi o sol, ê sol/ Antes de nascer, ê Sol/ Antes de nascer, ê Sol*. Por sinal, minha mãe gostava muito desse samba.

D. Didi:

Eu também gostava muito desse samba.

A mãe da gente ensinava. Era pra sambar direitinho. Era pra dar umbigada, rodar direitinho, ir pra frente, pra trás. E a gente ia tomando gosto, tomando gosto, que num paremo mais.

A gente ia, se arrumava. Na hora que começava o samba, sambava até terminar, até o dia amanhecer a gente sambando. Não tinha negócio de cochilar. A gente guentava. Eu era a mais velha. E sambava mesmo. E gostava do samba. E até hoje, tô de idade, e sou fã do meu samba. **E só quando eu me arriar, quer dizer, quando eu morrer, que eu vou deixar o samba.**

D. Lindaura:

Minha mãe ensinou a gente a sambar, ensinou a gente a ter amor ao samba. A gente sambava por amor. Hoje a gente samba pra mostrar o que a gente sabe. Também já tem cachê, porque sem dinheiro a gente não pode viver. Naquele tempo isso não existia, a gente andava daqui até Santo Amaro, de pé, pra sambar. Ia pra São Braz, de canoa, pra sambar de graça. Éramos convidados, a gente ia. Por amor. Mas hoje não tá mais assim. Hoje a gente vai na casa de Milton [novo violeiro do grupo], se fizer um aniversário e disser: – *Eu quero o Samba Chula!* A gente vai por amor; na sua casa, a gente vai por amor; porque tão fazendo parte do grupo. Mas hoje fala-se em dinheiro, e muito dinheiro! Você viu o Ministro da Cultura falar que foi destinado não sei quantos

milhões pra cultura, só que ficou destinado entre São Paulo e Rio de Janeiro¹⁴⁴. Cadê a Bahia? A Bahia não existe? Fomos passados pra trás. Mas a vida continua...

A gente sambava, não tinha briga, não tinha empurrão. Era samba mesmo até amanhecer o dia. Se matava porco, se matava galinha, se tratava, se fazia comida, antes do pessoal dizer: – *Eu já tô indo!* A comida tava na mesa, farta, pra todo mundo comer, pra poder vim embora. Achava pouco? Todo mundo ia dormir, quando era 5h da tarde todo mundo voltava... as meninas... a gente né, voltava e falava o pau de novo (risos). E nisso a gente se criou. A gente saía de Cajaíba e vinha fazer samba aqui na Vila. Na casa de finado Capistrano e finada Severa, pais de Mundinho; sambava na casa da finada Petú; na casa de Augustinha; na casa de Cacá, de São Armando. Rezava ali, a gente vinha, passava a noite toda sambando; na casa de Pedro Julião, na Pitangueira. Ele rezava São Cosme e a gente tava rente no batente. Mandava chamar o pessoal de Cajaíba porque a gente dava o que tinha, mostrava o que a gente sabia, o couro comia. E a vida da gente foi essa. Minha mãe que já era preparada, né, já botava a esteirazinha debaixo do braço, e aqui: – *Vumbora sambar!* **Eu aprendi sambar com 7 anos de idade. Já estava no meio da roda sambando, cantando, mandando brasa!**

A gente sambava por prazer. Hoje, ainda quem samba por prazer, eu acho que é o Samba Chula, porque é família. Eu não quero desmerecer os outros sambas, mas é inconfundível; não se pode comparar o samba chula com nenhum outro samba. Você vê que a gente samba com qualidade, por amor, tranqüilo. Não é que eu esteja dizendo que o meu samba é o melhor. Mas de todos os sambas que até agora eu conheço...

¹⁴⁴ No dia 26 de março de 2009, em visita à São Francisco do Conde, o Ministro Juca Ferreira fez severas críticas à Lei Rouanet, sobretudo ao afirmar que no ano de 2008 o Ministério da Cultura disponibilizou 1 bilhão de reais pra cultura brasileira, e, deste montante, 80% ficou entre Rio de Janeiro e São Paulo. “Acabou! Acabou! O Ministério tomou a decisão de mudar a lei, vamos enfrentar todas as dificuldades, vamos enfrentar todos os adversários, mas é necessário, no governo Lula, dar um passo importante, acompanhando uma preocupação de uma democracia e de uma inclusão econômica, e que a gente também possibilite que toda a riqueza cultural do Brasil tenha acesso aos recursos do Ministério. Eu vim aqui também pra pegar axé no Recôncavo. Amanhã eu tenho uma reunião importante em São Paulo; uma não, várias; é uma atrás da outra. Com grupo de teatro, com grupo de dança, e certamente, nós vamos ganhar essa batalha. Nós vamos prometer a todos os brasileiros, inclusive os que moram em São Paulo e os que moram no Rio de Janeiro, que é muito melhor viver num país democrático, que atende a todos seus filhos, do que viver em um país que exclui a maioria que não tem acesso aos recursos e uma minoria que tem o privilégio de ter expresso o atendimento por parte do Estado.”

Todos os instrumentos do samba eu toco. Eu só não faço tocar viola.



Da esquerda pra direita: São Dionísio, D. Lindaaura e São Aurino;
D. Lindaaura, D. Neuza, D. Dete.

D. Neuza (Neuza Maria Rocha, 63 anos):

Não sabe porque a gente não se ligou. Porque se a gente se interessasse um pouco mais, a gente tinha aprendido e tocava a viola.

D. Lindaaura:

Mas sabe por quê? O nosso pai emprestado [padrasto], que tinha viola, não queria que a gente pegasse a viola. Era um segredo. Amarrava toda de corda, dentro de uma toalha e dependurava pra que ninguém pegasse. Dizia ele que era pra não desafinar. Por isso que a gente não aprendeu.

Mas eu aprendi uma lição de vida com o samba. Aprendi muita experiência saindo de São Francisco. O primeiro momento nosso foi no TCA [Teatro Castro Alves]; Pelourinho, várias vezes; Clube do Cajueiro, em Feira de Santana; Foi uma experiência muito grande pra o grupo Samba Chula principalmente depois que foi convidado pra sambar no Palácio do Planalto. Porque eu tenho orgulho... Eu inclusive me chateei na semana retrasada, porque a gente não se apresentamos e não teve uma justificativa pra gente imediata. Depois que a justificativa veio. Porque eu acho que os que vieram tocar aí: Mariene de Castro e Grupo Revelação, eu acho, na minha concepção, que eles nunca botaram o pé aonde o Samba Chula botou. Que é um orgulho pra gente ter entrado no Palácio do Planalto pra sambar com o Presidente da República, com o Ministro da Cultura e outras autoridades. Eu acho que eles nunca tiveram esse privilégio. Então deixaram de ter o nosso privilégio, pra ter o de outros grupos e eu me chateei com isso.¹⁴⁵

¹⁴⁵ No dia 8 de março de 2009, o Reisado Glória e Louvores, o Samba Chula Filhos da Pitangueira, a cantora franciscana Isabel Miranda, a cantora Mariene de Castro e o Grupo de Samba Revelação foram contratados pela prefeitura de São Francisco do Conde para participarem da festa em homenagem ao Dia das Mulheres. Foi solicitado que o Samba Chula, estivesse no local marcado para a apresentação às 15h. Às 18h, Isabel Miranda subiu ao palco iniciando o seu show. Depois de tanto esperar e buscar



D. Lindaura dando entrevista à TV local.

Então, voltando... Foi uma grande experiência. Depois disso o Samba Chula tocou no Teatro Municipal do Rio [a convite de Paulinho da Viola] e em Brasília de novo, umas 3 ou 4 vezes. Daí veio a experiência do Sonora Brasil¹⁴⁶. Que foi uma coisa de muito orgulho. O grupo ficou maravilhado. Pra quem nasceu aqui, pra quem se criou aqui, conhecer o Brasil todo, pessoas diferentes, de todo tipo de culturas, pessoas que deu valor ao nosso grupo. Então em tenho muito orgulho de participar do Samba Chula. Tem hora que eu me aborreço, quero sair, quero sair, mas o Samba Chula fala mais alto no meu coração.

Eu mesmo perdi um marido por causa do samba. Pintou uma viagem pra fazer uma apresentação em São Sebastião [do Passé], aniversário da cidade, aí eu caí pra dentro e fui-me embora. Mas não demorou muito não, levou umas 3, 4 horas lá.

Nesse dia ele nem foi dormir em casa, já de treita. Dormiu numa outra casa que ele tinha e ficou uns dois dias sem ir lá em casa. Quando ele apareceu lá, perguntou: – *Tava onde?* – *Tava no samba!* – *E você pediu a quem?* – *Ô, tem que pedir, é?* *Eu sou dona do meu nariz, trabalho preu me manter, pago minha luz, pago minha água. Só tinha que dizer a você que eu ia sair, mas você sumiu, eu fui.* Ele disse: – *Ah! Você vai escolher. Por que negócio de mulher ta saindo, indo pra samba. O que é que você prefere?* – ***O samba!*** – *Tá certo! Aí fiquei no samba. Eu escolhi o meu samba.*

informações concretas, avisaram ao Samba Chula que este se apresentaria logo após a cantora citada. No entanto, ao findar o show de Isabel, pediram pro Samba Chula fazer “qualquer coisinha” no chão em frente ao palco, pois não daria mais pra este se apresentar. As novas “revelações” do samba já tinham chegado e exigiam subir ao palco o mais rápido possível. A (des)organização do evento acatou, e as bravas mulheres sambadeiras de São Francisco do Conde, que levaram, com orgulho, esse nome por vários estados brasileiros, ao invés de homenageadas, foram desrespeitadas em sua própria cidade.

¹⁴⁶ Mais informações sobre o Sonora Brasil – Projeto desenvolvido pelo SESC – na pág. 142.

D. Didi:

Pelo gosto de minha filha eu não tava mais no samba não. Só Jesus me tira! Depois que o pai [dela] faleceu¹⁴⁷ não gosta de ouvir nem o cd [do Samba Chula].

D. Neuza:

Ninguém venha pra cá dizer que eu não vou sambar não, que eu já disse: – *Não adianta!*

Meu marido antes tava com uma presepada pro meu lado, dizendo assim: – *Ou o samba, ou veja lá o que é que você quer.* Igual o de Lindaura. Eu disse: – *Não adianta! Você pode gingar de um lado, gingar de outro, mas o samba eu não vou deixar. Porque quando você me conheceu, já foi eu no samba, sambando. Que você ia atrás de mim, ia nos caruru nas casa dos outro, sabia que eu gostava de sambar. Então não adianta você dizer o que é que eu vou escolher porque eu já escolhi. Se você quiser assim, quis, se você não quiser...*

Aí minhas filhas diz: – *O que é que painho quer, gente? Depois de tanto tempo, agora quer empatar mãe sambar. Vai mãe pro seu samba!*

Ele aquietou. Cabô com isso! Ele hoje chega a dizer assim: – *E aí Neuza, num vai ter a viagem mais não? – Vai! Fique tranqüilo que daqui a 2, 3 dias, se prepare que eu tô saindo.* Ele: – *Ah! Tá bom!*

D. Lindaura:

Pois é. Eu me enraivo, me aborreço, tem hora que eu me chateio. Mas é coisa minha. Não é homem que tá me chateando!

Eu, na roda de samba, eu me sinto uma rainha. Eu me sinto feliz. Sinto uma energia positiva. Eu quero dar tudo de mim, quero que tudo saia bem e bom. O que eu quero é isso, o melhor pro samba chula, o melhor daquilo que eu faço. É por isso que eu me dedico tanto.

Eu fico preocupada quando tem um ensaio e eu não posso sair pra avisar o povo. Porque eu quero todo mundo ali, junto¹⁴⁸.



Ensaio do Samba Chula, em frente à casa do Mestre Zé de Lelinha, na Pitangueira.

¹⁴⁷ São Nemésio, pandeirista e cantador de chula, fazia a segunda voz no Samba Chula Filhos da Pitangueira.

¹⁴⁸ O Samba Chula tem o costume de fazer ensaios esporádicos, além de constantes reuniões (ampliadas; sambadeiras; diretoria) visando mantê-los organizados coletivamente.

Parece que eu vou morrer no samba. E quando eu morrer, uma coisa que eu sempre peço é que eu quero uma despedida muito bonita como foi a de Zé. Só que a minha eu quero que grave. Quero a minha filmada. Minha ida. A morte é o caminho de nós todos...

Mas eu queria deixar uma raiz no samba. Tudinha tem; Didi tem; Neuza tem. Das minhas filhas só tem uma que se tivesse tempo tava no samba. Que é Flor, a que tá pra ganhar neném agora. Mas as outras... Todo mundo samba, sabe sambar, mas num gosta não. A Flor, que se pudesse, todo lugar que eu ia ela também ia. Mas todo mundo me dá força, agora pra tá lá dentro, não. Não tem nenhuma!

D. Tudinha (Edvalda Rocha Gomes, 69 anos, esposa de Zeca Afonso):

Lá eu tenho um bocado de neto que samba. E samba mesmo!

Minhas filhas não samba hoje por causa da igreja¹⁴⁹. Viraram tudo evangélica, crente. Mas neta e neto eu tenho um bocado no samba.

D. Neuza:

Eu tenho um neto, Rafael, ele mesmo chegou pra mim e falou: – Ói minha vó, eu tô esperando começar logo as aulas que é pra eu aprender a tocar a viola .

Assim que as oficinas¹⁵⁰ voltarem, eu vou levar ele lá.

D. Lindaura:

Agora eu tô com um pensamento assim, **de fazer ensaio só com as meninas e os meninos, que é pra ir botando essas meninas no jeito, botar esses meninos no jeito. Pra mandar elas gritarem samba. Que eu quero fazer uma roda de samba só com mulheres e fazer também um samba mirim. Eu queria treinar essas meninas. Entregar o samba assim: – Vê aí o que vocês podem fazer! E ficar observando.** Porque tem futuro. Do tempo que essas meninas e esses meninos samba junto com a gente, rapaz. **Tem que ter os jovem e sempre uma pessoa mais velho, pra dar incentivo.** Porque senão...



D. Lindaura e Stephanie, a caçula do grupo (8 anos);

¹⁴⁹ Esse é um dos grandes motivos de enfraquecimento do samba de roda há algumas décadas.

¹⁵⁰ D. Neuza se refere às oficinas de viola machete realizadas na casa do Mestre Zé de Lelinha. A entrevista coincidiu com o período de luto pelo desencarne do mestre.

D. Lindaura:

(...) **O ritual pra entrar na roda é assim:**

É pra ouvir o que tá cantando. Porque quando eles estão cantando, eles aliviam o pandeiro e o som da viola também. E a sambadeira não bate palma. A gente fica descansando as palmas porque aquilo dói como a zorra a mão também, por isso que eu tenho minha táuba. Quando eles terminam de cantar a chula e a gente responde o relativo, aí a gente começa a fazer nossa parte: começa ali cumprimentando os tocadores, um por um. Primeiro tem que começar pela viola, ou pelo violão, o que tiver na roda primeiro. Daí, a gente dá nossa volta, nossa sapateada, e sai dando a umbigada na outra que vai entrar depois de cantar a chula e o relativo de novo. A sambadeira legítima, você vê, Neuza não demora, Tudinha não demora, Didi não demora, eu não demoro... Eu, se eu pudesse, eu puxava todas elas que entrasse na roda e ficasse procurando macaquice, dando pulo, pisando barro. Depois fica: – *Ah! Minha perna tá doendo!* – *Tá doendo porque tá sambando errado. Tá pisando barro.* O samba é ali ó, no miudinho. Entrou, fez sua cortesia, e sai!

O ritual é esse. Não demorar no samba; não sair na roda quando os tocadores estão cantando, porque não pode. Tira o brilho! Fica feio! E eles se perde.

D. Neuza:

Eu mesmo, quando eu boto o pé na roda, se eu pudesse, eu não saía mais dali. Mas tem que sair que é pra dar lugar à outra. Mas se eu pudesse, ficava bem a vontade mesmo, pra eu sambar, sambar, sambar, até satisfazer bem a vontade, pra depois aí...

Mas não pode demorar né! Zeca mesmo não gosta que demore. Como eu já tô sabendo...

D. Didi:

É, e tem gente que demora mesmo. E as outras lá se acabando de bater palma...Tome! Tome!

D. Neuza:

Pedindo a Deus que chegue logo a hora dela sambar também. – *Sai logo daí mulher, que é pra chegar minha hora!* (risos)

D. Lindaura:

Tem lugar que a gente vai fazer apresentação, que só vai ter 20 minutos pra sambar, não dá! Se for muita mulher e ainda demorar na roda sambando, tem mulher que não samba. No Palácio do Planalto mesmo teve gente que não sambou. Não deu tempo. A gente ia botar até o Presidente na roda. Ele e Gilberto Gil. Mas... ia quebrar o protocolo! (risos)



Samba Chula Filhos da Pitangueira, Palácio do Planalto – DF, 24/04/05
Foto: Ricardo Stuckert.

O problema é que quando a gente vai fazer uma apresentação fora do nosso convívio, a gente tem que engolir sapo. Mesmo a gente avisando... Djalma sempre avisa, explica o que é o samba chula, mas na hora o povo se empolga, aí entra uma, entra duas, entra três... Aí Zeca... Ave Maria! Zeca vira o diabo! Pára o pandeiro...

A gente está cansado de dizer a ele: – *Não pare o pandeiro porque fica feio! A pessoa que você parou o pandeiro ali, não sabe nem porque você parou o pandeiro. Continue tocando, deixe quem quiser entrar, sambar. Porque a pessoa não sabe. Não conhece as regras. Deixa o povo sambar!*



São Zeca explicando as regras aos participantes da roda.

Outra coisa, a sambadeira tem que tá sempre bem arrumada, principalmente quando é pra apresentação...



Arrumando o figurino, coletivamente: D. Neuza, D. Luíza e D. Dete.

Pra organizar o figurino a gente faz assim. A gente faz um caixa, aí vai eu e Celina pra loja escolher as roupas, as estampas. – *Você tem 10 reais? Você me dá que eu vou botar a roupa na casa da costureira.* **Quem não tem, a gente cobre.** Eu mais Celina cobre. Eu compro no meu cartão, a gente inventa qualquer coisa pra arrecadar dinheiro, e eu vou pagando. Às vezes também a gente pede à Prefeitura. Às vezes a prefeitura colabora. Agora mesmo eu vou correr atrás, porque disse que tem umas roupas aí pra dar. A gente já está precisando, porque se vier uma viagem aí, a gente já tá com um figurino novo. **Muitas meninas mesmo não estão participando porque as roupas já estão curtas, as roupas mais velhas já estão curtas e elas estão sem poder participar.** E aí fica difícil.

Porque o grupo não tem fundo. Não tem como a gente ter fundo, porque a besteira que a gente recebe de apresentação mal dá pra dividir; porque tá todo mundo precisando. Aquela outra tocada mesmo, não era pra Zeca repassar o dinheiro pra ninguém, mas demorou tanto pra nos pagarem **que a gente se reuniu e decidiu dividir o dinheiro.** Dinheiro não, mixaria!

Mas é assim mesmo. Pra traz é que não vai. Agora vai é pra frente. Negócio de que vai acabar o samba, principalmente o samba chula? Aonde! Eu fico doida! Eu entro em depressão! **Esse samba não acaba!**

O futuro de nosso samba eu espero que seja muito bom e melhor mais do que o que já foi. **Eu quero ir lá pra Angola agora...**

Pra encerrar a conversa, sugerimos um samba: Milton Primo puxou a viola, sentou-se entre as quatro irmãs e começou a “debulhar”; D. Neuza pegou meu pandeiro e sentou a mão no couro, gritando a chula com D. Lindaura; o relativo, por sua vez, ficou com os fortes agudos de D. Didi e D. Tudinha. Segue a chula: – *As mulher da Pitangueira não samba de pé no chão...*

O resto, convidamos o(a) leitor(a) pra ir lá ver/ouvir...

3.2.2 “Morre o homem, deixa a fama”

a) Em cantos de um cantador:

Nelson Mendes, mais conhecido como Boião, nasceu a 10 de novembro de 1933, na Pitangueira, em São Francisco do Conde. Seu pai, natural de Santa Bárbara, o levou ainda menino para o sertão, no entanto, desprotegido dos “raios e trovões” gerados por seu genitor, foi trazido por sua mãe de volta à Pitangueira, permanecendo assim pouco tempo longe de seu torrão natal.

Na Pitangueira, ficou sob os cuidados de Tia Adélia, que, há essa época, já era sua cunhada. Assim, crescendo em um ambiente tão fértil culturalmente, em pouco tempo se transformou em um dos grandes mestres cantadores e compositores de chula da região¹⁵¹.

Por outro lado, a fragilidade na saúde e na sua aproximação à Assembléia de Deus, o afastou do samba por 40 anos – período em que se manteve fiel aos preceitos religiosos. No entanto, à medida que ele foi recuperando a saúde e passou a perceber que, diferentemente do universo do samba que ele conheceu a fundo, as relações humanas na igreja eram pautadas, entre outras coisas, pelo dinheiro, começou a fazer o caminho in-verso.

O fato é que, à medida que ele identificava a falta de amor ao próximo nos mercenários – desculpem! –, missionários da igreja, nós nos aproximávamos do Mestre Zé de Lelinha, principalmente com a retomada das oficinas¹⁵² de viola machete em sua casa na Pitangueira.

Zé, que assim como Boião sofrera um derrame, há algum tempo não pegava na viola, mas ainda assim, orientava os novos violeiros que se encontravam semanalmente à sua porta. Nesse caso, como Boião morava e ainda mora no grande terreno ao fundo da casa de Zé, os acordes da viola, aos poucos, iam fazendo acordar o velho mestre sambador. Até que no dia 06 de novembro de 2008, em uma dessas oficinas, já sem a presença do mestre Zé de Lelinha que havia falecido há pouco mais de um mês, eis que chega um senhor, com sua camisa mais nova, seu chapéu mais novo e seu velho pandeiro, arrasta uma cadeira, se apruma e canta:

¹⁵¹ Na convivência com Boião, registramos em seu repertório pra mais de 100 chulas e relativos. Aqui traremos apenas uma pequena parte. Novos projetos já estão sendo encaminhados para garantir o registro em áudio e vídeo de uma outra parte desse repertório. Esperamos conseguir o apoio necessário e realizar essa grande vontade do mestre.

¹⁵² Falaremos sobre as oficinas mais a frente.



Deni (violão), Du (machete), Milton (machete), Boião e Djalma (pandeiro e voz).

Rio Preto tá tomado (bis)
 Morre o homem, deixa a fama
 Ê rapaz, ouça meu palavreado
 Rio Preto tá tomado

Tava dormindo agora tô acordado
 Deixa ele vim que o saldo dele tá guardado

-----//-----//-----

Eu tenho perdido (bis)
 A minha viagem de balde (bis)
 Ô, você não reconhece (bis)
 Que coisa é amizade
 Inda hoje eu sinto saudade
 Ama eu, minha sinhá
 Ô roxa você me mata

Boa-noite, ô Leonor
 Como vai? Como passou?
 Você por aqui é novidade
 Não há, não há
 Não há, não há
 Ô, quem me trouxe aqui foi a saudade

-----//-----//-----

Amigo, meu camarada (bis)
 Bonito, vou lhe falar (bis)
 Tanto faz dá na cabeça
 Como na cabeça dá
 Tanto faz dá na cabeça
 Como na cabeça dá

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

Daqui pra frente a voz é dele...

Boião:

Aqui na Pitangueira tinha samba como quê. A turma daqui sempre era mais pra sambar mêmno. Qualquer coisa aqui era um caruru, num sei quê, aí era samba. De 13 anos em diante eu via negócio de samba, carnaval, aqueles blocos de caretas na rua...

Ai, somos carecas
 E as mulheres são as maiorais
 Pois na hora do aperto
 São dos carecas que elas gostam mais, mais, mais...
 E não precisa ter vergonha
 Pode tirar o seu chapéu
 Pra quê cabelo, pra quê São Queiroz
 Agora as coisas está pra nós, nós, nós...

-----//-----//-----

Ô iaiá me deixe
 Eu subir essa ladeira
 Eu sou do bloco
 Mas não pego na chaleira

Lá vem o cordão do puxa-saco
 Dando viva aos seus maiorais
 Quem vai na frente
 Vai passando para trás
 O cordão do puxa-saco
 Cada dia aumenta mais

Eu via essas coisas, e ia atrás. Brinquei bastante. Aí fui aprendendo e comecei a fazer as minhas músicas. No samba eu comecei mais moço. Desde pequeno já brincava com um irmão meu. **Aprendi olhando os outros sambar.**



Observação.

Quando eu ia pra Cajaíba com José [de Lelinha] fazer farra, eu cantava. Que ele gostava muito de ver eu cantar. Aí me levava somente pra cantar e bater pandeiro. **Quando eu parei de sambar eu tava com trinta e poucos anos. Foi quando eu entrei na igreja**¹⁵³. Eu agora tô pra fazer 76 anos, e de certo tempo pra cá, eu comecei a fazer

¹⁵³ Reforçando a nota 147.

música de novo: Evangélica, tipo samba; Carnaval, tipo samba; Boiada, tipo samba; Taipa de casa, tipo samba; **Basta você saber a toada, bota no tipo que quer.** Bota em chula, bota em marcha, bota em bolero...

Eu levei foi 40 anos na igreja. Nesses 40 anos eu não saí nem espiei um samba. Até porque se eu fosse, os “irmão” ia falar né. Mas achava bonito quando ouvia assim de longe o pessoal fazendo o samba. Só fiz umas músicas, **tipo chula evangélica**¹⁵⁴:

Jesus é bom, ele é bom até demais
 Ê, ninguém sabe agradecer
 As obras que ele faz
 Jesus é bom, ele é bom até demais
 Ninguém sabe agradecer
 As obras que ele faz
 Cura enfermo
 E expulsa satanás
 Cura enfermo
 E expulsa satanás
 Ele é bom até demais

Pisa no chão com coragem e com poder
 Onde Deus está o Satanás tem que correr

-----//-----//-----

Amigo meu, camarada (bis)
 Se nós dois não andasse junto (bis)
 Cemitério da Bahia
 Ê, colega, não cabia mais defunto

Dê glória a Deus, irmão
 Dê glória a Deus
 Dê gloria a Deus pela nossa salvação
 Dê glória a Deus, irmão
 Dê glória a Deus
 Dê glória a Deus que curou meu coração

Eu não achei amor na igreja não. Passei um tempo doente aqui em casa e nenhum “irmão” veio saber por que eu num tava indo mais pro culto. Agora o dinheiro da gente... Eu não tenho nada e não tenho usura de nada.

¹⁵⁴ Isso é que é devoção!



O mestre Boião na cozinha de sua casa. Altos saberes e (dis)sabores...

Tá vendo aqui, minha casa é velha, meu chapéu é velho, meu pandeiro tá quebrado... Vê minha casa? Nem banheiro tem! Vê minha geladeira? Agora vai ver o carrão que os pastor anda por aí. Num dá não, mano.

Minha jóia caiu n'água
 Quem tirou foi nadador
 Minha jóia caiu n'água
 Quem tirou foi nadador
 Ai céu, aí mundo
 Ô que mundo enganador

Tô bebendo água
 Tô bebendo água
 Tô bebendo água, mulher
 Tá me fazendo mágoa

-----//-----//-----

Coitado do pobre coitado (bis)
 Com essa situação (bis)
 Ganhando 30 cruzeiros
 20 cruzeiros é só o feijão
 Aonde eu vou parar
 Com esta confusão?
 A carne verde é só pra tubarão
 Ô me larga, me solta, me deixa de mão
 Quem fala do pobre não tem coração

Eu vou-me embora, ê meu São João
 Eu vou-me embora, ê meu São João

Aí de uns tempos pra cá parei de ir na igreja, mas oro a todo instante pro Senhor me abençoar, pra abençoar minha casa, os alimentos que eu como, a água que eu bebo, as música que eu faço. Oro por você, oro por Milton [Primo], que são pessoas que eu

gosto muito mêrmo, mano; **de quem eu encontrei amor**; agradeço muito ao Senhor por vocês dois.

Já sofri. Já comi o pão que o diabo amassou. O dinheiro é a morte, meu irmão.

Eu já trabalhei limpando roça de cana; pegando cana com burro; pegando pedra com burro quando tava fazendo o calçamento daqui da Vila; Uma vez eu carreguei tanto o burro, que o coitado num guentou o peso e arriou por cima de meu pé. Puxei, puxei, puxei, que o bicho só saiu quando eu lasquei uma dentada no nariz dele. Foi o jeito!

Trabalhei puxando carro de boi por dentro dos palheiro, pegando cana. A gente ia na frente chamando o boi. Aquilo ali era uma desordem! Eu saia todo cortado! Até que um dia o homem mandou eu ir com o carreiro, o boi correu atrás de mim, que eu me joguei dentro de uma moita de espinho, o boi em cima da moita urrando, metia a cara em cima de mim, e o desgraçado do homem não tirou. Eu também depois desse dia, cheguei em casa e disse: – *Não vou mais lá!* E não fui mêrmo!¹⁵⁵

Ê, inda bem eu num cheguei
Já mandaram eu trabalhar
Inda bem eu num cheguei
Já mandaram eu trabalhar
C'uma enxada pesada
Que eu não posso me ajudar

Lelé, meu amor Lelé
No cabo da minha enxada não conheço coroné

-----//-----//-----

Ô minha cumade eu vim aqui. – Que vêi fazer?
Eu vim buscar um gáí de Rosa. – Para quê?
Para plantar no meu quintal para cheirar.
Eu não sei o nome dela. – É Rosedá!
Ô, pra plantar no meu quintal para cheirar.
Eu não sei o nome dela. – É Rosedá!

Adeus Corina, eu vou-me embora.
Se eu lhe contar a minha vida você chora

Também levantei muita casa de taipa aqui em São Francisco; pra mais de 20. Morava, vendia, levantava outra em outro lugar, vendia de novo.

Ê, sinhazinha, vou vender minha casa. Quanto quer?
Dê lá quanto quiser, dê lá quanto quiser
Mas venda a sala e a cozinha, deixe o quarto de Isabé
Mas eu vou ver
A casa é nova, vale dois contos de réis
Deus, ah

Até que um dia, José me deu um pedaço desse terreno aqui no quintal da casa dele e eu agradeço muito a Deus por isso. Só que antes dessa que eu tô morando hoje, eu fiz uma casa pequena, de taipa, ali mais pra baixo, e comecei a plantar minhas coisa: aipim, limão, banana, essas coisas que você aí¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Quem tem consciência da exploração, não agüenta e grita: Não!

¹⁵⁶ Entre essas coisas que se vê, Boião tem uma verdadeira farmácia fitoterápica em seu terreno. É só perguntar que ele diz pra quê que serve e como se prepara.



Preparando a terra pra plantar o aipim.

Lê lê ô, lê lê ô, lê lê ô, lê lê ô
 Qualé a roça que malandro faz
 Uma rocinha de meia tarefa
 No mêi da roça uma casa de palha
 No mêi da casa uma cama de vara
 De madrugada quando o frio aperta
 Josefa minha nega me dê sua saia
 Dê cá sua saia, mulé malvada, dê cá sua saia
 Dê cá sua saia, mulé malvada, dê cá sua saia

Nesse tempo eu tava com uma mulher, gostava mêrmo dela, mano, e aí chamei ela pra vim morar aqui mais eu.

Ê, dei na lava do lençol
 Eu dei na lava do lençol
 A moça me perguntou se eu ia só
 Da roça quero o mantimento
 Da moça bonita quero o casamento
 O pai dela é meu sogro
 A mãe dela é minha sogra
 A menina é minha noiva
 Dessa vez eu vou-me embora

Minha Juju, meu balangandã
 Eu vou-me embora só domingo de manhã

-----//-----//-----

Fiz meu rancho na beira do rio
 Ô meu amor, vem comigo morar
 Armei minha rede na noite de frio
 Me bem vem comigo pra me acarinhar

A saudade mata a gente, morena
 Ê, a saudade é dor pungente, morena

Sabe o que foi que ela disse? Que num vinha porque aquilo que eu tinha num era casa. Disse que eu num tinha casa nenhuma.

A madama saiu fora
 Me chamou pra viajar
 Eu lhe boto na garupa
 Meu cavalo joga upa
 Meu cavalo é jogador
 Ê, na anca do teu cavalo eu não vou
 Aê, na anca do teu cavalo eu não vou

Galo cantou, no caminho vem gente
 Ê, no caminho vem gente, no caminho vem gente
 -----//-----//-----

Ô rapaz, ô rapaz
 Não dou nada o que é meu (bis)
 Mas a mulher que eu mais amava
 Quando me viu se escondeu
 A mulher que eu mais amava
 Aê, morena
 Quando me viu se escondeu
 Não dou nada o que é meu

Ai amor, ai, ai, ai, amor
 Não faça isso que eu não sou merecedor

Passou um tempo eu encontrei com ela na rua. Tava ela e uma colega dela. Perguntou se eu tinha umas bananas pra dar pra ela. Eu disse que tinha umas, mas que num tava muito madura ainda não. Ela disse que servia assim mesmo. Quando terminou de passar pelo beco da casa de José, foi logo perguntando: – *De quem é aquela casa ali Nelson?* Eu disse: – *Minha! Tô ajeitando ela aí devagarzinho!* Ela disse: – *Gostei!* Eu disse: – *Foi? Mas não tem lugar pra você aqui, não. Tome suas bananas e vá andando.* Ela: – *Poxa! – É isso mêrmo! **Eu quero bem a quem bem me quer! Pessoa de duas cara num presta não, mano.***

Ê, limoeiro baixa a rama
 Que eu quero panhar limão
 Maldita foi a hora, deus ah, deus ah
 Que eu lhe dei meu coração

Meu coração, ê meu coração
 Ê, amor dos outros eu não quero não
 -----//-----//-----

A maré que enche e vaza
 Deixa a praia descoberta
 Vai um amor e vem outro, deus ah, deus ah
 Nunca vi coisa tão certa

Depois disso, teve uma outra que eu gostei. Ela vinha muito aqui em casa.

Se eu soubesse que tu vinha
Fazia o dia maior
Dava um laço na fita verde
Prendia o raio do sol
Dava um laço na fita verde
Prendia o raio do sol

Clarêa aí, clarêa aí
Ô, clarêa aí que a comida da nega vai sair

Bonita ela, viu! Depois deu pra só aparecer aqui pra me pedir dinheiro, me pedir dinheiro...

Eu mandei fazer um relógio
Do casco do caranguejo
Mandei fazer um relógio
Do casco do caranguejo
Para matar os minutos
Ô Deus ah, Deus ah,
Das hora que eu não lhe vejo

Eu vou me lavar no rio
C'uma folha de quarana
Tô gastando o meu dinheiro
C'uma mocinha baiana

No dia que eu disse que num tinha dinheiro, que não ia dar, ela achou ruim!

Morena, não posso me esquecer do teu olhar
Aê morena, não posso me esquecer do teu olhar
Olhar melindroso
Jurou de me matar
Não quero mais te ver
Para não me alembrear
Do teu olhar

Não, não, não meu coração
Amor de dois não é bom não
Avisto isto, amor ingrato
Eu não quero amor mais não

Era dinheiro das coisa que eu vendia, da aposentadoria. Eu me aposentei pela Colônia de Pescador. Eu pescava de calãozinho, de redinha, de rede de fundo, de groseira, pescava camarão de mão correndo o remo. Transportava coisa de barco, de saveiro, embarcado por aí afora.

Eu botei meu barco n'água
E não falei pro meu mestre
Eu botei meu barco n'água
E não falei pro meu mestre

O vento bateu na proa
 Deus ah! Deus ah!
 Pancada de noroeste

Eu vou na galeota em balanço do mar
 Eu vou, sem beber, aiá

-----//-----//-----

Dia santo de São Pedro
 Baleeira foi ao mar
 Dia santo de São Pedro
 Baleeira foi ao mar
 Eu rodei o mar inteiro
 Não achei que arpoar

Vadêa peixe, ô peixe
 Vadêa peixe, ô peixe...

Estudei até o 2º ano [do ensino fundamental], mas também não estudei direito não. Não sei ler nem escrever, só assino meu nome e faço algumas conta. Mas tenho muito saber. Sambo mesmo sem defeito. Eu tô querendo aprender e ensinar ainda mais.

A cantiga do anum, é 1, é 1
 Passo-preto papa arroz, é 2, é 2
 Eu peguei no pé do cuêi, é 3, é 3
 Se eu pegar no pé do pato, é 4, é 4
 Peguei no pé do pinto, é 5, é 5
 Entrei na casa do rei, é 6, é 6
 Se eu pegar no canivete, é 7, é 7
 Se eu comer o meu biscoito, é 8, é 8
 8 e 2, é 10,
 10 vez 10, é 100
 Meu amor tá me esperando na estação de Belém
 8 e 2, é 10,
 10 vez 10, é 100
 Meu amor tá me esperando na estação de Belém

-----//-----//-----

Sete dias, sete noites, sete semanas
 Sete salas de quadrilha, sete padre no altar
 Sete coroas, sete pandeiro zoando,
 Sete moça namorando, em uma noite de luar

Baião é bom, mulher, de madrugada
 Boca da noite, meu bem, ô não vale nada

Eu brinquei com pouca gente. Só sambei mesmo com meu irmão [Manoel dos Anjos] quando a gente era pequenininho e depois de adulto sambei com Zeca de Constância [Zeca Afonso] e Zé de Paulo.

Quando eu sambo mais meu mano
 Pelo tino se conhece
 Quando eu sambo mais meu mano
 Pelo tino se conhece

As água do mar imbalança
E as pedras do morro desce

Vou mandar rezar tua voz
Vou mandar rezar tua voz
Vou mandar rezar



Boião e Zeca Afonso;
Boião e Zé de Paulo

Por isso que quase ninguém hoje conhece os sambas que eu cantava. **Essas chulas que eu canto, ninguém canta mais, sabe por que? Porque aquelas pessoa, mais velho, morreu tudo já. Não tem mais não.** E esse negócio desses sambas que tão aí, essa turma é moderna, é gente de 30, 25 anos, aquelas coisas que eles canta. Eles num canta aquelas chulas que eu canto. **Você vê que os caras me pede pra vim aqui preu ensinar algum samba pra eles.** Porque eles tudo sabe que eu sambei muito. E não tinha medo de samba não. Aquele Ivan, Zé de Deval, tá cansado de me pedir preu ensinar umas chula pra eles, mas nunca veio. **Os meninos novo daqui eles não quer saber de nada de samba não. Eles só quer saber de festa, farra, fumar, beber... Era bom se eles aprendesse, mas eles não querem saber de nada disso...**

Eu chegava a fazer três dias de samba direto lá em Salvador. Saía daqui... aqui tinha uma mulher que chamava Cipriana, era irmã de um que tinha, que chamava Melquíades. (...) Era negócio de Santo Antônio. Ela mandava buscar a gente aqui, pra gente brincar lá. Eu brincava era três dias. No duro ali. Lá tinha aqueles estivador, em Plataforma. Num faltava nada pra gente. Era pra sambar, mano. E eu era um cabra encapetado, nunca achei ninguém pra ficar me atentando não. Eu brincava mêmo véi. Eu tenho gaba de dizer: eu brincava. Num tem um bom aqui dentro de São Francisco do Conde que diga assim: – *Esse daí num vale nada. Nunca brincou. Ele só tem é conversa.* Não tem um aqui. Nunca me escarreraro, nunca fizeram nada.

Eu já sambei de verdade
Sambei em Plataforma
Com toda perversidade
Eu já sambei de verdade

Ô, ô, ô, ô meu pai Xangô
A bala passou no peito e não pegou

-----//-----//-----

Ê, lá no alto do Botelho
Onde meu boi foi criado
Lá no alto do Botelho
Onde meu boi foi criado
Com idade de doze anos
Deus ah! Deus ah!
Nunca apanhei, tenho dado

Pode mandar de lá, ê
Pode mandar de lá, ê
Pode mandar de lá

Já sambei em Itaparica; eu sambei em São Braz; eu sambei em Santo Amaro; sambei em São Bento de Atá. Em S. Bento de Atá eu sambei mais um irmão meu lá, ele agora morreu; sambei em Terra Nova; Tudo que foi lugar eu sambei. Pode perguntar a Adélia, essa minha cunhada aí. Eu ia pra Terra Nova mais ela, pintava o diacho lá.

Cachoeira sim, Itaparica não (bis)
Vou ver dois amante leá
Vou ver dois menino brincar
Debaixo da Mangabeira
Meu patrão prenda seu gado
Amanhã você vai no sobrado
Hoje não, ah!

Quer que eu fique, quer que eu vá, ôbá
Quer que eu fique, quer que eu vá, ôbá

-----//-----//-----

Sou marinheiro do barco
Sou capitão do navio
Sou marinheiro do barco
Sou capitão do navio
Quer ir mais eu?
Eu vou te levar
Pra Terra Nova, mulher
Vou me amasiar

Vou beirar o mar, eu
Vou beirar o mar, eu
Vou beirar o mar

Sempre brinquei, mas nunca fui de frisar ninguém, até porque eu não gosto de frisação comigo. Mas que tinha muito, tinha. O negócio num era brincadeira, era à vera mêrmo. Era um insultano os outros pra ver quem era o melhor.

Sambador de meia cara
 No lugar onde eu tiver
 A comida é de ração
 Ô, só bebe é quando eu der

A onça nova pegou meu boi e comeu
 Vai morrer da mesma morte
 Que a onça velha morreu

Isso aí já é uma imprudência. É um samba já imprudente. Agravando os outros. Daí se pegasse pra brigar era pior. Mas na casa dos outro, que era onde a gente ia sambar, num dava. Mas também nunca gostei disso não. Eu mesmo saí daqui com Zé de Paulo pra ir brincar em São Braz, um tal de Torrão, tava falando de mim, sem saber que era eu que tava ali. Ele disse: – *Ah, eu sei que tem um Boião lá em São Francisco, um dia eu ainda queria me encontrar com ele, pra ver se ele é bom sambador mêrmo como tão dizendo aí.* Eu disse: – *Rapaz, o Boião que tem lá sou eu. Agora, eu não sou valente. **Eu gosto de brincar e num gosto de valentia. Não brigo com ninguém. Se for pra brincar a gente vai brincar.** Mas negócio de valentia, eu não sou.* – *É rapaz, que eu vejo falando muito de você lá.* Eu digo: – *Eu tenho uma parêa lá que quando a gente tá brincando ninguém encosta junto não. Que é eu e Zeca de Constância [Zeca Afonso].* E aí ele pegou a conversar, coisa e tal. Eu digo: – *Ó meu irmão, se você quiser brincar, nós vai brincar. O Boião que tem lá sou eu. Se você quiser entrar e brincar, nós vai brincar.* Quer dizer, chamei ele pra disputar no gogó!



Boião “brincando” com Ranulfo, em Campinas (bairro de S.F. Conde).

Ô rapaz, eu vim sambar mais você
 Não sei que eu sambo não
 Quem pega peso é balança
 Quem leva tombo é barcão
 Martelo número três
 Eu vim sambar mais vocês
 Não quero intriga comigo não

Não vim aqui pra ouvir prosa de ninguém
 Quem me disser suas prosa, ouve também

Quando chegou de uns três samba em diante, o homem sumiu da minha vista. Não sei se ele foi pra casa; não sei se foi pra cozinha, que diabo foi. Só sei que ele sumiu.

Avuô, pomba pomba
Tá no mato, tá tá tá
Falando de mim
Que me importa-me lá

Ele disse que queria pegar a mim, que ele sabia que aqui tinha um Boião que era jogo duro. Aí eu falei com ele, véi: – *Só não gosto de brigar; Mas se quiser brincar...*

Passo preto, curió
Eu peguei a gravata e dei um nó
Colega deixe de farol
Eu já arranjei outro melhor

Pode mandar de lá, ê
Pode mandar de lá, ê
Pode mandar lá

Então! Aí eu brinquei a noite toda em São Braz mais Zé de Paulo, quando foi de manhã a gente aí veio embora. Pegamos o rio que tem por dentro de São Bento e viemos embora.

Mundinho Camarão (Raimundo Capistrano, violeiro e violonista):

Às vezes um cara fazia uma coisa que o outro num gostasse: – *Deixe estar que eu vou pegar ele!* Pra não falar pessoalmente, o cara chegava no samba, cantava uma chula em cima daquilo, pro cara.

Aqui num já teve briga por isso. Uma vez o cara bateu na mulher dele, o outro chegou no samba e tirou um negócio de um corrido assim:

Apanhou, Maria, apanhou
Apanhou, Maria, que eu vi
Apanhou, Maria apanhou
Apanhou de Tertuliano¹⁵⁷

Até aí ninguém sabia. O cara chegou no samba e foi cantar essa porra, Tertuliano falou: – *Isso é comigo!* Na hora que falou: “Apanhou, Maria apanhou”, ele ficou quieto. Mas na hora que ouviu falar: “Tertuliano”, ele: – *Tá falando comigo!* Aí pronto, o pau quebrou!

Outra coisa era a mulher do cara sambando, e outro sambador chegar e rodar o pandeiro em cima dela. Se num fosse um cara conhecido, ele sismava e cantava logo uma porra pro cara se tocar:

¹⁵⁷ Pra preservar a identidade das personagens, usamos neste trecho nomes fictícios.

Mulé de homem
 Muleque não arrudêa
 Um lado fede a sangue
 O outro fede a cadeia

Boião:

Mulher sambando é bonito demais. Uma vez eu tava num samba e entrou uma morena na roda que eu não me guentei:

Menina se eu te pegar
 Eu te faço um caminhão
 Do peito eu faço a buzina
 O resto eu não digo não

(risos) Aí mandaram um relativo:

Sussu sossegue
 Vá dormir seu sono
 Deixe a moreninha
 Que ela tem seu dono

Era preu me tocar que o dono da casa não tinha gostado da brincadeira. Aí eu mandei:

O laço de pegar moça
 Deixei em casa fazendo (bis)
 A panela tá no fogo
 A banha tá derretendo
 Eu ranco o pau pela cepa
 Em cima de mim só cai sol e sereno

Que barulho é esse lá no meu chalé?
 Ô, esse barulho é por causa de mulher

As chulas fala de tudo; mas tem muitas que fala de mulher, de amor. É as que mais tem. Aí foi esculhambação, mas tem umas bonita mesmo.

Ê avô, vuô, vuô
 Avô, vuô, vuô
 Na beira do rio tem um peixe dourado
 Menina bonita com seu namorado
 Penteando seu cabelo
 Com pente de barbatana, ê lá
 Quem me dera ser espelho à luz do mar
 Ê, pra lumiá sua cama, ô iaiá

Eu não tinha medo de samba não. Se eu disser que eu fazia isso, eu fazia. Eu dou lembrança ainda de tudo.

Bate porteira, mourão de cancela (bis)
 Chapéu de barbela, garrancho não tira
 Xique-xique não é palmatória
 Palmatória não é macambira
 Sou de verdade, não sou de mentira
 Eu tô brincando aqui hoje
 Eu vou-me embora pra Vila
 Lê, lê, lê, lê diá
 Lê, lê, lê, lê dia

Eu fui sambar uma vez no Monte [Monte Recôncavo, distrito de São Francisco do Conde, território quilombola], chegou lá numa casa, fizeram um negócio comigo, uma perversidade danada, véi. Um homem lá que fazia uns samba na casa dele, mandou um rapaz vim aqui buscar a gente. Foi Tereré, Macaco, Eu, Zeca e Bitú. Rapaz, nunca vi daquilo não. A pior desgraça do mundo é você chegar na casa que você não conhece e comer tudo quanto for diabo que o cara lhe der.

Ô rapaz, samba na casa do home (bis)
 Se tiver café, nós bebe
 Se tiver pirão, nós come
 Samba na casa do home

Entrou Zeca, entrou Macaco, entrou Tereré, entrou Bitu, aí armaram lá o negócio do samba, e eu fiquei do lado de fora. Eu não entro logo não. Ele [o dono] me chamou pra entrar e pra tomar um café. Eu disse assim: – *Eu não quero café não.* Ele disse: – *Não, você vai tomar um café!* E pediu pra irmã dele botar um café pra mim. Ela disse assim: – *Não tem café feito não.* Ele disse assim: – *Faça!* Ói mano, acredite em Deus, antes de um segundo ela apareceu com esse café fumaçando mêmro que um sataná. Quando acabou, panhou um pirezinho assim e botou um negócio daquelas bolacha miúda de côco. Eu tava sem maldade...

Já comeu, ô mulher
 Já bebeu, ô mulher
 Quer sambar

Quando eu acabei de tomar esse café, não fui ninguém. Me partiu uma dor de cabeça, que eu caí pra dentro do jipe e passei a noite inteira lá jogado. Não brinquei, mano. Não tive o direito de brincar nada. Quando foi no outro dia, já amanhecendo, a gente veio embora sem eu poder falar nem nada. Levei três dias rouco sem fala.

Nunca fui em lugar nenhum pra eu não brincar. Mas nesse dia não brinquei de jeito nenhum.

Eu sambava muito mesmo era mais Zé de Paulo. Agora só tinha o negócio dele de ficar... quando eu cantava um samba ele se arrepiava todo. Oxente! Ficava só me futucando! Ainda mais quando ele já tava “queimado” um pouco. Aí quando eu cantava cada uma chula, ele ficava contente, e só me batendo, dando cotovelada, parecendo pato quando tá em cima da pata [risos].



Boião e Zé de Paulo. Reencontro em 2009, após 40 anos sem sambarem juntos

Brinquei um bocado mais ele. Ele fazia uma segunda pra mim boa mêrmo.
 Violeiro tinha muitos. Agora Gertrudes tocava uma viola boa mêrmo. Gertrudes sentasse aqui pra tocar uma viola, se você não chamasse pra tomar um café, qualquer coisa, ele não se levantava não. O cara era brabo mesmo pra tocar.

A viola ela inspira. Ela é inspiradora. Por isso que samba sem viola num presta.

Minha viola, ela chama
 É Herculina, É Herculina
 Ô lê lê, é Herculina,
 Minha viola ela chama
 É Herculina, É Herculina
 Ô lê lê, é Herculina,
 Ela só vai no samba no lugar que tem menina
 Ela só vai no samba no lugar que tem menina
 É Herculina, lê lê é Herculina

Chega, chega, chega mulher pra sambar, chega
 Chega, chega, chega mulher pra sambar, chega

A sambadeira ela dá valor ao cara que grita aquele samba bonito, que ela sai na roda sambando, sapateando, dá a rodada dela. Ela gosta.



Zeca Afonso, Boião e Jane.

Mas se tiver cantando embolado... Se o cara pedir tal tom e gritar o samba ali em cima, é bonito. Agora esse negócio de Fá maior, Sol maior, Lá maior, esses tom é de acabar com a pessoa. Eu sambava em Dó, em Ré e no Lá maior.

Pesqueiro novo, aê da copa
Inda hoje eu não chorei
Na prima dessa viola

Lêlê, lêlê, ô, lêlê lêlê lálá
Eu dei na prima, dei no ré e dei no lá

-----//-----//-----

Ê, é quatro, é quatro
É quatro, é quatro hora
Primeiro toca o pandeiro
Segundo toca a viola
Terceiro é sala de dança
Os homem corta o cabelo
As moça sacode a trança
Lê, lê , lê, lê, lê, diá
Lê, lê , lê, lê, lê, diá

Minha goela dá
Ô, minha goela dá
Minha goela dá pra tirar samba em natura

Eu gosto de cantar mais “baixão”, que é uma chula mais baixo e mais amarrado. Estiva eu não gosto, que é mais rápido [ou seja, a maioria das chulas cantadas por Boião, são mais lentas do que as cantadas por Zeca. Vide que o samba de estiva pra ele já é rápido]. Agora, tem martelo também. Martelo eu canto uns:

Amigo, meu camarado
 Vou brincar mais Juraci
 Vou brincar mais Juraci
 Na noite que anoiteço
 Sem ter sono pra dormir
 Na noite que anoiteço
 Sem ter sono pra dormir
 Quando eu vim do Sergipe
 Ô, você escutar, rapaz
 Meu martelo tinir

Samba bonito, assim que eu quero
 O meu destino é beber e cantar martelo

Deus me livre de beber, num quero mais isso não. Já bebi muito!

Eu tô cantando aí, a voz tá limpa. Eu não canto embolado, eu canto explicado. Uma coisa bonita. Não é baboseira nenhuma. **A chula num é uma coisa pra você cantar embolado, pra num entender o que você tá cantando.** Como tem uns cabra aí que dá uns diabo de uns grito, faz uma zoada da peste, e você num entende nada que eles tão cantando. E hoje inda tem microfone, porque o samba antes era na guela, mano. Num tinha negócio de microfone não. Eu gritava um samba que de longe o pessoal sabia que era eu. Mas hoje, tem hora também que a minha voz não tá mais boa, porque eu tive princípio de derrame, tive coração crescendo, fui mordido de barbeiro, tenho pressão alta. Eu tinha uma voz boa, agora que eu não presto mais. Eu tô sem dente; eu não tenho dente. Tem hora que eu canto e começa a ficar caindo uma pingueira pelos canto da boca. E se eu chegar a me engasgar com a saliva, pronto, acabou. Levo quase meia-hora sem fala. Eu querendo tomar inspiração sem poder.

Eu ainda tô dando graças a Deus por mais um tempinho, mas eu sei que também não vou aturar muito não. E o que eu quero é deixar alguma coisa pra chegarem assim: – *Aquilo ali é o que mêrmo? É quem? Boião rapaz! Olha pra isso!* Eu chamei até Zé de Paulo pra ele vim fazer uns treino aqui comigo pra ver se a gente grava alguma coisa aí. Mas a mulhé dele deu uma olhada assim pra mim e pra Milton no dia que a gente foi lá que eu num senti muita firmeza de ele vim não.

Ei, a minha viagem
 Ei, a minha viagem
 A madama mandou me chamar
 Companheiro que ia mais eu
 A madama não quis aceitar
 Foi aí, foi aí, foi aí
 Que o galo cantou
 O cachorro latiu
 Papagaio falou
 Deus ah! Deus ah!
 Ê, lá em casa tenho sofrê, meu cardeá
 Aê, vou cantar pra você ver, ô iaiá

-----//-----//-----

Canoa virou no mar (bis)
 Meu companheiro, de nós dois o que será?
 Chama por Deus, que é pra Deus lhe ajudar
 Meu companheiro, chama por Deus, aiá

Ô marinheiro lá da baixa do Nordeste
 Quem pensa que eu já morri
 Quem é vivo sempre aparece

Eu quero deixar alguma coisa, gravado na mente de alguém, pra se lembrar do que eu fiz¹⁵⁸. Eu sei que eu num vou demorar muito não.



Mestre Boião, Zé de Paulo e demais amigos(as), na pré-estréia do documentário “Ouça meu palavreado”, dirigido por Milton Primo (11/11/09 – comemoração do aniversário do Mestre)

Ô iaiá, beira do rio
 Beira do rio, canoa
 Me diga adeus, jangada
 Ê, sêo Chico Preto me leve, pro outro lado de lá

Me leva, me leva
 Me leva, canoa, pro lado de lá

-----//-----//-----

É hora, é hora
 Eu já tô pra ir-me embora, minha roxa, ê ê
 Era eu e era ela
 Sentados na banca da areia
 Adeus sinhazinha, meu gado
 Ê iaiá, meus amor, aiá

Adeus Corina, adeus ah
 Adeus, até quando eu voltar

b) As gerações a gerar sons:

José Afonso Gomes (Zeca Afonso, 73 anos, neto do sambador Aleixo):

De geração pra geração... Aí foi quando chegou em mim. Eu era menino. Eu gostava do samba, achava bonito e gostava de olhar. Mas tava com cinco anos de idade. Aí meu avô [Aleixo Gomes] falou com meu pai [Sérgio Gomes] que era preu ir morar mais ele pra ele me ensinar a sambar. Porque pelo que ele tava vendo, da

¹⁵⁸ Não é vaidade; é a idade que se vai e o reconhecimento que não vem.

família, era quem ia dar continuidade a história do samba, porque já tava se findando o samba quando eu tinha 5, 6 anos. Porque foi a 300 anos passados que veio esse pessoal pra o Brasil.

Eu tava com cinco anos ele tava com 100 anos. Eu não me lembro o lugar onde ele nasceu, mas eu sei que era aqui no Recôncavo. **Agora o avô dele foi que veio da África; foi quem ajudou a trazer o samba chula pro Brasil. Meu avô aprendeu com o avô; o avô passou tudo pra ele.**

Meu avô era sambador e do bom. Era tipo repentista, assim como Bule-Bule¹⁵⁹. Improvisava uma coisa assim em 1 segundo. Você cantava uma chula e ele dizia um relativo em cima, que dissesse alguma coisa em relação aquela chula que você cantasse. Isso já velho. Hoje se ele tivesse vivo ele ia tá perto de 170 anos; porque tem 60 anos que ele morreu e ele morreu com 106 anos. Ele morreu de acidente; se não fosse o acidente, ele ia durar mais alguns dias.

Segundo meu avô, que passou pra mim quando eu era menino, essa manifestação veio da África, trazida pelos escravos por ocasião quando eles vieram plantar cana-de-açúcar aqui no Brasil, inicialmente na zona do Recôncavo, onde eu nasci, me criei, e continuo residindo até hoje. E quando eles vieram, trouxeram também Santo Antônio, São Cosme e São Roque. Eles festejavam esses santos e o samba chula era parte obrigatória na noitada dos santos. Rezava, e depois da reza entrava o samba chula até de manhã. Aí de manhã, cada um ia pras suas casas, alegres, contentes, como se tivesse ganho na [Loteria] Esportiva. Porque, segundo meu avô que passou tudo isso pra mim, o pessoal que trouxe o samba achava que o samba era uma riqueza, uma fortuna.

Eu nasci no Marapé, uma propriedade da usina D. João. Vim praqui pra Vila com 4, 5 anos. Voltamos de novo pro mesmo local até eu ficar com uns 12 anos. Depois, perto de eu completar 13 anos, voltamos pra cá novamente. Foi quando eu conheci Zé [de Lelinha]. Daí não saí mais daqui.

Eu conheci Zé, eu tinha 12 anos, ele tinha 25 [1946]. Eu morava na Usina D. João e vim praqui pra Vila com meus pais. Aqui a gente foi trabalhar em Cajaíba. Cajaíba fornecia lenha pra Usina moer. O administrador, que se chamava Geraldo, tava procurando alguém com burro pra levar lenha. Aí tinha um homem aqui que se chamava Mané Vital, que sabia que eu trabalhava com burro lá na Usina, tirava cana com o burro. Aí ele me chamou pra trabalhar pegando lenha; e o cortador de lenha era Zé.

Quando eu cheguei lá em Cajaíba, a primeira pessoa que eu conheci, a não ser o administrador, foi Zé. Zé morava lá em Cajaíba, na casa do futuro sogro. Ele ainda não tava casado, era noivo da filha [Lelinha] de Basílio. Basílio era o feitor de lá de Cajaíba.

A casa de Zé era aqui [na Pitangueira], mas como ele trabalhava, ficava morando lá o tempo todo e quando dava fim de semana ele vinha embora. Ele já tocava; tocava e cantava muito bem. Ele fazia a segunda bem pra mim. Depois ele arriou. Ele arriou porque tocar a viola e cantar não é bom não, atrapalha muito.

Daí eu conheci ele, a gente começou a ir pro samba. Eu fiquei rapaz e a gente continuou a mesma coisa. Eu me casei também, com essa moça [D. Tudinha] que é de lá de Cajaíba. Tinha quatro irmãs lá em Cajaíba. Cecílio, o pai delas, era sambador e tocava viola. Essa viola mesmo que eu tenho aí ele me deu quando eu namorava com ela.

¹⁵⁹ Grande sambador, repentista e violeiro baiano, Bule-Bule traz e faz no movimento de seus “60 anos de vida e 40 anos de arte”, sambas chulas em desafio, como este, que é um verdadeiro “*Pau puro*”; segue um trecho: “Cavei barro duro, cortei baraúna/ Tronco de aroeira, itapicurú/ Corri dendimacambira/ Subi em mandacaru/ Botei cascavel no bolso/ Já mamei em canguçu/ Parei radicho com o dedo/ Então eu não tenho medo/ De cantar chula mais tu...” (CD Licutixo, 2005).

Meu Deus, que mulata bonita
 Meu Deus, que mulata bonita
 Se eu pudesse te levar minha roxa
 Ê, se eu pudesse te levar, morena

Se Anália não quiser ir eu vou só
 Eu vou só, eu vou só

O samba em Cajuíba era forte. Era quase toda semana. Quando não tinha samba, tinha dança. A dança era só na casa de Basílio. As outras casas tudo era samba, o samba comia no centro. Tinha um primo meu que morava lá, Chiquinho, que tocava muita viola. Era marido de Didi, minha cunhada.

Então o que é que aconteceu, meu avô me ensinou tudo, tudo do samba chula ele passou pra mim, eu, curioso, aprendi. E por incrível que pareça, eu nasci pra sambar.

Aí foi quando houve um transtorno... Sim, antes dele morrer, ele me pediu, já bem doente: – *Zequinha meu filho, eu quero que você me prometa agora, porque eu vou morrer, daqui eu sei que eu não vou levantar mais, só Deus. Eu quero que você me prometa que você vai dar continuidade ao samba chula.* Essa altura eu já tava sambando, já fazendo música, mas não tinha grupo, não tinha nada. Sambava na casa onde ele falava, nas rezas de S. Cosme, nas rezas de S. João, nas de S. Antônio. Era ter uma reza, o samba chula era parte obrigatória. Se você quisesse ver uma outra manifestação, só se você formasse. Quer dizer: – *Vamos fazer uma festa? Vamos fazer uma seresta?* Tudo bem! Mas se fosse uma noitada de qualquer santo, já sabia que era o samba chula que comandava. Não se falava em outra coisa, só se falava no samba chula.

Então foi quando ele morreu, aí me pediu pra dar continuidade. Que ele ia morrer feliz se eu garantisse dar continuidade. Aí eu prometi a ele dar continuidade. Mas a gente deu uma parada quando ele morreu. A gente ficou um bom tempo porque o pessoal era amigo dele, ficou tudo sentido porque ele era um bom sambador. Já não sambava mais, mas ele não perdia um samba.

Se eu soubesse que morria
 Mandava cavar a cova
 Com uma enxada de ouro
 No sair da lua nova

Aí foi quando, com um tempo, houve um transtorno, porque a pessoa que cantava as reza – a reza não era rezada, era cantada –, era duas pessoas na região que cantava as rezas: D. Miúda e São Américo. São Américo se mudou, foi morar em Catu, que é longe daqui, e D. Miúda morreu. Aí acabou as rezas. **Se num tinha reza, num tinha samba. Porque só existia o samba por causa da reza.**¹⁶⁰

Mas como eu prometi a meu avô de dar continuidade, aqui tinha um padre que se chamava – não era padre naquele tempo não, era frade –, Frei Humberto, que ficava no Convento de S. Antônio. Aí eu fui lá no convento e conversei com ele tudo isso que eu tô lhe falando aqui. Aí ele disse: – *E você quer que eu faça o quê?* – *Eu quero que o senhor me ensine a cantar as rezas nas casas do pessoal aqui que é devoto desses santos, que é pra voltar o samba ao que era porque eu prometi ao meu avô de dar continuidade enquanto eu vida tivesse.* Ele disse: – *Ah! É fácil! Muito bem! Parabéns*

¹⁶⁰ Zeca Afonso, diferentemente dos relatos das sambadeiras e do sambador que o antecedeu neste texto, coloca o samba em condição condicional às rezas de santos católicos.

pra você! Gostei muito! Você vem aqui quatro terça-feira, 2h da tarde, a partir de amanhã, que você vai ficar professor de cantar reza nas casas. Eu saí alegre. Aí, quando foi no outro dia, ele começou a passar pra mim. Com quatro vezes que eu fui, ele disse: – *Pronto! Você já pode cantar reza em qualquer lugar. A reza é isso aí.* E me deu um livro grande assim, chamado “Adoremo”, que tinha tudo quanto era reza de santo.

Aí cheguei em casa e comecei a ensaiar com a família. Aí vamos...: – *Já tá pronto!* Falei com o pessoal que ainda tinha devoção, que já tava tudo triste porque não tinha quem rezasse. Tava mandando celebrar missa para o santo porque não tinha mais quem rezasse. Aí foi quando eu falei que tinha aprendido, que já sabia tudo, aí voltou tudo ao que era antes Aí eu fui: – *D. Salu, eu aprendi a cantar reza. Se a senhora quiser voltar a festejar seus santos como era antes, eu canto a reza. – O quê meu filho? – É sim senhora. – Então pode se arrumar pra rezar meu S. Cosme.* Tava perto do dia santo de São Cosme, que é 27 de setembro. Até boi ela matava pra dar de comer ao povo; vinha gente de longe. A primeira reza que eu fiz na casa de D. Salu. Assim eu passei a ser rezador e sambador. Sambava junto com um primo meu, Chiquinho, era Francisco Capistrano o nome dele. Era a minha segunda voz.

Ê, ê, ê eu cheguei na Cachoeira (bis)
Em Feira de Santana
Em Santana da Feira
Ô morena bonita
Eu moro na Pitangueira

Lê, lê, ô, lê, lê
Lê, lê, lá, lá
Eu cheguei agora, boa tarde pessoá

Aí foi quando eu comecei a cantar a reza nas casa do pessoal. Eles se arrumava, comprava tudo que precisava pra fazer a festa, enquanto eu que marcava o dia, pra não coincidir de ter outra reza em outro lugar. O pessoal ia lá em casa, falava: – *Ói Zeca, tô pronto! Marque minha reza!* Eu chegava e marcava: – *Tal dia!* Quando era tal dia, eu ia lá, rezava, e quando acabava de rezar o samba comia no centro. Aí pronto, voltou tudo ao que era antes.

A reza é assim: primeiro reza três Pai Nosso, três Ave Maria, três Santa Maria, cantadas. Depois reza a ladainha de Nossa Senhora. Depois você reza a Salve Rainha. Depois da Salve Rainha, você o Bendito do santo que ta homenageando. Quando termina o bendito, você canta a Bênção do santo que você ta elogiando. Aí, quando acabar de cantar a Bênção, todo mundo batendo palma, os meninos já tava passando a mão na viola pra começar o samba.

Eu ainda me lembro do Bendito de São Cosme. Era cantado:

Deus vos salve, santos doutores
São Cosme, São Damião
Curou as chagas de Jesus
Com a mais eterna compaixão

Aí o povo respondia do mesmo jeito que eu cantei. Quando o pessoal cantava o que eu cantei eu voltava e dizia:

O feliz filho de Jesus
 Vinde cercar com devoção
 Vinde todos com alegria
 A São Cosme, São Damião

Os anjos em harmonia
 Os demônios estremeceram
 Toda a Terra se alegrou
 Quando estes santos nasceram

Quando estes santos nasceram
 Reinou um amor profundo
 Até os inocentes disseram
 Vieram salvar o mundo

São Cosme, São Damião
 Resplendor repleto de luz
 Resplandece a nossa alma
 Para sempre, Amém Jesus

Aí acabava o Bendito. E ia em frente até chegar a hora do samba que ia até de manhã. E como era muito sambador, aí um pegava meia hora, uma hora, não demorava não. E cachaça rolando...

Que hora é essa, Coló?
 De madrugada
 Que hora é essa?
 Meu relógio tá parado
 O pandeiro em trevesa
 Viola em sol maior
 Que hora é essa, Coló?

Pode peneirar, peneira
 Pode peneirar, peneira
 Pode peneirar

O samba chula existia por causa das rezas, de São Cosme, Santo Antônio e São Roque. Se não fosse a reza não existia o samba. Ali sambava da hora que terminava a reza até de manhã. Num acabava de noite não. Nunca acabou! Era até de manhã quando o dia clareava. Aí cantava a despedida. A despedida era assim:

Quando vem rompendo a aurora
 A noite parece o dia
 Um pássco cacurutá
 Tangendo cavalaria
 Saltando de galho em galho
 Dizendo: ô marido é dia, é dia, é dia
 Marido é dia, é dia, é dia...

-----//-----//-----

Adeus Corina
 Que eu já vou-me embora
 Levo pena, deixo pena
 Nas asas da siricora

Todo mundo cantando. **Ali cantava quem sabia, cantava quem num sabia. Quem soubesse entrava no mêi, quem num soubesse entrava também. Ali acabava a regra. A regra desaparecia; era tipo carnaval.** Aí todo mundo dava umas 4 voltas. E era o fim. Parava e ia todo mundo pras suas casas.

Daí, é vai nós, é vai nós, é vai nós...; eu fiquei rapaz, me casei, já era pai de família. Veio outro transtorno; pior ainda. Porque o pessoal que era devoto foi morrendo. Morreu uma cacetada; outros ficou velho e parente que morava em Salvador veio buscar; outros se mudou daqui ninguém sabe pra onde foi; **outros que passou a ser crente...Acabou o samba. Acabou a reza na região.**

Eu botei pra pensar: – *O que é que eu faço pra não deixar o samba morrer?* Eu aí: – *Vou criar um grupo de samba. Aí agora que chega a hora de como o Samba Chula [Filhos da Pitangueira] surgiu.*

Tá pintando no pedaço
Os Filhos da Pitangueira
No compasso da viola
No balanço da Roseira

Aí chamei, no dia 22 de março de 1968, um pessoal que era acostumado a gente sambar junto. – *Vamos formar um grupo? – Vamos!* Aí formamos o grupo, dia 22 de março de 1968¹⁶¹. **Aqui num tinha esse negócio de grupo. Nunca teve! Esse foi o primeiro! Na região do Recôncavo o mais velho é esse aqui! Eu botei o nome porque quando a gente fundou o grupo todos os integrantes era da Pitangueira¹⁶²; nasceu na Pitangueira. A Pitangueira tem esse nome porque aqui o que mais tinha era pé de pitanga.** Pra todo canto tinha um.



Zeca Afonso subindo a Pitangueira.
Detalhe da Ilha de Cajaíba ao fundo.

¹⁶¹ A formação do grupo, com 40 anos, em 2008, contava com: Zé de Lelinha [viola], João da Mata [violão], Zeca Afonso, Lelinho, Aurino Paciência [voz e pandeiro], Júnior [pandeiro], Djalma [pandeiro, maraca ou tamborim de couro de jibóia], Du [tamborim de couro de jibóia], Deni [maraca ou tamborim], Djavan [maraca], Barrigão [marcação]; sambadeiras: D. Didi, D. Tudinha, D. Lindaura, D. Neuza, D. Dete, D. Luíza, D. Linda, Celina, Ocleres, Edneide, Raílda, Maria Vitória, Maria Sofia, Maria Luísa, Letícia e Janine.

¹⁶² A referência à **comunidade** é uma característica forte no universo das culturas populares, pois como podemos perceber, reforça a **identidade coletiva** de seus componentes.

Aiá, lê ô
 Aiá, lê ô
 Se você quiser saber
 Onde é nossa morada
 Nós mora na Pitangueira
 Terra boa, abençoada
 Se você for lá um dia
 Vai ver a filosofia
 Do sambador da pesada

Quando eu formei o grupo tinha 12 pessoas na hora. Eu não me lembro de todo mundo não. Ói, homem foi eu, Zé, Mundinho, Zeca Franco, Cristiano e Cristoval. Agora mulher, tinha Eliana, Norma, Neide, Cute, Lulu. Dos que fundou o grupo não têm mais ninguém no samba. Dos homem, vivo só tinha eu e Zé, Zé morreu ficou sou eu.

Ali onde é o Banco do Brasil, era uma casa do IBGE, mas tava desativado. O Banco é ali mas a casa é da prefeitura até hoje. Aí pedi ao prefeito da época, Manoel Amaral, pra ele arrumar aquela casa pra fazer a sede provisória do grupo que eu tinha fundado. Ele disse: – *Ah! Tá certo!* Eu abri a casa, a gente limpou, e aí começou a ensaiar.

Nisso se veio um rapaz que morava com uma senhora ali em cima, que se chamava Nicilda. (...)E numa sexta-feira a gente tava ensaiando – só ensaiava dia de sexta-feira, de 15 em 15 dias. Numa sexta-feira a gente tava ensaiando ali... Ele encostou. Chama Lúcio esse rapaz. Quando terminou o ensaio ele me chamou: – *Ô rapaz, faça o favor! Me explique aí que manifestação é essa que eu nunca vi.* Eu disse: – *É o samba chula.* Ele disse: – *Venha cá, rapaz, eu tenho uma amizade no Teatro Castro Alves, em Salvador, se eu abrisse um canal lá com o pessoal, você é capaz de ir lá fazer uma apresentação com esse grupo?* Eu digo: – *Nós vai!*

Quando foi na quinta-feira ele veio que era pra gente ir no sábado fazer uma apresentação no Teatro Castro Alves. A primeira apresentação; nunca tinha feito nenhuma. A gente já sabia de tudo no samba, mas apresentação o grupo nunca tinha feito, só tava ensaiando, tava com poucos dias de criado. A gente foi e fez a apresentação. (...) Mas o pessoal gostou tanto que a gente foi fazer uma, fez quatro. Ele arrumou transporte, a gente ficou no [x] Hotel; hospedado lá. Aí convidaram pra tudo quanto era canto. Até que chegou o ponto que chegou.

A gente ganhou o Sonora Brasil em 2006 e conheceu quase o país inteiro¹⁶³. Primeiro quem descobriu nós foi Josias Pires. Ele teve aqui, eu não sei quem informou ele. Até que me convidou pra um evento na Escola de Música da UFBA. Lá eu conheci Katharina. Depois ela passou pra diretora do Teatro SESC Pelourinho, que ela tava fazendo uma pesquisa pra escolher os grupos pra fazer o Sonora Brasil. Foi pesquisado 34 grupos, e aí passou num telão e escolheram o Filhos da Pitangueira. Saímos daqui dia 1º de maio de 2006 e voltou 30 de julho. Encerramos em Vitória da Conquista. Tocou em mais de num sei quantas cidades. A gente saiu daqui dia 1º de maio de 2006, a gente foi pra São Paulo. Tocamos na capital; tocamos em São José do Rio Preto e em Santo André; de lá a gente foi pra Santa Catarina. Em Santa Catarina a gente tocou em Chapecó, Xanxerê, Concórdia, Laje, Criciúma, Laguna, Itajaí, São José, Florianópolis, é a capital, Rio do Sul, Jaraguá do Sul, Blumenau, e encerrou em Joinville. Daí a gente passou pro Paraná. A gente tocou em Ponta Grossa, tocou em Campo Morão, Cascavel, Paranaguá, e tocou em mais outras três cidades que eu não lembro agora. Daí a gente foi

¹⁶³ A turnê passou pelos Estados de Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Brasília, Amapá, Amazonas, Acre, Tocantins, Roraima, Paraíba, Pernambuco, Ceará, Alagoas e Bahia.

pro Rio Grande do Sul. Aí no Rio Grande a gente tocou em seis cidades. A gente tocou no Acre, Tocantins, Amazonas... A gente ganhou o mundo!



Livreto produzido por Katharina Döring e Wagner Campos/
Material de divulgação no Rio Grande do Sul.

Foi muito bom. O pessoal gostava muito. O único lugar que não teve muita influência foi numa cidade em Santa Catarina chamada Brusque, porque coincidiu com uma festa tradicional deles no mesmo dia que a gente foi lá tocar. **Mas em outros lugares o pessoal só faltava comer a viola. E pra quantos lugares eu mandei essa viola! Comprava na mão de Tonho [de Duca] e mandava.** Só pra Brasília foi três. Rio Grande do Sul, Paraná... Eu conheci muita gente que tocava viola, só que viola regra-inteira. Você vê Vavá Machado e Marcolino, uma dupla de Campo Mourão, no Paraná, ficou doido pela viola, queria comprar a minha. Aí tive que mandar uma pra eles.

Hoje eu já tô acostumado com o samba, já tô com sessenta e poucos anos de samba, que hoje eu fico normal. Mas quando eu comecei logo, Ave Maria! Aquilo pra mim era o céu que se abria! Eu no samba cantando? Misericórdia! Pior não é nada: o que me fez empolgar é que quando eu comecei, juntamente com um primo meu que já morreu, Chiquinho, quando meu avô passou pra nós dois, o pessoal tava acostumado a ver os homens cantando, fazer aquelas chula bonita, relativo bonito, era normal. Mas criança, nós dois foi os primeiro. Então o pessoal ficou muito empolgado, muito contente. E aquilo pra gente, recebendo aqueles elogio. Quando a gente ficou rapazinho, com 17, 18 anos, a gente não podia andar na rua que as moça queria lascar a gente; queria pegar apulso.

No samba da Pitangueira
Só se vê chegar mulher
Samba de partido alto
Só não samba quem não quer

Naquele tempo tinha muito sambador bom, e sambador de 1ª linha. **Hoje não tem mais sambador. Não tem porque não aprendeu.** Os sambas de hoje é coisas que

eles inventa. Não é raiz de canto nenhum. Na verdade, é preciso essas coisas. Eu não tenho nada contra. É uma manifestação e uma diversão como outra qualquer. Não é preciso ser do jeito que eu gosto. É do jeito que eles gosta. Mas não é samba chula verdadeiro. **Porque a gente cultiva a raiz do samba;** porque não existia samba no Brasil; os escravos que trouxeram o samba praqui. **A minha filosofia é outra!**

O samba chula tem regra. Já o samba de roda é tipo carnaval. Porque você chega no carnaval, você vê todo mundo lá pulando. Uns sabe pular, outros num sabe, mas tá todo mundo ali pulando no mêi também. E pode. Num tem problema nenhum. O samba de roda, da hora que começa até quando termina, tem uma pessoa na roda dançando; é chamado samba de roda por isso. Uma dança, dá umbigada na outra; outra entra, dá umbigada na outra; outra sai na mesma hora, e por aí vai.



Umbigadas.

O Samba Chula é o seguinte: é uma viola machete, só essa viola que serve pra samba chula, um violão, quatro pandeiros, um tamborim, uma marcação e uma maraca. Primeiro senta o violão, segundo, a viola; terceiro, o pandeiro; quarto, pandeiro; quinto, pandeiro; sexto, pandeiro; tamborim, o oitavo; a maraca e por último a marcação.

O violão e a viola é afinado na afinação “natural”. (...) A prima do violão é afinada na retinta do contra-baixo da viola. Aí fica o tom assim: o violão centrado em lá maior e a viola ponteando o samba em ré maior.

A viola sempre foi machete. Na verdade, segundo meu avô, o samba antes era só pandeiro e tambor, mas quando a viola machete chegou, ela comandou o samba. Por isso que só serve ela. A viola de 3/4 não serve pra samba não. Fica muito baixo. Só em sol maior que dá pra tocar em viola de regra inteira. Mas o samba fica feio.

Violeiro aqui na região teve muitos, Chiquinho, meu primo; Firme; São Porcino; Hilário; Maurício; Clarindo, esse que fazia viola; Gertrudes, irmão de Zé; Pedro Julião; Evandro, sobrinho de José; no Macaco tinha Evaristo; Fernando Paciência; Dionísio; Zezinho de Campinas; Mundinho; Zé de Lelinha; Cafuné...

O melhor violeiro nessa região, pra mim foi Cafuné e depois Chiquinho. Zé mais Gertrudes não tocava mais [que Cafuné] porque aprendeu a tocar com ele. Por isso que Cafuné era melhor do que eles. Ensinou a eles dois. **Zé aprendeu assim. Ele via**

Cafuné tocando. O irmão dele [de Zé] também tocava, mas não queria que ele pegasse na viola nem por brincadeira. **Aí quando ele chegava, via Cafuné tocando, dando aquelas passagens, ele chegava, ficava olhando, chegava em casa, Gabriel não tava, ele pegava a viola e pelejava até quando dava a passagem. Depois ele conferia com Cafuné. Cafuné: – Tá certo! Aí pronto, ele aprendeu.** Gertrudes também aprendeu com Cafuné. Mas o melhor, de todos os tempos aqui na região, foi Cafuné. O que Zé sabia, Cafuné sabia. Zé gostava de tocar violão, e tocava muito bem. **Mas o forte dele era o samba. Você vê que ele morreu, deixou um dinheiro, deixou aquela casa, e disse à filha que quando ele morresse, que aquele dinheiro ela gastasse na recuperação da casa pra fazer a sede do grupo que ele tocou 40 anos.** Eu não ia aceitar, mas como foi ele que pediu, a gente tem que fazer.

Viola de madeira
Do cavalete de ouro
No samba da Pitangueira
Ê, violeiro é um tesouro

Minha viola, ô viola boa
Ô minha viola, eu sambei lá na lagoa

A gente tava onde mesmo? Ah! **O samba chula é quatro cantador. Dois canta a chula, dois canta o relativo. As mulher faz o círculo. Elas ajuda a cantar tanto a chula como o relativo. Depois que canta o relativo, as mulheres, uma de cada vez, sai na roda. Ela vem no pé da viola, faz a cortesia aos músicos, dá uma volta olímpica na roda e depois vai dar uma umbigada naquela que vai entrar pra sambar depois dela. Elas continua lá no trabalho delas, ajudando a cantar. Aí a gente canta a mesma chula e o mesmo relativo. Aí aquela que levou a umbigada sai na roda e faz a mesma coisa que a outra fez. Aí, a que receber a umbigada, agora vai esperar cantar outra chula; porque a chula só é cantada duas vez, num pode ser uma e num pode ser três. Aí canta outro relativo. Pois o relativo, geralmente, diz alguma coisa que condiga com a chula.**

Por exemplo, tem uma música minha que diz assim:

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

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

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

As músicas do grupo são minhas. Todas as músicas são minhas. (...) Tem alguns relativos de domínio público. **Agora as chulas todas são minhas. Todas sou eu que faço, eu sento, escrevo, e aí ensaio com a turma. Quando é no dia que a gente vai**

fazer apresentação, tá todo mundo sabendo. Não tem problema nenhum. A gente reúne, eu passo a letra, tiro cópia das músicas mais novas que eu faço e dou pra cada uma das pessoas, principalmente os sambadores, que vai cantar a chula comigo, fazendo a segunda [voz].

Sambador da Pitangueira
 Não pensa em tempo ruim
 Todo dia vai pro samba
 Na casa do Joaquim
 Leva viola e pandeiro
 No folclore brasileiro
 Sambador bom é assim

Samba chula é o mesmo samba amarrado. (...) Porque tem o samba corrido, e o samba chula que é mais lento, o pessoal chama samba amarrado. Outros chama samba de viola, mas o nome é samba chula, que é diferente do samba de roda¹⁶⁴. A diferença é por causa das regras. O samba de roda não tem regra, samba quem sabe, samba quem não sabe; dança quem sabe, dança quem não sabe; canta quem sabe, canta quem não sabe. Mas o samba chula tem regra. Só pode cantar quem sabe; só pode dançar quem sabe; porque a dança é diferente também da outra. A dança quem pode lhe explicar melhor é Lindaura.

Agora, se o samba chula não é assim como eu tô falando, não é samba chula, é outra manifestação. A gente correu o Recôncavo todo, o único lugar que tem um samba que não é igual ao nosso por causa da viola, só falta a viola, é em Candeias. Todos os outros são diferentes. Porque não pode tocar atabaque; não existe atabaque em samba chula. Esses grupos de Santo Amaro, de Cachoeira, de Santiago do Iguape, de São Braz, tudo tem atabaque pra bater. (...) Outra coisa, as dançarinas do samba chula não é pra se vestir de baiana. A única coisa que tem que se vestir de baiana só é quatro manifestação: é candomblé, acompanhar Lindro Amor, lavagem de igreja e vender acarajé. (...) Mas o samba não. (...) Essa é a característica do samba chula.

O samba chula tem três ritmos: martelo, estiva e tropeiro. Tropeiro é o que eu mais uso. E canto alguns martelo, não é muito comum, mas eu canto. Estiva eu não gosto. Não gosto porque é mais lento. A toada mesmo, sempre foi essa que você vê aí. Desde quando meu avô me ensinou, o samba é esse aí. As músicas que vão mudando. Tem música de 10 anos, de 20 anos, de 30 anos e a gente vai escrevendo outras. Mas a toada é a mesma desde quando eu aprendi, essas mesmas regras que taí hoje.

Naquele encontro de Mestres do Samba lá em Santo Amaro, aquele sambador lá falou que o samba tem que se modernizar. Quem tem que se modernizar é ele, não é o samba. Porque ele tem que entender que eu tô dando continuidade a uma coisa do passado. Eu não posso modernizar nada. Senão deixa de ser o que é; deixa de ser tradição. Como é que posso modificar isso? O que eu posso fazer é ter músicas novas, mas o ritmo, a toada, que é o principal, não pode ser mudada. A regra não pode mudar! Quem gostar, gostou! Quem não gostar, não gostou! Não vá lá olhar!

¹⁶⁴ Alguns sambadores se referem ao samba corrido como sendo o samba de roda, diferenciando-o do samba chula, que eles não chamam de samba de roda. Pode-se considerar um caso de metonímia, ou seja, uma permuta da “parte” pelo “todo”.



Os franciscanos Zeca Afonso e Mãe Aurinha
no 1º Encontro de Mestres de Samba de Roda da ASSEBA (28/03/2009).

Um dia desses mesmo eu encontrei uma moça na rua, e ela falou: – Ô, Sêo Zeca, eu tava doida pra ver o senhor. Eu nunca vi essa moça! Eu disse:– Pois não! – O senhor conhece um rapaz em Salvador que se chama José, o apelido é José do Taxi? – Conheço! É um grande amigo meu. – Pois é. Eu peguei o Taxi dele esses dias pra ir pra rodoviária e falando que eu era de São Francisco do Conde, ele falou: – Você conhece Zeca Afonso? Eu disse: – Sim, conheço. Ele: – Dê muita lembrança a ele e diga que qualquer dia desses eu vou lá fazer uma visita a ele. Eu agradei e perguntei a ela: – E como é que você me conhece, que eu nunca lhe vi? Aí ela disse: – Eu lhe conheço por causa do seu samba. Eu moro no Drena, hoje eu já conheço três filhas sua, Railda, Renilza e Sandra, mas eu peguei a conhecer o senhor por causa de seu samba. **Porque eu vejo esses sambas tudo aí tocando, e não me toca em mim, nada. Mas quando eu vejo dizer que o Samba Chula vai tocar, nem o café de meu marido eu faço. Arreio tudo e vou assistir.**

Eu sou sambador famoso
Dentro da minha região
Meu pagode tem viola
Tem mulher, tem violão
No samba da Pitangueira
Canto chula de primeira
De doer no coração

Você vê que tem gente que valoriza, mas a Cultura [Poder Público] não dá importância. A Cultura eles não dá a mínima. O que eles querem é que nós aqui de São Francisco do Conde toque de graça pra Prefeitura. Olha meu amigo, a gente tem que ter caixa de som, a gente tem que ter viola, tem que ter violão, tem que ter pandeiro, tem que ter microfone... Vai tirar dinheiro de onde, se todo mundo é pobre, trabalhador? (...) Eu era funcionário público; me aposentei como mestre de obras (...) Então, vai tirar do salário da gente? Num pode! Tem que de alguma forma arranjar dinheiro.

Porque o samba não me deu nada até hoje. Materialmente. **Mas me deu muita experiência, muito conhecimento das coisas, porque nos levou até lugar, por exemplo: eu toquei no Palácio no Planalto. Quem é no Brasil que ia imaginar acontecer uma coisa dessas? Samba no Planalto? Eu já sentei, como eu tô conversando com vocês aqui, com o Presidente da República, 24 minutos, olhando um pro outro, conversando. Isso através do Samba Chula.** Coisa que no Brasil, acho que nenhum pé-rapado fez isso. Só eu mesmo. (...) Porque quando eu recebi o convite pra tocar no Planalto, teve uma pessoa que me disse assim: – *Rapaz! Você tá feito menino? Você vê o Governador de um Estado, um Deputado, sai de um Estado pra Brasília pra falar com o Presidente da República, passa um mês lá e resulta não falando. Agora você vai pra lá tocar? Você acha que o Presidente vai dar importância nenhuma lá a vocês?* Eu digo: – *Bom! Se ele num der importância nenhuma a nós a culpa não é nossa. E o Governador que vai lá, eles vão lá sem ser chamado. E eu tô indo chamado pelo Presidente da República. Então eu acho que vamos ser bem recebido.* E fomos de fato!

O samba me deu também o jeito de tratar as pessoas. Porque labutar com gente não é brincadeira. Então, eu labutando tanto tempo com tanta gente, eu ganhei muita experiência com isso. Hoje eu tenho uma outra filosofia de vida do que antes do grupo. Porque antes eu não era a pessoa que sou hoje. Dizem que pau que nasce torto, não tem jeito, morre torto. Mas não!

E eu agradeço a todas as pessoas que me acompanhou desde quando eu criei o grupo. Porque eu não podia agradecer antes, porque não tinha grupo, tocava todo mundo misturado. Não tinha que agradecer a ninguém nem ninguém tinha que agradecer aos outros. Quem agradecia era o dono da casa a todos.

Mas em termos de grupo, em primeiro lugar eu agradeço a Zé, que tocou comigo 40 anos; não é 40 dias. Tocou sem ter problema nenhum. Não tinha dia nem hora. – *Vai ter apresentação em tal lugar!* Não tinha conversa; Segundo, eu agradeço a quase todos porque entrou muita gente no grupo e só não continuou porque não teve a capacidade de aprender. Porque entrou muito sambador, mas eles queria vir pro grupo pra mostrar que ele é sambador. E no grupo você tem aprender as coisas de cá do grupo. Esses que acompanhou o grupo, que toca, que canta, que faz tudo, eu agradeço a eles todos. A Djalma, meu filho, que é presidente. Ele faz tudo pra coisa dar tudo certo; Lindaura, minhas cunhadas, minha esposa, que são umas mulheres que faz tudo certo, que dança e canta muito bem; Celina, Linda, Luíza, Dete...; **Porque uma pessoa só não faz nenhum samba; só faz com os outros.**¹⁶⁵

Enquanto eu tiver vida, o samba não acaba. Enquanto Deus me der o direito de viver, eu vou dar continuidade. Enquanto eu puder cantar, eu não vou parar nunca. Mas quando eu morrer eu não sei. Porque desde quando eu sou evangélico eu não parei¹⁶⁶. **Não parei porque quando eu me converti, eu avisei à direção da doutrina que eu não ia abandonar o samba de jeito nenhum. Eu ia continuar.** Eles disseram: – *Não, não tem problema não. É seu trabalho. Só não pode tocar em terreiro de candomblé*¹⁶⁷, em caruru. Por isso que desde que formou o grupo eu nunca toquei em terreiro de candomblé nem em caruru de ninguém. Mas antes de formar o grupo eu já toquei muito. Porque quando a gente formou o grupo, no mesmo ano, quase no mesmo mês, eu virei evangélico.

¹⁶⁵ O parágrafo todo é mais uma referência à (co)letividade nas rodas de samba.

¹⁶⁶ Zeca Afonso, diferente de muitos que abandonaram o samba por causa da conversão religiosa, se manteve fiel a este e à promessa feita ao avô. Que assim seja!

¹⁶⁷ Infelizmente, casos de intolerância religiosa, principalmente contra religiões de matrizes africanas, ainda são freqüentes, sobretudo na Bahia.



O Samba Chula Filhos da Pitangueira, enfim, presente(!) em um caruru na casa de D. Luíza – sambadeira do grupo (28/12/08)

Tamo aí estimulando a rapaziada nova para o futuro, mas quem sabe é Deus se eles vão ter essa competência. Com todo o prazer eu passo pros meus netos, meus filhos, pra todo mundo, qualquer pessoa que quiser aprender...Qualquer hora.

Eu tenho 11 filhos. Foram 16. Morreram 5. Nenhum deles gosta de samba, só Djalma. Nenhum deles nunca se envolveu com samba. De mulher, só Railda. Agora de neta, têm três netas no samba. Quando eles tava mais novo, deixei eles lá fazer as brincadeiras deles. Porque eles gostava de outras coisas, de reggae, num era samba. **De um tempo pra cá, que comecei a botar os meninos pra aprender; estimular os meninos pra o futuro, tal. Se eles quisesse. Porque meu avô me pediu pra eu dar continuidade ao samba, que ele ia morrer feliz com isso. Então eu fiz o mesmo com eles. – *Eu quero que vocês aprenda, porque eu não vou ficar todo tempo, eu vou morrer também, e quando eu morrer, se vocês quiserem dar continuidade a essa tradição, aí vocês já sabem alguma coisa. Então os meninos já tão aí, tocando o violão, tocando a viola, os outros instrumentos.***



O Samba Chula na abertura da Conferência Territorial de Cultura (Cachoeira/BA, 03/11/09); Dos 11 sambadores na foto, só os que se encontram imediatamente à esquerda e à direita atrás do mestre Zeca Afonso, não são familiares seus.

Tem um [neto] que começou com 9 anos; o mais velho; tem um que começou com 6 anos, Deni; Djalma começou já rapaz, batendo tamborim e pandeiro. Desde menino que ele gostava. Qualquer coisa, ela sentava numa cadeira e começava [Zeca batuca na cadeira].

Jefferson é meu neto. Começou com 6 anos. Larga um pandeiro pra dentro! Eu comecei a ensinar a ele em casa, depois comecei a levar pro samba. Ele tem vontade de aprender. Todo dia ele diz: – Pai – que ele me chama de pai –, *quando você morrer, eu vou tomar conta do samba chula*. Todo dia ele fala! [emoção]. Eu digo: – Tá certo!



Jefferson (9 anos) / Zeca Afonso e Jefferson antes de uma apresentação do Samba Chula

O mesmo que aconteceu comigo e meu avô; ele disse que se eu morrer ele vai levar pra frente... Não vai deixar acabar! [segue a emoção...]

E pra não acabar a conversa com Zeca, sem um bom samba de viola, Milton Primo – grande parceiro de pesquisa em São Francisco do Conde – e sua inseparável viola machete, “deu corda” à prosa convidando o mestre para gritar umas chulas. Zeca sorriu: – *Peraí, deixa eu pegar alguma coisa pra bater*. Deu três passos até alcançar uma frigideira em cima da pia do quintal, se aprumou, e aí...



Milton Primo e Zeca Afonso

O samba da Pitangueira
 Faz doer no coração
 Tem pandeiro, tem viola
 Tem mulher, tem violão
 Você precisa ver
 Porque lá ninguém quer ser
 Empregado, nem patrão

Nirê, nirê
 Ô, nirê, nirá
 Ô cabocla, ê ê morena

-----//-----//-----

A peça atirou no mar
 Pancada de cinco hora
 Adeus minha gente adeus
 Adeus que eu já vou-me embora

Djalma Afonso Gomes (46 anos, filho de Zeca):

Eu nasci em 16 de maio de 1963, ali na Pitangueira.

Aqui na região tinha o samba chula, mas a gente mais novo assim num ia muito. Na minha época mesmo, eu brincava mais assim em negócio de sambão. Que na época aqui tinha muito sambão, aquela zoadá assim que a gente fazia. Num era propriamente o samba. Não era samba não. Pegava os instrumentos e ficava tocando assim, quando tinha qualquer brincadeira, é jogar bola, essas coisas, aí levava o sambão e ficava brincando ali.

Mas o samba chula mesmo, na verdade, eu só ia olhar. Desde pequeno eu já ia olhar; num tocava realmente, mas já tinha noção de quase tudo. Os caruru quando tinha na região, eu sempre, pequenininho, eu ia, ficava olhando os pessoal. Conheci muitos tocadores de viola machete aqui na região, através dos caruru nas casas que o samba chula ia, com pai, Zé de Lelinha tocando machete, e eu ficava olhando, que era uma coisa linda, e eu pensando comigo mesmo que um dia eu ia participar do samba.



Observação!

Na verdade, meu pai mesmo, nunca chegou pra mim pra me dizer: – *Você vai participar do samba. Vou passar pra você tudo o que eu sei do samba.* Eu que comecei a participar por mim mesmo. Ia pro samba, ouvir o samba tocar, comecei ir, ir, aí quando alguém largava um instrumento eu ia assim e pegava, aí pai dava aquela olhada pra mim assim, eu com medo dele reclamar, mas num reclamava não. E eu comecei a ir pegando.

Depois de um certo eu fui embora daqui de São Francisco do Conde, me casei e fui morar em Santo Amaro. Depois, já com meus filhos, que eu voltei praqui, foi justamente nessa época que o Samba Chula tinha se desestruturado; várias pessoas morrendo, e não tinha assim muitas pessoas pra participar do samba. Aí que eu comecei a participar; eu e meus primos: Valberto, Juquinha, Cláudio e Elival.



Intervalo? Segue o samba...

A gente brincava junto; até o time que a gente tinha era na família. Irmão mesmo meu, ninguém nunca se interessou pelo samba chula. Já irmã minha só Railda mesmo, que entrou no samba primeiro que eu, que ela é mais velha, e também desde garotinha começou a ir pro samba e tá até hoje. E tá com filha e

duas neta já no samba também, que é Carol e Leidiane, bisnetas de pai¹⁶⁸. As meninas às vezes ficam sentida porque, na verdade, elas querem participar de alguns eventos, mas devido as roupas não darem mais nelas, elas não vão. **A gente vai ter que fazer alguma coisa aí que é pra conseguir comprar essas indumentárias pra essas meninas voltarem a participar do samba como elas querem. Elas cresceram e as roupas não tão dando mais.**

Dos homem só eu mesmo, **porque sempre quando eu ia, desde pequeno, eu sempre tinha vontade de participar do samba. Isso é uma coisa de dentro da gente mesmo, que vem no sangue.** Tinha um irmão meu mesmo, meu irmão mais velho, Tourinho, Edval, ele fazia sambão junto comigo quando eu era garoto. Mas já pro samba chula ele nunca se interessou em participar. Os outros também que vieram depois nunca se interessaram. A gente não tem nem como explicar assim porque. É mais de cada pessoa. **Eu acho que quando a gente tem o dom de estar ali dentro daquela manifestação, daquela história, daquela herança, não tem pra onde correr. A gente pode rodar, girar e mexer, mas vai estar ali; um dia vai voltar prali.** Como aconteceu comigo: eu fui embora daqui pra Santo Amaro, já voltei com família, mas comecei a participar do samba, a tocar os instrumento, naquela época eu comecei tocando aquele tamborimzinho que a gente chama telecoteco; meu primo tocava marcação, Barrigão [Edmundo da Cruz], que toca marcação hoje, que é meu cunhado, não tava no samba ainda.

Depois de alguns problemas até bobo do samba, meus primos se afastaram e aí que começou a entrar meus filhos no samba: Deni, entrou com 6 anos de idade; Du, já era o mais velho, tinha 8; Deijvam tinha 7. **Eu comecei a levar os meninos pro samba.** Deni começou tocando o tamborim couro de jibóia, que era o instrumento que eu já tava tocando no samba, porque o senhor que tocava esse instrumento antes, tinha se afastado.



Djalma esticando o couro do tamborim/ Na falta do fogo, a lâmpada!

Aí Deni já começou tocando o tamborim couro de jibóia, porque como você pode ver, ele tem uma facilidade incrível pra pegar as coisas, inclusive a viola machete mesmo, você vê a facilidade que ele tem pra tocar.

¹⁶⁸ Só pra reforçar a discussão geracional, Zeca já tem bisnetas no samba!

Os meninos sempre gostou também, igual a mim, de tocar instrumento, essas coisas assim. Na época que eu tinha o sambão, os instrumentos ficavam lá em casa, e os meninos já foi aprendendo comigo a tocar esses instrumentos: pandeiro, tamborim, marcação. Eu deixava eles brincar e ficava no meio brincando com eles também. Aí, eu ia passando como era que tocava e tal, e eles foram aprendendo. Eles gostavam, foram pegando fácil, eu comecei a levar eles pro samba também e hoje tão aí, já crescidos, Du já tá de maior, com 19 anos; Djavan também já fez 18; só Deni que ainda tá com 16, é de menor ainda, mas tão tudo aí no samba até hoje. Essa herança de família vai se perpetuar por aí... vai levar mais adiante...



...

Mas eu fico ali em cima ainda. Isso é uma questão muito complexa. Na época das oficinas com Zé mesmo, foi muita persistência. Uma coisa que é até chato eu falar isso, mas a gente tá falando as coisas que aconteceu, e eu acho importante frisar isso, muitas vezes pai chegava lá na oficina, na época do finado Zé de Lelinha, e achava que os meninos num ia pegar o toque do machete, achava que era difícil, mas eu: – *Não! A gente tem que incentivar os meninos. Por que se eles num pegar quem que vai pegar? Uma coisa que é herança de família; eles que já convivia ali no meio do samba, já conhecia a viola, já conhecia os toques, de ouvir né, já é familiar, fica mais fácil. – Os meninos têm que pegar que é pra gente levar essa cultura adiante.* E ainda tinha um porém, que eu nessa época já era presidente do Samba, do grupo, tinha como tá insistindo com eles em casa. Porque na verdade não era só eles três, meus três filhos que faziam as oficinas, que participavam, tinha outros meninos também, só que desses todos os que eu podia insistir era meus filhos, que tava dentro de casa, comigo ali no dia a dia; **ficava passando pra eles que isso era uma coisa deles mesmo, que era uma herança cultural de família, que eles tinha que levar adiante porque, amanhã ou depois, eles iam até agradecer a mim por estar fazendo isso.**

E eles iam, às vezes até sem querer ir, porque sabe como é essa turma nova, na juventude, não quer ter aquele compromisso. Mas eu insistia: – *Vá pro samba!* Foi tanto que eu tive até que matricular eles numa aula de cavaquinho; que eles queriam aprender a tocar cavaquinho. **Aí, pra eles poder tomar a aula do machete, eu tive que botar eles pro tomar aula de cavaquinho também. E em um ponto até ajudou porque eles**

começando a tocar o cavaquinho eles foram pegando a noção de instrumento de corda e pegou até o toque do machete mais fácil. Era o finado Gabriel, uma pessoa muito conhecida da gente também, que tocava bambolim, tocava cavaquinho, violão, sabia muito, era muito meu amigo também, aí eu dava uma ajuda de custo a ele, porque eu também não tinha condições de pagar pela aula pros meninos, que era mais de um, e era caro pra mim. Aí, por amizade, ele dava aula pros meninos e o que eu podia eu pagava a ele. E aí que os meninos começou a tomar também as aulas de machete e graças a Deus pegou o toque e a gente agradece a Deus por isso, porque se não fosse isso, era capaz de hoje não ter ninguém que tocasse o machete aqui; o samba poderia ter parado. Você vê que Zé logo depois teve o derrame e parou de tocar.

Eles gostam de tocar e eu fico muito orgulhoso com isso. Quando o pessoal muitas vezes me pergunta: – Tô sabendo que seus filhos tocam o machete. – Tocam! Aprenderam com o falecido Zé de Lelinha. Aí, a gente mantém essa tradição e eu tento até fazer alguma coisa por eles assim, eu me esforço, pra incentivar eles ainda mais, pra que eles gostem do samba mais ainda.

Estar no samba pra mim é sem explicação, é até difícil de explicar o prazer que a gente sente. É uma coisa que a gente faz com muito prazer. A gente parece que tá ganhando na loteria ali. É uma satisfação muito grande que a gente tem. Abaixo de Deus, é minha família e o samba. Ainda mais que minha família é tudo crescida no samba; tá tudo em casa já. Ave Maria! Eu gosto muito de participar. Às vezes mesmo, eu tenho até um compromisso, um problema assim particular pra resolver, se pintar alguma apresentação do samba pra fazer, eu deixo pra resolver as coisas depois e vou fazer o samba, que é ali que eu fico feliz mesmo, quando tem uma apresentação pra gente participar. É muito bom!

Hoje no momento eu tenho ficado preocupado é com cantador de chula¹⁶⁹. Porque na verdade só tem pai. Se ele parar de cantar vai dificultar. Porque eu sei cantar o samba, mais tem que ter outras pessoas pra cantar junto, porque o samba chula você sabe que é dupla; se faz com três, mas o certo é dois gritando a chula e dois gritando o relativo; primeira e segunda voz, uma sustentando a outra. **Hoje aqui é difícil encontrar pessoas que saiba fazer isso. Isso é dominado mesmo pelas pessoas mais velhas. Os novos não têm não; porque é difícil! Tem que ser na convivência ali pra você aprender a toada do samba chula. Eu acredito que isso seja mais de dom. Você pode até cantar as músicas, mas aquela toada do samba ali, colado com o tom da viola, é difícil, não é qualquer um que canta não.** Tem que gritar no tom, senão o samba fica feio.

E o negócio é que o samba chula também é gritado. Porque na verdade isso é da época do plantio da cana de açúcar. Ficava uma dupla trabalhando cá e a outra lá longe respondia em cima do que o de cá tinha cantado¹⁷⁰. Aí pra poder ouvir o outro ali, na lida, tinha que gritar mesmo. E labutar com cana num é fácil. Cantava ali pra distrair. Trabalhei muito com cana; eu e meu irmão mais velho, Tourinho. Eu comecei a trabalhar com 6 anos de idade. Pai tinha muitos animais, e naquela época o plantio de cana aqui era grande mesmo. Aí a gente levava os burro carregado de cana pra ir pesar na balança. Comecei a trabalhar cedo, pegando cana, cortando cana, cortando banana no bananal dos outros. Estudei até o 2º grau; me formei

¹⁶⁹ De fato, o saber tocar a viola machete e o saber gritar a chula, são as maiores preocupações na atualidade acerca do potencial de continuidade da prática do samba chula do Recôncavo da Bahia. A ASSEBA, a Associação Umbigada e alguns pesquisadores que construíram uma relação com esse universo nos últimos anos, vem buscando colaborar com a superação destas problemáticas significativas. Tais como o Projeto Cantador de Chula citado em capítulo anterior.

¹⁷⁰ Essa tese da chula ser um canto de trabalho é bastante aceita e difundida entres os sambadores.

em Técnico em Contabilidade; Hoje trabalho na prefeitura, há muitos anos, desde a época que o prefeito era Claudemiro Oliveira Dias, que hoje é o Secretário de Cultura do município.

Mas tamo na luta aí e no que depender da gente, o samba chula não vai acabar não; o couro vai comer salteado por um bocado de tempo ainda... [risos]

Du (Djalma da Cruz, 19 anos, filho de Djalma):

Eu comecei no samba tocando tamborim, aquele que aqui na região chama de telecoteco. **Os instrumentos de percussão do samba eu toco tudo, mas geralmente o que eu toco mesmo hoje, é o tamborim de couro de jibóia. Além da viola machete que a gente aprendeu a tocar com Zé.**

Se fosse pra escolher um instrumento assim pra eu tocar no samba, se eu soubesse mesmo, era a viola. Mas como eu ainda não sei muito, eu prefiro o tamborim de couro de jibóia mesmo.



Júnior, Du, Barrigão e aprendizes.

Deni (Denivan da Cruz, 16 anos, irmão de Du):

Eu já prefiro o violão. Eu comecei tocando maraca, depois passei pro tamborim também. Aí foi que **Zé me ensinou a tocar viola; eu aprendi uns toques e aí comecei a tocar viola também. Depois Milton me ensinou a tocar violão e eu comecei a tocar.**



Deni e Milton em estudo na casa de Boião/ Deni no samba;
 Nas palmas: Iara e Jane [neta e filha de Zé de Lelinha]; D. Lindaura nas tabuinhas.
 Ao fundo, dentro da casa, espontaneamente outra roda se formava.

Du:

Quem incentivou a gente mesmo a entrar no samba foi Djalma. Ele levava a gente pros sambas que ele ia tocar. E quem tocava antes esses instrumentos que a gente toca eram os primos da gente. Aí, eles saíram e a gente começou a entrar no lugar deles. Eu, Deni, Ivan – meu outro irmão –, Júnior, que é primo, fomos tudo entrando no lugar dos que tocava antes. A gente já tinha noção de tanto ver eles tocando. Quando eles paravam pra descansar, a gente ia, tocava, e ia aprendendo; na prática mesmo.



Du, Djevan, e Deni.

Porque a gente gostava também; que se num gostasse não tava até hoje. É bom demais, a gente se diverte com o que faz. Eu entrei no samba com 9 anos, e Deni com 7. Eu hoje tô com 19 e ele tá com 16.

Às vezes os cara [os amigos] diz assim: – *Ih! Num gosto não! Isso aí é pra véi!* Aí a gente diz assim: – *A prova de que não é, é que a gente tá também no samba e nós não somos velhos! E a gente gosta de fazer isso!*

As meninas gostam de ver a gente no samba. Claro, que o negócio do pagode é mais atrativo, mas têm muitas assim que gostam.

O tipo de som que a gente gosta mais de ouvir assim é pagode. Em segundo, o samba. Mas a gente ouve muito pagode. Eu até já toquei numa banda de pagode.

Tocar no samba é bom demais. Viajar por esses cantos todo com o samba é massa viu. Na turnê eu tava curtindo mesmo, ver o povo gostando, aplaudindo, pedindo pra gente ensinar como era que tocava os instrumentos. Foi muito bom! A gente já tocou até no Planalto, né?

Boião:

Quando eu fui pra Brasília, eu pintei-lhe a merda lá. Chamei Lula, gritei como quê! Eu disse: – *A gente lhe ajudou, agora tá na hora de você ajudar a gente. A gente tá precisando de você agora!* Hum! Eu que esperasse! (risos)

Du:

Painho incentiva muito a gente a tocar. A gente sabe que o pessoal já tá ficando velho, e ele sempre fala que é pra gente prosseguir; que quem vai dar continuidade a esse trabalho é a gente. E é isso que a gente tá pretendendo!



Zeca, o filho Djalma (no tamborim) e os netos Deni (na viola machete) e Jeferson (no pandeiro).

3.2.3 As oficinas de viola machete e a Fundação Cultural José Vitório dos Reis (Zé de Lelinha): dando “corda” à memória do mestre...

Aprendi por mim mesmo. Eu via as pessoas tocando, eu ficava espiando, achava bonito. Não largava a viola enquanto não realizasse uma "passagem" que os mais velhos faziam.

(Zé de Lelinha)¹⁷¹

José Vitório dos Reis, nasceu em São Francisco do Conde no dia 10 de janeiro de 1924 e desencarnou no dia 14 de setembro de 2008.

Nosso primeiro con-tato se deu na (co)memoração do aniversário de 40 anos do Samba Chula Filhos da Pitangueira, em 29 de março de 2008.



40 anos de Samba Chula. A viola “comendo no centro”!

O último contato, por sua vez, aconteceu numa das oficinas de viola machete à porta de sua casa no dia 03 de setembro de 2008. Nesse dia, tínhamos combinado de fazer nossa primeira oficina-ensaio, convidando os sambadores e sambadeiras do Samba Chula que pudessem comparecer, para fazermos uma roda onde Milton, Du e Deni assumiriam a viola e, conseqüentemente, o samba. Contando com as participações especiais de mais um violeiro e mais uma sambadeira, respectivamente, Jean e Jane, esta acabou sendo a última oficina e o último samba com a presença de Zé em vida, pois 11 dias depois ele viria falecer, vítima de um segundo Acidente Vascular Cerebral.

¹⁷¹ Único depoimento do mestre, no livro: Viola Instrumental Brasileira (Andréa Carneiro de Souza, Editora Artviva, 2005, p.192). Existem outros livros em que o mestre Zé de Lelinha se fez presente. No entanto, nem eu nem o mestre tivemos acesso aos mesmos. Não citarei os nomes de seus autores pra não ser antiético como tais.

Apesar de sua extroversão, Zé não era de muita conversa. Assim sendo, nesse ínterim, busquei fortalecer as minhas relações com ele e criar, conseqüentemente, uma condição mais favorável para, aos poucos, ir acessando o que fosse possível e o que ele achasse viável da sua história de vida, sobretudo no samba. Porém, com a rapidez de um “avionista”, ele fez sua viagem para as “terras de Aruanda”¹⁷² e tivemos que mudar o rumo de nossas prosas.

O dia 14 de setembro de 2008 foi um dos mais significativos nas relações que eu vinha estabelecendo com o mundo do samba de roda do Recôncavo da Bahia. Estava em Santo Amaro da Purificação, comemorando junto aos sambadores e sambadeiras, o 1º aniversário da Casa do Samba e a entrega dos materiais solicitados pelos grupos de samba de roda que foram contemplados com o Projeto Pontão de Cultura¹⁷³.

Como era de costume em minhas participações nas assembleias da ASSEBA, chegava com alguns minutos de antecedência para colaborar na organização do espaço e em outras possíveis demandas que viessem a surgir. Nesse dia, estranhei o atraso do coletivo de São Francisco do Conde, até a chegada de Alva Célia – uma das coordenadoras da Casa e sambadeira franciscana – que, ao me ver, dirigiu-se a mim com um semblante de tristeza e a seguinte notícia: – *Petry, tá sabendo que Zé de Lelinha faleceu essa madrugada?* Sei que respondi que não, e fiquei sem prumo e sem rumo até absorver a informação.

Daí, liguei para a casa de Djalma; não lembro quem me atendeu, mas confirmou o fato, informando que o corpo do mestre estava sendo velado em sua residência na Pitangueira e que o enterro seria naquela mesma manhã. Até esse momento, estava conseguindo controlar a emoção; no entanto, ao ligar pra casa para informar à companheira, não consegui conter o nó na garganta. Assim, desliguei o telefone enquanto a assembleia se iniciava com Alva Célia socializando a informação,

¹⁷² Aruanda é a morada sagrada na espiritualidade, dos espíritos, dos orixás e entidades afins. Nas palavras de Abib(2004, p.14), “lugar mítico, destino daqueles que daqui partiram, mas que ainda retornam, pelo chamado solene do berimbau”, da viola, dos atabaques, ou de outros instrumentos sagrados capazes de, via ritualidade, nos conectar com a ancestralidade.

¹⁷³ A ASSEBA foi contemplada no Projeto Pontão de Cultura, do Ministério da Cultura, com a liberação de R\$200,000,00 (duzentos mil reais) para compra de equipamentos para a Casa do Samba e apoio material para os grupos de samba de roda. Foram beneficiados, segundo critérios discutidos em assembleia, os grupos: Samba Suspiro do Iguape, Samba Raízes da Pitanga, Samba Raízes de Santo Amaro, Samba Filhos da Terra, Samba de Maragogó, Samba Nosso, Samba União Teodorense, Samba Filhos da Pitangueira, Samba Os Vendavais, Samba Brilhante de Irará, Samba Caquende, Samba Filhos do Varre Estrada, Samba Raízes de Angola, Samba do Rosário, Samba Esmola Cantada, Samba Bicho da Cana, Samba Suerdieck, Samba das Raparigas, Samba Raízes de Saubara, Samba Raízes Negra do Recôncavo, Samba da Capela, Samba São Braz, Samba Filhos de Nagô, Samba de Marcangalha, Samba Quixabeira da Matinha, Samba Filhos da Barragem, Samba Barquinha, Samba Raízes de Acupe, Samba da Ilha, Samba Solo, Samba Resgate, Samba de Dona Cadú.

solicitando um minuto de silêncio em memória ao mestre, e conduzindo uma oração que respeitosa e comovida foi acompanhada por todos. Rapidamente, a alegria das conquistas que seriam comemoradas, cedeu lugar à tristeza da perda de um grande camarada. Porém, nada como um bom samba para reativá-la e emitir vibra-sons ao mestre. E essa foi a decisão tomada pela assembléia, mantendo assim a festa que viria acontecer. Alva Célia, por sua vez, ao sair do recinto, cruzou comigo e informou que estava a retornar para São Francisco do Conde, oferecendo-me carona.

Enfim, chegamos à Pitangueira. Familiares, amigos e demais admiradores de Zé se encontravam à porta de sua residência. Dentro desta, a caixão do mestre – com seu semblante naturalmente tranqüilo – coberto com a bandeira do Samba Chula Filhos da Pitangueira e, sobre ela, a viola machete que o acompanhou por muito tempo. A mesma, que de forma instrumental, ecoava dentro da casa juntamente com o choro de filhos(as) e netos(as)¹⁷⁴.

Não demorou muito para o cortejo sair. À frente deste, um pequeno carro de som executando a gravação supracitada, seguido por algumas sambadeiras do Samba Chula, devidamente uniformizadas com suas roupas de samba; e logo após, o caixão – ainda coberto pela bandeira – sendo revezado nas mãos da multidão que o acompanhava emocionada.

Chegando ao cemitério, após alguns pronunciamentos (Jorge Tchuri, Zeca Afonso e Djalma) e orações, Milton Primo foi convidado a tocar sua viola, e, enquanto o corpo do mestre descia à terra, o samba chula subia aos ares...

Ai, ai pandeiro
 Aê, viola
 Pandeiro não quer que eu samba aqui
 Viola não quer que eu vá embora
 Ai, ai pandeiro
 Aê, viola

Tira lá e lá, ô lá
 Tira lá e lá, ô lá
 Tira lá e lá...

Embora já tenha lido sobre algo parecido¹⁷⁵, confesso que nunca havia visto nada igual. A beleza, a solidariedade, o companheirismo, o respeito à história e à

¹⁷⁴ Um rádio executava a gravação feita pelo mestre como parte integrante do livro “Viola Instrumental Brasileira”, organizado por Andréa Carneiro de Souza, Artviva Editora, 2006.

¹⁷⁵ “A Morte é uma Festa” (REIS, João José. Companhia das Letras, 1991); Livro vencedor do Prêmio Jabuti, categoria Estudos Literários (Ensaio) em 1992.

memória de um mestre popular, que até em sua morte, apesar dos pesares, produziu alegria potencializando a vida dos que aqui ficaram.

Na dispersão, me perguntaram se eu havia filmado ou fotografado o que acabara de acontecer. E a resposta negativa causou uma certa frustração. Porém, o fato é que eu não me senti a vontade para tomar tal iniciativa, nem fui encorajado e solicitado para tal ação; No caminho de volta pra casa, tentei chegar à uma resposta sobre o que poderia ter me levado a não fazer tais registros, e cheguei à uma conclusão: inconscientemente, eu não queria “imprimir” a imagem da morte de Zé; algo semelhante o que aconteceu, por exemplo, com o saudoso mestre Dorival Caymmi, em 2006:

(...) quando veio receber o último dos prêmios Jorge Amado, concedido pelo governo, passou pela terra natal. Foi ao Bonfim, à Cidade Baixa, ao Mercado Modelo, a Itapuã. “**Mas o Abaeté, ele não visitou**”, conta a amiga Lucinha. “**Falaram que estava com muito pouca água. Ele não quis ir, para preservar a lembrança**”.¹⁷⁶ (grifo nosso).

No entanto, não adiantou. E, como esse trabalho se propõe a registrar a memória do Samba Chula Filhos da Pitangueira, resolvi contar tal fato que muito me marcou. Por outro lado, para socializar com mais propriedade trechos da vida do mestre, recorreremos à oralidade de duas pessoas muito próximas a ele – sua irmã Adélia dos Reis e sua filha Jane dos Reis.

Tia Adélia (irmã, 93 anos):

Eram nove irmãos; José era o caçula; era o amor de todo mundo.

Minha mãe nunca bateu naquele menino. Criado com muito carinho. Ele não conheceu o pai; minha mãe tava com seis meses de grávida quando meu pai morreu.

Agora minha mãe, quando ele nasceu, ela criava ele com todo amor, todo dengo. Só que minha mãe trabalhava; minha mãe era parteira; minha mãe costurava muito; minha mãe lavava pra fora; quer dizer que ela, quando saía, eu ficava em casa olhando [os menores]; que eu era a maiorzinha.

O pai e a mãe da gente era ela. O marido dela morreu e ela tinha que arranjar o pão de cada dia pra gente comer. Ela saía e minha tia Matilde [mãe de Aurino], que era vizinha, ficava tomando conta da gente. E eu que tomava conta de José; era mesmo que mãe dele. Ele ficava agarradinho em mim; qualquer lugar que eu ia, ele ia junto; fazia a papa dele e dava...; aí quando minha mãe chegava, pegava, dava banho, dava mama e deitava ele.

A gente foi criado com todo carinho. Os irmãos mesmo era tudo unido. A criação foi com todo amor. Minha mãe trabalhou muito. Não deu filho dela a

¹⁷⁶ “A Bahia de Caymmi” (Katherine Funke, Revista Muito, n.72, p.28, A TARDE, 16/08/09).

ninguém; madrinha queria tomar, padrinho, coisa e tal... – *Meus filhos, não! Meus filhos morre comigo! Isso é amor!*

José era curioso. Ele aprendeu [a tocar a viola] por ele mesmo. José e Gertrudes, os dois. Meu pai ainda ensinou a Gabriel e a Pedro, que já tavam crescidos.

Meu pai, vez em quando, quando vinha do trabalho, sentava assim num banco, pegava a viola e ensinava. Quando meu pai morreu, os outros tavam tudo pequeno, mas quando eles cresceram, viam os irmãos tocando; eles ficavam só olhando os irmãos tocar, tal e tal, quando os irmãos saiam, ele pegava a viola e... Quando os irmãos chegava: – *Quem pegou aqui minha viola?* Ele dizia: – *Fui eu!* Aí os irmãos também num brigava, né; porque tinha amor; tudo criado no dengo... – *Não, pode pegar!* Aí ele foi indo, foi indo, comprou a viola dele e aí... Todos dois; Gertrudes também tinha a viola dele.

Zé pescava muito. Ele tinha uma canoa que chamava Marli. Ele pescava, tinha roça, tinha as ferramentas dele toda ali. Trabalhava muito na roça. Ele trabalhou em Cajaíba. Lá em Cajaíba, ele arranhou essa moça, essa namorada, que é a mãe dela [Jane]. Aí casaram, montaram a casinha deles [na Pitangueira] e foram viver até o dia que Jesus Cristo chamou. Zé fazia muita festa nesta casa; e filho também. Foi 23 filhos nesta casa, fora dois que ele teve fora, antes de casar. 25 filhos; foi muito filho.

Tinha muito José aqui, aí pra diferenciar, botou o apelido de Zé “de Lelinha”. E aí ficou e correu o mundo. Ele e Lelinha ia sempre pra samba. A família da mãe dela [de Jane] era tudo sambadeira. Eles corria isso aí tudo pra sambar. E o irmão dele com a esposa também.

E ele tocava muito. Quando tinha casamento, aniversário, chamava ele, convidava, a gente ia tudo sambar; que tudo era samba. Zé tocava e cantava; ele tocava pandeiro; Zé tocava uma viola que ele dormia em cima da viola e o som saía. Que era samba quente; samba da pessoa perder a hora; samba que era 2, 3, 4 dias. **O pessoal trabalhava de dia e de noite sambava.** O pessoal não enjoava de sambar não. Aí mesmo na casa dele, a esposa dele dava caruru, tinha um grande samba nessa casa. Tocava ele, o irmão e vários amigos naquele samba chula.

E desde cedo ele ia pra samba com a viola dele. Quando Zeca chamou ele pra sambar [no grupo], foi porque o samba tinha arriado; o samba tinha decaído. Aí Zeca chamou ele pra esse grupo pra continuar a sambar.

Zé foi meu irmão; meu compadre; meu filho; meu amigo; bom pai; tinha muito amor a tudo; aos filhos dele; um menino criado sem pai mas nunca deu trabalho à minha mãe.

Tenho muita saudade dele! Que Jesus tome conta dele!

Jane (Edneuzza Joana dos Reis, filha, 41 anos):

As paixões de pai era quatro: primeiro era a viola; que ele tinha paixão pela viola; os pássaros; ele era assim apaixonado pelos pássaros; o quintal; esse quintal aqui, Ave Maria! Era o carinho dele. E o samba chula. Ele sempre viveu por essas quatro coisas.

Eu lembro que o quadro de pai tava piorando no hospital, aí eu cheguei pra minha irmã e disse: – *Ói, eu vou em casa que o quadro de pai tá piorando e amanhã de manhã a gente não vai ter cabeça pra limpar.* Aí eu vim arrumar a casa; era o horário assim de uma 12 horas da noite. Quando eu cheguei aqui os pássaros tava todos quieto; quando eu abri a porta, Tia Adélia, os pássaros cantaram, cantaram, cantaram, depois pararam. Com espaço de uma hora, tornaram a cantar de novo; primeiro eles se bateram,

se bateram, se bateram, ficaram assim na gaiola; eu disse: – *Ô meu Deus, o que é que esses pássaros têm?* Aí começaram a cantar... Dizem que os bichos sente, né?

Quando eu subi pra ver pai era umas 1:25h, por aí, que eu cheguei lá, e com espaço assim de 15 minutos pai faleceu. Só fez apertar minha mão; parece que ele tava esperando eu chegar. Ainda peguei assim: – *Pai! Tá me vendo?* Ele apertou minha mão assim, lentamente, e pronto, parou.

Ele sempre vivia dizendo pra todo mundo que ainda ia viajar de avião. Só ficava falando. Quando passava assim um avião ele dizia: – *Vem ver o avionista! Lá vai o avionista ali!* Ele chamava “avionista” (risos). E eu sei que ele andou mesmo, viu! Andou até demais! Levou 3 meses viajando, em 2005, na turnê. Aí, ele ligava de dois em dois dias. Quando ele ligava a primeira coisa que ele falava era que tava com saudade do café, do “menor”; que todo dia de manhã eu tinha que fazer o “menor” dele. E ele: – *Cadê, Domingos tá olhando meus passarinhos? Como é que tá meus passarinhos? – Tão bem! – Ói o horário de acender a luz dos meus passarinhos; 5:30h! Você não deixe meus bichinhos no escuro!* Ele tinha muito carinho e cuidado com os passarinhos dele. (...) Você vê que ele viajou, mas deixou uma pessoa de confiança, que foi o sobrinho, pra tomar conta.



Alguns dos passarinhos do mestre, na sala de sua casa.

Ele gostou muito da viagem; do Planalto. Falou assim: – *Jane, que lugar lindo! Você não vê uma baga de cigarro no chão. (risos) Tudo organizado!*¹⁷⁷ E ele quando voltou ficou com saudade. Eu perguntei: – *Pai, o senhor não teve medo de viajar de avião não?* – *Eu não! Se eu pudesse eu ia daqui pra Santo Amaro, pra Candeias, de avião. (risos) – Aí o senhor já quer demais!*

¹⁷⁷ É mestre, tá cada mais difícil encontrarmos lugares lindos e limpos. E, em se tratando do “Planalto”, este, em alguns “planos”, como diria meu avô, está “por fora, uma bela viola; por dentro, um pão bolorento”.



Zé de Lelinha mostrando a viola machete para o Presidente Lula e o então Ministro da Cultura Gilberto Gil; Foto: Ricardo Stuckert

Pai, com 84 anos sempre gostou de trabalhar. Mesmo quando deu o primeiro AVC, em 15 de novembro de 2007, eu pensei dele parar de vender jaca, viu; os frutos do quintal dele ele mesmo vendia. Acordava de manhã cedo, umas 6h ele já tava arrumando o carro de mão; botava as palhas de banana, as jacas, as mangas e saía pra rua pra vender. E vendia tudo! Ele gostava do que fazia, gostava de trabalhar. Não se entregava a doença não.

A viola era a relíquia. Eu me lembro uma vez que o neto dele pegou a viola... Que ele era assim: ele pegava a viola dele e na posição que ele botasse, quando ele chegasse, se tivesse não posição, ele conhecia. Era a mesma coisa do pé de jaca. Se ele olhasse pro pé de jaca ele sabia que alguém tinha tirado uma jaca. Aí quando ele chegou que viu que a viola não tava no lugar, ele começou a discutir com minha mãe, que ela era culpada, isso tudo por causa do ciúme que ele tinha com a viola. (risos)

Minha mãe que levava a gente pro samba. As que já tavam moça ela levava pras festas e as pequenas ficavam em casa. E pai não amanhecia tocando em festa nenhuma. Ele só ficava até no máximo 4h, 4:20h. A festa podia estar boa como estivesse, sambadeira ali sambando, requebrando, mas quando dava o horário dele, ele pegava, botava a viola dele debaixo do braço e vinha embora. Nunca amanheceu o dia na rua. Tomava um pilequezinho, mas também nunca bebeu pra cair. Pra ninguém nunca trazer ele pra casa bêbado. Nunca!

A imagem que eu tenho de pai é assim como um exemplo de vida pra família. Eu tenho orgulho. **Ele aprendeu a viola com 7 anos – que foi o que ele falou pra mim – por força de vontade dele, vendo os irmãos tocar, e conquistou o mundo dele. Uma pessoa que era de pouca leitura, mas uma pessoa muito alegre, brincalhão, tinha um espírito de jovem; pai não era de muita conversa, mas era de piadas, de parábolas, brincava muito.**

Graças a Deus, pai não sofreu no hospital; dentro de 18 dias ficou doente e morreu. Ele deu o primeiro AVC, devido, eu acredito, à perda de meu irmão, que era um filho que ele gostava muito, e aquilo abalou muito ele.

Muita lembrança boa de meu pai eu tenho. Uma pessoa que foi feliz até na hora de morrer. Porque três dias antes de morrer, ele ainda... A fisioterapeuta mandou: – Ô são José, toque a viola aí! Ele disse: – Não! Toco nada não! Quem vai tocar é Milton. Aí sem quê nem pra quê, Milton mandou: – Ô são Zé, segura essa viola aqui! No segurar da viola ele já tava tocando. Aquilo pra mim foi uma felicidade. Tanto que a fisioterapeuta disse assim: – Mas são José, o senhor dizendo que não sabia tocar a viola. Tá vendo, o senhor é mestre de viola!

Eu sou feliz de ter o pai que eu tive. O exemplo de vida que ele deu. E hoje a gente tem o resultado disso tudo.

-----//-----//-----

Como vimos, Zé havia sofrido o primeiro AVC em 15 de novembro de 2007. Por esse motivo, ele quase não aparece na festa de 40 anos do grupo, pois, a vontade de tocar sua viola em um momento tão significativo, contrastava com a incapacidade de executá-la – com todo virtuosismo que o caracterizava – devido à perda da habilidade motora nas mãos¹⁷⁸. No entanto, ele compareceu e permaneceu durante todo o samba, colado em Zezinho, como que a receber e (re)enviar as vibra-sons que circulavam na roda.



40 anos do Samba Chula Filhos da Pitangueira;
Zezinho de Campinas na viola machete; Zé de Lelinha e Mundinho, ao fundo.

Lembro também que foram muitos os pedidos para que Zé tocasse um pouco. Eu, Milton, Jean e Raiana – amigos pesquisadores – não conseguíamos esconder a ansiedade. Porém, Zé resistia e seguia dizendo que não tinha mais condições físicas de executar sua viola. Respeitamos, compreendemos, e depois de confraternizarmos com o

¹⁷⁸ O Samba Chula já havia perdido em 2007, sô Nemésio, um dos gritadores de chula do grupo, ficando um bom tempo sem se apresentar. Logo na seqüência, esse AVC de Zé. Respeitosamente, o grupo seguiu mantendo o “jejum” das apresentações; no entanto, em função da simbologia da data, o grupo se reuniu decidindo festejá-la, convidando Zezinho de Campinas (localidade logo acima da Pitangueira) para tocar a viola, e Lelinho para fazer a segunda voz com os demais cantadores. Este último, também de Campinas, – filho de Dilina, uma grande gritadora de chula que fez fama na região – vinha ocupando o lugar deixado por Nemésio. No entanto, por problemas de saúde, teve que se afastar, logo depois, dos grupos que vinha participando.

coletivo até o avançar da noite, nos despedimos e retornamos pra Salvador. Milton, por outro lado, ficou na festa e teve o prazer de registrar aquele que pode ser considerado o último samba de Zé com sua viola. Um precioso presente aos presentes!

Nesse mesmo dia, devido às circunstâncias, cogitamos com Djalma, então presidente do Samba Chula, a possibilidade da retomada das oficinas de viola machete na casa do Mestre Zé de Lelinha. Tais oficinas, que haviam sido iniciadas em 2005 com o apoio do IPHAN – como parte do plano de Salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia enquanto Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade –, desde 2006 já não vinham acontecendo.

Como não acompanhamos esse processo nem conseguimos acessar o produto que o IPHAN prometera socializar, convidamos Jean Joubert – etnomusicólogo contratado pelo Instituto para coordenar as oficinas – para nos contar como as mesmas foram organizadas e como se deram as relações de ensino-aprendizagem nesse contexto. Segue trecho da entrevista que fiz com o mesmo:

Como surgiu a idéia das oficinas?

Carlos Sandroni estava coordenando o projeto pra elaboração do dossiê de candidatura do samba à Patrimônio Cultural Brasileiro, e ele me ligou pra ver se eu tinha interesse em trabalhar. Mas na época não deu certo e aí ficou outra pessoa que eu acho que foi a Katharina Döring no lugar. Eles fizeram o dossiê e o samba foi elevado a Patrimônio e tal...

Quando eles conseguiram recurso do IPHAN, do Governo Federal, pra poder trabalhar em cima do samba, reestruturando o samba, uma das coisas que eles estavam pensando era criar uma oficina para ensinar a viola machete, porque tinham poucos tocadores; e paralelo a isso, uma oficina de construção de viola machete também.

O nosso objetivo era construir a viola machete e ter um professor que ensinasse e assim pudesse difundir muito mais, ter mais violeiros e tal. Porque também o dossiê já tinha identificado que só tinham 5 violas – pela quantidade de grupos de samba pela região inteira – e que Zé de Lelinha era o tocador indicado pelos outros tocadores e sambadores como aquele que tinha a maior capacidade e melhor performance.

Bom, Zé tava em São Francisco do Conde e por isso que as oficinas foram pra lá. Então vamos pra São Francisco do Conde, o violeiro tá lá, era mais fácil criar essa oficina lá do que Zé que já tinha um bocado de idade ficar se deslocando pra poder dar essa aula.

Então Sandroni fez o contato comigo de novo: – *Olhe, a gente precisa de uma pessoa que conheça sobre a cultura afro-brasileira e que tenha conhecimento também de instrumento de corda.* No meu caso, eu tenho formação em violão erudito e violão popular. Então: – *Você tem interesse em desenvolver esse trabalho lá?* Eu falei: – *Sim! Eu não conheço tanto do samba de roda, mas eu posso estudar sobre o samba de roda e*

eu vou entrar em contato com isso aí pra poder ver o material. Ele mandou o dossiê na época, estudei e tudo o mais, e a gente topou fazer.

E quando começaram? Como foi o processo de organização e execução? A relação entre você, o IPHAN, Tonho de Duca, Zé, os alunos, o Samba Chula?

Em 2005 em comecei o primeiro contato com eles. Nesse período também o IPHAN estava tentando também montar essa oficina pra fabricar a viola, porque a gente tava tentando montar uma oficina pra ensinar, só que não tinha nem viola pra isso. A única viola que a gente tinha lá era a de Zé mesmo. Então, como fazer isso aí?

Eu comecei entrar em contato com Zé lá em São Francisco do Conde, eles me receberam, o primeiro contato, eu tava indo como indicação do IPHAN, de Carlos Sandroni, todo mundo, então **a recepção foi excelente**. Zé, aquela figura simpaticíssima, sorridente. Então logo ele me recebeu, a gente começou a falar sobre isso, que eu não conhecia a viola machete também, comecei a tocar na viola machete, pegá-la, conhecer um pouco da estrutura dela como funcionava. E enquanto isso, ia tentando fazer contato também com alguém que pudesse construir a viola. Eles tinham identificado então, Tonho de Duca, sô Antonio dos Anjos¹⁷⁹, e ele tava naquela coisa de sair de Cachoeira pra ir pra São Francisco do Conde. Isso demorou bastante. A gente teve que começar a oficina de viola, só com a viola de Zé.

Pra isso a gente fez o contato com a Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura Municipal de São Francisco do Conde, pra que eles cedessem um espaço. Havia um acordo lá e eles cederam um espaço na própria Secretaria pra que a gente pudesse atuar. Então, a gente já tinha um violeiro, tinha uma viola e tinha um espaço pra poder atuar. Faltava o público. **A idéia inicial era articular várias pessoas interessadas no Recôncavo Baiano pra que eles pudessem participar das oficinas. Inclusive entre os recursos financeiros previstos tinha um recurso pra poder pagar o transporte das pessoas que tinham interesse de se deslocar das cidades até São Francisco do Conde; alimentação... Agora uma coisa foi no papel, depois foi como esse recurso foi materializado lá pra que a gente pudesse fazer isso. Assim o recurso demorou demais a chegar também.**

Então as pessoas do samba de roda não tinham condições de se deslocar pra lá. Aí pensamos, vamos começar com São Francisco do Conde, com as pessoas que têm lá e que tenham interesse. **Fizemos uma divulgação pra ver quem tinha interesse e logo de cara, as pessoas que apareceram foram os próprios do Samba Chula**, os meninos que já tocavam lá: Deni – os meninos de Djalma né –, os primos deles, que já estavam inseridos de certa forma no samba de roda, alguns já tocavam em outros instrumentos, pandeiro, tamborim – nenhum deles tocava instrumento de corda, mas eles já começavam a ter contato com instrumento de corda que era o cavaquinho que eles já estudavam em outro lugar, fora do samba; e alguns primos que também assistiam a roda e começaram a participar, pois também não tinham experiência com instrumento de

¹⁷⁹ Marceneiro, sanfoneiro e artesão de instrumentos musicais (em madeira), aprendeu o ofício com o pai, sô Duca, aos 8 anos de idade. Tivemos alguns encontros e conversas em sua humilde oficina e residência em São Francisco do Conde. A pauta, além das nossas experiências com forró – cheguei, inclusive, a pedidos do próprio, a gravar um CD solo de zabumba, em estúdio, pra ele usar, em estudo, de *playback* com sua sanfona –, geralmente giravam em torno da falta de reconhecimento e de apoio dos poderes públicos com o seu ofício, descumprindo, como Jean apontará mais a frente, acordos que haviam sido firmados. Isso o levou, por descontentamento e necessidade, a respectivamente se fechar para entrevistas e aumentar o custo de suas violas machete. Hoje, ele já não mora mais em São Francisco do Conde, pois, com o alto custo de vida local, não havia condições objetivas para tal.

corda. **Fora isso, mais dois rapazes que começaram a participar também, que já tinham uma experiência com o violão e com viola, mas não a viola machete, com outra.**

Pra poder somar a essa viola machete, Zé levou outra viola normal, essa de 3/4, chamada viola paulista. Ela é uma viola maior, não tem as mesmas características da do samba de roda, mas a gente tentava provocar uma afinação próxima dali, pra que eles pudessem estudar. No dossiê inclusive, parece que saiu uma foto de Zé com essa viola maior.



Foto: Jean Joubert. (IPHAN, 2006, p.78).

Só que era uma situação um pouco estranha, por que era assim: era uma roda, com Zé com a viola no colo e os meninos sem a viola. Então vamos começar a ter contato; eles tinham interesse, então vamos lá. **Bom, qual era o meu papel aí? Era intermediar os conhecimentos entre Zé e os meninos.** Aí eles diziam assim: – *Por que é que eu, que era mais distante do samba de roda, tinha que intermediar isso? Sendo que os meninos já “entendiam” o código de Zé, eles já tinha na veia, digamos assim, já eram musicalizados dentro do samba, já conheciam os ritmos, os tempos, isso tudo. E que eu não conhecia. Acontece que na hora que ia falar sobre a linguagem da viola, Zé falava assim: – Olha! É assim: panranranranran... Tocava numa velocidade enorme!*

Aquela viola tem umas características assim que complicam um pouco a aprendizagem dela.¹⁸⁰ Primeiro: ela é muito pequena; dedinhos bem juntinhos; a mão esquerda tem dois acordes principais que ficam ali invertendo, é mais fácil você identificar logo; mas a mão direita é bem complicada, porque ela é muito veloz – principalmente Zé que era um virtuose – e tem uma troca de dedos muito grande. E tem uma outra coisa também, que quem tem contato com instrumento de corda, instrumento harmônico, você tem que, de baixo para cima, você toca das cordas mais agudas para as mais graves. Então, geralmente, se você toca o polegar, o som é mais grave. Se você toca o anelar, é o som mais agudo que sai. Então tem essa coisa da geografia: tocar em cima, tocar embaixo; som grave, som agudo; mas a viola ela mistura cordas graves com agudas. Elas são cinco ordens de cordas duplas. A corda mais grave, de cima, ela tem junto com ela uma oitavada que é agudinha. Então assim, quando o cara tocava o polegar soava agudo. Olha que coisa estranha! Você olhar e ver aquela coisa, né? Então essa diferença geográfica na hora de tocar, na hora que você tá aprendendo, você perde. Porque você não sabe se o agudo tá saindo de baixo, tá saindo de cima, onde é que tá; se é do dedo 1, 2, 3, 4... De onde é que é afinal de contas? É o indicador que tá produzindo

¹⁸⁰ Jean, como veremos, foi fundamental na “facilitação” desse processo de ensino-aprendizagem. O samba chula agradece ao seu respeito, carinho e dedicação! Ver, por exemplo, a nota 183 (p.171).

isso? É o polegar? É o anelar? É o médio? Que dedo é que tá produzindo esse som?

Então os meninos ficavam assim desnorreados. Porque eles conheciam de samba, conheciam dos ritmos, até conheciam o timbre da viola muito mais do que eu, mas eles não conseguiam decodificar. Então fui eu lá! Levei equipamento, levei gravador de áudio, levei uma câmera, e eu passei a filmar Zé. Filmava a mão direita; depois filmava a mão esquerda; e eu passava bastante tempo ali, com a câmera bem próximo, em cima, para poder pegar os detalhes. O meu objetivo depois era colocar isso em câmera lenta e tentar identificar.



Foto: Jean Joubert. Detalhe da mão esquerda de Zé de Lelinha no machete. (IPHAN, 2006, p.109)

Bom, enquanto eu filmava isso aí – levei o tripé, coloquei fixo lá, filmando – eu também passei a experimentar a viola também. Então: – *Como é Zé, faz aí!* Zé: – *Pranganranran...* Muito rápido! Aí, eu pegava a viola com calma e tentava repetir isso. – *É assim Zé?* – *Não! Né assim não!* *É assim: brummm...* Fazia rápido de novo! Então, era muito complicado! Sempre rápido! Nunca lento! – *Zé, você tem condições de fazer um pouco mais lento? Vamos fazer mais de-va-gar?* – *Vamos!* – *Vai lá!* – *Brummm...* Na mesma velocidade! Não existia nenhuma diferença entre o lento e o rápido pra ele. **Porque a percepção dele era o seguinte: o samba pra ele acontece naquela velocidade. Tocar mais lento pra ele não é samba!** – *Zé, faça um samba mais lento!* Não existe! Porque o samba não se compõe só do ritmo; tem a velocidade; essa dinâmica que ele faz; isso tudo compõe a música pra ele. Se ele fizesse algo diferente daquilo, pra ele não era samba. **Se você quiser aprender, é isso aqui. Algo diferente disso aqui, mais lento, não é o que você quer aprender.** Então vai nessa velocidade mesmo: – *brummm...* Muito rápido!

Então eu fui lentamente, duas, três, quatro, cinco, seis encontros, pra poder pegar um desenho melódico na mão direita. Então eu pegava isso, chegava em casa, estudava bastante, como eu não tinha uma viola machete ainda, porque eu não tinha uma viola pra levar pra casa, não tinha quem fabricasse a viola, então eu passei a afinar meu violão na afinação da viola e tentar reproduzir aquilo ali.

Quando eu comecei a pegar os primeiros desenhos, eu levava pra ele. – *Ói, Zé. É assim?* – *Isso! Tá ficando bom! Tá ficando bom!* Então eu entendi, pela aprovação dele e também de Zeca Afonso que assistia... – *Tá funcionando!* Isso aí me fez perceber que realmente eu tava na direção. **Então em comecei a criar uma tablatura pra que os meninos pudessem identificar. Como eles não sabiam ler a escrita tradicional, convencional, de música, a tablatura era mais fácil. Então eu criei uma tablatura e expliquei pra eles:** – *Olhe! Isso aqui, quando tem o P, é “polegar”; quando tem o I, é “indicador”; o M é o “médio”; toque aqui!* Expliquei

como funcionava a tablatura e a gente começou a lentamente fazer os desenhos. E eles começaram a aprender.



Foto: Jean Joubert. “Alunos de viola se ajudando.” (IPHAN, 2006, p. 87)

Enquanto isso, o IPHAN tava tentando articular com Tonho de Duca pra que ele pudesse ir pra lá [pra São Francisco] e tal, e a dificuldade; e nada de viola ainda. Mas os encontros continuaram.

Então, eu comecei a identificar que Zé tinha uns ponteios base e outros ponteios que eram variações. Daí, eu comecei a investir mais nessa base, que eram os ponteios que ele mais repetia, pra depois ir pras variações. Lentamente, eu fui identificando os desenhos melódicos e passando pros meninos em forma de tablatura. Depois, teve muita dificuldade, porque em S. Fco. do Conde, nesse período aí entre 2005 e 2006, eles trocaram de prefeito umas três ou quatro vezes. Entre cai prefeito, sobe, cassa, cai de novo, e sobe, toda aquela articulação que a gente tinha feito entre IPHAN com a colaboração da Prefeitura, foi por terra. A prefeitura, por exemplo, tinha, a princípio, topado investir na oficina de construção de viola. Isso quer dizer, criar uma estrutura física, com equipamento adequado, com salário pra São Tonho de Duca, pra que ele pudesse dar as oficinas, pra daí convocar as pessoas pra participar e tal. Nada disso aconteceu! – Ah, falta um projeto! Eu escrevi o projeto, levei lá, conversei várias vezes com o responsável pela Cultura, e não saiu do papel. Isso foi um problema!¹⁸¹

Chegou a época então... – *Como é que faz? Tá sem viola!* O IPHAN tinha destinado um recurso mínimo, no período inicial, pra fazer a oficina acontecer, chegou a época do recurso acabar, acabar a oficina [durou entre 5 e 6 meses], e a viola não tinha chegado. São Tonho de Duca foi pra S. Fco. do Conde, e aí era um caos pra ele. Ele tava fora da localidade dele, dentro de uma outra cidade; o salário prometido pra ele poder trabalhar, não tinha; e ele teve que começar a fazer o quê: ele é carpinteiro, teve que começar a fazer telhado, concertar as barcas, pra poder sobreviver. Ele alugou um espaço de um cômodo, cerca de 6m², com um vazamento horroroso quando chovia; o

¹⁸¹ Eu e Milton Primo apresentamos em meados de 2009, um projeto ao Secretário de Cultura de São Francisco do Conde, Claudemiro de Oliveira Dias, solicitando apoio para darmos continuidade às oficinas de viola machete na casa do Mestre Zé de Lelinha. O Secretário demonstrou interesse, mas, um semestre após esse primeiro contato, nenhum con(trato).

espaço da oficina ele improvisou com uma lona; ou seja: condições bem difíceis! E ele ainda sem dinheiro pra alimentação. Então foi bem difícil pra ele no começo.



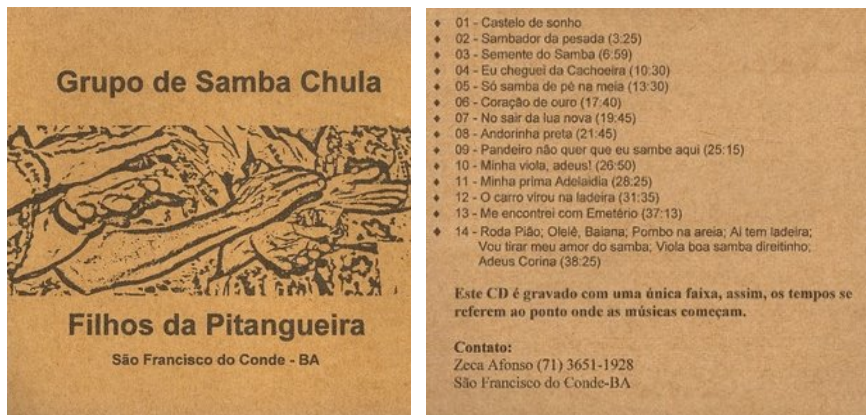
Foto: Jean Joubert. Machetes na luteria de Tonho de Duca. (IPHAN, 2006, p.90)

Mesmo assim, são Antônio topou fabricar as violas e foi fabricando aos poucos. Então, já no final das oficinas, no último mês, nós conseguimos contar com três violas pros meninos poderem exercitar. **No final, os meninos estavam fazendo o ponteio base, eu já tinha coletado bastante material, das gravações, esse material tá no IPHAN, já foi enviado pra lá, fotografias, vídeos, entrevistas, que tem a idéia de ser transformado – o IPHAN deve estar providenciando isso – num guia de execução da viola machete.** E aí cessou! Na época eu fiz um projeto aditivo pra Prefeitura; o IPHAN não tinha mais recurso pra poder manter, porque entre os recursos que o IPHAN tinha era dinheiro pra fabricação das violas, dinheiro pra poder pagar o meu trabalho lá, e pra Zé também, pois ele tinha que destinar um tempo pra poder fazer as oficinas e tudo o mais. Zé tinha uma aposentadoria, mas ele trabalhava vendendo frutas também, com aquele carrinho de mão. Ele deixava de trabalhar pra poder dar a oficina, então era importante que pagasse a ele também. **Mas, no final, a prefeitura não topou também o projeto aditivo e cessaram-se as oficinas por falta de recurso.**

Ainda assim eu continuei indo a S. Fco. do Conde. Me encontrava com Zé; a gente fazia as rodas; conversava com os meninos; gravamos um cd com algumas músicas pra que eles pudessem exercitar; eles tinham um CD que foi gravado na época do dossiê, onde o Sandroni junto com o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco, gravou uma faixa inteira. Aí são Zeca pediu assim: – *Ói, a gente tá querendo colocar as músicas do samba na rádio, mas não dá, porque as músicas pro rádio são pequenas e nosso CD é uma faixa inteira.* Aí eu fui, dividi, música por música, sentei com são Zeca pra identificar onde começava e terminava cada faixa. Dava uma cerca de 3, 4 minutos pra cada faixa. E assim podia passar no rádio. Fiz uma capinha e levei pra lá. Passou um mês, são Zeca disse assim: – *A gente não gostou muito desse cd não!* Porque o hábito, a estética do samba de ser ligado, corrido o tempo todo, quando dividiu quebrou o fluxo, então não funcionava muito bem. Pro rádio era bom, mas pras pessoas comprarem não era. Aí eu passei a produzir o outro.

São Zeca pagava pra uma pessoa reproduzir isso pra ele. Daí eu disse pra ele que eu faria e que ele só precisava me pagar o valor da mídia, que eu fazia as cópias no meu computador e passava. Aí eu fiz uma capa mais bonitinha, a partir de uma foto que eu

tinha batido, pra poder dar uma estética melhor, porque antes ele vendia só o CD, branco assim, sem capa, sem nada. Aí eu criei uma capa, com um fundo também onde tinha o telefone dele, caso as pessoas quisessem entrar em contato e tal. Isso foi até importante pra eles porque depois eles pegaram aquele Sonora Brasil, que era um projeto do SESC, parece que viajaram pra 19 estados do Brasil, e eu fiz muitos CDs pra que eles pudessem viajar vendendo isso aí. Até recentemente eu tava produzindo, depois tive que viajar e parei de fazer. Mas na Pérola Negra¹⁸² tinha ainda CDs; eu sempre entregava lá e eles pagavam a sêo Zeca o que era vendido.



Capa e contra-capa do CD.

Depois eu encontrei com eles ainda, mantendo contato. Aí sêo Antônio (Tonho de Duca) já tava mais estável; já tinha montado uma oficina pra ele melhor; já tava produzindo algumas violas; mas nada daquele projeto de uma oficina pra que ele pudesse ensinar as pessoas a produzirem a viola, não aconteceu. A continuidade da oficina pra que várias pessoas pudessem aprender a tocar a viola, também não aconteceu. Quem tava na oficina, aprendeu, ficou ali. O projeto do IPHAN cessou ali. Porque o objetivo era: o IPHAN dar uma estrutura pra que pudéssemos iniciar o processo, mas que a prefeitura depois ela assumisse isso, a continuidade disso. Precisava de uma formação continuada. Isso não teve.

As aulas começaram nesse espaço da prefeitura, depois sêo Zeca tinha tido uma discussão muito grande com a Secretaria de Cultura, por conta dos apoios que não aconteciam da forma devida, com isso, ele deu a entender que não queria mais utilizar aquele espaço lá. Então a gente passou a estudar lá na casa de Zé mesmo. **Aí chegou um momento também que Zé, o que ele fazia era observar. Os meninos iam tocando e ele: – Não! Não é assim não! Ia lá e fazia novamente. – Não! não é assim não! A didática de Zé, em nenhum momento ela tinha aquele negócio de: – Olha, é assim: pega o dedo aqui; coloca o dedo aqui. Não! A performance dele era o que ele fazia dentro do samba. Precisava daquele processo de você observar; tinha ali o visual; o aural, que era você escutar, trabalhar toda essa percepção pra daí você traduzir**¹⁸³.

¹⁸² Foi justamente a partir desse material e do espaço cedido por esta loja às produções independentes, que eu conheci em 2006, nas minhas pesquisas sobre o samba de roda do Recôncavo da Bahia, o Samba Chula Filhos da Pitangueira. Foi amor à primeira audição! O que ajudou a influenciar a escolha do grupo como fonte de estudo. Confesso que, com muito esforço, fiz o possível para manter o afastamento (“outsider”) que propõem como necessário em determinadas pesquisas científicas.

¹⁸³ Du (Djalma da Cruz), de quem já falamos, reforça o relato de Jean: – **Zé nas aulas tocava e mandava a gente fazer igual: – Faça aí! Se errasse, fazia de novo até acertar: – É isso aí! Mas ele era paciente, não era de reclamar não. Era mais de incentivar até a gente fazer certo. (...) Jean passava**



Deni e Zé de Lelinha; Foto: Jean Joubert. (IPHAN, 2006, p.93)

Você, na condição de educador e aprendiz, como avalia Zé enquanto mestre? Como era ele nesse processo de transmissão de um saber?

Eu tinha duas visões né. Eu era o outro, o sujeito de fora, que não era do samba e que tava ali. Pra mim, era curioso, mas era mais fácil do que pros meninos que tavam lá dentro. **Porque os meninos que tavam ali, eles já sabiam muito mais de samba do que eu; a música tava muito mais no sangue deles; eles já eram musicalizados dentro do samba. Mas eu, como não sabia nada, tinha que observar muito mais coisas; me chamava atenção muito mais coisas. Eu observava tudo pra poder aprender e fui sistematizando todas as etapas, todos os processos. Eles não; eles já estavam ali dentro, então tinham coisas que eles achavam que não precisavam observar, porque já faziam parte da própria natureza do samba.**

Zé também. Ele não sentia necessidade nenhuma de explicar aquilo que ele fazia. Até porque ele repetia sempre que ninguém tinha explicado nada pra ele. Então era um tipo de valor. Zé não tava querendo ensinar música. Pra ele era muito mais do que isso, era ensinar o valor da viola, o valor do samba. O mesmo tipo de trabalho, de esforço que ele tinha tido pra poder aprender, ele queria repassar. Ele queria que você, pra aprender a viola, você se empenhasse tanto quanto ele pra poder aprender. Encarasse as mesmas dificuldades. Só assim você ia entender qual era o valor daquilo. Então tem uma relação ali de valores. A música, naquele processo, ela fazia parte do todo, mas, ao mesmo tempo, ela era só um pedacinho do que Zé tinha noção;

E o discurso de Zeca também, né: – *Quem é do samba é, quem não é do samba, não é; Quem toca, toca, quem não toca não toca; Você tem que ter interesse! Se você conseguir passar por essas etapas, por essas dificuldades, de correr atrás, de ficar ali pra poder aprender, horas e horas e horas, se você conseguir isso então você tá preparado. É uma espécie de rito de passagem!*

Zé era um cara muito sério. A paciência dele era assim. A gente tinha determinado com ele que seriam duas horas de estudo, que as oficinas durariam duas horas. Então quando completavam as duas horas, ele parava. Porque ele tinha isso como

as coisas pra gente também. Porque Zé mandava a gente fazer e a gente não pegava direito. Aí Jean que já tinha mais noção do que a gente ia mostrando também como era que Zé fazia.

um trabalho. Se ele tava recebendo por aquelas duas horas, era por esse período que ele tinha que ficar.

Em sua avaliação, o que você destaca de positivo e de negativo em todo esse processo?

Positivo: a iniciativa de se tentar estruturar um instrumento que era importante pro samba de roda, que tava quase desaparecendo; de colocar pessoas para aprender a executar isso, porque já não havia mais esse interesse; a própria estética do samba já estava mudando, focando mais em outras coisas, em outros instrumentos, e a viola estava ficando de lado. Tentar recuperar isso aí, já que tinha sido identificado que pro samba isso era importante, eu acho que foi um ponto muito positivo.

Negativo: houve a vontade, mas só que o projeto foi interrompido. Ele não conseguiu se fazer valer lá dentro [de São Francisco do Conde]. Você tem até hoje os meninos que conseguiram sair dessa oficina tocando; mas quantos? Cadê aquela dimensão que o projeto tinha inicialmente de abarcar todo o Recôncavo Baiano, ter várias pessoas, fazer isso acontecer em vários lugares? Não! Só São Francisco do Conde foi beneficiada com isso; as outras localidades, não.

Se por um lado foi bom, de se fazer lá por causa de Zé; porque Zé por ser quem é; a vivência dele na samba; ele como gente, que era uma pessoa maravilhosa mesmo, um cara tranqüilo, de uma alegria assim enorme; se por um lado foi isso, o contexto político da cidade não favoreceu em nada! A troca de prefeitos constante, a própria Secretaria de Cultura que queria apoiar mas não apoiava, então isso aí dificultou demais a continuidade. Talvez se a gente tivesse conseguido fazer isso numa outra localidade, que tivesse um maior apoio da Secretaria, da Prefeitura e tudo mais, a gente tivesse conseguido instalar a oficina de fabricação da viola, assim como a oficina pra ensino-aprendizagem.

Positivo: o material que ficou, as horas de gravação, de filmagem, sobre o samba de roda, sobre Zé inclusive; tem material que dá pra escrever um livro. Quer dizer, Zé faleceu recentemente, mas a memória dele tá através desse material.

Eu acho que isso pode ser recuperado ainda. E aí fazer esse teste: – *Afinal de contas, será que o tempo útil dela [viola] já foi mesmo?* Pelo dossiê, foi entendido que o samba precisava da viola, e a viola precisava do samba, até porque existia a idéia de “samba de viola”. Mas vamos pensar aqui seriamente: – *Se a viola foi saindo do contexto, é porque o samba tava sobrevivendo sem ela né?* Apesar do samba ter passado também por um processo de desestruturação. Mas digamos que a viola foi perdendo espaço, e agora o processo de recuperação disso; tem que ver se vale mesmo, porque se a viola não se sustentar aí, é porque não era pra ser mesmo. Isso como etnomusicólogo talvez não seja nem interessante se pensar dessa forma, mas se essa viola, com esse esforço, ela não ganhar força e se recuperar é porque a própria estética do samba já não precisa dela; talvez porque o tempo útil dentro dessa cultura tenha cessado mesmo. Quem sabe! A cultura aí é quem vai dizer...

Você falou que foram gravadas horas e horas dessas oficinas. O próprio dossiê do IPHAN fala em “660 horas” de filmagem. Passei mais de um ano tentando acessar esse material junto ao IPHAN, principalmente após o falecimento de Zé, e ninguém me fornece uma informação concreta. Esse material tá onde mesmo? Isso tem que ser socializado!

Esse material está com o IPHAN, certamente em Brasília. O IPHAN tem que conseguir recurso e essas coisas são um pouco lentas; você sabe como funciona né? É um pouco burocrático isso aí. Mas tem que acontecer isso aí mesmo; tem que divulgar esse material.

E, por último, mas não menos importante, o que você traz enquanto experiência dessa sua relação com o Samba Chula e seus mestres?

Eu tinha essa formação de pesquisador, com uma experiência de campo; já tinha terminado o meu mestrado, que foi sobre um grupo de catopês de Nossa Senhora do Rosário, lá de Montes Claros; um grupo de congado de lá; conhecia um pouco sobre a cultura afrobrasileira, sobre o congado mineiro, mas não conhecia sobre o samba de roda. E aí tinha umas interseções assim: cultura afrobrasileira, a questão da religiosidade em ambos os espaços, apesar deles encararem de forma diferente – enquanto o catopê é uma manifestação que trabalha dentro de um calendário específico, o samba não, ele tem seus momentos chave mas pode acontecer um samba a qualquer momento.

Aí eu comecei a ter esse contato com eles em função desse projeto, mas depois ficou **uma amizade tão grande deles comigo, e um respeito muito grande com eles também, um carinho, que extrapolou isso aí. Eu acho que o contato com Zé foi uma das coisas mais interessantes que aconteceu; mais do que a viola. Porque Zé, ele já tinha mais de 80 de anos de idade, mas com uma alegria, uma juventude assim que extravasava.** Tanto que meu contato com Zeca Afonso, que é mais novo, mais jovem que Zé, Zeca Afonso se referia a Zé como senhor; chamava Zé de senhor; Eu chamava Zeca de senhor também, mas não conseguia de forma alguma chamar Zé de senhor; Porque Zé parecia um menino né? Então eu chamava Zé: – *Ô Zé...* Mas com Zeca era: – *Ô são Zeca, o senhor...* Ou seja, essa relação formal, eu tinha facilidade com Zeca Afonso, pois ele representava o grupo como líder; com Zé, que tinha mais idade, eu não conseguia, porque Zé ele era assim aberto, você podia chegar na casa dele, entrar pra conversar com ele, ele sempre tinha coisa pra poder contar, brincava sobre tudo. **Então essa coisa da juventude de Zé, da alegria de Zé, na idade, foi uma coisa que aprendi bastante.**

E o contato de são Zé com a viola; como ele gostava de tocar, o carinho que ele tinha com a viola e com a música que ele fazia. E um pouco da observação minha sobre a relação dele, pois a gente vai um pouco com uma idéia assim, de que ele conheça o potencial dele com a viola, que ele saiba como aquilo é importante pro samba de roda, o que o samba de roda é pra cultura brasileira, é a visão que a gente tem, porque a gente faz essa análise, porque a gente entra em contato com a literatura, porque a gente precisa refletir sobre isso o tempo todo. **Zé, não. Era ele produzindo aquilo no dia a dia dele. Ele pegava a viola e tocava. Aquilo não tinha aquela dimensão que eu produzia em minha cabeça. Ele simplesmente fazia o dele ali¹⁸⁴. Então, essa naturalidade dele com a música, com o samba de roda, isso me chamou muito a atenção também.** Eu pensava o tempo todo sobre isso. (...) Senti muito a perda de Zé!

Enfim, eu fico feliz de ter construído essa relação; de fazer parte um pouco dessa história; e ver que as oficinas, mesmo com toda dificuldade, estão tendo continuidade lá na casa de Zé, em São Francisco do Conde. Isso é muito bom!

¹⁸⁴ Sobre essa relação de Zé com a viola, tem um depoimento dele no vídeo que o acompanha o Dossiê do IPHAN que diz o seguinte: – *Quando eu tô tocando meu negocinho, aquilo pra mim eu num tô me lembrando de nada ruim; e nem de bem. Eu tô to me lembrando disso; só to com meu sentido aqui [na viola].*

-----//-----//-----

Assim, ao analisar a conjuntura, Djalma aproveitou a nossa presença no aniversário do Samba Chula e falou sobre o interesse do grupo em, autonomamente, retomar as oficinas de viola machete na casa do mestre Zé de Lelinha. O que veio acontecer no dia 07 de maio de 2008, com a presença do mestre, do violeiro Raimundo Capistrano (Mundinho), de Jean Joubert, de Djalma, de Milton Primo, de Du, de Deni e deste que vos escreve:



Djalma fez a abertura do encontro falando sobre o recomeço das oficinas; Zé reforçou as falas anteriores acerca da sua impossibilidade de tocar e demonstrou sua alegria em ver as oficinas voltando a acontecer em sua porta; Jean apresentou um material com os toques básicos da viola, em tablatura; Milton falou sobre o seu interesse em aprender o toque da viola e colaborar com as oficinas; Mundinho, como sempre, seguiu trazendo suas experiências com o samba; e eu, cada vez mais, com minha “observação participante”, ia ampliando as rel(ações) junto ao coletivo do Samba Chula.



Deni estudando as tablaturas.

Desse dia em diante foram vários os encontros e, com o material disponibilizado por Jean; com a vivência da viola que Deni e Du já tinham; com a orientação do mestre Zé de Lelinha e outros violeiros; e, principalmente, com a dedicação e o esforço individual, Milton Primo – músico popular; violonista –, rapidamente pegou os toques da viola e se tornou fundamental no desenvolvimento das oficinas, pois acabou assumindo o papel anteriormente desempenhado por Jean, na orientação das aulas que se seguiram. E, para além disso, com a aprovação de Zé, Milton recebeu o convite de Zeca Afonso para ser o novo violeiro do Samba Chula Filhos da Pitangueira.

Transcrevemos aqui um trecho da entrevista onde o mesmo traz um pouco dessa história¹⁸⁵:

Nome? Idade? Naturalidade?

Milton José Primo da Cruz; 40 anos; natural de São Francisco do Conde. Nasci na rua Ministro Bulcão Vianna, ali embaixo, no início da Pitangueira.

Qual seu primeiro contato com o samba chula? E com a viola machete?

Em 2008, pesquisando os grupos culturais de São Francisco do Conde para um trabalho fotográfico, conheci Djalma Gomes, presidente e músico do grupo. Até então, não tinha nenhuma ligação com o Samba Chula. O grupo estava com suas atividades paralisadas, pois acabava de perder recentemente São Nemésio – que fazia a segunda parilha com São Aurino – e São Zé de Lelinha já não tocava mais a viola machete, em consequência de um derrame cerebral.

¹⁸⁵ Milton Primo vem desenvolvendo um importante trabalho em prol do samba chula e da cultura popular franciscana, de modo geral. Se por um lado existem pessoas com uma “cultura” capaz de fazer “sujeiras” como as que entristecem o histórico rio Subaé em Santo Amaro da Purificação, outros, como Milton – que não ficam à margem olhando pro próprio umbigo – têm construído “pontes” e “fontes” que têm levado, parafraseando o Mestre Gerônimo, “homem, menino, menina, mulher” a “agradecer e abraçar”.

Não tive o prazer de vê-lo em plena forma, mas convivi com o violeiro o último ano de sua vida e a figura dele no samba chula, juntamente com a viola machete que não era executada em nenhum outro grupo de samba de roda, sinalizava naquele momento para mim, que eu estava diante de algo singular no meio cultural; percebi ali que deveria, no mínimo, estudar aquela manifestação.

A partir daí, comecei a me interessar pela história do grupo; seus integrantes; colhi as gravações disponíveis e fui aos poucos convivendo e aprendendo o que era o samba chula.



Em pé: Du, Deni, Ivan, Júnior, D. Lindaura e Raílda;
Sentados: Djalma, S. Aurino, Zeca Afonso, Zé de Lelinha e S. João.
Foto: Milton Primo (2008)

O que o levou a aprender tocar a viola machete?

Ao entender que estava ao lado de um dos últimos representantes de uma velha geração de antigos violeiros, que ainda possuía o saber de executar a viola machete, não tive dúvidas que aquele era o caminho a seguir. Estava diante de uma oportunidade ímpar na vida e não perdi tempo. Mesmo com algumas limitações, por ser canhoto; não haver trabalhos ou vídeos disponíveis para pesquisa; poucos registros sonoros; decidi estudar o instrumento.

Como foi esse processo de aprendizagem? Quais os métodos utilizados?

Coletei todos os registros sonoros do grupo em que o mestre executava a viola, como também gravações em vídeo de pessoas ligadas ao grupo. O mestre, como disse, não tocava mais, porém sinalizava oralmente muitas orientações de execução do instrumento [ver DVD do Samba Chula, produzido por Milton Primo].

Conheci também alguns violeiros que também me orientaram, como: Raimundo Capistrano (Mundinho) e Zezinho de Campinas.

Nesse ínterim, conheci o professor Jean Joubert que também foi de extrema importância para a minha decisão de estudar o instrumento. Jean trabalhou em 2005 com o mestre – quando sêo Zé ministrou aulas por solicitação do IPHAN – e documentou e desenvolveu aulas de execução de apogiaturas e ponteios básicos iniciais da viola machete.

A minha preocupação primordial hoje é resgatar os ponteios e as frases harmônicas – “passagens” – da viola machete; catalogando o maior número possível do repertório do instrumento. Assim como eram executados pelos mestres violeiros.

Qual a importância do mestre Zé de Lelinha nesse processo? O que ele representou pra você enquanto violeiro? Enquanto pessoa?

Ele teve importância fundamental. A figura dele como violeiro me cativava. **Perfeccionista na execução do instrumento; vaidoso a ponto de nem pegar mais na viola na presença de outras pessoas, pois não mais a executava como antes**¹⁸⁶.

Eu percebia o interesse e a felicidade dele nas oficinas com os meninos; acho que ele teve certeza que o samba chula continuaria com a viola machete e seus ponteios.

O que pude observar e absorver nas tardes que passávamos juntos, é que ele colocava sua alma quando tocava a viola e o samba era parte de sua vida.



Foto: Milton Primo

O que você sentiu e lhe marcou no contexto do agravamento do estado de saúde de Zé; de seu falecimento?

Lamentei muito o fato de conhecê-lo no fim de sua vida; gostaria de ter tocado junto com ele e ter tido uma convivência maior.

A perda foi irreparável para todos nós. O enterro dele foi inesquecível e ter tocado para todos no cemitério, ao lado dos seus velhos amigos, família e do Samba Chula, me fez ter certeza do meu papel dentro do grupo e com a continuidade do estudo do instrumento.

Como se deu o momento em que você foi convidado a tocar no samba chula? O que sentiu nesse momento?

Zeca Afonso fez pessoalmente o convite ao me ver em uma das oficinas de viola na Pitangueira. Sinto muita honra em tocar no grupo em que Zé de Lelinha tocou 40 anos e ajudar a manter viva essa cultura que é tão nossa, tão brasileira.

¹⁸⁶ Isso é um fato que merece, de fato, ser destacado. Pois, na convivência com Zé, tínhamos absoluta certeza de que, mesmo com as limitações, ele tinha condições de tocar sua viola – como demonstrou no leito do hospital, já sem a visão, poucos dias antes de desencarnar. Porém, creio que a sua consciência em não poder se relacionar com a viola em toda sua potencialidade e plenitude, levava-o, num misto de vaidade e respeito (principalmente à viola) a não querer executá-la.



Foto: Acervo Milton Primo

O que representa pra você o samba chula, especialmente, o grupo Filhos da Pitangueira? O que, até o momento, você leva desse universo do samba enquanto aprendizado na sua formação como ser humano?

Sinto muito orgulho! Saber da importância do grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira e o que ele representa para o samba de roda como patrimônio da humanidade e ainda fazer parte dele, é para mim motivo de muita satisfação.

O respeito às regras; a manutenção das tradições; a disciplina; a perseverança em aprender um instrumento quase extinto; pois o que digo é que não aprendi a viola machete para morrer com esse conhecimento; fazemos questão de compartilhar esse saber¹⁸⁷, assim como fez Zé de Lelinha, e como ainda hoje faz Boião e tantos outros sambadores que conheço.



Milton e Du; Ao fundo, Zé triturando milho pros passarinhos e Boião entrando pela lateral da casa em sentido à sua. Acervo Milton Primo.

¹⁸⁷ Milton traz aqui, determinados valores que são muito presentes no contexto do grupo pesquisado; principalmente, a preocupação em transmitir e socializar os saberes acumulados ao longo da história. É como diz um verso muito comum e belo no universo do samba: “Vou aprender a ler, pra ensinar meus camaradas”.

O que você sente quando está no samba, tocando?

É algo que talvez seja indescritível. O samba chula me arrepia! Estar ao lado de lendas como Zeca Afonso, Boião, Aurino; ouvir o canto das sambadeiras respondendo as chulas e quando “chamadas” pelas cordas da viola, vindo em sua direção e te saudando com o discreto e sensual samba no pé; o soar dos pandeiros; os ponteios do machete... **Essa química toda só se explica estando ali dentro.** É fantástico!

- *Nessa sua relação, além de ser violeiro do Samba Chula, você foi convidado a ser o vice-presidente da Fundação José Vitório dos Reis. O que ela representa pra você?*

A nossa intenção é atender e ensinar aos meninos o que conseguimos aprender, com a continuação das oficinas de viola machete; e a Fundação terá um papel primordial nisso.

O legado do mestre será oferecido aos futuros jovens violeiros e sambadores de São Francisco do Conde e do Recôncavo. Fico muito feliz em poder contribuir com isso.

Aproveitando a citação sobre a Fundação José Vitório dos Reis (Mestre Zé de Lelinha), Jane dos Reis – sua filha – nos relata como se deu o processo de fundação da instituição, desde a ideiação.

Ele [o pai] falou pra mim: – **Ó, filha, se eu morrer, eu tenho minhas economia, eu só não quero que você deixe a minha casa cair e toque de minha viola morrer.** (...) Depois que meu pai morreu, eu me senti na responsabilidade de dar apoio ao samba. Até porque as pessoas iam sentir a falta de pai; principalmente meu cumpade Zeca, que se preocupou muito com a doença de pai. E eu achei que eu tinha um compromisso com o Samba Chula. Antes de pai cair doente ele disse a mim que meu sobrinho tinha pedido um cavaquinho a ele – o neto dele, Edneilson. Aí ele falou que só iria dar o cavaquinho a ele quando ele aprendesse o toque da viola dele. Como se dissesse assim: – *As pessoas estranhas aprendem meu toque, e meu filho, meu neto, não vai aprender!* Aí ele me falou que era preu comprar o cavaquinho, mas antes era pra botar ele no curso da viola – que Milton é o instrutor; e depois que ele aprendesse o toque da viola dele, que eu desse o cavaquinho a ele. Até porque se eu desse o cavaquinho ele ia se empolgar e não ia querer saber da viola. (risos) Outra coisa é que pai nunca quis que alugasse a casa dele. Aí, eu conversei com a família, com Tia Adélia – que é assim a irmã mais velha dele –, que o que é que eles achariam se eu abrisse aqui uma Fundação com o nome de pai. Aí todos eles apoiaram. **Porque assim, a cultura de São Francisco do Conde nunca deu aquele apoio. E a pessoa que meu pai era, levou o nome dessa cidade pra o mundo; é uma pessoa, pra mim, importante. Então, se nós que somos filhos não der valor, deixar o nome dele morrer, as pessoas estranhas, os poder, vai dar valor? Desde quando ele deixou espaço, deixou a casa dele, deixou essa área enorme, então nós temos que preservar e dar continuidade ao curso que ele sempre deu, da viola;** Tem assim o apoio das pessoas que sempre acompanhou ele, o Samba Chula – como Tchuri, que é uma pessoa que sempre foi ligada à cultura; Milton, que também abraçou e vai fazer parte da diretoria; os filhos, o neto... E a gente vai dar muita

alegria e muito aprendizado a muitos jovens aqui de São Francisco do Conde. **E passando também a coisa que ele mais amava na vida dele que é a viola machete.**

Assim, no dia 14 de novembro de 2008, Jane convocou uma reunião na porta da casa de seu pai, para anunciar que ali seria a futura sede da Fundação José Vitório dos Reis (Mestre Zé de Lelinha). Estiveram presentes os familiares do mestre (irmã, filhos(as) e netos(as)), o Samba Chula Filhos da Pitangueira, o Mestre Boião e demais amigos e colaboradores, como eu, Milton Primo e Jorge Tchuri¹⁸⁸:



Foram relatadas as emoções que motivaram as ações e dentre estas, a proposta de reforma da casa, que visava melhorar a estrutura física, sem, no entanto, descaracterizá-la em sua identidade; já que a mesma, além de Fundação e sede do Samba Chula¹⁸⁹, viria a funcionar também como um memorial do mestre Zé de Lelinha.

Apesar de formalmente, a Fundação ainda não ter sido fundada devido aos trâmites burocráticos, a mesma já vem realizando suas atividades, mantendo as oficinas de viola machete – ainda sem o apoio do poder público – e organizando alguns eventos com o apoio do Samba Chula para angariar recursos a serem investidos na própria instituição sem fins lucrativos, para que esta tenha condições objetivas de investir na comunidade. O trabalho coletivo e a auto-organização têm sido constantes. E assim, segue-se dando corda à memória do mestre...

¹⁸⁸ Fomos, pra nossa surpresa e prazer, convidados a fazer parte da diretoria da Fundação, assumindo, respectivamente, os cargos de Diretor Econômico e Social, Vice-presidente e Presidente.

¹⁸⁹ Pra tristeza de alguns, após uma reunião interna do Samba Chula, este não concordou em fazer da Fundação a sede do grupo.

3.2.4 Recapitulando os capítulos: signos que ficam e significam

A nossa intenção, como apontamos no início do capítulo, foi a de dar vez e voz aos sambadores e sambadeiras de São Francisco do Conde, buscando registrar a memória e revelar, nos fatos, nas fotos e nos discursos destes, os processos de produção e transmissão de saberes no universo do samba chula, além de ilustrar alguns signos que pudessem (e podem) contribuir de forma significativa com a formação humana numa perspectiva emancipatória, dentro e fora das instituições escolares.

Destarte, para não travar o texto com as nossas colocações e também permitir que o(a) leitor(a) possa interpretá-lo com maior autonomia, fizemos ao longo do mesmo, alguns destaques em **negrito** para evidenciar aqueles trechos em que de forma mais específica, os sujeitos se referiam aos processos de ensino-aprendizagem. Pudemos verificar e reforçar a centralidade da **oralidade**, da **observação**, da **práxis**, da **ancestralidade**, da **ritualidade**, da **convivência**, nos processos de preservação, produção e socialização dos saberes historicamente acumulados pela humanidade, no âmbito das culturas populares.

Dentre esses saberes, queremos reforçar o significado que a viola machete tem na história do samba chula franciscano. Pois, enquanto alguns mestres e violeiros discordam da centralidade e da importância deste instrumento na atualidade da prática do samba chula¹⁹⁰, a totalidade dos mestres e violeiros do samba chula franciscano que pudemos nos relacionar neste nosso estudo, defende que o samba chula e a viola machete são inseparáveis. Aqueles que não utilizam o instrumento em seus grupos, o fazem, de acordo com a maioria, pela carência de tocadores do instrumento¹⁹¹ e/ou pela falta de condições financeiras que possibilitem a sua compra; além de que, até bem pouco tempo atrás, não se sabia da existência de artesãos que fabricavam a viola¹⁹².

¹⁹⁰ Ver: Nobre(2009, p.133).

¹⁹¹ Apesar de ainda terem violeiros da velha geração, vivos em São Francisco do Conde (a exemplo de Mundinho e Zezinho de Campinas), o Mestre Zé de Lelinha era o único que a executava em apresentações e realizava oficinas para transmitir os seus saberes.

¹⁹² Dos dois *luthiers* de viola machete que conhecemos: Tonho de Duca (atualmente em Cachoeira) e São Cabral (em Salvador), a média de preço do trabalho do primeiro é R\$500,00 e do segundo R\$1.000,00. Valores que pra realidade econômica e social dos violeiros (camponeses, pescadores, aposentados, desempregados) se tornam difíceis de serem atingidos ou disponibilizados para tal fim, já que a água, a alimentação, a luz, dentre outras necessidades básicas, também são mercadorias.



Machetes do Samba Chula Filhos da Pitangueira;
Fabricados, da esquerda pra direita, por: Clarindo dos Santos, Tonho de Duca e São Cabral.

O violeiro Zezinho de Campinas, por exemplo, traz no documentário *O Samba de Roda na Palma da Mão*, lançado em 2009 por Jorge Paoa, um depoimento que confirma o valor simbólico da viola machete para os sambadores e sambadeiras franciscanos.

Então aqui, o samba chula é feito com essa viola. E... tem os violonista, que fazia ela, os violeiros, já morreram tudo a metade; todos eles quase; não tem mais ninguém. Então é preciso levantar o astral, pra não deixar ir abaixo. Porque se desaparecer a viola machete nós tamo arrasado. Como é que o samba, que ela torna assim uma coisa precioso, pra todo mundo mesmo, como é que vai ficar? Vai tudo por água abaixo. E nós não deixamos que o samba chula caia. (Zezinho de Campinas, em Paoa, 2009)

Outra coisa que queremos destacar, é que, diferentemente da mercado-lógica, os homens e mulheres de idade mais avançada, são significativamente respeitados e valorizados no contexto das comunidades populares. Apesar de o capital seguir destruindo as forças produtivas – como também se percebe neste capítulo – os anciãos e anciãs que conseguem sobreviver – **muito em função da alegria proporcionada pelo samba** – se tornam verdadeiros mestres, guardiães da memória e dos saberes de suas comunidades; merecedores, pela honra da causa, de títulos de “doutores” mais que muitos “titulares” das universidades. Salvo raras exceções!

Se por um lado, a competitividade, o individualismo, o egoísmo, o autoritarismo, a desumanidade, são valores produzidos e reproduzidos por muitas instituições (empresariais, escolares, familiares, etc.), encontrei em meus estudos de casos e de casas, redes e rodas de relação onde a **solidariedade**, a **coletividade**, a **cooperação**, o **amor** ao próximo – e aos distantes –, fluem e influem para além dos tempos e dos espaços. Até a autoridade, às vezes questionável, do mestre Zeca Afonso, traz no fundo uma preocupação que se caracteriza como paternal, totalmente oposta à autoridade patronal das relações capitalistas. A primeira é aceitável, pois defende a vida; a segunda é responsável por algumas mortes.

Para concluir o capítulo e dialogar com a “semente do samba” que Zeca Afonso plantou lá atrás, trago, nos versos de Gonzaguinha – outro grande “agricultor” da música popular brasileira –, a “semente do amanhã”, que já se vê brotar em férteis solos como o da Pitangueira, em São Francisco do Conde.

Ontem o menino que brincava me falou
 Que hoje é semente do amanhã
 Para não ter medo que este tempo vai passar
 Não se desespere não, nem pare de sonhar
 Nunca se entregue, nasça sempre com as manhãs
 Deixe a luz do sol brilhar no céu do seu olhar
 Fé na vida, fé no homem, fé no que virá
 Nós podemos tudo
 Nós podemos mais
 Vamos lá fazer o que será...



(...)VIOLA NÃO QUER QUE EU VÁ EMBORA...

“O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador.”
(“Desde que o samba é samba”, Caetano Veloso)

Apesar de sabermos – atendendo o pedido da viola – que não finalizaremos nossas relações com a cultura popular do Recôncavo com a “conclusão” deste trabalho, mesmo porque há muito ainda a aprender, pesquisar e fazer coletivamente com os(as) camaradas desse universo – inclusive ajudando na consolidação da Fundação Cultural José Vitório dos Reis – gostaríamos de informar, antes de continuar, que o título acima são versos de uma chula muito cantada nos sambas de roda do Recôncavo da Bahia – inclusive no capítulo anterior. No entanto, apesar do mestre Zeca Afonso afirmar sua autoria, ouvimos esse canto pela primeira vez no clássico álbum de Baden Powell e Vinícius de Moraes – mestres com quem muito aprendi ao longo da vida –, intitulado “Os afro-sambas de Baden e Vinícius” (FORMA, 1966), na música “Canto do Caboclo Pedra Preta”.

No encarte deste disco, além dos seus autores citarem que tal canto foi colhido da oralidade do próprio caboclo em um terreiro de candomblé¹⁹³ [fato que também pudemos presenciar nas nossas andanças], Vinícius traz um depoimento que gostaríamos de socializar aqui, pois, confirmando o que ele afirma no seu texto, esta obra-prima da música brasileira contribuiu muito na nossa formação e nas escolhas que tivemos que fazer para concretizar este trabalho.

Tirante algumas experiências camarísticas – como fez, por exemplo, meu querido e saudoso amigo Jayme Ovalle com os “Três Pontos de Santo” – nunca os temas negros de candomblé tinham sido tratados com tanta beleza, profundidade e riqueza rítmica como por exemplo esse “duende da floresta afro-brasileira de sons”, como eu disse de Baden numa frase feliz. É esta, sem dúvida, a nova música brasileira e a última resposta que dá o Brasil – esmagadora – à mediocridade musical em que se atola o mundo. E não o digo na vaidade de ser letrista dos mesmos, digo-o em consideração à sua extraordinária qualidade artística, à misteriosa trama que os envolve: um tal encantamento em alguns que não há como sucumbir à sua sedução, partir em direção ao seu patético apelo. (Vinícius de Moraes, 1966).

¹⁹³ No Samba de Roda Raízes de Angola, de São Francisco do Conde, grande parte das músicas é “composta” por caboclos, ou tem estes como parceiros na “composição”. Os caboclos são entidades espirituais – geralmente representadas por ameríndios – incorporadas nos terreiros de candomblé da nação Angola [que é o caso e a casa do grupo citado] e na Umbanda.

Destarte, seduzido e fortalecido pelos ritos e pelos ritmos afro-brasileiros, corremos as rodas festivas, religiosas, dentre outras mais espontâneas no cotidiano da vida dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo da Bahia, e, observando e sendo observado, pudemos aprofundar as nossas relações e trocar experiências que na atualidade se abraçam àquelas que considero como das mais significativas que tive ao longo desta existência.

Desde o primeiro dia do nosso trabalho de campo, que foi a assembléia da ASSEBA, realizada em Santo Amaro, em 13 de janeiro de 2008 – onde estiveram presentes 23 grupos de samba de roda do Recôncavo –, pude tirar lições que foram bastante significativas, como a forma **respeitosa** com que eu, um desconhecido até então naquele contexto, fui recebido; o **trabalho coletivo** e a **solidariedade**, presentes desde a organização do café da manhã e do almoço, passando pela arrumação do espaço e pela ajuda na compreensão das discussões travadas e das decisões tomadas; a **auto-organização** dos sambadores e sambadeiras; e, sobretudo, o caráter agregador, a **alegria** e a **força vital** proporcionada pelo samba que encerrou a reunião após o grande caruru que foi distribuídos a todos que ali estavam¹⁹⁴.



Assembléia Geral da ASSEBA elegendo a nova diretoria da Associação (06/07/08).

Em São Francisco do Conde, porém, onde os contatos foram ainda mais constantes, comprovei que a fé no samba e na humanidade, são mais fortes que a fé no homem que nomeia a cidade. Pois, pra riqueza de sua história e cultura resistir e se

¹⁹⁴ Desse encontro pra cá, na condição de colaborador da ASSEBA, tenho acompanhado as suas ações, feliz em ver que, apesar dos “buracos” e das “pedras” que aparecem no meio das rodas, esta instituição tem conseguido cumprir seu papel, e, através de projetos, reuniões, encontros, festas, eventos, dentre outras atividades, segue ampliando a articulação entre os sambadores e sambadeiras da região – entre estes e com outras entidades e lutas sociais –, contribuindo com a preservação, a (re)valorização e a divulgação deste complexo cultural que é o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia. Ver: www.asseba.com.br

reproduzir diante de tamanha desigualdade social e tamanho desprezo de sucessivas gestões administrativas, só com reza não seria possível.

Parafrazeando o grande poeta popular Patativa do Assaré, os sambadores com quem me relacionei, apesar da grande maioria ter sua religiosidade definida, sabem que não foi Deus que lhes deu um destino, causador do padecer; que não é o pecado, que lhes deixa fracassado, sem condições de viver; pois já sabem muito bem, de onde nasce e de onde vem, a raiz de todo mal; vem da situação crítica, desigualdade política, econômica e social. (ASSARÉ, 2005, p.38).

No entanto, para além da(o) capital, o samba chula franciscano, principalmente os Filhos da Pitangueira, me mostraram que com solidariedade, coletividade e identidade cultural, é possível resistir e prosseguir produzindo e transmitindo seus saberes, pautados em valores essencialmente humanos, e não aqueles maquinados pelo cérebro “maquiavélico” dos poderosos de plantão.

Percebendo que chula não é chulé, e que o que se tem no pé, é samba, sustentamos a hipótese de que a cultura popular pode inspirar de forma significativa os processos de ensino-aprendizagem no âmbito das instituições escolares, fazendo com que esses espaços se tornem socialmente referenciados, assentados sobre um projeto histórico e uma teoria educacional/pedagógica que levem os currículos a assumirem e garantirem conhecimentos que colaborem no desenvolvimento da humanidade em toda sua potencialidade. E o samba de roda, enquanto um importante “complexo temático”¹⁹⁵ (onde podem ser discutidas questões referentes à História, à Geografia, à Literatura, à Gramática, à Cultura Corporal, ao Trabalho, ao Lazer, etc.), pode – inclusive com as possibilidades oferecidas pela implementação da Lei 11.645/08, “que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”” – ajudar e muito neste processo.

É o que já vem sendo feito, por exemplo, no Recôncavo, em São Francisco do Conde, pela Secretaria Municipal de Educação, através da criação da disciplina “Estudos Afro-brasileiros e Africanidades”(2006-2007), que virou “História sobre São Francisco do Conde e Africanidades”(2008) e, atualmente, à partir da lei supracitada (antiga 10.639/03), chama-se “História Social e Cultura Afro-

¹⁹⁵ Sobre a organização do ensino através do sistema de complexos temáticos, ver “Fundamentos da Escola do Trabalho” (PISTRAK, 2000).

indígena”; juntamente com a elaboração e distribuição das cartilhas desenvolvidas pelo Núcleo de Estudos sobre São Francisco do Conde e Africanidades – coordenado pelo educador e geógrafo José Jorge do Espírito Santo (Jorge Tchuri) –, para cada série do Ensino Fundamental e Educação de Jovens e Adultos; e em Santo Amaro da Purificação, através dos projetos da Associação de Capoeira, Arte e Recreação Berimbau de Ouro (ACARBO) – coordenada por Raimundo José das Neves (Mestre Macaco) –, que com o apoio do programa “Pontos de Cultura da Bahia”, desenvolve o projeto Resgate Cultural e Social, socializando, dentre outras coisas, a capoeira, o maculelê, a puxada de rede, o lindro amor e o samba de roda, em espaços escolares e não-escolares de educação¹⁹⁶.

Por outro lado, em memória do cordelista santamarense Antonio Vieira, gostaria de trazer o acróstico que encerra “A Peleja da Ciência com a Sabedoria Popular”, onde, em tom de protesto,

A intenção do poeta
 Na peleja é mostrar que
 Temos uma outra história
 O povo deve saber
 No entanto, a escola
 Insiste em deixar de fora
 Olvidando seu dever

Vez por outra inventa de
 Incluir em calendário
 Elementos populares
 Informativos precários
 Resumindo os assuntos
 Abrangentes, necessários
 (VIEIRA, 2005)

Se existem aqueles que defendem uma maior aproximação das instituições acadêmicas e escolares, da realidade concreta, e reconhecem que estas têm contribuído, – e ainda há muito que contribuir – com a ocupação, preservação, produção e socialização de saberes extremamente significativos – como estes produzidos pelas culturas populares no Recôncavo da Bahia –, existem outros que acreditam que o “Brasil Real”, ou parte dele, como o samba chula, deve se fechar para a academia:

Eu acho que a chula vai estar preservada enquanto a academia não se interessar em conhecê-la. Se isso ocorrer, os

¹⁹⁶ Vale lembrar, que na década de 1960, a educadora e historiadora santamarense Zilda Paim, foi uma das pioneiras na iniciativa de abrir as portas da escola pública para a cultura popular de seu território (capoeira, maculelê, samba de roda). Porém o “conservadorismo” burguês da época – que ainda hoje se conserva – cerceou, de forma reacionária, o movimento destas rodas.

acadêmicos vão logo criar um rótulo. Vamos pedir a Deus que a academia não queira olhar para o Recôncavo, que deixe o Recôncavo em paz e que a razão continue respeitando a nossa cultura. É a única forma de preservar.
(MENDES; JÚNIOR, W., 2009, p.45)

Generalística-mente, soa-me como um retrocesso ao Recôncavo e ao “reconvexo”; a tudo que coletivamente/cooperativamente tem sido feito no processo inverso (e prosa). No entanto, as necessidades estão postas e as possibilidades estão dadas. Que outras sejam construídas, criticadas, superadas. Porém, só para além do capital – outra “forma de preservar” – é que poderemos, na totalidade, atender ao pedido e sentir o sentido expresso por D. Dalva Damiana de Freitas – sambadeira do Samba de Roda Suerdieck, uma das principais proponentes do título concedido ao samba de roda como Patrimônio Cultural do Brasil – em depoimento no Dossiê do Iphan(2006): “Não deixe o samba morrer, continue; que o samba é a **vida**, é a **alma**, é a **alegria** da gente. A gente sente dentro de si, o **amor**.”¹⁹⁷

Por isso, sigo “amador”... até a vitória!



¹⁹⁷ Grifos nossos. Em que pesem os “contrários”, embeleze! Reflita essa “luz” de Dalva; essa síntese que se faz tese!

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Tese de doutorado em Ciências Sociais Aplicadas à Educação, UNICAMP, 2004.

_____. _____. Campinas, SP: UNICAMP/CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.

AFONSO, Almerindo Janela. **Os Lugares da Educação**. In. Educação Não Formal – cenários da criação. Olga Von Simson, Margareth Park e Renata Sieiro (orgs.). Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

ALENCAR, Edigar. **Nosso Sinhô do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ALENCAR, Rívia de. **Será que dá samba?** Mudança, Gilberto Gil e Patrimônio Imaterial no Ministério da Cultura. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UNB, 2005.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. 10ªed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2007.

ALVARENGA, Oneyda. **Musica popular brasileira**. São Paulo: Globo, 1982.

ALVES, Bernardo. **A pré-história do samba**. – Petrolina: Ed. Do Autor, 2002.

ARAÚJO, Nelson de. **Pequenos Mundos**. Um panorama da cultura popular da Bahia. Tomo I – o Recôncavo. – Salvador: UFBA (EMAC); Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.

ARROYO, Miguel. Trabalho – **Educação e teoria pedagógica**. In.: FRIGOTTO, Gaudêncio (org.) Educação e crise do trabalho: perspectivas de final de século. Petrópolis: Vozes, 1998.

ASSARÉ, Patativa do. **Ispinho e Fulô**. – São Paulo: Hedra, 2005.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelas províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe/1859**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1980.

AZEVEDO, Thales de. O advento da Petrobrás no Recôncavo. In.: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.) **Recôncavo da Bahia**. Sociedade e economia em transição. – Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOGO, Ademar. **Identidade e luta de classes**. – 1. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CALDART, Roseli Salete. **Pedagogia do Movimento Sem Terra**. – 3.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

CAMPOS, João da Silva. **Tempo antigo**: crônicas D'Antanho, marcos do passado, histórias do recôncavo. Bahia: Imprensa Oficial da Bahia, 1942.

CAMPOS, Wagner; DÖRING, Katharina. **Samba de viola do Recôncavo Baiano** – Grupo de Samba Chula Os Filhos da Pitangueira. Projeto Sonora Brasil Crioulo – Formação de Ouvintes Musicais. SESC (Serviço Social do Comércio – Departamento Nacional). Livreto, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 6ª. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

COGGIOLA, O. & KATZ, C. **Neoliberalismo ou crise do capital?** São Paulo: Xamã, 1995.

COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do Ensino da Educação Física**. São Paulo, Cortez, 1992.

COSTA PINTO, L. A. //Recôncavo: laboratório de uma experiência humana.// In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.) **Recôncavo da Bahia**. Sociedade e economia em transição. – Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

CUNHA, Mário Pinto. **Memorial de São Francisco do Conde (Bahia)**. Salvador: Gráfica Central, 1977.

DA SILVA, José C. B.; BRAGA, Julio S.; TOURINHO, Maria Antonieta C. **Folclore geo-histórico da Bahia e seu Recôncavo**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Departamento de Assuntos Culturais; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: 1972.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral** – memória, tempo, identidades. – Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DÖRING, Katharina. **O samba de roda do Sembagota**: tradição e contemporaneidade. Dissertação de Mestrado em Música, UFBA, 2002.

ELLIS, A. The Yoruba – **Speaking People of Slave Cost, of West Africa**. Londres. 1894. In. NINA RODRIGUES, Raymundo. Os africanos no Brasil. – São Paulo: Madras, 2008.

ENGUITA, Mariano Fernandez,. **A face oculta da escola**: educação e trabalho no capitalismo. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

FARIAS, Rafael Rolim. (Alemão do Ceará) **O Samba dessa Nação**, Literatura de Cordel, [2008].

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade**. As transformações do samba e a indústria cultural (1920 – 1945). São Paulo: Annablume, 2005.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**: (o legado da “raça branca”), volume I. – São Paulo: Globo, 2008.

_____, _____.: (no limiar de uma nova era), volume II. – São Paulo: Globo, 2008.

FRAGA FILHO, Walter. //História e reminiscências da morte de um senhor de engenho no Recôncavo.// **Revista Afro-Ásia**, nº 24, Salvador: UFBA, 2000, p.165-198.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. **Pedagogia do Oprimido**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2005.

FUNKE, Katherine.//A Bahia de Caymmi.//**Revista Muito**, n.72, p.28, A TARDE, 16/08/09.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOBSBAWN, E. **A Era dos Extremos**: o breve século XX (1914 – 1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBSBAWN, E. & RANGER, T. (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 6ª ed. 2008.

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano** (Dossiê Iphan: 4). – Brasília, DF, Iphan, 2006.

KOOGAN/ HOAISS. **Enciclopédia e Dicionário Ilustrado**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan: 1995.

LANDES, Ruth. **A Cidade das Mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

LÊNIN, V. I. **Como iludir o povo**: com os slogans de liberdade e igualdade. – São Paulo: Ed. Global, 1985.

LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. **A presença da Bahia na música popular brasileira**. Brasília: MUSIMED, 1990

_____. **Compositores e Intérpretes Baianos:** de Xisto Bahia à Dorival Caymmi. Itabuna; Ilhéus: Editus; Via Litterarum, 2006.

LOPES, Nei. **O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical:** partido-alto, jongo, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. **Sambeabá:** o samba que não se aprende na escola. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

_____. **Novo dicionário Banto no Brasil.** – Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LORDELO, Petry R. **Educação Física: práticas revolucionárias em “movimento”** – uma experiência com o MST. Licenciatura em Educação Física, Relatório Final Técnico-Científico de Bolsista de Iniciação Científica/CNPq 2001 – 2002. Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, ago, 2002.

_____. **A movimentação do homem na humanização do “movimento”:** arquitentando a Cultura Corporal em áreas do MST. Monografia do Curso de Especialização em Educação Física e Esporte, Universidade do Estado da Bahia, 2005.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multireferencial nas ciências humanas e na educação.** 2 ed, Salvador, 2004.

MACIEL, Raiana. **A Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e seus impactos no Samba de Roda do Recôncavo Baiano.** Dissertação de Mestrado Música, UFBA, 2009.

MARETTI, Eduardo. //Terra de ninguém e de alguns.//**Revista Fórum.** São Paulo: Ed. Publisher Brasil, Ano 4, nº 38, maio 2006.

MARQUES, Francisca. **Samba de roda em Cachoeira, Bahia:** uma abordagem etnomusicológica. Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, 2003.

MATOS, Gregório. **Crônica do Viver Baiano Seiscentista** (Obra Poética Completa). vol I e II, São Paulo: Record, 1999.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas para vozes.** 34. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, c1996.

MELO, Guilherme de. **A música no Brasil:** desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1947.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula – Comportamento traduzido em canção** (A música raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade Brasileira). Salvador, Ed. Fundação ADM, 2009.

MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital;** tradução de Isa Tavares. – São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. **A teoria da alienação em Marx**; tradução Isa Tavares. – São Paulo: Boitempo, 2006.

MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MOURA, Roberto M. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MST. **Princípios da Educação no MST**. Caderno de Educação nº 8. – 3.ed. São Paulo: MST, 1999.

NINA RODRIGUES, Raymundo. **Os africanos no Brasil**. – São Paulo: Madras, 2008.

NOBRE, Cássio. **Viola nos sambas do Recôncavo Baiano**. Dissertação de Mestrado em Música, UFBA, 2009.

NUNES, Erivaldo Sales. **Cultura popular no Recôncavo baiano**: a tradição e a modernização no samba de roda. Dissertação de Mestrado em Letras, UFBA, 2002.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 2001. //Som e música – Questões de uma Antropologia Sonora. // **Revista de Antropologia** [Departamento de Antropologia da FFLCH/USP] Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>, Acessado em Agosto de 2006.

PARK, Margareth Brandini; FERNANDES, Renata Sieiro. (orgs.). **Educação não-formal: contextos, percursos e sujeitos**. – Campinas, SP: Unicamp/CMU; HOLAMBRA, SP: Editora Setembro, 2005.

PEDREIRA, Pedro Tomás. **Memória Histórico-geográfica de São Francisco do Conde**. Bahia: Prefeitura Municipal de Soa Francisco do Conde. 1984.

PETRAS, J. Os intelectuais em retirada. In: COGGIOLA, O. (Org.) **Marxismo Hoje**. São Paulo: Xamã, 1996.

PISTRAK, **Fundamentos da Escola do Trabalho**. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

REIS, João José. **A Morte é uma Festa**. Companhia das Letras, 1991.

_____. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In.: CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas**: ensaios de história social da cultura. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANTOS, Jocélio Teles dos Santos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos. (orgs.) **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. – São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e o Porjeto S.A.M.BA., 1997.

SANTOS, Milton. A rede urbana do Recôncavo, In.: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.) **Recôncavo da Bahia**. Sociedade e economia em transição. – Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

SALLES, Arthur de. **Villa de S. Francisco**. In. Diário Oficial do Estado, 2 de julho de 1923.

SARMENTO, Alfredo de. Os sertões d'África: apontamentos de viagem. Lisboa: Editor-proprietário Francisco Arhur da Silva, 1880. In: TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. – São Paulo: Ed. 34, 2008.

SERRA, Ordep. **Rumores de festa**: o sagrado e o profano na Bahia. 2.ed. – Salvador: EDUFBA, 2009.

SIMON, Roger; GIROUX, Henry. Cultura popular e pedagogia crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular. In: **Currículo, Cultura e Sociedade**/ Antonio Flávio Barbosa e Tomaz Tadeu da Silva (orgs.). São Paulo: Cortez, 1994.

SODRÉ, Muniz. **Samba - O dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Andréa Carneiro de. **Viola Instrumental Brasileira**. Editora Artviva, 2005.

SOUZA, Maíra Valente de. **Um alegre cantar**: a roda de samba enquanto espaço de aprendizagem. Monografia de Final de Curso, Licenciatura em Pedagogia, FAGED/UFBA, 2008.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 4ªed., 2005.

_____. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. – São Paulo: Ed. 34, 2008.

TROTSKY, L. **O Programa de Transição**. São Paulo: Edição Comemorativa do 55º aniversário da morte de Trotsky e 100º da morte de Engels, O Trabalho, (s.d.).

VAN-DÚNEM, José Octávio S.//Paz para recomeçar.//Dossiê Angola-Brasil; **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Ano 4, nº 39, p.30-31, dezembro 2008.

VIANNA FILHO, Luiz. **O negro na Bahia (um ensaio clássico sobre a escravidão)**. 4ª ed. – Salvador: EDUFBA; Fundação Gregório de Matos, 2008.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

VIEIRA, Antonio. **A peleja da ciência com a sabedoria popular**. [Literatura de Cordel], 2ª edição revisada, setembro de 2005.

WADDEY, Ralph. Samba de Viola e Viola de Samba. In. IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano** (Dossiê Iphan: 4). – Brasília, DF, Iphan, 2006.

WISNIK, Guilherme. **Caetano**. São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha explica).

Discografia:

- Baden Powell & Vinícius de Moraes. *Os afro-sambas de Baden e Vinícius*. LP, FORMA, 1966.
- BarLavento. *O Buraco de Maroca*. CD, 2009.
- Barravento. *Vatapá da veia*. CD, 1999.
- Bule-Bule. *Licutixo*. CD, 2005.
- Capoeira, samba, candomblé. CD. Editado por Tiago de Oliveira Pinto. Berlim: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991.
- Edith do Prato. *Vozes da Purificação*. CD, 2003.
- Roberto Mendes & convidados. *Tradução*. CD, 2000.
- Samba Chula Filhos da Pitangueira. CD, 2006.
- Samba de Roda Raízes de Angola. CD, 2008.
- Samba de Dalva. CD, s/d.
- Samba Tradicional da Ilha. *Aruê Pã*. CD, 2005.
- Samba Chula de São Braz. *Quando eu dou minha risada*. CD, 2009.

Filmes:

- Atlântico Negro. *Na Rota dos Orixás*. Direção: Renato Barbieri, DVD, 1998.
- Cantador de Chula. Direção: Marcelo Rabelo, DVD, 2009.
- “Ouça meu palavreado”. Direção: Milton Primo, DVD, 2009.
- O Samba de Roda na Palma da Mão. Direção: Jorge Pacoa, DVD, 2009.
- Recôncavo na palma da mão. Direção: Antônio Pastori/TVE Bahia, DVD, 1998.
- Samba Chula Filhos da Pitangueira. *A tradição da viola machete*. Direção: Milton Primo, DVD, 2008.
- Umbigada. Direção: Gabriela Barreto, DVD, 2006.

ANEXO 1 – Algumas manifestações da cultura popular de São Francisco do Conde:



Burrinha



Mascarados



Meninos de Lama



Nega Maluca



Corrida de Canoas (miniatura)



Maculelê



Mandus



Capabodes



Amigos Folhagem



Lindro-Amor



Bumba-meu-boi



Reisado

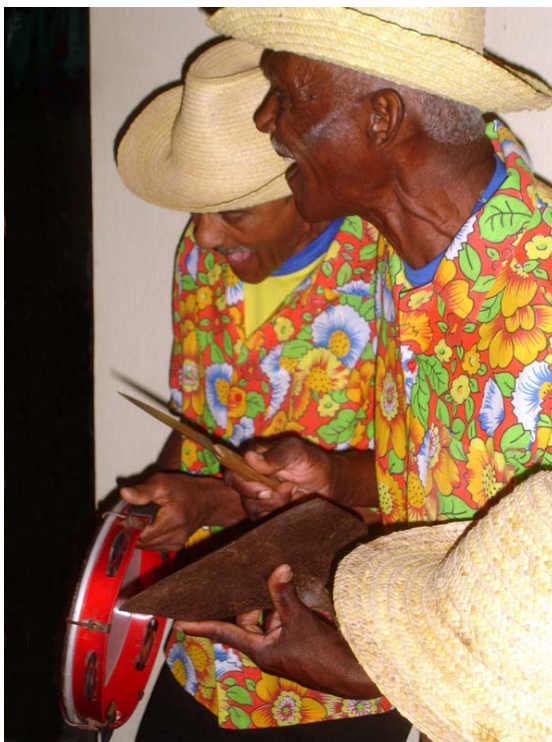


Paparutas

ANEXO 2 – Respectivamente, fotografia do Samba de Machucador do Grupo Bom Viver e do Samba de Enxada do Corta Jaca – ambos de Cruz das Almas, Bahia.



D. Valdete no machucador.



São Roberto (Rolete) no pandeiro e São Amaro na enxada.