

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta uma investigação sobre o Samba de Roda na Ilha de Itaparica, BA¹. O estudo apresenta as diversas formas de ocorrência do samba naquele local, procurando destacar as suas relações estruturais com o modo de vida dos moradores e com as demais formas de expressão que lá ocorrem.

A análise do samba se dará em dois níveis: um interno à própria dança, analisando a relação do corpo com o canto, a música, o vestuário, o ambiente onde as rodas de samba acontecem; outro “externo” à dança, analisando a correlação do corpo com as demais produções culturais do cotidiano dos brincantes: a culinária, a fala, as atividades laborais, entre outras. Esses níveis de análise se intercomunicam, de maneira que se trata de encontrar as conexões de dupla contaminação entre o cotidiano e a dança.

O samba de roda apresenta-se na Bahia como um complexo de expressões bastante variadas em sua estrutura e em seu modo de ocorrência, envolvendo sempre música, dança e verso.

Em uma dissertação recente, a etnomusicóloga Khatarina Döring (2002) revê a literatura sobre o samba na Bahia, citando Jocélio Teles dos Santos (1998), Manoel Querino (1955) e Donald Pierson (1971), Edson Carneiro (1961) e Ruth Landes (1967). Esses autores, ainda que tenham dado grande contribuição para os estudos sobre o samba de roda da Bahia, não escapam da tendência de apontar uma origem africana².

¹ A ilha de Itaparica está localizada a 13 km (via *ferry-boat*) de Salvador e é a maior das 56 ilhas da Bahia de Todos os Santos, com mais de 40 km de praias, tem a área de 246 km² e 55.000 habitantes distribuídos em dois municípios: Itaparica, onde se localiza a única fonte de água hidromineral a beira mar das Américas, Vera Cruz, que se dá o luxo de ter a sede com outro nome, assim: Vera Cruz, capital: Mar Grande. (http://ilhaitaparica.com/blog/?page_id=6)

² Essa tendência, de acordo com DÖRING (2002) pode ter resultado como conseqüência dos registros colhidos em jornais da época, os quais discriminavam os grupos mestiços, assim como toda a sua produção cultural, tratando-os como inferiores, baixos e desqualificados. Ainda que a postura assumida por esses autores contribua para o discurso de “pureza étnica”, consideramos de grande importância os dados a respeito do samba registrados por eles.

Os pressupostos assumidos no presente estudo contrariam essa visão corrente na literatura sobre o samba de roda que, de maneira geral, defende uma origem africana. Assumimos que o samba de roda é uma expressão que nasceu do encontro entre diferentes culturas em condições locais bastante específicas. Assim, por mais que alguns traços estivessem esboçados anteriormente nas culturas que se encontraram, foi o encontro que potencializou esses traços e definiu as características do samba de roda. Os híbridos ou mestiços são textos cujas características não se previa antes.

O meu interesse pelo Samba de Roda surgiu a partir de minha experiência profissional como bailarina e professora de dança com especial atuação no ensino dos ritmos chamados “afro-brasileiros”. Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, propunha um projeto de pesquisa sobre a chamada “Dança Afro”, com o intuito de investigar a maneira como ela se apresenta entre os professores e grupos da cidade de Salvador. No entanto, ao entrar em contato com as discussões e o instrumental teórico do programa, desenvolvi inquietações cada vez maiores com a pertinência do termo “afro” em relação a elementos da cultura popular brasileira, bem como quanto aos objetos tão díspares que esse termo comumente designa, como no caso da chamada “dança afro”. Também despertei para a natureza mestiça de fenômenos populares, sobretudo as danças populares brasileiras, contrariando a tendência do senso comum de denominá-las “afro-brasileiras”, “ítalo-brasileiras” ou “nipo-brasileiras”, hábito esse que, na realidade, destaca a importância de um dos componentes na mistura, elegendo-o como o principal. Considerando que a cultura no Brasil é fruto de múltiplas e complexas misturas, sua natureza não é facilmente descritível dessa maneira simplificada. Portanto, seria inadequado destacar um ou outro elemento da mistura, sob pena da impossibilidade de abarcá-la, empobrecendo-a.

Nesse período, visitando a Ilha de Itaparica, tive a oportunidade de presenciar uma “seresta³”, evento bastante recorrente na região metropolitana de Salvador e, possivelmente, uma das principais formas de encontro social da população

³ Seresta: tipo de evento sócio-cultural, de repertório predominantemente romântico local que reúne ritmos populares, dentre eles o samba de roda, o arrocha (ritmo emergente dos eventos de seresta, a partir do cruzamento das fórmulas de compasso de 2/4 e 3/4.) e a chamada “música brega” FONTAELA (2005), de caráter romântico. Ver também: LOPEZ, Cíntia Paula. Fronteiras Movediças: a seresta na periferia urbana de Salvador, 2008. (Vide Apêndice B)

de Itaparica atualmente. A seresta se organiza de formas variadas, de acordo com o local onde ocorre. Na localidade de Itaparica, é realizada aos finais de semana e reúne famílias inteiras, sendo um dos principais eventos de entretenimento dos moradores e visitantes.

O que despertou meu interesse nesse tipo de evento na Ilha foi justamente a variedade do repertório musical, demonstrada na confluência diversificada que inclui desde ritmos comumente tocados nos cultos de candomblé, tais como o ijexá, o barravento e o congo⁴, assim como sambas de roda, combinando instrumentos eletrônicos a outros ritmos em composições locais. Essas informações me levaram a suspeitar da “impureza”, no sentido da mistura com outros ritmos, como uma particularidade nas formas de ocorrência atual do Samba de Roda naquela região.

Na mesma época acompanhei a gravação de uma roda de samba com o Grupo Unidos do Samba da Misericórdia⁵, relatando à minha orientadora essa experiência e o meu interesse em seguir os contatos com o grupo e, ainda, de transformar aquela atividade em um estudo sistematizado. Percebendo a escassez de pesquisas específicas sobre a incidência do Samba de Roda na Ilha de Itaparica, constatamos a pertinência de um estudo que se concentrasse naquele local.

O interesse inicial era de fazer uma espécie de mapeamento dos principais grupos de Samba de Roda da Ilha. Porém, ao iniciar a pesquisa de campo na Ilha de Itaparica, conversei primeiramente com o grupo de apresentações Unidos do Samba da Misericórdia, coordenado por Dona Maria Amália Moreira Mota, 58 anos, natural de Salvador e domiciliada na localidade de Misericórdia há 17 anos, Município de Itaparica. Ao registrar uma entrevista com ela e com algumas das participantes do grupo, tinha como objetivo tomar pelo menos três grupos oficiais de apresentação de samba, supondo que essa abordagem abrangeria a variedade da produção do Samba de Roda na Ilha. Aos poucos pude perceber que a constituição de grupos com finalidade explícita de apresentação cênica naquele local é um fenômeno recente, e que o Samba

⁴ Ijexá, barravento e congo são ritmos tradicionalmente tocados em cultos de umbanda e candomblé, compartilhando informações que se estendem ao universo da capoeira e do maculelê. A eles correspondem as seguintes divisões rítmicas, segundo a etnomusicóloga Emília BIANCARDI (1989): Ijexá - 4/4, Congo - 4/8, Barravento - 4/8.

⁵ Na localidade de Misericórdia, Município de Itaparica.

de Roda era bem mais expressivo em eventos informais, relacionando outras instâncias e contextos que excluíam a condição de contratante-contratado.

Naquele momento, me dirigi à Secretaria de Cultura do Município de Mar Grande, ainda buscando contatos de outros grupos, onde conheci Adenildes Alone Farias Mendes Moreira, a “Dedéa”. Natural de Ilhota, Mar Grande, Município de Vera Cruz, Dedéa, 39 anos, é a atual Diretora de Cultura do município, ex-Conselheira Tutelar do Município de Vera Cruz e integrante de uma família com significativa tradição na história do samba da Ilha. Através de Dedéa pude perceber que o Samba de Roda, assim como outras produções culturais populares da Ilha, acontece com mais expressão em eventos informais da comunidade, fazendo parte dos hábitos rotineiros da comunidade.

Dedéa é sobrinha de mestre Gerson Quadrado⁶, falecido em abril de 2005, reconhecido como um grande representante e mestre popular do samba de roda de Mar Grande, e filha de Dona Zenaide Maria de Jesus Mendes (59 anos), ex-lavadeira da Fonte do Tereré⁷ e tradicional sambadeira também da localidade de Ilhota, em Vera Cruz

Desde 1989, Dedéa é fundadora e coordenadora da Associação Sócio-Cultural Alafiã, cujo intuito é seguir ensinando para as crianças da comunidade as práticas culturais de seus antepassados. Ocupa também um posto⁸ na Casa de Culto a Egungun⁹ da Bela Vista, conhecida como Barro Branco, e é Iyalorixá¹⁰ da Casa de

⁶ Gérson Francisco da Anunciação, conhecido como Mestre Quadrado (1925-2005), além de ter sido na juventude e durante toda vida um grande capoeirista, era um dos maiores conhecedores de chulas. Seu modo de fazer samba apresentava uma particularidade marcante, pois ele gostava de cantar a chula sem o relativo, diferentemente do que se faz na região de Santo Amaro, emendando uma na outra (tal como se ouve nesta gravação). Já com mais de setenta anos, gravou os CDs “Encanto banto num recanto da Ilha: capoeira angola e samba chula” (independente) e “Aruê Pã” com o grupo Samba Tradicional da Ilha (projeto Toques e Trocas, com patrocínio da Petrobras). Faleceu a 17 de abril de 2005, dia em que foi fundada, em Saubara, a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

⁷ Vide sessão 3.3.2 desta dissertação, p.75.

⁸ Posto, neste caso, se refere a uma função ou cargo de responsabilidade específica dentro da hierarquia que estrutura esse tipo de casa e culto.

⁹ Culto a Egungun é uma modalidade de culto aos ancestrais divinizados recorrente nas regiões da Nigéria e Benin (antiga Daomé). São cultos onde os postos de atuação e poder são detidos por sacerdotes masculinos, denominados “ojés”, e contam com a participação das famílias inteiras, onde as mulheres têm postos coadjuvantes. Os ancestrais, cultuados, também chamados de “Babá” (pai) são considerados protetores das comunidades e são responsáveis por orientações e conselhos quanto ao futuro destas. (VERGER, 1999).

Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá*, localizada nos fundos de sua casa e de sua mãe, onde o samba também está presente, como viemos a saber mais tarde.

A abrangência dos papéis que Dedéa desempenha na cultura local de Itaparica, e sua atuação dinâmica na comunidade, nos convenceram de que esta pesquisa deveria se configurar como um estudo de caso e de que ela seria uma pessoa central.

Ao constatar que a situação do Samba de Roda em Itaparica se apresentava bastante diferente da realidade de outras localidades do Recôncavo, onde atualmente os grupos organizados predominam, mesmo nas ocasiões tipicamente informais, percebemos que em Itaparica a principal forma de ocorrência do Samba de Roda ainda é predominantemente informal, ou seja, fora do contexto mercadológico ou turístico. Este achado nos levou a repensar a natureza e a estratégia metodológica deste projeto. Preferimos, então, optar por um estudo de caso descritivo, mostrando como os sujeitos desta pesquisa, moradores da Ilha de Itaparica, estão envolvidos com a prática do Samba de Roda em seus diversos modos de ocorrência. Optamos por concentrar a investigação na família de Dedéa, por considerá-la como um caso bastante rico para acessar as diversas configurações com que o samba se apresenta naquele local.

Assim, esta pesquisa levanta questões do tipo ‘como’ e ‘por que’ em um contexto onde nós, pesquisadores, temos pouco controle sobre os acontecimentos que se desenrolam em uma comunidade, tal como comenta o sociólogo Robert K. Yin (2007), autor de diversos livros de referência sobre a metodologia de estudo de caso¹¹.

A razão da escolha de prerrogativas da metodologia de estudo de caso foi também por considerar a sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações, além de em alguns casos, e no caso desta pesquisa, da observação participante. Sob este aspecto cabe ressaltar que a observação participante é fundamental para pesquisas como esta em que se pretende estudar o corpo que dança, compreender seus mecanismos e acionamentos em correlação com suas vinculações simbólicas, como é o nosso intuito neste estudo.

¹⁰ Iyalorixá, em yorubá: *Iyá* – mãe, *orixá*-divindade representativa das forças da natureza cultuada no sistema religioso de candomblé da nação ketu no Brasil. Podendo ser compreendida também como Mãe de Santo ou dirigente de uma casa de candomblé.

¹¹ “(...) a clara necessidade pelos estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos” (YIN, 2007, p. 20).

Além da observação participante, uma parte dos dados deste estudo foi colhida por meio de pesquisa histórica. No entanto, esta metodologia se diferencia da pesquisa histórica propriamente dita pelo fato de incluir a observação direta dos acontecimentos que estão sendo estudados e entrevistados os sujeitos neles envolvidos.

A principal fonte de dados sobre a história da Ilha foi a obra de Ubaldo Osório, notável historiador nascido em Itaparica. Foram consultadas para esta revisão três obras desse autor, mais precisamente três diferentes edições sobre a história da Ilha de Itaparica. A primeira é a monografia intitulada “A Ilha de Itaparica”, com 104 páginas, publicada em 1929. A segunda edição da obra, com a ampliação e revisão da monografia, é a primeira versão em livro, publicada em 1942, com 161 páginas. E sua terceira edição, “A Ilha de Itaparica: história e tradição” é uma versão ampliada e revisada do livro anterior, com 564 páginas, e foi publicada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 1979.

Em relação à pesquisa de campo, realizamos entrevistas, conversas informais e registro em vídeo das rodas de samba, além da participação ativa nas rodas e eventos visitados. As imagens foram registradas em formato de mini-DV e editadas no DVD que acompanha esta dissertação. As entrevistas foram registradas no formato mp3 e estão transcritas nos Anexos.

Cabe ressaltar que o meu envolvimento com a comunidade motivou uma colaboração nos projetos da Fundação Sócio-cultural Alafião, principalmente na forma de apoio na elaboração e encaminhamento de projetos para captação de recursos.

O apoio teórico deste trabalho vem de autores da Teoria da Mestiçagem, como Louis Laplantine e Alexis Nouss (2002), Serge Gruzinski (2001), Peter Burke (2006), Jesus Martín-Barbero (2004), Néstor Garcia Canclini (2003) e, em particular, as idéias de Amálio Pinheiro (2007) a respeito da mestiçagem como condição fundante das práticas produtivas da cultura na América Latina (PINHEIRO, 2007a) e a respeito das relações materiais entre as séries culturais (PINHEIRO, 2007b).

Também buscamos apoio em autores que se debruçaram a compreender fenômenos da Cultura sob as lentes da Semiótica da Cultura segundo o semiótico russo Iuri Lotman (1996).

É importante ressaltar que o objetivo principal deste estudo de caso é, antes, exercitar um tipo de análise da dança a partir dos pressupostos da teoria da Mestiçagem. Para isto escolhe o estudo de caso sobre a ocorrência do samba de roda em Itaparica. Nosso esforço será no sentido de mostrar que o samba de roda na Ilha de Itaparica apresenta uma íntima relação com as condições particulares do modo de vida daquele local. Ao mostrar isso, acreditamos corroborar com a noção de que “cada mestiçagem é única, particular, e traça o seu próprio futuro” (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 10).

Nosso principal intuito, portanto, é realizar uma leitura com foco na mestiçagem e discutir as conclusões deste enfoque em relação à posição epistemológica predominante na literatura, baseada na idéia da pureza das origens.

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos. A Introdução destaca a pertinência desta pesquisa e apresenta as estratégias metodológicas nela adotadas.

O Capítulo 1 intitulado: “O Samba de Roda na Ilha de Itaparica” apresenta duas seções. A primeira, intitulada “Itaparica: local de muitas misturas” desenvolve uma pequena revisão sobre a história da Ilha de Itaparica buscando pistas para a ocorrência do samba de roda. A segunda intitulada “O encontro com o samba de roda em Itaparica” apresenta os registros colhidos na pesquisa de campo, e está dividida em seis sub-sessões que destacam as descrições em cada uma dessas ocasiões: a primeira apresenta o Grupo “Unidos do Samba da Misericórdia”, a segunda descreve um samba na Cozinha de Dona Zenaide, a Fundação Sócio-Cultural Alafiã, a Festa do Marujo, a Festa da Cabocla Jurema e a Festa de Comemoração do Dia do Samba na Gamboa. A última seção desse capítulo apresenta uma tentativa de mapeamento das formas de ocorrência do samba na Ilha de Itaparica.

O Capítulo 2, intitulado “Uma leitura baseada na ótica Mestiçagem” está organizado em quatro seções, sendo que a primeira se intitula “Texto e Contexto: o conceito de semiosfera”, dedicada à exposição de alguns conceitos propostos pelo semiótico Iuri Lotman como instrumentos aqui utilizados para a análise dos dados registrados na pesquisa de campo. A segunda seção deste capítulo intitulada “Encaixes estruturais do samba de roda com outras séries culturais na Ilha de Itaparica” apresenta a

análise dos dados colhidos em campo a partir dos conceitos apresentados na seção anterior. A terceira intitula-se “A Mistura como característica principal: contra a idéia de uma origem” apresenta algumas conclusões possíveis a partir da análise realizada e discute suas principais implicações.

O Capítulo 3 será dedicado às considerações finais, apontando para as questões mais relevantes aprendidas neste estudo e levantando novas questões a serem investigadas.

CAPÍTULO 1

O SAMBA DE RODA NA ILHA DE ITAPARICA

*Essa história contada
É bonita
A Ilha com dois município
Santa Cruz e Itaparica*

Samba de roda de Mestre Quadrado

1.1 ITAPARICA, LOCAL DE MUITAS MISTURAS

Ilha de Taparica ou Itaparica é o antigo nome da atualmente denominada Ilha de Vera Cruz (OSÓRIO, 1979). Neste estudo optamos por adotar “Ilha de Itaparica”, considerando que este é o nome pelo qual ela continua a ser conhecida pela população em geral.

A Ilha em questão está localizada na parte sudoeste da Bahia de Todos os Santos a 13 km de Salvador com acesso via *ferry-boat* ou pelas barcas. Com 36 quilômetros no seu maior comprimento, de N. N. E. a S. E. O. e 21 quilômetros na sua maior largura, abriga uma população de 20.523 habitantes¹².

Atualmente considerada parte da área metropolitana de Salvador, a Ilha de Itaparica serviu historicamente de cenário para muitas batalhas e incursões de luta pela terra, em função de sua localização estratégica de acesso a Salvador e ao Recôncavo Baiano, como podemos observar no mapa abaixo:

Figura 1: Mapa da Ilha de Vera Cruz

¹² Dado retirado do sítio eletrônico localizado em
(<http://dtr2002.saude.gov.br/caadab/indicadores/bahia/ITAPARICA.pdf>).



Fonte: http://ilhaitaparica.com/blog/?page_id=6

Assim, serviu tanto de entrada para Salvador e para o Recôncavo, como para refúgio de quem, partindo daqueles locais, buscou fuga emergencial.

A respeito do nome “Itaparica”, encontramos algumas versões diferentes sobre a sua etimologia. No Portal do Município de Itaparica encontra-se que “em língua tupi, a expressão ‘itaparica’ significa ‘cerca de pedras’[...] por causa dos arrecifes que contornam toda a costa da ilha”¹³. Havia também um cacique tupinambá de nome Taparica cuja filha, a princesa Paraguaçu, desposou o navegador português Diogo Álvaro Correia, conhecido por Caramuru.

A Ilha compreende atualmente dois municípios: Vera Cruz e Itaparica (vide mapa 2). O Município de Itaparica foi emancipado e desmembrado do Município de Salvador em 25 de Outubro de 1831, compreendendo primeiramente todas as áreas da Ilha até a emancipação do antigo distrito, Vera Cruz. Este foi desmembrado através da Lei 1.773 de 20 de julho de 1962 (vide Anexo VII), transformando-se a partir dessa data em Município de Vera Cruz, que tem como sede o Distrito de Mar Grande e mais três distritos: Jeribatuba, Cacha-Pregos e Vera Cruz.. Para o Município de Itaparica ficaram os distritos de Amoreiras, Barro Branco, Bom Despacho, Alto das Pombas, Manguinhos, Marcelino, Misericórdia, Mocambo, Ponta de Areia, Porto dos Santos, Praia de Búzios.

¹³ Informação retirada do sítio eletrônico localizado em (http://ilhaitaparica.com/blog/?page_id=6).

Consideraremos, para este estudo, a Ilha de Itaparica por inteiro, pois percebemos que se trata de uma região onde as fronteiras culturais não coincidem com as divisões territoriais e administrativas. Ao contrário, pudemos constatar que as relações sociais, familiares e culturais entre os indivíduos se estendem por toda a ilha ¹⁴.

A demarcação atual dos limites territoriais dos Municípios de Vera Cruz e Itaparica é apresentada no Mapa II:

Figura 2: Mapa da Ilha de Vera Cruz II



Fonte: http://ilhaitaparica.com/blog/?page_id=35

¹⁴ Atividades como o candomblé, o samba, os reisados e atividades laborais como a lavagem de ganho, a mariscagem e a pesca ocorrem por toda a Ilha e agregam pessoas que habitam localidades geograficamente distantes.

Embora a Ilha de Itaparica seja parte da macro-região denominada de Recôncavo Baiano¹⁵ e a maior parte da bibliografia sobre o Samba de Roda da Bahia concentre-se nessa macro-região, não há registros substanciais e específicos sobre o Samba de Roda em Itaparica, a não ser os dados que recolhemos e que estão de maneira esparsa na literatura sobre a história do local, como apresentaremos mais adiante.

Na obra do historiador Ubaldo Osório colhemos informações importantes para esta pesquisa. As fontes utilizadas foram três obras desse autor, conforme explicamos anteriormente, sendo a primeira a monografia intitulada “A Ilha de Itaparica”, publicada em 1929, em seguida a 2ª edição revisada e ampliada da mesma obra, publicada em 1942 e a 4ª e última edição intitulada “A Ilha de Itaparica: história e tradição”, publicada em 1979.

A primeira delas é uma monografia de abordagem inicial, conformando-se mais como uma ode à Ilha. Descrevendo sua conformação geográfica e enumerando seus recursos naturais, o autor pontua alguns dos fatos históricos importantes e menciona resumidamente as principais personalidades e datas festivas. Já a segunda versão revisada e ampliada, ainda que tenha o mesmo caráter cívico e ufanista, nos fornece informações mais completas e com referências verificáveis. Porém é na última versão de sua obra, publicada em 1979 pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, que tivemos um acesso mais amplo e consistente aos dados históricos de interesse para esta pesquisa.

Assim, faremos uma pequena revisão histórica tendo como fonte principal a obra de Ubaldo Osório, buscando identificar pistas sobre a ocorrência do samba de roda na Ilha de Itaparica ao longo da história.

Segundo Osório (1979), dentre as primeiras presenças estrangeiras significativas que se tem registro, indica-se em 1510 a chegada de Diogo Álvares Dias, conhecido como *Caramuru*. O autor narra que, durante a expedição organizada por El-Rey Dom João III e comandada por Heitor de Souza, que partiu de Lisboa em três de dezembro de 1530, Martin Afonso mostrou-se surpreso ao encontrar Diogo Álvares “tão

¹⁵ De acordo com SANDRONI (2004), “por ‘Recôncavo’ se costuma designar a faixa litorânea que circunda a Baía de Todos os Santos, à entrada da qual se ergue a cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia.” Ainda assim atualmente a Ilha de Itaparica é considerada como área metropolitana ou periferia urbana de Salvador.

desenvolto e ambientado na grande paisagem indígena.” (CASTRO *Apud* OSÓRIO, 1979, p.18).

Diogo Álvares naufragou nos baixios de Mairaquiig na primeira década do descobrimento e, em função de seu envolvimento com Paraguaçu, a filha do chefe tupinambá Taparica, e por ter sobrevivido por cerca de 20 anos anteriores no novo ambiente, passou para a história da Ilha de Itaparica com o nome lendário de *Caramuru*¹⁶. Esse fato ilustra, de certo modo, a natureza do tipo de relação que se inaugurava na região, por conta dos encontros gerados pela colonização portuguesa e que ao longo da história foram se intensificando nas misturas culturais e biológicas de sua população.

A primeira freguesia estabelecida na Ilha de Itaparica foi constituída a partir da construção da Capela de Nosso Senhor da Vera Cruz, pela Companhia de Jesus, com a incumbência da catequização dos gentios. Finalizadas as obras de sua construção em 1560, a Capela localizava-se na antiga Ponta das Baleias, hoje conhecida como localidade do Baiacu (vide mapa1), na época bastante próxima da antiga aldeia do chefe Taparica.

A Igreja Católica, através da Companhia de Jesus, exerceu grande poder nos primeiros tempos de colonização da Ilha, demonstrado na repercussão que a Santa Inquisição teve em ações e penas aplicadas no Brasil e em Itaparica. Em 1579, alguns moradores da localidade de Vera Cruz foram condenados por pecado de tatuagem e feitiçaria, e o padre Antônio Vieira, famoso por seus Sermões que entraram para a história da literatura barroca, foi condenando por um ano ao silêncio e claustro (IBID, p.48; p.98).

As determinações e o poder da Igreja cumpriram o papel de regulador na Ilha durante pelo menos 300 anos. Durante esse período, as festas populares e práticas culturais foram se estabelecendo na região em torno de eventos centralizados pela Igreja Católica.

Podemos ainda evidenciar certos desdobramentos ou re-elaboração da força da religiosidade local em citações de Ubaldo Osório, como por exemplo, a atuação

¹⁶ *Caramuru* – De acordo com Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, vem do vocábulo tupi que designa “moréia” e foi conferido como apelido a Diogo Álvares pelos tupinambás.

das rezadeiras e benzedoras, bastante procuradas nas ações de curas e especialmente contratadas para rezar as “excelências” em velórios e funerais. Ubaldo comenta que em 1860 foram proibidas pelas autoridades eclesiásticas as caminhadas da “Encomendação das Almas”, tipo de procissão que acontecia pelas ruas dos povoados da Ponta das Baleias na primeira segunda-feira de cada mês, após o toque de recolher, e seguida pela “missa dos mortos”, na Capela de São Lourenço. O autor cita que esse tipo de evento aterrorizava os moradores por conta das lamentações e predições.

Embora esses dois eventos não sejam diretamente ligados à programação de cultos previstos no calendário festivo da Igreja Católica, demonstram clara transversalidade a esta instituição. Nesse mesmo sentido é possível indicar outras práticas realizadas até os dias de hoje, como a incidência do samba de roda nos reisados, nos ranchos e na comemoração do Ano Bom.

Nos registros acerca da presença ameríndia na Ilha, consta inicialmente a presença dos tamoios seguidos pelos tupinambás que dominaram a região. Estes últimos tiveram sua população bastante reduzida após grandes massacres, tanto por conta das autoridades de El Rey, como em função de doenças trazidas pelos europeus. As pequenas aldeias que restaram foram catequizados pela ação dos jesuítas da Companhia de Jesus e, por um curto período, utilizados como mão de obra escrava. Nesse período de submissão, os índios eram tratados e conhecidos como “gentios” ou “negros da terra”.

A participação dos tupinambás na história no desenvolvimento cultural da Ilha é raramente citada, mas encontramos uma citação recolhida por Ubaldo Osório, datada de 1656, sobre a participação dos “gentios” na encenação de comédias pagas por mercadores e ensaiadas pelos jesuítas, com fins de entretenimento e catequização. No entanto, é notável a maneira como a figura do ‘índio’ aparece mitificada na figura do Caboclo nos terreiros de candomblé da Ilha, personalizado como o “dono da terra”¹⁷. Este dado é muito importante, uma vez que o samba é uma forma de expressão tipicamente ligada aos Caboclos e demais entidades “do novo mundo”¹⁸, como mostraremos adiante.

¹⁷ A presença dos Caboclos nos cultos de candomblé exemplifica uma importante mestiçagem.

¹⁸ Para a etnomusicóloga Sonia CHADA (2006) os povos banto trouxeram consigo a lógica de culto ancestral ao “dono da terra”. Como no Novo Mundo seus ancestrais não são os donos da terra, eles

Os relatos da realização de rodas de samba mostram a sua ocorrência nas festas populares celebradas para os santos católicos e que faziam parte oficial do calendário comemorativo. O que chama a atenção nessas descrições é a conjugação de elementos de diversas heranças culturais no mesmo evento, como comentaremos a seguir.

Em 1718 encontramos a primeira referência à ocorrência de uma roda de samba na Ilha de Itaparica, por ocasião da celebração pública de São Gonçalo. Segundo Osório, a imagem do Santo foi trazida da região de Douro, em Portugal, e nessa mesma ocasião participou das comemorações Dom Pedro Antônio de Noronha, o 2º Marquês de Angêja: “*que tomou parte na dança furiosa, dentro da Igreja, guitarras, gritarias de frades, mulheres, fidalgos e escravos num saracoteio delirante*” (OSÓRIO, 1979, p.256). Durante os festejos de São Gonçalo, em 1718, o autor comenta que “*...homens, mulheres e crianças brancos, pretos e mulatos, com violas e pandeiros e adufes, saracoteavam...*” de modos tão desordenados que foram proibidos de tais manifestações, por conta dos excessos. Há, nesse mesmo relato, citações da realização da dança do *vira-vira*, realizada pelas pastoras após as louvações ao Santo e seguida pela Marcha do pescador.

Em várias citações sobre as festas de celebração dos Santos católicos presentes na obra de Osório podemos notar a utilização e conjugações de instrumentos musicais de diferentes contribuições culturais, tais como violas, pandeiros e castanholas, os pratos de louça, entre outros (IBID, p.257; 446).

Outra citação descreve que o português Simão Brás, ao chegar à Ilha de Itaparica trazendo consigo a imagem de São Simão, do qual era devoto, adquiriu a fazenda Parapitingas¹⁹ registrada em 1746. No dia 28 de fevereiro desse mesmo ano, mandou celebrar um missa em louvor do Santo, inaugurando assim a tradição de celebração de festejos populares anuais nessa data. Osório comenta que a missa era

passam a cultivar os ancestrais da nova terra, ou seja, os ameríndios, ou caboclos. Ao longo do tempo, essa mesma lógica se estende no desdobramento e criação de novas entidades representativas de grupos importantes para aquele local e passam a ser cultuados como: marujo, boiadeiro, capangueiro, sultão das matas, entre outros. Essas entidades, ainda adquirem novas funções dentro dos cultos, como a tradicional prática de dar consultas aos visitantes de suas casas, falando em português misturado com outras línguas.

¹⁹ O nome de Parapitingas, em tupi significa “Rio das Águas Brancas”.

seguida de muita festa, onde se realizava: “... *samba de roda, corta-jaca, chegada e afoxé...*”

Outra tradição local em que o samba ocorria, era a “dormida” da festa de Santo Antônio de Velásquez, celebrada desde o séc. XVII²⁰. Nessa festa, a dormida era realizada na noite do dia 14 de agosto e os devotos permaneciam em vigília, na Capela de Nossa Senhora dos Milagres dos Navegantes, no Porto da Barra em Salvador, até a manhã do dia 15. Ao amanhecer seguiam em procissão de barcos até a Igreja de Santo Antônio de Velásquez, onde as velas dos barcos eram organizadas de modo a fazer um grande toldo, embaixo do qual se dava uma grande festa regada a bebidas alcoólicas e comidas e **sambas** ao som de guitarras e violas.

O samba de roda também estava presente durante as Festas do Divino Espírito Santo e os festejos de Santo Antônio, desde meados de 1888, juntamente com rezas, tabuleiros de doces e comidas e toques para Ogun nos terreiros de candomblé²¹.

São Benedito e Santa Bárbara também têm expressões significativas em seus cultos e comemorações na Ilha de Itaparica, sendo que São Benedito, o santo Etíope, conservava a preferência dos escravos e mestiços e Santa Bárbara era invocada tradicionalmente pelos pescadores em dias de temporal, pois era considerada a protetora dos raios.

Encontramos, ainda, outras festas associadas a missas e eventos populares com a presença de bailados prolongados pelas madrugadas, ao som de guitarras trazidas de Portugal, por ocasião dos festejos de Ano Bom e dos Reis Magos, este último sendo iniciado na localidade de Misericórdia.

Em diversos trechos da obra de Ubaldo Osório, encontramos citações a respeito de batuques²² como por ocasião do assassinato de um feitor chamado João Miranda, em 1843, em que o autor cita que houve uma dança frenética dos negros a noite inteira em cima do corpo ensangüentado (OSÓRIO, 1979, p.231).

²⁰ Dona Zenaide Maria de Jesus Mendes, mãe de Dedéa recorda-se que a “dormida” acontecia durante sua infância e adolescência, e até os anos 1970, como comentaremos adiante.

²¹ Segundo Osório, Santo Antônio é sincretizado como Ogun, a divindade *yorubá* da guerra, das batalhas e conquistas. *Yorubá* – grupo lingüístico proveniente da região de Oyó, na Nigéria, reorganizados no Novo Mundo como fundadores da Nação Ketu de Candomblé, onde se cultuam Orixás.

²² Tinhorão comenta que a palavra “batuque” muitas vezes foi utilizada como termo genérico pelos portugueses para bailes, folguedos, práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer dos negros (TINHORÃO *apud* DÖRING, 2000, p.10).

Os registros de Ubaldo Osório acerca da ocorrência de rodas de capoeira em Vera Cruz data das primeiras décadas do séc. XIX. Osório enfatiza a repressão violenta por parte das autoridades policiais, que chegava a ferir e matar pessoas que assistiam as rodas. O Maculelê é registrado na região apenas no final do séc. XIX, por ocasião das festas de comemoração de Nossa Senhora da Conceição, e teria sido trazido de Angola pelo mestre José Ale de São João do Ajuda (IBID, p. 332, p. 334). Esses dados são importantes pois, sabe-se que o samba de roda frequentemente ocorria ao final das rodas de Capoeira e Maculelê.

É interessante notar que, foi a partir de meados do séc.XVI que deu-se uma grande modificação na constituição da população, intensificando ainda mais o caráter mestiço do povo itaparicano e incluindo novos ingredientes à mistura.. Foi quando iniciou-se a importação maciça de escravos africanos conhecidos como “negros da guiné”, que incluíam nigerianos, guineanos e angolanos²³. Mestre Evódio, um *gêge*²⁴ do Daomé, foi o líder espiritual de um dos principais terreiros da Ilha, com evidência da presença do culto ao vodum *Avrikiti*.

Por volta de 1820 foi fundado o Terreiro de Culto a Egungun²⁵, Xangô de Vera Cruz por um africano de Oyó, Nigéria, conhecido como “Tio Serafim”. Conhecido como Xangô de Vera Cruz, esse é o mais antigo terreiro desse culto da Ilha de Itaparica e, quiçá, do Brasil. Ainda hoje existem outros terreiros de Culto a Egungun em outras localidades da Ilha fundados por descendentes de Tio Serafim. Embora a casa fundada por ele não exista mais, visitamos suas ruínas durante a pesquisa de campo realizada para este trabalho.

A segregação social dos descendentes de escravos era nítida. Dados colhidos em arquivo público mostram a oficialização de ações segregadoras, a exemplo

²³ A importação de escravos da região do Daomé se devia a Felix de Souza, traficante de escravos que tinha grande influência junto ao rei Guêzo, de São João de Ajudá, chegando a receber dele o título de Cháchá de Ajudá. Chachá é um título conferido a homens de grandes feitos na região de Benin, antiga Daomé.

²⁴ *Gêge*: denominação utilizada para referenciar os africanos provenientes do antigo Daomé, atual Benin pertencentes ao tronco lingüístico *fon* ou *fon-bé que*, cultuam Voduns.

²⁵ Egungun em yorubá significa ancestral divinizado, seu culto é para os ancestrais masculinos, diferindo-se do candomblé, que cultua *orisá*, *inquice* ou *vodun*, forças da natureza. O culto a Egungun é, obrigatoriamente organizado por homens, cabendo às mulheres apenas cargos de apoio (preparação dos pratos e limpeza do local de culto).

de um decreto 1726, que proibia a ocupação de cargos públicos por parte de mulatos ou brancos casados com mulher de cor (IBID, p.328).

A Ilha de Itaparica teve uma importância destacada durante o período colonial apresentando-se como um importante ponto estratégico. Segundo Ubaldo Osório (1928), a Ilha sofreu diversas batalhas pela disputa de seu território, como foi citado acima, devido à sua localização intermediária entre a capital, Salvador e as cidades do Recôncavo baiano que, na época, eram responsáveis por grande parte da produção de açúcar e farinha. Na própria Ilha, foram montadas grandes armações de baleias para produção e comercialização de azeite e carne. Desta forma, a Ilha foi invadida diversas vezes, primeiramente por ingleses, depois por holandeses, liderados por capitão Skope, por ocasião de sua fuga de Pernambuco, depois por espanhóis e italianos, servindo também de base estratégica de refúgio para Sabino Álvares da Rocha Vieira, que lutou com Souza Lima, na campanha pela independência, em 1837, a qual ficou conhecida como Sabinada. (OSORIO, 1928, p.241).

Dentre as variadas atividades econômicas desenvolvidas na Ilha de Itaparica desde 1603, com o Contracto das Baleias, a pesca das baleias foi uma das mais significativas. Da baleia se aproveitava tudo, desde a carne, para a alimentação, até o azeite, para lamparinas e construções. Nesse ofício, assim como em outros, encontramos citações na obra de Ubaldo Osório sobre sua ligação com outros fazeres populares a exemplo das canções de trabalho, que segundo ele eram praticadas principalmente por negros vindos da África para esse emprego (IBID, p.249).

Segundo Osório, as atividades econômicas a partir da pesca e beneficiamento das baleias, ou *pirajuâma* para os tupinambás, foi um dos fatores decisivos para o estabelecimento da Ilha como pólo econômico. Essa atividade foi também de ordem significativa para a conquista de autonomia de alguns escravos, que tiveram nela a oportunidade de comprar sua alforria, adquirindo terras e posses²⁶(IBID, p.24).

²⁶ Aqui podemos indicar o caso da aquisição da fazenda Tuntun pelo negro forro Marcos Teodoro Pimentel ,após anos trabalhados na pesca das baleias. (OSÓRIO, 1979, p. 324, 328).

Encontramos referências de canções de trabalho na pesca do xaréu²⁷, as quais eram incorporadas nos sambas e puxadas de rede, também praticadas por escravos da época, e que são realizadas até os dias de hoje, em festas da região (IBID, p.251).

Através desta revisão histórica, ainda que não seja possível precisar, quando o samba surgiu na Ilha de Itaparica, vimos que ele está presente ao menos a partir de 1718, mas podemos supor que seu surgimento se deu anteriormente a essa data. .

Tivemos a oportunidade de visitar e registrar imagens nas ruínas da Capela de Nosso Senhor da Vera Cruz, indicada e guiada por Dedéa, quem nos chamou a atenção para a importância dessa capela, que foi a segunda Igreja Matriz do Brasil. A Capela serviu como local de festas populares desde antigos registros, e ainda é até hoje. Uma data especialmente importante é a celebração da missa anual de Nosso Senhor da Vera Cruz, em setembro.

As ruínas da Capela de Nosso Senhor da Vera Cruz, do terreiro Xangô de Vera Cruz²⁸, a primeira casa de culto a Egungun da Ilha, e da antiga aldeia do Chefe Taparica curiosamente se avizinham, formando um triângulo que nos chama especial atenção para a forma imbricada como vêm sendo elaborados as misturas culturais da Ilha.

Após o período colonial, a Ilha ganhou novamente destaque na década de 1960, por conta da emancipação do Município de Vera Cruz²⁹, o que atraiu, além de verbas públicas, o olhar de investidores nas áreas da indústria petroquímica, marcados pela instalação do pólo petroquímico da Petrobrás, assim como na área de hotelaria e turismo. Nesse período se deu a implantação do sistema *ferry-boat*. Atualmente a Ilha sofre um período de estagnação econômica.

²⁷ Xareu é um peixe muito abundante em todo o litoral da Bahia.

²⁸ A casa de culto a inquices foi construída na antiga Fazenda Tuntun, comprada pelo escravo forro Eduardo Pimentel. O Xangô de Vera Cruz é sincretizado pelos antigos moradores locais como o Nosso Senhor da Vera Cruz, tendo relatos da crença em aparições deste, por ocasião das festividades anuais por toda a Ilha.

²⁹ Vera Cruz emancipou-se politicamente, desmembrando-se do município de Itaparica através da Lei Estadual nº 1773/62, de 31 de julho de 1961.

É interessante ressaltar que em toda a obra de Ubaldo Osório pudemos notar que, embora ele faça questão de citar as contribuições africanas, ameríndias e européias de forma separada, ele ao mesmo tempo se contrapõe a essa tendência de separação ao narrar festas e manifestações e festas populares na Ilha de Itaparica, anunciando a mistura de contribuições culturais em cada evento e deixando transparecer, por exemplo, a simultaneidade de produções de heranças distintas no mesmo evento. Assim, Osório fornece pistas importantes sobre os cruzamentos que ocorreram, sempre ressaltando a tendência à mistura.

No próximo item, descreveremos como se deu o nosso encontro com o samba de roda na Ilha de Itaparica e apresentaremos os principais aspectos observados na pesquisa de campo.

1.2 O ENCONTRO COM O SAMBA DE RODA EM ITAPARICA

A pesquisa das danças populares no Brasil é tarefa desafiadora. Como adentrar a um universo que não está em evidência? Como superar o não reconhecimento, por parte da sociedade e da própria academia, dos sujeitos e seus processos e produtos, a marginalização das suas práticas e saberes?

Chegar a um lugar e procurar, perguntar. Os primeiros contatos não raro resultam superficiais: secretarias de cultura, pessoas oficiais, grupos “maquiados”: samba para turista. Aos poucos, e com a habilidade que envolve desfazer a “aura” de autoridade ou de estrangeiro com a qual normalmente nos recobrem (ou nos recobrimos sem querer) na chegada, que envolve também estabelecer uma comunicação simplificada, vamos sendo reconhecidos como gente comum, amigos ou “pessoas chegadas”, e vamos sendo apresentados às pessoas que de fato sabem. Aos poucos, vamos ampliando e aprofundando os contatos, recebendo convites. Nesse ínterim, estamos sendo investigados a respeito de nossas intenções, nossa conduta ética, como qualquer estranho seria, afinal.

Não raro, a impressão de quem chega procurando essas culturas marginais é de que elas estão se acabando, que estão virando produtos globalizados e

desinteressantes. Mas depois que conhecemos as pessoas certas – depois que somos aceitos nesse circuito - começamos a não dar conta de acompanhar tudo o que acontece e que nos interessa direta ou indiretamente. A abundância de situações e pessoas, o sentimento de vitalidade do fenômeno, enfim, substitui a impressão inicial de algo que morria à míngua. Então, a conclusão é de que o tempo todo o “objeto” procurado esteve lá, não escondido, mas de fato acessível em outra esfera de relações de proximidade e de temporalidade. Na intimidade das relações entre vizinhos, parentes, compadres e comadres. Um tempo/espaço largo de encontros, que não tem hora certa para começar nem para acabar. A imprevisibilidade, muitas vezes difícil de conviver com a “objetividade” ou a pressa da pesquisa acadêmica. Afinal, não dão-se a ver a qualquer um. Não por desconfiança, não por falta de generosidade. Simplesmente por existirem segundo outras lógicas, outros regimes de enunciação.

Por fim, compreendemos que a lógica da pesquisa programada *a priori*

[...] não serve para mapear uma multiplicidade de processos fortemente articulados entre eles próprios, porém regidos por diversas lógicas e muito diferentes temporalidades: a homogeneidade e a velocidade com as quais se movimenta a rede financeira são certas, mas a heterogeneidade e a lentidão dos modos como operam as transformações culturais também o são. (MARTÍN BARBERO, 2004, p. 15).

O exercício da pesquisa de campo passa a ser um tipo de mapeamento especial, que vai se fazendo na medida dos encontros, como um

[...] mapa noturno: um mapa para indagar a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado: o das brechas, o do prazer. Um mapa não para a fuga, mas para o reconhecimento da situação desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema, mas como enzima. (IBID, p. 15).

Assim, optamos por apresentar os dados da pesquisa de campo por meio de uma narrativa, descrevendo os encontros na ordem cronológica em que eles ocorreram. Esta opção busca evidenciar que o processo de conhecer o samba de roda se deu na medida do estabelecer vínculos e conhecer pessoas, enfim de compreender a

vigência dessa lógica própria de organização, como no “mapa noturno” proposto por Martín-Barbero.

Iniciamos nosso contato com o samba de roda em Itaparica ainda de maneira informal e não sistematizada. As observações preliminares, conforme explicamos na introdução foram fundamentais no sentido de levantar as perguntas iniciais da pesquisa e a curiosidade pelo aprofundamento.

Freqüentando o samba de roda em diversas ocasiões e contextos distintos, tais como a Seresta e as festas na Casa de Egungun, percebemos que alguns códigos corporais já estavam nitidamente estabelecidos entre os sambadores e que, ainda que esses participantes façam questão de afirmar a distinção entre os sambas realizados em cada evento, a exemplo dos sambas de candomblé ou de caboclo e os comemorativos, pudemos facilmente identificar a presença de dinâmicas corporais que se intercomunicavam e estavam em constante modificação.

Essa constatação nos motivou a buscar pistas de pessoas que circulavam nas rodas de samba em todos esses contextos, de maneira a ter acesso às diversas variedades de ambientes em que o samba acontece na Ilha de Itaparica e assim aprofundar as observações.

A decisão de tomar Dedéa e sua família como eixo da pesquisa de campo se deu após um fato ocorrido durante uma visita a Itaparica. Já no final na gravação da primeira entrevista, estávamos nos despedindo e combinando nosso próximo encontro, quando ela pediu a uma de suas filhas que trouxesse o tambor - um timbal - a fim de mostrar um samba de sua autoria. Estávamos na cozinha da casa de sua mãe, Dona Zenaide, quando percebi que havia se formado uma roda de samba; a família inteira foi se aproximando, os vizinhos que passavam também entraram e, em questão de alguns minutos, me vi no meio de uma roda de samba. Dona Zenaide se revezava com Dedéa nos cantos e cada uma das pessoas que chegavam, logo entrava na roda e dançava sem qualquer cerimônia. Dona Zenaide tocou até samba no prato, um fato relativamente pouco comum nas rodas de samba atuais³⁰.

³⁰ O prato é utilizado como instrumento musical em diversas modalidades de samba na Bahia. Ver Dohring (2003).

Esse episódio nos fez finalmente perceber que grande parte das rodas de samba na Ilha acontece de forma semelhante, informalmente e muitas vezes de maneira improvisada. E, mais ainda, nos levou a suspeitar que o “acontecimento em família” poderia ser uma característica bastante significativa para a permanência e vitalidade do samba naquele local.

Assim, este estudo configurou-se tendo como sujeito principal Adenildes Alone Farias Mendes Moreira, de apelido Dedéa. Dedéa foi a fundadora e diretora da Associação Sócio-Cultural Alafiã, instituição que ela dirige desde 1989. Esteve também à frente da Secretaria Municipal de Cultura de Itaparica. Conforme comentamos, ela é membro de uma família de muita tradição no samba de roda naquele local. Ela e sua família foram os principais informantes do estudo de campo.

Figura 3: Adenildes Alone Farias Mendes Moreira (Dedéa)



Foto registrada na pesquisa de campo. Ilhota - Mar Grande - Vera Cruz.

Além de Dedéa e sua família, também contamos com a colaboração do grupo Unidos do Samba da Misericórdia, com registros e relatos de Dona Maria

Amália Moreira Mota (59 anos), agricultora e diretora do grupo, e de Ivanildes Sacramento (49 anos), marisqueira, artesã, participante do grupo Unidos da Misericórdia e Ekedí da Casa de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá*.

Apresentaremos a seguir a descrição dos registros de campo desta pesquisa. Registramos algumas entrevistas e eventos de samba de roda na Ilha de Itaparica, buscando identificar os ambientes em que estão inseridos e como se comunicam com as outras atividades do cotidiano dos sambadores, algumas bem características do modo de vida na Ilha.

Os dados de campo estão organizados em cinco subseções. As subseções narram uma série de situações ou contatos destacando trechos de canções e descrições dos eventos de roda de samba observados.

A primeira sub-seção será dedicada ao Grupo “Unidos do Samba da Misericórdia”, com os relatos de Dona Amália Moreira Mota e Ivanildes Sacramento e uma apresentação realizada por eles em uma festa particular para a qual o grupo foi contratado.

A segunda subseção será dedicada à descrição de um samba registrado na cozinha de Dona Zenaide Maria de Jesus Mendes, ocasião decisiva para tornar esta pesquisa um estudo de caso.

A terceira sub-seção irá relatar a entrevista concedida por Dedéa e Dona Zenaide sobre a Fundação Sócio-cultural Alafiã, contando a história da criação de estratégias para a continuidade de ações culturais de sua família na Ilha de Itaparica.

A quarta e quinta subseções serão dedicadas a descrever duas festas de entidades do Candomblé realizadas no terreiro *Egbé Omo-Aladé Ijesá*, onde Dedéa é a Iyalorixá. Esse terreiro está localizado nos fundos das casas de Dedéa e de sua mãe, Dona Zenaide, na localidade de Ilhota, Município de Mar Grande.

Na quinta sub-seção apresentaremos a descrição da festa de comemoração do Dia do Samba realizada no Centro de Capoeira Paraguaçu, no distrito de Gamboa, com a participação dos grupos “Dois de Julho”, “La Plata” e “Sol Nascente”.

Mais uma vez, é necessário mencionar que a companhia e o apoio de Dedéa e sua família foram de vital importância para a aproximação alcançada nesses contatos.

1.2.1 O Grupo “Unidos do Samba da Misericórdia”

Dona Amália e o grupo “Unidos do Samba da Misericórdia”, coordenado por ela, foi o primeiro contato com o samba de roda na Ilha de Itaparica após termos definido pelo assunto de nossa dissertação. Conforme relatamos, havíamos tido contato preliminar com o samba de roda na Ilha a partir dos eventos de seresta e após a festa de Egungun.

A primeira entrevista com Dona Amália aconteceu em sua casa³¹, no povoado de Misericórdia, no Município de Itaparica. Dona Amália, natural de Salvador, é presidente do Movimento CETA (Comissão Estadual dos Trabalhadores Assentados e Acampados) no Município de Itaparica. Comenta que sempre gostou de samba e que cultivava o hábito de reunir as crianças vizinhas em casa, junto com suas filhas para “brincar de sambar”, até que tomou a iniciativa de organizar um grupo, sendo prontamente incentivada por seu marido, o Sr. Antônio Mota (58) e por algumas amigas. Segundo Dona Amália, alguns dos atuais participantes desse grupo já se reuniam informalmente para apresentações improvisadas em apresentações em festas públicas ou particulares e passaram a achar conveniente a organização de um grupo, com ensaios regulares, para uma boa representação de seu povoado.

Figura 4: Maria Amália Moreira Mota (Dona Amália)

³¹ Isto ocorreu em 11 de outubro de 2005. Ver Apêndice D.



Foto registrada durante a pesquisa de campo. Misericórdia - Itaparica.

Foi possível perceber já, desde esse primeiro contato, que as atividades do grupo de samba não são consideradas por eles como um mero divertimento, mas tampouco são tratadas como profissão. Pode ser melhor categorizada como uma atividade de militância político-cultural.

Quanto aos métodos de ensino/aprendizagem, Dona Amália relata que é na interação com os mais velhos que, desde criança, ela foi aprendendo a sambar, a tocar e a cantar, não sabendo precisar exatamente como aconteceu:

Ói menina: eu aprendi a sambar, porque eu desde criança que eu sempre gostei de sambar, depois eu casei, tive casa e eu gostava de sambar, botava disco de samba, botava as meninas da vizinha pra sambar comigo, naquela coisa toda, e eu gosto de samba mesmo, ninguém me ensinou a sambar, o que eu sei veio de mim mesmo, e as filhas aprenderam com os pais, e vai aprendendo. (relato colhido em primeira entrevista com Dona Amália. (Vide Apêndice D)

A partir da sua fundação, o grupo foi crescendo e atualmente tem 22 participantes, entre percussionistas e sambadores. Dona Amália comenta que, mesmo

organizados e com ensaios semanais regulares, elas enfrentam muitas restrições por não terem registro de Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica. Ainda assim, Dona Amália afirma que o grupo se intitula como profissional e vem participando com apresentações em festa públicas na Ilha e em eventos contratados, geralmente mediados pela Secretaria de Turismo do Município de Itaparica.

Os cachês, embora sejam pagos regularmente, segundo ela, cobrem apenas o transporte do grupo para os locais das apresentações, sobrando pouco para cada participante. A confecção dos figurinos fica a cargo do próprio grupo. A esse respeito Dona Amália comentou que, assim que organizaram o grupo procuraram a prefeitura para pedir ajuda na confecção dos figurinos. Esta lhes cedeu tecido suficiente apenas para fazerem as saias, além da sugestão de adotar o modelo prototípico da “baiana”. Assim, ela e algumas participantes desmancharam as cortinas de suas casas e fizeram as batas e torços.

Dona Amália nos mostrou todo o figurino utilizado pelo grupo. Além da “roupa de baiana”, inclui também um conjunto de saia curta, confeccionado em lycra, que ela diz ser o preferido pelas participantes do grupo por conta do calor naquela região. Este figurino é utilizado apenas em festas da comunidade, pois, quando a Secretaria contrata o Unidos do Samba da Misericórdia, faz questão do figurino típico da “baiana”, imagem que remete também à “roupa de santo”, indumentária utilizada em rituais de Candomblé.

Acompanhamos o grupo “Unidos do Samba da Misericórdia” em uma apresentação contratada por um grupo de turistas de Minas Gerais e mediada pela Secretaria de Turismo de Itaparica. A apresentação ocorreu ao ar livre, na Praça da Espanha, no povoado de Itaparica. O grupo iniciou a apresentação entrando em formação de fila, aos pares, os músicos e dançarinos todos juntos e vestindo um figurino de chitão colorido. Pude constatar a inclusão de um menino de 8 anos de idade entre os outros participantes, que variam em idade entre 8 e 60 anos, confirmando o relato de Dona Amália a respeito da interação de crianças com os mais velhos.

Os contratantes eram um grupo de amigos que comemoravam mais um encontro em uma cidade diferente do Brasil. Percebemos que eles reservaram uma mesa para o grupo de sambadores localizada ao lado da sua.

O grupo “Unidos do Samba da Misericórdia” iniciou a apresentação formando um semicírculo com os percussionistas no centro. Um a um os participantes foram entrando no meio da roda e fazendo pequenos solos. Percebi que algumas músicas tinham uma coreografia preparada antes, mas que a ordem de entrada no centro da roda era improvisada, deixando que cada pessoa escolhesse o melhor momento para dançar.

As coreografias obedecem rigorosamente uma coerência entre as letras cantadas e as dinâmicas corporais, sendo que essas metáforas acontecem de forma individual, com o desenvolvimento de solos improvisados, permitindo a cada participante a criação ou improvisação de suas performances. Nesse sentido, é possível visualizar metáforas construídas corporalmente a partir de uma mediação entre os temas propostos nas letras das músicas e as relações entre os participantes, sejam eles os músicos ou outros sambadores presentes na roda.

Um menino de nove anos de idade faz parte do grupo e sua interação na roda com os mais velhos se dá normalmente, até com um certo destaque e incentivo com palmas e gritos destes. Ele dançou diversas vezes no centro da roda, marcando o samba nos pés e com movimentos acentuados dos quadris, revelando que este não seria um atributo apenas das mulheres.

Alguns participantes demonstraram certa timidez no começo da apresentação, até que durante um pequeno intervalo para descanso, o grupo se dispersou. Perguntei a Dona Amália onde estariam, e ela comentou que estavam em um bar na rua ao lado, “tomando uma”, já que o grupo contratante apenas serviu água e refrigerante para eles. Foi nítida a mudança na roda de samba que se deu após o retorno desse intervalo. Percebemos que o samba ficou mais animado, “esquentou”, inclusive pela participação de alguns indivíduos do grupo contratante.

Apesar de esta ter sido uma apresentação de samba de roda, pudemos notar que as situações de interação lúdica entre os participantes do grupo aconteceram como em uma celebração entre os próprios participantes, pois na medida em que se soltavam na dança, brincavam entre eles e com os percussionistas, criando novas metáforas e jogos de disputa pelo centro da roda.

O marido e as duas filhas de Dona Amália fazem parte do grupo. O Sr. Antônio, natural de Maragogipe, é compositor de grande parte das músicas tocadas pelo grupo, sendo ele o responsável pelos instrumentos musicais. Dona Amália relata que no início ele doou um timbal e um pandeiro e o grupo comprou mais alguns instrumentos de segunda mão, que foram restaurados e hoje são patrimônio do grupo. Dentre as músicas que Sr. Antônio compôs selecionamos alguns trechos a seguir:

*Quem quiser aprender samba
pode vir para a Bahia,
Por que aqui é terra santa de axé e de alegria*

*Quem quiser aprender mais pode vir para a Bahia
Samba de roda e capoeira
Candomblé e outra magia (canção de autoria de Sr. Antônio e registrada em
entrevista com Dona Amália. Vide Apêndice E)*

*Ô pescador! joga essa rede no mar
E traga logo esse peixe pra fazer o meu jantar. (trecho de canção de autoria
de Sr. Antônio e registrada em entrevista com Dona Amália. Vide Apêndice
E)*

*Eu mandei fazer um vestido pra você
E ele é todo amarelinho feito azeite de dendê. (trecho de canção de autoria
de Sr. Antônio e registrada em entrevista com Dona Amália. Vide Apêndice
E)*

*A manga quando é doce, é doce feito mel
Quem botou doce na manga foi meu papai do céu. (trecho de canção de
autoria de Sr. Antônio e registrada em entrevista com Dona Amália. Vide
Apêndice E)*

É possível notar que suas letras fazem alusão à vida na Ilha de Itaparica. São recorrentes nas letras dos sambas a alusão às atividades laborais típicas da

Ilha, como a pesca, além da menção à culinária típica local, como o caso do dendê, e também o destaque à riqueza natural das frutas.

Uma canção especial de autoria de Sr. Antônio é tocada pelo grupo Unidos do Samba da Misericórdia no início e final de suas apresentações³²:

Ô ô ô

O Unidos do samba chegou

o menina que está sambando deixe seu corpo remexer

eu aqui que estou espiando falta só me derreter

O Unidos do samba já está indo.

(canção registrada na Ilha de Itaparica. Vide Apêndice E)

Ivanildes faz parte do grupo desde seu início e, em conversa informal, relatou, emocionada, a importância que tem o samba em sua vida, pois comenta que se curou de uma depressão causada por doença, com o samba, tanto no candomblé como no “Unidos do Samba da Misericórdia”:

Então esse samba pra mim é uma coisa muito boa, porque eu me senti novamente eu. Eu estava me sentindo assim muito jogada, muito triste, então ele me trouxe de novo a minha vida de volta, a minha alegria e tudo mais.

Eu não deixo ele, a não ser que Dona Amália me mande embora.

Por causa dele eu até chorei, porque eu vi que ele estava enfraquecendo, aí eu fiquei muito triste, eu não vou parar, não quero que acabe, nem que fique só a gente. (relato de Ivanildes Sacramento colhido em pesquisa de campo.

Vide Apêndice E)

Ivanildes fez questão de frisar que deixou de sair para trabalhar na mariscagem só pra conversar comigo naquele dia, pois considera as atividades relacionadas ao samba muito importantes.

³² Esta música foi registrada em duas ocasiões desta pesquisa de campo: na festa descrita acima e no final da entrevista com Ivanildes Sacramento (49), marisqueira e artesã.

Figura 5: Ivanildes Sacramento



Foto registrada durante a pesquisa de campo. Misericórdia - Itaparica, BA.

Ivanildes ocupa o cargo de *Eke*³³ no terreiro de candomblé chamado Casa Ilê axé afro-brasileiro, na localidade de Misericórdia, Município de Itaparica, e ajuda também em festas de outros terreiros, quando é solicitada. Relata que não abre mão, nem do samba com o grupo Unidos do Samba da Misericórdia, nem dos sambas de candomblé, embora faça uma diferenciação em como se relaciona com cada um:

Pra mim são todos os dois iguais, eu adoro todos os dois (sambas). Antes eu não gostava de candomblé, mas agora eu não posso nem dizer, essa é a minha religião que eu escolho né? Então eu gosto dos dois. Porém o Candomblé eu tenho que ter mais respeito, pois é a minha religião mesmo de sangue, eu sou descendente de gente afro, de índio, de todo mundo, aí então é a raiz, eu não posso dizer de jeito nenhum que eu não gosto e que vou abandonar também, não. E o samba pra mim é tudo, porque o samba fez eu voltar a me encontrar, eu adoro samba. (Ivanildes Sacramento. Vide Apêndice E)

³³ Eke – Cargo da hierarquia de terreiros de Candomblé da nação Ketu, ocupado por mulheres que não *dão santo*, ou seja, não entram em transe. Geralmente esse cargo é consagrado a um Orixá específico da casa.

Ao longo dessa conversa, Ivanildes se emocionou ao contar a sua história com o candomblé e o samba, que ela afirma terem sido a cura para momentos difíceis de sua vida. Esclareceu-me a forma com que são cultuados os caboclos na casa de candomblé da qual faz parte, dizendo que eles são encantados e estão a serviço de determinados Orixás, por exemplo: “O Capangueiro é o caboclo de Oxum. Pena Branca é caboclo de Ogum. Caboclo de Oxossi é Oxossi mineiro. Logun Edé é Oxum e Oxumaré, o Caboclo dele será o Marujo” (relato de Ivanildes, registrado em Itaparica. Apêndice E). Ela continua falando do aspecto sagrado do samba no ritual de candomblé e cantou pequenos trechos de sambas tocados nos rituais de candomblé:

Ai ogan vou jogar minha flecha pro ar

se eu jogar você apanha a minha flecha no ar

(canção de caboclos colhida em entrevista com Ivanildes Sacramento na Ilha de Itaparica. Vide Apêndice E)

Foi agora que eu cheguei Donê!

Foi agora que eu cheguei Donê!

Me valei Nossa Senhora Donê!

Eh eu cheguei agora

eu cheguei agora

(saudação de caboclos colhida em entrevista com Ivanildes Sacramento na Ilha de Itaparica. Vide Apêndice E)

1.2.2 O Samba na Cozinha de Dona Zenaide

Figura 6: Dona Zenaide



Foto registrada durante a pesquisa de campo. Ilhota - Mar Grande, Vera Cruz, BA.

O samba ocorrido na cozinha na casa de Dona Zenaide foi descrito acima, cabendo acrescentar aqui algumas das músicas e das dinâmicas corporais utilizadas pelos participantes naquela ocasião:

Dedéa mandou que buscassem um timbal para me mostrar um samba de sua autoria, que ganhou prêmio em um concurso:

*Sou negro do Alafião, eu só vejo minha voz, ao som do tambor
Oxossi se uniu com Oxum
Canto pro Alafião com a força de Xangô
Hoje eu vou pro Alafião*

*Coro: Hoje eu vou te conhecer
Da Ilhota a Mar Grande só vai dar eu e você*

Sou negro da grande raça

*por isso eu vim do lado de lá
 essa negritude é só beleza
 não saio daqui
 aqui é meu lugar
 (canção registrada em roda de samba na Ilha de Itaparica. Vide Anexo IV)*

Em seguida, e naturalmente as pessoas que estavam próximas à casa foram deixando os seus afazeres e se aproximaram, atraídas pelo som do tambor, assim que, naturalmente se formou uma roda no meio da cozinha e Dedéa, empolgada seguiu cantando um samba de roda bastante tocado nas rodas assistidas da Ilha:

*lelê dia, lelê dia
 lelê dia, lelê dia
 Coro: lelele lelê dia*

Ai Aída, ai Aída, ai Aída

*Marimbondo me mordeu,
 me mordeu foi no nariz
 mas se fosse mais pra baixo
 (canção registrada em roda de samba na Ilha de Itaparica. Vide Vide Anexo IV)*

Dona Zenaide, que estava na cozinha e acabara de responder timidamente as perguntas que Dedéa lhe fazia a respeito das rodas de samba antigas da Ilha, tomou a frente no canto e saiu dançando e cantando no meio da roda:

*A minha laranjinha eu tirei do laranjá
 A minha laranjinha eu tirei do laranjá
 Oi já
 Coro: lero lé
 Oi já
 Coro: lero lé
 (canção registrada em roda de samba na Ilha de Itaparica. Vide Anexo IV)*

Com a atitude de Dona Zenaide parece que todos os netos e filhas que estavam por perto entenderam que se tratava de uma roda de samba e vieram participar com ela, dançando e respondendo o coro. Imediatamente se formou uma roda onde cada participante fazia suas evoluções em frente ao timbal e em seguida convidava o próximo ao centro da roda com um chute no ar ou uma pisada forte no chão em sua frente. Enquanto isso Dona Zenaide, ainda cantando abriu um armário da cozinha e pegou um prato e uma faca e começou a batucar, comentando ao final: “*Não é só Dona Edith que toca prato não, aqui na Ilha também se toca prato.*” (Dona Zenaide. Vide Anexo III)

Nas evoluções de samba dançadas por Dona Zenaide percebemos que há um domínio do corpo, amadurecido e muito valorizado pelos outros participantes. Ela se movimenta calma e imponentemente, com giros internos nos quadris que parecem estabelecer o impulso dos movimentos do resto de seu corpo, seguindo sempre num passo miudinho. Esses “giros internos” nos quadris são uma diferenciação intencional ao movimento conhecido de maneira generalizada como “rebolado”, que pode ter o mote gerador externo, ou seja, a partir das bases de suporte, ou os pés. Ao contrário disso, os giros dos quadris parecem iniciar no umbigo (centro de gravidade) e reverberam na cavidade da bacia, ísquios e soalho pélvico, como se estivessem pendurados respondendo em balanço ao impulso gerado.

Como um parêntese, apresentamos a observação do músico e pesquisador Roberto Mendes, que há vários anos pesquisa o samba de roda da Bahia:

(...) Semba, do quimbundo: um giro em torno do umbigo...mas aqui ficou umbigada, talvez, dos comportamentos musicais, seja o único que seja cíclico (...) então o samba não poderia ter ponta, pois samba é um giro em torno do umbigo. E é de importância crucial a bunda no samba, porque ela funciona como um pêndulo para o umbigo. (Relato de Roberto Mendes, no vídeo “Umbigada”, de Gabriela Barreto.)

Com um largo sorriso no rosto, Dona Zenaide faz uma pequena pausa no movimento de seus pés ao chegar em frente à percussão, no meio da roda, e como que simulando uma queda, tira o apoio do pé direito e o coloca logo em seguida atrás do esquerdo, recuperando o equilíbrio e estabilizando seu centro de gravidade.

Como nas outras rodas observadas, percebemos que há uma larga flexibilidade, no sentido de uma grande variação, nos modos individuais de sambar. Cada participante, ao entrar no centro da roda, ainda que mantenha o padrão de movimentação dos pés e dos quadris dentro do compasso de 2/4 do samba, varia sua interpretação e amplitude de movimento, interagindo ora com a percussão, ora com as letras das músicas cantadas e ora com os outros sambadores.

Outro fato importante que presenciamos na cozinha de Dona Zenaide ocorreu no dia da comemoração do Dia do Samba na Gamboa. Dedéa e sua irmã Andréa me acompanharam para fazer os registros das imagens. Após a festa, no retorno para a casa de Dedéa, enquanto Dona Zenaide nos servia uma moqueca de peixe que preparou para mim, conversávamos na cozinha quando ouvimos uma voz com batucadas na porta da frente: *Senhora dona da casa dá licença de eu cantar*. Era um amigo e parceiro de música de Dedéa chegando para falar com ela sobre detalhes da produção da festa do Marujo (que ocorreria dali a poucos dias). Ele chegou com mais três pessoas dançando e tocando samba, do modo que Dedéa e Dona Zenaide descreveram a chegada dos visitantes nos aniversários de Viúva.

Os Aniversários de Viúva nos chamaram muito a atenção, pois foi a primeira vez que ouvimos falar desse costume. Segundo Dedéa, por ocasião das festas de São Pedro, no dia 29 de junho, os moradores da comunidade de Ilhota se organizam, escolhendo uma viúva aniversariante dentre eles para comemorar seu aniversário. Os organizadores da festa preparam pratos, como farofas de carne de sertão e calabresa, e chegam à casa da viúva com instrumentos musicais e bebidas, cabendo à anfitriã apenas o papel de receber a festa e servi-los com o que tiver em sua casa. Em seguida, Dedéa relata que “o samba come no centro”, e sambam até o amanhecer.

Essas ocorrências de roda de samba foram de grande importância para a nossa compreensão do caráter informal como se mantém e se inauguram novas tradições nos eventos de samba na Ilha de Itaparica.

1.2.3 De casa para a rua - A Fundação Sócio-Cultural Alafiã

O Grupo Alafiã, fundado e coordenado por Dedéa, significa uma espécie de continuidade das atividades culturais que eram realizadas por sua família desde a sua infância. Os pais de Dedéa, Dona Zenaide Maria de Jesus Mendes (58 anos) e Sr. Álvaro Farias Mendes Filho (1941-2008), foram fundadores do Afoxé Obá Otun, proporcionando a ela e seus irmãos o convívio, desde crianças, com ensaios e produções de dança e música. Esse afoxé tinha como principal prática o samba de roda, mas também realizava Ranchos e Ternos de Reis. Além do Afoxé, Dona Zenaide também fazia parte do grupo das lavadeiras do Tereré.

Figura 7: Sr. Álvaro Farias Mendes Filho

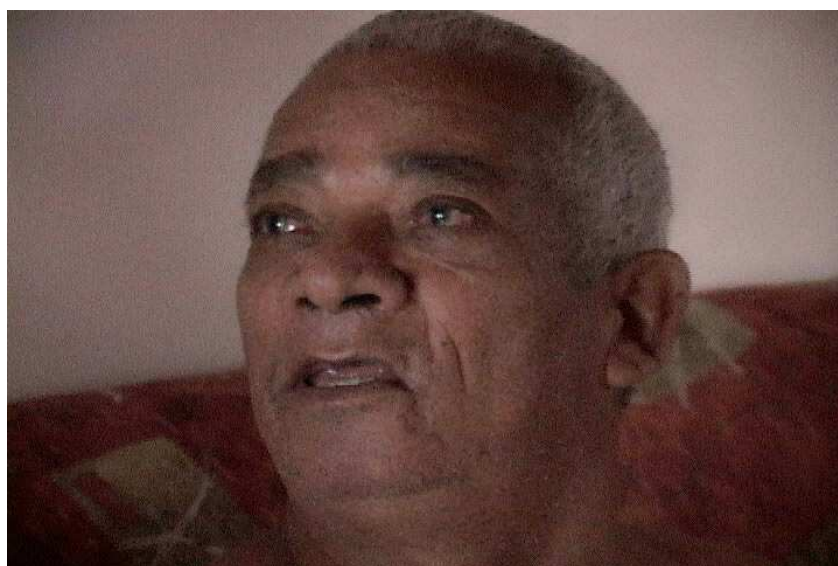


Foto registrada durante a pesquisa de campo. Ilhota, Mar Grande, Vera Cruz, BA.

O Sr Álvaro compôs vários sambas que são cantados ainda hoje em rodas de samba na Ilha. Aqui cabe novamente lembrar que Dedéa também é sobrinha de mestre Gerson Quadrado, personagem de significativa expressão no Samba de Roda da Ilha de Itaparica, que esteve presente nos sambas tocados nos candomblés da casa de Dedéa, junto com seus parceiros, mestre Rimun³⁴ e Manteiguinha.

³⁴ Mestre Rimun esteve presente na Festa de Marujo e da Cabocla Jurema que serão narradas nesta seção.

Tanto o Afoxé quanto o grupo Alafiã têm uma relação íntima com a casa de Dona Zenaide e de Dedéa. É lá onde ocorrem os ensaios desses dois grupos. O grupo Alafiã é composto por 80 crianças e 10 adultos. Segundo Dedéa, a iniciativa de organizá-lo surgiu a partir de seu desejo em dar continuidade aos saberes culturais da Ilha, e às atividades do Afoxé de seus pais, e foi facilitado pelo cargo de Conselheira Tutelar do Município de Vera Cruz, que ocupou durante 15 anos.

Dedéa conta que o surgimento do Alafiã foi uma iniciativa coletiva dela e de alguns jovens que participavam do afoxé Obá Otun que, incomodados com os figurinos pesados com saias e anáguas, organizaram primeiramente um ala dentro do afoxé que se chamava “Rastafari”, utilizando como referência a estética o figurino do grupo soteropolitano Ilê Aiyê, até que, em 1989 registraram a Fundação Sócio-cultural Alafiã. Dedéa comenta que, como fundação, o Alafiã não é apenas um grupo de apresentação, mas um grupo de trabalho e resgate social, que pretende não apenas manter vivas algumas tradições culturais da Ilha de Itaparica, mas também proporcionar atividades de acompanhamento social com os jovens daquela localidade.

Desde o seu início, o Alafiã conta com a colaboração voluntária de algumas pessoas com experiência em dança para as montagens de suas coreografias. Dedéa conta que, por não terem recursos financeiros, algumas vezes ela consulta pessoas ou as convida para ensinar as crianças a organizar cenicamente seus espetáculos, mas na maioria das vezes ela mesma e suas irmãs mais jovens, Andréa Farias Mendes (33 anos), técnica em enfermagem e Adélia Farias Mendes (31 anos), professora, cumprem esse papel.

Figura 8: Adélia Farias Mendes



Foto registrada durante a pesquisa de campo. Ilhota, Mar Grande, Vera Cruz, BA.

Os processos de ensino/aprendizagem acontecem principalmente na interação entre as crianças e os mais velhos, ao invés de aulas formais de dança ou música:

Você pergunta como eu aprendi a sambar, acho que foi dançando mesmo. Apesar de minha timidez, a gente foi crescendo no meio do samba, com minha mãe, nas festas, nas lavagens de roupa, participando da alegria dos mais velhos...minha sobrinha de três anos de idade já samba com os adultos. (Dedéa. Vide Apêndice J)

Tive a oportunidade de acompanhar a apresentação do Grupo Alafiã por ocasião do I Encontro de Arte e Cultura, promovido pela FACE, Faculdade de Ciências Educacionais³⁵, quando registrei os preparativos do grupo desde a saída da casa de Dedéa, com transporte fornecido pela organização do evento, até sua apresentação.

Figura 9: Fundação Sócio-Cultural Alafiã

³⁵ Instituição onde Dedéa cursa a graduação em Comércio Exterior.



Foto registrada no I Encontro da Cultura e Arte, promovida pela FACE. Mar Grande, Vera Cruz, BA.

Nessa ocasião registrei imagens do grupo se preparando para a apresentação, e percebi que no grupo *Alafiã*, assim como no Grupo “Unidos da Misericórdia”, os figurinos também são improvisados; grande parte dos figurinos vem do reaproveitamento das “roupas de santo”³⁶ dos participantes. Mesmo nesse momento de preparação, a troca de informações entre as crianças e os mais velhos é fundamental para a continuidade do grupo: enquanto Dedéa pintava³⁷ os meninos (percussionistas), sua irmã, Andréia e outras participantes adultas que também dançam com as crianças, ajudavam as meninas a montar seus trajes com anáguas, batas e torços.

As coreografias demonstram criteriosa escolha na seqüência musical, compondo dramaticidade cênica, no modelo de pergunta e resposta nos trechos das músicas a seguir:

Pergunta (homens):

Se esta mulher fosse minha eu tirava do samba já já

Dava uma surra nela que ela gritava: chega!

Chega! Oh meu amor, eu vou embora pra Minas Gerais, mas eu vou

³⁶ “Roupa de santo” são vestimentas utilizadas nos rituais de candomblé.

³⁷ Dedéa pinta os corpos de alguns meninos com os grafismos inspirados nos utilizados pelo grupo Timbalada.

Resposta (mulheres):

Lá vem o homem que mata a mulher de fome

Lá vem o homem que mata a mulher de fome

Pegue o chapéu e vá-se embora seu homem

Resposta (homens):

Minha morada é aqui, ô mulher (trechos registrados em roda de samba na Ilha de Itaparica. Vide Anexo III)

Na canção acima, a performance do grupo sugere a encenação dramática de uma briga de casal em que os papéis sociais tradicionais do homem e da mulher são reforçados. A organização espacial da encenação se deu da mesma forma que em outras rodas de samba, ou seja, enquanto os participantes dançam na roda, solistas vão ao centro fazer suas evoluções. Percebemos que os solistas, nesse momento, não dançam voltados para a percussão, como ocorre em outros modos de ocorrência do samba na Ilha, mas voltam o foco do olhar para o público que os assiste. Neste caso, uma das meninas estava no centro da roda dançando, quando um dos meninos se aproxima dela, apontando-a e cantando o trecho da primeira música citada acima. A menina responde com a mão na cintura, erguendo a saia e simulando uma discussão de casal e com, ares de desprezo, segue dançando no centro da roda até que outra participante tome seu lugar para o solo.

Nesta seqüência é perceptível a junção de músicas que ocorrem normalmente de forma separada, no intuito de construir uma dramaturgia específica. Essa estrutura, embora reforce a delimitação dos papéis do homem e da mulher na sociedade, aparece com um tom lúdico, seguindo uma lógica bastante comum nas rodas de samba: a de tratar com leveza e brincadeira de assuntos e situações que na vida cotidiana podem ser mais tensos.

Foram registradas duas festas de entidades do Candomblé realizadas no terreiro *Egbé Omo-Aladé Ijesá*, onde Dedéa é a Iyalorixá. Esse terreiro está localizado nos fundos das casas de Dedéa e de sua mãe, Dona Zenaide, na localidade de Ilhota, Município de Mar Grande. Dedéa me convidou para participar e registrar as

festas de Marujo, no dia 06 de dezembro de 2007 e da Cabocla Jurema, ocorrida em 25 de maio de 2008.

1.2.4 No quintal da casa - A Festa do Marujo

Dedéa me convidou para participar e registrar as festas de Marujo, no dia 06 de dezembro de 2007 e da Cabocla Jurema, ocorrida em 25 de maio de 2008.

Segundo Dedéa o Marujo é uma entidade que está a serviço do Orixá *Logun Edé*³⁸ e a festa em sua homenagem é realizada anualmente, no dia 6 de dezembro, dia de aniversário de assentamento dessa entidade no *Egbé Omo-Aladé Ijesá*. A produção da festa conta com a contribuição da família e de membros da comunidade³⁹. Por ser uma grande festa, leva cerca de seis meses para ser preparada e implica em grandes economias para o preparo das comidas e para a preparação de um barco que faz a entrega de presentes ao mar.

Na ocasião da festa, um grande banquete é servido, com pratos exclusivamente preparados com frutos do mar: mariscada, caldo de sururu, de camarão, salgados de siri catado e frigideira de camarão, tudo regado a bebidas brancas: muita cerveja e refrigerantes; a champanhe e vinho branco, assim como cigarros, são solicitados e oferecidos pelos convidados para o Marujo, que compartilha com todos distribuindo o seu “axé” entre os participantes da festa.

A festa de Marujo que registramos se iniciou por volta das 13 horas. Dedéa autorizou a gravação das imagens de toda a festa, exceto da entidade incorporada. As pessoas chegaram aos poucos, vindas da comunidade e de lugares distantes, especialmente para comemorar. Tudo começou com o samba puxado por mestre Rimun⁴⁰ com seu cavaquinho⁴¹, e um atabaque. Embora eles não tenham a preocupação com a distinção entre samba corrido e de viola, os dois são tocados, por vezes obedecendo à métrica das quadras do samba de viola e por vezes com versos

³⁸ Logun Edé é o Orixá “de cabeça” de Dedéa, ou seja, o Orixá cultuado por ela.

³⁹ Nessa festa encontramos Ivanildes, participante do Grupo Unidos do Samba da Misericórdia, que me informou que ocupa o posto de Ekedí nesse terreiro.

⁴⁰ Antigo parceiro de samba de Mestre Quadrado.

⁴¹ Dedéa comentou que em função da falta de pessoas que confeccionem as antigas violas do tipo machete, estas são substituídas pelo cavaquinho.

curtos como o samba corrido. Ao som do samba, aos poucos as pessoas se reuniram no terreiro, sentadas nos bancos e cadeiras disponíveis em volta e sempre acompanhando as músicas com palmas e respondendo em coro.

Figura 10: Mestre Rimun



Foto registrada durante a Festa do Marujo. Ilhota - Vera Cruz, dezembro de 2007.

Marujo é uma entidade mestiça, e segundo Dedéa é considerado um Caboclo ligado ao Orixá Logun Edé. Seu arquétipo faz referência ao “marinheiro”, ou “malandro do porto”, sendo reconhecido por beber muito e fumar cigarros. Os pratos servidos em sua festa são as mariscadas, moquecas, bolinhos de siri e camarão, grande variedade de frutos do mar.

O Marujo⁴² chegou vestido de marinheiro: uniforme branco de cetim, gola azul marinho e boné. Serviu-se de champanhe, abrindo a garrafa com os dentes e bebendo do gargalo e, fumando o seu cigarro, saudou cada um dos participantes, abraçado à sua garrafa. A saudação é parecida com a dos “malandros de porto” e capoeiristas, com movimentos másculos e descontraídos, entremeados de pequenas

⁴² Marujo é a entidade incorporada na iyalorixá Dedéa.

evoluções de samba que ele realizava com um passo miudinho, bastante desenhado e elaborado. Sua chegada foi recebida com uma música bastante conhecida:

Marinheiro, marinheiro

coro: marinheiro só

Quem te ensinou a nadar?

coro: marinheiro só

Foi o tombo do navio

coro: marinheiro só

Ou foi o balanço do mar?

Lá vem, lá vem

coro: marinheiro só

Como ele vem faceiro

coro: marinheiro só

Todo de branco

coro: marinheiro só

Com seu bonezinho

(canção registrada em roda de samba na Ilha de Itaparica. Vide Anexo V)

Assim como essa canção, pudemos reconhecer várias outras, que serão citadas adiante, comumente conhecidas como sendo de “domínio público”⁴³. Estas tomam espaço dentro dos cultos a Caboclos, em rodas de capoeira e em apresentações públicas de grupos de samba de roda, variando apenas o ritmo ou o andamento em que é executada em cada ocasião. Ainda, assim como na canção citada acima, geralmente as dinâmicas corporais e as cenas reproduzidas na roda acompanham a letra da música. Isto contribui com que haja dinâmicas corporais recorrentes entre as rodas de samba que ocorrem em ocasiões distintas.

Aos poucos o Marujo foi convidando, primeiramente as mulheres, uma a uma para o centro da roda, de forma bastante sedutora, e ao mesmo tempo máscula, meio malandra, com uma pisada no chão, próxima da mulher que queria

⁴³ Existe uma problematização a respeito da consideração de “domínio público” de diversas canções, inclusive sambas, que se dá em função da escassez de pesquisa e registro por parte de seus verdadeiros autores ou região de referência de autoria destas. (Vide vídeo Umbigada, de Gabriela Barreto)

convidar pra entrar na roda. Ao que parece, não é conveniente negar o convite do anfitrião da festa, pois todas as pessoas chamadas pra dançar, iam até o centro da roda, em frente dos músicos, e faziam a sua evolução, também de maneira graciosa em relação ao Marujo. Dançar com o marujo nesse momento parece ter o significado de saudá-lo e receber a sua saudação. Enquanto isso ocorria, as bebidas e os salgados começavam a ser servidos aos convidados. De vez em quando o Marujo oferecia goles da sua própria garrafa a um ou outro convidado, o que parece ser um gesto de cortesia por parte do anfitrião, ao mesmo tempo em que é quase uma obrigação aceitar, significando o compartilhamento do *axé*⁴⁴ da entidade.

É possível observar que o estilo de convite à dança apresentado pelo Marujo tende a ser assumido por outros participantes da roda. Por muitas vezes uma mulher, após dançar faz uma chamada semelhante à dele, chutando o ar ou simplesmente pisando o chão próximo da pessoa que querem convidar ao centro. Esse código corporal adotado para se convidar outra pessoa à roda se apresenta como uma variação de outras rodas de samba, onde a umbigada costuma ser o código mais utilizado⁴⁵.

Outro aspecto interessante é que nessa roda sambam tanto mulheres quanto homens, embora obedeçam a uma ordem comandada pela entidade onde as mulheres são as primeiras a serem convidadas para dançar no centro da roda e depois os homens, um a um. Isto pode ter relação com o fato de que o anfitrião da festa e que comanda a roda de samba - o Marujo - é um homem.

Somente depois de todas as mulheres terem sido chamadas para dançar no meio da roda, o Marujo passou a convidar os homens. A partir daí pude perceber as metáforas anteriormente enunciadas (p. 23 desta dissertação) como continuação da organização de estados corporais, com Mestre Rimun cantando:

Tabaréu, réu réu

Quem te deu este chapéu?

Coro: Tabaréu, réu réu

⁴⁴ Axé, segundo José Beniste, designa "...poder vital, a energia, a grande força de todas as coisas existentes..." (BENISTE, 2002, p.79).

⁴⁵ ver SANDRONI, 2004.

(trecho de canção registrado na festa de Marujo, em Mar Grande. Vide Anexo IV)

O Marujo começa uma brincadeira pegando um chapéu de palha colocando em sua cabeça e jogando na cabeça do homem que ele quer convidar ao centro da roda, e este, por sua vez, após dançar, joga o chapéu para o próximo ou o devolve ao Marujo, e assim se segue até que todos os convidados presentes tenham dançado pelo menos uma vez no centro da roda.

Todos os participantes, independente da idade e sexo têm que ir ao centro da roda dançar com o Marujo pelo menos uma vez, embora eu tenha observado que à medida que a festa seguia, as pessoas se envolviam cada vez mais, bebendo e comendo faziam questão de repetir suas evoluções no centro da roda, chegando a disputar a vez⁴⁶.

Dedéa não fuma e nem bebe em seu dia a dia. Ela afirma que deixa essas atividades para o seu Marujo. Não pude acompanhar a festa até o final, mas depois soube por Dedéa que a mesma durou até 3 horas da madrugada, quando ela acordou do transe, tendo apenas duas pessoas acordadas, e embriagadas, ao seu lado.

A ludicidade das dinâmicas observadas na festa do Marujo é bastante ilustrativa de muitas outras bastante recorrentes em outras rodas de samba que pudemos observar na Ilha, indicando o estabelecimento de um tipo de jogo onde o caráter sagrado coexiste com o do profano, compartilhando o mesmo ambiente. O aspecto sacro-profano é outra característica importante do samba de roda em Itaparica.

1.2.5 A Festa da Cabocla Jurema

Outra festa religiosa que presenciamos onde o samba era realizado como parte do culto, foi a festa da Cabocla Jurema, que ocorreu também no terreiro da

⁴⁶ Isto é um fato recorrente na maioria das rodas de samba que presenciamos na ilha e em outras localidades. No início da roda os participantes estão como que “tímidos”, mais contidos. Até os músicos ainda estão se aquecendo e se entrosando. Conforme o samba prossegue, tanto os sambadores quanto os músicos tornam-se mais participativos e desinibidos. É difícil afirmar com certeza se é a música ou a dança que se aquece primeiro: ambos fazem um contínuo que se retroalimenta.

casa *Egbé Omo-Aladé Ijesá*. A Cabocla Jurema⁴⁷ em questão é uma entidade a serviço do Orixá Yemanjá. Esta festa não tem data fixa para acontecer, sendo realizada usualmente no último domingo de maio.

Figura 11: Andréa incorporada com a Cabocla Jurema



Foto registrada na Festa da Cabocla Jurema na Casa de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá* – Ilhota – Vera Cruz, maio/2008.

Dedéa explicou que a própria entidade se manifestou para marcar a data da festa e dizer como deveriam proceder. Neste ano de 2008 a festa não pôde ser realizada como de costume, por motivo de doença na família de Dedéa. A festa foi realizada sem grandes preparativos e, segundo Dedéa, foi feito apenas o essencial, enfatizando a importância do evento.

⁴⁷ Quem manifestou a entidade foi Andréa Farias Mendes (33 anos), irmã de Dedéa.

Andréa, irmã de Dedéa, é a médium que manifesta tradicionalmente a Cabocla Jurema. A festa iniciou por volta das 15 horas com um *xirê*⁴⁸. Andréia ainda não estava em transe e o ritual seguiu a ordem geralmente realizada em cerimônias de Candomblé. Assim que tocaram para os Caboclos (com músicas em português), a Cabocla Jurema se manifestou⁴⁹.

Desta vez, Dedéa autorizou os registros das imagens de toda a festa, incluindo a entidade manifestada. Esse fato facilitou a análise dos dados colhidos e verificáveis no DVD editado em anexo.

Assim que a Cabocla Jurema “chegou”, começou a dançar e cantar sozinha no meio da roda anunciando, através da música e do gesto de esfregar uma mão na outra, erguida para cima que sairia para se vestir⁵⁰, e em seguida voltaria:

Eu vou ali

Coro: e volto já

Eu vou ali

Coro: e volto já

(Trecho de canção registrada na Festa da Cabocla Jurema, em Mar Grande.

Vide Anexo I)

Figura 12: Adélia Farias Mendes e Cabocla Jurema

⁴⁸ Xirê- roda ritual dançada pelos filhos de santo por ocasião das festas.

⁴⁹ Diz-se que o Orixá ou entidade se manifestam quando o devoto entra em transe.

⁵⁰ “Vestir o santo” significa colocar as roupas e adereços confeccionados especialmente para ele.



Foto registrada na Festa da Cabocla Jurema na Casa de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá* – Ilhota – Vera Cruz, maio/2008.

Assim que voltou, já vestida com os trajes típicos da entidade, começou a receber os presentes dos convidados. Recebeu colônia de alfazema, muitas frutas e bebidas, que neste caso era vinho tinto, cerveja e champanhe, que foram bebidos por ela na própria garrafa e em seguida compartilhados com todos os presentes da mesma maneira.

A colônia de alfazema é derramada em grande quantidade, aos vidros, de uma só vez, pelos cabelos e pelo corpo da cabocla, enquanto ela recebe os presentes e o vinho, que lhe é oferecido e colocado aos seus pés.

Figura 13: Ivanildes Sacramento e Cabocla Jurema



Foto registrada na Festa da Cabocla Jurema na Casa de Candomblé Egbé Omo-Aladé Ijesá – Ilhota, Vera Cruz, maio/2008.

A indumentária da Cabocla Jurema era um vestido amarrado abaixo da cintura com uma faixa. Na cabeça carregava um cocar de penas, bracelete de palha nos braços, e em uma mão carregava uma lança e na outra um cachimbo, que logo largou para poder segurar a garrafa.

A partir da chegada da Cabocla Jurema era ela mesma quem “puxava”⁵¹ as músicas, dançava e comandava os *alabés*⁵². Diferentemente de

⁵¹ “Puxar” o canto é uma expressão comumente utilizada nas rodas de samba. Pessoa que “puxa” o canto é aquela que lança uma canção para o grupo cantar.

⁵² Alabé – Posto ocupado apenas por homens que tocam e cantam em cerimônias de candomblé.

cerimônias para Orixás, o repertório era todo em português, e iniciou com músicas acompanhadas de ritmos da nação Angola - Barravento e Congo - passando em seguida para o Samba de Roda, compartilhando muitas músicas comumente ouvidas em ambientes de sambas comemorativos, apresentações cênicas de rodas de samba, assim como em rodas de Capoeira e Maculelê.

Após saudar seus convidados, com sua lança na mão, dançando para o centro da roda e para a frente de cada pessoa presente, a Cabocla saudou os *alabés* e fez um grande evolução em frente aos tambores, interrompendo a música e corrigindo o acompanhamento cada vez que não tocavam como ela queria.

Em seguida “puxou” o Samba de Roda e sambou de joelhos, mantendo a mesma divisão rítmica do samba miudinho em pé, apenas mudando a base de suporte do corpo, realizando as quebras desse padrão rítmico com pequenos saltos sobre os joelhos e rolando pelo chão de um lado para o outro em frente aos alabés. Depois seguiu chamando um por um dos participantes da festa para dançar no centro da roda. Esse convite era feito por ela ajoelhada ou sentada no meio da roda e apontando com sua lança para cada pessoa. Mais uma vez, notamos aqui que o código que significa o convite para dançar no centro da roda em frente aos tambores é estabelecido por meio de outra dinâmica diferente da conhecida umbigada. Desta vez é caracterizado como o gesto próprio da entidade, apontando com a lança na direção da pessoa convidada para ocupar o centro da roda.

Figura 14: Cabocla Jurema samba ajoelhada em frente aos tambores



Foto registrada na Festa da Cabocla Jurema na Casa de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá* – Ilhota – Vera Cruz, maio/2008.

Como na festa do Marujo, as mulheres também foram as primeiras a serem convidadas para dançar, e somente depois de todas dançarem é que os homens eram chamados.

Figura 15: Cabocla Jurema sambando

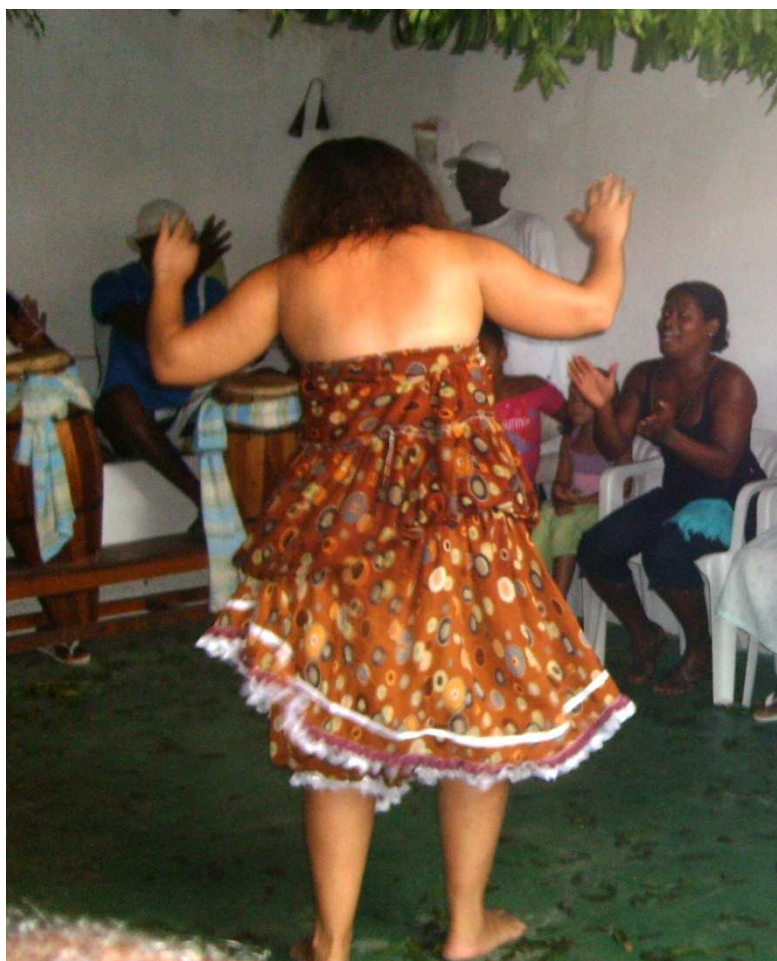


Foto registrada na Festa da Cabocla Jurema na Casa de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá* – Ilhota – Vera Cruz, maio/2008.

Em conversa com Andréa e Adélia, na ocasião em que assistíamos juntas as imagens registradas desta festa, elas comentaram que, no momento em que Dedéa entrou na roda para sambar, a Cabocla Jurema brincou de aprender a sambar como ela. Elas comentam que a Cabocla sempre faz essa brincadeira, dizendo que não sabe sambar como as “pessoas”. Procurei saber como seria esse jeito de sambar, e

compreendi que ela se referia aos moldes simétricos de divisão rítmica normalmente distribuídos nos pés dos sambadores, e que lhes concedem aos quadris o famoso balanço, ou o “nó nas cadeiras”. Neste caso, a Cabocla normalmente samba com muitas quebras nesse padrão rítmico, erguendo os pés alternadamente e brincando de desequilibrar o seu centro de gravidade, chegando, por várias vezes a dar pequenos saltos, ora sobre seus pés, ora sobre seus joelhos.

Ao longo da festa, outros Caboclos⁵³ se manifestaram. Dentre eles pudemos reconhecer, através dos sinais (figurinos, adereços, cantos ou gestual) e dos relatos, o Caboclo Pena Branca, o Caboclo Boiadeiro, o Caboclo Sultão das Matas e o Caboclo Sete Flechas, o Caboclo Capangueiro, o Caboclo Arauá, o Caboclo Tupinambá e o Rei dos Astros. Ao que parece, a participação dessas entidades na festa da Cabocla Jurema já era esperada, visto que as vestimentas e os adereços de cada uma estavam preparados para seu uso. Além disso, a própria receptividade da Cabocla Jurema denotou que as entidades estavam sendo esperadas. Os novos médiuns incorporados iam saindo, cada um a sua vez, para se vestir e voltaram para participar junto com a Cabocla Jurema de sua festa.

Figura 16: Cabocla Jurema e Caboclo Sete Flechas

⁵³ Os Caboclos se manifestaram em pessoas iniciadas que estavam entre os participantes da festa, lembrando que todos os presentes à festa eram conhecidos no grupo.



Foto registrada na Festa da Cabocla Jurema na Casa de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá* – Ilhota – Vera Cruz, maio/2008.

A indumentária desses Caboclos inclui cocares de penas, lanças e flechas, que são utilizados como elementos cênicos ao longo de suas evoluções no centro da roda, destacando, suas características e atributos. Cada entidade, à sua vez, dançou no centro da roda, saudando sempre primeiramente a Cabocla Jurema, em seguida os atabaques e cada um dos participantes da festa.

É interessante notar que, mesmo em dia de festa, como aquele, as entidades procederam dando consultas e conselhos aos visitantes, os quais consistem geralmente, de forma característica, em banhos, chás e beberagens feitos com folhas e raízes para cura de doenças e para o bem estar.

Enquanto dançavam e a festa se desenrolava, os convidados eram servidos de comidas e bebidas⁵⁴.

Tanto na festa de Marujo como na da Cabocla Jurema a roda de samba era formada com as pessoas sentadas nos bancos do terreiro, dispostos em toda a volta do barracão. Diferentemente do dia do Marujo, a certa altura da festa, a Cabocla saía de dentro do barracão e conversava e bebia com os convidados, dando conselhos e pequenas consultas.

Figura 17: Caboclo Pena Branca



Foto registrada na Festa da Cabocla Jurema na Casa de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá* – Ilhota – Vera Cruz, maio/2008.

⁵⁴ Pratos salgados, frutas, refrigerantes, cerveja comum, cerveja maltada e vinho tinto. Como aperitivo foi servido amendoim cozido. Os pratos elaborados para esta festa foram Xinxin de Galinha, Vatapá e Caruru.

Nas festas observadas para esta pesquisa podemos notar a referência à figura do “índio brasileiro” na caracterização dos Caboclos, - Jurema, Tupinambá, Sete flechas, Pena Branca, entre outros - utilizando figurinos e adereços tais como cocares de penas, lanças, flechas. Embora não tenhamos encontrado nenhuma referência bibliográfica que descreva algum tipo de culto semelhante a esse realizado pelos tupinambás, podemos constatar já uma mistura de informações que pode ser enunciada como recriação dos modos de culto religioso de herança africana conjugado à figura de personagens representativos de grupos significativos na Ilha de Itaparica, a exemplo do Marujo (marinheiros) e dos Caboclos (índio brasileiro, popularmente nominado na literatura dos séculos XVII e XVIII como “dono da terra”).

Figura 18: Caboclo Capangueiro



Foto registrada na Festa da Cabocla Jurema na Casa de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá*. Ilhota, Vera Cruz, maio/2008.

Segundo a etnomusicóloga Sônia Chada (2006, p.42) a figura do Caboclo é descrita por alguns autores como Ramos, Edison Carneiro e Raul Lody como resultante de um sincretismo afro-ameríndio, enquanto outra corrente, representada por Querino e Braga que considera esse personagem como um elemento adicionado ao sistema religioso jeje-nagô. Porém, a autora destaca a natureza animista das crenças ameríndias e dos primeiros povos bantos chegados ao Brasil, como um significativo ponto em comum entre os dois sistemas de crença. Os bantos, segundo ela trouxeram em sua herança a tradição de cultuar seus ancestrais e os donos da terra, como no Brasil os donos seriam ancestrais indígenas, teria justificado o seu culto dentro desse, figurado por uma representação simbólica do que seria esse personagem na visão desses grupos.

1.2.6 A Festa de Comemoração do Dia do Samba na Gamboa

No dia 02 de dezembro de 2007 registramos, com a indicação e em companhia de Dedéa, o evento comemorativo do Dia do Samba, que se realizou no Centro Cultural Comunitário de Capoeira Angola Paraguaçu, na localidade de Gamboa, município de Vera Cruz. Nessa ocasião se apresentaram o grupo *La Plata*, proveniente da localidade de Gamboa, do município de Vera Cruz, o grupo *Dois de Julho*, proveniente de Gameleira, município de Itaparica e o grupo *Sol Nascente*, de Conceição da Praia, município de Vera Cruz.

O surgimento de grupos de apresentação tem nítida relação com o desenvolvimento do turismo na Ilha. A partir da emancipação do Município de Vera Cruz em 1962, houve um grande crescimento da especulação imobiliária e de exploração turística da Ilha, repercutindo no incremento do comércio local. Nesse sentido, podemos notar que atividades econômicas que já eram realizadas, tais como a pesca e a mariscagem artesanais, vêm paulatinamente sendo modernizadas e estimuladas pelo crescimento da demanda proveniente da visitação turística da Ilha, o que provoca também a reorganização das outras atividades sócio-culturais que as cercam, tais como o samba de roda. Este vem aparecendo nesse panorama em sua

configuração explicitamente de apresentação cênica, apresentando indícios rumo a uma profissionalização, ou seja, contando com contratações e cachês pelas apresentações.

Os grupos citados acima foram registrados em três ocasiões, apresentando aspectos em comum entre eles, podendo destacar a adoção de figurino especial, a utilização de coreografias marcadas e previamente definidas, o caráter informal ou não profissional de vínculo dos participantes, e o compartilhamento de informações com outras categorias previamente apresentadas nas seções anteriores deste capítulo. Os dados recolhidos indicam que vários grupos de apresentação se formam a partir da organização de grupos que já realizavam o samba de maneira informal, a exemplo do que ocorreu com a associação cultural Alafiã.

Figura 19: Grupo Dois de Julho



Foto registrada na festa de comemoração do dia do samba. Gamboa- Vera Cruz, dezembro/2007.

Nesse dia, os três grupos que se apresentaram estavam impecavelmente paramentados, cada um com seu modelo de figurino, sendo evidente a flexibilidade na utilização de acessórios - tais como chapéus de palha, lenços, torços, bolsas e até óculos escuros - que ficavam a critério de cada indivíduo. Mesmo assim é importante esclarecer que o figurino das mulheres não escapa de um tema básico: a típica “baiana”. Mesmo que estilizando e variando o comprimento da saia e a utilização

ou não das anáguas, percebe-se que sempre usam saias rodadas e coloridas, combinando-as com batas ou *tops*, remetendo ao vestuário utilizado para os rituais de *candomblé*.

As saias são auxiliares significativas para a movimentação do corpo das participantes, evidenciando a dinâmica dos quadris, dos giros e até de sua manipulação para a evolução dramática, como serão descritas nos trechos de músicas a seguir.

Em todos os grupos, como já mencionado, a disposição espacial e as evoluções de cada indivíduo se dão em círculo. É notável a utilização de coreografias ensaiadas, sendo muitas delas semelhantes às cenas que registramos nos rituais para *caboclos*, como as dinâmicas de convite para dançar com a *cotovelada* ou o chute no ar ou pisada firme em frente ao convidado.

Figura 20: Grupo Sol Nascente



Foto registrada na festa de comemoração do Dia do Samba. Gamboa - Vera Cruz, dezembro de 2007.

Percebi também, em todos os grupos observados a contínua elaboração de metáforas corporais, de forma lúdica e sempre coerente com a letra da música cantada, como podemos ver nos exemplos dos trechos a seguir:

Mordida de cobra é cainana

Coro: é caninana

Que cobra é essa?

*[Coro]: é caninana*⁵⁵

(cantiga recolhida em apresentação dos grupos *La Plata*, e Dois de Julho.

Vide Anexo II)

Nessa cantiga, cada dançarina entra na roda aludindo a seu próprio modo os movimentos de uma cobra, incluindo, desde movimento de torção no corpo todo, volteios com a cabeça e até expressões no rosto com a língua pra fora. Dessa forma, há um tema comum ditado pela música cantada, mas a forma como cada participante a interpreta em seu corpo é individual e livre.

Figura 21: Grupo *La Plata*



⁵⁵ Procurei saber a autoria desta música, bastante cantada em apresentações de grupos locais, e me informaram que é de domínio público.

Foto registrada na festa de comemoração do Dia do Samba. Gamboa- Vera Cruz, dezembro/ 2007.

O grupo *La Plata* recebeu esse nome, segundo informantes do grupo, pelo fato de seus organizadores se agradarem do nome de um navio argentino que naufragou na costa da praia da Gamboa no início do século XX. Uma marca desse grupo é a sua coreografia de entrada no espaço de apresentação, na qual alguns participantes carregam na cabeça a miniatura de um navio, referenciando o mencionado navio *La Plata* e cantam a seguinte música:

Que navio é esse que entrou de proa

É o navio La Plata que entrou na Gamboa

(cantiga recolhida em apresentação do grupo *La Plata* Vide Anexo II)

Após uma volta por toda a área da apresentação o grupo começa a dançar outras músicas, sempre seguindo a mesma lógica de improvisação livre, porém em consonância com as letras das músicas cantadas como no exemplo a seguir:

Sai, sai, sai barata

[Coro] Saia das cadeiras dela

(cantiga recolhida em apresentação do grupo *La Plata*. Vide Anexo II)

Nesta música cada participante, ao entrar para o centro da roda, dança chacoalhando a saia ou se batendo com as mãos e dando pequenos saltos, como se realmente estivesse espantando uma barata dos quadris. Acontece um tipo de disputa na encenação entre as participantes, onde as apresentações mais enfáticas são incentivadas com gritos de admiração e palmas da platéia.

Em todos os grupos observados percebemos a utilização de um repertório musical mais ou menos comum das mesmas músicas, sendo que algumas foram observadas também nas festas de Caboclos e nas rodas de capoeira, o que reforça o aspecto indica a interpenetração dessas séries culturais. Percebemos também a repetição da estrutura coreográfica de disputa no centro da roda e da coerência dramática com a letra das músicas cantadas, sempre de forma lúdica e com espaço para a criatividade de cada sambador.

Na comemoração do Dia do Samba, cada grupo se apresentou em sua vez, sendo que, ao final da apresentação os participantes de todos os grupos se juntaram, fazendo uma grande roda de samba.

Outro traço em comum em todos os grupos observados foi a inclusão de pessoas de diversas faixas etárias, contando com crianças pequenas até senhores e principalmente senhoras idosas. Esse aspecto reforça o caráter familiar do samba na Ilha de Itaparica. Como exemplo, citamos a participação de Dona Branca, de 103 anos de idade, uma senhora bastante conhecida e respeitada nas rodas de samba da Ilha, participante do grupo Dois de Julho, que faz questão de dançar em todas as apresentações. Essas evidências podem nos auxiliar a compreender os métodos de ensino-aprendizagem do samba naquele local, demonstrando que esse processo se dá na interação contínua das crianças em ambientes familiares, religiosos ou sociais onde o samba está presente.

1.3 TENTANDO PRODUZIR UM MAPEAMENTO DOS MODOS DE OCORRÊNCIA DO SAMBA DE RODA NA ILHA DE ITAPARICA

Com a ajuda de Dedéa, fizemos um levantamento das formas de ocorrência do samba de roda na Ilha, identificando três formas principais: os sambas comemorativos, os sambas ligados a cultos religiosos e os grupos de apresentação.

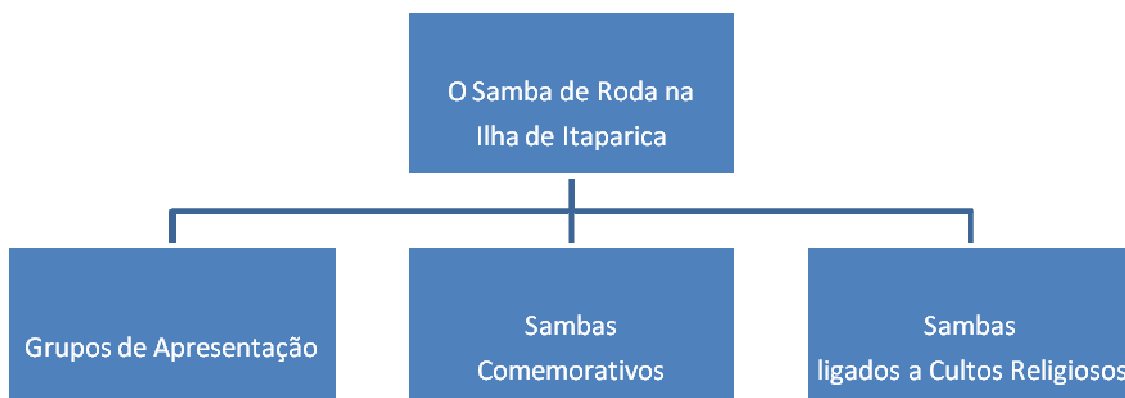
Os grupos de apresentação se caracterizam como aqueles diretamente vinculado à contratação com finalidade cênica, a exemplo do Grupo Unidos do Samba da Misericórdia, liderado por Dona Amália. São uma configuração recente na Ilha: aproximadamente 20 anos de acordo com relato de Dona Zenaide.

Dentre os sambas comemorativos se incluem todos aqueles que acontecem informalmente, em datas festivas e periódicas, sem necessariamente demonstrarem uma ligação direta com o motivo da festa. Desvinculados de pagamento, acontecem como expressão de comemoração e alegria, a exemplo dos sambas ligados a atividades laborais e comumente realizados nos períodos de folga do trabalho, em eventos comunitários e de entretenimento, como aniversários (o “aniversário de viúva”

informado por Dedéa), datas festivas da comunidade ou as atuais serestas realizadas nas praças públicas da Ilha.

Na categoria dos sambas ligados a cultos religiosos se incluem aqueles que ocorrem em festas tradicionalmente ligadas à religiosidade, geralmente acontecendo nos termos das missas e dos cultos. São exemplos desse modo de ocorrência os Ranchos, os Ternos de Reis, as festas de santos católicos, as festas de entidades mestiças do candomblé, e as festas de cultos a Egungun. Dentro dessa categoria diferenciamos os sambas ligados diretamente a cultos religiosos, pelo que demonstram ser imprescindíveis para o acontecimento do culto religioso, ou seja, são *parte* do culto. São exemplos desse modo de ocorrência, os sambas de candomblé, ou sambas de caboclo⁵⁶, por manterem o samba como dinâmica central, fazendo parte imperativa em seus cultos. O mesmo ocorre nos ternos de reis, onde o samba é parte do culto de percorrer as casas. Diferentemente de outras comemorações religiosas onde o samba ocorre depois do culto, assumindo o caráter de confraternização e celebração social.

Figura 11: Organograma: modos de ocorrência do samba na Ilha de Itaparica



⁵⁶ Registramos dois eventos dessa categoria para esta pesquisa, a festa do Marujo e da Cabocla Jurema, na casa de candomblé onde Dedéa é Iyálorixá, o Egbé Omo-Aladé Ijesá, em Mar Grande.

É imprescindível mencionar que a categorização sugerida não pretende demonstrar o isolamento entre os modos em que ocorre o samba, nem tampouco a hierarquização destas formas. Ao contrário buscamos justamente identificar as ligações entre eles e de que forma estão associados ou conectados com as demais práticas do cotidiano dos participantes.

Como Grupos de Apresentação, consideramos os grupos especialmente organizados para espetacularização do samba, adaptando-o como dança cênica. Esses grupos são considerados configurações recentes na Ilha de Itaparica. De acordo com relatos de Dona Zenaide os grupos que assim se intitulam surgiram em meados dos anos 60, coincidindo com a emancipação do Município de Vera Cruz e o conseqüente crescimento das demandas comerciais e turísticas da Ilha, vitalizadas pela implantação do sistema de *ferry boat* e a construção de grandes hotéis e casas de veraneio de indivíduos de classes média e alta de Salvador.

Esses grupos possuem características próprias como a adoção de figurinos especiais, dando certa uniformidade ao grupo, e de coreografias especialmente compostas de acordo com o repertório musical, que é também pré-definido.

Registramos três eventos com esse modo de ocorrência onde se apresentou o grupo *Unidos do Samba da Misericórdia*.

Ainda que os grupos de apresentação estejam direcionados à condição de contratação para seus espetáculos, percebemos que, além de não receberem uma remuneração capaz de sustentá-los⁵⁷, o foco prioritário de grande parte dos participantes é a diversão e entretenimento próprios, evidenciado em fatores condicionantes por eles como o consumo de bebidas alcoólicas nas ocasiões de apresentação, da mesma forma em que ocorre em festas da comunidade.

Em 2007, após a primeira entrevista com Dona Amália ela se mostrou bastante interessada em inscrever seu grupo em um edital lançado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia que contemplava grupos de manifestações populares. Tal intuito foi inviável, já que o grupo, apesar de ter quinze anos de atividade, sendo que

⁵⁷ O Grupo *Unidos do Samba da Misericórdia*, segundo Dona Amália, em grande parte das vezes ganha apenas remuneração no valor suficiente para o transporte do grupo para local de eventos contratados.

apenas dois constituídos como grupos de apresentação, não possuía CNPJ nem tinha como comprovar o tempo de experiência.

Esse fato nos leva a compreender os grupos de apresentação da Ilha inclinados na intenção de uma profissionalização ainda não configurada e muitas vezes incoerente com os requisitos de acesso a apoio de verbas por parte de órgãos públicos culturais.

Este modo de ocorrência é o mais recente dos modos observados, e provavelmente, esse seja fator importante para seu aparente grau de instabilidade. Poderíamos afirmar que trata-se de uma configuração expressivamente móvel, compartilhando elementos de todos os outros modos de ocorrência do samba na Ilha de Itaparica, e organizando-os segundo outras dramaturgias especialmente criadas para a finalidade de uma apresentação.

Adotamos como critério de classificação dos sambas comemorativos aqueles que se organizam tendo como finalidade principal uma comemoração da própria comunidade. Desta forma têm como pressuposto o divertimento e a informalidade.

Nesta categoria estão incluídos os sambas que acontecem de forma eventual e improvisada, como o samba de cozinha relatado no item 2.1 desta dissertação. Podem estar ligados a atividades laborais, como é o caso das lavadeiras do Tereré, ou a códigos sociais do grupo, como os eventos de seresta e o “aniversário de viúva”. Podem, ainda, incidir nos finais de cultos religiosos, significando a comemoração de uma obrigação⁵⁸ cumprida com sucesso, a exemplo dos finais das cerimônias de culto a Egungun e da tradição recentemente instaurada da lavagem de roupas no final das festas da Cabocla Jurema.

A ocorrência do samba de roda nos eventos de seresta, nos chamam especial atenção. As serestas acontecem todos os finais de semana na praça central do Município de Itaparica, e também está presente em várias localidades da Ilha, como viemos a constatar depois. Esse evento social é muitas vezes realizado por iniciativa dos próprios moradores das comunidades, sem o apoio ou subsídio por parte de órgãos públicos ou privados. Ou seja, de modo informal a comunidade se organiza e produz o

⁵⁸ Em cultos de candomblé os atos litúrgicos são chamados de obrigação.

evento, contratando geralmente um ou dois músicos apenas com microfone para os vocais, teclado com sintetizador eletrônico e, às vezes, um saxofonista. O repertório, de caráter predominantemente romântico que inclui desde clássicos da chamada música “brega” dos anos sessenta e setenta (tais como a dupla Jane e Herondy, a cantora Diana, entre outros), o famoso arrocha⁵⁹, o “axé *music*” e, surpreendentemente, composições locais acompanhadas de ritmos tocados em candomblé, tais como o ijexá, o barravento, o congo e o samba de roda.

Nesses eventos é notável que famílias inteiras participam. Podemos perceber que existe uma tendência espontânea de se agruparem da seguinte forma: os mais velhos sentam em mesas para conversar e beber enquanto as crianças brincam em volta e os jovens e adolescentes flertam e namoram, mas todos conhecem os modos de dançar convencionados e todos dançam.

É nesse tipo de evento que o samba de roda na Ilha demonstra sua maior flexibilidade, como uma configuração atual, dinâmica e imbricada de diversos encaixes relacionais.

Além dessas que observamos, Dedéa e Dona Zenaide relataram situações em que o samba marcou a tradição ligada a atividades laborais, como as lavagens de roupas de ganho que ocorriam nas fontes de água doce da Ilha até os anos 1970. Segundo Dona Zenaide essas lavadeiras se encontravam sempre nas fontes para lavar suas roupas e, no feriado do dia Dois de Julho⁶⁰, elas se reuniam com seus familiares na Fonte do Tereré, cuja nascente se chama Fonte do Urubu, para uma grande feijoada feita com fogo de lenha e acompanhada por samba de roda. Segundo Dedéa esse samba era corrido e tocado com as próprias bacias e baldes que eram utilizados para levar e lavar as roupas.

É interessante a constatação que esse evento ocorria no dia 2 de julho, por ser feriado e não por referência alguma em relação à comemoração da independência do Brasil na Bahia. Ou seja, o que aparentemente pode parecer uma

⁵⁹ De acordo com IBahia.globo.com, o arrocha surgiu no Município de Madre Deus dentro de eventos de seresta, reinventando versões bregas para as músicas românticas da seresta.

⁶⁰ O Dia dois de Julho comemora a independência da Bahia. Segundo a história, após a independência do Brasil em 7 de Setembro de 1822, os portugueses ainda resistiram na Bahia, até serem finalmente expulsos pelos baianos, em 2 de Julho de 1823. (ver LIMA, Paulo Costa. “Dois de Julho: Independência do Brasil (na Bahia)”. Em <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1719152-EI8214.00.html>., acesso em 6/08/09.

comemoração movida pelo sentimento de civismo, na verdade pode não passar de uma simples necessidade de utilização do tempo livre para o lazer em família. Ao mesmo tempo, chama a atenção o fato de que muitos terreiros de candomblé, mesmo os mais tradicionalistas, que não costumam cultivar as entidades mestiças, nesse dia tocam para Caboclo.

O costume da lavagem de roupas nas fontes públicas atualmente é pouco freqüente, pois as fontes da Ilha estão poluídas e a tecnologia modificou a rotina dessas pessoas, extinguindo esse tipo de motivação, com a chegada da água encanada e das máquinas de lavar roupas. A Fonte do Tereré hoje faz parte da propriedade do terreiro de Candomblé Ilê Axé Omidé, casa onde Dedéa foi iniciada, e por isso ainda se mantém preservada.

Dona Zenaide descobriu, há cerca de dois anos, que uma nova tradição vem sendo instaurada nessa mesma Fonte do Tereré, por ocasião da Festa da Cabocla Jurema realizada anualmente no *Egbé Aiyé Omó Ijesá*. As pessoas que participam da preparação da festa, ou seja, os filhos de santo da casa e os amigos e colaboradores, permanecem no local durante três dias entre a preparação da festa, a festa em si e a limpeza. Dona Zenaide percebeu que não sobrava comida nem bebida da festa há alguns anos e que as pessoas insistiam em levar suas roupas para lavar na Fonte do Tereré. Sorrateiramente ela os seguiu, depois da última festa, para a lavagem de roupas na fonte, e descobriu que a lavagem de roupas era apenas uma “grande desculpa” para realizar uma segunda festa, de comemoração pelo sucesso da festa religiosa do dia anterior. Regada com as bebidas e as comidas que guardaram da festa da Cabocla, escondida por baixo das roupas nas bacias, e com muito samba de roda, no mesmo lugar onde as antigas lavadeiras de *roupa de ganho* costumavam fazer o seu samba, há 30 anos atrás.

Ainda há ocasiões onde, segundo Dedéa, a tradição do samba de roda está presente na vida social dos moradores da Ilha desde muito tempo: são os “aniversários de viúvas” da comunidade. Por ocasião do aniversário de alguma viúva, faz o samba em sua casa. Nesses dias, as pessoas se reúnem e levam a festa pronta para

a casa da aniversariante, com bebidas e pratos prontos⁶¹ licor, vinho além dos instrumentos para a celebração com o samba de roda, que vai até o amanhecer. Faz-se a ligação com o “santo do dia”: se é dia de São Pedro, por exemplo, vão todos na casa da viúva carregando a imagem do santo reverenciado. Fica ao encargo da anfitriã apenas o compromisso de oferecer o que tiver em casa.

Outra comemoração importante são os sambas que ocorrem após os Cultos de Egungun. Dedéa e outros participantes do Culto a Egungun comentam também que após as cerimônias celebradas para os Babás⁶², que duram noites inteiras, se tiver bebidas alcoólicas como cerveja e cachaça, eles nem descansam, seguindo até a hora do almoço, tocando e dançando o samba de roda. Embora este tipo de evento de samba possa se classificar simultaneamente nos sambas comemorativos e nos sambas ligados a cultos religiosos encontramos sua melhor adequação como comemorativo, já que acontece após a parte religiosa do culto a Egungun, sob a condição de haver “ambiente propício” para tal, o que, segundo Dedéa é a disposição física dos participantes.

Como sambas ligados a cultos religiosos, consideramos, para esta pesquisa, duas formas de ocorrência. No primeiro tipo se encaixam cultos religiosos que têm o samba como parte do ritual, como é o caso dos cultos de Candomblé, sobretudo as cerimônias para as entidades dos Caboclos e Marujo. No segundo tipo se encaixam as festas onde o samba ocorre, mesmo que indiretamente ligados à religiosidade, como os reisados e ranchos além dos realizados em finais de cultos religiosos. São exemplos desse segundo tipo as festividades realizadas tradicionalmente para os santos católicos com missas seguidas de festejos, ou nos finais de cultos de orixás do Candomblé e de Egungun⁶³.

Através destes dados, podemos ter uma visão mais direcionada a respeito do samba de roda na Ilha de Itaparica, tendo elementos para uma análise que

⁶¹ Os pratos costumam ser peixe frito, farofa de carne de sertão, farofa de calabresa, amendoim cozido entre outros.

⁶² Babá: pai em yorubá. É o nome com que se chamam os Eguns cultuados nas casas de culto. ex: Babá Olokotun.

⁶³ Neste caso, nossa classificação considera o compartilhamento de informações nas modalidades de sambas comemorativos e alguns dos sambas ligados a cultos religiosos.

facilite a compreensão das especificidades e dinâmicas que constituem a cultura naquele local.

Já é possível, portanto, notar que as rodas de samba são parte significativa na cultura local, configurando-se como uma grande teia de códigos herdados de múltiplas culturas, conservando memórias coletivas e fazendo sempre novos encaixes com o seu entorno.

No próximo capítulo apresentaremos uma proposta de leitura desses encaixes estruturais, evidenciando a dinâmica do samba de roda e sua íntima relação estrutural com a vida em Itaparica.

CAPÍTULO 2

UMA PROPOSTA DE LEITURA A PARTIR DA ÓTICA DA MESTIÇAGEM

A literatura a respeito do samba de roda, de um modo geral, aceita a tese sobre a origem pura africana do samba. Embora se reconheça o encontro com os elementos de outras culturas que ocorreu no Brasil, reafirma-se que o samba, em seus traços principais, teria vindo da África. Abaixo verificamos um trecho que exemplifica essa tendência:

O samba, considerado a música e a dança mais características e populares do Brasil, **constitui uma manifestação artística de origem africana**, provavelmente de Angola e do Congo, territórios de onde foram trazidos para o nosso país enormes contingentes de escravos bantos. [...] angolanos e congolezes deixaram a seus descendentes brasileiros não só o batuque, que pode e deve ser julgado como a origem maior do nosso samba, mas outras notáveis contribuições culturais, hoje identificadas como autenticamente brasileiras. (BIANCARDI, 2006, p. 17, grifo nosso).

Essa leitura expressa uma tendência bastante comum na literatura a respeito das danças populares brasileiras em geral, de assumir como pressuposto uma origem pura. À idéia de origem, estão associadas às noções de “pureza” e “autenticidade”: uma prática cultural é mais pura quanto mais permanece fiel às características “originais”, “autênticas” da sua origem. Daí, dessa “autenticidade”, se lhes atribui valor: quanto mais autêntica e pura, mais digna de reconhecimento.

Daí se pensar que, se existiu uma origem, há uma “autenticidade” perdida a ser resgatada. Daí desqualificar as transformações. Daí o interesse de buscar explicações definitivas no passado histórico da colonização, como precedentes e responsáveis por fenômenos que ocorrem hoje em primeiro plano, como as mestiçagens. Essa tese afirma uma concepção de linearidade do tempo, ou ainda de causalidade

progressiva pouco condizente com a dinâmica da cultura, como critica Gruzinski (2001, passim).

A concentração do foco na questão da origem nos estudos sobre cultura popular pode incidir na construção de uma visão estanque desses fenômenos e sua conseqüente cristalização, como se fosse possível que alguma cultura pudesse escapar ao dinamismo de suas relações internas e externas. Daí outro equívoco comum, que também deriva do pressuposto da pureza, de se associar a continuidade à imutabilidade, considerando qualquer mudança como “ruído” ou interferência, algo a ser evitado a todo custo.

Localizar um ponto de origem parece simplificar o problema de compreender essas expressões. No entanto, o que parece ser uma solução, é um modelo distante da complexidade estrutural e histórica das práticas culturais, principalmente no Brasil.

A idéia de pureza funciona como uma “ilusão tranqüilizadora” (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 72). Ela baseia-se em um pensamento de separação que advém de uma organização binária do mundo, assim como uma repartição em categorias dualistas: sagrado e profano, civilizado e bárbaro, humano e não-humano, natureza e cultura, emoção e razão, objetividade e subjetividade, e assim por diante. De acordo com os autores da Mestiçagem, esse é um modo de ver o mundo bastante questionável, pois “a mestiçagem atravessa a totalidade da história das sociedades humanas no conjunto de suas dimensões culturais” (IBID, p. 68). Na América Latina este fenômeno torna-se ainda mais acentuado, graças ao seu processo civilizatório.

O sociólogo Nestór Garcia Canclini assinala, ainda, que tal postura desconsidera os agentes sociais desses processos:

A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga é a justificação lógica de sua análise descontextualizada. (...) Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam,

leva a valorizar nos objetos mais a sua repetição que sua transformação. (CANCLINI, 2003, p.210- 211).

Em 2005 o samba de roda da Bahia foi reconhecido como Obra Prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO⁶⁴. A pesquisa e o mapeamento de dados que formaram o seu Dossiê de candidatura, é notório o tratamento do samba de roda ainda referindo-se a noções de pertencimento e predominância da herança cultural africana, minimizando, com isso, as outras contribuições culturais.

Esta mescla, assim como outras formas mais recentes, não exclui o fato de que o samba de roda foi e é **essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afro-descendentes, que se reconhecem como tais.** (SANDRONI, 2004, p. 13; grifo nosso).

Tal opção epistemológica, ao invés de valorizar a contribuição africana, termina por conferir ao samba um compromisso de fidelidade ao material que aportou da África, levando a assumir, por decorrência, que determinadas características do samba já existiam *a priori* naquele continente, quando, de fato, elas somente surgiram aqui, graças ao encontro com outras culturas⁶⁵. Capoeira, Candomblé e samba, por exemplo, não existiam na África dessa forma. Embora reconheçamos a contribuição africana neles, não é possível desconsiderar a intrincada trama composta pelas heranças ameríndias, européias e mouras na dinâmica dessas configurações.

⁶⁴ UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

⁶⁵ Antônio Risério, em “Uma História da Cidade da Bahia”, discorre sobre as contribuições da cultura banto para o desenvolvimento da língua e da cultura brasileiras, citando um trecho de samba colhido por Edison Carneiro, em Mar Grande, na Ilha de Itaparica: “Não por acaso deixei de mencionar com destaque uma outra palavra de origem banto: samba. Sabemos que os bantos trouxeram para cá padrões rítmicos, instrumentos musicais como a cuíca e o berimbau (do quimbundo, *mberimbau*), estilos dançarinos. **Em seu desenho distintivo, o ritmo e a dança do samba-de-roda do Recôncavo vieram com eles.** ” (CARNEIRO apud RISÉRIO, 2004, p.170) Kazadi Wa Mukuma reconheceu **a origem angolana desses modelos.** Viu a semelhança óbvia entre ‘umbigada’, por exemplo, e coreografias igualmente eróticas encontráveis na bacia do Zaire. “E o samba-de-roda soube guardar e expressar, através dos séculos, **um ponto de vista negro sobre aspectos da vida** nos tempos da agricultura escravista”. (MUKUMA apud RISÉRIO, 2004, p.170). Questionamos a validade de afirmar que o samba veio de Angola, se o que existe ou existia lá, apesar de semelhante, não era o samba.

É fundamental deixar clara a diferença entre essa leitura e opção que apresentamos neste trabalho assumindo a ótica da mestiçagem, para que posteriormente possamos demarcar as implicações epistemo-metodológicas que esta escolha acarreta. Esperamos, ao fim e ao cabo desta dissertação, deixar claros os ganhos que o pressuposto da mestiçagem permite em termos de uma melhor compreensão do samba de roda e de outros fenômenos da cultura popular do Brasil.

Ao invés de uma suposta “origem” ou “autenticidade”, nosso intuito é destacar a importância da mistura, dos encontros culturais. Assumimos que o samba de roda nasceu no momento da mistura entre várias culturas e se mantém em constante movimento com novas possibilidades relacionais – isso significa considerar a mistura como nascedouro e a como motivo principal da riqueza do samba de roda.

Não se trata, entretanto, de definir com precisão quais foram os elementos que se encontraram, como pode parecer a princípio, pois

A mestiçagem, indevidamente compreendida, implicaria a existência de dois indivíduos originalmente ‘puros’, ou, na generalidade, de um estado inicial, de um conjunto homogêneo - racial, social, cultural, lingüístico -, que, a determinado momento teria encontrado um outro conjunto, dando assim origem a um fenômeno ‘impuro’ ou heterogêneo. Ora, a mestiçagem contradiz precisamente a polaridade homogêneo/heterogêneo. Ela oferece-se como uma terceira via entre a fusão totalizadora do homogêneo e a fragmentação diferencialista do heterogêneo. A mestiçagem é uma realidade complexa cujos componentes mantém a sua integridade. Fica assim clara a sua pertinência política nos debates sociais da atualidade (racismo, integração, nacionalismos, etc...) (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 8)⁶⁶.

Trata-se, sim, de evidenciar que o samba de roda é uma expressão constantemente modificada pelos encaixes relacionais que faz com as outras práticas com as quais convive. E que o resultado desse exercício de encaixes se contrapõe à idéia de homogeneização, pois “a mestiçagem não é fusão, coesão, osmose, antes

⁶⁶O antropólogo Luis Laplantine e o lingüista Alexis Nouss são dois dos principais articuladores da Teoria da Mestiçagem. Publicaram em conjunto o livro “A Mestiçagem” (2002).

confrontação e diálogo” (IBID, p. 9). Ao contrário, a mestiçagem abre inúmeras possibilidades de variação e até mesmo de partida para novas configurações.

(...) Culturas que abrigam em seu interior abrigam um número maior e crescente de culturas têm de aumentar sua capacidade de tradução, acelerar a imbricação entre códigos, textos, séries e sistemas, afinar a complexidade estrutural, a sintaxe combinatória das intersemioses. (PINHEIRO, 2007b, p.70)

Assim, pretendemos identificar os aspectos particulares do samba de roda em Itaparica que evidenciam encaixes com outras séries culturais locais, e que conferem elementos singulares à mistura. Esperamos, com isto, corroborar a hipótese de que “cada mestiçagem é única, particular, e traça o seu próprio futuro” (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 10).

Para identificar esses encaixes estruturais precisamos lançar mão de ferramentas conceituais apropriadas. Assim, nos aproximamos da semiótica da cultura, a partir do semioticista russo Iuri Lotman.

A seguir, explicaremos brevemente os conceitos que utilizaremos para nossa discussão. Para um aprofundamento desses conceitos, incluímos o Apêndice A dessa dissertação.

2.1. TEXTO E CONTEXTO: CONCEITOS DA SEMIÓTICA DA CULTURA

A Semiótica da Cultura⁶⁷ iniciou-se a partir da Escola de Tartu, em Moscou, tendo como um dos principais autores Iuri Lotman.

Lotman se dedicou a estudar as dinâmicas da cultura a partir de críticas suas à semiótica baseada nas teses de Saussure e da Escola de Praga, tomando como fundamento as contradições entre a língua e a fala (LOTMAN, 1996, p.21). Para Lotman, ao contrário dessas outras escolas, não só o texto escrito é texto da cultura, mas também a fala e, indo mais adiante, também outras produções que não utilizam a

⁶⁷ Segundo Lotman ao longo do desenvolvimento da semiótica destacaram-se duas tendências. A primeira fundamentava-se na modelização exata do desenvolvimento das culturas atrelada à estrutura da língua. A outra tendência concentra sua atenção no funcionamento do texto real, ou os que divergem da estrutura da língua, gerando a Semiótica da Cultura.

linguagem verbal, tais como a gestualidade, a música, a culinária, os espaços urbanos, entre outros.

Para explicar as relações entre diferentes textos de uma mesma cultura ou entre culturas diferentes, Lotman propõe o conceito de semiosfera, em analogia ao conceito de biosfera. De caráter abstrato, esse *continuum* reivindica a impossibilidade de analisarmos isoladamente os fenômenos culturais, pela lente semiótica.

Ainda que tenha um caráter abstrato, a semiosfera não tem um sentido metafórico, podendo ser compreendida como uma esfera que possui “(...) *los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en si mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de os procesos comunicativos y la producción de nueva información.*”⁶⁸ (LOTMAN, 1996, p.23). Assim como a biosfera diz respeito à faixa onde a vida é possível, a semiosfera se refere ao espaço dentro do qual a comunicação é possível.

A semiosfera refere-se a um espaço no qual os textos interagem com inteligibilidade entre si. Ela se separa do espaço extrasemiótico ou alosemiótico, por meio de uma fronteira. O conceito de fronteira pode ser caracterizado como uma região tradutória de mensagens, servindo, obrigatoriamente, como decodificadora destas para pelo menos uma das linguagens que delimita.

Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstracto, no debemos imaginarnos la frontera de ésta mediante los recursos de la imaginación concreta. Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultaneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores <<filtros>> bilíngües pasando através de los cuales un texto se traduce a outro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. (LOTMAN , 1996, p.24)

Em outras palavras, ao considerar o conceito de fronteira correlato ao de individualidade semiótica, ele a define como “*persona semiótica*”, e como tal, tem

⁶⁸ “(...) os rasgos distintivos que se atribuem a um espaço fechado em si mesmo. Só dentro de tal espaço são possíveis a realização dos processos comunicativos e a produção de nova informação.” (LOTMAN, 1996, p.23) tradução da autora.

um caráter representativo de grupo ou família, circunscrevendo nessa individualidade uma série de significados, que a ela se subordinam. Um exemplo adotado por ele é comparar os pontos da fronteira semiótica aos nossos receptores sensoriais que traduzem os ruídos externos a uma linguagem reconhecível para o sistema nervoso, funcionando como um filtro que seleciona e transforma a informação para um universo compreensível pelo nosso cérebro.

O conceito de fronteira pode ser caracterizado como uma região tradutória de mensagens, servindo, obrigatoriamente, como decodificadora destas para pelo menos uma das linguagens que delimita⁶⁹.

Ainda, segundo Lotman, o caráter bilíngüe e múltiplo contido na fronteira, lhe concede a função seletiva e tradutória de mensagens entre seu interior e seu exterior, operando inclusive, na semiotização de textos alosemióticos ou dos não-textos. É a fronteira, através dessa operação, que faz com que os não-textos se transformem em textos e determina seus sentidos dentro de uma semiosfera dada.

A fronteira do espaço semiótico não é um conceito artificial, mas uma importantíssima posição funcional e estrutural que determina a essência do mecanismo semiótico da mesma. A fronteira é um mecanismo bilíngüe que traduz as mensagens externas para a linguagem interna da semiosfera e ao inverso. Dessa forma, só com sua ajuda a semiosfera pode realizar os contatos com os espaços na-semióticos e alosemióticos. (LOTMAN, 1996, p. 26, tradução nossa).

Dessa forma, pode-se então afirmar que a fronteira é um mecanismo vital para a delimitação de uma semiosfera, permitindo a comunicação com outras semiosferas e transformando em linguagem acessível a ela as informações não semiotizadas, ou ainda possibilitando a relação entre o “dentro” e o “fora”.

A principal decorrência do conceito de semiosfera é a impossibilidade de tomar os signos e, em maior escala, os conjuntos de signos, e analisá-los

⁶⁹ *Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstracto, no debemos imaginarnos la frontera de ésta mediante los recursos de la imaginación concreta. Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultaneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores <<filtros>> bilíngües pasando através de los cuales un texto se traduce a outro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada.* (LOTMAN, 1996, p.24)

em separado do seu contexto cultural: “O texto só vive em contato com outro texto (contexto). É somente no seu ponto de contato que a luz fulgura, que ilumina para trás e para a frente, fazendo com que o texto participe de um diálogo”. (BAKHTIN apud PINHEIRO, 1992)

Irene Machado (2001) comenta que o conceito de semiosfera foi especialmente formulado por Lotman pra estudar “as relações entre os diversos sistemas de signos nos espaços culturais”, indicando também, a partir daí, a possibilidade de pensar sobre mecanismos básicos da constituição do espaço semiótico como irregularidade, heterogeneidade, fronteira, transformação da informação em sistema de signos.

O conceito de semiosfera e os demais conceitos derivados de sua aplicação vêm sendo um instrumental teórico capaz de analisar as dinâmicas dos encontros de sistemas culturais considerando os processos relacionais e tradutórios, portanto, sem incorrer no reducionismo.

Os processos de colonização nas Américas se mostram como um excelente campo de observação e de incidência de encontros culturais, onde as características sistêmicas denotam heterogeneidade, considerada por Lotman, como uma condição interna dos sistemas culturais, e serve como pressuposto para sua análise semiótica:

La afirmación de que cualquier unidad dentro del mecanismo de la cultura presupone una especialización semiótica de sus partes, y que la heterogeneidad estructural interna es una condición de la globalidad del mecanismo cultural, permite formular algunas premisas relativas a las influencias que una cultura ejerce sobre otra. (LOTMAN e USPENSKI, 2007)

Ana Cristina Morfi, assim como Nestor Garcia Canclini e Fernando Ortiz, vêm dedicando seus trabalhos na compreensão de fenômenos da cultura decorrentes de encontros civilizacionais nas Américas, demonstrando adequação e eficácia em seus resultados:

Hoy no nos enfrentamos a una cultura negra, marginada o negada; en Cuba, descendientes de negros, asiáticos o europeos, hoy cubanos, creen, practican

o aceptan que ella existe y que se establece como un texto importante dentro de la cultura cubana. (MORFI, 2007).

Lotman ainda nos propõe o conceito de texto como sendo sub-estruturas atuantes dentro de uma semiosfera dada, para ele esse conceito, inicialmente destacava sua “*naturaleza unitária de señal*” (LOTMAN, 1996, p.78)⁷⁰.

A partir da idéia de que texto seria “*un enunciado en un language cualquiera*”, o autor propõe que para que uma mensagem possa ser definida como texto da cultura, a mesma deve ser codificada pelo menos duas vezes. Isto quer dizer que, para ter a condição de texto da cultura, é necessário que tal produção tenha uma mínima estabilidade (regularidade).

Amálio Pinheiro (2007 b) ainda destaca nos estudos de Lotman: “posto que o contexto cultural seja um fenômeno complexo e heterogêneo, um mesmo texto pode entrar em diversas relações com as diversas estruturas dos diversos níveis do mesmo” (LOTMAN apud PINHEIRO, 2007 b).

O espaço semiótico não é internamente homogêneo. Uma das leis da organização da semiosfera enunciadas por Lotman é a da **irregularidade semiótica**. Ela diz respeito ao movimento e disposição das múltiplas estruturas nucleares existentes dentro de uma dada semiosfera, que são consideradas responsáveis pela dinâmica interna dos seus processos. Se o mecanismo de fronteira, como encunciamos acima, cumpre a função de tradução e filtro entre os textos semióticos e os não-semióticos, entre o interno e o externo à semiosfera, podemos compreender a irregularidade semiótica como a propriedade responsável pela proliferação de múltiplas fronteiras internas ao espaço de uma semiosfera dada, estabelecendo, por sua vez dinâmicas internas de localização no formato centro e periferia. Poderíamos então afirmar que é a irregularidade interna de uma semiosfera que determina seus centros (com graus mais

⁷⁰ *Lotman insiste en que una regla de la producción semiótica es que existan por lo menos dos lenguajes constitutivos: en un texto jurídico existen dos, el lenguaje natural y el jurídico. En el cine, hay más lenguajes, como son el verbal, el icónico, el espacial, el kinésico, lo que implica una semiosis compleja.* (HAIDAR, 2007)

altos de regularidade ou estabilidade), e por consequência seus espaços periféricos, correspondendo ao de fronteira (atingindo, estes altos graus de instabilidade no contato com o espaço externo):

[...] el concepto de "irregularidad semiótica" permite advertir también, la existencia de fronteras internas. Estas abren el juego entre estructuras y subestructuras, determinan generaciones de sentido y provocan cambios interiores en la conformación de los textos de una cultura. (BAREI, Silvia N., ARANCIBIA, Víctor H. 2003-2005).

Assim, os fenômenos de tradução e geração de novos textos ocorrem também dentro de uma mesma cultura, em decorrência de sua irregularidade interna. Essa multiplicidade de possibilidades de conexão reforça a necessidade de uma aproximação de cada fenômeno da cultura no sentido de compreender suas particularidades, já que em cada tempo/espaço esses fenômenos tendem a se configurar de acordo com lógicas estabelecidas em suas estruturas internas.

É nesse sentido que Amálio Pinheiro ressalta o caráter efervescente das culturas mestiças, graças à capacidade de gerar novos textos que é intrínseca à sua própria dinâmica:

[...] culturas que no seu interior abrigam um número maior e crescente de culturas tem de aumentar sua capacidade de tradução, acelerar a imbricação entre códigos, textos, séries e sistemas, afinar a complexidade estrutural, a sintaxe combinatória das intersemioses. (PINHEIRO, 2007, p.70)

Nesse sentido podemos considerar ainda mais a importância do estudo de mecanismos tradutórios decorrentes da fronteira ou liminaridade semiótica, compreendida como aspecto fundamental para os entendimentos das dinâmicas da cultura.

A fronteira semiótica, segundo Irene Machado (2001) cumpre muito mais uma função de filtro de informações entre os subsistemas de uma semiosfera ou textos circundantes do que de separação geográfica destes, ou seja, é na fronteira que as operações de mistura e hibridização de informações de um sistema atingem seus mais

altos níveis de incidência, tornando-se responsável pelas duplas traduções e criações de novos textos.

Um dos mecanismos atuantes no processo de geração de novos textos no interior do espaço semiótico é a **elipticidade semiótica**. Lotman descreve que, na transposição de um texto para outro contexto, cria-se uma lacuna que é imediatamente preenchida ao entrar em contato com outros textos, gerando outra significação. Na ausência de alguma informação, os próprios agentes imersos em seu meio cultural se encarregam de preenchê-lo e re-significá-lo. Assim, a elipticidade semiótica é uma propriedade das mais importantes para a dinâmica dos textos da cultura, caracterizando-se como um dos processos responsáveis simultaneamente pela memória e renovação de textos dentro de uma semiosfera.

Segundo o autor, cada sistema cultural desenvolve seus próprios meios de realizar a manutenção e criação de novos textos. Para ele memória é um tipo de inteligência coletiva e de memória coletiva, que está assegurada, em primeira instância “*por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, o por la unidad de los codigos, o por su invariancia, o por el carater ininterrumpido y regular de su transformación.*” (LOTMAN, 1996, p.157). Ainda assim é importante ressaltar que essa unidade de memória apenas existe em certo nível, posto que é múltipla e internamente variada, já que ela contém o que o autor chama de “*dialectos de la cultura*”:

La presencia de subestructuras culturales con diferente composición y volumen de la memoria conduce a diversos grados de elipticidad de los textos circulantes en las subcoletividades culturales, y al surgimiento de “semánticas locales”. Cuando los textos elípticos traspasan los limites de una subcoletividad dada, se los completa para que sean comprensibles (LOTMAN, 1996, p.157)

Podemos indicar a ocorrência de elipticidade semiótica no compartilhamento de informações observadas nos distintos modos de ocorrência do samba. Observamos, por exemplo, configurações cênicas construídas pelos grupos de apresentação de samba, onde informações como as dinâmicas corporais e músicas observadas em festas religiosas, como no samba de Marujo, por exemplo, aparecem em outro contexto, ganhando novos sentidos no contato com o novo ambiente.

Ainda segundo Lotman, é essa a operação responsável, em grande escala, pela manutenção e renovação de tradições, contrariando a tendência dos folcloristas, que segundo Canclini, consideram como culturas tradicionais, objetos “principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis” (CANCLINI, 2003, p.213). Daí ser bastante recorrente nas abordagens sobre culturas híbridas o entendimento das contribuições culturais externas, como sendo “ruídos”, ou interferências.

A idéia de semiosfera, portanto, é funcional para estudar “as relações entre os diversos sistemas de signos nos espaços culturais” (MACHADO, 2001), indicando também, a partir daí, a possibilidade de pensar sobre mecanismos básicos da constituição do espaço semiótico como irregularidade, heterogeneidade, fronteira, transformação da informação em sistema de signos.

É importante ressaltar, de acordo com Lotman, uma regra de produção semiótica, que sempre existem pelo menos duas linguagens constitutivas. Em um texto jurídico existem duas: a linguagem natural e a jurídica. No cinema co-existem a linguagem verbal, a icônica, a espacial, a cinésica, o que implica em uma semiose complexa (HAIDAR, 2007). No samba de roda podemos dizer que co-existem a linguagem cinésica, a linguagem da performance cantada, a linguagem musical, entre outras.

A seguir, procuraremos descrever a dinâmica dos textos que observamos o samba de roda em Itaparica e os encaixes materiais que possam denotar os processos de mestiçagem que ocorrem naquele local.

2.2 ENCAIXES ESTRUTURAIS DO SAMBA DE RODA COM OUTRAS SÉRIES CULTURAIS NA ILHA DE ITAPARICA

Como comentamos, o samba de roda apresenta textos de diferentes naturezas: o texto verbal, o texto vocal, o texto musical, o texto corporal ou cinético. Embora seja possível analisar o texto musical e o texto corporal em separado, consideramos que não é adequado separar, uma vez que esses textos são produzidos em conjunto e se retroalimentam.

Utilizamos como pressupostos para a análise das dinâmicas corporais as conclusões de Domenici (2004) a respeito do estudo do corpo dos brincantes e suas correlações com o seu cotidiano e a experiência coletiva da dança. Tais pressupostos serão resumidos a seguir:

1 - As brincadeiras populares são exercícios coletivos de significação - exercícios privilegiados onde a experiência corporal atua como elemento propiciador dos processos de semiose. Dentro desta moldura, a informação cultural que se transmite não é a maneira de dançar ou tocar, mas toda uma série de informações organizadas no imaginário que estão em continuidade com os movimentos, em cadeias de significação onde a experiência corporal ocupa um papel central;

2 - As dinâmicas corporais ocorrem no corpo em continuidade com metáforas, as quais guardam uma estreita relação com mudanças de estados do corpo e maneiras de organizar o movimento. [...] As cadeias de signos implicados em cada uma dessas danças envolvem categorias conceituais complexas, as quais se formam pelo engajamento corporal dos brincantes.

3 - O aprendizado de movimentos nas brincadeiras populares não segue o pressuposto da cópia de um modelo. Quando o brincante⁷¹ vivencia a dança, observando ou dançando, sua relação é com um todo, e não com “passos” já organizados *a priori* ou movimentos desconectados, ou seja, que possam ser entendidos em módulos isolados. Nesta situação, existem muitas informações em fluxo, as quais se conectam com o movimento na forma de metáforas que emergem naquele universo em particular.

4 - Existem elementos propiciadores dos processos de semiose, tais como a circularidade da música, produzindo a quebra da sensação linear do tempo e a ampliação do movimento em vários corpos simultaneamente.

A partir desses resultados, o corpo que dança, ao invés de um instrumento passivo, como uma moldura ou um palco onde a dança acontece, é um operador atuante de conexões de informações. Um ambiente conectando, a todo o momento, memórias, metáforas do imaginário e informações senso-perceptivas do

⁷¹ Denomina-se *brincantes* os sujeitos que dançam as chamadas brincadeiras populares tradicionais.

presente, materializando tais conexões em mudanças de padrões tônicos e em dinâmicas corporais, que se observam enquanto dança.

Assim, observamos, que existe muitas vezes uma complementação de sentido entre as metáforas expressas nas letras das músicas e as metáforas corporificadas pelos dançadores – as qualidades de movimentos evidenciam sentidos bastante específicos. Na maioria das vezes, as performances vocais e corporais introduzem polissemias de sentido do texto verbal.

Assim, iremos analisar o movimento corporal em correlação com os versos cantados, ou, além ainda, com as performances vocais, lembrando que o verso cantado é bastante diferente do verso escrito.

2.2.1 O samba e a pesca da baleia

Iniciaremos citando um exemplo da música *Aruê-Pã*. Embora este samba não tenha sido recolhido em nossa pesquisa de campo, trazemo-lo aqui para exemplificar as relações materiais entre o samba e o cotidiano da gente da Ilha (ver Anexo V)

(Coro) *Aruê Pã*

Aruê pã, pã, pã pã

Aruê, pã

Aruê pã, pã, pã pã

(Cantador) *Eh, Aruê,*

Eh pã

Adeus aruê, pã-pã

(Coro) *Aruê Pã*

Aruê pã, pã, pã pã

Aruê, pã

Aruê pã, pã, pã pã

(Cantador) *Eh, era eu, era meu mano,
Era meu mano mais eu*

[...] *Dois marinheiro, no jogo da mariola* [...]

Na gravação em questão⁷², as vozes se misturam, num cantar onde é difícil transcrever as estrofes inteiras, sendo que identificamos apenas alguns versos soltos. Em seguida vem o relato de Mestre Quadrado, explicando a ocasião específica em que esse samba era cantado.

Esse samba é de baleeiro, esse samba ninguém sabe, por isso que eu cantei, Não é eu porque eu canto não, É o corrido antigo, quando tinha baleia, quando os baleeiro matava as baleia, que vinha com a baleia pro manguinho, o samba era esse, entendeu? Aquilo era uns corrido bonito..., e era home puro, era home puro, quando matava as baleia, era as duas bandeira que eles traziam, uma na proa da baleeira e outra na popa, quando eles conseguiam matá a baleia, a bandeira branca vinha na proa, se sabia logo que mataram baleia.

No refrão cantado, o som de *aruê* se prolonga (*aruêêêê*), como uma palavra de vitória e comemoração, enquanto que a sílaba *pã*, cantada de maneira repetida, como *pã-pã-pã-pã*, sugere uma onomatopéia em relação aos sons produzidos na pesca da baleia. O relato a respeito de como os barcos chegavam triunfantes, anunciando já de longe que traziam baleia a bordo, reforça a hipótese da significação daquela performance vocal, cantada somente com o acompanhamento das palmas, como conta o Mestre utilizando a expressão “era home puro”. Os versos cantados pelo Mestre parecem narrar, de maneira fragmentada, como se deu a pesca, a briga dos marinheiros contra o balanço do mar e contra a baleia, sugerindo a relação material do movimento corporal e do movimento do barco, com o samba.

Esse samba é lembrado por poucos indivíduos da comunidade e provavelmente se enfraqueceu na memória coletiva em razão do declínio da pesca da baleia.

⁷² Trata-se da faixa no. 4 do CD ARUÊ PÃ - Samba Tradicional da Ilha, gravado com Mestre Quadrado e sambadores da Ilha de Itaparica.

2.2.2 Entre terreiros, quintais e praças – o trânsito de materiais

Algo que muito nos chamou a atenção foi observar que uma mesma música apresenta modificações em cada contexto em que o samba ocorre na Ilha de Itaparica. Essas diferenças podem ser evidenciadas nos encaixes relacionais presentes em cada contexto em que ocorrem, pelo fato de que em cada situação se relacionam com textos diferentes.

Tomando como exemplo o caso de um mesmo texto verbal que observamos em diferentes contextos, vejamos o caso da canção:

Foi agora que eu cheguei, donê

Foi agora que eu cheguei, dona

Cheguei agora, cheguei agora

Cheguei agora, cheguei agora

Foi agora que eu cheguei, donê

Foi agora que eu cheguei, dona

A primeira vez que registramos essa canção foi no samba de cozinha ocorrido na casa de Dona Zenaide. Dedéa já havia começado a tocar o tambor e em seguida Dona Zenaide iniciou sua participação cantando essa música, como que para anunciar o início da roda, pois em seguida as pessoas que estavam por perto foram se aproximando para dançar. A outra ocasião em que ouvimos esta canção foi durante a festa da Cabocla Jurema, no momento em que a entidade se manifestou, tendo sido a própria Cabocla quem “puxou” o canto, respondido pelos participantes da festa, com o sentido de anunciar sua chegada naquele local. Outra oportunidade em que observamos essa canção foi na apresentação do grupo “Dois de Julho” realizada na comemoração do Dia do Samba, na Gamboa. O grupo foi o primeiro a se apresentar e iniciou a festa cantando essa canção, como se estivesse anunciando a sua chegada para a apresentação e, ao mesmo tempo, marcando a chegada do samba de roda naquela festa. Assim, o sentido da chegada, embora seja semelhante, em cada situação apresentou diferentes conotações.

Juntamente com isso, o texto corporal se modificava substancialmente. Nos sambas ligados a cultos religiosos, os participantes mantêm uma atitude respeitosa

e contida em suas performances, em sinal de respeito à entidade e ao sentimento de religiosidade. Nas rodas de samba com fins cênicos, os participantes assumem uma atitude descontraída e brincalhona e têm mais liberdade na improvisação de seus solos no centro da roda. Assim, eventos como a entrada de cada participante na roda, nos sambas de caboclo ocorrem somente sob o comando da entidade, sendo o Caboclo o dono da festa. É ele quem chama, à sua maneira, cada sambador ao centro da roda. Já nos sambas comemorativos, a entrada dos participantes na roda não obedece a tanta cerimônia, e observamos que o comando da roda passa de um a outro participante durante a dança.

Esse caso sugere que, embora se trate do mesmo texto verbal, em cada caso são diferentes metáforas que estão sendo materializadas no corpo, por isso as mudanças corporais que se observam.

Outra zona de fronteira se observa quando os grupos de apresentação repetem certas músicas e modos de dançar observados em rituais de candomblé (vide seção 3.1.3), evidentemente com modificações na transposição para o contexto da apresentação cênica. Sendo as mesmas pessoas que dançam nos dois contextos, é bastante visível essa modificação.

Como exemplo de música compartilhada com os ambientes de candomblé e, algumas também de capoeira e podemos citar, entre outras, o “Marinheiro Só” e o “Tabaréu” registradas na festa de Marujo (desta pesquisa). Além dessas, registramos os trechos das músicas a seguir também incidentes nos ambientes de candomblé, tocadas para os Caboclos e também em rodas de samba comemorativos da Ilha de Itaparica:

Saia do mar, saia do mar, marinheiro

Saia do mar marinheiro

Saia do mar marinheiro

(cantiga recolhida durante a festa do Marujo, na Ilha de Itaparica. Ver Anexo IV)

O trecho apresentado acima foi registrado durante a festa de Marujo, tocado em ritmo de samba, no terreiro de Candomblé *Egbé Omo-Aladé Ijesá*.

Essa canção já foi ouvida também em rodas de capoeira com o ritmo de angola ou *ijexá*, assim como em apresentações cênicas de samba de roda. A depender do contexto em que ela é tocada, ganha diferentes conexões de sentido.

Podemos então falar do compartilhamento de informações, a exemplo da música tocada nos sambas de roda da Ilha de Itaparica, como um dos muitos fios da trama de um tecido, que, a depender dos outros que lhes serão trançados, ganha uma diferente tonalidade e configuração.

Na festa da Cabocla Jurema registramos o trecho da canção a seguir:

Boa noite pra quem é de boa noite

Bom dia pra quem é de bom dia

A benção meu papai a benção

A Jurema é rainha lá da Juremeira

(canção registrada na Festa da Cabocla Jurema- Mar Grande, maio de 2008.

Ver anexo I).

Essa canção também é recorrente em rodas de maculelê, neste caso mantendo o mesmo ritmo, mas com a seguinte modificação na letra:

Boa noite pra quem é de boa noite

Bom dia pra quem é de bom dia

A benção meu papai a benção

Maculelê é o rei da valentia

(canção registrada na apresentação do grupo Alafiã- Mar Grande, abril de 2008. Ver Anexo III).

Os textos acima ganham mais de um sentido a depender da fricção ou contato entre elas e os demais textos nos seus contextos. Ou seja, elas passam a significar algo a partir de seu arranjo, ainda que este seja transitório.

O fenômeno da elipticidade semiótica precisa ser considerado em casos como esse. Quando um texto se desloca de um contexto para outro, eles imediatamente se modificam ao realizar novas conexões com os textos do novo contexto. A

transposição entre contextos gera lacunas que são imediatamente preenchidas ao entrarem em contato com outros textos desse novo contexto, gerando outra significação.

No caso do samba citado anteriormente: “foi agora que eu cheguei donê, foi agora que eu cheguei dona...”, num contexto religioso anuncia a chegada do Caboclo para a festa, e esse código é compreendido por todos e estreitamente ligados aos pressupostos para esse acontecimento que são, os preparativos para a festa, os pratos servidos, as bebidas específicas, a indumentária da entidade, etc. No contexto de uma seresta quando essa canção é tocada, os participantes lhe dão imediatamente outro sentido, o de sua chegada para um evento, de descontração e entretenimento. Observando que as conexões antes estabelecidas que respondem às prerrogativas do contexto religioso não estão presentes nesse ambiente, rapidamente a informação se desdobra em novas conexões. Essas modificações estão expressas desde a postura corporal, à gestualidade e às dinâmicas corporais dos participantes, até na disposição espacial que emerge em cada contexto.

2.2.3 Dos terreiros às praças - criação e transmissão de códigos corporais – produção na zona de fronteira

Vejamos agora um caso envolvendo códigos do texto corporal de maneira mais explícita.

Observamos a migração de códigos corporais de um contexto para outro. No samba de roda, o convite para dançar é feito por um código corporal, o qual deve ser conhecido por todos para ser efetivo. A importância desse código fica bastante evidente: observamos que se um sambador entra na roda sem ser convidado ou não reconhece um convite, isso causa um desconforto nos participantes. Conforme a literatura, a forma de convite mais descrita e mencionada é a chamada “umbigada”, onde um dançador bate frontalmente na região do abdome daquele que deseja convidar, um gesto de provocação e intimidade brincalhona. (MARCONDES apud DÖRING, 2002, p. 5)

Nas rodas de samba que freqüentamos na Ilha de Itaparica, no entanto, observamos outras maneiras de convite além da umbigada. Os códigos observados foram: um movimento que se assemelha a uma cotovelada no ar na direção do

convidado, outro que se parece com um chute no ar em sua direção e ainda outro que consiste em uma pisada firme em frente ao convidado (conforme descrito na seção 2.2). Esses códigos corporais vêm co-existir com a tradicional dinâmica da umbigada ou até substituí-la.

Nossa observação sugere que esses novos códigos surgiram no contexto da roda de samba na festas de Marujo e de Caboclo, lembrando que esses três gestos foram códigos utilizados pelo Marujo e eventualmente os Caboclos para convidar um a um para o centro da roda. O surgimento desses códigos nesses contextos evidencia, provavelmente, encaixes estruturais entre as dinâmicas corporais do samba de roda com as dinâmicas corporais das danças e performances das entidades em questão.

É nítida a coerência estrutural desses códigos com os demais textos corporais dessas entidades. No caso do Marujo, a pisada forte ou a cotovelada acompanham sua performance de malandro e sedutor, no entanto com uma identidade sexual bastante definida como um macho, o que não combinaria com a umbigada. No caso dos Caboclos, o movimento de firmeza e determinação acompanham sua performance de guerreiro ligado às forças da natureza ou ainda, como no caso da Cabocla Jurema, ao apontar a lança na direção da pessoa convidada para dançar.

Depois, observamos esses mesmos códigos serem repetidos em rodas de sambas comemorativos, sugerindo que esses novos códigos foram incorporados ao samba de roda de maneira mais ampla, extrapolando o contexto onde surgiram. Acreditamos que trata-se de um exemplo de encaixes estruturais entre textos gerando novos códigos para dentro do samba de roda e ampliando, por sua vez, as suas possibilidades de novos encaixes relacionais.

O surgimento ou a substituição de um código corporal por outro ilustra a relação entre conservação e criação de novos textos da cultura, um dos principais fatores para a sua dinâmica (LOTMAN, 1986). A partir daí se desdobrar em diversos outros subtextos, considerado a ampliação de possibilidades de seus encaixes relacionais. Dessa forma, podemos entender que a cada novo arranjo, novos textos podem ser criados e estes geram a possibilidade de novos encaixes. Essas diferentes

codificações são criadas a partir dos contextos diferentes em que o samba de roda ocorre em relação aos demais textos que ocorrem em cada uma dessas situações.

Estas observações reforçam a idéia de que “posto que o contexto cultural seja um fenômeno complexo e heterogêneo, um mesmo texto pode entrar em diversas relações com as diversas estruturas dos diversos níveis do mesmo” (LOTMAN apud PINHEIRO, 2007 b), e de que um texto funciona como uma subunidade estrutural ativa em determinada cultura.

Considerando que essa mesma informação de convite para dançar no centro da roda foi observada em ambientes distintos, ou seja, em rodas de samba comemorativas, em festas de caboclo e em apresentações, podemos afirmar que na Ilha de Itaparica essa dinâmica corporal está codificada pelo menos de quatro formas distintas (a cotovelada no ar, o chute, a pisada forte no chão e a umbigada), podendo ser reconhecida por toda a comunidade. Ainda não sabemos que tais códigos ocorrem somente em Itaparica, no entanto, o fato de percebermos com os encaixes nos seus distintos eventos em que o samba ocorre, em si, é uma evidência da dinâmica do samba de roda. Isto parece ser um exemplo das múltiplas possibilidades de conservação e criação de novos códigos nos modos de dançar.

A predominância de um ou outro código corporal em determinado grupo poderia evidenciar uma espécie de dialeto do samba específico dessa subcoletividade, a exemplo do que Lotman descreve como semânticas locais (ver Apêndice A).

A zona de contato com outros textos e uma zona de fronteira é, conforme Lotman, muito produtiva.

As dinâmicas corporais recorrentes em todas as modalidades de rodas de samba registradas para esta pesquisa mantêm a lógica das metáforas corporificadas, tomando, em primeira instância, a coerência entre movimentos corporais e as letras das músicas cantadas; e, em segundo plano, a interação com os outros participantes e percussão, ainda que mantendo como plano de fundo o diálogo produtivo com os padrões da base rítmica do samba. A ludicidade também pode ser indicada como um fator contínuo de comunicação entre os participantes das rodas de samba sejam eles

participantes diretos como os sambadores, e os percussionistas, ou indiretos como os assistentes e platéia.

Aqui, ainda cabe destacar a importância do papel do centro de gravidade do corpo, podendo indicá-lo como característica que se conserva em todas as categorias de samba registradas para esta pesquisa. Este serve de centro motriz, coincidindo com a região do umbigo, a movimentação desse centro gera variadas possibilidades de movimentação dos quadris e do resto do corpo. Esta pode ser uma das pistas para compreender a grande diversidade nos modos particulares de sambar de cada indivíduo.

Os processos de ensino/aprendizagem se dão na interação das crianças com os mais velhos nas mesmas rodas de samba, representando um modo de replicação das informações de cada ambiente onde o samba ocorre diretamente ao universo de conhecimento experienciado pelas crianças da comunidade.

O caráter informal do samba de roda na Ilha de Itaparica concede a seus participantes o sentido ambíguo de comprometimento e liberdade simultaneamente, fazendo com que seus participantes tenham ao mesmo tempo suas ocupações laborais paralelas como garantia de sustento e vinculadas às motivações e inspirações para a realização de rodas de samba.

Ainda que o samba incidente dentro de cultos religiosos (candomblé de caboclos) não seja nominado por seus participantes como “samba de roda”, é nítido que é o samba de roda e que ele alimenta lógicas organizativas dos outros modos de ocorrência de sambas de roda na Ilha de Itaparica. Neste sentido, as categorizações aqui definidas quanto aos modos de ocorrência do samba naquele local cumprem o papel de classificá-los quanto aos seus ambientes geradores.

Algo que nos chamou especial atenção foi o encontro do samba de roda com expressões culturais consideradas “de massa”. Este é o caso da seresta. Nesses eventos, ao contrário do isolamento, parece estar havendo um movimento de interligação do samba com outras danças. Percebemos que não há uma separação muito definida de estilos no repertório musical e nos modos de dançar. Esse fato evidencia processos de dupla contaminação demonstrados no momento em que se toca um arrocha ou uma música de compositores locais com bases rítmicas tocadas em rodas de samba

ou de candomblé, reconhecíveis, portanto, por grande parte do público local; as dinâmicas corporais e seqüências coreográficas parecem se misturar num acordo coletivo de memória, fazendo emergir novas formas de se dançar. Parece que esses novos arranjos corporais são acomodações temporárias na forma de dinâmicas corporais relacionadas a determinada música ou refrão, que aos pouco ganham estabilidade, sendo repetidas e transmitidas para todo o grupo de indivíduos⁷³.

Será interessante acompanhar futuramente a interação entre essas formas de expressão. Entre outras possíveis rotas de fricção, podemos prever de antemão o contraste entre a ludicidade erótica e brincalhona do samba de roda com o sentimento de sofrimento apaixonado que predomina no repertório musical da seresta.

Em relação ao que estamos chamando de caráter familiar das relações que sustentam o samba de roda, é importante fazer uma ressalva. Tal “caráter familiar” não se refere ao sentido de moralmente regrado ou contido. Familiar aqui se refere ao circuito de relações que sustentam o samba de roda enquanto acontecimento social na comunidade – as festas de família, os encontros informais no cotidiano, no quintal, na cozinha, o que Pinheiro caracterizou de “situações multi-informacionais de bairro a bairro”:

“[...] Desdobram-se aquém das obras ‘individuais’, situações multi-informacionais de bairro a bairro, com as mais complexas permutas entre códigos, linguagens e séries, a partir de uma habilidade e oportunidade sintáticas dadas pelo caráter mestiço, migrante e externo-solar das sociedades formadas pela assimilação do alheio” (PINHEIRO, 2007a, p.22).

Quanto ao moralmente regrado, muito pelo contrário, é preciso remarcar que o samba de roda tem referências ao sentido erótico mesmo no contexto dos circuitos familiares, o que torna-se bastante interessante do ponto de vista de forma de convivência daquelas comunidades, uma vez que mesmo nas reuniões familiares o erotismo tem seu espaço garantido.

⁷³ Podemos notar nesses eventos que os sambas de roda estão bem mais arraigados na memória coletiva do que o arrocha e os boleros e músicas românticas, sendo evidente que suas formas de dançar variam menos.

É preciso também explicar que tal referência ao erotismo se expressa de formas muito variadas, desde as mais indiretas até as mais explícitas. São bastante comuns as formas que assumem a característica de brincadeira, tais como o samba da “barata” – a sambadora, ao entrar no jogo de faz de conta de ser corporalmente percorrida por uma barata; instantaneamente entra em uma movimentação chacoalhante em que várias partes do corpo vão se alternando, o chacoalhar vai passando de parte a parte. Observamos que as sambadoras mais comemoradas são aquelas que realizam os movimentos com maior minúcia de coordenação, simulando com mais refinamento o passeio da barata pelo seu corpo. Não há como negar a eroticidade da performance, por outro lado, trata-se de uma brincadeira. Essa ambigüidade garante que tais performances possam ocorrer até mesmo no contexto familiar, com o “álibi” da brincadeira. É importante lembrar que a ludicidade do erotismo é característica marcante de várias sociedades ameríndias, tanto que se usam as palavras “brincar” e “folgar” no sentido de namorar. Isto se observa atualmente em várias comunidades dos interiores do Brasil, no seu falar.

Trata-se, portanto, de mais um aspecto relacionado à zona de fronteira, desta vez a fronteira é entre o familiar/não-familiar, proibido/permitido, oposições que o samba de roda parece superar, na medida em que utiliza-se da ambigüidade para transitar no espaço *entre* essas categorias.

Este, sem dúvida, é um ponto que mereceria maior desenvolvimento e que tem uma amplitude que supera o samba de roda, uma vez que o jogo erótico está presente em diversas formas artísticas chamadas populares, nas letras das músicas que acompanham as danças, assim como na literatura.

2.2.4 Resumo dos encaixes

Neste breve exercício de análise do samba de roda na Ilha de Itaparica podemos observar que o convívio do samba em diversos contextos produz zonas de fronteira, onde ocorrem fricções com outros textos e o surgimento de novos encaixes relacionais em decorrência disso.

Tal fenômeno de cruzamentos entre textos diferentes aumenta a complexidade estrutural do samba de roda, aumentando também a sua capacidade tradutória, concordando com o que Pinheiro afirma que “culturas que no seu interior abrigam um número maior e crescente de culturas têm de aumentar sua capacidade de tradução, acelerar a imbricação entre códigos, textos, séries e sistemas” (PINHEIRO, 2007b, p. 70).

É importante notar que esse circuito produtivo do samba de roda é mantido graças, ao fato de que as pessoas das comunidades de Itaparica se freqüentam entre si e cultivam o hábito de cantar e dançar o samba. É devido a essas interações de bairro a bairro, de acontecimento informal, tal como o samba que presenciamos por acaso na cozinha da casa de Dona Zenaide, ou o samba da lavagem de roupas na fonte do Tereré, após as festas da Cabocla Jurema, que já se repete há alguns anos na mesma circunstância, e talvez se torne uma nova tradição.

O samba que acontece na fonte do Tereré para a lavagem das roupas utilizadas na festa da Cabocla Jurema pode ser indicado como uma tradição recente, já que vem se repetindo há pelo menos 5 anos, na mesma ocasião, pelo mesmo grupo de pessoas e com a mesma motivação (a de comemorar o sucesso da festa religiosa). Essa condição “recente” pode ainda apontar para o aspecto da inventividade, apresentando características de dinâmicas em evolução.

Concluindo, a produção de novos textos no processo de fricção com outros textos, que neste estudo pudemos evidenciar mais nitidamente no caso da geração de códigos no ambiente do samba nos cultos das entidades mestiças do candomblé, conforme descrevemos é um dos mecanismos que garantem a complexidade estrutural do samba de roda e a sua capacidade de dialogar e se misturar a outras séries culturais. É graças à sua estrutura cambiante, de grande mobilidade, que ele guarda em si a possibilidade de estabelecer novos encaixes materiais.

Esta análise sugere que, onde quer que se olhe para o samba de roda em toda a sua área de ocorrência, se pode encontrar esse tipo de encaixe estrutural com as condições locais de cada ambiente em particular. Esses encaixes particulares são os “dialetos da cultura” conforme Lotman propõe (ver Apêndice A), são o que caracterizam o complexo cultural que se denomina samba de roda da Bahia. Disto se

conclui que o samba de roda, longe de ser uma forma de expressão simples e homogênea, é, antes de tudo, um mosaico vivo e móvel (PINHEIRO, 2007) que possui a capacidade de dialogar com o ambiente em que vive. Mantém a sua estrutura cambiante exatamente graças à capacidade de acolher elementos do local. Mantém-se vivo devido à sua capacidade de se modificar.

No próximo item iremos discutir os dados para apontar algumas conclusões. As conseqüências epistemo-metodológicas nos remetem novamente à discussão lançada anteriormente.

2.3 A MISTURA COMO CARACTERÍSTICA PRINCIPAL: CONTRA A IDÉIA DE UMA ORIGEM

Porque os tempos não estão para a síntese, e são muitas as zonas da realidade cotidiana que estão ainda por explorar, zonas em cuja exploração não podemos avançar se não apalpando, ou só com um mapa noturno. (MARTÍN BARBERO, 2004, p. 15).

A análise dos dados recolhidos nesta pesquisa parece mostrar que o samba de roda é estruturalmente móvel e permeável. Ao ocorrer em ambientes e contextos diversos, ao invés de comportar-se de forma isolada do contato com outras formas de expressão, pelo contrário, ele aceita essas outras formas e também é aceito por elas.

Essa permeabilidade entre os diversos modos de ocorrência do samba evidencia sua mobilidade estrutural, de maneira que ele se comporta como uma série cultural cujos textos estão permanentemente formando novos encaixes, móveis e provisórios.

Essa mobilidade se contrapõe à idéia de pureza. A pureza implicaria em fidelidade a uma estrutura sempre igual, o que, como vimos, não ocorre no samba de roda. O samba faz jus às suas origens múltiplas e também às opções de novos contatos, enfatizando sem hierarquia de valor tanto as raízes quanto as opções, de maneira

semelhante ao que Boaventura de Sousa Santos ressalta como característico do pensamento que ele denomina de epistemologia do Sul (SANTOS, 2007).

Nesse sentido, foi importante notar nos relatos de participantes como Ivanildes e Dedéa, que ao descreverem suas predileções pelo samba, ao mesmo tempo em que valorizam suas “raízes afro”, ressaltam sempre a sua ascendência ameríndia e mestiça. Da mesma forma, falam sobre o samba do grupo de apresentação e os sambas de candomblé sem estabelecer qualquer hierarquia de valor. Ivanildes relata:

Então, eu gosto dos dois. Porém no [samba de] Candomblé eu tenho que ter mais respeito, pois é a minha religião mesmo de sangue, eu sou descendente de gente afro, de índio, de todo mundo, aí então é a raiz (...) e o samba pra mim é tudo, porque o samba fez eu voltar a me encontrar, eu adoro samba⁷⁴.

Ao invés de referenciar apenas uma origem, elas fazem questão de colocar em primeiro plano a pluralidade e a valorização de outras contribuições nessa mistura.

A própria história da Ilha de Itaparica oferece uma noção da intensa circulação de informações que ocorreu na formação cultural daquele local. Além disso, a presença marcante dos sinais da existência dos índios na região faz com que sua referência esteja viva na memória da população. Talvez por esse motivo, a população de pele escura da Ilha não cometa o equívoco de se afirmar como apenas “afro-descendente”, como é comum ocorrer no Recôncavo baiano. Nesse sentido, Louis Laplantine e Alexis Nouss (2002) apontam como “[...] a originalidade maior dessas sociedades o [fato de] terem conseguido criar identidades plurais relativamente independentes da cor da pele”.

A facilidade com que o samba de roda incorpora códigos e elementos das outras séries culturais com as quais convive corrobora a afirmação de que “A aceleração dos dispositivos tradutórios inscritos nos mecanismos produtivos das culturas plurais intensifica reticularmente o pendor para a incorporação material do

⁷⁴ Constatamos, de fato, que esse “respeito” é expresso em sua atitude corporal e em seu semblante sério, ao dançar em uma roda de candomblé, onde Ivanildes é Ekedí, tem um cargo e uma função a cumprir. Já quando dança em uma roda do grupo de apresentação, deixa transparecer a descontração e a alegria.

alheio” (PINHEIRO, 2007b, p. 71). Assim, o exercício de incorporação do alheio, ou em outras palavras, a mestiçagem, torna-se uma marca cultural.

Os mecanismos de memória e conservação, segundo Lotman, são responsáveis pela manutenção e criação de novos textos, de modo que as tradições se mantêm utilizando como estratégia, contínuas modificações de acordo com as conexões que esses textos realizam a cada espaço/tempo. Ainda segundo Lotman, é essa a operação responsável, em grande escala, pela manutenção e renovação de tradições.

O pensamento de fidelidade às origens vem desde os folcloristas, que consideram como culturas tradicionais, objetos “principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis” (CANCLINI, 2003, p.213). Daí ser bastante recorrente nas abordagens sobre culturas híbridas o entendimento das contribuições culturais externas, como sendo “ruídos”, ou interferências, e das misturas como deturpações.

Embora a opção da equipe do etnomusicólogo Carlos Sandroni seja também ressaltar a mistura, parece ambivalente a ação re-afirmar que o samba é uma expressão dos chamados “afro-descendentes”. Tal atitude epistemológica, ao hipervalorizar os elementos africanos nas culturas brasileiras, demarca barreiras étnicas que a própria cultura, em seu movimento de interpenetração, já diluiu tal como temos observado amplamente em nossa vivência junto ao samba de roda da Bahia⁷⁵. Laplantine e Nouss (2002) apontam como “[...] a originalidade maior dessas sociedades o [fato de] terem conseguido criar identidades plurais relativamente independentes da cor da pele”.

Considerando que o processo de colonização nas Américas se deu de forma bastante conturbada e múltipla, não é possível adotar diretamente os modelos europeus ou norte-americanos para sua compreensão, sem uma revisão, sob pena de deixar escapar a complexidade e riqueza das imbricações que aqui não são a exceção, e sim a regra. Para Canclini, assim como para outros autores que se dedicaram a estudar os processos culturais na América Latina, as formas como as dinâmicas culturais se estabelecem aqui são muito particulares e plurais, tornando-se necessário um instrumental teórico capaz de contemplar a natureza mestiça de cada região em questão,

⁷⁵ Basta frequentar as rodas de samba do interior da Bahia para constatar que sua prática não se restringe a indivíduos de pele escura. Nesse sentido, Ubaldo Osório, apesar da tentativa de separar as contribuições culturais naquele local, ele mesmo anuncia em sua obra, a natureza misturada e diversificada de contribuições culturais em artefatos populares da Ilha de Itaparica.

muito mais no sentido de compreender as relações entre as informações e códigos estabelecidos do que em colecionar “objetos exóticos” de civilizações supostamente puras e inexploradas.

Nesse sentido, António Risério tece uma crítica em seu livro denominado “A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros” (RISÉRIO, 2007), onde o autor mostra a inadequação da utilização dos padrões norte-americanos de olhar para a mistura, sobretudo as de contribuição africana, pois o processo ocorrido no Brasil foi tecido de forma bem mais complexa e bastante diversa do norte-americano. Ele discorre sobre a *One Drop Rule*, (literalmente a “regra da uma gota”), bastante difundida nos Estados Unidos e que serviu como parâmetro para considerar a pureza étnica, partindo da idéia de apenas uma gota de sangue negro serviria para “manchar” toda uma descendência. Esta posição fundamentou medidas políticas decisivas para a construção sócio-cultural e das relações inter-raciais nos Estados Unidos da América. A questão, segundo Risério, é que os movimentos negros no Brasil também vêm sendo concebidos indevidamente a partir desse modelo. Aqui no Brasil, segundo o autor, a mesma regra é utilizada como argumento para que mestiços se declarem como “negros”, e rejeitem perante si mesmos e a sociedade qualquer outro laço genealógico e cultural fora desse espectro, o que denota em primeira instância uma posição política, repetidamente equivocada e internalizada nos discursos sobre cultura.

Uma das principais conseqüências negativas dessa tendência é a interpretação genérica e distorcida dos fatos que acontecem nas dinâmicas das relações culturais no Brasil, deixando escapar as peculiaridades de cada local e forma em que se configuram.

Risério reforça o pensamento de autores anteriores, como Gilberto Freyre, sobre a inadequação da idéia de pureza, afirmando que o Brasil começa com o encontro de culturas:

A história ameríndia deságua na história do Brasil, mas não a deflagra. Pode-se falar então de uma pré-história indígena, de uma pré-história portuguesa e de uma pré-história africana do Brasil. Mas o processo brasileiro propriamente dito se dá a partir do momento em que os europeus passam a habitar as terras em que antes apenas os índios pisavam. Isto é, ingressamos no que se chama História do Brasil no momento em que ocorreu uma ruptura

no isolamento oceânico em que os ameríndios viviam – e o imenso território se integrou num jogo realmente mundial. É evidente que, para nos pensar e nos entender, temos que conhecer nossos índios, os nossos portugueses, os nossos africanos. Mas, em princípio, a história e a cultura ameríndia, assim como as de Portugal e as de África, devem nos interessar por si mesmas, independentemente do Brasil. Pois é só quando começam os cruzamentos genéticos e culturais que podemos nos referir a movimentos inaugurais de nossa trajetória histórico-antropológica. (RISÉRIO: 2004 p.103)

O samba de roda não foge a essa regra. Ainda que alguns autores comentam que a palavra samba devém da palavra quimbundo *semba*⁷⁶, encontramos na obra de Ubaldo Osório, um relato de Sérgio Macedo (OSÓRIO, 1979, p.447) que assevera que a palavra samba nasceu na Bahia⁷⁷.

Neste pequeno exercício de análise dos encaixes estruturais tivemos a preocupação antes de descrever do que de classificar, entendendo que “o resultado do encontro mantém-se desconhecido: razão porque convém, em primeiro lugar, expor para compreender, sem procurar construir tipologias”. (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 10).

Nesse sentido, acompanha esse pensamento a etnomusicóloga Katharina Döring (2002) ao destacar que as duas categorias, “amarrado” e “corrido”⁷⁸, designam modalidades distintas de samba que podem acontecer numa mesma roda e não

⁷⁶ A palavra *Semba* vem do Quimbundo (língua angolana) e significa umbigada. Atualmente *semba* também é o nome dado a um estilo musical popular angolano.

⁷⁷ “Afirma-se, há muitos anos, no tempo do cativo, vivia na Bahia, uma família de escravos constituída de pais e sete filhos. O chefe da mesma ansiava pela liberdade e todo o ganho auferido, com pequenos trabalhos, e com o cultivo de uma lavoura mínima, eram avaramente guardados para a compra de suspirada carta de alforria. Após muitas privações, trabalhos e canseiras, conseguiu juntar seis contos de reis que eram o preço da liberdade. Mas o destino caprichoso, fez com que ele adoecesse seriamente. Em risco de morrer reuniu a família e revelou, ao filho mais velho, o lugar onde havia guardado o dinheiro. A revelação alucinou o rapaz que apanhou as economias paternas e fugiu para o Pará. O velho melhorou, sarou e amaldiçoou o filho que, nesse ínterim, havia conseguido, mediante negócios felizes, grande prosperidade. Mas o remorso mordia-lhe o coração e ele mandou um emissário ao pai implorar-lhe o seu perdão, comprometendo-se a devolver o dinheiro. Após muita relutância, o velho aquiesceu, finalmente ficando combinado que o perdão seria dado solenemente numa festa ao gosto africano. A cerimônia foi realizada, depois de grandes preparativos e de acordo com o ritual. No momento decisivo o velho abençoou o filho com as palavras *Mofo tijum* eu te perdôo. Nesse instante a assistência começou a gritar SAM – que significa paque e BA – que quer dizer receba. Começou, então, tremendo sapateado, incrível passo de dança delirante e inédito. E não tardou a ser dado o nome da SAMBA a nova maneira de dançar, que, na Bahia, passou a Sergipe, voltou a Salvador e foi exportado para o Rio, onde foi polido e aprimorado.”(MACEDO apud OSÓRIO, 1979, p.447).

⁷⁸ De modo geral as categorizações quanto aos subtipos de samba de roda apontam para duas formas principais, o samba chula, ou amarrado, e o samba de roda corrido. (DÖRING, 2002, p. 9)

estilos musicais diferentes, ainda que em rodas tradicionais em outras localidades do Recôncavo Baiano elas não se misturem.

Outros autores já apontam a plasticidade estrutural do samba de roda, comentando que “havia – e continua a haver - várias maneiras de samba, vários tipos de samba, inclusive variações regionais. O mesmo provavelmente poderá ser dito sobre o batuque. Mas será que esses termos nasceram polissêmicos?” (REIS *apud* DÖRING, 2002, p.18)⁷⁹. O mesmo questionamento aparece em Risério, na obra “Uma História da Cidade da Bahia”⁸⁰ (2004), quando ele discorre sobre a impossibilidade de precisar as diferenças entre o que se pode definir por “sambas” e “batuques”, sobretudo nas primeiras citações de notícias dessas manifestações em Salvador e região.

Em nosso modo de ver, a imprecisão dos antigos relatos sobre o samba apenas reforça a imprecisão dos contornos das próprias práticas, ou seja, ressalta a importância das misturas para a formação daquilo que veio a se denominar samba, com características próprias e diferenciadas do *semba* e do próprio batuque. Os relatos provavelmente se referiam a formas mais antigas do samba de roda em pleno processo de mistura⁸¹.

Nossa análise aproxima o samba de roda da noção de dinâmica da cultura postulada por Iuri Lotman, em que cada sistema cultural desenvolve seus próprios meios de realizar a manutenção e criação de novos textos. Para Lotman, a cultura é um tipo de inteligência coletiva e de memória coletiva, que está assegurada,

⁷⁹ Como pouco sabemos do que sabiam os negros sobre os seus modos de celebrar, terminamos por importar para nosso tempo a confusão dos brancos daquele tempo. Este é o caso da tipologia usada para classificar aquelas festas. Os documentos nos legaram termos como *batuque* e *samba*, por exemplo, ambos carregados de diversos sentidos. Qual a diferença entre samba e batuque para quem dançava? Quantas formas de dançar, tocar e cantar se abrigavam sobre esses dois termos, em movimentos específicos do séc.XIX? Improvável que um dia venhamos a saber com certeza. Mais tarde, quando se fizeram registros mais sistemáticos de tais manifestações culturais, por vários meios literários, iconográficos e fonográficos, descobriu-se, por exemplo, que havia – e continuam a haver - várias maneiras de samba, vários tipos de samba, inclusive variações regionais. O mesmo provavelmente poderá ser dito sobre o batuque. Mas será que esses termos nasceram polissêmicos? (REIS *apud* DÖRING, 2002, p.18)

⁸⁰ Risério ressalta que seu livro não é um tratado de história, mas sim um ensaio, pois trata-se de uma pequena revisão histórica sobre a cidade de Salvador e arredores, que compreende um período de 500 anos, e que não poderia ser tratado como um livro de história, mas de um tratado que pretendeu ser dialógico e elucidatório sobre alguns fatos históricos e seus “atores históricos” (RISÉRIO, 2004, p.10).

⁸¹ Não se pode perder de vista que todas essas misturas ocorreram inclusive como táticas de sobrevivência frente ao forte preconceito da parte de autoridades políticas e da sociedade em geral. Segundo Risério, um dos fatores da discriminação era a participação e exposição massiva por parte das mulheres negras e mestiças de forma “libidinosa” em um tempo onde havia uma restrição social da imagem e papel da mulher.

em primeira instância “pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, ou pela unidade dos códigos, ou pela sua invariância, ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação” (LOTMAN, 1996, p.157, tradução nossa). Ainda assim é importante ressaltar que essa unidade de memória apenas existe em certo nível, posto que é múltipla e internamente variada, já que ela contém o que o autor chama de “dialetos da cultura”.

Acreditamos que os achados a respeito das referências locais no samba de roda, tais como a presença das baleias, dos baleeiros e barcos, da sereia, e todo o imaginário relacionado com o mar, dizem respeito a uma semântica local⁸², conforme postulado por Lotman. Tal suposição inspira futuros estudos mais aprofundados.

É fundamental ressaltar a característica do samba de roda e das outras práticas culturais que investigamos nesta dissertação, como “acontecimentos em família”. Daí a importância de estudar essas interações de bairro a bairro para compreender os processos culturais na América Latina, conforme ressalta Pinheiro (2007b).

⁸² *La presencia de subestructuras culturales con diferente composición y volumen de la memoria conduce a diversos grados de elipticidad de los textos circulantes en las subcoletividades culturales, y al surgimiento de “semánticas locales”. Cuando los textos elípticos traspasan los límites de una subcoletividad dada, se los completa para que sean comprensibles* (LOTMAN, 1996, p.157)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve o intuito de observar o samba de roda na Ilha de Itaparica e descrever de que maneira ele se intercomunica com as demais práticas culturais próprias do modo de vida dos moradores da região. Um dos objetivos específicos foi o de exercitar a análise da mestiçagem na dança.

A pesquisa de campo utilizou a observação participante, além do registro das rodas de samba e conversas informais com os sambadores e moradores da Ilha. A pesquisa bibliográfica sobre a história da Ilha de Itaparica também subsidiou a análise, fornecendo dados importantes para a interpretação dos dados.

Como resultados alcançados, percebemos uma extensa rede intercomunicante entre o samba de roda, os rituais de entidades mestiças do candomblé, a prática da pesca de baleias e também as serestas. Dessa intrincada rede de relações com as condições particulares do modo de vida daquela população, descrevemos alguns dos encaixes estruturais entre o samba de roda e o gestual das entidades mestiças do candomblé, em seu gestual, nas imagens metafóricas utilizadas nas letras das músicas. Longe de esgotar o assunto, iniciamos um mapeamento de conexões, ao modo que Martín-Barbero denomina de mapa noturno.

Tateando pistas sobre o samba de roda naquele local, terminamos por nos deparar com uma intensa rede relacional, situando o nosso objeto de estudo com um caráter peculiar, muito mais intenso às margens dos ambientes “oficiais”, caracterizado por eventos que ocorrem motivados pelas relações familiares e de grupos religiosos.

A experiência proporcionada pela generosa contribuição de Dona Amália, Ivanildes, Dedéa, Dona Zenaide e sua família, nos possibilitaram o contato com a rede de dinâmicas comunicacionais e geradoras de textos no universo do samba de roda na Ilha de Itaparica. Na medida em que nos aproximamos dessas pessoas e de seu cotidiano é que atingimos de fato a camada cultural onde o samba de roda transita naquele local.

No decorrer desta pesquisa, efetivou-se também uma relação de colaboração com os grupos pesquisados, na forma de ajuda na prospecção de recursos e

nas relações institucionais, corroborando com nossa proposta de uma pesquisa participativa (ver Apêndice H). Cópias de todos os registros realizados foram doados aos grupos.

A leitura que fizemos difere da hipótese mais recorrente na literatura a respeito das danças populares brasileiras, que pressupõe uma origem africana do samba e que, por isso, tende a analisar a sua estrutura com vistas a uma fidelidade a essas origens.

Em nossa opinião e de outros autores, a hipótese da pureza e da fidelidade às raízes africanas do samba contribui para a construção de pensamentos segregadores e terminam por embasar medidas e políticas públicas que, ao hipervalorizarem os elementos africanos nas culturas brasileiras, não reconhecem que é do contato entre diferentes elementos que nascem seus aspectos mais marcantes. Se, ao contrário, o samba se alimenta da mistura desde que nasceu, aceitar a sua polissemia e heterogeneidade estrutural é fundamental para compreendê-lo e poder desenvolver qualquer política de fomento.

Temos ciência de que o exercício de análise que fizemos nesta dissertação tem caráter bastante inicial frente a todo o potencial de investigação que emerge dessas conclusões. São perguntas para futuros estudos: quais serão as novas modificações do samba de roda frente a este convívio com a seresta que ora se intensifica? As criações de novas dramaturgias pelos grupos de apresentação irão repercutir retroativamente nas rodas de samba informais? É de se supor que sim. E ainda, quais modificações ocorrerão nas rodas de apresentação cênica, à medida que estas evoluem rumo à profissionalização?

Todas essas questões apontam para a necessidade de continuar levantando materiais a fim de descrever com mais detalhes esses encaixes estruturais.

Por ora, encerramos esta dissertação com algumas afirmações e novas interrogações, acreditando ter contribuído, mesmo que modestamente, para implementar o estudo da dança a partir das teorias da mestiçagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAREI, Silvia N., ARANCIBIA, Víctor H. Cultura y prácticas de frontera: el ritual de la "Pachamama" en el noroeste argentino. **Entretextos**. *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. Nº 5 (Mayo 2005).URL: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre5/barei.htm>
- BAUMAN, Zygmunt. A Construção Social da Ambivalência. In: **Modernidade e Ambivalência**. Rio da Janeiro: Jorge Zahar, 1999. (p.82-84).
- BENISTE, José. **Òrun - Àiyé: o encontro entre dois mundos: o sistema de relacionamento nagô yorubá entre o céu e a Terra**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertland Brasil, 2002.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora da Universidade Federal do Vale do Rio dos Sinos, 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARNEIRO, Edson. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro: MEC, 1971b.
- CHADA, Sonia. **A Música dos Caboclos nos Candomblés baianos**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006.
- DOMENICI, Eloisa. **A Experiência Corpórea como Fundamento da Comunicação**. (Tese) Doutorado no Programa em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- DÖRING, Katharina. **O Samba de Roda do Sembagota: tradição e contemporaneidade**. (Dissertação) Mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Bahia: Salvador, 2002.
- FERREIRA, Emília Biancardi. **Ôlelê Maculelê**. Ed. Especial, Brasília, 1989.
- FERREIRA, Emília Biancardi. "O Samba tradicional da Bahia (samba-de-roda) e o samba do Rio de Janeiro", in **Revista de Cultura da Bahia**, no. 23, 17-39, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Haidar, Julieta. La complejidad y los alcances de la categoría de semiosfera. Problemas de operatividad analítica. **Entretextos Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura**. Nº 9 (Mayo 2007).

URL: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre6/haidar.htm>

LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Laplantine, François & Nouss, Alexis. **A Mestiçagem**. Tradução: Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

Lotman, Iuri. *Acerca de la Semiosfera*, in **La Semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Espanha: Editora Cátedra, 1996.

Lotman, Iuri. *La semiótica de la Cultura y el concepto de texto* in **La Semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Espanha: Editora Cátedra, 1996.

Lotman, Iuri. *La memoria a la luz de la culturologia* in **La Semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Espanha: Editora Cátedra, 1996.

Lotman, Iuri M. y USPenski, Boris A. I. *Heterogeneidad y homogeneidad de las culturas. Post-scriptum a las tesis colectivas*. **Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura**. Nº 9 (Mayo 2007). ISSN 1696-7356. Traducción del italiano al español de Mirko Lampis.

URL: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre9/postscriptum.html>

Martín-Barbero, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

Morfi, Ana Cristina. La regla de Ocha en Cuba: una semiosfera. **Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura**. Nº 9 (Mayo 2007). URL : <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre6/ocha.htm>

Osório, Ubaldo. **A Ilha de Itaparica**. (Monografía). Secção Gráfica da Escola de Artífices: Bahia, 1928.

Osório, Ubaldo. **A Ilha de Itaparica, história e tradição**. III Edição revista revisada. Fundação Cultural da Bahia: Salvador, 1959.

OSÓRIO, Ubaldo. **A Ilha de Itaparica, história e tradição**. IV Edição revista ampliada. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1979.

PIERSON, Donald. **Bancos e Pretos na Bahia**. São Paulo: Nacional, 1971.

PINHEIRO, Amálio. América Latina: Poesia, Paisagem, Cultura. In: KOMOSINSKI, L. G.I. & KHOLRAUSCH, R. (orgs.) **A linguagem descobrindo mundos – Ensino de línguas portuguesa, espanhola e literatura**. Erechim: EDIFAPES, 2001.

PINHEIRO, Amálio. Mídia e mestiçagem in PINHEIRO, A. (org.) **Comunicação e Cultura**. Campo Grande: UNIDERP, 2007a.

PINHEIRO, Amálio. Por entre mídias e artes, cultura in **Húmus**. NORA, S. (org.) Caxias do Sul: Lorigraf, 2007b.

QUERINO, Manoel. **A Bahia de outrora**. Salvador: Progresso, 1955.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RISÉRIO, Antônio. **Uma História da Cidade da Bahia**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

RISÉRIO, Antônio. **A Utopia e os Movimentos Negros**. São Paulo: Editora 34, 2007.

RODRIGUES, Vagner. **Fora da mídia e dentro do salão: Samba-Rock e mestiçagem**. (Dissertação). Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Dossiê de Candidatura do Samba de Roda do Recôncavo Baiano: Para a terceira proclamação das Obras primas do patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade**. Brasília: UNESCO, 2004.

TELES DOS SANTOS, Jocélio. “Divertimentos Estrondosos: Batusques e Sambas no Séc. XIX.” In: Lívio Sandone e Jocélio Teles dos Santos (orgs.): **Ritmos em Trânsito**. Sócio-Antropologia da Música Baiana. São Paulo: Dynamis, 1998.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. “Dança e Semiótica”. Em CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (orgs.), **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez Editora, 2003. P. 244-253.

ZIEBELL, Zinka. Idéias Forjadas em imagens pré-concebidas. In: **Terra de Canibais**.
Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 2002.

|

APÊNDICES

APÊNDICE A**ARTIGO: Fronteiras movediças: a seresta na periferia urbana de Salvador****Cíntia Lopez⁸³****Universidade Federal da Bahia****Resumo**

Eventos populares urbanos, como a chamada Seresta, são bastante recorrentes em Salvador e região e podem ser analisados como um complexo variável que imbrica diversos elementos que estão também presentes em outras manifestações populares. Este artigo propõe uma análise reflexiva à luz de alguns conceitos desenvolvidos pelo semioticista russo Yuri Lotman a respeito das dinâmicas da cultura. A partir da aproximação com o objeto em questão, buscamos contribuir para a compreensão e aplicação do conceito de Semiosfera e alguns mecanismos básicos relacionados como liminaridade, texto, memória e elipticidade semiótica, visando, dessa forma, também propor uma possibilidade alternativa de leitura que privilegie o caráter dinâmico e heterogêneo de fenômenos da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular; dança; mestiçagem; semiótica da cultura**Abstract**

Popular urban events such as the so called Seresta, are frequently recurrent in Salvador and surroundings. They can be analyzed as a variable complex which includes several elements also present in other popular manifestations. This article proposes a reflexive analyses under the light of some of the concepts developed by the russian semiotist Yuri Lotman, about the culture dynamics. Approaching with the subject in issue, we intend to contribute for the understanding and the application of Lotman's concept of Semiosphere as well as with some basic mechanisms related, such as liminality, text, memory, and semiotics ellipticity. This way, we also propose an alternative possibility of reading which favors the dynamic and heterogeneous nature of the phenomenon of culture.

⁸³ Mestranda em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, Bacharel e Licenciada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná, participa do Grupo de Pesquisa: "Corpo Brincante - Estudos Contemporâneos das Danças Populares", na Universidade Federal da Bahia. Rua: Augusto França, nº50 apto. 302, Dois de Julho, Salvador-BA (71) 3321-4364 ou (71) 9962-9157 cintiabada@hotmail.com

Key Words: popular culture; dance; métissage, culture's semiotics.

Os eventos de Seresta são recorrentes na periferia urbana de Salvador e podem ser indicados como fenômenos complexos de produção popular, pois agregam múltiplas séries da cultura local, sendo capazes de evidenciar modos particulares de organização de códigos culturais de seus participantes. Este artigo propõe uma análise reflexiva desse fenômeno a partir da aplicação de conceitos da semiótica da cultura e da teoria da mestiçagem, buscando contribuir dessa forma para a compreensão de fenômenos culturais urbanos.

Eventos populares carregam historicamente o estigma de serem categorizados como baixos, vulgares, produto de culturas subalternas ou, com otimismo, recebem o rótulo de “exóticos” correndo o risco da cristalização e conseqüente folclorização, não merecendo, portanto, um olhar que valorize a sua natureza complexa e dinâmica.

Essa visão, replicada, tem como conseqüências, a depender dos interesses em jogo no exercício dos poderes, desde a marginalização e guetificação dos próprios grupos sociais até medidas de gestão cultural que compartimentalizam por “níveis” as produções culturais.

Estudos recentes em Dança vêm focalizando o rompimento de visões deterministas e unívocas frente aos eventos do mundo, considerando a dança como estratégia de explorar a realidade e construir conhecimento (VIEIRA, 2006). Nesse sentido, pensamos ser razoável e relevante uma atenção especial que contribua para uma transformação dos diálogos entre o pensamento acadêmico e os múltiplos pensamentos de construção das dinâmicas das camadas da cultura popular.

O semioticista russo Iuri Lotman, a partir da contingência de compreender as diversas formas de encontros culturais, dedicou-se a examinar as dinâmicas das relações entre os diversos sistemas de signos da cultura propondo a formulação do conceito de Semiosfera. Ao se dedicar nos estudos sobre Semiosfera, Irene Machado indica que as conexões estabelecidas entre os diversos sistemas de signos carregam características que podem ser indicadas como “*mecanismos básicos da constituição do espaço semiótico tais como irregularidade, heterogeneidade, fronteira, transformação da informação em sistema de signos*” (MACHADO, 2001, p.22), aspectos que serão tratados mais adiante.

É a partir da proposta de Lotman que sugerimos esta reflexão sobre tal fenômeno polêmico, porém, bastante recorrente nas periferias urbanas e pequenos povoados de Salvador e região: a “Seresta”.

Muito se pode conhecer de um grupo a partir de sua produção cultural, ainda que deva ser atentamente considerado que, o que se pretende com este artigo não é dizer que as produções massivas evidentes na seresta são relevantes para a manutenção de danças populares, tais como o samba de roda, mas que podem ser indicadas como fatores que podem contribuir para a sua manutenção ou modificação dessas configurações, por ser a seresta um dos ambientes onde o samba de roda passa a co-ocorrer junto com outras danças, abrindo uma predisposição para novas misturas.

Durante o desenvolvimento da pesquisa sobre o samba de roda na Ilha de Itaparica, e em outras localidades próximas a Salvador, tivemos a oportunidade de observar uma série de elementos que se imbricam nas relações de construção das rodas de samba, de tal forma que podemos identificar códigos sociais que são partilhados por esses mesmos indivíduos também nos eventos de seresta.

A seresta se caracteriza como um evento social com música ao vivo, algumas vezes com banda, outras com apenas um músico operando teclado e sintetizador, a depender das condições econômicas e/ou sociais do local em questão. O repertório inclui desde os clássicos da música romântica “brega” dos anos 70, como a cantora Diana, a dupla Jane e Herondy, o cantor Odair José, entre outros, até composições locais aproveitando como base os ritmos de candomblé, de samba de roda, do pagode e do famigerado “arrocha”. Os participantes, sobretudo em pequenas localidades de Itaparica, são os moradores, incluindo a presença de famílias inteiras, de crianças, jovens, seus pais e avós. Esses eventos apresentam, em Itaparica, tal característica bastante peculiar, que é a participação de famílias inteiras, o que, em si, significa a convivência de indivíduos de várias idades. Esta característica difere da maioria dos eventos sócio-culturais urbanos que, em sua maioria, selecionam indivíduos de uma determinada faixa etária.

Embora, à primeira vista, esse tipo de evento possa parecer replicação massiva de grotesca qualidade musical, por conta da formação restrita da banda ou da qualidade técnica de seus músicos, com um olhar mais aproximado é possível perceber a presença de condições bastante propícias para o estabelecimento de misturas de diferentes contribuições culturais. É imprescindível considerar que essa aproximação implica, em

considerar o evento da seresta sem dissociar os elementos nela imbricados na análise, como a música, a dança, as relações entre os indivíduos e o ambiente, sob o risco de deixar escapar as relações que o compõe e os pontos de conexão entre elas.

Na estrutura musical encontramos, no arrocha uma fórmula rítmica complexa, ainda que possa ter tomado uma conotação massiva por conta das tentativas frustradas de reprodução e venda de algumas gravadoras, a combinação num compasso de 4/4 com uma divisão sincopada (geralmente encontrada no samba que é de 2/4), por vezes remonta alguma semelhança ao ritmo do bolero. As músicas baseadas em ritmos de candomblé, geralmente composições de músicos locais e não compiladas, ritmos como o agueré de Oxossi da nação Ketu, remetendo a uma contribuição yorubá, ou ao Barravento evocando referência à nação Angola (Bantu, portanto), são sobrepostas a outros ritmos, resultando em configurações ainda mais complexas do que seus referenciais polirrítmicos originais. Além disso, o repertório de músicas “bregas” geralmente ganha interpretações com re-leituras e até mesmo adaptações com bases rítmicas de forró ou outras, a critério do intérprete e do público.

As dinâmicas corporais evidentes nas danças refletem a mesma diversidade de misturas de estilos que a música propõe, não sendo possível identificar uma ou outra “origem”, a exemplo do arrocha, que ainda que possua uma célula rítmica semelhante a do bolero e lembre a síncope do samba, é dançado de maneira diversa a esses dois estilos, carregando em si características dos dois e misturado a outros estilos como a lambada e o forró. Nas performances das músicas com bases rítmicas de candomblé é possível identificar um ou outro movimento de referência à movimentação do orixá em questão, porém organizado em células coreográficas re-significadas pelo grupo; essa operação pode indicar o que Lotman designa de elipticidade semiótica:

La presencia de subestructuras culturales con diferente composición y volumen de la memoria conduce a diversos grados de elipticidad de los textos circulantes en las subcoletividades culturales, y al surgimiento de <<semánticas locales>>. Cuando os textos elípticos traspasan los límites de una subcoletividad dada, se los completa para que sean comprensibles (LOTMAN, 1996, p. 158).

Elementos que, inseridos no ambiente do candomblé, carregam um nexo de sentido, ganham múltiplas possibilidades de significados e de re-organização ao se encontrarem com outros universos sógnicos no ambiente social da seresta, ou seja, transpostos de seu ambiente “original”, o próprio grupo sendo composto por parte de indivíduos que também compartilham do ambiente de candomblé, se encarrega de preencher, com novos elementos disponíveis no novo ambiente de contato, a lacuna aberta durante o processo de transposição, e conseqüentemente, de geração de novos sentidos.

Essa elipticidade é uma das operações que Lotman indica como parte das possibilidades dos mecanismos de memória e conservação. Segundo esse autor, é através dessa memória que a cultura encontra estratégias para conservar seus textos e criar novos textos:

Así pués, la memoria común para el espacio de una cultura dada es asegurada, en primer lugar, por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, o por la unidade de los códigos, o por su invariância, o por el carácter ininterrumpido y regular de su transformación (LOTMAN, 1996, p. 157).

A participação ativa de diversas faixas etárias na seresta também é um item que merece a atenção, pois além de ser possível observar dentro do próprio evento os agrupamentos dessas relações, ou seja, os adolescentes separados dos pais e das crianças, ainda que no mesmo evento, percebe-se também os códigos sociais estabelecidos entre eles regidos por uma lógica do poder da “família”, podendo indicar as ações da cultura como mecanismo de memória, conservação e elaboração de novos textos propostos por Lotman, evidenciados na interação dialógica de informações corporais conservadas e re-significadas pelos sub-grupos nesse ambiente.

Esse evento demonstra, na relação entre produções culturais locais como o samba de roda e as evidentemente massivas, a exemplo do pagode, características do que Irene Machado (MACHADO, 2001) indica como fronteira ou liminaridade semiótica, sendo que esse mecanismo funciona como filtro responsável pela tradução tornando-se possível considerá-lo como elemento imbricado na rede de relações de significação dos dois universos simultaneamente. Esse mecanismo semiótico é responsável, segundo Irene Machado, pela “*proliferação de híbridos*”. É perceptível

nesse contexto a contaminação entre dinâmicas corporais, a exemplo da forma como os indivíduos se distribuem no espaço para dançar durante a seresta, em grandes círculos e a disputa por um centro na roda, bastante incidente no samba de roda, ganhando em outro ambiente, novos significados. Da mesma forma, podemos apontar para as modificações recorrentes nos eventos específicos de samba de roda (sobretudo naqueles que ocorrem informalmente) onde frequentemente reconhecemos no repertório a inclusão de músicas de “fora”, como axé e pagode, evidenciando que a região de fronteira se estabelece de maneira a cumprir muito mais o papel de filtro e comunicação dos universos sógnicos do que a de demarcação de territórios ou separação destes.

Nos pequenos povoados de Itaparica, a iniciativa, produção e realização das serestas, partem dos próprios moradores, evidenciando a ausência de interesse ou espaço para manipulação e ação por parte de órgãos ou mecanismos instituídos, no sentido de exploração comercial desse tipo de evento. Embora, como citado acima, alguns gêneros encontrados no complexo da Seresta, tais como o arrocha e o pagode, já caracterizem massificação, por conta de sua evidente replicação por parte de gravadoras, os demais gêneros citados que são composições populares locais sobre ritmos de candomblé e sambas de roda, têm incidência apenas nas pequenas comunidades da periferia urbana de Salvador onde as serestas são realizadas.

Ao analisar as dinâmicas da cultura pelas lentes da culturologia proposta por Lotman é inevitável constatar, na aplicação de mecanismos como as fronteiras e seus desdobramentos, que as categorizações tendem a tornar-se menos fixas, seus elementos integrantes heterogêneos e ambíguos, características também que delineiam fenômenos mestiços. Essa mobilidade está presente, não só na Seresta na periferia urbana de Salvador, como também em outras organizações complexas e autônomas que emergem em meio das efervescências culturais dos grandes centros.

Bibliografia

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**; 2001. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.

IURI M., Lotman. **Semiótica de la Cultura y del Texto**; 1996 Edición de Desiderio Navarro, Fronesis Cátedra Universidad de Valencia.

MACHADO, Irene. **Liminalidad e intervalo: la semiosis de los espacios culturales**; 2001. Signa [Publicaciones periódicas]: revista de la Asociación Española de Semiótica. Nº 10.

OSÓRIO, Ubaldo. **A Ilha de Itaparica, história e tradição**; 1979. IV Edição revista ampliada. Fundação Cultural da Bahia: Salvador.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**; 2006. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora.

APÊNDICE B

Transcrição 1ª entrevista com Dona Amália-2007 (voz)

Entrevista registrada na casa de Dona Amália Moreira Mota (59), no povoado de Misericórdia, Itaparica, 11 de outubro de 2007.

Na primeira conversa registrada com Dona Amália, após nossas devidas apresentações, ela fez questão de me apresentar fotos do grupo Unidos do Samba da Misericórdia, e de cantar alguns trechos de sambas compostos por seu marido, o Sr. Antônio:

Quem quiser aprender mais pode vir para a Bahia
Samba de roda e capoeira
Candomblé e outra magia

Ô pescador! joga essa rede no mar
E traga logo esse peixe pra fazer o meu jantar

Eu mandei fazer um vestido pra você
E ele é todo amarelinho feito azeite de dendê

A manga quando é doce, é doce feito mel
Quem botou doce na manga foi meu papai do céu

Dona Amália: Tudo isso é letra que ele fez

Após o que, ela comentou que os métodos de ensino/aprendizagem se dão na interação entre os mais velhos com os mais novos, sem saber, exatamente quando e nem como aconteceu:

Enquanto conversávamos, sua netinha de um ano e meio brincava de tocar nos instrumentos que ela me mostrava e dançava sem cerimônia ao som do samba tocado por seus sobrinhos.

Cíntia: e como é que vocês aprenderam a sambar?

Dona Amália: Ói menina, eu aprendi a sambar, porque eu desde criança que eu sempre gostei de sambar, depois eu casei, tive casa e eu gostava de sambar, botava disco de samba, botava as meninas da vizinha pra sambar comigo, naquela coisa toda, e eu gosto de samba mesmo, ninguém me ensinou a sambar, o que eu sei veio de mim mesmo, e as filhas aprenderam com os pais, e vai aprendendo. Acho que as minhas aí, ninguém

ensinou não, as meninas daqui, acho que tudo já vem delas mesmo, é botar pra sambar e pisar mesmo. Porque a minha filha, que hoje samba no grupo, por que essa daqui é minha filha, eu botava ela dentro de casa com as outras coleguinhas, e começaram a sambar, e sambava, sambava, sambava, e...era só alegria.

Cíntia: Vocês recebem cachê quando se apresentam?

Dona Amália: A Secretaria paga um cachê pra gente, ela dá o transporte e paga um cachê pra gente. Dependendo do tempo de tocagem.

Cíntia: Geralmente quanto tempo tem uma apresentação?

Essa que nós fizemos pros turistas levam uma hora, e ela dá uns 150 reais por hora. E aí o cachê a gente divide, e também dividindo não dá qse nada pra ninguém. Nessa deu 10 reais. (risos) Nessa daí deu 10 reais pra cada por uma hora de apresentação. E a gente precisa melhorar a apresentação a roupa.

Cíntia: E esses instrumentos foram vocês que compraram?

Dona Amália: Esses daí era o meu marido que tinha as três peças, o pandeiro, o repique e o outro que eu não sei o nome, que ele tinha e emprestou pro samba e é isso que a gente está usando. E aí nós compramos um repinique, nós restauramos, fizemos um timbal, meu filho fez, e aí a gente ta levando aí.

Dona Amália: A gente fez uns eventos pra Secretaria de turismo e foi tudo ok, ma saí fizemos um pro prefeito que até hoje a gente não recebeu, ta entendendo? Aí eu fico ligando, cobrando e aí a gente fica numa situação chata. Mas fizemos um arroteio danado e até hoje. Foi o evento do Alto do Santo Antônio.

Nosso Senhor do baiacu, já teve, foi no dia 14 (de setembro) e até que nós íamos, mas depois ficou a dificuldade de transporte, e a gente não tem como pagar.

De minha idade pra mais um pouco só tem Dona Naná.

APÊNDICE C

Narração relatos de Dona Amália e Ivanildes -“Unidos do Samba da Misericórdia” Localidade de Misericórdia- Itaparica

Desde os primeiros contatos com Dona. Amália Moreira Mota, de 58 anos, agricultora e coordenadora do grupo Unidos da Misericórdia, eu pude ir desmontando o restante da expectativa de um tradicionalismo “exótico”, que carregava em meu olhar ao iniciar um pesquisa sobre o samba de Roda em Itaparica.

Esse grupo, existente há dois anos, é comandado por Dona. Amália e Sr. Antônio, que são de Salvador e Maragogipe respectivamente e residem em Misericórdia há uns 15 anos, eles contam que tiveram como motivação para a organização desse grupo a simples vontade de se reunir e divertir-se aos finais de semana com o samba, já que o Sr. Antônio compõe alguns sambas e Dona. Amália sempre gostou de sambar.

Na primeira entrevista que me concedeu, Dona. Amália demonstrou que a exigência da utilização de um figurino “tradicional” de baiana vem sendo colocada pela secretaria de turismo e pelos contratantes, ficando para o grupo sempre quando podem optar, a utilização de saias curtas, mais leves, segundo ela e menos quentes.

Dona. Amália conta que logo nas primeiras apresentações para as quais o grupo foi contratado a se apresentar a Prefeitura doou a elas o tecido para confecção das saias, ficando para elas a parte reservada para a imaginação e improvisação, onde cortaram as cortinas de casa e fizeram suas próprias batas.

A ocupação laboral da maioria dos participantes do grupo corresponde a da maioria da população dos pequenos povoados da Ilha de Itaparica, ou seja, a mariscagem e a pesca, geralmente combinada a produção de artesanato e comercialização informal dos mesmos, assim como a agricultura de pequeno porte aliada a um engajamento político no movimento sem terra, do qual Dona. Amália faz parte.

Em entrevista com Ivanildes Sacramento, a única participante do grupo que é de Candomblé, nascida e criada no povoado de Misericórdia, conta com muito orgulho que

sempre existiu o samba no povoado, mas não como grupo de apresentações, segundo ela houve há alguns anos um grupo que tentou se organizar como tal, mas que só chegou a se apresentar uma vez. Ela diferencia o samba de roda do samba de candomblé, ou samba de caboclo, que sempre esteve presente no povoado, e do qual ela faz parte e é puxadora. Para Ivanildes o samba é coisa séria, ela conta que foi através do samba e do candomblé que se recuperou de uma depressão profunda e de um problema grave de saúde, tomando essas duas atividades como estratégias vitais de sobrevivência.

O grupo é formado por 22 pessoas entre dançarinas e percussionistas, de idades que variam entre 18 e 58 anos, com a exceção de um menino de 8 anos de idade, todos residentes no bairro de Misericórdia, no Município de Itaparica.

APÊNDICE D**Narração de entrevista com Dedéa- Ilhota- Mar Grande- Vera Cruz****Dia 23/11/2007 - O Grupo Alafiã - Ilhota - Mar Grande**

Responsável: Adenildes Alone Farias Mendes Moreira (Dedéa)

Após três tentativas, finalmente consegui encontrar com Adenildes ou Dedéa, como prefere ser chamada a dirigente do grupo Alafiã, na localidade de Ilhota, em Mar Grande, na Ilha de Itaparica.

Dedéa faz parte de uma família que sempre se manteve unida nos “fazeres” culturais populares da Ilha, o que me leva a pensar o Alafiã como parte de um processo muito anterior a ele.

Os pais de Dedéa foram fundadores do grupo de afoxé *Obá Otun* na Ilha, dos qual ela participou desde criança. Nesta conversa me chamou atenção o fato de Dedéa comentar que se incomodava em ter que vestir a roupa “do santo”, ou seja, anáguas pesadas e quentes pra sair na rua. Ela prefere dançar pro santo apenas dentro do terreiro, e com referências nos grupos de afoxé em “alta” de Salvador nos anos 70 (como o *Ilê Aiyê*, Muzenza entre outros), acabou adotando no Alafiã, figurinos que seguissem essa mesma estética.

Ao perguntar a Dedéa sobre o Samba de Roda, na tentativa de puxar o assunto para o que havia me aproximado desse grupo (pois ela me informou por telefone que eles tinham o samba de roda também), mais uma vez desafiei meus olhos, agora, tão facilmente mutáveis. Se antes de encontrar Dona. Amália, do grupo Unidos da misericórdia eu abrigava uma expectativa de encontrar uma tradição exótica e “intocada”, no samba de roda da Ilha de Itaparica, desta vez eu esperava encontrar outro grupo recente e organizado de samba de roda.

Dedéa me deu a feliz notícia e a oportunidade de saber do samba de roda das lavadeiras das fontes de Itaparica, do qual sua mãe, Dona Zenaide e sua avó sempre fizeram parte. Esse grupo consistia em um grupo informal de mulheres que trabalhavam com lavagem de roupa nas fontes de água doce existentes na ilha (até algum tempo atrás, antes da chegada das máquinas de lavar e da depredação das fontes), além das cantigas de trabalho, elas tinham como hábito, por ocasião do aniversário de alguém da comunidade, preparar a festa toda e chegar na casa da pessoa com o samba de roda.

Hoje em dia, segundo Dedéa com a chegada da tecnologia, a poluição das fontes e o falecimento de grande parte das componentes do grupo, elas se reúnem para lembrar os velhos tempos no dia 2 de julho, não por ser alguma data especial ou significativa para o samba, mas simplesmente por que é feriado e elas estão livres de seus afazeres para poder sambar e comemorar.

Casa de culto ancestral que Dedéa tem cargo se chama *Ilê Axé Baba Olokotum (Tumtum)*, ou Barro Branco, no Município de Itaparica.

Ou seja, eu soube a partir dos relatos de Dedéa e de Ivanildes que a Ilha de Itaparica tem uma tradição antiga de samba de roda sim! Mas bastante distante, ainda assim de qualquer expectativa do “exotismo intocado” ou alvo já explorado para fins mercadológicos.

Na segunda visita que fiz a Dedéa, fui sabendo de muitas outras histórias que engendram o samba na ilha, primeiro que as saias e os figurinos que encontramos nos grupos mais recentes não eram habitualmente utilizados, e segundo que o samba sempre marcou e marca a sua presença, e renova a sua tradição na Ilha até hoje. Ele está presente nas festas de candomblé e de culto a Egungun, como comemoração após o término destas, nas comemorações de aniversário de pessoas da comunidade, nos ternos de reis.

Um aspecto relevante e que será investigado no meu próximo encontro com Dedéa, é o fato da Ilha ter abrigado a primeira casa de culto a Egungun do Brasil, trazido por Babache, o Xangô de Vera Cruz, e que deu origem às outras que existem até hoje em localidades diferentes da Ilha. Esta casa ficava na localidade de Baiacu, próxima a uma aldeia Tupinambá e à primeira igreja católica construída pelos jesuítas na Ilha. Minha questão para essa visita é a de encontrar as possíveis áreas de fricção entre esses três grupos, a partir de relatos e investigação em documentos historiográficos.

APÊNDICE E

Narração relatos de Adenildes Alone Farias Mendes Moreira - Grupo Alafiã

Localidade de Ilhota- Mar Grande- Vera Cruz

Adenildes Alone Farias Mendes Moreira, ou Dedéa, como prefere ser chamada, nascida em 06 de setembro de 1969 (39 anos), cursando atualmente a graduação em Comércio Exterior na FACE (Faculdade de Ciências Educacionais). Ocupa o cargo de Diretora de cultura do Município de Vera Cruz.. Além de ter sido a primeira Conselheira Tutelar do Município de Vera Cruz, Dedéa desenvolve, desde 1989, ou seja, há 19 anos o trabalho por iniciativa própria, que faz questão de frizar, de cunho sócio-cultural, com o grupo Alafiã, do qual é Presidente e Diretora.

O Grupo Alafiã atende crianças e adolescentes de 0 a 18 anos, dando continuidade ao afoxé Obá Otun⁸⁴, liderado pelos pais de Dedéa, Dona. Zenaide Maria de Jesus Mendes (58 anos), ex-lavadeira e Sr. Álvaro Farias Mendes Filho (1941-2008), compositor de samba. Dedéa comenta que cresceu dançando e ensaiando o afoxé que tinha como carro-chefe o samba de roda e a realização dos Ranchos e Ternos de Reis. Os ensaios tanto do afoxé como os do grupo Alafiã sempre foram realizados na casa de Dedéa.

Segundo Dedéa, o samba sempre esteve presente na Ilha de Itaparica, além do afoxé, Dona Zenaide fazia parte do grupo das lavadeiras do Tereré, conhecido também como Fonte do Urubu ou Rio do Silêncio. Tratava-se de um grupo de mulheres que tinham como ocupação laboral a lavagem de roupas ou, como elas mesmas nominam a lavagem de ganho. Em dias de feriado, inauguraram uma tradição que ganhou fama na Ilha: especialmente nos feriados de dois de julho (celebração da Independência da Bahia), se reuniam no mesmo local onde trabalhavam todos os dias, para fazer uma grande feijoada regada a muita cerveja e roda de samba. Segundo Dona Zenaide o fogão era improvisado com latas e os instrumentos eram as bacias, baldes e pratos, as famílias inteiras participavam da festa, e embora esse grupo nunca tenha se configurado como um grupo profissional ou de dança cênica, ganhou grande popularidade durante a década de 70, período em que se manteve ativo.

⁸⁴ Obá otun significa em yorubá – rei da esquerda.

Dedéa é sobrinha do Sr. Gerson, o Mestre Quadrado, conhecido compositor de samba de roda que faleceu em 2005. Ela conta que assim como ele e seu pai, muitos outros membros da comunidade eram compositores de samba, e ainda mantém a tradição de realizar o samba em qualquer oportunidade de comemoração de aniversários de pessoas da comunidade, assim como após as festas de candomblé e de culto a Egungun.

Ainda hoje, segundo Dedéa se mantém a tradição da Santa Mazorra, que é uma comemoração com o samba de porta em porta na casa das pessoas da comunidade (por toda a Ilha), no período posterior a festa de São João. Ela diz que nestas ocasiões, assim como nos aniversários comemorados por esses grupos, as pessoas da comunidade preparam comidas e bebidas e seguem visitando as pessoas, dançando, tocando o samba e oferecendo os quitutes aos visitados.

Dona Zenaide conta que seus avós realizavam a festa dos barqueiros, ou de Santo Antônio de Velasquez, conhecida também como a “dormida” desmontando seus barcos e usando as velas como cobertura de uma grande tenda para fazer o samba a noite inteira.

Atualmente, após as festas da Cabocla Jurema na casa de candomblé que Dedéa promove em sua casa de Candomblé, criou-se, recentemente o costume das pessoas esconderem embaixo das roupas a comida e as bebidas que sobram da festa sagrada, e seguirem para a fonte, lavarem tudo e voltarem com o samba e a festa de comemoração (por tudo ter dado certo na festa da cabocla), que segue até de manhã. Após as festas de candomblé e de Egungun geralmente acontece o samba, assim como nas festas de marujos e caboclos, onde o samba é o acontecimento central.

APÊNDICE F

COLABORAÇÃO COM OS GRUPOS DE SAMBA DE RODA QUE PESQUISAMOS NA ILHA DE ITAPARICA

Inicialmente nos deparamos com um desafio praticamente indissolúvel: o de auxiliar Dona Amália Moreira Mota, do grupo “Unidos do Samba da Misericórdia” a realizar uma inscrição de Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica. Sendo essa a única estratégia viável para a participação desse grupo em Editais de incentivo para cultura popular, lançados pelo Governo do Estado em 2007. Constatamos que interferir dessa forma, na tentativa de auxiliar o grupo, certamente culminaria em causar mais dificuldades, considerando as prerrogativas jurídicas que essa intervenção acarretaria para esse grupo. Procurei então intervir em outro sentido, enviando uma carta para a Secretaria de Cultura do Estado, explicitando as dificuldades desse perfil de grupo em estabelecer convênio, já que se trata de edital destinado a apoiar a Cultura Popular. Embora eu não tenha obtido resposta por parte da Secretaria, no ano seguinte (2008), o Edital lançado pelo governo para essa mesma categoria modificou os requisitos para a participação dos grupos, solicitando apenas CPF do dirigente e comprovações (fotos e panfletos de participação em eventos).

Com Dedéa minha participação foi facilitada pelo fato do Alafiã já ser uma Associação regularizada juridicamente há 18 anos. Em 2007, após as primeiras conversas, Dedéa demonstrou grande interesse em registrar, em forma de documentário, a história de sua família, utilizando as memórias dos sambas realizados pelo grupo das lavadeiras do Tereré (relatados por Dona Zenaide) e seu percurso até a atualidade. Enviei esse projeto para o Edital ETNODOC, lançado pelo Ministério da Cultura em 2007, porém, não fomos selecionados.

Como Dedéa realiza, sem apoio de nenhuma instituição, uma série de atividades com os jovens do Alafiã, ela mesma tem projetos semi-idealizados, necessitando apenas os formulários de formatação para seu envio a órgãos que os contemplem. Dessa forma, enviei alguns Editais abertos e possíveis de abrigar seus projetos como: SEPROMI (Secretaria de Promoção da Igualdade Racial), CESE (Coordenadoria Ecumênica de Serviço), Prêmio Itaú/UNICEF (2009), e Programa

Regional de Apoio às Populações rurais de ascendência Africana da América Latina - ACUA (Ativos Culturais Afro). Dessa forma, me proponho a auxiliar na formatação e envio desses projetos, embora Dedéa tenha total capacidade e autonomia nesse sentido.

Dessa forma, minha intervenção participativa nesta pesquisa ficou concentrada, principalmente no compromisso de retornar cópias das imagens registradas na pesquisa de campo para Dedéa e Dona Amália.

APÊNDICE G

Transcrição entrevista com Dedéa- Ilhota- Mar Grande- Vera Cruz (Voz)

Faixa 1

Dedéa: A minha experiência e o meu conhecimento, nessa área cultural aqui na ilha, ela vem mesmo, contando de meu nascimento e de minha vivência porque, a minha mãe e meu pai sempre trabalharam com esse tipo de coisa, eles participavam de afoxés de outras pessoas, e resolveram, em 1980, criar o afoxé, que é o *Obá Otun*, que reunia muitas pessoas aqui da ilha, não só de Mar Grande, mas de outras localidades, e era um afoxé muito conhecido, muito visitado e que visitava também muitas localidades, participava de vários eventos, e esse afoxé veio exatamente da necessidade, porque aqui na ilha não existia nenhum de atividade no carnaval, e as pessoas gostavam muito dessa história porque nós tínhamos os ensaios do afoxé, no dia no encerramento e do aniversário do afoxé, nós tínhamos o samba de roda. E o samba de roda também, que é uma tradição muito antiga daqui, pra mim fica complicado dizer exatamente desde quando, por que é uma coisa de sempre.

Minha avó faleceu há uns três anos atrás, com cem anos e eu me lembro que eu cresci, com todos os anos no aniversário dela, já fazia parte da cultura daqui de nossa localidade, quando uma pessoa fazia aniversário as pessoas se reuniam, preparavam a festa: doces, salgados, peixe frito, licores, batidas, e as pessoas se dirigiam àquela casa, e a pessoa não precisava se preocupar com a festa, pois eles chegavam com a festa pronta e ali ficavam sambando até o dia amanhecer. Então eu cresci vendo esse tipo de manifestação, e isso acabou me influenciando muito mesmo.

No Alafiã é assim, no *Obá Otun* só saíam as mulheres e alguns rapazes, os homens, e todas as mulheres tinham que vestir saia, e me incomodava, porque eu não gostava de usar anágua, em pleno carnaval, com o maior calor, e eu pedia a minha mãe para que ela deixasse eu fazer uma coisa diferente, aí eu peguei um lençol branco, transei no cormpo, amarrei com algumas faixas, e aí eu criei uma ala de dança, isso eu tava o que, com doze nos de idade, e aí alguns jovens que participavam do afoxé resolveram não usar mais saias e fazerem parte dessa ala. Eu já tinha a referência do *Ilê Aiyê*, eu sempre fui muito apaixonada pelo Ilê, e tudo o que eu faço até hoje, eu trago muito essa paixão pelo *Ilê Aiyê*, eu canto todas as músicas antigas, gosto e passo pros meus meninos os ensinamentos, através das músicas do Ilê e do Olodum, por que tinham letras. E aí no afoxé nós criamos o grupo rastafari, na verdade eu nem sabia o

que significava nada na época, mas gostava do nome, e aí botei o nome daquela ala cultural de rastafári. E aí nós só dançávamos no afoxé e na hora do samba também. Em 1989, eu já fazia capoeira, comecei a fazer capoeira com 9 anos de idade, e eu percebi que as pessoas jovens de minha época não tinham muita referência, que gostava capoeira jogava, e quem não gostava começava a se envolver com álcool, com jogo, com drogas ainda não, porque na ilha era muito restrito a quem tinha dinheiro. Riscos mesmo eram do jogo, o jogo de azar e álcool. E eu fiquei muito preocupada com isso, ainda adolescente, fiquei muito preocupada e resolvi juntar os meus colegas que faziam capoeira e arranjar outras atividades que não fossem a capoeira e aí mudamos o nome do grupo de rastafari para Alafiã, e aí criamos um novo trabalho, porque no rastafari só tinha dança e samba, e na capoeira jogava só capoeira, eu aprendi o maculelê, a puxada de rede, aí eu integrei tudo para dar oportunidade para quem não fazia capoeira para participar do grupo. E o samba nós temos também. Porque na verdade o que eu faço com o samba com as crianças, eu estou exatamente resgatando os costumes que nós tínhamos aqui na ilha, de mostrar pra eles as músicas, os toques as várias formas de sambar.

Cíntia: e o Alafiã é um grupo de apresentação?

Dedéa: É complicado dizer assim, nós apresentamos, se você convidar o Alafiã para se apresentar numa festa de folclore numa festa do dia da consciência negra, nós estamos agora tentando fazer alguma coisa com teatro, aí nós vamos e apresentamos, mas eu digo, há 18 anos que o Alafiã não é só apresentação. O Alafiã é muito mais do que isso, é um trabalho social, porque a intenção do Alafiã sempre foi e sempre será a seguinte: eu passo pra vocês isso aqui e vocês me devolvem como comportamento, frequência escolar, boa relação com a família, boa relação com a comunidade, tem que ser pessoas de bem, entende? Então a referência tem que ser: é Alafiã, tem que ser uma pessoa de bem. Não pode estar se envolvendo com nada que seja ilícito. E graças a Deus funciona porque hoje eu tenho homens formados que trabalham que não fumam em minha frente, que não bebem em minha frente, se os pais têm algum problema, me procuram, e seu tiver que sentar pra reclamar e pra dar uma bronca, isso pra mim é muito gratificante porque você vê que não é só, chegou dançou, tocou, cantou e pronto. Aí vem toda a parte de conscientização.

Cíntia: Como eles aprendem a dançar?

Dedéa: Às vezes aparece algumas pessoas que eu consigo consultar e pedir pra fazer algum trabalho voluntário, porque na verdade nós nunca tivemos nenhum tipo de recurso pra oferecer. Eu tenho uma amiga minha que dançou, foi rainha do Ilê-e, foi dançarina da Timbalada e logo depois foi namorada de meu irmão, então aproveitei, e fiz um seqüestro. E então ela desenvolveu uma coreografia há algum tempo atrás, e continuo repetindo até hj. Tenho as minhas irmãs que dançam pra caramba.

Faixa 2

Dedéa: E aí uma outra vez eu peguei um irmão de santo meu de Logun Edé, aquele parceiro, e eu sei que ele dança, que ele é dançarino profissional, ele dançou no dancing Brasil, que meu irmão tocou fez várias *tournés* pela europa, e ele começou a se aproximar de mim, e eu aproveitei pra chama pra passar um final de semana aqui e eu peguei ele e botei pra dar aulas pros meninos. Ele vinha passar todo final de semana na Ilha e ele fazia um trabalho. E eu tenho as minhas irmãs, andréia e Adélia, que são minhas irmãs mais novas, e não me pergunte como elas aprenderam a dançar que eu não sei dizer, acho que está no sangue mesmo, minhas duas filhas agora, e elas conhecem a minha paixão pelo Ilê.

Na verdade é assim, eu danço, mas eu tenho que estar realmente muito inspirada, a última vez que eu dancei, tem aquelas fotos ali, foi no estilo do Ilê, da cabeça aos pés, e aí incorporou, mas eu gosto mais de tocar mesmo, meu negócio é tocar. Então, a parte de aprender a dançar, é como eu estou dizendo, eu não sei, não é que eu não saiba dançar, mas é que eu sou tímida pra dançar, mas aí eu crio a coreografia e até passo pros meninos, mas eu vou lá passo e volto, eu não sou de ficar dançando, então eu digo o que eu quero, e digo eu quero a coreografia assim, eu quero que faça exatamente essa expressão corporal, aí eu volto pra sentar, e eu vou tocar e cantar, e eles vão desenvolvendo. Mas aprender a sambar é sambando, mais ou menos como minhas irmãs tem Ariádines (filha de Andréia), com 3 anos de idade, você vê ela tocando, cantando e dançando. Eu tenho um sobrinho de 8 anos que já faz tudo isso, já faz a puxada de rede, já faz maculelê, então é uma coisa que na família nossa aqui já está no sangue, na convivência, no dia a dia, e tanto o samba como a dança é o fazer mesmo, porque na Ilha isso é muito comum.

Tem a parte do samba, das lavadeiras e isso era comum na Ilha tod, as lavadeiras costumavam fazer samba nas fontes. Tem a fonte do Tereré, tinha a fonte da Cabra, a fonte do Silêncio e essas são as fontes aqui da Ilhota. Fonte é o que eu digo assim, uma

é uma queda d'água, o outro era uma fonte que a gente chamava de fonte da cabra, e que não existe mais e o Silêncio é um riozinho onde as mulheres iam lavar roupa e aí tinha esses três lugares daqui da Ilhota onde se lavava roupa. A fonte da Cabra, a fonte da bica do Tereré e a fonte do rio do silêncio. E era (o rio do silêncio) um lugar muito bonito, tinha um ingazeiro uma árvore bem frondosa e aí elas se reuniam no dia 2 de julho, como era feriado e aí iam todas as lavadeiras e faziam uma grande feijoada no local, e aí iam as mulheres, as crianças, iam todos pra lá

APÊNDICE H**Transcrição entrevista com Dedéa- Ilhota- Mar Grande- Vera Cruz****Data: 29/11/2007****Casa de Dedéa e cozinha de Dona. Zenaide (1ª gravação em mini DV)**

Dedéa: ...ia ter festividade de noite, aí tinha página pro Ilê, tinha tido ensaio um dia antes.

Essa não é com o celular não né?

Essa é de verdade?

Depois a gente aproveita e vai na casa de minha tia (tia Nice, Iyálorixá).

Já começou a gravar, foi? Hein Chiquinho?

Mas rapaz...

Cíntia: A gente pode fazer só um retrospectiva da nossa última conversa, de como funcionava o samba, como é a história do Alafiã, de frente pra trás...

Dedéa: Hoje eu faço um trabalho sócio-cultural com crianças e adolescentes, né? Que já acontece há 18 anos, hoje nós estamos com 60 crianças, a gente faz um trabalho na verdade com a família, eu não faço um trabalho só com a criança, a gente procura trabalhar com o geral, por que eu acredito que se você faz um trabalho desse com todos, você está garantindo uma boa convivência familiar, eu acredito muito nisso, e meu objetivo principal é esse mesmo.

Cíntia: e é através da Arte?

Dedéa: É, através da arte. Eu costumo dizer que eu faço uma troca, eu tenho uma boa convivência familiar e comunitária com o pessoal, e ofereço em troca uma coisa que eles gostam de fazer, que é sambar, tocar, e dançar. Alguns dizem: “ah, eu quero aprender a tocar”, e eu digo vamos. “ah! Mas eu não tenho jeito pra dançar”, aí não dança. “ah! Mas eu só sei dançar pagode”, aí vamos aprender a sambar, o samba de roda. Aí eu recupero também, tocando músicas de cantigas de roda, as brincadeiras que eu brincava quando criança, que hoje estão perdidas, pois tem criança que prefere estar na frente da *lan house*, no computador, na frente do vídeo game, a gente brinca de chicotinho queimado, roda mesmo, infantil, a gente brinca de se esconder, de uma série de coisas, eu sempre to buscando coisas diferentes pra eles, então não é só samba e maculelê, eu faço também esse tipo de trabalho, de resgate mesmo, tento mostrar a eles que tem tanta coisa gostosa de fazer, que não é só ficar na frente do computador, e tem

sido uma maravilha. Passou a fazer parte do Alafiã, você não vê mais o menino quebrando orelhões, nem quebrando coisas dos outros, pulando muro pra pegar manga, ele passa a ter um vínculo de respeito, “eu sou do Alafiã”, e isso pra mim é um orgulho, por que mostra que está tendo resultado. E o Alafiã não é só uma coisa de , só de 18 anos”, o nome Alafiã tem 18 anos, mas é só o nome, mas o trabalho é muito mais pra trás, é uma história de vida mesmo, por que minha mãe era lavadeira, eu sou a segunda filha do casal, e minha mãe lavava enquanto eu estava na escola. Isso até eu completar 9 anos de idade, por que a partir dessa idade eu já comecei a fazer um monte de cursos, e já comecei a traçar a minha rota de vida. Com nove anos eu fiz datilografia, curso de relações humanas, e aí já fui, e aí já passei a não ter a vida com aquela infância mesmo, mas foi uma coisa minha mesmo.

Cíntia: Você já participava de outros grupos de dança?

Dedéa: De capoeira, comecei com a capoeira, fui proibida por meu pai, que dizia que capoeira era coisa de moleque, e que não ia me dar a calça de capoeira, e aí com 11 anos eu comecei a participar de uma atividade e com meu primeiro salário comprei a minha calça, e aí eu falei, agora eu vou treinar por que eu comprei com o meu dinheiro, e de lá pra cá eu não parei mais. Então assim em relação a essa atividade do Alafiã, minha mãe tinha um afoxé, o *Oba Otun*, a gente trabalhava com pessoas de toda essa redondeza: Jaburu, Riachinho, Fonte da Prata, Gameleira, Gamboa, Barra do Gil, Conceição, e me incomodava ter que vestir saia com anágua, em pleno verão, em pleno carnaval, aquilo me incomodava pra caramba, eu achava estranho, e eu sugeri a minha mãe, como eu sempre fui muito fã do Ilê Aiyê, eu pedia a ela se eu poderia pegar um lençol branco, enrolar no corpo e transar uma roupa. Aí depois que eu fiz isso os outros jovens do afoxé e os que não participavam, por que não gostavam de vestir aquelas roupas, integraram o afoxé, criando então uma ala de dança juvenil, os idosos saíam então com roupa de baiana, todos emperiquitados, e nós saíamos mais a *la vonté*, como é que se diz? E era legal, por que nós criamos o que se chamava “a cultura”, “a cultura *rastafari*”, aí tinha uma música assim, “a cultura do *Oba Otun* chegou, ele é *opô é*, é do negro nagô, ele é *opô é*, do negro nagô, a cultura”, isso foi uma música que surgiu dos jovens, dos jovens que participavam. Em relação ao samba, que foi também o que trouxe o *Oba Otun*, um grupo anterior que se chamava Coisinha do pai, que era um grupo de pessoas da localidade, algumas já faleceram, das que começaram, e que era tipo uma escola de samba de carnaval aqui na Ilha de Itaparica, imagina, era uma

mistura, de afoxé com bloco carnavalesco, com samba, mas era muito gostoso, e era só samba tipo Beth Carvalho, só que era em ritmo de Charanga, e ainda existem alguns meninos que fazem esse trabalho aqui.

E o Samba de roda lá no Silêncio, ocorria o seguinte, como minha mãe, muitas outras senhoras saíam pra lavar roupa, durante todo o ano, chamava roupa de ganho, para os veranistas, pras pessoas que tem casa aqui, chama roupa de ganho. Roupa de ganho e água de ganho, é você lavar roupa pra ganhar um dinheiro e você carregar água pra ganhar um dinheiro. E no dia 2 de julho, por se tratar de um feriado, e elas tiravam um bom dinheiro, e resolviam fazer uma feijoada, nesse dia, não só os filhos e filhas, como outras pessoas que gostavam de uma folia, iam lá pro Silêncio que é um riozinho, a fonte, a nascente chama Fonte do Urubu, e aí na verdade é uma corredeira, por dentro da mata, e que hj infelizmente estamos lutando para ver se a gente impede que o crescimento das padarias, das panificadoras parem de estar cortando as árvores, estão adentrando a mata, degradando pra caramba. Então as mulheres se reuniam e aí faziam uma bela de uma feijoada, no fogo de lenha, no pé da Ingazeira, na beira da fonte, aí era samba cerrado mesmo.

Cíntia: E esse samba era corrido ou era de viola?

Dedéa: Samba Corrido, e na maioria das vezes feito em lata, né? Nas próprias latas em que se carregava a água pra ganhar; era muito gostoso, e ali se faziam atividades, as crianças brincavam, nós brincávamos no quarador, que era o lugar onde se quaravam as roupas brancas, nós crianças brincávamos no quarador, de gude, de corrida, de roda enquanto as mulheres estavam preparando a feijoada, depois era pra gastar a energia sambando até chegar a hora da feijoada ficar pronta pra comer, e aí eu lembro da minha relação com essa coisa mesmo, e ta aí, eu lembro da minha infância.

Cíntia: E esse lugar ainda existe.

Dedéa: Existe, e eu sinto muita falta por que eu acredito que essa ausência, essa falta de oportunidade das crianças e dos adolescentes viverem isso com as famílias é que está causando essa degradação toda. É você estar próximo de sua mãe.

Cíntia: Você acha que isso integrava as famílias?

Dedéa: Integrava sim com certeza.

Cíntia: Ainda fazem aquele movimento que você me falou, como é que era, onde elas se reuniam pra ir fazer a festa de aniversário?

Dedéa: Ah sim, faz parte da cultura, na verdade daqui, da nossa localidade e da Ilha inteira, na maioria das vezes. O que acontecia, essa festa do 2 de julho era a festa das lavadeiras, que também são mulheres que moram na comunidade, é a mesma coisa, só que essa era uma festa específica no dois de julho lá...

Cíntia: Não tem nada a ver com o caboclo, é só por que era feriado.

Dedéa: Não, é só por que era feriado, aí aproveitava. Mas nas casas é o seguinte, é uma outra atividade, pra começar pela casa de minha avó, é aniversário de Didi, é aniversário de Dona Didi hoje, vamos lá, é dia de São Pedro, então a farra toda é na casa de Dona. Didi, primeiro por que ela era viúva, e aí na festa de São Pedro, o samba era só nhá casa de viúva, então vai todo mundo pra casa dessa viúva, então é peixe frito, é farofa de carne de sertão, farofa de calabresa, licor, vinho, e aí nós íamos pra lá, e aí o samba pegava fogo.

Cíntia: Já chegava com a festa pronta?

Dedéa: Já chegava com a festa pronta, o anfitrião na verdade, oferecia o que tinha pra oferecer, mas na verdade o samba era nosso, a festa era nossa, não tinha como escapar. Ainda acontece, pouco, mas eu to tentando dar uma recuperada, e uma das formas que eu to tendo de recuperar essa coisa de levar o samba até as portas é com o terno de reis, que já sai há mais de 45 anos, antecede ao meu nascimento, mas que eu já fiz parte, eu já fui todas as personagens do rancho do robalo, eu já fui. E quando estava acabando também essa tradição aqui, eu tratei de resgatar. O Rancho do Robalo que é um terno de reis que retrata mesmo a cultura da pesca mesmo, uma coisa que era muito comum aqui na ilha, a pesca de xaréu, que era de rede, eu faço isso na puxada de rede, e era legal pra caramba, por que era assim, uma dramatização de uma puxada de rede, e assim, quando chega na beira da praia, as mulheres estão esperando e felizes por que os maridos voltaram, e aí o samba de roda come no centro, com as mulheres que estavam na praia e os homens que chegam da pescaria.

O Rancho do Robalo eu estou recuperando da seguinte forma, nós chegamos na porta cantamos o reis (canta):

Moradores de Belém,
 ao Deus menino adorai, ao Deus menino adorai.
 Ó senhora dona da casa abre a porta, venha ver, abre a porta, venha ver.
 Aí a dona da casa abre a porta (...)

E nós vamos fazendo toda aquela dramatização, e no Rancho do Robalo, tem uma porta bandeira que recolhe uma contribuição que a casa ta dando, e que já investe pra festa de

Nossa Senhora das candeias, que é a festa, que é um festejo que nós temos aqui na localidade, e depois disso aí, minha irmã, a casa que sabe que vai receber o Robalo, já ta preparada, é vinho, é refrigerante, é farofa de carne de sertão, de calabresa, é bolo, é uma farra do dia 1º ao dia 6 de janeiro, e aí depois que acabou a dramatização do rancho do Robalo é samba duro, que aí vai de casa em casa também.

Cíntia: E vocês vão passeando de casa em casa.

Dedéa: Sim vai passeando de casa em casa. Geralmente o pessoal pede pra avisar pra poder se preparar, pra ter como recepcionar.

Cíntia: E em que época isso acontece?

Dedéa: de 1º a 6 de janeiro. E essa atividade já tem mais de 45 anos. Quando eu tomei a frente, já tava com 35 anos de robalo. Na verdade a primeira bandeira, né? por que tem a porta estandarte, tem as ganhadeiras, que são as meninas que tratam o peixe, tem o personagem que carrega o peixe e tem o pescador. A primeira bandeira do robalo a minha mãe (Dona. Zenaide) fez qdo estava grávida do meu irmão mais velho, porque antes o robalo saia mas não tinha bandeira, era só...pelas minhas contas uns 45 anos, por que meu irmão tem 39, vai fazer 40.

Cíntia: E antes disso tinha samba?

Dedéa: Antes disso, por que na verdade, esse rancho do robalo chegou aqui na Ilhota, ele não era da Ilhota, ele era de Amoreiras, que já é Itaparica, e essa senhora veio pra cá há muito tempo atrás e trouxe essa tradição pra aqui, e acabou se perpetuando.

Cíntia: Quem era essa senhora?

Dedéa: Dona Iná, ela já faleceu, ela era iniciada no culto aos orixás, inclusive ela foi iniciada na primeira casa de culto aos orixás daqui, que era na Vera Cruz.

Cíntia: A casa de Xangô de vera Cruz?

Dedéa: Era, a casa de Xangô de Vera Cruz, filha de finado Fulô, isso é muito legal, muito legal mesmo. Então na verdade eu vivo num ambiente, cresci num ambiente onde é complicado dizer assim, começou assim ou começou assado, então o trabalho que eu faço hoje é só um rescaldo de tudo o que eu vivi.

Cíntia: Você conhece Ivanildes lá de Misericórdia?

Dedéa: Conheço, conheço sim. Então é complicado eu dizer assim pro que eu faço o trabalho com o Alafiã, acho que porque eu tenho a necessidade de passar pros outros o que eu aprendi. Tipo assim, o que eu aprendi, eu aprendi assim na minha vivência, tanto

na infância como na adolescência, e esses adolescentes que vieram depois de mim não tiveram essa mesma chance.

Cíntia: E esse terno você faz com o pessoal do Alafião?

Dedéa: É, quando eu consegui recuperar, recuperei com o pessoal do Alafião, por que os adultos já não estavam mais querendo, é como eu estou te falando, antes as mães participavam e os filhos também participavam, e depois as mães pararam de participar, e os filhos também, aí tava acabando, um dia eu percebi, eu falei assim: puxa, acabar uma coisa maravilhosa dessas, pêra aí. Aí eu chamei os meninos do Alafião e disse assim: A partir de agora o Alafião faz parte do robalo e o robalo faz parte do Alafião. Aí eu pegava as roupas de puxada de rede vestia nos meninos do Alafião, e os meninos iam acompanhando o robalo e fazendo o samba, botavam o boné do Alafião, botavam o chapéu do Alafião de palha, e os pescadores saíam atrás incentivando. E Dona Iná faleceu há dois anos atrás, e ela me pediu assim: “Não deixe acabar”. E eu tive que ficar mesmo com essa responsabilidade, e eu sinto muito orgulho, pena que, como eu falei no início pra você, a falta de apoio, a falta de incentivo.

Cíntia: Quem é que toca?

Dedéa: No Alafião eu toco, e alguns meninos que eu treino pra isso, né? Os que se identificam melhor com a percussão, vão aprendendo um com o outro, eu vou passando, uns já vem com o dom, mas precisam aprender.

Cíntia: Como você aprendeu?

Dedéa: Rapaz, como eu aprendi a sambar, como eu aprendi a tocar, eu não sei. Eu acho que já vem mesmo porque, eu tenho um sobrinho que está com 8 anos agora, será que você nasceu tocando? Pode ser, mas pode ser que ele tenha aprendido a tocar me vendo tocar. Meu pai sempre tocou, minha mãe sempre sambou, e aí é aquela coisa, como é que começou? É complicado, porque vem mesmo da família. Alguns meninos podem dizer hoje pra você que aprenderam a sambar no Alafião, aprendeu a tocar no Alafião, mas antes não, antes era a nossa vida cotidiana, minhas santas já dançam, já cantam, já tocam, elas estão realmente levando ao pé da letra o que a mãe, elas já nasceram sendo preparadas pra serem monitoras, mas na verdade nem precisei realmente preparar, foi uma coisa que foi acontecendo naturalmente.

Cíntia: E o figurino do samba?

Dedéa: Não tinha figurino, antes não tinha, porque na verdade essa coisa de re-estabelecer o samba de roda, criar grupos de samba de roda é que criaram a convenção

de que existe um figurino. O samba é o samba, estávamos aqui, tinha um grupo de pessoas conversando e era o aniversário de alguém, ou era uma festa de São João, uma festa de São Pedro, ou um final de carnaval, é sambou e sambou. E vamos fazer o samba na mesa e no banco, pé no chão, samba duro, e vamos tocar na lata, na verdade nem instrumentos existiam, normalmente um pandeiro, em algum momento uma ou outra pessoa tinha um pandeiro, era o samba na palma da mão, com uma madeirinha, isso aí sim existia, as mulheres costumavam guardar uma madeirinha pra bater no samba, durante o samba, isso aí sim, mas instrumental não.

Cíntia: Uma das minhas questões qdo eu comecei esta pesquisa foi justamente essa, eu me deparei com grupos e me desesperei: Meu deus não existe tradição de samba na ilha?

Dedéa: O que existe hoje são grupos culturais que estão investindo o samba de roda, criando figurinos pra apresentar esse samba, grupos de apresentação, que é outra coisa. Mas o samba sempre teve, inclusive aqui no Alafiã, toda vez que é o aniversário de alguém a comemoração é com o samba de roda. Ali, ta ensaiando alie, é o aniversário de fulano, vamos ensaiar, ensaiamos a puxada de rede, o maculelê e o samba de roda, todo mundo calado, e quando a pessoa vem pro meio da roda, pronto, já cantamos o parabéns a você e a pessoa tem que dançar com todos os que estão na roda, na capoeira também é assim.

Cíntia: As composições aparecem aí?

Dedéa: As composições às vezes surgem do nada, surgem do momento, surgem da situação. Situação como a de seu Nestor em que

Havia-se uma suspeita por parte do companheiro de que ela o traía, e ela tentou uma agressão a ela, e nessa agressão acabou desferindo um golpe que acabou por arrancar a orelha dela. E meu pai que sempre foi muito moleque, um dia começando o samba ele começou a cantar: “se não fosse a Olinda quase que o pelego me mata, quase que o pelego me mata, quase que o pelego me mata”, ninguém respondia ao samba, e ficou todo mundo olhando pra ele e olhando pra ela, e ela só faltou matar meu pai, mas aí caiu na boca do povo, e todo mundo já sabia cantar e aí não tem mais jeito, e hoje já faz parte essa música do repertório, pelo menos do povo aqui da Ilhota.

Cíntia: Na casa de candomblé, e quando tem festa?

Dedéa: Quando tem festa nós suspendemos as atividades temporariamente. Porque qdo o Alafiã começou, começamos na sala da casa da minha mãe e eram só 22 pessoas, e aí

começou a crescer, crescer e crescer, e aí a sala da casa de minha mãe já não suportava mais, aí começamos a ensaiar na frente da minha casa, minha casa não, desculpe, que isto aqui era um terreno baldio, na frente da casa de minha mãe, na areia, aí depois começou a crescer mais, aí fomos pra praia, ensaiávamos na praia, tivemos várias tentativas de incursão aqui na sede social, tinha uma rejeição, eles preferiam colocar na sede jogo de sinuca, o jogo de baralho, dominó, tudo, menos o trabalho social, mas eu nunca parei, eu sempre fui muito persistente.

Cíntia: mas quando vocês têm obrigação, festas de candomblé, vocês têm samba também? Depois das festas?

Dedéa: Olha só, geralmente não, em festa de Orixá não, só qdo é festa de caboclo, tem o samba de caboclo. Depois, tipo assim, inclusive aqui em casa está se tornando tradição, agora que eu lembrei, de uma tradição aqui da Ilhota, aqui da minha casa, agora que eu lembrei, você falou uma coisa boa, no mês de maio, o último domingo de maio, aí é a festa da cabocla Jurema, e aí o que é que acontece, geralmente são dois dias de festa, sábado e domingo, e na segunda-feira, o pessoal não vai embora, então as bebidas e as comidas que sobram da festa, minha mãe que descobriu isso, o pessoal o que é que faz, colocam as comidas e as bebidas debaixo da roupa, colocam nas bacias e fazem questão de ir pra fonte do Tereré lavar a roupa, e até aí a minha mãe não sabia por que esse interesse todo em ir lavar as roupas lá no Tereré, entendeu?

E aí eles iam, e lá mesmo lavavam as roupas, lá mesmo começavam a farra, e lá mesmo começavam o samba, bebiam e comiam o que sobrava, e aí na volta, fazem o maior samba, que não é mais o samba de caboclo, posso dizer que é um samba em comemoração pelo sucesso da festa, por que foi tudo bem, por que foi tudo tranqüilo, e aí não é mais caboclo é das pessoas que trabalharam a festa toda, entendeu? Na verdade é uma comemoração por que deu tudo certo, é dizer que o trabalho todo que teve, foi legal, a festa transcorreu sem nenhum problema.

O Tereré é uma das fontes. Na verdade o Tereré é um grande tanque onde essa mata vem do interior da mata, não me pergunte como, por que eu já, diversas vezes tentei fazer incursão na mata pra ver, por cima de um grande cano de ferro, que é mito antigo. E essa fonte tem uma história interessante por que é um tanque que cai água 365 dias por ano, é como se fosse uma sobra do tanque, esse tubo por onde a água cai, é na verdade o topo do tanque, pro tanque não transbordar, a água tá sempre caindo 365 dias

por ano. É muito interessante, por que não se sabe exatamente como esse tanque permanece sempre cheio.

Cíntia: E o pessoal vai pra lá lavar a roupa?

Dedéa: Ia muito, não é, mas depois que houve encanamento de água diminuiu, só qdo tem festa da Jurema ou quando falta água na Ilha, verão alto assim, quando falta água... Fica próximo da fonte do silêncio.

Cíntia: Você falou que tinham quantas fontes na Ilha?

Dedéa: Na ilha assim tem várias.

Cíntia: Eu só conheço aquela de Itaparica.

Dedéa: Qual a do irmão Wenceslau? Ah! A fonte da Bica, mas tem uma outra reserva florestal muito linda, onde foi...O Irmão Wenceslau era uma heremita, foi uma pessoa da comunidade de Manguinhos, e ele ficou cego e a família começou a desprezá-lo, e um dia ele entrou na mata e resolveu m orar sozinho, e ao chegar lá ele ficou morando lá mesmo no meio do mato, ele achou uma clareira, ele encontrou uma fonte, ele sonhou na noite. Contam pessoas da família, que conviveram com ele que ele teve um sonho, uma mulher vinha no sonho e dizia pra ele procurar uma fonte e lavar os olhos, e se banhar todos os dias, e um dia, com a continuidade ele voltou a enxergar, e voltou à civilização, por assim dizer.

Cíntia: Isso aconteceu há quantos anos?

Dedéa: Olha, o irmão Wenceslau fez 108 anos no ano passado. E aí todos os anos, no dia do aniversário dele tem um evento que é maravilhoso.

Então assim, as que eu conheço, tinha a Fonte dos Milagres que era em São Roque, na Misericórdia, mas que infelizmente as pessoas compraram, eu não sei bem, eu conhecia desde criança, era a fonte dos milagres, por que na festa de São Roque, as pessoas que iam levavam uma garrafinha pra pegar água, e tinham os batizados, aqui na Ilha isso era uma coisa muito comum. Você nunca veio na Ilha, aí você veio e foi na festa de São Roque, no dia 16 de agosto, então chegando lá na fonte eu vou te batizar, ou você escolhe alguém. E o batismo é exatamente isso, é você pegar daquela água e dizer em nome de, vou cantar:

Rio Verde, rio de janeiro, rio de Jordão,
São João batizou Cristo, batizou João
Assim mesmo eu te batizo no rio do Jordão

E aí vai, e aí tinha esse costume muito grande aqui na Ilha. Tinha as fontes do baiacu, que na verdade não são fontes, são rios, são riachos, que estão

acabando, por que o pessoal está desmatando, poluindo, e aí assim, aqui na Ilhota tem a Fonte do Urubu, a Fonte do Tereré, e a Fonte do Silêncio. E a Fonte do Urubu está se perdendo por causa do desmatamento, acionamos até na semana passada a COPA, aquela repartição da Polícia Militar que protege o meio ambiente. Vamos pegar mainha de surpresa?

(saímos da casa de Dedéa e vão pra casa de Dona. Zenaide, que fica ao lado).

Dedéa: Aqui foi onde eu nasci (mostra a casa), cresci, fugi.

Cíntia: Ah é! você fugiu?

Dedéa: Fugiu, tentei morar em Itapoá, mas aí a raiz é mais forte né? (chegam a casa de Dona Zenaide), a origem é mais forte, acabei voltando pros fundos da minha casa.

Cíntia: Boa tarde (encontram o pai de Dedéa).

Dedéa: Este é meu pai. Te contei a história dele, né? (sofreu um avocê e ficou seqüelado).

Aqui foi um grande tocador de samaba, daqui a pouco vou pegar os instrumentos, porque mesmo apesar do problema, uma coisa que ele não esqueceu foi o toque. Foi tocar foi João, ainda gosta de tocar samba? Como é a música de Orinda? Cante aí? A música que o senhor fez, de Orinda mais Florice? Cante?

João: “Se não fosse Orinda, quase que o Pelego me mata, quase que o Pelego me mata, quase que o pelego me mata. Na beira do rio...”

Dedéa: Ela não gostava que o senhor cantasse essa música? Ela queria era bater no senhor, dizia que o senhor estava muito ousado (risos).

(seguimos em direção à cozinha, procurar Dona. Zenaide).

Dedéa: Pode vir pra cá Andréia, venha pra cá Andréia, venha pra cá criatura. Andréia tá fugindo... É esta pequena que samba, mas precisa estar de bom humor (aponta para a sobrinha de 4 anos de idade).

Dona Zenaide: Aí, vieram pra voltar?

Cíntia: Viemos pra voltar.

Dona Zenaide: Não pode comer peixe, não pode. Venha domingo pra comer o peixe, que eu faço a moqueca pra você?

Cíntia: Eu venho domingo pra festa...

Dona Zenaide: Pra festa do Marujo?

Cíntia: pra festa do dia do Samba na Gamboa.

Dedéa: dia 2 de dezembro, na Gamboa.

Cíntia: E dia 9 que é a do marujo, eu venho também.

Dona Zenaide: Aí você vem dia 9 que é segunda-feira, pra ver o sambinha de Marujo.

Dedéa: É domingo mãe, ta variando?

Dona Zenaide: Ai, é domingo.

Dedéa: Naide eu queria te fazer umas perguntas, pode ser? A senhora só precisa responder, oxe. Mas não tem nada da senhora continuar fazendo suas coisas, não.

Na hora de arrumar eu vou dizer o que fica direitinho, não precisa se preocupar.

Aquela ali é minha irmã, Andréia.

Cíntia: E samba?

Dedéa: Muito, é uma das dançarinas do Alafião, começou no Alafião, dança muito e é iniciada também no santo, é a Iyákekerê da casa, e é minha irmã mesmo, viu, apesar da cor, porque ela puxou lá a minha bisavó de parte de mãe, mas é irmã de pai e mãe mesmo.

Esta aqui é Dona Vitória, também componente do Alafião, dançarina e sambadora do Alafião.

Mainha ela me perguntou como é que eu aprendi a sambar, eu não sei. To dizendo a ela que ta no sangue e faz parte, aí o que eu lembrei de contar, uma tradição antiga, né, porque na verdade ela quer saber também como foi que a gente chegou a ter esse trabalho do Alafião. Aí eu falei que eu tive a oportunidade de viver isso na família, e os meninos de agora não, então é como se a gente estivesse trazendo tudo, pra fazer aqui dentro porque na rua eles não acham, e são poucos na família.

Aí eu falei do samba das lavadeiras, o samba do dia 2 de julho, o samba que tinha lá no rio do silêncio...

Dona Zenaide: Mais importante do que esses sambas era a dormida da Boa Morte, dia 15 de agosto, na Igreja de Santo Antônio dos Velásquez, lá depois do jaburu, não tem uma igreja assim bem de frente pro mar?

Dedéa: Nós vamos lá pra ver.

Dona Zenaide: É uma igreja assim bem pra dentro d'água, é uma das igrejas mais antigas aqui da Ilha, e hoje está abandonada. Então no dia 15 de agosto tinha a festa de Nossa Senhora da Boa Morte, e era feita pelo pessoal das Docas, pelos doqueiros. Então essa festa era assim, rezavam, rezavam e rezavam os benditos e depois amanheciam o dia sambando e comendo água, era o samba da Boa Morte.

Cíntia: E isso foi em que época Dona. Zenaide?

Dona Zenaide: Ah, isso eu não alcancei, isso era contado por minha mãe e meu avô, que eram participantes.

Dedéa: E também nessa mesma época tinha o samba de Santo Antônio, né? Que o samba de Sto Antônio, eu já li muito, e minha avó também falava que era o seguinte: na trezena de Sto Antônio, os barqueiros, que era a forma de se chegar às localidades, por que antes as localidades não eram pra dentro da Ilha, eram mais na beira da praia, então todos os donos de barco vinham com os barcos a vela e se encontravam na Igreja de Sto Antônio dos Velásquez, todos os dias, até o dia 12 de novembro.

Dona Zenaide: No dia 1º de novembro tinha o encontro desses barcos na Barra, no Porto da Barra, e era só samba, samba, samba, samba pra não acabar mais.

Cíntia: E era samba corrido ou de viola?

Dona Zenaide: ah! Todos os tipos, tudo junto, corrido, de viola.

Dedéa: Aí no Sto Antônio do velásquez, do dia 12 pra o dia 13 eles desmontavam o barco, por que todos os dias os barcos iam e vinham, e aí no dia 12, por que era o dia da festa então eles desmontavam as velas dos barcos, e com essas velas eles formavam tendas e o samba comia no centro mesmo até...pra comemorar o dia de Santo Antônio. Então isso é bem a raiz mesmo do samba aqui da Ilha. As festas de largo...

Cíntia: E dessas festas, dessa época não havia essa preocupação de figurino?

Dona Zenaide: Não, dançava com a roupa que tivesse. Hoje se procura usar figurino que é pra poder valorizar mais, né? Que não é um preservar é um re-inventar, re-criar.

Dedéa: Isso já é uma coisa de recriar mesmo. Deixa eu dizer uma coisa, agora já, recente, recente o que, há dois anos atrás aconteceu um fato interessante, na festa do dia 16 de agosto que eu te falei de São Roque, uma das festas mais tradicionais que tem aqui, e a de 14 de setembro que é a de Nosso Senhor da Vera Cruz, nós fomos pra Misericórdia, chegando na Misericórdia tem sempre a roda de capoeira e o samba de roda, mas depois que instituíram os palanques, os sons com bandas, aí o samba de roda faz aquele pouquinho, a capoeira faz aquele pouquinho e pára. Só que aí caiu um aguaceiro, choveu muito e a banda não pôde tocar, e o que foi que nós fizemos, o meu tio Gerson, que tocava pandeiro, que eu te falei do cd, Remor, que é o do cavaquinho, e Manteguinha, que é do pandeiro, e aí tinha uma tumbadora, aí tio Gerson falou: “Minha filha, venha cá”. Nós ficamos num pedaço desta largura, do tamanho desta varanda, e aí, minha irmã, fizemos um samba de roda que foi a atração da festa por que a banda não podia tocar, porque a chuva não deixou, entende, então foi um samba daqueles onde o

peçoal antigo que já não aproveita a festa, porque é só pagode, pagode, pagode, quando viu o samba de roda e naquela coisa mesmo, aí não agüentaram, e aí, quando passou a chuva a banda teve que esperar o samba de roda acabar pra começar a tocar. E hoje nós temos uma banda no Alafiã, que, não é bem do Alafiã, chama Baba de Moça, é assim uma parceria com o Alafiã, e qdo nós fazemos shows a prioridade é o samba de roda, e aí nós subimos no palco enquanto o povo ta tocando seresta, voz e teclado, não sei o que, se instala o samba de roda. E aí eu já to no clima e já ta no sangue, o último show que eu fiz eu tava com tanto sono, que eu tinha a noite perdida, aí o vocalista disse assim vamos puxar só samba de roda, aí eu liguei o automático, dormi tocando. Fizemos um show maravilhoso, mas eu sinceramente, eu digo maravilhoso, mas eu não vi nada por que eu tava dormindo e tocando. Mas aí eu sei que foi bom pro que no final qdo terminou, o pessoal disse assim Dedéa acabou, aí eu acordei e o povo pedindo pra gente continuar, pedindo mais e mais e mais. Mas é isso aí. E Clayton, que passou aqui agora, é o mais novo percussionista da família, e já toca um samba, aquele pequenininho que passou aqui, mas ele passou tão rápido. Ele samba, toca, canta...

Cíntia: Eu vou voltar então no domingo...

Dedéa: Quer saber mais alguma coisa da véia? Quero botar ela e Tia Nice juntas, botar as duas juntas, chamar Dona. Zoinha, por que a gente faz que nem a conversa que nós tivemos, porque qdo uma vai lembrando a outra, aí a gente vai até 1730, que foi qdo elas nasceram... (risos gerais).

Dona Zenaide: Tão achando muito eu ter nascido em 44?

Dedéa: Não, por que eu acho interessante a gente fazer, ficamos aqui até quase as duas horas da manhã, que é pra fazer aquele estudo da família, que eu falei pra você. Ficamos conversando, conversando, conversando, e aí foi indo e a gente foi chagando assim a uma séria de situações que, algumas que eu sabia e outras que eu não sabia e queria saber.

Não, eu que pedi. (chegou uma das crianças com o timbal).

Dona Zenaide: Vai tocar agora é?

Dedéa: pra fazer sabe o que? Pra cantar as músicas que eu disse a ela agora das letras do samba. Eu disse a ela que era a gente que inventava, inclusive a que painho inventou de Orinda: “ Se não fosse Orinda...”

Dona Zenaide: Deixa eu botar ele logo pra comer, enquanto isso. É que ele tem os horários das refeições dele, pra não dormir com o estômago muito cheio.

Dedéa: As músicas mais conhecidas nossas... (senta-se com o tambor e começa a tocar). (logo que o tambor começa, todos os que estão pela casa e nos vizinhos se aproximam, chegando na cozinha, Dedéa canta o Samba do Mureré, e outras).

Dedéa: Eu tento, é por que em vez de pegar uma samba dela eu peguei uns toques do de cá, mas aí eu sambao e toco também, tudo junto.

Cíntia: mas deixa que no domingo eu vou voltar pra passar o dia, viu.

E onde é que é?

Dedéa: aqui atrás.

Cíntia: A comemoração do dia do Samba?

Dedéa: Ai não aqui na Gamboa.

Cíntia: Posso vir pra gente ir junto? Você vai a que horas?

Dedéa: Vou procurar saber primeiro o horário, por que eu também não sei o horário direito, viu.

Cíntia: Então no sábado eu ligo pra saber direitinho o horário.

Dedéa: Deixa eu dizer uma coisa, essa coisa de juntar pra conversar, seria bom um dia que você pudesse vir pra ficar .

Cíntia: Então eu pensei que eu poderia vir no domingo pra ficar pra segunda.

Dona Zenaide: Por que você não vem no sábado e já fica pra domingo, por que aí já tem esses eventos pra vocês irem.

Dedéa: O negócio é que no sábado a noite todos nós vamos sair, só se você quiser ir com a gente.

Dona Zenaide: A é no sábado teremos um show candoblístico, é uma saída de iawó.

Cíntia: Eu sou Abiã, não posso ir em festas de candomblé em casas que não sejam a minha...

Dona Zenaide: Ah!!!!!!!!!! Você está por dentro né?

Dedéa: ela é do Afonjá mainha.

Dona Zenaide: é do Afonjá. Você deve conhecer Daíra não? Porque Daíra frequenta muito lá, ele é percussionista.

Cíntia: Pode ser até que eu conheça, mas não de nome.

Dedéa: Ele vai muito no Gantois. Ele tem muitos amigos lá.

Dona Zenaide: Onde tem artistas iniciados ele vai, ele sempre está, Gantois, Afonjá. É Caetano Veloso, é Gal Costa é Gil.

Cíntia: No Afonjá não tem tanto não, mas a tradição diz que são mais os pesquisadores que estão lá, né? Todo mundo que pesquisa ta no Afonjá, e os artistas conhecidos estão lá no gantois, na Casa Branca.

Daí eu posso vir então no domingo pra segunda?

Dedéa: Pode sim

Dona Zenaide: Mas já é nesse domingo que ela vem? Mas o samba do marujo vai ser na outra semana, no dia 9.

Cíntia: mas eu venho de novo.

Dedéa: Deixa só eu cantar um pouquinho do samba do Alafiã, que foi . Eu fiz um festival de músicas, e aí eu compus algumas músicas e alguns alunos tambémmm compuseram, e aí a que ficou em 1º lugar foi a minha.

Dona Zenaide: Filme aqui esta menina linda.

(a netinha, Ariádines, aparece de biquíni), agora ela não samba nada (ta retada).

Dedéa: A vencedora foi a minha e o segundo lugar foi um samba de roda. (canta e toca)

Sou negro do Alafiã, eu só vejo minha voz ao som do tambor
 Oxossi se uniu com Oxum
 Canto pro Alafiã com a força de Xangô
 Hoje eu vou pro Alafiã, hoje eu vou te conhecer
 Na Ilhota, Mar Grande só vai dar eu e você.
 Hoje eu vou pro Alafiã, hoje eu vou te conhecer
 Na Ilhota, Mar Grande só vai dar eu e você.
 Sou negro da grande raça
 Com raízes da costa e lá do conga
 Nossa negritude é grande beleza
 Eu não saio daqui, aqui é meu lugar.
 Hoje eu vou pro Alafiã, hj eu vou te conhecer (...)

Ela ta doida pra ver a senhora sambar mainha.

Cíntia: É, eu to doida pra ver a senhora sambar.

(Dona Zenaide está passando na frente do tambor e começa a dançar)

Dedéa puxa:

Lelê diá, lelê dia
 Coro: Lelelê, lelê dia
 Lelê diá, lelê dia
 Coro: Lelelê, lelê diá

(um por um dos moradores da casa que se aproximaram e dos vizinhos e foram entrando cada vez um pra dançar no centro da roda. Dona zenaide começou a cantar, todos se animaram e virou uma festa na cozinha)

A minha laranjinha eu tirei do laranjal (Dona Zenaide dançou e foi cantando em direção a um armário de luca onde pegou um prato e um garfo e começou a tocar pra todos) e disse:

Dona Zenaide: Não é só Dona Edith que toca prato não, aqui na Ilha também se toca prato

Dedéa: Inclusive a ilha tem o costume de se tocar o que tivesse na mão.

APÊNDICE I

Transcrição de conversa com Dedéa e Dona Zenaide, dia 02/12/2007

(dia do samba)

Ilhota - Mar Grande - Vera Cruz (conversa na cozinha de Dona Zenaide, após a festa. (voz, mp3)

Faixa 1

Cíntia: Como se chama o lugar se lavam as roupas?

Dedéa: Fonte do Tereré (Rio do Silêncio) é onde vão lavar as roupas após as festas da Cabocla Jurema da casa de Dona. Nice, tia de Dedéa.

Após o samba de marujo também.

Lá também se toma o “banho de meia noite” pra passar a ressaca, pois cura durante o São João. Dona Zenaide diz que cura por que é da Oxum.

Na Sta. Mazorra: tinha a festa de São João de casa em casa e após isso iam tomar banho no Tereré.

1º a 6 de janeiro, festas de terno de reis de porta em porta (câmera). Ela fala de um que ela tenta resgatar com as crianças do Alafiã, que se chama o Rancho do Robalo (atividade praieira).

Dedéa cita outros grupos de Terno de Reis, entre eles: O Rancho do Boi (Ile axê), Rancho das Rosas (Ilhota), Rancho da Borboleta (...)

Obs: Ver figurino de samba de roda meus, falar com Bibi e trazer pra Dedéa.

Foi a partir dos eventos que aconteciam e acontecem na ilha que Dedéa montou o roteiro de coreografias do Alafiã, após a homenagem aos Ranchos de Terno de Reis (que ela faz no formato de puxada de rede), ela reúne as meninas e forma-se um samba de roda (como de costume nas comemorações da ilha).

Dia 2 de fevereiro tem o presente para Iemanjá.

Dedéa sugeriu juntar as pessoas que lavavam as roupas no Rio do Silêncio para conversar e encenar, reviver, dramatizar o que era feito antigamente (nos tempos da lavagem de roupa de Dona. Zenaide.)

As meninas (filhas de Dedéa) vieram mostrar os bordados que fazem em toalhinhas.

Faixa 2

Começa com recapitulação da conversa sobre o afoxé, Dedéa não gostava de vestir saias, por isso adotou o modelo de amarrações feitas pelo Ilê Aiyê. Tudo começou com o afoxé de Dona Zenaide e do Sr. Álvaro.

Dedéa: Enquanto minha mãe estiver aí, e passa pra mim e passo pras minhas filhas, não é uma coisa inventada, ele está em movimento.

Gerson, Manteiguinha e Remor eram os três parceiros tocadores de samba de viola tradicionais da Ilha.

Dedéa: Minha sobrinha de quatro anos de idade já brinca com elementos dos cultos de Babá e de candomblé (com propriedade), sabendo diferenciar um do outro e que sabe sambar desde que aprendeu a andar, o aprendizado de todas essas coisas, inclusive o do samba é natural como aprender a andar e brincar, é na brincadeira que as crianças aprendem as coisas sérias (...)o pai dela é Otun do avô, (cargo na casa de culto a egungun)...ele tanto sabe de coisas de fundamento da casa de babá como de candomblé. Minha tia o que é isso no seu braço? E eu respondi: é cura. E ela disse: eu não quero fazer isso. E eu disse: é mesmo? Você não quer ser iawô? Ela disse; eu não. Não quero mesmo, não (risos). Não quero ser de candomblé.

Dedéa: A casa de Xangô de Vera Cruz fica no Baiacu: A primeira casa de culto a Egungun do Brasil. “ontem o pessoal tava capinando...do outro lado da pista tem a fonte que, segundo as pessoas antigas, era lá que se banhavam os iawos...

Não tem ninguém mais vivo da família lá. As pessoas mais próximas vivas são Hilda e (ela conta a história dos últimos tempos dela de abiã qdo foi na última festa que teve na casa, dormiu lá e foi levada pra conhecer as otás (pedras de fundamento, onde está concentrado o axé dos orixás da casa. Alísio, o último responsável pela casa antes de fechar, a levou no meio da noite.)

Falei do pai Serafim, na suspeita dele ser cultuado como entidade de umbanda lá.

Dedéa conta a história que sua avó lhe contou sobre a família de Serafim: Serafim era pai de Fulô, bambochê, pai de Serafim, que teve quatro filhos: Marcos, Eduardo,...e Fulo, que matou Serafim.

Dedéa: Fulô que era o filho, mandou uma coisa para o pai, Serafim, envenenada, uma coisa mais ou menos assim, né? O pai descobriu, descobriu no jogo, e aí mandou chamar o filho, preparou uma magia numa panela e pediu a ele que mexesse a panela e ele morreu. Antes de Serafim morrer, chamou os três filhos, e despachou cada um com os fundamentos de um egun pra cultuar, Eduardo, Marcos, e cada um achasse uma localidade na Ilha pra continuar o culto de família. E pela cronologia é isso mesmo: o primeiro a aparecer é chamado de barro vermelho, no bela vista o barro preto, as construções eram feitas no alto, e o barro branco ou Tum Tum, na ponta de areia.

A história conta que serafim invocou o egun do avô, que era bambochê, que trouxe a família de culto a egun da África, depois que Bambochê morreu, serafim herdou os fundamentos do pai.

(a história da pesca de baleias na localidade comandada por xangô de forma de ajuda na prospecção de recursos forma de ajuda na prospecção de recursos Vera Cruz).

A Igreja de 1861, a ruína, construída por portugueses, quando os jesuítas chegaram, já tinha a aldeia de Tupinambás, a índia Paraguaçu, filha do chefe itaparica. Precisavam dos índios pra trabalho, eles não se deixavam escravizar, e trouxeram negros africanos pra trabalhar, os três locais formavam um triângulo: o terreiro, a aldeia e a ruína). Dedéa vê aí a semente não só do samba, mas de toda a cultura de Itaparica.

(conta a história do corpo do bebê encontrado em condições raras de conservação após muitos anos na ruína da aldeia).

De 10 anos pra cá reativaram as missas na ruína da capela.

Lenda de nosso senhor de Vera cruz, contada como tradição;

Nosso senhor de Vera cruz, 13 pra 14 de setembro, um homem num cavalo branco é visto correndo por toda a ilha (Xangô ou o Senhor de Vera Cruz). Em todas as casas se colocavam ramos de folhas com um retalho ou fitas em vermelho e branco, pra dizer que naquela casa havia pessoas que o respeitavam.

ANEXOS

ANEXO I

Transcrição canções da Festa da Cabocla Jurema.

25 de maio de 2008

Ilhota- Mar Grande- Vera cruz

Campo Formoso

Abre-te campo formoso

Abre-te campo formoso

Cheio de tanta alegria

Cheio de tanta alegria

Tindorerê

Tindorerê auê cauísa

Tindorerê é sangue real

Eu sou filho, eu sou neto de aruanda

Tindorerê auê cauísa

Tindorerê de onde é que veio?

Coro: Eu vim de Angola ê!

Tindorerê de onde é que veio?

Coro: Eu vim de Angola ê!

Eu vou ali

Eu vou ali

Coro: mas volto já

Eu vou ali

Coro: mas volto já

Foi agora que eu cheguei

Foi agora que eu cheguei donê!

Foi agora que eu cheguei dona

Me valei Nossa Senhora donê!

Me valei Nossa Senhora doná

Coro: Foi agora que eu cheguei donê!

Foi agora que eu cheguei dona

Me valei Nossa Senhora donê!

Me valei Nossa Senhora doná

Eu cheguei agora, eu cheguei agora

Eu cheguei agora, eu cheguei agora

Mureré

O samba do Mureré
O samba do Mureré
O samba do Mureré
Mulé cabeça de vento
Coro: o mulé
Juízo mal governado
Coro: o mulé
Assim como Deus não mente
Coro: o mulé
Mulher não fala a verdade
Coro: o mulé

Tabaréu

Tabaréu réu réu
Quem te deu esse chapéu?
Coro: Tabaréu réu réu
Quem te deu esse chapéu?
Coro: Tabaréu réu réu

Canção de saudação

Ô boa noite pra quem é de boa noite!
Ô bom dia pra quem é de bom dia
A benção meu papai a benção
A Jurema é rainha lá da Juremeira

Coro: Ô boa noite pra quem é de boa noite!
Ô bom dia pra quem é de bom dia
A benção meu papai a benção
A Jurema é rainha lá da Juremeira

ANEXO II

**Transcrição de canções registradas na comemoração do Dia Do Samba
Centro de Capoeira Angola Paraguaçu
Gamboa- Mar Grande – Itaparica
Dia 02/12/2007**

Grupo Sol Nascente**Caninana**

Que cobra é essa?

Coro: é caninana

Que cobra é essa?

Coro: é caninana

Barata

Sai sai saia barata

Coro: saia das cadeiras dela

Sai sai saia barata

Coro: saia das cadeiras dela

Não venha bulir com ela

Coro: saia das cadeiras dela

Grupo *La Plata*

Que navio é esse que entrou de proa

É o navio *La Plata* que entrou na Gamboa

Quem matou meu gavião

Quem matou meu gavião?

Coro: Não fui eu, não fui eu quem matou meu gavião

Gavião, gavião

Quem matou meu gavião?

Coro: Não fui eu, não fui eu quem matou meu gavião

Gavião, gavião

Pé de lima, pé de limão

Pé de lima, pé de limão

Coro: Pé de lima, pé de limão

Pé de lima, pé de limão

Coro: Pé de lima, pé de limão

Caninana

Que cobra é essa?

Coro: é caninana
 Que cobra é essa?
 Coro: é caninana

Tabaréu

Tabaréu réu réu
 Quem te deu esse chapéu?
 Coro: Tabaréu réu réu
 Quem te deu esse chapéu?
 Coro: Tabaréu réu réu

Grupo Dois de Julho Massapé

Quem não sabe andar pisa no massapé, escorrega
 Coro: pisa no massapé, escorrega
 pisa no massapé, escorrega
 pisa no massapé, escorrega

Galo Cantou

Galo cantou na colina
 Pinto piou na gaiola
 Coro: Galo cantou na colina
 Pinto piou na gaiola

Pisa o milho

Pisa o milho, pisa o milho
 Coro: pisa o milho Iaiá to pisando
 Pisa o milho, pisa o milho
 Coro: pisa o milho Iaiá to pisando

O facão

O facão bateu embaixo
 Coro: A bananeira caiu
 O facão bateu embaixo
 Coro: A bananeira caiu
 Cai cai bananneira
 Coro: A bananeira caiu

ANEXO III

**Transcrição de canções registradas na apresentação do Grupo Alafiã
Encontro de Cultura e Arte da FACE- Mar Grande – Itaparica
Dia 06/12/2007**

Lelê dia

Lelê dia lelê diá
Coro: Lelelelê lelê diá
Lelê dia lelê diá
Coro: Lelelelê lelê diá

Mureré

O samba do Mureré
O samba do Mureré
O samba do Mureré
Mulé cabeça de vento
Coro: o mulé
Juízo mal governado
Coro: o mulé
Assim como Deus não mente
Coro: o mulé
Mulher não fala a verdade
Coro: o mulé

Tabaréu

Tabaréu réu réu
Quem te deu esse chapéu?
Coro: Tabaréu réu réu
Quem te deu esse chapéu?
Coro: Tabaréu réu réu

Essa Mulher

Se essa mulher fosse minha
eu tirava do samba já já
Dava uma surra nela
que ela dizia chega
Coro: Chega, ô meu amor!
Eu vou embora pra Minas Gerais, mas eu vou

Lá vem o Homem

Lá vem o homem
Que mata a mulher de fome
Lá vem o homem

Que mata a mulher de fome

Mulheres: Pegue o chapéu e vá se embora seu homem!

Homens: Minha morada é aqui ô mulher!

Mulheres: Pegue o chapéu e vá se embora seu homem!

Homens: Minha morada é aqui ô mulher!

ANEXO IV**LETRAS DE CANÇÕES REGISTRADAS NA FESTA DO MARUJO****09/12/2007****Marinheiro**

Ô marinheiro marinheiro

Coro: marinheiro só

Quem te ensinou a nadar?

Coro: marinheiro só

Foi o tombo do navio?

Coro: marinheiro só

Ou foi o balanço do mar?

Coro: marinheiro só

Lá vem lá vem

Coro: marinheiro só

Ele vem faceiro

Coro: marinheiro só

Todo de branco

Coro: marinheiro só

Com seu bonezinho

Coro: marinheiro só

Tabaréu

Tabaréu, réu réu

Quem te deu este chapéu?

Coro: Tabaréu, réu réu

Tabaréu, réu réu

Quem te deu este chapéu?

Coro: Tabaréu, réu réu

Saia do mar

Saia do mar, saia do mar, marinheiro

Saia do mar marinheiro

Saia do mar marinheiro

ANEXO V

**Transcrição de canções registradas no samba de cozinha de Dona Zenaide
Ilhota- Mar Grande – Itaparica
Dia 02/12/2007**

Lelê dia

Lelê dia lelê diá

Coro: Lelelê lelê diá

Lelê dia lelê diá

Coro: Lelelê lelê diá

Mureré

O samba do Mureré

O samba do Mureré

O samba do Mureré

Mulé cabeça de vento

Coro: o mulé

Juízo mal governado

Coro: o mulé

Assim como Deus não mente

Coro: o mulé

Mulher não fala a verdade

Coro: o mulé

Laranjinha

A minha laranjinha eu tirei do laranja

Oi já

Coro: lero lé

Oi já

Coro: lero lé