UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E TECNOLOGIAS (DCHT XVI)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS AFRICANOS, POVOS INDÍGENAS E CULTURAS NEGRAS (PPGEAFIN)

LAÉCIO ALMEIDA LIMA

DOS SONS ÀS FALAS

O LEGADO DOS SAMBAS RURAIS NOS SERTÕES BAIANOS

Salvador
2022

LAÉCIO ALMEIDA LIMA

DOS SONS ÀS FALAS
O LEGADO DOS SAMBAS RURAIS NOS SERTÕES BAIANOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras da Universidade do Estado da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. Linha de Pesquisa: Cultura, Educação e Memória.

Orientadora: Prof. Drª. Katharina Döring

Salvador
2022

FICHA CATALOGRÁFICA
Biblioteca Professor Edivaldo Machado Boaventura – UNEB – Campus I
Bibliotecária: Célia Maria da Costa CRB-5 / 918

Lima, Laécio Almeida
Dos sons às falas: o legado dos sambas rurais nos sertões baianos / Laécio Almeida Lima. – Salvador, 2022.
117 f. : il.

Orientadora: Katharina Döring.
Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas e Tecnológicas. Campus I. Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGEAFIN, 2022.

Contém referências e anexos.

1. Educação Musical. 2. Música – Instrução e estudo – História - Bahia . 3. Música na educação. 4. Samba. I. Döring, Katharina. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas e Tecnológicas. Campus I. III. Título.

CDD: 372.87

LAÉCIO ALMEIDA LIMA

DOS SONS ÀS FALAS
O LEGADO DOS SAMBAS RURAIS NOS SERTÕES BAIANOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras da Universidade do Estado da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Salvador, 28 de março 2022

Profª. Drª. Katharina Döning – Orientadora
Universidade do Estado da Bahia
PPGEAFIN, DEDC I

Raphael Rodrigues Vieira Filho
Universidade do Estado da Bahia
PPGEAFIN, PPGEDUC, DEDC I

Luan Sodré de Souza
Universidade Estadual de Feira de Santana
Departamento de Letras e Artes (DLA)

AGRADECIMENTOS

Sempre ouvi dos meus pais e de pessoas que me rodeiam e, seguindo o exemplo deles, eu sempre falei a frase Se Deus Quiser. Portanto, agradecer significa para nós admitir que Deus quis. Ele quis que esta pesquisa acontecesse e que essas pessoas que conheci presencialmente, virtualmente ou apenas por apreciação de registros audiovisuais ou escritos contribuíssem para este feito. A palavra ‘obrigado’ é muito necessária aqui e eu a repito como um infinito *ritornelo*, porém ela não diz tudo. Talvez o meu olhar presencialmente já tenha dito. Talvez o poder da ancestralidade e/ou a energia positiva que emana agora do meu corpo diga/digam. Certo é que tenho um ‘obrigado’ especial para cada pessoa ou grupo: Obrigado, comunidade baiana! Obrigado, Áurea Lima e Maria Lima, minha esposa e minha filha! Obrigado, Zeca e Vaninha, meus pais! Obrigado, PPGEAFIN! Obrigado, grupo virtual Os Amantes do Samba! Obrigado, Katharina Döring, minha orientadora! Obrigado, Silvano Pereira, Bel de Modesto, Zé Beté, Pedro da Viola, Adauto Souza, principais colaboradores na pesquisa de campo! Obrigado a todos os sambadores e sambadoras citados ou não citados e a todas as pessoas que contribuíram com suas referências!

Uma lágrima no rosto escorre, nada consola,
Toda vez que o violeiro debulha a velha viola.
Traz lembrança de vovô, de vovó e da palhoça,
Mas, é choro de alegria, é saudade que adoça.
Menino descalço, moringa, água fria,
Meia-sola, alpercata, gamela, bacia,
São quadros dessa miragem.
Reisados, cantigas e a tradição,
Pisados na sola da renovação,
Renascem noutra coragem.
Ê viola que traduz a alma nossa!
Arrepia o corpo inteiro. Ai, ai, ai samba de roça!

Tapioca na peneira, benzedeira na varanda,
Em cima do guarda-louça o rádio toca ciranda;
Grilo canta no telhado, a coruja no mourão,
Esperança no roçado e o amor no matulão.
Bem cedo se deita, bem cedo "alevanta";
O canto das matas à dor acalanta.
Aboiando, o boiadeiro,
Que vê no relento a força do céu,
No claro do sol o valor do chapéu,
No silêncio, um companheiro.

Quando a seca derradeira tange o pobre catingueiro,
Até ave de lá foge, foge o verde do canteiro.
Periquito são José quase desapareceu;
Foi-se o trino, veio a fé quando o barro endureceu.
O milho gemendo ao som do pilão;
O tacho na trempe, o calor no fogão,
Na dispensa, o santuário.
À noite o matuto reúne o pandeiro,
O terno, a viola, a novena e o "reiseiro";
O luar lhe é solidário!
Ê viola que traduz a alma nossa!
Arrepia o corpo inteiro. Ai, ai, ai, samba de roça! (Laécio Beethoven)

LIMA, Laécio Almeida. **Dos sons às falas:** O legado dos Sambas rurais nos Sertões baianos. Salvador, 2022. Dissertação (mestrado), 217 fls. Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias – DCHT XVI. Universidade Estadual da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

Esta dissertação apresenta a pesquisa de mestrado **Dos Sons às Falas: O legado dos Sambas rurais nos Sertões baianos**, realizada pelo educador e músico Laécio Almeida Lima, sob a orientação da professora Drª. Katharina Döring. Meu questionamento inicial partiu das necessidades e potencialidades pedagógico-musicais a partir das musicalidades negras brasileiras, atendendo as seguintes leis: Lei 11.645/2008 – ensino obrigatório da história e cultura afro-brasileira e indígena e Lei 11.769/08, que determina o ensino obrigatório da música no Ensino Básico. O projeto de pesquisa foi se transformando para um estudo de uma parte dos sambas rurais na Bahia, na região do Piemonte da Chapada Diamantina, indagando a presença, tradição e memória oral das musicalidades negras e caboclas nas zonas rurais da Bahia, pouco tematizadas enquanto musicalidades negras. Os procedimentos metodológicos perpassam a pesquisa bibliográfica e a pesquisa qualitativa de campo, pautada nos pressupostos teóricos da pesquisa-ação com entrevistas presenciais e virtuais e com apreciação de centenas de arquivos de áudios, vídeos, imagens e textos, contendo obras e *performances* de grupos apresentando sambas com chulas, batuques, reisados, bumba-meu-boi entre outras tradições cênico-poético-musicais produzidos e compartilhados por sambadores da região centro-norte da Bahia, do Semiárido, da Caatinga e dos Sertões. Apesar das limitações impostas pela pandemia do COVID-19, para obtenção, arquivamento e interpretação dos dados, consegui aprofundar a observação participativa, a entrevista semiestruturada, a análise documental e de conteúdo. Muitos autores dos campos interdisciplinares dos estudos culturais, históricos e musicais, além de diversas pesquisas no âmbito da cultura popular e sua relevância para a construção das identidades, construções simbólicas, histórico-sociais e práticas pedagógicas, contribuíram para a construção da pesquisa e do texto final, que pode servir para reelaboração de propostas pedagógicas e projetos políticos-pedagógicos de várias regiões, principalmente nas rurais, visando a implementação das Leis 11.645/08 e 11.769/08.

Palavras-chave: Poéticas Orais. Cultura popular. Samba Rural. Musicalização e Memória.

LIMA, Laécio Almeida. **Dos sons às falas:** O legado dos Sambas rurais nos Sertões baianos. Salvador, 2022. Dissertação (mestrado), 217 fls. Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias (DCHT XVI). Universidade Estadual da Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This dissertation presents the master's research **From Sounds to Speeches: The legacy of rural Sambas in the Bahian Countryside**, carried out by educator and musician Laécio Almeida Lima, under the guidance of Professor Drª. Katharina Döring. My initial questioning started from the pedagogical-musical needs and potentialities from the black Brazilian musicalities, taking into account the following laws: Law 11.645/2008 – compulsory teaching of Afro-Brazilian and indigenous history and culture, and Law 11.769/08, which determines compulsory education of music in the Basic Education. The research project was transformed into a study of a part of rural sambas in Bahia, in the Piemonte da Chapada Diamantina region, questioning the presence, tradition, and oral memory of black and 'cabocla' musicalities in rural areas of Bahia, little thematized as black musicalities. The methodological procedures permeate the bibliographic research and qualitative field research, based on the theoretical assumptions of action research with face-to-face and virtual interviews and the appreciation of hundreds of audio, video, image and text files, containing works and performances by groups presenting sambas with 'chulas', 'batuques', 'reisados', 'bumba-meu-boi' among other scenic-poetic-musical traditions produced and shared by 'sambadores' (samba dancers) from the north-central region of Bahia, the Semiarid, the 'Caatinga' and the Backwoods. Despite the limitations imposed by the COVID-19 pandemic, in order to obtain, archive and interpret the data, I managed to deepen the participatory observation, the semi-structured interview, the document and content analysis. Many authors from the interdisciplinary fields of cultural, historical and musical studies, in addition to several researches in the field of popular culture and its relevance to the construction of identities, symbolic, historical-social constructions, and pedagogical practices, contributed to the construction of the research and the final text, which can serve to re-elaborate pedagogical proposals and political-pedagogical projects in various regions, especially rural ones, aiming at the implementation of Laws 11,645/08 and 11,769/08.

Keywords: Oral Poetics. Popular culture. Rural Samba. Musicalization and Memory.

SUMÁRIO

CHEGUE À FRENTE **10**

1 Ô DE CASA, Ô DE FORA **16**

1.1 Ô de Casa 17

1.2 Ô de Fora 28

2 ABRA A RODA **50**

2.1 Os Sambas de Roda do grande Recôncavo e suas margens 52

2.2 Os Sambas Rurais do Semiárido, dos Sertões e das Caatingas da Bahia 59

3 DEBULHANDO A VIOLA **68**

3.1 Os Amantes do Samba – Um diário virtual 74

3.2 Festival de Chula Amarrada 105

4 QUE HISTÓRIA DE SAMBA É ESSA? **115**

4.1 Silvano Pereira 127

4.2 Bel de Modesto 148

4.3 Zé Beté 163

4.4 Pedro da Viola 169

4.5 Adauto Sousa 183

5 PEGUE NO PÉ QUE EU DEIXAR **197**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **207**

ANEXOS **213**

Anexo 1- Regulamento do Festival de Chula Amarrada 213

Anexo 2- Programação do Festival de Chula Amarrada 215

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – GÊNERO 119
FIGURA 2 – IDADE 119
FIGURA 3 – ETNICIDADE 120
FIGURA 4 – PROFISSÃO 120
FIGURA 5 – RELIGIÃO 121
FIGURA 6 – ESCOLARIDADE 122
FIGURA 7 – NATURALIDADE 123

CHEGUE À FRENTE

O estudo da musicalização de matriz africana e a elaboração de uma pesquisa com este tema sempre foi um desejo na minha carreira profissional, por considerar um dado positivo para o meu desempenho profissional e uma contribuição para o estudo sobre as culturas e musicalidades negras e populares de tradição oral. Por ser Licenciado em Música, agora Mestrando em História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena e, por trabalhar com essa temática em uma Escola da Rede Estadual de Ensino no município de Salvador, meu projeto inicial seria de abordar células rítmicas de matriz africana em músicas de diferentes compositores, brasileiros e europeus, porém, pude perceber no processo da preparação do projeto que seria uma tarefa árdua na qual envolveria perguntas sem respostas e sua aplicabilidade em sala de aula iria requerer um conhecimento prévio e mais técnico do discente, como por exemplo, a habilidade de ler partituras.

Em busca de aprofundar meus conhecimentos sobre a Cultura Negra e ajudar o discente a construir/ampliar sua identidade como afrodescendente brasileiro, tornando-se conhecedor da cultura Negra, dos aspectos identitários e da aplicabilidade da Lei 11.645/2008, que altera a Lei número 9.394, de 20 de Dezembro de 1996, modificada pela Lei número 10.639, de 9 de Janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, resolvi investigar as musicalidades de matriz africana nos espaços escolares, tendo convicção de que as tradições cênico-poético-musicais negras e nordestinas poderiam e deveriam ser elementos motivadores para a implementação da Lei 11.645/2008. O questionamento maior inicial foi: A inclusão da musicalidade de matriz africana nos espaços escolares, poderia ser uma ferramenta de transformação sociocultural e de ensino-aprendizagem sobre culturas e historicidades negras na diáspora africana?

No entanto, no período inicial das aulas do programa, em março de 2020, a Organização Mundial da Saúde reconhece a crise sanitária causada pelo *Coronavírus* como uma pandemia. O governo da Bahia suspendeu as aulas presenciais na Rede Estadual de Educação, gerando inúmeras inseguranças para os pesquisadores e professores. Sem aulas presenciais ou remotas no ensino fundamental da rede pública estadual no primeiro período da pandemia, meu caminho de vida se direcionou à roça. No segundo semestre de 2020, passei a visitar mais a zona rural e minha família no interior, no município de Piritiba onde nasci e cresci, e construí uma casa lá. Cada loja de material de construção, cada farmácia ou casa de

parente passou a servir de sala de aula e/ou biblioteca, desde que tivesse um sinal de *Wi-Fi*, para assistir as aulas remotas. As novas disciplinas junto a meu retorno a uma história de vida numa localidade pluricultural, passou a ser minha vida nova e uma guinada no meu projeto de pesquisa, que necessitava de muita criatividade e flexibilidade para se transformar em realidade, tanto do ponto de vista pragmático, como conceitual.

Por conseguinte, o estudo de campo inicialmente previsto e a aplicação de experiências e vivências dirigidas no Ensino Básico, se tornou inviável pela situação da pandemia. A ênfase mudou para os estudos bibliográficos dirigidos nas disciplinas do mestrado de forma remota e um 'auto estudo' de retomada, calçado pelas experiências do meu povo de referência: de parentes e vizinhos meus, na condição de nascido nas mãos de uma parteira candomblecista negra e mãe de santo, neto de descendentes de galegos e caboclos, adeptos às práticas religiosas afro-brasileiras, rezadores, curandeiros e sambadores, enraizados nos modos de vida indígenas. Eu, filho de pais macaqueiros[1] não letrados, agricultores de subsistência com práticas produtivas similares aos seus pais, contidas no contexto da atual agricultura familiar. Éramos também trabalhadores rurais que carregaram no "lombo" a cangalha do trabalho "macaco" e que, por força da paixão pelos sons e pela leitura, no entanto, me tornaria músico, poeta, educador musical, professor, agitador cultural, etc., com raízes numa localidade geográfica e populacional regada pelas farturas das belezas culturais plurais e diversas e por originais e significativos registros da História da Bahia que aconteceram na Chapada Diamantina.

Os estudos nas disciplinas da PPGEAFIN sobre pluralidades socioculturais e raciais e os modelos culturais coloniais, aliados à minha vasta experiência com o chão das culturas populares e com o terreno da educação musical, foram fundamentais para as mudanças do projeto inicial. Durante este período de estudos teóricos, antes mesmo do aprofundamento da pesquisa propriamente dita, as minhas perguntas iniciais: 1. de que maneira podemos propiciar a diversidade cultural, estética e humana por meios das musicalidades negras e diaspóricas? 2. a música pode ser uma ferramenta de transformação sociocultural? pareciam já respondidas quando me debrucei sobre os mais recentes textos em educação musical e etnomusicologia no Brasil. Porém, persiste uma lacuna imensa na prática educacional que está

[1] Na posição oposta ao vaqueiro, estavam os sem ocupação definida, homens e mulheres que trabalhavam ganhando o dia. Eram chamados de macacos ou macaqueiros. Esse termo é utilizado ainda hoje nas zonas rurais do Morro do Chapéu, Jacobina e cidades vizinhas para designar trabalhadores que não tem pouso fixo, diaristas e tarefeiros que pulam de galho em galho. Sobre o macaco ou macaqueiro, o trabalhador diarista, paira certos estigmas, por exemplo, a desqualificação, a vida dura da sua atividade, as dificuldades em sustentar sua família, a instabilidade ocupacional, a facilidade de ser submetido aos contratantes (FERREIRA, 2018, p. 149).

muito aquém do que vem sido formulado e questionado. Procurei aprofundar e compreender de que forma as pessoas negras (e/ou indígenas, pessoas não-brancas) trabalham com os múltiplos aspectos identitários das suas culturas, memórias e expressões socioculturais e ainda, de que forma as mesmas linguagens têm sido incluídas, elaboradas e utilizadas como um importante recurso didático de aprendizagem nos espaços escolares. A resposta de certa forma chegou até mim nas palavras da orientadora Katharina Döring. Ao perguntar se a inclusão das musicalidades de matriz africana nos espaços escolares, associadas a suas historicidades, poderiam ser ferramentas de transformação sociocultural e ensino-aprendizagem, cumprindo a Lei 11.645/2008, ela respondeu: "Pode ser..., Não! É!", afirmando que bastaria confiança para eu aprofundar um tema especifico dentro da abrangência maior que já foi respondida.

Uma grande necessidade de material documental com essa temática no ambiente educacional instigava as expectativas dessa pesquisa, pois as experiências que poderiam eclodir com a aplicação de processos de escuta, análise e criação musical dentro de um espaço tempo planejado sofreram alterações, por consequência do isolamento social. Restava-me buscar resultados de outras formas, principalmente com as bibliografias apontadas pelas disciplinas, pela orientadora e pelas mudanças no próprio projeto de pesquisa. Pelo menos eu tinha certeza de que a minha longa vivência com a educação pública (27 anos de docência em Artes), com a cultura popular do interior, da capital da Bahia e uma vasta experiência nas áreas de produção cultural em eventos que participei como cantor, compositor, instrumentista e poeta por mais de vinte anos em vários estados brasileiros, me dariam suporte para chegar a um resultado satisfatório. Direcionei-me para os estudos literários em forma de livros, teses, dissertações, artigos científicos, fontes históricas, dados coletados em pesquisas de campo, entrevistas e Leis que abordem a temática proposta, possibilitando um diálogo entre os autores e minha pesquisa. Além de fontes escritas, faziam-se necessárias no projeto inicial visitas periódicas ao CEAO[2], assim como a Biblioteca EMUS-UFBA, ao Arquivo Público e ao Museu da Música em Salvador. Com as limitações do modelo remoto, as buscas foram voltadas para materiais em PDF, arquivos virtuais, *blogs*, *sites*, páginas de busca, vídeos em filmes ou documentários disponíveis na rede, *lives*, seminários *on-line* e outras fontes disponíveis remotamente. Num primeiro momento, aprofundei várias leituras nas ciências sociais que me trouxeram fundamentos importantes: Castells (2001), Ferreira (2000), Hall (2003), Santos (1990), Sodré (1999), Souza (1991). Em um processo mais investigativo sobre

[2] https://ceao.ufba.br/ - Centro de Estudos Afro-Orientais que é um órgão complementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

a cultura negra, musicalidade de matriz africana e a música como suporte nos espaços escolares através da Lei 11.769/08, esta que altera a LDB 9394/96, destacam-se: Arroyo (1999), Diniz (2006), Santos (2012), Souza (2008), Suzigan, (2002), Penna (2012), entre outros. Esses autores trazem fundamentações essenciais para dar prosseguimento à investigação sobre a musicalidade de matriz africana nos espaços escolares, dando ênfase à importância da quantidade e qualificação de profissionais no Ensino Básico, assim como a requalificação dos atuantes, e da formação de redes e consciências quanto ao caráter múltiplo da sociedade brasileira.

Como mencionado anteriormente, minha intenção inicial era aplicar a pesquisa na área educacional, o que, no entanto, foi inviabilizado por causa da pandemia. Em paralelo, me retirando por mais tempo na zona rural e reencontrando com o riquíssimo universo cultural, fui mudando o foco e minha pesquisa começou a se direcionar para o lugar de onde minha formação musical acadêmica inicialmente me afastou. Me percebi 'retornando à casa' e me debruçando sobre o universo multifacetado das cantorias e dos sambas rurais das comunidades negras e caboclas, modificando o tema de pesquisa para: Dos Sons às Falas: o legado dos Sambas rurais nos Sertões baianos!

Insatisfeito com as restrições da pandemia que causaram limitações às pesquisas de campo, procurei soluções remotas e encontrei um grupo virtual formado por mais de cem sambadores, compositores, cantadores, instrumentistas e adeptos ao samba rural do Sertão baiano, principalmente no Centro Noite Baiano, onde se encontram cidades de Piritiba, Mairi, Ipirá, Baixa Grande, Mundo Novo, Tapiramutá, Serra Preta, Miguel Calmon, Jacobina, Utinga etc. Ali encontrei norteamento para a pesquisa mediante os materiais de vídeos, imagens, áudios ou textos postados no grupo Os Amantes do Samba e através de conversas privadas, quando surgiu o trecho Debulhando a Viola. Comecei a fazer parte deste grupo virtual de samba rural, formado por membros denominados sambadores, ainda que estes desenvolvam práticas específicas como compositores, cantadores, instrumentistas, incentivadores, produtoras ou simplesmente entusiastas e amantes do samba. A participação no grupo abriu um universo novo para minha prática musical e para a pesquisa de campo, me reencontrando com minhas próprias raízes culturais e musicais, as quais eu tinha esquecido em parte, devido a uma formação musical acadêmica que me obrigou a trilhar pelas epistemologias, concepções teóricas e pragmáticas da música ocidental. No entanto, as práticas e teorias musicais ocidentais e acadêmicas não são as únicas ferramentas possíveis e apropriadas para o trabalho de educador musical e músico popular em escolas públicas

baianas, onde as crianças e os jovens são, majoritariamente negros e negras, imersos/as e oriundos/as nas e das inúmeras culturas negras urbanas, tanto midiáticas como da tradição oral.

Além disso, percebi a grande lacuna, em que consiste o tema e o aprofundamento das musicalidades de matrizes africanas e/ou afro-indígenas, afro-galegas, afro-caboclas nos universos rurais, nordestinas, ou seja, no campo vasto das culturas populares, neste caso da Bahia e seus mundos interioranos que bebem de muitas fontes africanas, mescladas com matrizes indígenas e luso-ibéricas medievais e norte-africanas. Tornou-se imperativo para o aprofundamento encontrar literaturas sobre estes microuniversos de alta complexidade, que se apresentam na vivência real nas rodas de samba e nas rezas e andanças dos povos da roça, dos trabalhadores rurais, sem muitas referências do mundo escolarizado e midiático.

Resumindo, gostaria de apontar a complexidade de um percurso metodológico durante um período de dois anos, inteiramente marcado pela pandemia mundial que causou grandes transtornos e modificações nos nossos trabalhos e nas nossas vidas pessoais diariamente. Não haviam manuais e metodologias cientificas preparadas para este momento, para nenhum de nós ingressados no mestrado em 2020. Entendi, pela natureza do tema e do momento, que seria um trabalho interdisciplinar, enquanto pesquisa qualitativa, amplamente utilizada nas ciências sociais, por ter seu foco nas tradições orais, músicas, culturas populares e suas transmissões. Portanto, trago alguns aportes dos campos interdisciplinares das ciências históricas, sociais, educacionais e musicais e suas intersecções que ajudam a compreender a complexidades das musicalidades da tradição oral: História oral e micro-história; Literatura Oral e Poéticas Orais; Estudos Culturais e Decoloniais; Etnomusicologia e Educação Musical.

Essa abordagem inter- e trans-disciplinar se torna necessária também pelo fato, de que não dispomos de uma área ou campo de estudos científicos que trata de forma abrangente das culturas populares e tradições orais, sendo que em todas as áreas mencionadas acima, além de outras possíveis, sempre são abordados somente um ou poucos aspectos desses saberes, deixando de fora alguns aspectos vitais. Ou seja, as tradições cênico-poético-musicais dos povos brasileiros nunca poderiam ser compreendidas, pelo isolamento de dados, feitos e fatos, sem a sua contextualização e inteireza. Os aspectos musicais estão intimamente ligados aos aspectos poéticos, assim como cênicos e todos os três, certamente estão necessariamente profundamente enraizados nas memórias socioculturais de determinadas comunidades rurais, além das suas vinculações religiosas e espirituais, das experiências de sobrevivência, da percepção dos fenômenos da natureza que por sua vez informam e moldam as práticas de

sobrevivência, de alimentação e de adoração, criando um círculo de fazeres e saberes que, no fundo, um não poderia viver sem o outro. Não parece existir essa ciência que trata de todos os aspectos das práticas socioculturais estéticas, espirituais e artísticas das tradições orais, sejam elas, de matrizes indígenas, africanas e/ou europeias. Aqui também não posso ter a pretensão de oferecer esse caminho e resultado como um todo, mas procuro trazer mais densidade aos assuntos dos sambas rurais, lembrando que foi extremamente difícil chegar a uma densidade maior em dois anos de pandemia, aulas e orientações remotas.

Além dos estudos bibliográficos que requeriam de mim um aprofundamento em várias áreas cientificas e literárias paralelas, busquei me adentrar em um modelo de pesquisa digital mediante o acompanhamento de um grupo de *WhatsApp*, gerando meus primeiros dados de pesquisa de campo. Em consequência desse engajamento tive a oportunidade de entrar fisicamente no campo, mediante o acompanhamento e observação do I Festival de Chula Amarrada, e como prêmio desse processo paciente e minucioso, cheguei a conhecer e conquistar a confiança dos grandes sambadores da região de Piritiba e Mundo Novo e realizar entrevistas com os mesmos, levando ao aprofundamento desejado, que em certa altura do meu processo de mestrado, eu tinha desistido de sonhar ser possível.

Os passos concretos dos procedimentos metodológicos que foram se delineando e transformando ao longo dos últimos dois anos, podem ser apresentados da seguinte forma:

1. Estudos bibliográficos, incentivados pelas disciplinas cursadas na PPGEAFIN;
2. Literaturas complementares a partir das orientações da professora Katharina Döring;
3. Reformulação da temática de pesquisa e investigações no universo das musicalidades de matrizes africanas, em especial os sambas, iniciando minha própria prática como músico em um grupo de sambas rurais;
4. Fase da pesquisa de campo virtual, mediante as tecnologias digitais, com foco nos sambas rurais da minha região cultural de referência, onde experimento uma mistura entre ser pesquisador observador (diário do grupo virtual) e um participante;
5. Fase da pesquisa de campo presencial, enquanto pesquisador participante e engajado, durante o I Festival de Chula Amarrada e as entrevistas organizadas com Mestres Sambadores da região em questão;
6. Complementação e análise de dados e, redação e revisão da escrita da dissertação final.

1 Ô DE CASA, Ô DE FORA

Neste trecho abordarei muitos temas diferentes. Objetivo revisar literaturas e fazer uma espécie de memorial das disciplinas cursadas, para que se possa entender o percurso que percorri durante a preparação para as etapas seguintes da pesquisa. Estes temas não serão apresentados em subseções, no entanto se conectam em torno das noções do que é de casa, ou seja, do meu universo anterior à pesquisa e do que é de fora, compreendendo-se como o de fora os conhecimentos, habilidades e competências assimilados à partir da pesquisa.

Desde o meu tempo de criança eu trago na lembrança a música tradicional de folia de reis de autoria de Raimundo Monte Santo, "Ô de Casa, Ô de Fora" (SANTO, 1976, L864o), canção que conheci originalmente na voz da cantora Clemilda, com o título "Reisado a São José", áudio gravado em 1976 pela gravadora Musicolor/Continental. Esta música é apresentada no Brasil na festa que remete a três reis magos que partiram do Oriente e foram prestar homenagens ao recém-nascido menino Jesus. A letra na íntegra da música diz:

> Ô de casa, ô de fora
> Ô de casa, ô de fora
> Maria vai ver quem é
> Maria vai ver quem é
> São os cantador de Reis
> São os cantador de Reis
> Quem mandou foi São José
> Quem mandou foi São José
> Cantar Reis não é pecado
> Cantar Reis não é pecado
> São José também cantou
> São José também cantou
> São José também cantou
> Neste dia de alegria
> Mas depois de muito tempo
> São José também chorou
> Porque viu seu filho morto
> Pregado numa cruz com tanto amor (SANTO, 1976, L864o).

Clara também é a imagem de Dona Nilzete, uma catequista leiga católica, no início dos anos 1980, reunindo crianças das ruas adjacentes, confeccionando pandeirinhos com lata de goiabada e com tampinhas amassadas de garrafa e costurando roupas típicas para o festejo no cortejo da "Folia de Reis" na Rua da Palma, passando de porta em porta, no mês de janeiro. A letra da canção se desenvolve numa direção mais profunda sobre o cristianismo, mas aquele som de abertura Ô de Casa, Ô de Fora, era como se fosse uma chave, uma senha que me permitia, na condição de menino pobre e excluído da sociedade, além do sentimento de pertencimento a um grupo social, o acesso às casas de pessoas simples ou abastadas e às

suas mesas fartas. Esse mistério de saber quais eram as outras realidades, as de fora dos meus desejos, sonhos e das minhas formulações ou lembranças intituladas “Ô de Casa”, se torna também um critério para a redação do trecho “Ô de Fora”, apresentando dentro desse critério, outros pontos de vista, outras realidades, legislações etc..

1.1 Ô de Casa

Depois de um bom embate comigo sobre a possibilidade de redigir esse trecho na primeira pessoa, eu precisei entender de qual “eu” falaria. No entanto, resolvi falar de cada e toda pessoa que faz parte de um tempo e de um lugar, principalmente quando esse recorte geográfico e temporal envolve histórias de vida, pouco conhecidas ou relatadas. A relevância da experiência coletiva merece um olhar mais aprofundado, que, no entanto, se constrói a partir das inúmeras experiências singulares. É nesse lugar que me coloco como testemunha de atos, fatos, relatos, escritos ou reverberações deles. Coloco-me como um vivente do mesmo tempo e espaço, porém, um corpo com oportunidade e ferramenta para trazer à tona os saberes de grande significado que emanam das culturas populares de tradição oral para cada corpo contido nos momentos históricos e culturais aqui estudados.

Aqui será apresentada a minha experiência docente como professor de Artes/Música, alfabetizador, professor da Educação de Jovens e Adultos (EJA) e educador musical, lecionando por mais de vinte e sete anos na Rede Estadual de Educação da Bahia. Aqui virão à tona exemplos concretos de dificuldades, avanços e críticas a respeito das temáticas abordadas. Tentarei imprimir aqui um sentimento de pertencimento concreto do meu conjunto de memórias quando, consciente ou inconscientemente, – por questão da pouca idade/maturidade na infância – habitei um corpo que fez parte de uma etapa da História da Bahia, mais precisamente na região de Piritiba, entre o sertão baiano e grande parte da Chapada Diamantina. São situações contidas entre o meu presenciar ou o ouvir falar de casos e causos contados ou vivenciados por meus pais e avós sobre muitos movimentos da cultura daquela gente, envolvendo neles, inesquecíveis rodas de samba, rezas, reisados, batizados, fogueiras, carurus, adjutórios, dia de santo, colheitas e tarefadas. Os adjutórios, chamados lá de digitórios, era um ritual que juntava dezenas de homens e mulheres num mesmo dia para realizarem em coletivo o serviço de um compadre membro daquela comunidade rural.

Do nascer ao por do sol esses cooperadores voluntários não remunerados, abastecidos por boas músicas, cachaça, cuscuz, ensopados, feijão e gritos de ordem, à capela, trabalhavam

e cantavam para a produção do alimento da comunidade. A repetição alternada do evento na roça de outrem fortalecia o espírito de coletividade e os laços de pertencimento das gentes que comungavam ali a cultura das famílias reunidas. Era muito comum desde a minha infância e ainda acontece com frequência atualmente o compadrio, com o intuito de agrupamento de forças e interesses. Comumente, no município de Piritiba, principalmente entre católicos, as famílias se escolhem para batizarem seus filhos. Os meus pais, com nove filhos para criar, testemunham que sempre procuraram padrinhos que pudessem oferecer apoio financeiro para os afilhados, na ausência deles. Esta prática pode parecer nova, mas não é tanto assim, se considerarmos a idade dos meus pais e padrinhos. O meu padrinho foi escolhido porque detinha terras e estabelecimento comercial na cidade. Logicamente havia entre os pais e padrinhos muita ligação afetuosa e respeitosa, porém, para mim significou uma questão de sobrevivência. O meu padrinho ajudou a me alimentar assim como outros padrinhos de meus irmãos também os ajudaram.

Para Farinatti, "[...] as relações sociais baseadas na reciprocidade formavam caminhos por onde circulavam recursos", e que "[...] ser compadre de alguém implicava em uma relação de lealdade e esperavam-se favores recíprocos" (2010, p. 126). Diferentemente deste recorte que deixa claro que os "compadres" buscavam proteção e lealdade, nessa prática dos adjutórios que descrevi, não havia a necessidade de se buscar proteção como um escravo ou um recém-liberto buscaria, no entanto, a busca pela lealdade e pela proteção mútua entre os grandes proprietários ou entre os pequenos trabalhadores rurais já seria suficiente para essa leve comparação entre os tempos e lugares, quando se refere às relações de compadrio.

Procuro enxergar o envolvimento ou o não-envolvimento das pessoas contidas geograficamente e temporalmente nas cenas históricas. Refiro-me às consciências históricas de personagens não listadas nos relatos históricos oficiais, mas que foram os corpos que vivenciaram na pele as experiências reais dos momentos registrados, cujos corpos não tiveram a consciência da importância do que houve ou não tivessem acesso à elaboração dos relatos. Também não se trata de uma defesa minha de uma nova metodologia de registro. É apenas uma provocação que faço para que cada pessoa possa buscar uma aproximação entre as suas próprias histórias e a História e, entre os seus registros e os grandes registros. Quiçá, uma aproximação entre as sabenças do povo, o próprio povo e a elite literária. Partindo de uma 'visão transdisciplinar e transcultural', Döring aponta a necessidade de

> [...] desconstruir alguns valores e conceitos 'universalistas' que há décadas se perpetuam nos centros universitários de formação musical no Brasil, com pouca revisão e mudança de paradigmas significativas. Em primeiro lugar, compreendo

> como imprescindível redefinir a concepção sobre música em geral, partindo do 'Sistema Único de Música' (SUM), tido como exclusivamente de domínio ocidental, sinônimo de música clássica central-europeia. [...] ignorar todas as possíveis formas, teorias, concepções e práticas musicais no mundo (asiáticas, indígenas, africanas, oceânicas e mesmo europeias de tradição oral, populares, etc.), implica na hegemonia ocidental exclusiva quase nunca questionada sobre teorias e fundamentos musicais, no que se refere a certas leis de harmonia, melodia, ritmo, afinação, organologia, técnicas vocais, formas de composição e execução, mas também a atitudes e comportamentos socioculturais e estéticas que são assumidos na execução, performance musical e à recepção e participação dos praticantes e do público. (DÖRING, 2018, p. 140)

Em uma explanação pessoal, com base em anos de prática musical popular na região geográfica em questão e em outras regiões da Bahia e do Brasil e, considerando as minhas experiências adquiridas em formação acadêmica e musical, compreendo que essa 'visão transdisciplinar e transcultural' foi um convite para a compreensão das múltiplas concepções musicais e para as diferentes formas de construí-las. Foi inspiração para que eu possa interpretar com inteligência as características das tradicionais oralidades e musicalidades deste grupo focado nesta pesquisa.

Entender o papel das rádios que chegavam aos quintais mais longínquos do interior baiano com uma frequência fraca, mas com um repertório seleto e de qualidade técnica desde a década de 1970, capaz de incluir pessoas socialmente invisíveis como apreciadores da produção musical do seu tempo, também foi uma busca nossa. Compreender o papel das 'cantarolações' nossas de cada dia, dos nossos aboios, do nosso ritmo de trabalho macaco nas plantações e colheitas, foram importantes para suprir/complementar a ausência de conteúdos culturais e musicais que deveriam ser trabalhados nos ambientes de educação formal, nas escolas e foi também um anseio nesse estudo. Porque foi ainda na infância, ouvindo a Rádio Tupi, a Rádio Globo, a Rádio Nacional de Brasília e a Sociedade da Bahia, que formei o meu repertório musical e tomei gosto pela música. A minha mãe conta que uma manhã, após ouvir clássicos sertanejos no programa do Zé Bettio, num rádio à pilha da marca "*Transisemp*", eu saí para o terreiro, arranquei uma bucha com a rama, tirei as folhas, improvisei um microfone com fio e comecei a cantar. Eu ainda não tinha contato com a escola muito menos com aulas de música. Foi também ouvindo rezadeiras, sambadores, vaqueiros aboiadores, improvisos vocais em adjutórios, brincadeiras de roda e cirandas que tomei gosto pelos sons. O empirismo sempre esteve ao meu lado e, com ele, os tantos equívocos quando comparados os meus meios de produção e a qualidade musical de um tempo infanto-juvenil, quando comparado à minha produção pós-técnicas e escolas.

Entre o final dos anos 1980 e a primeira metade da década de 90, quando o sistema educacional do Estado, nas cidades pequenas do interior, só oferecia para os concluintes do Ensino Médio, as opções de Técnico em Magistério e Técnico em Contabilidade, eu fiz os dois. Por questões de dificuldades financeiras os meus pais venderam uma casa e uma bodega na cidade e compraram um terreno na roça, na Região do Largo, divisa com o município de Morro do Chapéu. A ausência de escola estadual nas proximidades do Largo e a distância de 25,9 Km entre a sede do município e a Fazenda Baixa Seca onde morávamos, banhada pelo Rio Pau-do-Pilão, além da dificuldade de transporte da região na época me direcionaram para a moradia na casa de parentes ou amigos na cidade. Durante a semana eu estudava lá e nos finais de semana eu pegava caronas em paus-de-arara e voltava para a roça, para ajudar nas tarefas de produzir farinha, cortar lenha, trabalhar na lavoura, consertar cercas, colher feijão, carregar água em latas ou carotes em lombo de jumento etc.. No domingo à tarde, com um bocapio de palha a tiracolo, cheio de mantimentos, eu seguia andando até o Porto Feliz, há nove quilômetros da roça para, depois da feira de lá, tentar conseguir carona em um caminhão de mercadorias com destino à sede. Foi nesse vai e volta que eu comecei a estudar violão, com revistinhas impressas de cifra. Era o melhor que tínhamos.

O meu companheiro de finais de tardes e de semana era um violão tonante bem batido que minha irmã tinha ganhado em 1981 em um festival de música estudantil promovido pelo Grêmio Estudantil do Centro Educacional Cenecista de Piritiba. Às tardes, antes do lusco-fusco, enquanto esfriava o sangue para um banho de sopapo no córrego estreito, entre os juncos do Rio Pau-de-Pilão, usando sabão de massa feito por mãe com sobras de gordura e um caco de telha para areiar os pés, eu sentava num varandado alto, típico de roças antigas, para tocar as cordas velhas do duro tonante. Com as mãos endurecidas e calejadas pelo trabalho braçal e com os dedos grosseiros, eu buscava alegria e refúgio nas cordas oxidadas que empreteciam as pontas dos meus dedos. Enquanto a escuridão total e as muriçocas do início da noite não chegavam e, enquanto a fome e o cansaço permitiam, eu, ao som de canções da MPB que eu mesmo tocava e cantava, contava as primeiras estrelas que surgiam e as horas de voltar para a rotina urbana, onde eu ainda podia ser adolescente e estudante. Eu havia conquistado também naquele mesmo festival estudantil de 1981 a segunda colocação e ganhei em premiação um troféu e uma flauta doce. Naqueles anos, entre 1981 e 1983 eu fui selecionado pela Campanha Nacional de Escolas da Comunidade (CNEC) para cantar no Primeiro Festival de Artes da Escola Pública, promovido pela CNEC, na Escola Parque em Salvador, a música com a qual a minha irmã havia vencido: Você Não É o Centro do Mundo.

Fui premiado com o terceiro lugar e ganhei uma linda gramática da Língua Portuguesa, que ainda guardo. O meu anterior interesse por sons recebeu incentivo naquele momento, incentivo este que partiu de uma nobre promotora de cultura local na época, Evanice Lopes, a Eva. Ao organizar aquele festival ela regou a plantinha lúdica que havia em mim e semeou outras sementes culturais e outros pés-de-sonho, permitindo que eu conhecesse de perto instrumentos musicas, a capital do Estado, outras Artes, pessoas e uma boa gramática. Atualmente Evanice Lopes, ainda musicista praticante, tem se dedicado à cultura também no Conselho de Cultura do Estado.

A importância dos momentos de apresentação das culturas musicais e artísticas para escolares, de incentivos à inclusão ao mundo das Artes pode partir de qualquer pessoa que queira e goste de artes, de autodidatas, de leigos etc.. Neste meu caso, embora tenha sido um evento dentro de uma instituição formal de educação, a iniciativa da promoção daquele evento musical teve um caráter mais abrangente e muito além dos objetivos temporários de um bem elaborado plano de aula ou de unidade.

Para quem vivia na invisibilidade das comunidades pequenas e/ou rurais, distantes de tudo e desprovidas de recursos financeiros, uma faísca de oportunidade representa um grande farol. Com esses termos, segue-se a busca pela resposta sobre "[...] o que motivou a elaboração da Lei 11.769 de 18 de agosto de 2008, que altera a Lei 9394/96, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica". Que força espiritual sustentou o processo da sua elaboração e, na prática hoje, quem busca a implementação?

Quem acompanha ou acompanhou algum progresso cultural, artístico e intelectual de corpos inseridos nos processos educacionais, cujas ações pessoais e/ou institucionais ou Leis se fazem úteis, sabe de onde vem a demanda e onde se localiza a fome de implementação. Eu não tive em 1991 a professora mais habilitada, designada para lecionar Recreação, Música ou Artes, justamente no período de conclusão do Ensino Médio como Técnico em Magistério.

A realidade de algumas localidades delega a educadores disciplinas e funções para as quais eles não foram capacitados, embora desenvolvam com louvor. Havia e há professores com três, quatro, cinco ou mais disciplinas diferenciadas, desde que preencham a sua carga horária e a escola ofereça a grade curricular exigida ao escolar. Era comum em 1991, ano que concluí o ensino médio, a contratação temporária de professores leigos. Não que eu queira desqualificá-los, pelo contrário. Quero trazer aqui uma experiência de vida de um professor formado em Magistério, com raízes na vocação docente e que, embora considerando necessária e eficaz a presença de profissionais habilitados/certificados nas suas respectivas

áreas de atuação, acredita muito no potencial de leigos, autodidatas, intelectuais orgânicos, comunidades e professores das diversas áreas quanto a implementação da Lei 11.769 e de outras leis que precisam implementação, inclusive a Lei nº 11.645.

Quando o presidente da república do Brasil sancionou, no dia 18 de agosto de 2008, a Lei Nº 11.769, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica, uma realidade semelhante a 1991 se apresentava. Havia uma carência de professores habilitados para a docência nas áreas das Artes, principalmente na Música. Muitos estudos foram publicados sobre a aplicação desta Lei, mas neste momento vou me ater apenas às observações feitas em âmbito local e singular pessoal. No mesmo ano, 2008, em 10 de março, A Lei nº 11.645 torna obrigatório o estudo da história e cultura indígen**a** e afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio. Eu estava fazendo especialização em História e Cultura Afro-brasileira quando foi incluída na Lei História e Cultura Indígena. Vendo de dentro do movimento, parecia evidente que o movimento negro e as instituições de ensino tiveram dificuldades para adaptação dos currículos de ensino e para encontrar professores para o novo componente curricular: Cultura Indígena.

De dentro da Rede Estadual de Ensino foi fácil perceber uma fragilidade em todos os setores. As secretarias e as Diretorias Regionais de Educação (DIREC), hoje denominados Núcleos Territoriais de Educação (NTE), não dispunham de professores com habilitação e aprofundamentos em Música nem nas culturas indígenas para desempenhar o papel. As direções de escolas não sabiam como abordar as temáticas africanas e afrodescendentes nos ambientes educacionais repletos de professores e alunos evangélicos, cheios de reticências quanto aos estudos das matrizes africanas, principalmente em relação às religiões, religiosidades e manifestações ritualísticas. Assim se faz o ciclo das repetições, das gambiarras, no sistema educacional público baiano, diante de obrigatoriedades e de ausência de profissionais efetivados. No ano de 2008 eu estava lecionando em Salvador no Centro de Esportes, Arte e Cultura César Borges, uma escola da rede estadual em regime complementar de ensino, com aulas de Língua Portuguesa, Matemática, Artes e Esportes. Em 2010 eu lecionava na Pracatum, escola de música fundada por Carlinhos Brown no bairro do Candeal, naquele ano funcionando em parceria administrativa com a Secretaria da Educação do Estado. Nessas duas escolas não houve carência de profissionais para as implementações das Leis. No entanto, eram escolas especiais, com professores especialistas nas áreas de atuação, tanto nas artes quanto nos esportes. O mesmo não poderia se dizer sobre as culturas indígenas. Como docente e parceiro das administrações escolares onde trabalhei e, baseado no observado nestas

escolas, percebi que existia uma verdadeira caça ao tesouro, em busca de conteúdos textuais, registros de imagens e de sons que pudessem assegurar o mínimo de conteúdo para as abordagens, conforme determina a Lei. Em uma espécie de *flash back*, registro que em 1991, também por todos os meus anos anteriores de escolar, não havia Leis que obrigassem o ensino das culturas negras e indígenas nas escolas nem incluíssem Música como conteúdo obrigatório. No entanto, durante os longos anos de docência na rede, com experiência de dois anos de vice gestão, a contar do meu ingresso como professor efetivo em 1993, posso resumir que as implementações ainda parecem distantes e as lacunas de profissionais nos dias atuais parecem constantes.

Muitos projetos estruturantes para produção estudantil de músicas, de poesias, de vídeos, de documentos, de artes visuais, de teatro e de dança foram elaborados pela Rede, Estadual, começando pelo I Festival Estudantil da Canção (FACE) criado em 2008, depois o Tempos de Artes Literárias (TAL), criado em 2009 e depois ainda, outras modalidades foram criadas, na tentativa de preencher as lacunas no currículo obrigatório, mas o pouco número de professores de Artes nas escolas não permite o êxito maior desses projetos. A boa vontade de voluntários, sem o devido treinamento e sem a habilidade específica para as concretizações, também não é suficiente para o êxito das propostas. Em 2010, quando eu coordenei na antiga DIREC 1-B os projetos estruturantes Festival Estudantil da Canção (FACE) e o Tempos de Artes Literária (TAL), eu pude constatar de perto a carência na rede de professores com formação em Artes e principalmente em Música, para que pudessem receber de mim os norteamentos dos concursos e os repassassem em oficinas para os estudantes.

Bastou que eu, pesquisador fronteiriço entre as realidades informais populares e as formais acadêmicas, começasse os estudos de Mestrado no início de 2020 para perceber o quanto algumas pessoas comuns estão dentro e fora da História ao mesmo tempo. Dentro por fazer parte da História viva que se passou dentro das várias cidades, casas e famílias baianas e fora, por não ter acessado essa história nos livros didáticos, por não ter entendido com mais pertencimento o seu processo de acontecimento, enfim, por não ter sido despertado de modo escolarizado para o aprofundamento nessa História verdadeira e significante. Considerando-se a idade de cada pessoa, levando em conta as idades de seus pais e avós, sem deixar de considerar o lugar e o período que onde esses corpos vivem ou viveram, é muito possível que se faça parte da História original do lugar. Longe de mim, desejar com esta pesquisa projetar em mim ou em outras pessoas anônimas uma importância maior do que realmente tiveram ou têm. Há apenas um convite aos colegas pesquisadores para o entendimento maior sobre o

pertencimento de cada pessoa ao processo histórico que se deu no seu território de origem, de nascimento e de convivência.

Percebi a necessidade e destacar a vida de cada sujeito que fez parte dessa história, quer como habitante vivo do local e do tempo onde ela se deu, quer como descendente desses seres. Afinal, com os processos de globalização, com os avanços das tecnologias e com velocidade que o atual se reatualiza, não é ingenuidade achar que pessoas que nasceram no Centro Norte da Bahia, na Região que faz parte à Chapada Diamantina cronologicamente compreendidos entre os anos de 1940 e 1975, viveram ou vivem nesses territórios, sejam também agentes ou, no mínimo, expectadores presenciais da História Viva da Bahia. Nessa linha de pensamento, quando se refere às memórias de povos em diáspora, ressalta-se a urgência para o historiador, segundo Antonacci:

> [...] para o ofício e formação do historiador, urge abarcar expressões e comunicações entre letra/voz/imagem/ritmo, em performances produzidas em culturas de tradições orais de cognição e transmissão de saberes e poderes, por parte de povos nativos e afro-diaspóricos, socializados em razão sensível, intuitiva, sensorial, plasmando memória e inteligência do corpo (2016, p. 245).

Ainda, ela acrescenta a importância da desconstrução do eurocentrismo em nosso olhar histórico escolar e colonizado, querendo direcionar a ênfase para os micro-universos e "singularidades históricos", que se reabriram para mim no meu campo ancestral:

> Memórias e tradições silenciadas, individualizadas, relegadas ao folclore; latências históricas subterrâneas; culturas desmoralizadas e racializadas, desvirtuadas em suas singularidades históricas, manifestando-se em seus pluriversais modos de ser, pensar, viver, abalam o eurocêntrico e o euromórfico da história, das ciências sociais e estudos de humanidades. (Ibid., p. 245-246).

Para instigar mais essa reflexão e retomada, trago uma descrição do meu caminho e da minha região. Meus pais nasceram entre o final dos anos 1930 e meados dos anos de 1940, no município de Piritiba na Bahia, região da Chapada Diamantina, Centro-Norte do Estado. No mesmo munícipio tiveram nove filhos. Dentre eles, eu, o oitavo da sequência. Piritiba encontra-se a 316 quilômetros da capital Salvador. Faz fronteiras com os municípios de Mundo Novo, Tapiramutá, Miguel Calmon, Várzea do Poço e Morro do Chapéu.

> O interior do estado da Bahia era habitado, até a segunda metade do século XVII, pelos tapuias. A partir de então, ocorreu a invasão do território pela população de origem luso-tupi que vivia no litoral, ocasionando a Guerra dos Bárbaros. Em 1925, foi fundada a fazenda Cinco Várzeas. Em 1938, com o aumento da população, a localidade foi batizada com o nome "Piritiba". O município de Piritiba foi fundado

> em 1952, emancipando-se então do vizinho município de Mundo Novo. Logo após, voltou a ser reanexado, mas tornou a emancipar-se em 1958.[3]

Parece um pouco desnecessário falar da explosão cultural, política e econômica no Brasil e na Bahia depois dos anos 70, assim como se faz excessivo falar sobre o ocorrido no país nos anos anteriores, com os efeitos da ditadura militar, mas alguns fatos serão relembrados aqui para que tenha sentido a provocação. Para efeito de situação na relação tempo/espaço, foi entres os anos de 1939, quando meu pai nasceu, e os anos atuais que alguns acontecimentos impulsionaram o crescimento da Bahia:

> Economicamente, cinco acontecimentos que, sem dúvida, impulsionaram com pujança o progresso da Bahia foram a descoberta do petróleo, em 1939, a constituição da Universidade Federal da Bahia, em 1946, a inauguração do Complexo Hidrelétrico de Paulo Afonso, em 1955, a expansão do agronegócio, nos anos 1980 e os investimentos em energia renovável do início do Século XXI.[4]

Esses cinco acontecimentos acima que impulsionaram economicamente o Estado, embora tenham vibrações abrangentes no núcleo produtivo da Bahia, quase em nada movimentaram a superfície das águas pobres das extremidades onde os meus avós viveram e a minha família vive. Para quem vive naquelas localidades longínquas das assistências governamentais e na exclusão em vários os aspectos, o tempo de chegada de alguma melhoria era muito longo ou quase infinito. De forma que, quem fazia parte daquele anonimato cultural e de educação escolarizada que eu visualizava através da minha ótica de observação, passava as necessidades todas que os miseráveis são forçados a passar.

O sistema de gerenciamento de recursos nos modelos coronelista e colonial daquele lugar impedia que as benfeitorias, os recursos financeiros e os avanços culturais e educacionais se deslocassem para uma posição que nos oferecesse um conforto mínimo. A fome, a falta, a seca, a dor, o anonimato e a esperança sempre nos foram companhias. Ignorávamos até a ignorância. No entanto, as manifestações de força, de alegria, de esperança e das sensibilidades da gente ali criaram raiz, se ramificaram e ofereceram flores e frutos saborosos cujas sementes nascem a cada dia no solo fértil das nossas lembranças. Recorrendo ao argumento de que, "nem sempre estamos sabendo o que estamos fazendo acontecer", sempre voltarei a falar da distância entre o que é feito e vivido do que é relatado e escrito.

---

[3]Diásporas indígenas no sertão das Jacobinas:
http://www.novospesquisadores.ufba.br/downloads/Textos.pdf Acesso em 3 de fevereiro de 2017)

[4]https://acbahia.com.br/5-acontecimentos-que-impulsionaram-o-progresso-da-bahia/#:~:text=Cinco%20acontecimentos%20que%2C%20sem%20d%C3%BAvida,e%20os%20investimentos%20em%20energia

Reprisarei em muitos casos sobre a distância entre algumas teorias perfeitamente formuladas nos centros acadêmicos e a consciência desta grandeza na ponta, nas últimas "ramificações nervosas" da sociedade, ou seja, no povo.

Muito diferente do que hoje – inserido num mestrado –, era o meu entendimento na época, assim como era o entendimento dos meus avós e pais. Apenas como mostra do que desenvolverei nesse trecho, digo que a minha avó paterna era uma galega, ou assim chamada, não letrada, com traços físicos europeus (pela branca, olhos azuis etc.) e um linguajar 'estranho' para nós na época. O meu pai, também sem leitura, herdou dela todas as características físicas de um descendente de europeu. De onde vieram, realmente? Como chegaram até o Sertão da Bahia e se estabeleceram por lá? Qual a origem dos movimentos culturais, das práticas de trabalho, das práticas religiosas, da culinária etc.? Como eu estava tão dentro e ao mesmo tempo tão fora? Como eu sentia na pele tudo - ou no mínimo muito – e não sabia/entendia/conceituava quase nada?

Tenho arquivado na lembrança o meu avô marceneiro e tabelião Pedro Nascimento, conhecido como Pedro de Elias e o filho dele, meu tio Manoel Trindade, que usando as ferramentas e matéria-prima do próprio pai e tentando seguir os seus passos de marceneiro, confeccionou uma viola artesanal toda em madeira de lei. O meu avô, que ganhou esse presente, nunca soube tocar bem a violinha linda de dez cordas. Ele nunca tinha estudado com alguém que soubesse, mas tentava nos agradar todas as vezes que a gente ia lhe visitar e pedia para ele tocar. Com uma unha grande do polegar direito ele feria as cordas oxidadas, com afinação imprecisa, por causa do formato das cravelhas de madeira, uma mesma canção. Na sua melodia tocada na viola e na sua voz enrouquecida pelo cigarro de fumo de corda que fumava e mascava, a gente ouvia a repetida obra Muleque Malandré, cuja letra dizia: 'vai trabalhar, muleque malandré, pra tu casar, muleque malandré; mas que vida miserável, tu só quer malandrear, muleque malandré'. Provavelmente a expressão muleque malandré tenha referência com o significado de moleque malandreco, ou seja, com aquele indivíduo que não quer trabalhar e quer uma vida de malandro. No entanto, não é fácil localizar uma explicação que seja melhor do que conservar a expressão originalmente dele, como liberdade de adaptação própria desse ambiente. Analisando essa lembrança e a cultura de subsistência daquele tempo e lugar, é possível compreender a existência de uma enorme necessidade de trabalhar e produzir o sustento para as famílias, mas também e simultaneamente é possível notar a presença de práticas musicais que envolvem a construção de instrumentos artesanais, neste caso a viola de dez cordas, assim como o costume de sambar, de cantar, de rezar, de

reunir pessoas e de confraternizar, dentro das práticas orais tradicionais. Neste contexto específico das transmissões de conhecimentos estavam incluídas as noções de responsabilidade com o casamento e com a manutenção da família, considerando a letra da música escolhida por meu avô.

Essa viola que o meu tio fez e esse momento em contato com um instrumento musical e com a música popular rural foi, na minha infância, o primeiro contato com a construção sonora sendo feita na hora, artesanalmente. Refiro-me a uma viola com afinação em cravelha e a um músico crioulo, o meu avô; a uma marcenaria de construção artesanal de móveis, caixões para defuntos, artefatos de casa de farinha e instrumentos musicais; a uma casa com um quarto de santo onde a minha avó juntava imagens e esculturas que passeavam entre as religiões afrodescendentes e o catolicismo; a uma sala grande e a um quintal, também chamado de terreiro, que recebiam rezadeiras e sambadores e ainda festejava nestes espaços em dias de santos católicos, carurus, rezas e sambas. Após a morte do meu avô e algum tempo da minha avó, os bens e objetos pessoais foram distribuídos entre os filhos. Esta viola foi guardada por meu tio Augusto. Ele a guardou por muito tempo, mas tornando-se evangélica a minha tia e esposa dele fez questão de destruir os objetos deixados, acreditando ela que havia a presença do diabo naquela viola. Destruiu todos os quadros, imagens de santo e objetos sagrados que a minha avó guardada no quarto dos santos e abandonou a viola em um local insalubre da casa. Tentei resgatar e guardar a viola, mas o meu tio que havia a construído a levou para São Paulo.

Recentemente, com os devidos cuidados de distanciamento por conta da pandemia, na varanda da casa da roça, conversando com pai e mãe, lembramos que, por várias vezes, o meu pai me levava no cabeçote de um animal de montaria para a casa dos meus avós que moravam no lugarejo chamado Maniçoba. Íamos buscar farinha na casa de farinha artesanal que meu avô construiu, usando forno à lenha feito de barro e pedra, prensa de coxo e parafuso de baraúna, bola de cevar com roda e correia etc. Para nós quando se tratava de plantar mandioca, colher a raiz e fazer a farinha, não havia o entendimento sobre forma de produção indígena tradicional. Ninguém tinha a noção do processo tecnológico que houve até que descobrisse como chegar ao aipim – cuja água não envenena – ou como extrair da massa o líquido tóxico até que pudesse consumir os derivados desidratados. Para nós era só uma questão de trabalhar duramente e produzir o pão de cada dia.

Nessas ocasiões de visita à casa de farinha, lembro com exatidão o dia que amanheci com íngua debaixo do braço, pois estava com unheiro. O meu pai me levou para ser rezado. O

local era uma casa velha com fogão à lenha, algumas camas de couro, muitos potes de barro, um chão batido, o quarto dos santos – certamente trancado e cercado de muitos segredos - e muitos pés de pião roxo, capim santo e arruda no oitão. A minha avó paterna juntou uns ramos que eu não sabia de que, me sentou num tamborete e posicionou o meu dedo ferido dentro de uma fresta da parede de taipa. Enquanto pronunciava palavras cochichadas que quase eu não entendia, movimentava os ramos em posições cruzadas e vez em quando fazia o sinal da cruz, mudava a posição ou os ramos e continuava. Cheguei a entender uma frase: nunca vi unheiro verde no buraco da parede. Eu não sabia de muita coisa, mas acreditava que sairia dali curado. E saía. Tratava-se ali do poder de cura pela fé, pela reza e do poder das plantas. Evocava-se ali Deus, os Santos e os Caboclos. Dentro de ambientes de cantorias e trabalhos, tanto as músicas cantadas à capela nos adjutórios quanto às cantigas puxadas pelas mulheres sentadas ao redor da ruma de mandioca durante as raspas, ou ainda pelas frases de comando dos puxadores de roda durante a trituração das raízes, povos de variadas etnias, características físicas, faixas etárias ou graus de parentescos e compadrios se juntavam para viver a cultura do local enquanto produziam o sustento. Falo do jogo de corpo para movimentar a roda em dupla, para peneirar a massa húmida e tóxica ou para mexer a farinha por muitas horas seguidas, defronte a um forno à lenha, artesanal, de adobe e pedra rústica, em alta temperatura, usando um rodo de madeira e vara para mexer a massa crua até virar farinha.

Ali e aqui, cantavam-se cirandas, emboladas, aboios, rezas, orações e principalmente responsórios lindíssimos, autênticos e convidativos. Ali e aqui se praticava o que foi formulado assim por Gilroy: “A Antifonia é a principal característica formal das tradições musicais.” (2001, p. 167). Ali se chorava a miséria e engolia com farinha o lamento de um povo judiado pelos governos e pelo coice do tempo. Todo o procedimento de produção e distribuição era dentro de regras bem e harmonicamente estabelecidas entre os meeiros ou empreiteiros, de forma que as famílias todas fossem contempladas com o alimento à base de mandioca, principalmente os derivados principais: a farinha torrada, o beiju de massa ou tapioca, a puba e a crueira ou a raspas desidratadas para alimento animal.

1.2 Ô de Fora

A música é uma das manifestações da cultura Brasileira mais difundida entre todas as classes sociais e faz parte do nosso cotidiano interno, social e emocional. Desde os primórdios

da humanidade o homem já produzia sonoridades se baseando nos sons e ruídos produzidos na natureza. A Influência africana se faz presente no Brasil em todos os campos da atividade humana, resultado do desumano tráfico de homens e mulheres d'África para a escravidão. Essa influência é facilmente perceptível através da dança, costumes, música, lendas, culinária, entre outros aspectos.

Durante a leitura do 'O Atlântico Negro' (Gilroy, 2001), sobretudo o capítulo 'Joias Trazidas da Servidão: música negra e a política da autenticidade', tive algumas respostas quando eu buscava identificar a presença da musicalidade de matriz africana em músicas de compositores brasileiros, ressaltando seus aspectos identitários. O livro traz muitas bases importantes para traçar aspectos da História da África e do Brasil nos espaços escolares, motivado pelo reconhecimento da relação entre os universos musicais ou quando se quer avaliar a motivação dos alunos sobre a musicalidade de matriz africana. A cultura africana sempre esteve se destacando ao longo dos anos no contexto escolar através da música e da dança, principalmente em eventos comemorativos.

Em algumas aulas durante meu tirocínio na disciplina 'Cultura, Memória e Educação' (com a profª. Katharina Döring), colegas da turma de mestrandos apresentaram em partes o texto 'A Identidade Cultural da Pós-modernidade' (HALL, 2003). Em uma fala minha, inspirado no texto de Hall, provoquei sobre as distâncias existentes entre os vários estudos voltados às identidades e a compreensão/identificação da grande massa, do povo, sobre tais identidades. No capítulo A Identidade em Questão (2003, p. 7 - 22), Hall aponta que as identidades com rupturas são amplamente discutidas e que as velhas identidades estão em declínio, como parte de um processo chamado de crise de identidade, com mudanças nos conceitos de identidade e de sujeito, girando em torno dos conceitos do 'pertencimento' e do 'descentramento'. Ele trata de um duplo deslocamento-descentramento dos indivíduos, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos e das três concepções de identidade: a) sujeito do Iluminismo (indivíduo totalmente centrado, unificado/masculino), b) sujeito sociológico (sujeito não autônomo e nem autossuficiente) e c) sujeito pós-moderno (sem identidade fixa, essencial ou permanente), afirmando que a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente, seria uma fantasia.

Durante as aulas manifestei um desejo de compreender as distâncias entre as infinitas teorias sobre a humanidade, comportamentos e identidades dessas teorias e as vivências reais, práticas das pessoas comuns na sua luta diária, no sentido de estreitar mais o campo de compreensão e exemplificar possibilidades de situações onde os contrastes e contradições se

manifestam, que corresponde a ideia dos Pequenos Mundos (ARAUJO, 1986, 1987) e Micro-histórias (GINZBURG, 1989). No final dos anos 70, a micro-história começava a despontar como uma nova perspectiva metodológica de análise, frente às inquietações que a história social vinha gerando. Ela vem destacando a necessidade de voltar para uma maior complexidade da análise, não somente com leituras esquemáticas, mas com a observação na vida real de como se originavam comportamentos, escolhas e as relações sociais. Gostaria que minha pesquisa servisse para a valorização dos lugares e das pessoas de minha região, que se tornou também a região da minha pesquisa de campo, com suas micro-histórias e que possa ser compreendida pelas mesmas, contribuindo com a valorização de suas memórias e práticas culturais e artísticas.

Em geral eu percebo que o perfil de pesquisadores de Antropologia, Sociologia, História, Etnomusicologia etc. coincide com pessoas quase sempre com altos graus de escolaridade, embora, na Bahia, no Nordeste em geral, no campo das ciências sociais e humanas, o quadro esteja mudando aos poucos. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010, 6,87% dos brasileiros, ou 13.455.172 pessoas, possuíam o nível superior completo. Já em 2019, houve um aumento para 8,7%, correspondendo a um total de 18,3 milhões de pessoas[5]. Considerando que em 2021 essa população está estimada em mais de 200 milhões de brasileiros, através de um recorte do Brasil poderemos ter uma ideia da média mundial, levando em conta as variações entre países mais ou menos escolarizados que o Brasil.

Trata-se de entender sobre o tempo necessário para se tornar prática nas sociedades o que é claramente percebido nos núcleos acadêmicos e nas mentes acadêmicas. Um exemplo desse possível distanciamento entre o que se estuda a universidade e o que sente o povo, é o documentário Quilombos da Bahia, dirigido pelo cineasta Antônio Olavo. O filme aborda um pouco da trajetória de luta e da cultura das comunidades afrodescendentes da Bahia. A equipe de filmagem percorreu mais de doze mil quilômetros e visitou sessenta e nove comunidades afrodescendentes para contar uma história marcada por disputas e conflitos com os grandes proprietários de terra e grileiros da Bahia. As gravações deste documentário se estenderam por mais de noventa dias e foram realizadas no início de 2004, visando contribuir para a visibilidade e a valorização da memória negra baiana. O documentário Quilombos da Bahia dá ideia da distância entre o que é formulado nos documentos externos, nas nomenclaturas e nos conceitos teóricos e o que é vivido de dentro, sentido e compreendido pelo próprio ser

[5] https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_unidades_federativas_do_Brasil Acessado em 15/04/2021

inserido na prática no interior do objeto estudado. Busco a fundamentação e a sensibilidade necessárias de intérprete pesquisador para evitar grandes distanciamentos entre o modo como os amantes do samba pesquisados aqui se notam e de definem e como serão notados e descritos por mim, assim como o nível de importância que esta pesquisa tem para mim e para eles.

As análises e reflexões aqui, abrem espaços para novas perspectivas e para a aplicabilidade da musicalidade de matriz africana no ambiente escolar como um fator favorável para a implementação das atuais Leis 11.645/2008 e 11.769/08, mas essa é uma trilha muito seguida por excelentes pesquisas, principalmente sobre grandes centros urbanos, o que faz dessa minha pesquisa uma singela busca. No entanto, acreditei ser produtivo transportar essa pesquisa para uma realidade interiorana e sertaneja, onde as ramificações periféricas escolarizadas e cultas chegam ao seu diâmetro mínimo e às suas ramificações mais frágeis, onde a ausência da assistência estatal torna-se aguda e, onde anonimato e invisibilidade histórica são gigantes como é gigante o sol do Semiárido baiano.

A música, integrada na cultura brasileira, sua estrutura de escrita (partitura) quase universal, constitui uma linguagem curiosa e motivadora para o estudo das influências culturais africanas, visto que as religiões, as artes e principalmente a música são uma porta de entrada para tal conhecimento. As condições históricas que proporcionaram a necessidade das Leis 10.639/03, 11.645/08 e 11.769/08 e de outras políticas afirmativas além das ações necessárias para efetivá-las, tendo como base as diretrizes destas leis, são elementos básicos para professores e especialistas em História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena. Nas leituras comecei a me aproximar da descolonização pedagógica e curricular:

> Entre nós, desde 2003 e 2008, as Leis n. 10.639 e 11.645, tornando obrigatório, em todo o sistema educacional brasileiro, o ensino/aprendizagem de História da África, culturas africanas, afro-brasileiras, como História e cultura de povos nativos, trazem a premência de pesquisas e debates nos sentidos aqui pontuados. Em questões levantadas afloram o potencial de descolonização pedagógica e curricular subjacentes ao ato de pensar modos de escolarização, práticas educacionais, formação de profissionais em história e outros componentes curriculares, que esmiúcem e concretizem essas leis nas inúmeras regiões e áreas culturais do território nação Brasil, inserido entre Áfricas e Américas, sob colonialidades europeias. (ANTONACCI, 2016, p. 254)

Quando o objetivo é "[...] trazer à tona agentes históricos e narrativas relegadas às margens da nação Brasil por políticas estado-novistas e formar professores atentos a lutas culturais e suas políticas de representação" (Ibid., p. 246), ela direciona o foco para a conquista da implementação das leis, suas lutas e perspectivas:

> Por intermédio das leis 10.639/03 e 11.645/08, enraizadas em séculos de lutas dos movimentos negros e indígenas, somos interpelados, chamados alembrar e embasar professores com habilidades para reverter e repensar desvãos de nossas histórias, tendo em mente forjar abordagens pedagógicas que se ocupem, conjuntamente, de ações e intervenções de povos europeus, africanos, afro-diaspóricos, ameríndios, conforme perfil dessas leis fundamentais para descolonização da história do Brasil, de grades curriculares e de práticas pedagógicas discursivas (Ibid., p. 246-247).

O ensino de Música representa uma oportunidade para a integração entre diferentes componentes curriculares como História, Educação Física, Geografia, Artes, e outros, além de valorizar a cultura do afrodescendente e de todo escolar. Nesta concepção do ensino da musicalidade de matriz africana, contida nessa música a presença de elementos corporais, gestuais e vestuários, adicionados ainda às contribuições da cultura indígena no espaço escolar e, considerando ainda a perspectiva histórica da música no Brasil, sua ligação com os valores civilizatórios africanos e suas possibilidades enquanto elemento pedagógico na escola, este estudo é encaminhado. Sobre a importância de conhecimentos das tradições orais:

> [...] convém lembrar aproximações a artes da memória de povos da diáspora – impressas em corpos de unidade cósmica, sem oposições disjuntivas entre cultura/natureza, corpo/saberes; gravadas em instrumentos sonoros conjugados a fonemas de suas línguas; sem esquecer impulsos comunitários de rememoração e renovações culturais em festas e celebrações; acionando seus regimes de energia e simbologia em performances, em ritmos e máscaras, cantos, gestos e danças; recursos verbais, visuais, sonoros em literatura oral e suas metáforas, filosofia proverbial e adivinhações, mitos, contos e outras estratégias mnemônicas –, que têm permitido perceber "rede de comunicações" entre africanos no Novo Mundo. (Ibid., p. 247).

No sentido da 'a arte da memória', Antonacci esclareceu, quanto à minha inquietação ao imaginar como os cantadores autodidatas de canções populares tradicionais memorizavam as letras das músicas e os repertórios inteiros para apresentações públicas. As segundas vozes, sempre iniciando as frases com um pequeno *delay*, me traziam uma angústia que consegui apaziguar ao compreender o caráter cultural da *performance*. Nas minhas memórias das culturas populares locais, fruto de décadas de observação e convivência, percebi que o fator de exploração não se baseava na polarização entre negros e brancos, indígenas e brancos, indígenas e negros etc. As relações de poder e exploração se davam e ainda se dão pelas diferenças raciais, econômicas e de escolarização. Antonacci acrescenta que:

> Naqueles saberes e poderes codificados como "arte da memória", o corpo vivo, seus gestos, movimentos, performances e interações espaciais, associados a regimes de energia e simbologia, resultaram em "arquivos de memória" e instrumentos de conhecimento. (Ibid., p. 248).

Entre os chamados pequenos e vulneráveis, situam-se os não letrados, desprovidos de recursos financeiros, descendentes de europeus não fidalgos, indígenas, africanos e crioulos. No entanto, de onde vieram tantos sentidos para as práticas da sapiência e da força? A ancestralidade trazida nos corpos, corações e mentes e nas morfologias de experiências seculares, eram armazenadas e compartilhadas pelas oralidades, dentro de moldes e sabenças herdadas dos movimentos migratórios.

> Rotulados como corpos de sociedades primitivas, julgados incapazes de criar relações profundas com seu entorno natural e seus parceiros do passado/presente, povos e culturas que detinham no corpo seus rituais, tradições de saberes e poderes memoráveis, continuamente atualizados, foram barbarizados e seus corpos ocupados (enquanto racialmente inferiores) em tempos de colonização e intensificação do tráfico negreiro ao Novo Mundo, moldado à imagem do "homem europeu" e sua cristandade. (Ibid., p. 249).

Dessa maneira pude perceber e compreender porque alguns sambadores rurais que conheci mediante esta pesquisa, evitam relacionar suas práticas musicais, poéticas e performáticas com elementos de matriz africana. Tanto do ponto de vista étnico-racial, como do pertencimento sociocultural, religioso e conceitual, percebi que os sambas rurais nas diversas regiões interioranas da Bahia, são permeados por múltiplas identidades, valores e atitudes, que nem sempre dialogam explicitamente, mas coexistem, em geral, pacificamente.

Segundo Castells, entende-se por identidade a fonte de significados e experiências de um povo, com as palavras de Calhoun (1994):

> Não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas que em alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida... O autoconhecimento invariavelmente uma construção, não importa o quanto possa parecer uma descoberta nunca está totalmente dissociado da necessidade de ser conhecido, de modos específicos, pelos outros (CALHOUN, 1994, p. 9-10), *apud* CASTELLS, 2001 p. 22).

Segundo o censo (2010) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que detectou mudanças na composição da cor ou raça declarada no Brasil, dos 191 milhões de brasileiros em 2010, 91 milhões se classificaram como brancos, 15 milhões como pretos, 82 milhões como pardos, 2 milhões como amarelos e 817 mil como indígenas. Registrou-se uma redução da proporção de brancos, que em 2000 era 53,7% e em 2010 passou para 47,7%, e um crescimento de pretos (de 6,2% para 7,6%) e pardos (de 38,5% para 43,1%). Sendo assim, a população preta e parda (50,7%) passou a ser considerada maioria no Brasil.

Ao se trazer a temática da cultura negra para os espaços escolares, é imprescindível constatar que a escola é um espaço de poder e é, oficialmente, o único espaço de educação

formal oferecido pelo poder público. Para preencher uma lacuna histórica, no que se refere a situação (enfrentando racismo e embranquecimento) e contexto sociocultural das crianças e jovens negros e negras, foi criada a Lei 10.639/2003, obrigando o estudo da história dos povos africanos e afro-diaspóricos e suas contribuições fundamentais para as culturas e presenças negras no Brasil. Essa Lei foi substituída pela Lei 11.645/2008 que estabelece que nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena, ou seja, deve se incluir no conteúdo programático, os diversos aspectos da história e cultura que caracterizam a formação dos povos brasileiros.

Trazer o foco para a história e as culturas de pessoas negras no Brasil significa em primeiro lugar se debruçar sobre o longo processo de quase quatro séculos da escravatura no Brasil. A diversidade étnico-racial, linguística, religiosa e sociocultural de países e povos africanos, obviamente se refletiu na diversidade dos escravizados, pertencentes às diversas etnias, falando idiomas diferentes e trazendo ancestralidades e tradições culturais distintas. Assim como a indígena, a cultura africana foi subjugada pelos colonizadores, sendo os escravos batizados antes de chegarem ao Brasil. Dentre os diversos saberes e fundamentos mantidos pelos povos africanos escravizados que formaram as culturas negras brasileiras, aqui o foco será nas musicalidades de matriz africana. Mediante essa abordagem surge a inquietação a respeito da musicalidade de matriz africana nos espaços escolares e a aplicabilidade da lei, pois, para a efetivação dela faz-se necessário implementar conteúdos e posturas filosóficas que contribuam para os professores melhorarem os seus propósitos com seus alunos, reformulando toda uma forma de pensar e ver a cultura afro-brasileira, assim como desenvolver uma pedagogia com referências às histórias da cultura africana até a contemporaneidade.

Ao se abordar musicalidade de matriz africana nos espaços escolares, não podemos esquecer que existe uma lei que é a Lei 11.769/08 que determina o ensino da música como conteúdo obrigatório na escola básica no Brasil. Souza, J., (2008) destaca as práticas do cotidiano de processo de ensino-aprendizagem musical, com foco no uso de meios de comunicação para aprender e compartilhar música e seu papel na socialização musical. Questiona sobre formas de ensino-aprendizagem e procura refletir como os profissionais da música estão lidando com as situações educacionais, que tornam difícil a aplicação da lei, por uma série de descompassos na formação dos professores, assim como das desigualdades sociais e raciais que permeiam a estrutura cotidiana no Brasil. Suzigan (2002) apresenta a

música como porta de entrada para o mundo da educação. O autor tem o cuidado de "despalavrear" teorias, iluminando a compreensão do leitor com histórias e exemplos que desvendam os "mistérios" da mente em desenvolvimento da criança em idade escolar, analisando o biológico e o cultural. Na obra de Penna (2002, 2008), tenho encontrado pistas valiosas para as questões pedagógicas musicais escolares e socioculturais. Nessa caminhada acadêmica entre aulas e orientações, encontrei leituras complementares que me levaram ao universo específico das musicalidades negras, populares, rurais, sobretudo no âmbito da etnomusicologia, das poéticas orais e da educação musical para encontrar uma fundamentação teórica-metodológica, na construção de práticas e metodologias musicais em sala de aula que contemplem as musicalidades negras e afro-indígenas.

Na disciplina Cultura, Educação e Memória, em seus desdobramentos e interseções sobre a diversidade cultural e racial aprofundei conceitos e usos, memória e sociedade, memória cultural, litoral e sertão, educação e sociedade, com ênfase nos povos negros na Bahia. Um mineiro da cidade de Ubá, compositor de músicas populares brasileiras, principalmente de samba, escreveu numa letra de música: "Ô Bahia, Bahia que não me sai do pensamento". Trata-se do famoso Ary Evangelista Barroso ou simplesmente Ary Barroso, que teve a sua obra Na Baixa do Sapateiro consagrada nas vozes de Caetano, Gil e da também célebre Maria da Graça Costa Penna Burgos, a Gal Costa. Foi com essa citação que os professores Joabson Lima Figueiredo e Alvanita Almeida Santos nos atraíram a atenção para a apreciação do estudo introdutório "Quem Precisa de Baianidades?". A letra da música do mineiro ainda traz o trecho: "Meu senhor do Bonfim, arranja outra morena igualzinha pra mim". Essa impressão de baianidade, voltada à beleza dos litorais e das lindas e exóticas mulheres baianas é apenas um dos muitos atrativos para o mergulho a respeito das muitas características dentro das muitas 'baianidades'. Os autores desse estudo buscam refletir sobre a representação e importância da 'baianidade' até hoje, questionando sobre a necessidade de se definir ou não, uma ou várias identidades dentro das baianidades. O texto apresenta uma sequência de explicações sobre os quatro tipos mais marcantes de discursos sobre baianidades: o discurso da baianidade histórica, da cosmopolita, da sertaneja e da *blackitude*:

> [...] um discurso edênico e telúrico, do inventário à Invenção da identidade nacional, que depois se disseminará por todo período colonial e que marca até hoje a capital baiana. Uma narrativização que registra uma cartografia cultural com um discurso macro de Bahia, que de maneira fantasmática dialogam e se singularizam (FIGUEIREDO; SANTOS, 2015, p. 3).

Tornar-se-ia mais fácil compreender esses discursos quando cada pessoa se coloca em um ou mais perfil característico de cada baianidade, ou se coloca completamente fora deles. Conhecer-se e localizar-se seria o primeiro passo para a compreensão desses perfis. Qual traço de comportamento seria notável no mineiro Ary Barroso, para que ele fosse ou não reconhecido dentro de um perfil de baianidade? O que seria necessário para que um indivíduo se encaixasse dentro de uma linha de comportamento regional? O que pensam os autores sobre si mesmos? Ao citar Hall (2000) na expressão [...] "as identidades não são nunca unificadas [...] que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições [...]" Figueredo e Santos (2015, p. 1) evidenciam o alto grau de dificuldade para enquadramentos superficiais. O termo baianidade foi proposto e definido ao longo do século XX, com intenção de definir características do modo de viver de baianos, principalmente com proximidades e influências da capital. Essa distância histórica pode ser proporcional aos traços de comportamento das baianidades ou à compreensão atual, se comparada com comportamentos de tempos passados.

Foi possível tentar diferenciar/problematizar cada imagem que se forma a partir dos quatro tipos apresentados pelos autores, o discurso da baianidade histórica, da cosmopolita, da sertaneja e da *blackitude*. Os autores chamam de baianidade histórica aquela que se origina nos textos dos cronistas do século XVI e perfaz o período colonial. A construção da pátria e sua representação cultural é a marca da própria identidade baiana. Seria uma invenção a partir de um passado grandioso e mítico da Bahia, sobretudo na cidade de Salvador. Uma imagem espelhada na luz saudosista da formação do Brasil e, mais além, refletida até na arca de Noé e na pomba das boas novas. Um retrato de Novo Mundo nos álbuns do Mundo Velho, com representações nativistas fortemente impresso com o olhar cristão/eurocêntrico.

A Baianidade Cosmopolita trata da identidade voltada ao discurso da capital e do recôncavo, sendo predominante nesse perfil a cultura afro-baiana e do litoral. Essa é uma identificação emblemática. Ela começa no século XIX com as manifestações sociais e políticas, em destaque as lutas pela independência da Bahia, na região do Recôncavo. Salvador e o Recôncavo formaram um espaço geográfico de concentração populacional urbana, com concentração forte da cultura afro-baiana. A Bahia, em especial Salvador, é o modelo de lugar divulgado, o que teria se solidificado no século XX, com destaque para consolidação dessa identidade. Encontramos nela obras e nomes como Caymmi, Verger e Jorge Amado, o que é visto com muito criticismo por outros autores: "O êxito dos bens simbólicos elaborados a partir da afrodescendência e postos em circulação pela usina cultural

baiana [...] não atenuam o racismo que se traduz – na Bahia e no Brasil – em marginalização, violência e até extermínio da população negro-mestiça e/ou pobre." (CUNHA, 2007, p. 46)

As ondas do rádio e do cinema e as vibrações literárias, contrapondo-se com a industrialização, foram exportadas como se vir à Bahia fosse vir ao Brasil, na voz de Carmem Miranda, e na representação da mulher negra baiana que se tornaria um símbolo do imaginário nacional na visão de fora. Segundo Albergaria: "[...] São Paulo vai produzir uma forte imagem da baianidade, colocando em oposição a crescente megalópole, que representa a civilização, o trabalho, a modernidade, a civilidade e a razão, e a Bahia com seu anacronismo, preguiça, passado, exuberância e mística." (ALBERGARIA, s/d, p. 3).

Paralela à construção da identidade urbana e litorânea, surge a partir da década 40 um discurso marginalizado dentro das identificações baianas que seria a baianidade sertaneja. Uma construção identitária que se desloca de uma ideia geral da Bahia, mas, que corresponde a maior parte de seu território geográfico e cultural. Advinda do interior do Estado, de comunidades que ficaram à margem de todo um processo de invenção e simulacro de Brasil – e paradoxalmente, consegue ser um dos símbolos da Nação, por ser justamente o Sertão uma construção simbólica forte no imaginário nacional. A sua invenção é uma ressignificação plasmada mais pelas ausências (simbólicas, políticas e econômicas) em contraste ao litoral vasto de urbanidade e potencias ideológicas. Nas vastas solidões do sertão baiano, ao transpassar bandeiras, semiáridos e chapadas. O sertão baiano, já plasmado no imaginário nacional desde o monumento literário de Euclides da Cunha, volta à cena em dois momentos bem emblemáticos na cultura brasileira, muito bem retratado por Soares:

> Sertão: espaço outro, em tudo diferente do Recôncavo: no seu modo de vida, na sua economia, nos seus códigos culturais. Sertão bruto, despojado, sem os estardalhaços do litoral; lugar de nobreza verdadeira, de homens ásperos e rudes como a própria vegetação. A própria imagem do sertão como coração, lugar amoroso, maternal e de pulsação da vida, indica uma forma de representar com sinal positivo, destoando assim das recorrentes associações de sertão com seca, miséria, cangaço, messianismo. Esquivando-se de fórmulas deterministas (embora às vezes escorregando nelas, pois é uma obra de transição), tencionando a relação homem-natureza, faz um lugar sertão emergir como região humana, como espaço de relações biopsicossociais, território de práticas e representações da vida e da realidade do mundo. O sertão é assim exibido como lugar de cultura e sabedoria, o que traduz um deslocamento de certas associações entre miséria material e pobreza cultural, muito comum no imaginário euclidiano e posteriormente no romance de 30. (SOARES, 2009, p. 36).

Foi na baianidade sertaneja, que me encontrei imerso até os 23 anos de idade, no ano 1994. De Piritiba, sertão baiano onde convivi com a 'cultura da fome' e com a 'produção natural do lamento', migrei para Salvador, já professor efetivo do Estado da Bahia, em 1995,

para cursar Licenciatura em Música. A partir da primeira grande saída do ninho natal, viajei e conheci vários Estados brasileiros, cidades de todas as regiões, concorrendo e pesquisando a cultura popular em festivais competitivos de música e em feiras de cultura. Assimilei de dentro para fora e de fora para dentro a cultura baiana e seus discursos de baianidade:

> Nota-se a busca de afirmações identitária por um lado, e por outro lado, busca de uma pertença. Destaca-se o Cinema Novo de Glauber Rocha. Espaço que simboliza e materializa o discurso do homem em estado natural, embrutecido e reificado pela fome (todas: físicas, imagináveis e intangíveis) dentro de uma construção idealizada e obstruída pelo progresso que não toca ou simboliza o mapa Identitário baiano (FIGUEIREDO; SANTOS, 2015, p. 8).

Nós alunos e professores, discutimos na aula sobre as tantas baianidades que poderiam ser inseridas nesse estudo, inclusive aquela vista pelos olhos de não baianos ou de baianos que deixaram a Bahia por algum tempo. Na oportunidade eu cantei sob o acompanhamento de uma viola machete, a música "A Massa", composta pelo baiano do Recôncavo e da cidade de Santo Amaro, Jorge Portugal, em parceria com o sertanejo de Ipirá, Raimundo Sodré. Essa obra ilustra a dificuldade de encontrar fronteiras entre as baianidades e as riquezas delas. A letra da música, os sotaques harmônicos, melódicos, vocais e textuais dela nos permite amar a mistura das várias características das baianidades, principalmente quando elas estão juntas e misturadas.

Já no discurso da *Blackitude*, o negro é protagonista e autor do discurso artístico cultural. Salta à frente o periférico urbano contemporâneo, com movimentes coletivos de artistas, escritos na cena cultural das cidades, em especial em Salvador. Trata-se da sua cultura local e negra, do enfrentamento cotidiano ao racismo e das construções de identidade. Quando o poeta Nelson Maca fala sobre retornar a Salvador e voltar "à África possível", provavelmente está nos dizendo de um comportamento já amadurecido, mas com cara de novo, que eclode nos bairros de Salvador, nas mídias sociais e de massa, nos teatros, cinemas e casas de show, nas ruas, nas escolas e nos corpos:

> Mudei para Salvador em 1989. Simbolicamente, esse foi meu retorno à minha África possível. Gostaria muito de não me mudar mais daqui. Não sei se assim será, mas amo de fato cada palmo da Bahia Preta que aprendi a conhecer por trás das faixadas turísticas e das várias categorias de imagens estereotipadas que vendem a cidade como a boa terra da alegria. [...] Normalmente, interessa-me relatar, principalmente, as razões e imagens da Blackitude: Vozes Negras da Bahia como uma experiência compartilhada. Em Salvador, ouço sempre a expressão Movimento Blackitude, para se referir a nós ou aos nossos eventos. (MACA, 2010, s/p.)

Tenho morado desde 2005 no bairro de Plataforma, onde também tenho uma vida social rueira e sou professor de escola pública do bairro. Aqui sinto a *blackitude* correr na veia. Sinto o tamanho desse orgulho empoderado nos comportamentos e nas manifestações artísticas daqui, principalmente nos espaços abertos. Em particular, tenho acompanhado os movimentos negros no Teatro de Plataforma, Espaço cultural da SECULT-BA, onde acontecem eventos musicais, teatrais, de dança, palestras e de demais produções culturais. O bairro Plataforma tem uma grande concentração de terreiros de candomblé, tem a presença da capoeira e ainda os cortejos de carnaval com o grupo Pierrot de Plataforma, que foi criado no ano 1960 e desfilava no bairro durante muitos anos, quando em 1996 passou a se apresentar no Circuito Osmar e em 1998 começou a fazer parte do Carnaval oficialmente:

> Esse jogo das baianidades, que são identidades em movimento, marcadas pela ambivalência, como um dispositivo que salva e, em concomitância, também perde [...] se coloca no desejo de escritura de um território com suas marcas populares e tradicionais, reinventadas e atualizadas em vários formatos contemporâneos [...] as identidades aqui provocadas são pensadas em articulação, e quem precisaria se definir dentro de uma ou mais baianidades, que pelas suas características, são representações culturais que se complementam na coletividade (FIGUEIREDO; SANTOS, 2015, p. 10).

A partir a possibilidade de pertencimento de múltiplas baianidades ou simplesmente, de um discurso contemporâneo fora desses perfis aqui estudados, prefiro apostar na originalidade de cada um e na força do pertencimento orgânico, onde cada pessoa possa se enquadrar ou não, sem se amarrar em padrões fixos de comportamento ou identidade.

Vindo de uma realidade de escola pública interiorana, compreendida entre os anos de 1980 e 1991, eu trouxe para outras etapas da minha formação acadêmica lacunas teóricas originadas do incompleto currículo básico, às quais ainda busco preencher. No curso desta pesquisa eu já visualizo respostas sobre conteúdos que jamais foram trabalhados naquele tempo e naquele lugar e que também respondem sobre as pessoas e sobre os fatos que estão sendo encontrados na pesquisa de campo:

> Em trabalhos de memória nutridos por filosofia em provérbios, mitos, contos e cantos; rituais e liturgias profano/sagrados em candomblé, macumba, umbanda, desde recursos gestuais, vocais, linguísticos de suas culturas, africanos e afro-diaspóricos reinventaram linguagens e práticas culturais guardiãs de suas africanidades. Latentes no contar histórias, cantos de trabalho e outras expressões, corpos em diáspora deixaram pegadas, marcas, em símbolos, danças, tons de voz, ritmos e outros significantes de suas culturas orais, que se renovam e marcam diferença no transmitir novos significados (ANTONACCI, 2016, p. 252).

Faz-se urgente o reconhecimento da importância das pessoas negras sendo protagonistas, pesquisadoras, autoras e construtoras das suas vidas e memórias, coletivas e individuais. Durante séculos a historiografia não criou espaço para o protagonismo de pessoas negras, porém, a elite branca não conseguiu apagar suas produções, memórias e elaborações socioculturais e espirituais. Em todos os segmentos sociais, brancos foram ocupando e mantendo os lugares de poder, modelo que ainda se repete nos dias atuais. Ocuparam o direito de narrar a história dos negros, na maioria das vezes, ao seu modo, na sua ótica, portanto, aprofundei neste componente curricular a reflexão sobre a inserção dos povos negros na sociedade brasileira e a influência dos povos africanos na formação do Brasil.

Como inspiração de conceitos que tratam das culturas populares e narrativas orais, estabeleço um diálogo com as Poéticas Orais, a partir da mesa "Percursos Formativos de Mestras e Mestras da Narração Oral"[6], mediada pelo professor de Letras Rogério Soares Brito (UNEB-CAMPUS IV), com a presença das professoras palestrantes: Edil Costa[7] e Keu Apoema[8]. Edil Costa, inicialmente se define como professora e pesquisadora experiente que evidencia a importância da tradição e da oralidade e aponta os mais velhos como "arquivos vivos" de conhecimentos. Ela descreve como "comunidade narrativa" aquela comunidade, onde as pessoas, os intérpretes, um grupo de sujeitos têm o conhecimento em comum e esse conhecimento é partilhado, transmitido pela oralidade. Esta oralidade é ainda apontada como uma das maiores formas de transmissão dos conhecimentos, quando não é a única forma para algumas culturas. Para Edil Costa, é necessário incluir nessas comunidades narrativas as comunidades urbanas também, não devendo compreender no conceito apenas as comunidades rurais ou isoladas. Sugere que se atente também para os novos recursos e meios tecnológicos na transmissão dos conhecimentos como outras formas de fazeres e de saberes.

Para reforçar o conceito de "comunidade narrativa" e de "saber partilhado", Costa apresenta um conceito de tradição defendido por Pires Ferreira: A tradição seria como "[...] uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir e a se transformar, num movimento sem fim". (FERREIRA, 2003, p. 91) No livro Vozes, Performances e Arquivos de Saberes (COSTA, ARAÚJO, FERNANDES, 2018), é possível situar a cultura da oratória, da poesia,

[6] Como parte do evento interinstitucional Redemoinhos de Saberes – Jornada de Pesquisa em Narração Oral, exibida ao vivo pelo *Youtube* no dia três de novembro de 2021.
[7] Edil Costa é pesquisadora das poéticas orais, professora e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e professora titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).
[8] Keu Apoema se define na *Live* como uma sertaneja do interior de Pernambuco, mas radicada amorosamente na Bahia, contadora de Histórias, pesquisadora, educadora, mestra e doutora em Educação.

da fala, do canto, da dança e de outros elementos em vários lugares e tempos, dentro e fora do Brasil, da Bahia, da nossa casa. A leitura dos textos abriu para minha pesquisa, oriunda destes contextos da cultura popular rural baiana, comparações possíveis entre registros que trago na memória, nas vivências, nas imagens culturais, nos arquivos próprios de saberes e nas anotações escritas de um recorte singular e localizado com o que vem sendo produzido e pesquisado no Brasil inteiro.

No contexto do que é de dentro de um universo de saberes, experiências e práticas que eu já considerava conhecer, e do que é de fora desta minha limitada percepção, cabe aqui descrever um ocorrido dentro, que se fez melhor compreendido com a abordagem de fora, feita por Costa (2018, p. 191-230), no capítulo "Uma cultura das encruzilhadas: apontamentos sobre intolerância religiosa", onde ela escreve sobre o tratamento dispensado ao vernáculo, recebido pelas igrejas católicas, evangélicas e pelo candomblé. Ela investigou a intolerância religiosa e ajudou a descortinar os embates e o frágil equilíbrio na construção das identidades complexas, principalmente quando se trata de práticas religiosas de matrizes africanas.

No município de Piritiba, por exemplo, tenho percebido que as religiosidades de matriz africana sempre estiveram presentes, no entanto, o preconceito e a intolerância religiosa do local as deixaram em situação de mistério e acuação. Os fazendeiros e pequenos proprietários consideram que as oferendas são formas de ofensa e tentativa de fazer o mal e, por causa deste desconhecimento e de uma forte perseguição, os membros dos grupos religiosos do Candomblé praticam a sua religiosidade de maneira reprimida e muitas vezes oculta.

Vozes, Performances e Arquivos de Saberes, além de ser título do livro citado, é despropositadamente uma tradução quase ao pé da letra do meu tema de pesquisa Dos Sons às Falas. O artigo "As vozes nas tradições orais – poéticas sonoras" (DORING, 2018, p. 249-290), passa a ser, por força da temática, uma fonte transparente de compreensão, surgida da potencialidade e da fundamentação teórica que eu precisava. Este capítulo propõe o diálogo entre poesia e música, entre histórias e poéticas orais, antropologia da música e etnomusicologia. Döring aborda o canto e a musicalidade afro-brasileira, partindo da teorização do fenômeno sonoro vocal e da música de tradição oral e considera uma conexão profunda entre expressão e experiência e esclarece sobre "[...] qualidades, timbres e expressões vocais e sua inserção nas poéticas orais e performances nos contextos locais específicos das tradições orais no Brasil" (DÖRING, 2018, p. 14).

Pouco se questiona sobre a importância dos sons vocais na cultura humana, em diferentes povos, locais ou tempos. Para que se faça a comunicação através de emissão de sons em forma da fala, de canto ou de outras formas sonoras, o aparelho fonador, conectado ao aparelho respiratório e digestivo, é um ponto central na escala da importância quando se estuda as manifestações culturais da humanidade. Nesta comunicação oral, outros elementos se estabelecem à sombra ou à luz dos sons. São fonemas, palavras, ritmos, resmungos, melodias, cantos etc. Em comunhão, esses elementos dão sentido à comunicação e servem de base para o surgimento das variações de timbre, de padrão vocal, de altura, tessitura etc., que tanto diferem ou igualam os diferentes povos. Sobre a riqueza e a qualidade vocal, Döring (2018, p. 249) destaca que: "[...] chamou-me atenção o fato de que não encontrava muitos/as cantores/as negros/as de uma qualidade vocal específica, marcante entre os cantores do blues e jazz, assim como entre as músicas populares na África e os cantores da tradição oral." Ao se referir especificamente sobre a produção vocal baiana, com perfil direcionado ao alcance de grandes públicos, de forma amplificada, a autora afirma que

> Na Bahia, surgiu um padrão vocal prioritariamente voltado para o carnaval e os trios elétricos, com uma música frenética para animar grandes multidões, que usa e abusa do microfone sem restrições, prejudicando as cordas vocais dos/das cantores/as ao longo dos anos. São poucos os músicos e cantores baianos que têm explorado sutilezas, variações, intimidades, técnicas e timbres dos cantos negros nas vozes das tradições orais na Bahia. (Ibid., p. 249-250)

A tradição oral seria então, a principal escola onde 'intelectuais orgânicos', (GILROY, 2001), cantadoras e cantadeiras, inseridos em um universo presencial e prático de sonoridades e rituais, "[...] nas festas e rodas de samba, capoeira, candomblé, noites de reza, encenações e funções de trabalho e cura" (DÖRING, 2018, p. 251). Ali e assim, crianças também absorviam "[...] timbres, ritmos e gestos, das corporeidades, mímicas, poesias, entoações e sutilezas dos respectivos cânticos" (Ibid.).

Como não associar tais conhecimentos com as práticas que vivenciei de dentro, nas rezas de Vó Maria? Uma senhora 'galega' dos olhos extremamente azuis, voz encorpada e timbre vocal estridente e forte, quase gritada. A casa rústica e pobre se localizava em um lugarejo da zona rural do município de Piritiba, onde eu nasci. Naquela sala de chão batido, ela pisava firme e conduzia um rito meio católico, meio misterioso para os meus olhos e ouvidos infantis. No quarto dos santos, no impenetrável e reduzido quarto dos santos se iniciavam as ladainhas sagradas e, na larga sala se desenvolvia o samba que se expandia para o bem varrido terreiro, onde uma fogueira grande queimava e compadrios se formavam. Ali

se dava uma sadia confusão sincrética e mística, onde as referências africanas eram quase sempre camufladas por imposição do preconceito.

> Os cânticos da tradição oral são caracterizados por uma atitude "para e a partir de dentro", por uma postura de voz e entonação que interconecta a percepção subjetiva com a memória ancestral e que une a expressão do lúdico com o sagrado, acessado a partir desse encontro interno. A partir do encontro colonial de cantos e ritmos africanos, indígenas e luso-ibéricos, surgiram sonoridades e padrões vocais que não representam gêneros musicais determinados, e sim o encontro de pessoas que partilharam o seu substrato sensório-musical e emocional mais profundo, tocando e trocando se cantos, rezas e narrativas (DORING, 2018, p. 251-252).

O trecho acima sintetiza e aponta a esta pesquisa a necessidade de cuidado, critérios e sensibilidade ao interpretar os cânticos da tradição oral, pois neles estão contidos além de uma prática vocal, elementos da ancestralidade e dos campos dos sentimentos.

A Bahia é um Estado de dimensões territoriais e culturais imensas. As distâncias geográficas entre os povos e comunidades mais antigos, associadas às dificuldades de meios de transportes da época, corroboravam para a existência de práticas musicais e costumes diversificados, a depender das influências recebidas nas localidades, desenvolvendo em cada comunidade práticas culturais cênico-poético-musicais singulares. O que hoje, com a facilidade de transporte terrestre ou aéreo, tratando-se de horas ou pequenos valores das passagens, antigamente se tratava de semanas, meses ou impossibilidades financeiras.

Eu ainda criança ali presente e toda aquela comunidade isolada da urbanização, que frequentava aquele momento sacro e festivo, não tínhamos ideias sobre outras formas de fazer o que estava sendo feito. Refiro-me ao ano de 1980, a uma comunidade rural sem educação escolarizada, sem recursos financeiros e direitos mínimos a saúde e educação. Refiro-me ao único jeito de se praticar a fé e a religiosidade a quinze léguas da cidadezinha do interior mais próxima, com missas apenas aos domingos à noite. Refiro-me ao modo eficaz que experimentei de praticar o amor e as crenças e, além disto, conviver com músicos, músicas, ritmos, rezas, gentes, sons, instrumentos, arte etc. Ali era escola de tudo. Ali era pronto socorro para curas físicas e espirituais com chás, rezas, superstições, banhos, ladainhas, oratórias e cantos, ainda que "gritados", ainda que "distorcidos". Ali era a minha escola, embora o meu conceito parcial, formulado de muito dentro, reservaria espaço para outros estudos, afirmando as necessidades dos estudos localizados:

> A procura por uma teoria universal dos timbres e das afinações e expressões vocais de tradições musicais do mundo tem sido criticamente revisada pela etnomusicologia contemporânea. Nos últimos anos, surgiram vários estudos

> ancorados em culturas locais específicas, que buscam elaborar uma reflexão sobre as formas de cantar e suas qualidades vocais (Ibid., p. 256).

Esta afirmação ajuda a me levar para uma reflexão a respeito das características vocais estudadas e, em especifico dos sambas rurais, foco dessa pesquisa. As Poéticas Orais, suscitaram inquietações e às vezes incômodos, à medida que revelavam para mim a necessidade de mais entendimento e de mais sensibilidade para fazer buscas e registros. Estas dificuldades não são apenas minhas, mas estão presentes em outros pesquisadores que vão ao campo das oralidades e também precisam fazer esforços:

> No campo de estudo da teoria literária quase nada se fez considerando as literaturas da voz. A pesquisa em letras historicamente prestigiou o texto escrito deixando a análise das produções orais para a linguística ou para a antropologia. Pensar em uma teoria da literatura oral, no entanto, exige o esforço de romper fronteiras do conhecimento, pois não seria possível analisar um texto oral sem levar em conta seu contexto de produção. De modo que seria inviável, ou pelo menos pouco produtiva, a análise do texto pelo texto. (COSTA, 2009, p. 1)

Através de um depoimento ou mesmo de um texto autoral escrito por uma pessoa pesquisada por mim, é possível compreender contextos sociais, econômicos, escolares etc., de onde esta pessoa está inserida e do seu grupo de convívio. Há uma realidade subliminar oculta em uma fala ou em uma cantoria, assim como há em um texto criado, porque vive dentro das oralidades. É possível perceber em uma fala uma história de vida passada e a realidade presente de um depoente e este é meu desafio. As adaptações e os ajustes que as narrativas, os cantos e outras práticas tradicionais sofrem, em processo de renovação, se mostraram pra mim como outro motivo de atenção a partir de inserção de recursos tecnológicos como os *smartphones* e o *WhatsApp* na coleta de dados desta pesquisa:

> No século XXI, os meios tecnológicos oferecem uma diversidade de suportes novos para as narrativas, sejam elas tradicionais ou não. Pensar a tradição oral na contemporaneidade é incluir esses suportes. A pesquisa em oralidade não pode deixar de observar como as narrativas persistem e encontram novos caminhos. Não obstante as falam que profetizam o fim das narrativas e a destruição das tradições orais por causa do avanço das novas tecnologias, o hábito de narrar permanece. (COSTA, 2009, p. 3)

Textos, mensagens de voz, registro de vídeos e imagens por mim coletados, analisados e arquivados não bastaram. Caminhei na direção das narrativas, conectando cada texto ao seu contexto, estabelecendo um elo e diálogo entre os narradores, suas memórias, *performances* e experiências, como propõe Costa (2009). Na minha metodologia, busquei contemplar a complexidade das poéticas orais desde a coleta até o arquivamento dos dados:

> Proponho pensar a metodologia para a pesquisa das literaturas da voz. Desse modo, o trabalho de campo é um passo importante. Não quero dizer com isso que, para se pensar a poética da voz, não se possa partir de textos já estabelecidos. [...] o trabalho de campo permite o contato direto com as fontes, a recolha de amostras, a vivência com o narrador em *performance* e seu cenário. A experiência com o texto em seu momento e contexto de produção não é algo que o aprendizado teórico possa contemplar. (COSTA, 2009, p. 4)

As inúmeras particularidades nos estudos da poética da voz encontrei mediante as colocações, narrativas e produções musicais dos sambadores, confirmando o fundamento teórico e metodológico desenvolvido pelos/as autores/as citados/as. Ao transcrever as gravações das entrevistas e ao interpretar os textos que foram elaborados de próprio punho sobre as indagações que fiz, me deparei com traços pessoais na linguagem oral, características próprias aos menos escolarizados. Notei que havia propósitos de deixar alguns textos mais cultos e rebuscados, exigindo de mim um esforço maior para interpretação e para localização dos contextos originais da vida 'real'. No entanto, todo o material se constituiu como peças importantes para a preservação da memória. O meu contato pessoal ou virtual com os autores das suas narrativas me permitiu uma aproximação suficiente para que eu pudesse enxergar muitos pormenores que Costa (2009) aponta como objeto de interesse:

> Os arquivos vivos (os narradores) e seus arquivos, orais/virtuais ou impressos/materiais são reveladores de práticas de armazenamento, conservação, catalogação. São arquivos que estão fora da tutela do Estado, mas que tampouco estão exclusivamente na esfera do privado. São formas de expor sob a curadoria de sujeitos que, talvez intuitivamente, organizam a narrativa de seu texto cultural. Daí o interesse pelas miudezas (por parte dos sujeitos colaboradores de pesquisa e por parte desta pesquisadora). (COSTA, 2009, p. 7)

Sei que por mais que eu fosse "de casa", a minha condição de pesquisador correu o risco de ser percebida como uma intromissão do cotidiano dos pesquisados. Por esse motivo e pela necessidade de coletar e de salvaguardar miudezas, sutilezas e pormenores é que muito estudo foi feito anteriormente e muita sutileza foi adotada. Não se trata de entrar no pânico de

> "[...] "registrar antes que acabe" dos colegas das missões folclóricas, mas a constatação de que o registro em nossos arquivos públicos, assim como nos arquivos familiares, propicia a sobrevivência da memória cultural de hoje, mas também de outros tempos e lugares (COSTA, 2009, p. 7)

A partir daqui, em forma de uma introdução para o trecho seguinte, serão apresentados alguns autores e conceitos que nortearão esta etapa da pesquisa, as metodologias e as considerações finais. Para adotar um procedimento que alcançasse uma investigação *stricto*

senso, mas que também absorvesse outros conceitos e preceitos, fez-se necessário recorrer aos aportes bibliográficos e documentais, além de realizar uma pesquisa de campo com o grupo virtual do *WhatsApp* Os Amantes do Samba. Foi preciso contemplar caminhos que permitissem a inclusão de concepções contemporâneas que compreendessem o universo cultural dali como um "[...] fenômeno cultural, histórico e dinâmico, cuja complexidade não deve ser rompida, como um tecido que não pode ser esgarçado sem o risco de se perder sua identidade e, portanto, sem a possibilidade de ser conhecido" (FERREIRA, Jerusa, 2004, p. 27).

As circunstâncias próprias de uma pesquisa de campo moldada em um modelo virtual, inusitado e súbito, norteiam as metodologias para as possibilidades de flexibilização e de adaptação, embora fossem conhecidas e recomendadas as metodologias tradicionais. Araújo (2016), ao pesquisar e escrever sobre "poética oral do samba de roda da margem do velho chico", fundamenta sobre a relação entre o pesquisador e os pesquisados, de forma que bem se encaixa neste contexto, quando afirma:

> Nesta pesquisa, há uma relação estabelecida no processo de construção de sentidos, em que o pesquisador e os demais participantes estão envolvidos. Contudo, faz-se necessário ressaltar que esse envolvimento entre pesquisador e o grupo de samba pesquisado ocorreu somente em aspectos que não vieram comprometer o caráter científico da pesquisa, ou seja, procurou-se estabelecer uma relação de confiança, de inclusão no grupo, mas buscando evitar que isso causasse o direcionamento ou a modificação do objeto, embora se saiba que tal relação nunca deixa de motivar certas mudanças, mesmo que seja somente de comportamento, de pequenas alterações da rotina. (ARAÚJO, Nerivaldo, 2016, p. 32)

Sobre a interferência do pesquisador nos dados, o mesmo autor esclarece sobre possíveis influências que devem ser evitadas com a devida preparação:

> Contudo, fez-se necessário conscientizar-se de que esse conhecimento prévio não deve contribuir para que o pesquisador venha interferir nos dados, emitir um parecer já pré-estabelecido ou produzir um saber, uma visão influenciada por valores generalizados e estigmatizados. Assim, empenhou-se, desde o início, em se preparar para a pesquisa, com o intuito de não se deixar influenciar, não repetir ou ratificar uma situação que se consolida através de estereótipos, isto é, não impregnar as interpretações com conceitos prévios, fixados por uma formação pessoal. (Ibid, p. 32).

Uma preparação é um tempo de estudo e de compreensão para que se evitem equívocos quanto a conceitos discriminatórios e desmerecimentos. É preciso para isso conhecer a temática abordada, correspondendo com fidedignidade aos objetivos da pesquisa, muito embora compreendendo a inexistência da completa neutralidade na pesquisa científica:

> Entende-se que não existe uma total neutralidade na pesquisa científica e é essa consciência que leva o pesquisador a conclusões mais precisas, buscando despir-se de suas visões e estereotipias, posicionando-se de modo mais neutro possível, embora se saiba que tal situação, em plenitude, seja inviável, já que não se consegue desvencilhar-se totalmente de uma formação cultural prévia. Dessa forma, procurou-se apresentar uma descrição, de modo mais detalhado e rigoroso possível, do contexto em que ocorreu a sua realização, do caminho percorrido e ainda de como se procedeu em sua interpretação, permitindo, como versa Ferreira (2004, p. 27), uma "visão caleidoscópica do fenômeno estudado". Para seu bom emprego, uma metodologia deve se pautar por sua capacidade de adaptação e proveito das fontes. (ARAÚJO, Nerivaldo, 2016, p. 33).

Atento aos grupos populares nas produções culturais musicais, portando vestimentas, equipamentos e ferramentas de busca ainda semi-forjadas e pouco testadas para as condições do tempo e do lugar, me preparei para mergulhar de cabeça no universo maravilhoso das produções musicais de uma região do Sertão baiano: a cultura popular de múltiplos conceitos: "'Cultura Popular' não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas [...] nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização." (ORTIZ, 2003, p. 72)

Camargo (2013) traz um insight interessante sobre as culturas populares, trabalhando com o conceito da *performance*, incentivando a observação mais apurada dos ambientes e dos comportamentos inerentes aos momentos de produção cultural e dos seus produtores:

> *Performances* culturais se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em suas múltiplas configurações. Particularmente interessante é a possibilidade de abstrair de uma *performance* cultural específica – canções, danças, textos verbais, poemas orais, em íntima conexão com as expressões faciais, os gestos, a cena, as situações de conflito – uma estrutura genérica da cultura em que tal manifestação está inserida (CAMARGO, 2013).

Trabalhadores comuns, mulheres e homens com pouca formação escolarizada, de baixa renda e que batalham diariamente para sobreviverem são os construtores da cultura popular. Portanto, a antiguidade, as manifestações persistentes, o anonimato de quem cria e, fortes traços da oralidade definem a tradição popular. Enquanto a cultura erudita do ocidente separa matéria e espírito, humanidade e divindade, mensurável e imensurável, visíveis e invisíveis, a cultura popular tem origem em parte de matrizes não europeias e por isso, não estabelece rigidez na separação dessas esferas.

A questão da colonialidade/decolonialidade não foi aprofundada nesta dissertação, o que não significa que não seja importante e necessário o aprofundamento contextualizado. Deixo o convite para outros pesquisadores, já que nesta pesquisa o foco foi direcionado para

os aspectos históricos, etnomusicologicos e as narrativas das poéticas orais. Vale, porém, destacar que a consciência sobre os efeitos nefastos da colonização no Brasil estão presentes ao longo da minha pesquisa e, sobretudo na minha prática pedagógica:

> Apesar do fim do colonialismo, "um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, porém, ao invés de estar limitado a uma relação formal de poder entre os povos ou nações, refere-se à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça". (Maldonado-Torres, 2007, p. 131). A colonialidade sobrevive até hoje "nos manuais de aprendizagem, nos critérios para os trabalhos acadêmicos, na cultura, no senso comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos, e em tantos outros aspectos de nossa experiência moderna" (idem) (OLIVEIRA, L., 2017, p. 2).

Quando as matrizes étnicas formadoras da sociedade brasileira estão em comunhão, as fronteiras são como espaços formadores de diferenças inventadas, mas são também o local para as perspectivas das cosmovisões, segundo Bernadino-Costa e Grosfoguel:

> O pensamento de fronteira não é um pensamento fundamentalista ou essencialista daqueles que estão à margem ou na fronteira da modernidade. Justamente por estar na fronteira, esse pensamento está em diálogo com a modernidade, porém a partir das perspectivas subalternas. Em outras palavras, o pensamento de fronteira é a resposta epistêmica dos subalternos ao projeto eurocêntrico da modernidade (2016, p. 18-19).

Quando as abordagens forem direcionadas para a compreensão de práticas musicais da diáspora africana, conceito de colonialidade, antífona, improvisação, polirritmia, movimento aspiralar e, principalmente chamada-e-resposta, Gilroy e Ferreira Makl servem como os principais alicerces teóricos. Para Makl, as práticas culturais na diáspora africana, incluindo a música e a religião, são de fundamental importância nos processos de resistência, de construção de identidades [...] e, sobretudo de culturas vivas". (MAKL, 2011, p. 55). Para a expressão 'chamada-e-resposta', as práticas musicais negras do Sertão baiano traduzem o sentido com muita clareza e precisão, como afirma Gilroy:

> A antifonia (chamado-e-resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras. (GILROY, 1956, p. 166-167)

Para Makl, há de se atentar para as conceitualizações, para novas ferramentas conceituais e para práticas intelectuais e acadêmicas, pois

> A produção de conhecimentos específicos sobre as práticas musicais negras é central para avançar na construção desses marcos de conceitualização. Ao mesmo tempo precisamos avançar na analise das consequências epistemológicas da colonialidade, dando conta da inadequação das ferramentas conceituais criadas para o estudo da cultura dos setores dominantes quando aplicadas ao estudo da cultura dos setores populares, especialmente tratando-se de músicas de matrizes africanas. O que precisamos é construir ferramentas conceituais a partir dessas mesmas práticas musicais e da sensibilidade que elas implicam, bem como dos processos das nossas práticas intelectuais e acadêmicas em estudá-las. (MAKL, 2011, p. 58)

Para tentar compreender a complexidade das musicalidades negras nos sertões baianos, é preciso muita preparação prévia e muita leitura, buscando várias fontes bibliográficas que se refiram a esta região específica por mim pesquisada, mas também a outras cidades e regiões vizinhas, como é o caso do município de Jacobina, onde reside um membro do grupo aqui pesquisado, Manuel Braz. Uma leitura necessária é a obra "Os Negros em Jacobina (Bahia) no Século XIX" (VIERA FILHO, 2006). Além de reunir estudos sobre as populações negras na Bahia do século XIX, a obra aborda a região de Jacobina, cujo núcleo populacional é um dos mais antigos do Sertão baiano e brasileiro. A sua tese contraria um pensamento genérico, de que na Bahia não haveria pessoas e culturas negras no interior:

> A existência de uma expressiva proporção de não brancos em Jacobina já havia chamado a minha atenção quando andava pela feira, periferia e ao iniciar as pesquisas, lendo os sessenta e três processos crimes enviados para Corte de Apelação, em Salvador e posteriormente guardados no Arquivo Público do estado da Bahia, classificados como pertencentes a Jacobina. Neles, contei 451 pessoas envolvidas como réus, testemunhas, vítimas, testemunhas informantes e informantes. Dessas somente 69 pessoas (15,30%) apresentaram a qualificação de cor. (VIEIRA FILHO, 2006, p. 101)

Resumindo, podemos afirmar que encontramos um campo amplo para futuras pesquisas sobre as populações afro-sertanejas, as experiências e memórias negras rurais e sobretudo suas expressões culturais, que se desdobram em inúmeras formas sutis, moldadas pela história, entrelaçando-se com as poéticas indígenas e luso-galegas.

2 ABRA A RODA

Parafraseando o título do álbum com brincadeiras tradicionais da cultura brasileira Abra a Roda Tin dô lê lê, de Lydia Hórtelio[9] (2003), nesta etapa, abro a roda para as muitas rodas de sambas que caracterizam a maior parte das práticas musicais baianas, com maior ênfase nas suas matrizes africanas. Trago aqui autores/as que facilitam o entendimento sobre sambas na Bahia, suas histórias, distinções e variações regionais. Abordo sambas urbanos, e as mais conhecidas vertentes do Sambas de Roda do Recôncavo baiano, no entanto, a abordagem mais densa no decorrer da pesquisa incide sobre os (genericamente chamados) sambas rurais dos Sertões, do Semiárido e das Caatingas.

De forma generalizada, ao se falar em Samba no Brasil, pensa-se em um gênero musical que teve origem entre as comunidades afro-brasileiras urbanas do Rio de Janeiro no início do século XX. Há, no entanto, uma grande variedade de definições e estilos de Samba, a depender das particularidades de cada região, desde a instrumentação até o conceito. Como exemplo, desenvolverei sobre o os Sambas Rurais ou Sambas Tradicionais de Raiz, das regiões do Semiárido, Sertões e Caatingas da Bahia, onde o Samba significa mais do que um gênero musical. Significa um encontro.

Nos ambientes onde pessoas de descendência centro-africana (muitas vezes genericamente chamados de povos banto) viveram na condição de escravizados, sempre havia formas de sambas e seus semelhantes. Não apenas para o divertimento, o samba e suas variações começaram a representar cada vez mais um símbolo de resistência, da força da cultura e afirmação negra no Brasil, trazido nas palavras de Muniz Sodré:

> Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo do negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (SODRÉ, 1998, p.12)

Tratando-se de gênero musical, o Samba recebe vários nomes como: Samba-canção, Bossa Nova, Pagode, Samba-choro, Samba-jazz, Samba de Enredo ou Samba Enredo, Samba de Exaltação, Partido Alto, Samba de Terreiro, Sambalanço, Samba de Gafieira, etc.. Na Bahia o sentimento, embutido nas expressões Samba de Roda ou Roda de Samba, pode ir além de um entendimento sobre um gênero musical. É neste conceito de samba, visto também

[9] Lydia Maria Hortélio Cordeiro de Almeida, pesquisadora, educadora e pianista. Passou a infância em Serrinha – BA. Dedica-se à pesquisa etnomusicologica da cultura de infância, baseando-se nas cantigas que acompanham o brincar das crianças, especialmente no interior do Brasil.

como um encontro festivo, que os corpos e os ritmos dos batuques e das chulas se encontravam e nesse encontro as manifestações artísticas se configuravam como elo entre as várias memórias e as várias histórias dos sambadores ali reunidos. Mendes e Júnior declaram:

> A chula é sempre ritualística. Nela não está inserido apenas canto e dança, melodia e expressão corporal. É também um canto de fé, de reverência às tradições e de saudações ao espírito. Nela está a essência de cada um, a ancestralidade histórica e genética, que somadas formam tudo o que somos hoje, como indivíduo e povo (MENDES; JÚNIOR, 2008, p. 21).

Em poucos anos houve um crescimento das pesquisas e publicações sobre o samba de roda nos meios acadêmicos em várias disciplinas e com vários olhares e pressupostos teóricos. Simultaneamente ele perde um pouco a significação para quem deixa de habitar as regiões rurais da Bahia e encontra outras apreciações nos centros urbanos:

> Em um tempo relativamente curto, o samba de roda conquistou reconhecimento em discursos acadêmicos como símbolo de património nacional e regional e como objeto mercadológico. Deste modo, vale perguntar: diante de sua ampla e abrangente presença na região do Piemonte da Diamantina, por que raramente reconhece-se o samba como cultura intrínseca ao semiárido? Para responder a essa pergunta, é preciso refletir sobre a forma que a geografia racializada baiana e as políticas identitárias brasileiras distorcem o conhecimento construído sobre o samba, e questionar a própria ambiguidade em torno da definição e conceito do samba de roda. (EXDELL, 2018, p. 206)

A partir da leitura de Exdell (2018), intensificou-se a minha vontade de buscar mais informações e depoimentos sobre a cultura do semiárido, de apreciar as obras e de seguir a trilha do samba tradicional da região do centro-norte da Bahia. Com este direcionamento, havia feito o primeiro impulso para o mergulho às ondas sonoras deste grupo de samba. Haveria de encontrar nos recantos profundos das ondas sertanejas, um samba semelhante aos sambas de roda da região do Rio São Francisco, ou mais aproximado ao samba do Recôncavo baiano ou ainda com marcas próprias influenciadas por outras matrizes.

> [...] o samba de roda desses povos ribeirinhos, por meio da arte de criar poesia ou compor os versos de suas cantigas, em alguns aspectos como a estrutura e a forma, pode ser visto como parte integrante da poética oral das margens do Velho Chico, sendo que tais elementos poéticos, de certa forma, acabam aproximando-o do rol das práticas literárias de cunho oral. (ARAÚJO, Nerivaldo, 2016, p. 18)

Portanto, tornou-se urgente e necessário comparar este samba rural sertanejo com outros praticados em outras regiões e comunidades culturais, como foi apontado acima por

Araújo, revelando essa imensidão de variações, memórias, mananciais e criações da tradição oral nas suas expressões cênico-poético-musicais.

2.1 O Samba de Roda do universo do grande Recôncavo e suas margens

Devido à patrimonialização do samba de roda, tanto no Brasil (2004), como no mundo pela UNESCO (2005), pode se observar um crescimento de pesquisas sobre o samba de roda nas últimas duas décadas, tanto na área de etnomusicologia, como história, antropologia, educação musical, comunicação, produção cultural entre outros:

> Após o reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil em 2004 e a proclamação como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2005, ampliou-se o interesse acadêmico sobre essa manifestação. Importante salientar que antes da patrimonialização já haviam pesquisadores engajados com essa tradição trabalhando, publicando textos, produzindo material audiovisual. Mas, é notório que após a outorga do título tem sido crescente a quantidade de trabalhos ligados a este tema [...]. (SOUZA, L., 2018, p. 78)

A patrimonialização de musicalidades, *performances*, danças e cantigas negras no Brasil, como no caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, impulsionou vários processos de pesquisa e ainda muitas produções culturais e artísticas:

> Desde então outras musicalidades também foram outorgadas com o título de Patrimônio Cultural do Brasil. O "Jongo no Sudeste" foi registrado em 2005 e suas práticas são destacadas nos quintais das periferias urbanas e comunidades rurais do Sudeste brasileiro. Também em 2005, foi patrimonializado o "Modo de Fazer Viola de Cocho" como um modo de saber-fazer presente na região Centro-Oeste do Brasil. Em 2006 foi produzido o dossiê "Matrizes do Samba no Rio de Janeiro", tendo como lócus principal a referida cidade e todo o processo de marginalização do samba até sua transformação em símbolo nacional. O Carimbó recebeu o título de Patrimônio Imaterial Brasileiro em 2014, referendado a partir do estado do Pará. (OLIVEIRA, M., 2018, p. 115)

Uma dessas publicações, o livro Cantador de Chula (2016), foi realizado pela minha orientadora que traz a amplitude da diversidade dos sambas, sendo que me forneceu várias orientações, até chegar às Chulas e aos Batuques dos sambas rurais. No universo do grande Recôncavo e suas margens, o Samba de Roda pode ser conceituado como algo fronteiriço entre um gênero musical e um encontro. Para entender a complexidade, Döring explica:

> O samba de roda ocorre em quase toda Bahia, com inúmeras variações estéticas quanto à denominação, inserção ritual, coreografia, ritmos, instrumentos e cantos que por sua vez estão relacionadas aos aspectos geoculturais, ou seja, às dimensões

> ecológicas, geográficas, históricas, religiosas e socioeconômicas nas diferentes regiões. (2016, p. 69)

Ela aprofunda em seguida que as variações desses sambas na Bahia, que são inúmeras, se expressam por mínimos detalhes e sutilezas no canto, nas estruturas textuais, nas variações rítmicas e de timbre, assim como nas temáticas e nos sotaques específicos:

> As diversas técnicas vocais, sonoridades de timbres empregados, distribuição de quadras e versos entre solo e coro, entre pergunta e resposta, as temáticas das poesias, os diversos cantos de trabalho e pontos religiosos, todos são ingredientes importantes para os sambas na Bahia, não somente os ritmos e os instrumentos e sua técnica. A forma como os cantadores usam e misturam o mixo-lídio e as sétimas e terças neutras e oscilantes entre maiores e menores, em combinação com os sotaques, sutilezas e "deslizes" rítmicos, formavam o repertório específico da arte da vocalização e entonação de cada sambador e gritador de chula do tempo antigo. (Ibid., p. 98)

Em complemento sobre as ditas regras dos diversos sambas, com espaços para a liberdade dos improvisos e das adaptações de termos à cada grupo, Souza acrescenta que

> No que tange aos Sambas do Recôncavo, [...] as regras dos rituais podem ser rígidas, mas, ao mesmo tempo, podem manter liberdade dentro dos seus parâmetros para o improviso. Os termos musicais utilizados são específicos, exigindo alguma aproximação para se inteirar de determinados conceitos. (SOUZA, L., 2018, p. 78)

Pela questão da urbanização em tempos de colonização e escravatura e da consequente percepção de cidades com fronteiras raciais territoriais, encontramos nos centros urbanos certas ruralidades e tradições, nas comunidades negras e nas comunidades religiosas, os terreiros de candomblé, gerando espaços e momentos para a prática e para a apreciação do samba de roda. Do mesmo jeito, os sambas que acontecem de inúmeras formas nas urbanidades rurais e em lugares mais remotos da Bahia, apresentam uma grande gama de variedades nos termos usados para denominá-los, a exemplo:

> [...] samba de coco, samba rural, samba de caboclo, samba de estivador, samba duro, samba de parada, samba batuque, samba martelo, samba tropeiro, samba-de-rojão, samba beira-mar, samba litoral, samba catingueiro, samba de verso, samba de metro, samba no pé, samba de "esparro", samba de "putaria", samba de "ma-tratá" e chula-e-batuque, além dos citados samba corrido, samba amarrado, samba chula, samba de viola, samba de barravento e samba de parelha, revelam a riqueza deste estilo genericamente denominado samba de roda. (SERRA, 2000, p. 76)

A instrumentação usada em um samba de roda do Recôncavo tem similaridades com outros estilos de samba de fora da região ou de fora da Bahia. Muitos instrumentos usados no

Rio de Janeiro ou em São Paulo, por exemplo, nos vários tipos de samba, são os mesmos utilizados na Bahia, como violão, reco-reco e cavaquinho, embora o entusiasmo seja identificado como o melhor professor ou criador, fazendo da necessidade uma virtude:

> Viola ou violão, pandeiro, ganzá, chocalho, triângulo, reco-reco, são instrumentos clássicos na orquestra do samba de roda, que ainda admite cuíca, atabaque ou timbau, cavaquinho, banjo, etc. Mas a falta desses instrumentos não constitui obstáculo sério para que o brinquedo se realize: a rigor, basta que haja disposição para cantar e bater palmas. (SERRA, 2000, p.105)

Ser sambador ou sambadeira é mais que ser um cantador ou uma cantadeira/dançarina. Certamente é mais que compor textos ou arranjos e muito mais que tocar instrumentos. O samba de roda é sentimento, movimento, comportamento, memória e jeito de viver:

> O samba de roda é um estilo de vida, uma moção que vem do interior de cada pessoa e se realiza no coletivo e significa muito mais do que um simples divertimento, embora não se negue a assumir também esta função. O samba de roda se manifesta na corporeidade, musicalidade, poesia, ludicidade, sensualidade, no diálogo e no sagrado da presença africana no Brasil. (DÖRING, 2016, p. 71)

Embora a simplicidade seja uma marca de alguns estilos de samba, a complexidade encontrada em alguns outros estilos endossam os processos de metamorfose que transformam os sambas de cada região em estilos peculiares. De forma flexível, o samba vai se adaptando às várias comunidades e às suas demandas locais, soando entre semelhanças e diferenças em todos os seus elementos constitutivos. Nesse sentido o samba de roda, esmera pela sua capacidade de ser variável e ao mesmo tempo ser percebido como unidade:

> O samba na região metropolitana de Salvador, no Recôncavo e nos interiores da Bahia assume características musicais e poéticas distintas, mas também semelhanças que possibilitam o reconhecimento entre os pares. As grandes referências históricas e geográficas do samba de roda no Recôncavo baiano são as cidades de Santo Amaro e Cachoeira, com estilos diferenciados, que configuram ambos com o nome do samba de viola, mas apresentam variações rítmicas, melódicas e vocais, imediatamente reconhecidas pelos entendidos. (Ibid., p. 72)

Ao se referir a Salvador e a municípios próximos, Döring aborda também o termo samba junino como quase uma espécie de samba ‘rural’, dentro da urbanidade. Pensar em algo junino, na ótica rural e interiorana, é pensar em sanfona, triângulo e zabumba segundo a minha experiência. No entanto, ela apresenta outro perfil sobre o samba junino:

> Em Salvador e em municípios próximos, celebra-se o samba corrido, que no meio urbano pode ser um samba corrido acelerado, muitas vezes chamado de samba duro,

> com predominância de atabaques, timbaus e outros instrumentos de percussão. Nos círculos da boemia de sambistas e musicistas mais sofisticados, se preza o partido alto, ou algum samba do tipo fundo de quintal; e nos últimos 20 anos, além do famoso samba-reggae, um novo movimento para dar continuidade aos sambas juninos: sem a necessária referência territorial dos bairros negros, surge entre a juventude negra a preferência pelo pagode baiano. (DÖRING, 2016, p. 79)

Vários bairros de Salvador, como o Engenho Velho de Brotas e da Federação, Liberdade e Fazenda Garcia, a partir de 1970 abrigam terreiros de candomblé. As batucadas, as escolas de sambas, os blocos de índios e afro se destacaram nas festividades do verão. O samba junino, porém, começou no inverno, da seguinte forma:

> O movimento começou na tradição de 'cobrança' musical: com instrumentos de percussão, os alabés dos terreiros passavam sambando de casa em casa pedindo trocados para a realização do ciclo de festas, um ritual que no Recôncavo se chama Esmola Cantada. O movimento dos sambas juninos plantou a semente para o surgimento de muitos grupos na base da percussão afro-brasileira, como a Timbalada e o pagode baiano, que, em seguida, se tornou expressão musical da juventude negra baiana, mas também iniciou o processo da grande comercialização da música afro-baiana. (DÖRING, 2016, p. 80)

O samba chula, muito presente na região da cana, tem características parecidas com o estilo poético-musical do samba rural, da Chapada Diamantina, da Caatinga, dos Sertões e do Agreste Baiano. O seu ritmo mais lento, no Recôncavo chamado de 'amarrado', é um ponto forte em comum, entretanto as temáticas abordadas e a instrumentação não são tão parecidas.

> O samba na região da cana (Santo Amaro, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Amélia Rodrigues, etc.) é o samba chula, ou samba de viola, de verso, de parelha e, amarrado, de andamento lento, que coexiste com o samba corrido, que muitos sambadores chamam de samba de roda, empregando o termo genérico para fazer a distinção do samba chula. (Ibid., p. 72)

A instrumentação harmônica e melódica dos sambas da Bahia, que pode variar principalmente entre as violas, violões e cavaquinhos, em Cachoeira, usando para isso uma viola maior que a machete, denomina um estilo de samba: o samba de viola:

> Em Cachoeira, um samba de viola é um samba corrido, que, no entanto, tem a presença forte e marcante da viola, que é uma viola maior, chamada regra inteira ou três-quarto, também de dez cordas aparelhadas, que faz uma linha de bordão grave, muito presente na harmonia do conjunto. Os cantos, além dos corridos ligeiros, muitas vezes são quadras pequenas ou maiores – nem chula, nem somente verso de uma linha no estilo responsorial – e contam pequenas historinhas melódicas, algumas vezes usando quadras conhecidas que podem ser cantadas nas rodas, nos reis, como na capoeira e nos sambas de caboclo. (Ibid., p. 73)

Uma tendência de muitos anos, porém mais recente para o samba rural de regiões mais distantes do Recôncavo, é a amplificação sonora dos sambas e a *performance* dos grupos de samba em palcos. Para que o resultado sonoro seja satisfatório para o modelo, muito se perde em expressividade. Este é um fenômeno em algumas cidades, envolvendo alguns grupos:

> A partir dos anos 70/80, alguns grupos de samba urbanos (Salvador, Cachoeira, São Félix) optaram pela modernização no sentido de grupo musical semi-profissional a ser contratado, bem antes das zonas rurais, o que resultou numa divisão maior entre músicos e público. Muitos grupos (Filhos de Nagô, Filhos do Varre Estrada, Filhos do Caquende, Filhos da Barragem, Amor de Mamãe) se compõem apenas por músicos (homens) que costumam tocar em palco, sem a participação de sambadeiras, diminuindo a expressão multidimensional que abrange a dança, o ritual e o sentido da participação coletiva. Eles apresentam um samba de viola ligeiro, sem chula e relativo, cantam corridos e quadras numa pegada rítmica mais acelerada e marcante, e alguns contam com compositores de músicas mais estruturadas, semelhante a um samba autoral, com letras compridas e mensagens claras [...]. (Ibid., p. 76)

Rosa Zamith (1995), realizando uma pesquisa na região de Cachoeira e São Feliz no início dos anos 90, observou e escreveu sobre as variações no diálogo entre solista e coro. A sua conclusão sobre essa análise vocal é que esta produção sonora poderia ser a confluência das tradições negras, das inspirações espontâneas dos sambadores e sambadeiras e das influências sonoras do Sertão. Sobre recursos vocais, ainda acrescenta uma descrição que lembra totalmente a descrição da chula, mas por outro lado, parece não existir ou não se cantar mais desta forma nesta mesma região:

> A escolha do samba fica a critério do "puxador" que, em sua emissão vocal anasalada e aberta, utiliza curtos melismas vocais. Ele enuncia o samba, podendo estar acompanhado de uma segunda voz, cantando acima ou abaixo da melodia principal, em 3ªs ou 6ªs paralelas, que nem sempre aparecem desde o início da melodia, sendo criadas no seu decorrer. (ZAMITH, 1995, p. 63)

Críticas podem ser feitas ao samba, assim como pode ser feita à capoeira, quando sofre processos de espetacularização na Bahia. A folclorização é uma armadilha para o samba de roda como é para a capoeira. O achatamento de uma expressão artística tão rica e diversa como é o samba de roda, evita o seu desenvolvimento natural:

> Portanto, na imensidão geo-cultural do grande Recôncavo, há muitas diferenças e sutilezas locais no samba de roda, mas que durante algumas décadas passou por uma representação pasteurizada, devido à folclorização e ao turismo, dirigido por uma elite política que queria representar a cultura popular numa versão infantilizada, sem articulação e representação política. A exploração das culturas populares é um tema recorrente e mais antigo do que evidenciam os fenômenos recentes no Brasil. (SERRA, 2000, p. 77)

Em complemento, Oliveira M. (2018, p. 109) pontua que "[...] a questão inicial dos folcloristas, no sentido de registro das manifestações da cultura popular, está ligada ao projeto moderno dos governos democráticos liberais de manter as concepções de povo e nacionalidade dentro do capitalismo". Ao contextualizar historicamente sobre o Folclore, aponta origens e significados distintos, a depender do ponto de vista de quem conceitua:

> O termo nasce no século XIX sob a influência do positivismo e do evolucionismo. Cabia ao Folclore enquanto área do conhecimento, o estudo das sobrevivências, no sentido de que o progresso não abarcaria todos os setores da vida e classes sociais, tendo o "povo" um conhecimento peculiar. Em oposição ao sentido de cultura na França, folclore seria o termo referente à cultura das camadas baixas e subalternas com transmissões orais, ditas tradicionais. Todo este empreendimento de constituição de uma Ciência do Saber Popular era burguês, impregnado das concepções de progresso. O povo seria portador de um saber oral, mecânico em oposição à burguesia culta, das artes. A criação da ideia de folclore é desenvolvida concomitantemente e influenciada pelo pensamento das Ciências Sociais no século XIX. (OLIVEIRA, M., 2018, p. 109)

Para Queiroz (2018), há uma perspectiva de fortalecimento da cultura popular, nela inserida o samba de roda, a partir do abandono de ideias obsoletas para o aparecimento de mais dinamismo:

> As transformações pelas quais passam a cultura popular apontam para mudanças na sua concepção que tem buscado um novo lugar que abandone ideias essencialistas ou folclóricas, tornando-se cada vez mais dinâmica e com mobilizações que pautam o fortalecimento de suas raízes e identidades. O samba de roda, inserido nesse cenário, e desde a sua patrimonialização, reflete este novo lugar e vem ganhando outros contornos no seu fazer e nos diversos campos que o compõem tanto esteticamente, como artístico e politicamente. (QUEIROZ, 2018, p. 144)

Os significados de folclore e de cultura popular estão associados aos processos de industrialização, de forma que o que se submetesse aos tratos da indústria seria cultura popular e o que não se submetesse, seria visto romanticamente como folclórico, o que no entanto já foi revisado criticamente pelos estudos culturais e decoloniais:

> A problemática de se relacionar folclore como sinônimo de cultura popular remete a aspectos conceituais e dos significados históricos (ou construídos historicamente) das palavras. Etimologicamente folclore significa saber popular; a cultura entendida como um saber acumulado geracional implicaria em perceber suas relações sinonímias. Entretanto, o que historicamente ficou compreendido por folclore é uma parcela circunscrita de uma cultura de um povo (um povo fora dos processos de industrialização) com características impostas pelo folclorista como sempre anônimas, tradicionais, autêntica. Enfim, uma visão romântica. (Ibid, p. 111)

Ao relacionar a expressão folclore com cultura popular, Oliveira (2018) também se baseia na afirmação que Ortiz (1992) fez há trinta anos:

> A noção de cultura popular é fruto recente da História; como os antiquários possuíam um mero interesse de colecionador, ela surge somente com o movimento romântico, cristalizando-se com os folcloristas. Trata-se, portanto, de uma criação de intelectuais, que com intenções variadas, voltam-se para a compreensão das tradições (ORTIZ, 1992, p. 61).

Abreviando aqui sobre os termos folclore e popular, para seguir sobre o samba, Oliveira M. apresenta a concepção de Mário de Andrade sobre arte popular e arte erudita:

> Mário de Andrade concebia a arte erudita e a arte popular em um plano de equilíbrio. Interessante pensar que o termo arte, um elemento de distinção de classe na Europa, é utilizado pelo autor tanto para as manifestações culturais da elite quanto do povo. Para ele estas não podem ser vistas como antagônicas e independentes. É necessária a fusão de ambas para o nascimento de uma terceira arte, verdadeiramente revolucionária e universal. Nota-se um movimento do plano folclórico para o plano da arte erudita. (OLIVEIRA, M., 2018, p. 112)

Falar em samba de roda do Recôncavo é também falar em viola machete. A sua sonoridade preenchida, distribuída em cinco pares, afinados de acordo com a preferência da cada violeiro, faz desta viola um instrumento importante para a identidade do samba:

> A origem da viola machete, que no Brasil seria conhecida por "machim, machinho, machetinho", teria sido em Portugal, ou, "possivelmente da ilha de Madeira, onde também lhe chamam braguinha. É pequeno, armado com quatro ou cinco duplas, afinadas em quintas." (CASCUDO, 1972, p. 529).

Mesmo sendo a viola machete um instrumento fortemente representativo do samba do Recôncavo e a busca pela sua manutenção e pelo seu resgate sejam intensas, Souza, L. (2018) acrescenta seu ponto de vista sobre a viola e sobre a força da tradição:

> [...] embora exista um movimento de resgate da viola machete como uma das ações ligadas a salvaguarda desta tradição, a depender da região do recôncavo, ela varia. Dessa maneira, tenho acreditado que mais importante do que as variantes timbrísticas, são as maneiras como uma simples batida de palmas, um toque de uma faca em um prato ou uma batida de lata podem conduzir a experiência acústico-cênico-espiritual da roda de samba. (SOUZA, L., 2018, p. 78)

Quando o objetivo do violeiro é fazer-se escutado, os sons mais agudos se sobressaem sobre os ambientes acústicos de uma roda de samba. A viola machete no samba de roda, assim como o cavaquinho no mesmo samba ou em sambas menos urbanos, produzem essa

sonoridade buscada, semelhantemente ao que acontece na Ilha da Madeira, onde existem outras violas para essa mesma função. Quando não é possível usar a viola machete como um modo de salvaguardar este patrimônio do samba de roda, sambadores tocam as suas melodias no violão ou na viola três-quarto.

2.2 Os Sambas Rurais do Semiárido, dos Sertões e das Caatingas da Bahia

Nos últimos anos, até para criar um diferencial com o Samba de Roda do Recôncavo baiano (uma mudança pós-patrimonialização) começou ser aplicado muito mais o termo Samba Rural para os diversos sambas e seus sotaques no Semiárido, nos Sertões e nas Caatingas da Bahia, sendo que esse termo guarda-chuva não contesta os termos locais e regionais que continuam sendo utilizados. Também chamado pelos sambadores da região de samba tradicional de raiz, o samba rural de alguns municípios também diferencia o termo roda. Na zona rural, a prática da roda está mais associada às brincadeiras de roda que as mulheres e as crianças realizam no terreiro, enquanto os homens sambam na sala.

Os termos mais utilizados para denominar as músicas ou cantigas autorais dos sambas regionais e rurais, além dos limites do Recôncavo baiano são chula, aboio e batuque. Os sambas do Sertão, além se constituírem-se como práticas musicais associadas à vida rural, apresentam variedades comparáveis em modalidades com os sambas do Recôncavo, sambas estes que ganham várias denominações, conforme mencionadas por Doring:

> O samba de roda [...] não se restringe aos centros urbanos e mostra sua vivacidade em várias regiões, que em boa parte é pouco conhecido pelos estudiosos da cultura e música afro-brasileira. Termos como samba de coco, samba rural, samba de caboclo, samba de estivador, samba duro, samba de parada, samba batuque, samba martelo, samba tropeiro, samba-de-rojão, samba beiramar, samba litoral, samba catingueiro, samba de verso, samba de metro, samba no pé, samba de "esparro", samba de "putaria", samba de "ma-tratá" e chula-e-batuque, além dos citados samba corrido, samba amarrado, samba chula, samba de viola, samba de barravento e samba de parelha, revelam a riqueza deste estilo genericamente denominado samba de roda (2016, p. 76).

No lugar onde o corpo – elemento primordial no fazer musical – e a música se misturam através dos instrumentos, dos cantos, das danças e das sensações sonoras, as piegas pulsam no ritmo da tradição e o chão se levanta ancestralmente fino e gentil, segundo Sodré:

> Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser

> elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical (1998, p. 22).

Neste momento tornou-se imperativa a busca por informações e leituras prévias para começar a imersão do pesquisador nas musicalidades negras no Sertão baiano. Onde, o que, quem, como, quando? Exdell começa a mostrar algumas respostas quando aponta que

> Devido às condições climáticas, o sertanejo torna-se um agricultor resistente e bruto, condenado à penúria perpétua. No contexto do movimento para a arianização do Brasil no início do século XX, o Sertão – com sua imagem de terra-sem-lei, populações subalternas negras e indígenas, desigualdade social e decadência econômica – teria sua marginalização racializada. As características raciais dos sertanejos se tornariam a causa do seu suposto atraso e pobreza. No cerne do debate sobre identidade nacional durante o século XX, a construção do caráter racial do sertanejo é central à luta identitária da região. (EXDELL, 2017, p. 32)

Embora a expressão de Exdell (2017), "Devido às condições climáticas, o sertanejo torna-se um agricultor resistente e bruto, condenado à penúria perpétua" poderia ser caracterizada como uma visão racista do século XIX, e que não se poderia falar mais dessa forma sem contextualização histórica, percebo um fator identitário na minha pessoa e história familiar, o qual nos ambientes escolarizados e acadêmicos pode não ser bem compreendido, se esses ambientes não conhecem o sentimento dos sertanejos, submetidos ainda hoje a situações de penúria perpétua.

Ao chegar, ainda que remotamente no grupo pesquisado e ao observar à primeira vista através dos vídeos e fotos as características físicas e comportamentais dos membros dele, esta pesquisa encontrou uma possibilidade de descrição semelhante à de Araújo, quando desenvolve sobre os ribeirinhos do São Francisco:

> Vale ressaltar que os povos dessa comunidade carregam, em si, marcas da origem africana, não apenas no aspecto fenotípico, mas também nas questões culturais e religiosas. Logo de princípio, já se torna possível deduzir que a sua cultura e a sua religião trazem a marca da pluralidade e da diversidade, uma vez que se constroem a partir de uma mistura entre as principais etnias formadoras da cultura brasileira: indígena, portuguesa e africana. (ARAUJO, Nerivaldo, 2016, p. 22)

No sentido de compreender as marcas da negritude nas regiões remotas do Sertão baiano, trago Munanga (1996), quando ele se refere aos oprimidos, aquilombados, aos grupos de resistência e ao que se constitui como um modelo plurirracial do Brasil:

> O quilombo é, seguramente, uma palavra originária dos povos de língua bantu (kilombo, aportuguesado: quilombo). Sua presença e seu significado no Brasil têm a ver com alguns ramos desses povos bantu, cujos membros foram trazidos e

> escravizados nesta terra [...] tem a conotação de uma associação de homens, aberta a todos sem distinção de filiação a qualquer linhagem, na qual os membros eram submetidos a dramáticos rituais de iniciação que os retiravam do âmbito protetor de suas linhagens e os integravam como co-guerreiros num regimento de super-homens invulneráveis às armas de inimigos. O quilombo amadurecido é uma instituição transcultural que recebeu contribuições de diversas culturas: lunda, imbangala, mbundu, kongo, wovimbundo etc. [...] São campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os oprimidos da sociedade (negros, índios e brancos), prefigurando um modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda está a buscar. (MUNANGA, 1996, p. 58, 63).

Há uma busca por espaços legitimamente próprios para as produções artísticas populares, geradas no entusiasmo da cultura oral, original e orgânica, segundo Araújo:

> Não há, entre a cultura popular e a cultura hegemônica, uma relação de alienação, como até pode parecer, mas uma relação de forças, em que o grupo cultural, detentor do poder econômico, determina, classifica e exclui. Tal circunstância vem contribuindo para que esses povos de culturas marginalizadas passem a adotar práticas capazes de promover a sua sobrevivência diante de situação desfavorável, as quais podem ser consideradas como práticas de aquilombamento. (ARAÚJO, N., 2016, p. 20)

Além das nomenclaturas samba e chula, a música de andamento mais acelerado é denominada de “batuque” por todos os membros do grupo Os Amantes do Samba. Fala-se no termo com conhecimento da matéria, isento de qualquer conceito ou definição de cunho pejorativo ou depreciativo, quando esta palavra era aplicada para se referir a momentos de bagunça e de desordem. No diálogo cotidiano dos Amantes do Samba a palavra batuque soa com naturalidade e leveza, diferentemente do que foi contextualizado por Santos:

> Durante o século XIX e no início do século XX, a palavra “samba” aparece em fontes escritas junto com “batuque” e “batucada”, muitas vezes utilizada pejorativamente para descrever encontros musicais de negros e mestiços. Para os autores destes documentos escritos, os sambas ritmados e barulhentos representaram uma ofensa à autoridade e as boas sensibilidades musicais europeias (SANTOS, J., 1997, p. 208).

Os relatos serão pautados no respeito ao grupo e na dignidade dos membros, os respeitando e valorizando na sua diversidade, assim como as características das comunidades locais e as influências dos processos migratórios dentro da macrorregião da Chapada no Sertão Baiano na Bahia, que revela suas particularidades:

> Além das construções da baianidade e sertanidade, o interior da Bahia possui diversas comunidades quilombolas, comunidades rurais multirraciais e a cultura afro-baiana, exemplificada pela profusão de samba de roda. Deste modo, ao tentar definir samba de roda independente da geografia racializada da Bahia, ele poderia ser caracterizado como a música afro-brasileira que melhor fundamenta e expressa a experiência rural baiano. Reconhecer isso envolve enfrentar fatos incômodos: a

> exclusão histórica do semiárido do discurso acadêmico sobre a identidade baiana, a negação da influência e difusão das culturas afro-baianas no Sertão, e o inexpressável número de pequenos mundos de samba que desafiam os inventários e classificações utilizados na construção do patrimônio nacional brasileiro. (EXDELL, 2018, p. 213)

Ao observar e relatar a rotina deste grupo de samba fica perceptível o entrelaçamento entre rotina de trabalho, ciclo de amizades e práticas musicais, de acordo com Exdell:

> O samba, sobretudo, parece articular e fundir os ritmos da vida e da música numa entidade única, o que eu chamo de tempo-samba: o ritmo primordial da vida rural baiano. Neste sentido, em vez de ser apenas uma "unidade" que se insere em momentos fragmentados da vida dos seus praticantes, o samba pode ser melhor compreendido como um tempo ritual que subjaz e ordena elementos distintos da vida. O conceito do samba vir "do começo dos tempos", [...] é uma maneira lírica de expressar a relação entre o tempo e samba, seu alcance expansivo na memória social coletiva e suas associações à cosmovisão sagrada dos seus praticantes. Para as comunidades concebidas dentro do tempo-samba do semiárido rural, o samba não somente existe, ele é a matriz temporal, social e moral da sua existência. (2017, p. 16)

Quando a proposta é conceituar etno-geograficamente o samba de roda dos sertões baianos, é preciso pensar nas realidades diversas e nos pequenos e distintos universos encontrados nas localidades a serem investigadas, que revelam inúmeros pequenos mundos:

> A realidade do interior da Bahia — do Recôncavo até os sertões do Rio São Francisco — demonstra que o samba de roda é igualmente importante às comunidades rurais multirraciais de diversas regiões do estado, contudo, cria e reflete realidades distintas. Reconhecer isso envolve enfrentar fatos incômodos: a exclusão histórica do semiárido do discurso sobre a identidade baiana, a negação da influência da cultura afrobaiana no sertão e o incontável número de 'pequenos mundos de samba' que desafiam os inventários e classificações utilizados na construção do patrimônio do estado. (EXDELL, 2018, p. 201)

Há um conjunto de características do samba no Piemonte da Diamantina que exige uma aguçada apreciação, munida de aberturas conceituais e sensibilidades para a compreensão, dada à vastidão territorial e à riqueza cultural do lugar. Com riqueza de detalhes, Exdell aprofunda as regiões mencionadas:

> O Piemonte da Diamantina é uma região econômica no centro-norte do Sertão baiano, onde toca-se o samba na maioria das comunidades rurais, povoados e pequenas cidades. No Piemonte, assim como no Recôncavo, a palavra "samba" pode denotar uma dança, um tipo de performance musical e uma ocasião festiva. Pode-se tocar e dançar samba e, igualmente, ir para um samba. O repertório musical do samba envolve a alternância entre duas modalidades, a chula e o batuque, cada qual definida por uma combinação de canto, coreografia e acompanhamento instrumental, e executada em formato de uma roda. Na roda de samba há músicos especialistas — cantadores e instrumentistas — chamados de sambadores e

> sambadeiras, que constituem o grupo de samba, [...] o conjunto principal, e um coro secundário de participantes que batem palmas e, na hora do batuque, respondem aos cantos. (EXDELL, 2018, p. 202)

A expressão samba chula é outro termo variável no samba rural de algumas regiões da Bahia. Nelas, a tratam apenas por chula, referindo-se ao gênero musical, deixando o termo samba para significar apenas a reunião. A viola machete, associada ao Samba Chula do Recôncavo baiano, é pouco conhecida e utilizada em alguns municípios como Ipirá, Baixa Grande, Mairi, Serra Preta, Mundo Novo e Piritiba. Na Chapada Diamantina a expressão chula-e-batuque se ramifica, de forma que o termo Chula passa a significar um ritmo mais lento, cantável e apreciável, podendo ser um pouco mais acelerado na chula corrida. O termo batuque significa tanto uma aceleração do ritmo quanto uma alteração na dinâmica, permitindo maior participação dos dançantes no salão e, consequentemente, menos texto a ser cantado. No samba rural de algumas regiões o ritmo mais corrido é chamado de batuque e o termo samba chula é abreviado apenas para chula:

> O canto da chula se encontra numa sequência geográfica de diversas regiões que vão desde o Recôncavo baiano (samba de viola), passa pelo Semiárido e a Caatinga (samba rural) e chega até a Chapada Diamantina, na modalidade chula-e-batuque, com inúmeras variações melódicas, poéticas, rítmicas e de timbres vocais. (DÖRING, 2016, p. 70)

Após o chamado da viola no pé, ainda que habite na coreografia, na mímica e na poesia do samba chula e do samba rural, aspectos eróticos e sedutores, as sambadeiras são regidas por um grande decoro, onde a coletividade é expressa pelo desejo maior de sambar, por muitas vezes nas suas próprias casas, em festas e rezas para santos.

> A leveza chega a ser hierática em um estilo muito especial do samba de roda, em uma sequência às vezes chamada de “serenado”, em que as dançarinas parecem deslizar, executando movimentos rápidos dos pés, enquanto mantêm o corpo relativamente imóvel da cintura para cima (SERRA, 2000, p. 110).

Existe a hora certa de começar a dança. De forma sensível, as sambadeiras mais experientes conduzem as pessoas mais novas ao entendimento sobre as sutilezas das sonoridades que determinam o momento ideal para que entrem na roda e dancem. Há alteração nos arranjos e na dinâmica do samba chula.

> O samba chula somente permite a entrada de uma dançarina depois da chula cantada, seguida imediatamente pelo relativo, ou seja, a parte vocal termina e a parte instrumental começa, a qual pode se estender por vários minutos. No exato momento

> da finalização do relativo, os instrumentos – sobretudo os de percussão – começam a tocar com mais intensidade e dinâmica, acentuando as marcações e variações rítmicas, reforçadas pelas palmas (e as tabuinhas) das mulheres, o prato-e-faca, para dar o sinal da entrada da sambadeira que se coloca prontamente para entrar na roda. (DÖRING, 2016, p. 119)

Além dos lugares já citados, existem outros caminhos por onde passa o samba chula: Lauro de Freitas, Ilha de Itaparica, Maragogipe, Conceição do Jacuípe, Mata de São João, Camaçari, Candeias, Simões Filhos, etc.. Há também nesta caminhada do samba mudanças de passos e de comportamentos, como aponta Döring (2016):

> O comportamento em si é conhecido nas extensões do Recôncavo e no Agreste, porém muitas vezes com outras denominações e não necessariamente na combinação da viola machete e com a vocalização especifica da região da cana, como por exemplo no município Conceição do Almeida, que possui uma série de variações coreográficas do samba de roda, preservando o samba de vira-mão, samba de velho, o bate-baú, samba em fileiras e também o samba coco ao modo do samba chula [...]. Na outra margem do Rio Paraguaçu, nos municípios de Antônio Cardoso, Santo Estevão e Rafael Jambeiro, o samba chula é chamado de samba coco, e o corrido de chula, o que pode levar a certa confusão, quando se aborda o assunto. O samba é caracterizado como samba de desafio e como tirana, cheio de riquezas poéticas, contando os causos da vida rural com sutileza, humor e riqueza linguística. (2016, p. 83)

Uma chula acelerada, ainda que mantida a instrumentação, no samba tradicional de raiz é geralmente chamado de batuque. É no batuque que se abrem espaços para a participação popular nas palmas, nas respostas vocais e nas danças. Enquanto as sambadeiras pisam a passos miúdos, homens fazem piegas. Em ambos os gêneros de dançarinos, nota-se fisionomicamente a seriedade, ainda que prevaleça o sentimento de festividade e de alegria. Assim como na chula que acelera, não tem sido diferente o comportamento no samba coco:

> Quando o ritmo no coco começa a acelerar, começa-se a cantar a chula (equivalente ao corrido), e o passo vira um pulado e sapateado que é chamado de piegas, passo da cultura do Agreste, muito executado e querido entre os homens. Entre sambadores antigos, que na sua maioria também são rezadores, samba é coisa séria, assunto de homens brabos que se desafiam com palavras afiadas e bem ritmadas, levando noites inteiras nessas disputas que renderam muitas lendas em toda região. (DÖRING, 2016, p. 84)

Em municípios distantes de Salvador, o samba rural ou samba de raiz apresenta fortemente referências católicas populares. Muitos sambadores se declaram como católicos e as rezas para Santo Antônio, São Roque, São Cosme e São Damião são feitas com eles, fortalecendo ainda mais a ligação entre o samba rural e a igreja católica. Além das rezas, os festejos de São João, São Pedro e São José são realizados, com a presença de grupos de

samba, incluindo ainda as festas dos Santos Reis e de Bumba meu Boi, como uma relação antiga:

> [...] existe uma certa bi-musicalidade, mesmo que inconsciente, não nas letras sempre cantadas em português, mas na entonação das cantigas, ora numa reza, ora num samba, o que pode ter contribuído para um estilo vocal misto, se pensarmos nos múltiplos contatos étnicos, religiosos e culturais no grande Recôncavo. (DÖRING, 2016, p. 102)

A importância que os sambas do Agreste encaminham para os conteúdos textuais das suas músicas; a mistura de elementos de diversas nações africanas e; a força da tradição oral são itens apresentados aqui como características de "[...] três correntes históricas e suas expressões estéticas", distinguidas por Döring:

> Ao longo dos séculos foi surgindo uma cultura negra nas beiradas do Recôncavo, no Agreste e na caatinga com feições singulares que se cristalizou a partir de três correntes históricas e suas expressões estéticas. Primeira: A preservação das práticas culturais africanas, no âmago dos povoados negros que permaneceram como quilombos praticamente intactos, transmitindo suas músicas, danças e toques de geração para geração, no estilo samba batuque, apesar do trabalho pesado [...]; Segunda: A cultura e música do Sertão e Semiárido que traz influências indígenas, bem como do romanceiro e da poesia musicada luso-ibérica medieval, contribuindo com que as rezas e os sambas do Agreste se tornassem mais longos e com letras complexas de uma linguagem poética, singela e antiquada, o que pode se ouvir na tirana, no samba-desafio e no martelo, no repente, no licutixo e no bagaço. Terceira: A cultura da diáspora africana surgiu como cultura do Mundo Novo no Recôncavo, gerando um modo de vida afro-barroco, emulando religiosidade, estética, musicalidade e corporeidade negra especifica que mistura elementos de diversas nações africanas, elementos coloniais de Portugal e influências do Sertão [...]. (2016, p. 103)

Em parte da Chapada Diamantina, a chula é composta por três ou quatro estrofes longas, cantadas entre arranjos de viola, mas principalmente cavaquinho ou violão. Para o batuque, geralmente duas duplas cantam uma letra menor, em forma de chamada a duas vozes e a outra dupla responde, também a duas vozes. O grupo inicia o batuque com pouca instrumentação e de forma mais lenta e assim que as duplas e o público presente vão assimilando e entoando com segurança, vai se adicionando instrumentos e palmeados e o ritmo vai sendo acelerando. Outros formatos também coexistem:

> A chula tem suas complexidades. A forma mais simples é, na interrupção do samba-batuque, um improviso, em uma ou mais vozes. Mas pode ocorrer um tipo mais ousado, de emulação, que se dá entre três duplas, das quais memorizam o que a primeira cria, cantando uma após a outra, isto feito, juntam-se todas as vozes (ARAÚJO, N., 1988, p. 177).

Pesquisando o samba em duas comunidades do Piemonte da Chapada Diamantina: Capim Grosso e Morro do Chapéu, Exdell investigou "[...] de que forma o samba cria comunidade, por que as comunidades se animam para fazer samba e, de que forma a *performance* do samba cultiva uma compreensão compartilhada da vida humana" (EXDELL, 2017, p. 14). Essa investigação dele tem similaridades com a minha quando eu também procuro especialistas musicais cantadores, instrumentistas, tiradores de desafio, poetas orais, compositores de letras e piegueiros[10]. Para ele "[...] os violeiros são invisibilizados como sujeitos históricos na pesquisa sobre o samba [...]" e porque "[...] o violeiro é visto como mestre por músicos nativos." Para mim, quase todos os sambadores de parte do Piemonte, dos Sertões, do Agreste e das Caatingas, entre os municípios de Ipirá, Baixa Grande, Mundo Novo e Piritiba, também podem estar vivendo em uma forma de invisibilidade. Além dos dois motivos para que o violeiro ganhe destaque, Exdell apresenta outros:

> A sua ocupação e instrumento lhe conferem respeito e responsabilidade na organização do grupo de samba. Deste modo, o violeiro muitas vezes atua como nexo na rede de relações que sustentam a comunidade musical. Terceiro, a viola de 10 cordas simboliza e expressa elementos importantes do passado do samba. Os toques, cantos e textos poéticos que constituem o repertório dos violeiros – as chulas amarradas e quadras, piegas e cantos de reis – representam formas de expressão oral que, aos poucos, desaparecem do samba no sertão. Por último, percepções êmicas da viola enquanto instrumento sagrado, e até mágico, podem evidenciar elementos do poderoso feitiço social do samba. (2017, p. 14)

A partir deste ponto de entendimento sobre as variantes que circundam as formas e os conceitos de vários tipos de sambas do Brasil e principalmente da Bahia, seguirei apresentando os resultados das pesquisas de campo, através da análise de dados coletados em entrevistas, áudios, vídeos e textos escritos. A minha ligação direta com a zona rural, com todas as formas de trabalho e produção nela e com a prática musical e poética dentro dos gêneros locais foi fundamental para que eu me aproximasse dos grandes mestres da cultura popular e das poéticas orais, sem me tornar um estranho invasivo.

Prega-se neste meio o poder da palavra, o respeito aos progenitores, aos idosos e aos mestres. Transmite-se ali, nas comunidades negras do semiárido o valor da honra, da moral, da verdade, da honestidade e de muitos outros valores de uma gente imersa em um ambiente rural mais silencioso, menos conflituoso e preenchido de trabalho:

> Quem faz samba ainda é vaqueiro, lavrador, pedreiro, gari, pescador – herdeiros, muitas vezes, do ofício do seu trabalho e o ofício do samba. A roda de samba é a

[10] A palavra piegueiro denota alguém que dança piega, um desafio de sapateado improvisado ao som da viola.

> roda do moinho do engenho, a da casa de farinha e a do carro de boi. Contra o peso esmagador das ‘rodas’ da vida – do poder latifundiário, do legado do racismo e subordinação herdados pela escravidão, da violência estrutural comum ao mundo subalterno da zona rural da Bahia – formaram-se as rodas humanas nas quais ainda se dança, canta, brinca, desafia, une e resiste. (EXDELL, 2017, p. 17)

As características desta roda de samba são próprias de um lugar repleto de diversidades e multirracialidades, visto que

> As rodas de samba do Piemonte são protagonizadas por gente de toda cor – negros, morenos, mulatos, mamelucos, caboclos e galegos – entre vários termos utilizados para descrever a aparência racial no interior da Bahia. Comunidades “negras”, conhecidas como remanescentes de quilombos e fundadas por escravos fugidos e outros “indesejados” em tempos coloniais, são espalhadas pelo sertão e preservam uma distinta territorialidade e identidade afro-brasileira. Embora essas comunidades quilombolas mantenham tradições de samba próprias, muitas vezes situadas em práticas religiosas afrocatólicas e afro-indígenas, o samba não se restringe apenas a esses contextos. Contrário à imagem do samba vigorar particularmente nas comunidades negras, ele permeia as comunidades rurais multirraciais do semiárido. (Ibid., p. 17)

3 DEBULHANDO A VIOLA

É muito comum nas regiões, onde se praticam as músicas de tradição oral, escutar a expressão “debulha a viola”, que não se refere necessariamente a uma viola característica com dez cordas distribuídas em cinco pares, ao exemplo da viola caipira, a paulista e a viola machete do Recôncavo baiano. Pode estar se referindo a violão, bandolim, cavaquinho, ou a qualquer outro instrumento de corda tocado na música brasileira de tradição oral. O título, utilizando o gerúndio “debulhando” pretende trazer a ideia do fazer e acontecer ao vivo, como um processo inacabado e contínuo que permeia as culturas populares. É uma forma despretensiosa de homenagear a graciosidade que acontece nas *performances* musicais, que atribuem poderes mágicos aos dedos dos artistas e às cordas da viola a capacidade de falar. Conheci as expressões “essa viola fala” ou “essa mão toca sozinha” e outras que associam as habilidades artísticas ao divino ou simplesmente a excelente memória dos seus praticantes:

> Quando a questão é: como aprenderam os seus saberes e fazeres? É quase unânime a resposta de que aprenderam sozinhos por meio da observação, escuta, da imitação, do fazer, da prática, da memorização, como diz Dona Bete, "não tenho nada escrito por papel, tá tudo na cabeça!" (BARRETO; ROSÁRIO; GUMES, 2015, p. 29)

A continuidade, como princípio permanente, também encontra seus paralelos no meu processo de pesquisa, o qual, confinado nas paredes da casa e das telas de equipamentos eletrônicos, forçou em minha memória o acontecimento do fenômeno *flashback*, com tamanha frequência que comecei a reviver sistematicamente as minhas práticas e experiências nas áreas da música, da poesia, da oratória, das brincadeiras, da culinária, das superstições, lendas, parlendas e uma vastidão de manifestações, desde a minha infância nas ruralidades e regionalidades que com este trabalho se tornaram novamente foco do meu interesse.

Neste tópico, apresento e analiso obras musicais e literárias, arranjos instrumentais e vocais, *performances* etc., a partir de um olhar direcionado para as minhas percepções antes de ingressar no mundo acadêmico para conectar com o processo comparativo vivenciado ao longo do mestrado. Foco nas obras e práticas de representantes do município de Piritiba, nativos e residentes que deixaram legado cultural atuando como cantadores e cantadeiras, poetas e poetisas, sambadores e sambadeiras, contadores e contadoras de causos, incluindo os dançantes, instrumentistas, artesões, religiosos e demais artistas regionais com seus registros escritos, sonoros e performáticos, suas memórias e seus trajetos. Ainda que esta pesquisa esteja geograficamente limitada, algumas concepções poderão ser fronteiriças e as barreiras

do tempo cronológico poderão ser poeticamente vazadas. Mediante a apreciação de inúmeras composições autorais, da interpretação de seus conteúdos textuais e a observação das formas de apresentação musical, foi possível evidenciar o protagonismo da produção musical e poética negra na região, que foi levada à invisibilidade durante muitas décadas pelos velhos padrões coloniais que queriam impor um ideal estético “luso-tropicalista”:

> Em nosso país, o modelo hegemônico de cultura se baseia numa concepção que não rejeitou a contribuição dos negros africanos, mas os colocou em uma posição ingênua e secundaria, além de infantilizá-los (Sodré, 2000). O padrão utilizado se baseou na cultura ibérica, que foi, posteriormente, acrescida dos elementos africanos e indígenas, dando origem ao modelo “luso-tropicalista” (Freyre, 1975) da cultura brasileira. (BARATA, 2011, p. 30)

Busco principalmente nesta etapa expressar a transformação do meu olhar humano, da minha linha de composição textual e musical, das minhas características interpretativas vocais no canto e na oratória, a partir das influências recebidas ao longo de uma vida e das memórias. A memória torna-se nesse contexto o mais sagrado e importante artefato, um elo entre o passado e o presente, uma forma de registro e, como contextualiza Souza:

> [...] como uma dimensão que materializa a tradição em cada um. Há uma relação de "ser" se opondo a ideia do "ter" presente em outras lógicas culturais. Os saberes e fazeres do samba estão nas pessoas e podem ser acessados por elas a qualquer momento, existe uma fusão entre a tradição e o participante. Nesse caso, o corpo torna-se um arquivo vivo, o lugar onde os saberes são escritos. As pessoas são, independente de ter ou não ter. (SOUZA, L., 2018, p. 91)

O fazer artístico desta amostra pesquisada aqui e, mais precisamente nesse contexto, o fazer sonoro que inclui as práticas composicionais textuais, melódicas, harmônicas, coreográficas, vocais ou instrumentais, são fazeres capazes de expressar as tradições deste grupo. Falo daquele corpo que “coloca o dedo na viola”, ou seja, que executa de fato a música ou que fala/declama/recita textos literários e vivencia corporalmente a experiência de vibrar com ou como um instrumento. Sente na alma o poder do “fazer musical”. Cada pessoa imersa nas musicalidades negras se compõe como fonte de informações diuturnamente acessíveis:

> A música está nas pessoas, podendo ser acessada a qualquer momento. Ainda pensando na dimensão sagrada que está presente na relação dos participantes com esta tradição, acredito que a maneira como a música é transmitida, entendida, produzida, compartilhada e experienciada tem influência direta no tipo de relacionamento que é construído, bem como na dimensão sagrada que se institui. (Ibid, p. 85).

Embora haja entre ‘os amantes do samba’ uma predileção tradicional pela prática musical transmitida através da oralidade, são encontrados membros com preferência pela troca de experiências entre o antigo e o novo, entre o analógico e o digital, entre o artesanal e o tecnológico, como é o caso do sambador Silvano Pereira, cuja obra e pessoa, aprofundarei mais tarde. Compreende-se melhor com outro suporte teórico oferecido por Souza, que critica os moldes coloniais que determinam também nossas práticas e análises musicais:

> [...] outras maneiras de pensar a música, outros valores ou outras aprendizagens musicais faz com que possamos construir uma consciência da existência de outros mundos musicais. Foi possível notar que mesmo utilizando conceitos que caberiam nos moldes coloniais de entendimentos sobre a música como tonalidade, ritmo, canto, a maneira como eles são entendidos e articulados nos leva a outras concepções e reafirmam a possibilidade de múltiplas compreensões sobre estes conceitos, bem como sobre o fazer musical. (Ibid, p. 85).

Além das vivências musicais, incluindo audições de programas de rádio, contato com a viola artesanal e a musicalidade rústica de meu avô e o surpreendente microfone de bucha, outras memórias da infância e da adolescência são importantes para que eu possa fazer o comparativo entre as etapas dessa jornada, partindo do início, dos primeiros encontros com as múltiplas culturas. A roda é o local e a ocasião de encontros e vivências, é o tempo da junção entre corpos e sons e é o lugar onde memórias e oralidades se fundem e se conectam com a temporalidade também cíclica e circular, como afirma novamente Souza:

> Ela é um lócus de transmissão do conhecimento ancestral, aquele que traz a herança cultural deixada pelos antepassados, saberes que foram armazenados numa memória coletiva, de maneira viva. Tal herança se materializa na própria pessoa através do seu comportamento espiritual, corporal, social, que quando acessados na roda dão vida a uma ritualidade que perpetua um passado que se recria no presente, carregando o respeito aos ancestrais e aos saberes tradicionais do grupo (Ibid., p. 92)

É preciso também registrar que eu fui catequisado dentro das práticas religiosas católicas desde que nasci, no entanto, a minha frequência assídua às missas, aos catecismos, à catequese e aos programas de calouros que aconteciam depois da catequese, começaram a partir dos sete anos. Ouvir e cantar as músicas da igreja, concorrer nos concursos de música eram as oportunidades primeiras para o meu contato urbano com as artes e com a prática do canto. Concorrer era sobretudo o jeito de ganhar um brinquedo ou uma merenda como prêmio, já que em casa os brinquedos eram gado de osso, com ossos do mocotó de gado, palitos de picolé e tampas de garrafas de vidro, coletados na rua. Uma espécie de melão bravo que dá em ramas finas e longas nas cercas dos quintais também era o nosso brinquedo

favorito. De forma que aqueles brinquedinhos plásticos doados pelos lojistas para os concursos após o catecismo era também um motivo para ir à missa nas manhãs de domingo.

Diziam que eu cantava bem e eu sempre levava um brinquedinho para casa. Isso serviu de inspiração para continuar cantando e melhor apreciando os movimentos culturais na cidade: as caminhadas católicas, as peças teatrais na igreja, as saídas de bumba-meu-boi, chamado também de boi janeiro, os concursos públicos de chula, os shows musicais diversos e o São João que grandiosamente acontecia na Praça Getúlio Vargas e, desde o tempo dos trios elétricos Marajós e Tapajós, nas ruas da cidade. Anualmente aconteciam os festivais regionais da canção, festival competitivo de música que reunia músicos não profissionais de todo Brasil, defendendo qualquer gênero musical, desde que fosse inédito e autoral. Estes festivais foram grande inspiração para me tornar cantor e compositor, oportunizando a apresentação de obras autorais e oferecendo prêmios (instrumentos musicais) ou dinheiro.

Com aproximadamente 12 anos, eu cantei pela primeira vez num festival competitivo. Era local e dentro da escola pública onde eu estudada. Organizado por uma musicista da cidade, o concurso permitia a interpretação de canções próprias ou de terceiros, desde que fossem inéditas e autorizadas. Cantei naquele concurso a música “Boas Novas Sertanejas” e a minha irmã cantou “Você Não É o Centro do Mundo”, ambas da autoria de Evanice Lopes. Fomos premiados, ela no primeiro lugar com um violão e um troféu, e eu no segundo lugar com uma flauta e um troféu (temos os troféus guardados há quase 40 anos). As duas músicas nos foram generosamente doadas pela autora e alguns anos após, interpretei a canção da minha irmã no I Festival da Escola Pública, em Salvador, onde foi premiado com o terceiro lugar.

A presença das artes e em especial da música da escola e da igreja na minha infância e adolescência foi norteadora para minha trajetória profissional. De certa forma havia a aplicação daquilo que propõe a atual Lei 13.278/2016, que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica, no entanto, entre dentro e fora das paredes da escola. Não seria menos importante ali o gênero musical das obras e nem o estilo composicional e temático das letras. “Boas Novas Sertanejas” era um xote pé-de-serra, cuja letra abordava a questão da seca e da alegria com a chegada das chuvas, assim como tematizava o sofrimento do nordestino, a produção e cultura de subsistência, esperança e fé:

Boas Novas Sertanejas
Laiá laiá, laiá laiá...

Que tempo bom cai a chuva no Sertão.
Brota a esperança no cansado coração
Do sertanejo, cabra forte meu irmão,
Que está no campo com a enxada na mão.
A terra seca que agora está molhada
Com a semente do capim e do feijão,
A mandioca e também da melancia
Para a existência desse pobre meu Sertão.
Tapete verde cobrindo a terra nua,
O home trabalhando com empolgação.
A chuva vem e a seca vai embora.
Boas novas sertanejas no correio do Sertão.
Laiá laiá, laiá laiá... (Informação verbal)[11]

Por conta do amadorismo daquele festival local e estudantil, não se tem guardado nenhum registro das letras de músicas concorrentes, mas a minha lembrança permite afirmar que a temática abordada nas outras composições era norteada pela mesma demanda de igualdade social, de espera pelas chuvas, de clamor e choro por consequência das secas, por mensagens de fé, de esperança, de crença em Deus e nas escolas. "Você Não É o Centro do Mundo", a canção vencedora, interpretada pela minha irmã Dailde Trindade, apresenta uma letra que tematiza a liberdade, a natureza, o direito de escolha de cada pessoa etc..

Você Não É o Centro do Mundo
Deixe que a natureza consiga viver.
Deixe que voem livremente os pássaros no céu.
Os peixes no mar e todas as plantas
São coisas criadas por Deus pra se preservar.
Deixe as nuvens ficarem sem poluição.
Deixe as crianças brincarem no meio da rua
Sem ver violência, sem gritos de dor
E ouvir no canto dos pássaros um hino de amor.
Viva, mas deixe os outros também viver!
A natureza não foi feita só pra você!
Viva, mas deixe os outros também viver!
Agora é tempo de se aprender a crescer. (Informação verbal)[12]

É possível encontrar nas duas composições textuais a leveza do interior da Bahia na época e a sutil demanda pela manutenção da paz, como se esta já fosse corriqueira. O que acontecia nos lugarejos, nos distritos e povoados, onde a população rural morava e trabalhava, eu não tinha conhecimento e nem a escola trabalhava com essas informações. Os movimentos pautados na busca de respeito e direitos das mulheres, dos negros, dos indígenas, das classes sociais e dos gêneros eram invisíveis, ao menos para a minha percepção adolescente. Parece que prevalecia silenciosamente, camuflada na pacífica busca por chuva, uma suposta

[11] Informação oferecida por Eva Lopes em festival estudantil de música, em Piritiba-BA, no ano 1982.
[12] Idem à nota 11.

‘democracia racial’, ou então um velado respeito, ou mesmo uma ‘invisibilização’ pelas diferenças. Digo que parece, pois, somente depois de 40 anos, ao percorrer as ruas da cidade e as outras comunidades, povoados e zona rural do município, só após anos de estudos e observação, volto a Piritiba e encontro um significante número de habitantes com características étnicas negras e encontro movimentos reivindicativos com variados focos e interesses, diferentemente que eu percebia na adolescência. Mudaram-se os perfis, mudaram-se os movimentos e mudou o meu olhar. A vivencia urbana na periferia negra de Salvador e as questões sociais, raciais, educacionais e culturais implícitas, tinham modificado meu olhar de jovem interiorano, um pouco ingênuo que chegara há mais de 20 anos na capital para estudar a Música, no sentido eurocêntrico, me referindo, sem questionar à música erudita.

Desde a fundação o Olodum já homenageava a negritude no carnaval da Capital. Desde 1980, com base em contextos históricos, políticos e culturais retratados em fantasias o Olodum tematizava a Festa para o Rei de Oyo – Nigéria (1981) e a Guiné-Bissau (1982). Essa negritude nas ruas nos anos 80 já buscava conscientizar o povo sobre o carnaval como um veículo de revelação da realidade e da força negra.

> Como exemplo, nos anos 80 o Olodum se consolidou não só como uma agremiação fundada por moradores do Maciel, no Pelourinho, para curtir o Carnaval, e implantou as bases de um sucesso planetário. “Primeiro fundamos a escola Olodum, com banda mirim, depois a Banda Olodum e, por fim, o Bando de Teatro. E nisso foi deixando de ser só um bloco de Carnaval, que foi a grande inovação dos anos 80”, comenta João Jorge, antes de explicar a diferenciação.[13]

Estudando os caminhos já trilhados por vários/as pesquisadores/as de diversos campos acadêmicos com os sambas do recôncavo, se abria um caminho que poderia levar a um ponto de encontro à educação musical acadêmica e à educação musical orgânica e autodidata do sertão baiano, pautada nas oralidades:

> Essa visibilização político-cultural-acadêmica tem contribuído para que as epistemologias ligadas aos Sambas do Recôncavo conquistem vozes em contextos que vão além do campo da etnomusicologia e antropologia, como no campo da economia, da produção cultural, educação, bem como, da educação musical, que historicamente tem sido pautada sobre epistemologias hegemônicas, principalmente ligadas às tradições musicais difundidas no norte global e social, epistemologias que ocupam o outro lado da linha abissal, quando analisadas sobre a influência das concepções de Boaventura Sousa Santos (SANTOS, B., 2007, 2009).

[13] (https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/o-olodum-mitou-de-vez-uma-viagem-aos-carnavais-dos-reis-dos-rataplas/ acesso em 20/07/2021).

Vendo minha própria história e atuação musical e educacional ao longo de décadas, fiquei me perguntando, o que mudou na composição inspirada em Boas Novas Sertanejas? O que permaneceu naquele lugar e o que mudou em relação aos estilos composicionais textuais, musicais e estéticos nas obras e nas demandas autorais ou apreciadas? Qual o papel da escola, dos núcleos culturais, das famílias, das igrejas e dos meios de comunicação em massa na manutenção ou na mudança dos gostos e dos objetos de apreciação? Ainda são os mesmos temas relevantes nas manifestações culturais atuais? A invisibilidade ou a ausência da discussão naquele recanto interiorano sobre negritude, diferenças de gênero, feminismo, democracia racial, ainda perduram? A partir destas questões e outras questões comecei a desenvolver a pesquisa de campo virtual e presencial.

3.1 Os Amantes do Samba – Um diário virtual

Nas minhas indagações sobre os sambas da minha região de características sertanejas, catingueiras e caboclas, um sopro de inspiração da orientadora Katharina Döring foi dado quando me apresentou Shalom Adonai, um violeiro, cantador, sambador e pesquisador da cultura popular que compartilhou comigo um *link* da *Live* Roda Virtual de Cantoria e Poesia do Antiquário São José, em Feira de Santana – BA, apresentada pelo poeta Domingo Santeiro, que aconteceu em maio de 2021. Ao assistir, conheci virtualmente Shalom e começamos uns diálogos virtuais pelo *WhatsApp*. Por ele também, foi convidado para ver outra *Live*, desta vez do Grupo de Samba da Lagoa da Caiçara, do município de Serra Preta – BA e por vários sambadores da região de Mairi - BA. A *Live* foi transmitida pelo *YouTube* através do produtor Agmar Rios. Durante a apresentação, fiz alguns comentários ao vivo, elogiando a originalidade da instrumentação, a qualidade técnica do som e a variedade de estilos textuais e sonoros nas chulas e batuques. Estabeleci contatos com Agmar e pedi mais informações sobre os sambadores e suas músicas. Ele me apresentou virtualmente Manuel Braz, um homem de muita sapiência, quem me orientou a respeito do evento e me adicionou a um grupo do *WhatsApp* com mais de cem membros, denominado de Os Amantes do Samba, formado apenas por homens, de vários lugares da região, com vivência e experiência nos sambas regionais e/ou com infinita afeição pela cultura popular.

Em julho 2021, quando houve o primeiro contato com Manuel Braz até o início de agosto do mesmo ano, o grupo Os Amantes do Samba dialogava sobre questões do cotidiano como as chuvas ou o frio do período, sobre a *Live* que houve no estúdio de Agmar Rios, o

proprietário do Blog Agmar Rios Notícias, de Mairi, Bahia, sobre a importância de se saber o título das músicas e os nomes de compositores e intérpretes, sobre as saudações que procuram incluir sempre todos os membros do grupo, sem excluir ninguém, sobre uma rifa e o modelo de sorteio e sobre um festival de chula que o grupo promoveu.

Uma vez tendo recebido o privilégio de participar do grupo, eu precisava ouvir as conversas do grupo, os áudios e apreciar os vídeos compartilhados contento os mais variados estilos dentro do universo do samba. Foi a oportunidade e a missão de entender as subjetividades, os padrões de comunicação, as linguagens, os diferentes perfis pessoais e principalmente, teria ali a incumbência de mergulhar em um universo de oralidades jamais visto por mim em grupos de *WhatsApp*, caracterizado pela grande quantidade de mensagens de voz postadas no grupo, com média diária acima de duzentas. Ao incluir um percentual por volta de 10 a 15% de mensagens de texto, *links* ou vídeos, esse número de mensagens diárias passa de duzentas e cinquenta. Esta oralidade, contida em uma amostra geograficamente situada na região de Piritiba, Mundo Novo, Mairi, Ipirá, Utinga e Serra Preta se apresentava como o elo entre a minha vivência musical anterior e as contextualizações teóricas decorrente dos estudos ao longo do mestrado.

O conjunto dessas trocas e mensagens se apresenta como um corpo de narrativas, dando alma e sentido para minha pesquisa. Foi através da apreciação de muitas postagens de vídeos e áudios, compartilhadas por membros deste grupo, contendo as gravações originais ou estes membros interpretando obras de outros sambadores, que minha busca começou a se direcionar para os autores das centenas de chulas e dos muitos batuques, principalmente os compositores Silvano Pereira, Bel de Modesto, Zé Beté, Pedro da Viola e Adauto Souza.

Há uma realidade específica de um momento específico que exigem também novas e especiais metodologias e habilidades. Pela força da oralidade no grupo formado por sambadores, na grande maioria da zona rural, os áudios são mais extensos que a média encontrada em grupos de *WhatsApp*. Percebi minha tarefa de apreciação, compreensão, descrição e discrição, como um exercício de respeito e empatia, que se tornou também um re-encontro e um espelho de parte da minha vida, uma espécie de ‘chamada-e-resposta’:

> É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra e a palavra representa um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra (BÁ, 1982, p. 182).

Compreender os códigos das oralidades presentes na grande quantidade de mensagens de áudio postadas no grupo Os Amantes do Samba é um importante passo para o melhor aproveitamento das informações nela contidas. As dificuldades de leitura e escrita tornam-se propulsores para o desenvolvimento e o aguçamento das habilidades de escuta, memorização, organização frasal, dicção e capacidade de sintetização e clareza dos áudios gravados e postados. Parte dessa compreensão necessária vem de fontes anteriores fundamentadas, que contribuem para o entendimento das práticas musicais da diáspora africana:

> O ponto de partida é o conceito de colonialidade e o atual estado da arte dos estudos sobre músicas negras, as pesquisas acadêmicas e experiência de vida musical do autor. A reflexão é localizada no atual cenário sociocultural brasileiro. Desde a perspectiva das teorias das performances, serão sugeridos alguns sentidos e interpretações a respeito das articulações entre improvisação, polirritmia, chamada-e-resposta, e um conceito de tempo espiralar na música. (MALK, 2011, p. 55)

Ainda sobre oralidade Abib (2005) afirma que

> A grande maioria das tradições populares ainda tem, na oralidade, o seu meio mais importante de transmissão, já que a escrita - juntamente com os meios formais de aprendizado, como a escola, por exemplo - não tem um papel central nos processos de ensino-aprendizagem desenvolvidos pelos sujeitos protagonistas dessas tradições. Nesse universo, a oralidade ainda prevalece resistindo aos avanços da modernidade (ABIB, 2005, p. 25, apud SANTOS; CARDOSO, 2009, p. 102).

Destaco na preferência do grupo pelas mensagens de voz uma vocação para citar a maior quantidade de membros do grupo como um exercício de memória e uma demonstração de respeito por todos os integrantes do grupo. Nesta mesma direção, aponto o sentimento de descontentamento dos membros quando não lembravam os nomes de todos e quando esqueciam um determinado nome. Este perfil de comportamento levou o grupo a criar motes como “de zero a cem para não esquecer ninguém” ou “de A a Z que é pra não esquecer”.

Este reencontro com a minha tradição rural de raiz, tão familiar às minhas lembranças, juntamente com a experiência adquirida durante anos, transitando com vinte e sete anos de docência, com trinta anos de festivaleiro, com as contribuições das formações acadêmicas de graduação, especialização e mestrado, sem desconsiderar o número de composições poéticas, musicais e fonográficas e a experiência da prática musical em eventos públicos, representa parte da essência e do objetivo desta busca. Essa possibilidade de conhecer o caminho de volta e voltar para rever e reviver o que foi tão significativo culturalmente, mas não exatamente sentido na época, é o que eu considero como um ponto de partida para o fortalecimento das tradições e das ancestralidades.

No dia dez de agosto de 2021, ainda na madrugada um integrante já postava o primeiro áudio desejando bom dia e em seguida um *link* do *YouTube* com uma apresentação de samba, com o grupo de João de Sabino, de Mairi, Bahia. Pouco depois outro membro, um padeiro, já respondia ao áudio e dava continuidade ao diálogo e comparava o batuque de Ipirá com o de Mairi, apontando as muitas semelhanças e classificando o pandeiro como mergulhado. No diálogo falou-se em valorização desse estilo de pandeiro em um lugar e a não valorização desse estilo em outros, embora reconhecendo a beleza do estilo. Algum tempo depois, ele postava outro vídeo sem identificação, ocultando a autoria, o título da obra e os intérpretes. Esta é uma prática corriqueira no grupo e será mais detalhada ainda por mim, com base em comparativos com outros momentos no grupo, inclusive a partir de diálogos e sugestões de membros sobre a importância de se saber e citar autoria e título. As conversas seguiram através de mensagens de áudio sobre particularidades de gostos sobre tipos de chulas, batuques e sambas. Seguindo as postagens com mensagens de voz, imagens de bom dia e vídeos, quando chegamos a sete horas da manhã o grupo já contava com dezenove mensagens, incluindo uma de Pedro da Viola, citando nomes de integrantes do grupo, prática comum e também recorrente.

Dois áudios foram postados logo em seguida por outro membro como gravações compartilhadas. No primeiro, apenas uma viola instrumental. No segundo, uma voz na própria gravação anunciava os autores Zé Alexandre e João Batista e o título “Sou Igual a Um Passarinho”. Esse foi o ponto inicial para uma conversa mais direcionada durante o dia para a necessidade da identificação das obras, de seus autores e de seus intérpretes. Muito também foi falado sobre os males que a não identificação produz para a cultura do samba.

Entre novas falas e saudações, o vídeo do grupo de João de Sabino de Mairi foi postado novamente. Esta é outra prática corriqueira, explicada inclusive ainda no decorrer deste dia por um dos membros como sendo impossível ouvir todos os áudios e ver todos os vídeos do grupo porque são muitos e muito longos. Daí o motivo das postagens duplicadas. Percebi que muitos membros têm dificuldade com leitura e escrita e por isso preferem mensagens de áudio, porém, geralmente tem poucos recursos para armazenamento de áudios e vídeos nos aparelhos celulares e por isso optam por selecionar o que vão visualizar, ouvir ou baixar. Ainda tem sambadores com ocupações e profissões diárias que impedem de acompanhar nas horas diurnas todo o conteúdo postado e se apresentam muito cansados para a apreciação noturna, conforme declarado em mensagem de Nel Sambador. Ainda foram

conversadas neste início de manhã as questões sobre a rifa promovida pelo grupo para patrocinar o I Festival de Samba Amarrada, que aprofundarei em seguida.

Ainda pela manhã, um membro do grupo compartilhou um áudio contendo um aboio de improviso cantado por ele desejando a todos um bom dia. Esta prática de improvisar com assuntos do dia-a-dia ou com os nomes dos membros do grupo é constante, assim como é comum compartilhamento de *links* do *blog* do membro Agmar Rios. Através desse *blog* são divulgadas notícias da região de Mairi e de toda a Bahia sobre saúde, política, cultura etc., além de *Lives* e eventos que envolvem os sambadores ou apresentações que interessam a eles. O *blog* de Agmar Rios se caracteriza no grupo como um ponto de direcionamento para os diálogos que desenvolvam afinidades e interação entre os membros.

Por volta de meio-dia, foi postada por Manuel Braz uma mensagem de áudio com mais de oito minutos. Usando palavras bem colocadas sobre o respeito à cultura, ao poeta cantador, sambador e boiadeiro, Braz desenvolveu sobre direitos autorais como um instrumento de proteção e zelo às obras e aos autores, referindo-se ao festival de chula no qual ele é da comissão organizadora, com foco na identificação dos autores e das obras. Este áudio foi comentado, aceito e reforçado por outros membros do grupo que postaram em seguida. Respondendo a Del Irerê, Braz gravou um áudio sobre as variedades dos estilos dos muitos lugares, ressaltando que essas diferenças não desqualificam os estilos, inclusive citando que na mesa avaliadora do evento (festival de chula) haverá variedade de perfil de avaliadores, chamando atenção para a composição da chula e o foco na beleza da apresentação. Ainda alertou para a confiança, frisando que o objetivo da comissão é pautado no respeito, no acolhimento, na inclusão e na valorização de todos.

A tarde seguiu com áudios de apoio às falas de Braz, de forma que até o final da tarde os assuntos sobre o festival de chula, as dificuldades de encontrar parceiros e estúdios, a alta quantidade de áudios e vídeos para apreciar já somavam, com as da manhã, cento e dezenove mensagens, sendo menos de 5% de texto. O administrador do grupo, Nel Sambador, relatou a dificuldade de acompanhar os números e extensos áudios, solicitando que direcionassem para o seu privado os assuntos que dissessem diretamente a ele. Deste momento em diante o assunto predominante foi o falecimento de um parente de um membro do grupo e o pedido de desculpas de quem postou batuques, inadvertidamente, mas os cumprimentos de boa tarde e algumas postagens de vídeos de variados estilos continuaram até a primeira mensagem de boa noite.

A noite, Pedro da Viola postou um áudio com uma *performance* dele, tocando pelas primeiras vezes uma viola. Depois teve conversas sobre a importância do festival, sobre a necessidade de honestidade na escolha das premiadas e sobre respeito. Até o final da noite, uma variedade de vídeos com músicas com violas, aboios entre outros, foi postada. Paralelamente ao meu processo de audição, leitura, visualização, apreciação e registro de todo o material postado no grupo, eu me comunicava no privado com o meu acolhedor no grupo, Manuel Braz. Falamos sobre os perfis de comportamento dos membros do grupo e sobre os diversos sotaques ali presentes.

No dia onze de agosto de 2021, o primeiro bom dia foi postado antes de cinco horas, mantendo um padrão de horário. Dentro de um padrão de dias anteriores foi postada a numerosa quantidade de mensagens de áudio com cumprimentos e citações do maior número possível de integrantes do grupo, de acordo com o grau de afinidade ou com o nível de memorização de cada membro. O dia seguiu assim até a noite, quando o número de postagens já havia passado de cento e cinquenta. Percebi um maior número de postagens referentes à apreciação musical com variações de sotaque e estilo, além do usual. Foram vídeos com músicas de Tião Carreiro, Almir Sater, Sergio Reis e um vídeo com o samba de roda de Quixabeira da Matinha, mostrando uma instrumentação diferente da utilizada na região de Mairi, Mundo Novo e Ipirá, que utiliza principalmente um instrumento de corda sendo viola, violão ou cavaquinho, prato, cuia, pandeiro e palmas. Vídeos postados, que documentaram práticas de grupos culturais da Bahia, revelaram grande variedade de instrumentos, como tambores artesanais, vários tipos de pandeiros, palmilha, caixa (alfaia), tamborim etc., sem incluir prato ou cuia, embora preservasse as palmas e os instrumentos de corda (viola, violão ou cavaquinho).

Estas variadas postagens podem ter sido um efeito das conversas do dia anterior sobre variedades musicais dentro do samba e sobre a tolerância necessária para as múltiplas culturas do samba, respeitando características de vários lugares e tradições. Manteve-se no gruo, como de costume, o espírito de fraternidade e diversão, inclusive abordando com graciosidade o hibridismo entre espécies, num comparativo com linhagens no samba. Por causa da ausência da identificação dos membros nas suas postagens, o que é comum quando os contatos telefônicos não estão salvos no celular do grupo, contatei no privado com um membro do grupo que é de Ipirá, mas reside em São Paulo. Com muito respeito, ele me respondeu no *WhatsApp* e confirmou que ele era aquele sambador que hoje se encontrava longe

geograficamente, mas perto em sentimento e com bastante saudade do samba e dos companheiros de Ipirá.

12 de agosto de 2021. Os assuntos continuaram voltados para a produção dos compositores e grupos de samba, em particular aos compositores do grupo que já prepararam material para inscrição no I Festival de Chula Amarrada. O regulamento e a ficha de inscrição do concurso foram postados para leitura e preenchimento, e ainda foram disponibilizados em forma de áudio. Outro áudio foi publicado, avisando sobre o adiamento das inscrições que seriam na primeira quinzena de agosto, com lista de 12 chulas, classificadas divulgada em trinta de agosto e a apresentação final no dia sete de setembro. Por conta das necessidades e sugestões de membros do grupo e da comissão organizadora, as modificações indicavam que as inscrições permaneciam abertas até 31 de agosto, o resultado das chulas classificadas seria oficializada no dia 10 de setembro e a realização do evento seria no dia 25 de setembro. Esta data, por força do falecimento da mãe de Del Irerê, passou a ser 23 de outubro.

Este adiamento revelou a força da amizade e os laços de fraternidade do grupo, quando muitos membros sugeriram à comissão organizadora o adiamento do festival para que houvesse a recuperação emocional de Irerê. Assim a comissão e o grupo resolveram prorrogar a data novamente sem que houvesse reclamações ou desistências dos concorrentes. Finalizando as anotações do que foi mais expressivo neste dia no grupo, saliento que ele começou com a primeira postagem, sendo ela de áudio, às quatro horas e quarenta minutos da manhã e eu visualizei a última às vinte e duas horas e quarenta e cinco minutos, somando um total de cento e sessenta e cinco mensagens, na maioria áudios gravados ou compartilhados e vídeos, dentro de um padrão de 5% apenas de mensagens de texto. Houve um destaque para a redução do tempo das mensagens de voz e a modificação no calendário do evento denominado “Chula Amarrada, o I Primeiro Festival de Samba Tradicional da Bahia”, com o tema Independência da Bahia.

13 de agosto. O administrador havia alterado a descrição do grupo, sugerindo que os assuntos abordados e materiais postados fossem referentes ao samba, à chula e à cultura popular, conforme perfil do grupo, devendo se evitar postagens políticas. O dia transcorreu nos moldes dos dias anteriores, com poucas postagens de textos e vários vídeos e áudios de improvisos e apresentações dos membros ou de amigos e ainda sugestões de apreciações. Afirmou-se a facilidade que Pedro da Viola tem para animar o grupo e alinhavar as amizades, improvisando sobre saudações, nomes de grupos e assuntos conversados. Para estabelecer minha aproximação com a maior quantidade possível de membros do grupo, elaborei e postei

memes com imagens que os homenageassem e frases de bom dia, boa tarde ou de boa noite. Pouco foi postado hoje fora do contexto sugerido, no entanto as questões referentes ao festival de chula e os eventos em *Lives* e programas de rádio foram fartamente abordados. À noite chegaram áudios de Pedro, improvisando na viola, outro áudio gravado compartilhado, um improviso de Del Irerê respondendo o improviso de Pedro sobre nomes na imagem montada com integrantes e uma homenagem à Irmã Dulce com um texto de Tia Munda do Poço, de Antônio Cardoso - Bahia.

15 de agosto de 2021: As chuvas que ocorrem na região foram relatadas como fator de dificuldade para reuniões e batas de feijão, por causa da formação de lama nas estradas, o que torna o aceso perigoso a algumas localidades ligadas por estradas de barro. Recebi nesse sábado um contato no privado do *WhatsApp* de Del Irerê, o idealizador do festival de chulas. Ao saber da minha experiência com festivais ele buscou a minha opinião sobre o festival em curso e sobre questões de direitos autorais e registros de músicas em órgãos oficiais. A partir da necessidade de realização de eventos publicados na *internet* através do *YouTube*, de *Lives*, de programas de rádio, de programas oficiais de incentivo à cultura como a Lei Aldir Blanc etc. muito tem se falado no grupo sobre a identificação das obras e dos autores. Registro de obra foi um tema muito recorrente no final de semana, no entanto ocorreu mais no privado quando fui procurado pelo membro Gilvan da Viola, violeiro, violonista, cantador e compositor, interessado em conhecer o meu trabalho composicional que ele havia ouvido no grupo com músicas autorais contendo viola e arranjos de estúdio. Manuel Braz considera importante que se preserve a intelectualidade dos autores e várias pessoas que têm experiência em produção de eventos e regularização de documentos exigidos por órgãos fiscalizadores, abordam a temática como necessária. A partir de Braz, outros membros do grupo ficaram sabendo da minha experiência na área de registros autorais de letras de músicas, poesias, melodias em partitura e produção fonográfica.

Diferentemente das práticas vistas nos históricos individuais de sambadores que reproduzem obras do meio ou compõem sem essa preocupação com questões de autorias, comecei, desde as minhas primeiras obras autorais, registrando em Cartório de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, órgão oficial do governo federal que garante legitimidade do registro. Ao me ingressar no meio festivaleiro nacional, onde se exigia autoria registrada ou declaração de obra, me registrei no Escritório Central de Arrecadação (ECAD) que é um escritório fundado em 1976 com o objetivo de efetuar cobranças sob a exibição de conteúdo de direitos autorais ligados à entidade. É uma

instituição privada embasada na Lei Federal nº 5.988/73 e mantida pela atual Lei de Direitos Autorais Brasileira – 9.610/98. Em conversas privadas, expliquei para sambadores interessados em registrar obras que para se cadastrar no ECAD, é preciso se filiar a uma organização de compositores. Foi o que fiz desde o início da minha carreira profissional na Música, por volta de 1998, me filiando à União Brasileira de Compositores (UBC) e ainda registrei o nome Laécio Beethoven, como marca e patente no Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI).[14] Uma etapa de registro envolve a inclusão de todos que participaram da gravação, como compositor, intérprete, membros da banda, designer, arranjador, equipe de mixagem, de masterização e ainda o produtor fonográfico.

Ao conversar no privado com alguns membros do grupo que demostravam interesse em registro de obra, a sensibilidade me conduzia para a naturalidade da ação, para que a forma tradicional de agir deles não se tornasse um elemento de frustração, interrupção ou alteração das práticas musicais dos Amantes do Samba. Havia o risco de encontrar citações não atribuídas aos compositores nas letras ou o uso de melodias e arranjos de terceiros sem autorização prévia. Cabia-me responder, de preferência no privado, apenas o que me fosse perguntado por quem queria a resposta. Embora a discrição fosse um ofício agora, membros do grupo, ao conhecerem da minha experiência musical, passaram a solicitar uma participação mais efetiva no grupo, inclusive concorrendo no festival de chula, como sugeriu Del Irerê. Para ele, eu já havia adquirido a credibilidade necessária inclusive para somar mais, me convidando para próximas etapas de estruturação e promoção do grupo.

17 e agosto de 2021: Consegui apreciar as postagens à noite, em especial duas conversas que tive no privado com dois membros: Enoque Jorge, sambador e pandeirista que mora em Utinga –BA e, Pedro da Viola, cantador, sambador, violeiro e compositor que mora em Mundo Novo – BA. Pedro me enviou um áudio contendo a versão dele sobre um improviso que fiz, gravei na noite anterior e postei no grupo, tocando viola machete e cantando sobre samba, chula e membros do grupo. Para Pedro, é através de brincadeiras como essas que composições de grandes significados nascem. Assim o improviso, um lampejo de homenagem ao samba e aos sambadores, virou um registro:

[14]Criado em 1970 o INPI é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Economia, responsável pelo aperfeiçoamento, disseminação e gestão do sistema brasileiro de concessão e garantia de direitos de propriedade intelectual para a indústria. As obras fonográficas, ou seja, os áudios gravados requerem também um código identitário, algo como uma carteira de identidade do som, chamado de *International Standard Recording Code* (ISRC) ou Código de Gravação Padrão Internacional (CGPI) que é um padrão internacional de código para identificar de forma única as gravações. Um Produtor Fonográfico é o responsável por gerar e cadastrar o ISRC.

Uma chula verdadeira
Mostra a vida como é,
Tem a benção de Silvano,
De Bel, Pedro e Zé Beté.
Bule-bule se orgulha.
Viola, pandeiro, cuia,
Palma, prato e gente em pé.

Todo amante do samba
Tem respeito ao sambador.
Seu anel é sua história,
Seu diploma é seu amor.
Sua voz é seu tesouro,
Seu nome é feito de ouro,
No que canta ele é doutor.

Mairi e Mundo Novo,
Piritiba e Ipirá,
Sambador de um a cem
Nunca falta pra sambar.
Serra Preta e Caiçara
Tem sambador joia rara
Da cultura popular.

João de Joaquim no tom
Pedro disse o homem é bom,
O homem é espetacular.

A conversa no privado com Enoque Jorge, respondeu um pedido meu para que fizesse a gentileza de me ensinar como se tocava pandeiro no estilo de chula amarrada. Depois de deixar claro que não era esse sambador todo, mas um aprendiz, ele aproveitou o dia de feira livre em Utinga para gravar e me enviar vários áudios e vídeos, explicando as variedades de estilos da chula. Falou sobre a sua insegurança em conceituar o termo chula amarrada, embora tendo ele acompanhado muitos sambadores como Silvano, e confessou que o termo chegou para ele pelo grupo do *WhatsApp*. Enoque destaca uma diferença no samba de Ipirá, que tem um pandeiro simples, que só se ouve com o microfone bem próximo e que dá maior ênfase nas palmas, na cuia e no prato. No caso da música de Silvano, que usa o *Playback*, a sonoridade seria muito limpa e decente. Ainda ressalta que em Macajuba o pessoal samba com a caixa, mas não bate no couro, enquanto ele, assumindo o papel tocador de caixa, toca no couro. Em Baixa Grande e Ipirá, usa-se um pandeiro só; em Macajuba faz-se samba com dois ou três pandeiros, enquanto Utinga usa cinco, seis, sete pandeiros, o que causa um pouco de confusão, segundo Enoque, mas quando tem apenas dois ou três, um amarrando e o outro sacodindo, dá um samba bem feito. Ele ainda traz a memória de que em Duas Barras do Morro do Chapéu, onde tinha muitos e grandes sambadores na época entre 1960 e 1970, se

usavam dois ou três pandeiros, prato e caixa, pois não tinha tambor, nem palmas, nem cuia, lembrando que as palmas seriam mais comuns para o estilo de Ipirá e Mairi.

Para meu aprendizado, Enoque Jorge me enviou quatro vídeos, com a *performance* dele, tocando com dois tipos de pandeiro, uma artesanal e outro industrializado. Foram toques analógicos e acústicos gravados sobre áudios originais de chulas de Silvano Pereira, tocados com acompanhamentos de percussões em *playback*. Nesses vídeos ele ensina como adaptar o pandeiro com uma orelha, como amarrar uma correia para facilitar a pegada e o apoio de mão, como segurar o instrumento, como tocar, como escolher uma marca mais leve e como afinar o pandeiro com chave ou alicate. Em mais dois vídeos gravados, mostra um evento da turma de Macajuba, com a participação dele no pandeiro e com outros sambadores tocando três pandeiros, sendo um mergulhado, com uma caixa tocando só na madeira e a presença de Amado, um violeiro sambador que, segundo Enoque, sabe muito sobre Reis de Crispim e Crispiniano, Cosme e Damião e cantorias. O segundo evento enviado foi um batuque com uma cuia adaptada de um capacete de motociclista, uma caixa tocada na pele, um atabaque, uma viola, três pandeiros, um prato e vozes, sendo apenas a viola amplificada. Era outro estilo de batuque, também de Macajuba, sem palmas e com destaque para a sonoridade mais equalizada da cuia.

17 de agosto de 2021: Registro uma conversa com duração de três horas entre Del Irerê, Manuel Braz e Antenor do Caminhão, quando desenvolveram assuntos abordados no início da noite sobre tradição rural, apreciação dos sons de sapos nas lagoas e brejos, chamados de sambas dos sapos, contendo palmas cortadas. Segundo membros do grupo, antigamente se ouvia muito e hoje as novas gerações têm medo ou não conhecem. Assim como eram constantes os grilos nas rachaduras das paredes de taipa ou adobe sem reboco, cantando e criando uma harmonia nas casas simples antigas. Braz deu continuidade à discussão falando sobre preservação da natureza, da geografia, dos animais (bichinhos e insetos), das tradições culturais e das manifestações culturais, etc.. Ressaltou a prepotência do homem, da gente, do bicho gente, "que começou a se meter a 'mais gostoso'" e começou a discriminar e se afastar da natureza, matando, depredando, caçando, envenenando e queimando de forma a incriminar e destruir, causando hoje nele mesmo as consequências, em forma de desolação, de agonia, de 'mal querência' e da desarmonia, que ele mesmo causou. Para Braz, o samba dos sapos faz falta, como fazem falta as melodias e as harmonias da natureza. Hoje ele relembra do tempo que andava montado na garupa do cavalo do seu pai e lembra com remorso do tempo que maltratava sapos, hoje compreendidos como necessários

sambadores da lagoa. Sobre os grilos que cantam na sua casa, Braz compreende que eles devem ser mantidos vivos, pois produzem uma harmonia na casa de forma a não serem mais ouvidos pelos moradores com o passar dos dias, escutado apenas pelos visitantes, o que é um jeito de preservação da natureza e de entendimento do homem com ela.

Antenor seguiu a conversa pontuando que antigamente com as pessoas mais simples em casinhas de taipa, como a casa onde ele foi criado, era tudo melhor e que antigamente ninguém pensava em fazer o mal a ninguém. Hoje esse tipo de moradia serve de arrelia. Ele citou que foi criado em casa sem cimento, sem reboco, amassando o barro, batendo adobe e ajudando o pai dele que fazia telha em olaria, além de fazer todo tipo de trabalho como tropeiro e de vaqueiro. Inclusive por ser um viajante o pai dele lhe tirou da escola para que ele o acompanhasse nas viagens para o Sul da Bahia, tangendo tropas, boiada de gado da família e de conhecidos. Antenor ainda acrescentou que durante a noite, com os animais enfadados, eles paravam em um corredor, um na frente da tropa e outro no final, repousavam e se alimentavam, principalmente com farofa de carne que a mãe fazia ou com farinha e rapadura. A valia daquele tempo, segundo ele, era que havia muito leite, que ele gostava muito, inclusive pode comer três vezes por dia, embora tenha se alimentado principalmente com café com farinha. O seu pai frequentava vendas e depois de tomar umas, voltava para casa com uma ou meia quarta de farinha na cabeça, era quando ouvia os sambas do sapo na lagoa, tocando pandeiro como se fossem pessoas que tocam. Braz o respondeu falando sobre a diferente ostentação atual, comparando com o equilíbrio financeiro de tempos anteriores, onde tudo se produzia no local e a luxúria era quase ausente. Sobre os quaradores, Braz lembrou com alegria das comidas frias mexidas e ingeridas em bolos com a mão nos dias de lavar e quarar roupas com a mãe nas aguadas. Também das carnes secas enroladas em panos nos bornais ou ‘alfoges’ e da delícia do período. Para Braz, os homens se ajudavam mais, com mais respeito, mais critério, mais honra e mais espírito de compadrio, diferentemente de hoje em dia quando o homem perdeu o valor e a vergonha de um modo geral.

Deste momento em diante já era madrugada do dia 18 de agosto e Del Irerê passou a responder os áudios postados por Antenor e Manuel, sendo que cada áudio quase nunca era menor que cinco minutos. Del passou a abordar o advento da *internet* que intensificou o distanciamento físico entre as pessoas, entre o menino ou discriminado homem do campo para com as populações urbanas. Abordou também questões sobre as tradições orais do samba e as novas tendências da musicalidade rural de raiz. Exaltou ainda na fala dele que, mesmo o mestre sambador sendo visto como um representante da cultura popular, como um patrimônio

cultural, é necessário que não se mantenha a tradição apenas por manter, mas que se tenha um cuidado maior com esses mestres para que eles tenham um suporte de produção, neste caso, papel que cabe às secretarias municipais e estaduais de cultura, preocupando-se com o meio de sobrevivência de cada pessoa. Para Irerê, é necessário que quem se dedica e vive só de cultura tenha mais suporte para não precisar viver em dificuldades, gastando o que não tem para preservar a tradição. Ele seguiu respondendo as mensagens trazendo à discussão a letra da chula Quando eu Morava na Roça, do poeta Silvano Pereira. Ele cantou um trecho da chula que diz: "Eu já fiz chula bonita quando morava sozinho, quando morava na roça só eu e meu cavaquinho. Até hoje eu tenho saudade, não havia falsidade no cantar dos passarinhos". Irerê também respondeu a Antenor sobre a sua experiência com a farofinha de carne torrada, inclusive nas romarias para Bom Jesus da Lapa ou para Candeias, em caminhões de pau-de-arara. Comentou também sobre eira, beira e tribeira, dos acabamentos dos telhados das casas de antigamente que apresentavam na fachada as diferenças econômicas entre os proprietários e associou aos tempos antigos uma escassez de recursos tecnológicos, de transportes, de escolarização, de suportes medicinais etc. que hoje não são mais problemas tão pontuais como eram antigamente.

19 de agosto de 2021: O grupo passou a conhecer o trabalho de um novo membro, o Davi Costa, que postou no grupo imagens de cabaças, cuias, pandeiros e violas de cabaça em processo de construção artesanal sendo construídos por ele mesmo, incluindo pandeiros a serem prêmios para o festival de chula. Foi postado um vídeo com uma chula que falava sobre a beleza da chula, sobre os instrumentos contidos nela, sobre paixão, saudade, romance e amor. A estrutura da letra era formada por três estrofes de oito versos, com um pequeno intervalo a cada quatro versos e um arremate no final, com repetição dos últimos quatro versos da última estrofe. Durante o canto com vozes em dupla, o violão solava com os bordões a melodia e, entre as estrofes, solos eram feitos usando duas ou mais vozes, ferindo as cordas agudas do violão, afinadas como uma viola em Sol maior, um padrão bastante utilizado entre os grupos da região.

O som ambiente como pando de fundo das mensagens de áudio postadas, traz vozes, canto de passarinhos, sons de galinhas, de pintos e de galos cantando, o que aguçou a minha busca por pontos de ligação entre estes sambadores, além das práticas musicais tradicionais que já tinham em comum. Em poucos dias pude observar histórias e vivências comungadas entre os sambadores, referentes à zona rural, a meios de produção de matriz indígena ou africana e à vida simples, longe dos grandes centros urbanos e de educação escolarizada,

práticas comportamentais herdadas pelos ancestrais. Identifiquei uma afinidade no sotaque, nas crenças, na esperança e no isolamento. Nota-se também em mensagens de voz de quem mora ou trabalha nas cidades ou nos grandes centros urbanos, um ritmo diferente na fala e um fundo musical cheio de sons de carros e máquinas.

Ao apreciar mais um vídeo com a gravação de um batuque postado por um membro do grupo, sem identificação de título e intérpretes, notamos que havia o mesmo padrão de instrumentação de outros batuques postados. Ficou também evidenciado que os temas sobre os sentimentos amorosos do sambadores são bastante abordados nas suas composições. Neste batuque apreciado a letra e a melodia foram apresentadas lentamente pela dupla principal, sem muita instrumentação, mas após resposta de outras vozes, o ritmo foi acelerando e a cada momento de aceleração foram adicionados palmas e volume. Esse modelo é constantemente observado em outros batuques postados no grupo.

No grupo, este dia foi como sempre bem intenso, começando as postagens bem cedo, com respostas às mensagens do dia anterior. As postagens começaram com o anúncio do aniversário de Del Irerê, em um áudio do próprio Del, antecedido por outro áudio com a gravação da chula "Quando Eu Morava na Roça", autoria de Silvano Pereira. Esta música já tinha sido apresentada no grupo pelo próprio Irerê. Por força dos muitos diálogos desenvolvidos no grupo sobre o aniversário de Irerê e sobre a riqueza atribuída pelo aniversariante a esta chula, o registro aqui e a análise do texto da obra, com uma apreciação da sua estrutura composicional e da sua temática, tornou-se imperativo. A letra diz:

Eu já fiz chula bonita
Quando eu vivia sozinho,
Quando eu morava na roça,
Só eu e o meu cavaquinho.
Até hoje eu tenho saudade,
Não havia falsidade
No cantar dos passarinhos.

Hoje eu moro na cidade
Veja bem a confusão
Só vejo grito de gente,
Barulho de caminhão.
Só durmo de madrugada
Quando termina a zoada
De rádio e televisão.

Na cidade o dinheiro é no banco
Tem assalto e deles que dá morte.
Na roça quem tem dinheiro
Guarda dentro do malote.
Na roça tem banho de poço,
Meio dia depois do almoço

> Vou beber água fria do pote.
>
> É de madrugada, é de madrugada que o galo canta.
> É de manhã cedo, é de manhã cedo que se levanta.
> Passarinho perdeu a pena e o peixe perde a escama
> E eu "tô" perdendo meu tempo amando quem não me ama (Informação verbal)[15].

Nessa música apresentada por Del Irerê, encontra-se um trecho nas linhas finais, "É de madrugada, é de madrugada que o galo canta. É de manhã cedo, é de manhã cedo que se levanta", como uma citação de um trecho da obra "Cochilou, o Cachimbo Cai", composta por Moacyr dos Santos e Lourival dos Santos e gravada por Tião Carreiro e Pardinho no ano de 1970. Nos últimos versos, "Passarinho perdeu a pena e o peixe perde a escama. E eu "tô" perdendo meu tempo amando quem não me ama", acontece outra citação, como uma forma de paráfrase do trecho "Passarinho perde a pena, o peixe perde a escama. Eu estou perdendo tempo amando quem não me ama", da obra "Meu Amor Tem Outro Dono*",* também de Tião Carreiro e Pardinho. A prática da citação é recorrente em alguns compositores e cantadores dessa modalidade de música popular.

Outra obra trazida em voz e violão por Irerê foi a música "Só Não Deixei de Sambar", também nome do CD de Bule-Bule, lançado em 1997, em ritmo "mix" entre samba e baião. A obra aborda as várias abstinências do compositor na vida, seu cansaço por causa da idade, sem entanto deixar de bater pandeiro e sambar, como fizeram também os pais dele. Esta foi uma forma que Bule-Bule encontrou para mostrar a importância do samba na sua vida, prática esta coincidente nos depoimentos e nas composições de membros do grupo e de afins. O grupo seguiu com homenagens diversas, de formas diversas com improvisos vocais falados e cantados em mensagens de áudio, imagens, textos e vídeos, homenageando o aniversariante. À medida que as saudações eram postadas, as mensagens se duplicavam com as respostas de Del. Em uma dessas mensagens, destacou-se um texto com um trecho espontâneo falando sobre a sua história de vida, como foi a resposta para a postagem de Manuel Braz:

> Obrigado querido amigo. Hoje realmente foi um dia especial. Me considero um homem feliz. 58 anos de caminhada e me dou o luxo de olhar para trás e alcançar rastros por veredas nas caatingas, nas estradas do Brasil, nos mares que busquei horizontes e nos ares que alimentaram meus sonhos. É especial porque vi que posso guardar nos "alfoges" do peito, amigos que nunca vi e ainda não pude apertar a mão, mas que certamente vão morarão em minhas lembranças mais batuqueiras. Você é um deles Manuel Braz. Nessas andanças, vez por outra recebo um titulo, hoje recebi três rsrss SAMBADOR, DA VIOLA E DE NAZARE. Obrigado meu novo parceiro. Mas eu gostaria de reforçar que além de Nazaré eu também sou de Valente a terra

[15] Informação oferecida por Del Irerê, citando Silvano Pereira, em áudio postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em agosto de 2021.

> onde nasci, mas pra sobrevoar o mundo foi em Gavião que eu cresci, e pra encontrar os amantes do samba de Ipirá a Mundo Novo vou parar em Mairi. (kkk) Valeu pelos títulos. (Informação verbal)[16]

Ainda no início da manhã foi postado um áudio com um grupo cantando uma chula. Por não trazer nenhuma informação de compositor ou intérprete, fui ao *Google* pesquisar o trecho da letra: "Parabéns pelo seu aniversário, vim aqui apertar a sua mão". Encontrei um *link* de um vídeo do *YouTube* com Silvano e Zé Beté cantando a chula Aniversário, descrita como de autoria de Zé Beté. Alguns minutos depois outro membro publicou o vídeo original de Silvano e Zé Beté com a música Aniversário e uma segunda versão, Aniversário 2, também de autoria de Ze Beté, interpretada pela dupla Jailson e Adauto, Os Coroas do Sertão.

Como reflexo da saída de dois membros do grupo, um dos administradores do grupo, Nel Sambador, me contatou no privado e solicitou a criação de uma imagem com informações para quem fosse deixar o grupo. Ele havia mostrado descontentamento em áudio por ver pessoas saindo sem dar uma justificativa. Então organizei uma com as informações: "Você é importante, mas se precisar sair, uma mensagem amigável de despedida vai tornar a sua saída mais elegante. Volte quando puder. Obrigado". Esta imagem com esse teor foi postada logo em seguida no grupo por Nel. Uma postagem também de destaque foi um vídeo sem identificação, postado com uma dupla de violão e voz cantando a música "Siri Jogando Bola", de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. A letra, no estilo nordestino foi bem aceita pelos participantes:

> Vi dois siri jogando bola
> (Lá no mar) Vi dois siri bola jogar, lá no mar
> Vi dois siri jogando bola (Lá no mar)
> Vi dois siri bola jogar (Lá no mar)
>
> Fui passear no país do tatu-bola
> Onde o bicho tem cachola e até sabe falar
> Eu vi um porco passeando de cartola
> Um macaco na escola ensinando o bê-a-bá
>
> Eu vi um peba de batina e de estola
> Vi um bode de pistola numa farda militar
> Vi um mosquito ser pegado pela gola
> E ser preso na gaiola por ser bebo e imorá
>
> Eu vi um sapo balançando uma sacola
> No salão, pedindo esmola pro enterro de um preá
> Vi uma porca com dois brinco de argola
> De batom, mas que graçola, dando beijos nos gambá

[16] Informação oferecida por Del Irerê, citando Silvano Pereira, em áudio postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em agosto de 2021.

> Numa oficina, vi um rato bater sola
> Repicando na viola eu vi um tamanduá
> Vi um veado com dois par de castanhola
> Vestido de espanhola, requebrando pra daná
>
> Vi um elefante cozinhar na caçarola
> Armoçar todo frajola e a dentuça a palitar
> Vi um jumento beber vinte Coca-Cola
> Ficar cheio que nem bola e dar um arroto de lascar. (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, BE6-VB-1350, 1956)

Ao analisar a letra, é fácil identificar semelhanças entre o conteúdo da música de Luiz Gonzaga com o linguajar observado no grupo, bem como é fácil encontrar afinidades nos conteúdos, principalmente quando a música dá vida e animosidade aos animais e às coisas.

O sambador Manuel Braz, além de ser aquele que faz mediações no grupo, traz para o grupo objetos de apreciação necessários para a formação multifacetada dos membros. Ele postou um link da Serrana Líder FM, uma rádio de Jacobina – BA, com o programa Viva Bem, apresentado pela jornalista Tamara Leal, que contaria com as participações de Eraldo Maciel e Manuel Braz Lomes, apresentando os irmãos Machado - Francisco, Luís e Manoel – de Capela do Alto Alegre, que compuseram uma linda poesia apresentada em forma de cantoria. Os irmãos Machado, falando das suas dificuldades e grandezas, se apresentaram em dueto, com acompanhamento de pandeiro, prato, cavaquinho e violão. A prática de dar notoriedade aos sambadores e de difundir a cultura tradicional do samba de raiz é constante para Manuel Braz e isso dinamiza o processo de criação de novas chulas no grupo e nos sambas da região.

Nas primeiras horas da tarde o Sr. Neca de Gó postou uma mensagem de texto contendo o seguinte conteúdo: “sou um dos muitos colaboradores da cultura do samba com seus estilos e ritmos diferenciados. Parabéns nação africana por ser a mãe biológica da cultura ‘folclórica’”. Com exceção de um ou dois vídeos postados no grupo com imagens de momentos festivos em espaços de religiosidade do povo negro, essa frase foi a manifestação mais clara de referência à cultura negra observada no grupo Os Amantes do Samba. Muito pouco se comenta ou se posta no grupo sobre religião ou sobre grupos étnicos-raciais.

22 de agosto de 2021: Adotando uma estratégia diferente, nos dias 21 e 22, não acessei as mensagens, mas fiz *prints* das telas para registrar a quantidade de postagens, somando 366 mensagens não lidas, o que resultou em quatro horas de apreciação desses áudios, vídeos, *meme*s, *gifs*, *emojis* e de textos, para que pudessem ser feitas as anotações devidas.

Não bastasse a alegria com esse meu novo jeito de conhecer, havia assim nesta observação diária a oportunidade de relembrar a minha infância e a minha juventude, ouvindo

chulas e batuques, cavaquinhos, pandeiros, violas, violões, palmas, pratos, cuias e vozes de timbres próprios de uma produção musical, instrumental, textual e estilística, organicamente empirista e pura. Vozes estas trabalhadas em princípio para cantar em ambientes sem equipamentos de amplificação sonora, analogicamente, como quase sempre estão se apresentando os demais instrumentos da formação do grupo. Às vezes, por falta de espaço na memória dos aparelhos de celular do sambadores, uns saiam e logo voltavam, justificando a saída e confessando a própria falta da habilidade para lidar com a tecnologia. O número alto de mensagens de áudio e de vídeos também foi relatado como uma justificativa para saídas.

Como um ponto fora da curva, uma postagem de Del Irerê, um vídeo com *lin*k do *YouTube*. Nele, Maria Bethânia cantando *Yáyá Massemba*[17], com a letra de Roberto Mendes e Capinan. Após esta postagem de Irerê, uma nova mensagem de texto, encaminhada por Neca de Gó, contendo o mesmo conteúdo já postado anteriormente no grupo afirmava: "Sou um dos muitos colaboradores da cultura do samba com seus estilos e ritmos diferenciados. Parabéns nação africana por ser a mãe biológica da cultura folclórica". A musicalidade trazida no vídeo e o texto cantado, bem com a postagem imediata de Neca de Gó direcionou a nossa atenção para uma corrente até aqui não notada no grupo que é a abordagem sobre as matrizes formadoras da população brasileira, em particular a africana e a indígena. Em resposta a Neca de Gó, Irerê respondeu que foi exatamente como homenagem a ele, Neca, que foi postada a obra. Esse evento pontual carecia mais observação dentro do grupo, no decorrer de um tempo maior para que se pudesse fazer alguma análise mais assertiva.

Não distante dessa linha de postagem, foi postado por outro integrante do grupo um vídeo do programa Bahia Singular e Plural, também com *link* do *YouTube*, contendo um documentário com título Chegança de Mouros, indagando o motivo pelo qual os brasileiros, mesmo sabendo que essas festas celebram feitos de outras gentes, ainda celebram. O integrante que compartilhou aqui no grupo acrescentou em seguida, em áudio, que os Mouros deixaram muitos costumes e muitas influências no Sertão baiano, principalmente no vestuário, no jeito de cantar e no comportamento de vaqueiros.

Neste momento também houve a postagem de um vídeo com o documentário Guerras do Brasil, com *link* do *YouTube*, sobre povos indígenas. Acompanhando a postagem, o sambador explicou que o Toré, uma dança ritual realizada por diversos povos indígenas, inclusive os tradicionais da bacia hidrográfica do Rio São Francisco, tem muito em comum com o rojão do samba rural, bastando a cada um do grupo reconhecer e valorizar, pois para

[17] https://www.youtube.com/watch?v=j3MLNFPGEpw

ele, somos muito os povos originários e somos muito ciganos de diversos lugares do mundo. Completando esse momento que aconteceu no grupo, inteiramente ligado ao meu projeto de pesquisa, chegou, em mensagem de texto, a resposta de Neca de Gó às postagens anteriores:

> Cultura é com grupos de amigos unidos e respeitados, é respeitando os diversos estilos, é igualdade, é mostrando e misturados, é competência, é conhecimentos, é alegria, é satisfação, é garra, é força de vontade, é com violão, viola, cavaquinho, pandeiro, cuia, prato, palmas, piegas, sapateados, é show de paz e outras coisas mais. Parabéns para a cultura "flocórica" com seus estilos e ritmos diferenciados. (Informação verbal)[18]

Esta frase: "Estamos juntos nessa valorização da cultura do samba, boiadeiro, martelado e caipira" e esta incidência de mensagens de texto, destoando do perfil do grupo e, das abordagens voltadas à cultura negra, serviu também de inspiração para a busca de um contato no privado com o senhor Neca de Gó, à procura de mais conteúdos a partir destas pistas deixadas por ele. Outro assunto que alterou a rotina do grupo foi a chegada de Adauto, da dupla Jailson e Adauto, de Mirangaba, Bahia. Eles cantam em dupla, tocando viola e cavaquinho, um cavaquinho de batida mais acelerada, além de chulas, batuques e reisados.

Uma das temáticas abordadas mais frequentemente entre Os Amantes do Samba é sobre o preparo da terra para o plantio, as colheitas e as apurações dos produtos. Com áudios, fotos e vídeos, vários registros foram postados sobre batas de feijão. A bata de feijão é uma reunião de pessoas para colheita e apuração do feijão. Neste dia, as postagens traziam imagens de homens em volta de uma grande porção, chamada por eles de ruma de feijão, contendo ainda os pés de feijão secos, arrancados, com os grãos ainda dentro das vargens, conhecidas por baje, exposta ao sol em um quintal. Enquanto os homens rodeavam a ruma de feijão e batiam nela com pedaços roliços de pau, cantavam chulas e batuques. Em um mesmo ritmo ou em grupos, alternando o tempo da pulsação em tempo e contratempo, as vozes e os sons das batidas formavam uma maravilhosa composição sonora, ainda que o pó levantado das vargens ou do chão tentasse impedir o processo de respiração e a projeção vocal. Nas letras cantadas, muitas músicas conhecidas pelos batedores e também improvisos sobre nomes de pessoas ou sobre a própria bata de feijão.

Em alguns casos o número de mulheres presentes pode ser maior, mas nestes registros de hoje apenas uma mulher fazia parte da bata e do canto. Esse serviço braçal de bater o feijão é mais masculino, segundo o grupo, porque exige mais força. Para a parte da apuração com a

[18] Informação oferecida por Neca de Gó, em áudio postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em agosto de 2021.

peneira, cessando os restos de terra e tirando o pó e o bagaço, as mulheres são mais exigidas. As vozes em um dos vídeos, ainda que sem indicação de título e autor, cantavam: "Boi na malhada cabriolando, cavalo preto na manga rinchando (chamada). Eu peguei meu cavalo, saí na carreira, no 'mei' da ladeira acabei derrubando (resposta)". Em outro batuque cantado a letra dizia: "Eu plantei um pé de lírio e um pé de maracujá (chamada). Se eu fosse um beija-flor eu era o seu amor, eu ia te beijar (resposta)". Para essa melodia entoada, a única voz feminina parecia mais confortável quanto à tonalidade escolhida. Para os homens, parecia um pouco mais difícil acompanhar a altura. Aliás, em muitas chulas e batuques apresentados no grupo Os Amantes do Samba, essa altura no limite parece frequente, para que se alcance também o volume para os ambientes de fazer musical acústico, como justifica Silvano Pereira.

Com o mesmo perfil de apresentação das batas de feijão foi postado um vídeo com João de Joaquim e seu grupo fazendo uma bata de milho. O processo desta bata é semelhante à de feijão, assim como também se assemelha a predominância das vozes em resposta cantadas no ritmo das batidas, no entanto enquanto na bata de feijão os batedores ficam de pé e em espaço preferencialmente exposto ao sol, na bata de milho as pessoas ficam sentadas e o local precisa garantir que o milho apurado não se perca. Assim a bata de milho acontece com mais frequência em espaços fechados e cobertos, como salas e galpões, como aconteceu no registro com João de Sabino.

Na mesma sequência de postagens, um vídeo com um adjutório, neste caso para uma 'capina' de terra. Esta prática é conhecida na região chamo de Boi de Roça. O vídeo postado trazia um 'digitório' na fazenda Lamerinho, no município de Mairi, também com o grupo de João de Sabino. Para o sambador João de Sabino, "esse boi que há trinta anos era chamado de Boi Roubado, quase não existe mais e que hoje é feito por diversão, apenas para ficar de lembrança". Para ele:

> No final da cantoria os trabalhadores saem com a bandeira cantando em direção da sede. Lá pegam as flores todas que tiverem e põem na bandeira e cantam a verdadeira cultura que é cantar a bandeira. O evento se encerra com um batuque de entrega da bandeira. (Informação verbal)[19]

Este Boi de Roça, também conhecido como Boi Rural, e em certos casos é chamado de Boi Roubado, será desenvolvido ainda neste trecho e também quando eu escrevo sobre Bel de Modesto, um especialista em Boi de Roça e Boi Roubado.

[19] Informação oferecida por João de Sabino, em áudio postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em outubro de 2021.

Para Os Amantes do Samba, na ausência de *notebooks*, computadores, celulares, equipamentos gravação de vídeo e áudio, é a sabença popular, desenvolvida através da memorização, que preenche os espaços que seriam ocupados pelos conteúdos específicos da educação escolarizada. Com a ausência totalmente ou parcialmente da leitura ou da escrita, como é o perfil da maioria dos integrantes deste grupo pesquisado, a memória se torna o grande acervo destes orgânicos doutores. Assim confirmou o sambador Nel, ao postar um áudio na sua voz, sem citar autor, sobre ausência de leitura e escrita:

> Não vou pegar na caneta ainda não sei por quê. Te juro não aprendi a letra do ABC. Não faço chula notada porque eu não sei escrever, mas essa eu tirei de letra, eu vou mostrar pra você. O culpado foi meu pai, não me botou na escola. Por ver os 'outro' formado eu não vou perder a bola. Eu peço a Deus do céu que alerta a minha memória. Pela força do destino aprendi a tocar viola. (Informação verbal)[20]

A apreciação de quatrocentas e cinquenta postagens feitas no grupo em um intervalo de quarenta e oito horas deu ao meu trabalho uma ideia da intensidade dos debates, por serem estas mensagens na sua maioria de áudio, com longas durações. A variedade de assuntos abordados entre os mais de cem membros e o grande números de vídeos compartilhados sempre revelam a importância da oralidade, ainda que aqui o grupo faça da tecnologia do *WhatsApp*, uma ferramenta moderna para fins tradicionais. Raramente, postagens sobre política são feitas no grupo, mas por determinação dos administradores, logo são evitadas, assim como os comentários. Na opinião manifestada do grupo, discutir política partidária nele seria dissonante com a visão de vários sambadores que acreditam que essas discussões desagregam e desarmonizam o grupo.

Comentando sobre um vídeo postado por João de Joaquim com o seu grupo, apresentando uma chula com a formação básica de violão e cavaquinho, Irerê trouxe o grupo a discussão sobre a ausência da viola como instrumento de acompanhamento nas chulas da região pesquisada. Para ele a viola está mais ligada ao samba do recôncavo. Concordando com Irerê, observamos nas dezenas de apreciações dos vídeos postados no grupo, com apresentações dos grupos de sambadores da região do Centro Norte da Bahia, e percebemos que é mais comum encontrar o cavaquinho e/ou o violão como acompanhamento, ainda que o violão esteja afinado na afinação da viola ou na afinação natural, com a sexta corda (Mi) em Ré e, ainda que este violão seja chamado de viola.

[20] Informação oferecida por Nel Sambador, em áudio postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em outubro de 2021.

Uma postagem feita por Canu Sambador impressionou pela energia positiva transmitida e pela força da sonoridade acústica. Era um vídeo sem identificação ou descrição de título e autor, contendo um grupo fazendo um batuque em uma sala com dezenas de pessoas sambando, cantando e batendo palmas. O vídeo sintetiza um momento divertido que pode propiciar lazer e ao mesmo tempo demonstrar como a tradição pode agregar e conservar valores de uma comunidade.

Nesta questão de conservação da tradição, outro vídeo foi postado como uma referência para muitos membros do grupo, apresentando características de temas e melodias vocais de aboios semelhantes com as características dos improvisos temáticos e vocais autorais postados no grupo. O vídeo postado trouxe um solo à capela do vaqueiro de raiz Pedro Coelho. Ele fala do seu lugar, da sua prática vaqueira e principalmente da forma autodidata e ser e de viver. A letra diz:

> Eu sou o Pedro Coelho que nunca fui um colégio. Não tive esse 'previlégio', mas minha vida é um espelho. Me chamo Pedro Coelho, um vaqueiro renomado. Passei em canto apertado, minha escola foi cocheira e meu professor foi o gado. Sou vaqueiro do sertão, a terra que eu tenho amor. Nasci nesse logrador, o meu querido torrão. Peguei muita 'barbatão' por bruta, serra e talhado. Eu em grã-fino montado peguei vaca corredeira. Minha escola foi cocheira e meu professor foi o gado. Me criei com leite, queijo, cuscuz, carne, rapadura. Tive uma vida segura no meu torrão sertanejo. Olho os campos e ainda vejo as coisas do meu passado. Sou Pedro coelho afamado herói da classe vaqueira. Minha escola foi cocheira e meu professor foi o gado [...]. (Informação verbal)[21]

A cada apreciação das postagens do grupo, mais informações apontam a variedade de estilos de sambadores, de sambas, de chulas, de sotaques e de batuques, como aponta a mensagem de texto postada por Neca de Gó: "A cultura brasileira é neta da africana. O grupo Os Amantes do Samba só tem pessoas 'bacana'. Mostrando os seus estilos de semana a semana". A frequência de postagens de texto no grupo é tão baixa como é baixa a frequência de abordagens sobre cultura africana.

24 de agosto de 2021: Sobressaíram no dia as notícias da escolinha de samba realizada na manhã do dia vinte e nove de agosto, no bar de Edgar Batista em Ipirá, organizado por Zelino e Nel Sambador. Destaque também para um áudio sem identificação de um batuque postado por Diego Locutor, abordando a questão da escolha do marido ideal, criticando inclusive a escolha por marido viciado em jogo de baralho. A frase primeira era respondida de forma parcialmente invertida e o final da música, como um arremate, havia perguntas curtas

[21] Informação oferecida por Enoque Jorge, em vídeo postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em outubro de 2021.

por uma dupla para respostas curtas da outra dupla. A letra do batuque, cantada em dupla e respondida também em dueto dizia:

> Casar com jogador eu não meu pai, a vida desse homem é jogar "baraio".
> É jogar "baraio", é jogar "baraio", a vida desse homem é jogar "baraio".
> Casar com jogador eu não meu pai, a vida desse homem é jogar "baraio".
> É jogar "baraio", é jogar "baraio", a vida desse homem é jogar "baraio".
> Ô compadre eu vou me embora (eu vou me embora).
> E tá chegando a minha hora (eu vou me embora).
> Pra quem mora perto é cedo (eu vou me embora).
> E pra quem mora longe é hora (eu vou me embora).
> E ô meu povo adeus, adeus (eu vou me embora).
> E tá chegando é hora (eu vou me embora).
> Pra quem mora perto é cedo (eu vou me embora).
> E pra quem mora longe é hora (eu vou me embora). (Informação verbal)[22]

Embora fosse uma prática corriqueira no grupo postar conteúdos sem a devida identificação, não foi percebida uma hostilidade do grupo para quem assim fazia. Concebia-se como normal, até que as conversas iniciadas por Del Irerê, Manuel Braz e por outros sambadores trouxessem todos à reflexão sobre a importância que os compositores têm para a manutenção do samba. Um vídeo foi postado por Shalom Adonai com a música Samba que Vive em Mim, contendo a apresentação do próprio compositor e do Grupo Viola Paraguaçu, produzido no programa Aldir Blanc, com o patrocínio do Estado da Bahia. Esta música gravada em estúdio, com arranjos característicos da música do lugar, com o pandeiro, a viola, a cuia, o prato e palmas, também adiciona contrabaixo no final. Visualmente, imagens mescladas entre os intérpretes, o Sertão, cenários rurais, a capital baiana e o Largo Dois de Julho, onde mora o sambador.

Embora a violência registrada no Largo Dois de Julho fosse um assunto muito debatido nas últimas postagens do grupo, principalmente por força de um assassinato que acorreu no local no período, noticiado em rede nacional, essa música apresenta uma tendência oposta quando traz um caminho de paz e de convivência entre a cultura interiorana e a soteropolitana ou metropolitana. A letra do samba nos encaminha para um lugar de lembranças, práticas culturais, famílias e para a felicidade de nascer e viver o samba que vive também na gente. Numa conversa com o autor consegui a autorização para esta descrição e, na oportunidade o autor me enviou a letra para esta publicação:

> Se você quiser sambar comigo
> Venha pra Bahia me ver

[22] Informação oferecida por Diego Silva, em vídeo postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em outubro de 2021.

Chegue no centro de Salvador
2 de Julho vai te receber

Moro de Salvador pro Sertão
Tenho gente em Feira de Santana
Terra onde mamãe nasceu
Onde minha família enrama

As raízes que cresce no chão
Vem de dentro da nossa família
Mamãe canta muito forró
E papai grande Mestre da Vida
Sou filho desse pedaço de chão
Sambador, violeiro da Bahia.

Quando tinha samba
lá em casa o couro sartiava, ninguém queria sair.
Dedicação pela samba panhei,
No pandeiro firmei, samba continuei.

Vou sambar no Sertão da Bahia! Samba que vive em mim.
Vou sambar no Sertão da Bahia! Samba que vive em mim. (Informação verbal)[23]

25 de agosto de 2021: Uma postagem de vídeo trazia no seu teor uma roda de raspa de mandioca, quando durante uma tarefada as pessoas, principalmente as mulheres, rodeavam várias cargas de mandioca para fazerem a raspa das raízes, enquanto entoavam tradicionais cantigas. Além de ser uma das poucas postagens de apresentação de vozes femininas no grupo, a imagem é muito familiar para mim. Cresci plantando, arrancando e raspando a mandioca para fazer farinha, beiju e tapioca para o sustento da minha família.

O grupo Os Amantes do Samba, além de me indicar novos roteiros de estudo para descobrir os autores das muitas chulas e dos muitos batuques postados nele, trazia memórias e sentimentos à tona. Ao apreciar o vídeo com a tarefada de mandioca, foi transportado emocionalmente para o meu tempo de menino/jovem. Jovem por já ter as responsabilidades de ajudar nas tarefas da roça e menino, apenas cronologicamente. A minha função na tarefada era ajudar a recolher as raízes na roça, encher os caçuás, uma espécie de cesto com alça, feito de cipó, tocar os jegues da roça até a casa de farinha, descarregar, ajudar a raspar as pontas, encher o cevador e cortar a lenha para o forno artesanal de torrar a farinha. Assim como se posicionavam as mulheres no vídeo, mãe e as minhas irmãs rodeavam a ruma de mandioca para deixarmos toda limpa.

Além dessa música especificamente cantada neste vídeo pelas mulheres, muitas letras e melodias eram entoadas nessas rodas de pessoas sentadas, além dos muitos casos que eram

[23] Informação oferecida por Shalom Adonai, em vídeo postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba e em texto enviado virtualmente para mim, em outubro de 2021.

ali contados. Muitas vezes a tarefada acontecia em forma de adjutório, como acontecia no trabalho do campo. Com a massa moída e enxuta se fazia a farinha e o beiju. Da água tóxica da mandioca se retirava ainda a tapioca. A raspa servia para alimento animal e a 'crueira', sobra da massa peneirada, servia para alimentar as galinhas e os porcos. Não era recorrente para a nossa produção de farinha a presença do canto, pois a tensão nem sempre deixava que houvesse um clima tão fraterno. A gente fazia aquele trabalhão todo por extrema necessidade e dispender energia era um perigo. Às vezes um grande motor a óleo diesel era ligado enquanto se triturava a mandioca raspada. Certo é que esta ocasião era uma oportunidade para reunir amigos e parentes, principalmente as mulheres do lugar. Era quando desenvolviam seus assuntos femininos, discutiam as suas dificuldades de chefes e mães de família e cantavam juntas, enquanto os homens estavam ocupados com os serviços mais pesados de arrancar a mandioca, cevar e enxugar a massa e, mexer a farinha.

A canção cantada nesta obra traz trechos de músicas diferentes, mas na minha lembrança de quase quarenta anos revive a obra como se fosse a minha mãe cantando enquanto trabalhava na roça, na raspa de mandioca ou na máquina de costura manual que tinha e muito usava para fazer as nossas roupas com sobras das encomendas que ela pegava para costurar roupas das mulheres da região. Diz a letra, em forma de refrão cantado pelo grupo, entre as estrofes soladas: "O 'ceriô', meu bem o 'ciriá'. Tomaram meu amor e me deixaram sem amar. Agora arrumei outro, quero ver quem vai/você tomar." Abordando assuntos do cotidiano, cada mulher solista elaborava ou reproduzia alguma estrofe para intercalar o refrão. A musicalidade seguia até que todas cantassem ou que houvesse inspiração para outra música, geralmente voltadas às questões de amores e de paixões.

27 de agosto de 2021: Quando foi completado quase um mês de observações diárias e completas de todas as postagens do grupo, com elaboração de relatório sobre os conteúdos relevantes a esse projeto e com armazenamento dos principais arquivos postados, já haviam sido baixados cento e setenta e seis mensagens de voz, as mais relevantes, entre áudios gravados como mensagens de áudio ou áudios compartilhados com falas, improvisos vocais ou instrumentais e músicas de vários sotaques e estilos dentro do samba.

Del Irerê postou um vídeo descrito como "Bata, segunda parte". No teor do vídeo, bastidores da gravação de uma bata de milho incluindo o momento da refeição e um momento introspectivo de reza e ladainha à capela por um grupo de doze homens vestidos socialmente e usando camisas azuis de mangas longas e chapéus às mãos, posicionados em semicírculo em volta do milho a ser batido. Para iniciar a bata do milho, os homens em volta das espigas sem

cascas rezaram a oração da Ave Maria e entoaram em uníssono à capela, como uma ladainha muito próxima em sonoridade com um canto gregoriano: [...] “Me ajoelho pelo chão. O sertanejo se ajunta pra fazer sua oração. Santa Maria mãe do meu Jesus dai-me força e coragem pra carregar a nossa e cruz. Dai-me força e coragem pra carregar a nossa e cruz”.

Ao iniciar a bata, os homens colocam os chapéus na cabeça e começam a cantar, batendo todos numa só pulsação nas espigas de milho com pedaços de paus roliços. Após cantarem o tema, as vozes se dividem em dois grupos. Enquanto um grupo pergunta, outro responde. Para essa parte da bata, as batidas estão alternadas pelos grupos, de forma que quando um grupo pulsa nos tempos fortes o outro pulsa nos tempos fracos. A depender do compasso escolhido pode ser também um grupo no tempo e o outro no contratempo. No vocal, o primeiro grupo canta: “Eu levo, eu levo, eu levo por que levo. Ô tu deixa de fogo, quando eu for eu levo ela”. Como resposta o segundo grupo canta: “Eu moro aqui sozinho, cadê ela, cadê ela? Eu ‘tô’ aqui é na pisada dela”.

A segunda postagem, feita por Irerê neste dia trouxe um áudio de uma chula de Silvano Pereira, Por Aí Existe Sambador, na voz do próprio Irerê, gravada em estúdio há muitos anos, com arranjos de Paulinho Bastos, não publicada na época for falta de contato com o autor para conceder autorização. Embora justificando que não é “sambador e nem pretende ocupar qualquer espaço no samba”, no final do áudio postado, Irerê canta um batuque, que também não tem certeza se é de autoria de Silvano, que ele conheceu nas belas vozes de João Batista e Bento. Para ter certeza sobre o teor da letra, sem correr riscos de equívocos, conversei no privado do *WhatsApp* com Irerê e pedi a letra completa. Ao enviar, ele também fez algumas observações, pois na época que ele gravou, tinha tirado de uma fita K7 o texto e havia discordância do que o autor tinha escrito originalmente. Não trago a letra do batuque, mas sim a letra da chula de Silvano Pereira, conforme a gravação que Irerê fez:

> Por aí existe sambador que me tem uma dor e não quer me dizer
> Deve ser que tem boa imagem, mas não tem coragem de me aparecer
> Ta querendo me sujar de lama. Sambador derrubar minha fama
> Isso é que eu quero ver.
>
> Vou falar pra esse tal invejoso que deixe de choro que não vale nada
> Quando eu solto a garganta aí fora ele perde a memória fim da madrugada
> Ainda que não saia da linha, só faz samba com uma chula minha
> Depois que ouviu minha fita gravada
>
> Ele samba fazendo ameaça e eu faço pirraça batendo pandeiro
> Quando vê a gente ele se espanta quando a gente canta e até ganha dinheiro
> Quando ouve minha chula esmorece
> Sambador que não sabe padece, de viola nem corda conhece
> Mesmo assim quer ser violeiro

Quem canta de graça é galo
Morre pobre no terreiro
Odiô lá lá lá lá lá ia ia. (Informação verbal)[24]

Pelas correções que poderiam ser feitas na letra cantada por Irerê, embora Silvano Pereira tenha gostado das alterações, o trecho "Quando eu solto a garganta aí fora, ele perde a memória fim da madrugada. Ainda que não saia da linha, só faz samba com uma chula minha depois que ouviu minha fita gravada", Silvano Pereira, segundo Del, escreveu: "Quando canta a garganta estoura, ele sai da memória antes da madrugada. Ainda diz que não saiu da linha. Só faz samba com uma chula minha depois que ouviu a minha fita gravada".

Esta possibilidade de ouvir ao vivo ou através de gravações sem recursos tecnológicos que ofereçam ao áudio uma boa qualidade sonora, possibilita que o ouvinte compreenda de modo diferente o que está sendo cantado. É muito comum, como também é corriqueiro neste grupo e em muitos grupos de tradição popular que se valem da oralidade, a adaptação do texto de lugar para lugar, por conta destas citadas e de outras questões culturais. Em outro trecho da música de Silvano, Irerê cantou: "Quando vê a gente ele se espanta. Quando a gente canta e até ganha dinheiro. Quando ouve minha chula esmorece. Sambador que não sabe padece, de viola nem corda conhece mesmo assim quer ser violeiro". Na versão original, segundo Del, está escrito: "Quando vê a gente ele se espanta. Sai e a gente canta e nós ganha o dinheiro. Quando vê minha chula esmorece. Sambador que não sobe só desce, de viola nem corda conhece mesmo assim quer ser violeiro". Essa música ainda será melhor apreciada na entrevista com Silvano Pereira, mas, assim como esses dois trechos de uma chula gravada por um membro do grupo foram encontradas essas possibilidades de alteração no teor textual, muitas outras obras, principalmente aquelas transmitidas através da oralidade sofrem alterações não propositais ou adaptações para que se tornem mais apreciadas por pessoas ou grupos. A ausência de registros escritos dessas obras e/ou as dificuldades de leitura por parte dos multiplicadores, também são fatores a serem considerados nessas modificações.

Durante a apreciação de um vídeo sobre uma bata de milho, pela audição que fiz escrevi o seguinte texto: "Eu levo, eu levo, eu levo por que levo. Ô tu deixa de fogo, quando eu for eu levo ela". Como resposta o segundo grupo canta: "Eu moro aqui sozinho, cadê ela, cadê ela? Eu 'tô' aqui é na pisada dela". Para evitar equívocos na minha escrita, postei no grupo as minhas dúvidas e pedi que me ajudassem na compreensão desse batuque cantado e muitos membros postaram mensagens com pistas de como chegar à resposta. Del Irerê abriu a

[24] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista realizada virtualmente via *WhatsApp*, em outubro de 2021.

possibilidade de ser de Serra Preta o grupo filmado na bata, por isso o senhor Antenor também de lá teria informações. De imediato no privado, contatei o senhor Antenor que respondeu como ele entendeu, mas também descreveu o roteiro do vídeo, dizendo que primeiramente aconteceu o almoço, rezam uma Virgem Maria com Santa Maria, depois os homens cantaram o Bendito, uma oração em pai nosso e por último eles cantaram a chula. Ele entendeu assim: "Eu levo, eu levo, eu levo por que levo. Meu jacá de couro, quando eu for, eu levo ela". Como resposta ele achou que o segundo grupo cantou: "Rosa Alexandrina, cadê ela, cadê ela? Eu estou aqui na pisada dela". O senhor Antenor acrescentou ainda que ouviu muito o pai dele cantar e ele aprendeu a cantar em bata de milho e de feijão, mas ele não sabia cantar do jeito que os homens do vídeo cantaram. Inclusive eles começaram cantando a partir da resposta. Essa questão da resposta é interessante para se tratar e foi abordada no decorrer das conversas, pois as respostas geralmente apresentam inversão na ordem dos versos do primeiro trecho, o que causa um efeito bonito na chula. Para o senhor Chico de Margarida esse vídeo é para ficar para a vida toda pela beleza que ele traz. Nel Sambador postou que sabia esse batuque e que a ordem esta invertida. Para ele o correto é: "Eu levo, eu levo, eu levo por que levo. Ô tu deixa de choro, quando eu for eu levo ela". Na dúvida pediu para Chico de Margarida cantar toda e logo que ele cantou, assim a letra ficou: "Ô dona Alexandrina, cadê ela, cadê ela? Eu tô aqui na pisada dela". E como resposta: "Eu levo, eu levo, eu levo por que levo. Deixa de choro, quando eu for eu levo ela".

Essas conversas sequenciadas no grupo com participação da vários membros é uma mostra de como se dão as assimilações e transmissões das chulas, das rezas, dos benditos, dos batuques, das poesias e de todas as informações que se calçam na oralidade. A partir de outras conversas e de outras versões poderíamos encontrar outros modos de também cantar esse batuque. Outros vídeos com outros grupos cantando durante outras batas de milho foram postados, assim como foram compartilhados muitos vídeos e áudios de forma a deixar o grupo muito cultural e participativo.

Neste período da pesquisa, Manuel Braz, em nome da comissão organizadora do Festival de Chula Amarrada, me convidou para fazer parte dela, como alguém que poderia somar na organização e na logística, justo quando Del Irerê, também membro da comissão e idealizador do evento, me fez o convite. Conhecendo o interior do movimento festivaleiro, com experiência de quase quarenta anos na área e com possibilidades de ajudar, eu respondi aos dois que estaria à disposição da comissão, o que ajudaria a ter acesso ao interior do festival, aos bastidores do evento, às particularidades e acontecimentos das produções e dos

participantes. Seria importante nesse processo de pesquisa fazer parte de um grupo menor do *WhatsApp*, apenas com a comissão organizadora, que melhor detalha a rotina dos sambadores.

Além do Festival de Chula Amarrada, idealizado por Del Irerê e realizado pelo grupo Os Amantes do Samba, incentivando a prática composicional de chulas autorais, na perspectiva de ajudar a entender os meios modernos de comunicação e de adaptação aos modos de inclusão nas leis e nos editais de incentivo à cultura foi que Irerê divulgou no grupo o edital Nº 001/2021 – Prêmio Cultura na Palma da Mão, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT/BA, tornando público que, no período de trinta de agosto até dezessete de setembro do corrente ano, estariam abertas as inscrições para o Edital de Chamada Pública Prêmio Cultura na Palma da Mão. Del Irerê postou no grupo as três categorias para as quais seriam direcionados os prêmios, em forma de detalhamento do edital e da interpretação dos anexos. A primeira é a categoria Culturas Rurais, com projeto voltado exclusivamente para produção cultural das zonas rurais do Estado e como foco nas produções realizadas por e/ou sobre comunidades tradicionais, quilombolas, ribeirinhas, ciganas e indígenas.

Para essa categoria, conhecimentos específicos até então nunca registrados por mim como parte das postagens neste período de um mês de observação, careceriam de mais detalhamentos. Por exemplo, conforme redação do edital reconhece-se como população negra os proponentes autodeclarados como pretos ou pardos no ato da inscrição, doravante denominados como Proponentes Negros. Além de explanação no grupo sobre linguagens e ferramentas atualmente presentes no dia-a-dia de todos como as palavras em Inglês ou outros termos voltados às Tecnologias da informação e Comunicação (TICs), estes assuntos sobre etnias, descendência e ancestralidades se tornaram urgentes para efeito de compreensão do edital e elaboração de proposta por membros do Os Amantes do Samba. Os sambadores do grupo muitas vezes se queixam da falta de investimentos financeiros na área de atuação deles e citam o desinteresse dos governantes em todas as esferas, mais especificamente das secretarias de cultura dos municípios.

Após ter apreciado em tempo real milhares de mensagens com vídeos, áudios, textos e imagens postadas no grupo Os Amantes do Samba, chegou o momento de analisar melhor os arquivos baixados mais relevantes. São 223 arquivos de áudio, 236 arquivos de vídeos, 81 arquivos de texto/imagem. Além destes arquivos postados no grupo, centenas de outros arquivos referentes a conversas privadas dos membros do grupo foram guardados.

Neste período, de passagem por Piritiba, conversei com o meu pai sobre o que eu estava ouvindo durante a pesquisa. Embora convivêssemos, um papo sobre as práticas de

samba dele não aconteceu antes, assim com longa duração e aprofundamento. Ao anunciá-lo que eu me encontraria com Silvano Pereira, Zé Beté, Bel de Modesto, Pedro da Viola e com muitos outros sambadores, o meu pai se mostrou satisfeito, sorridente e comunicativo como nunca. Eu desconhecia o conhecimento detalhado do meu pai sobre samba e aquele estado de graça e contentamento dele. Com profundidade e riqueza de detalhes ele me contou sobre a história de "Silvaninho", que segundo ele foi um aluno de Bel. Pai explanou com segurança sobre todos os movimentos da cultura popular tradicional, sobre sambas, chulas, piegas, batuques, reisados, 'digitórios', bois, rezas, instrumentos e técnicas. Ele cantou, se movimentou, sorriu e revelou uma face sorridente como eu não havia visto naquele rosto sofrido. Seu sorriso, brilhante como o sol causou um grato espanto entre nós familiares que estávamos com ele naquele momento. Foi uma conversa na qual ele demonstrou o seu nível de sapiência e entrega ao falar no assunto e a experiência adormecida que ele guardava na lembrança. Este fato impulsionou o agendamento de um encontro com essas referências dele, através do encontro já marcado para os dias vinte e quatro e vinte e cinco de setembro na cidade de Mairi, onde aconteceu presencialmente o encontro de sambadores. Neste encontro tive a oportunidade de conhecer pessoalmente Silvano Pereira, Bel de Modesto, Zé Beté, João de Sabino e muitas outras referências do samba da região.

No mês de setembro um evento de samba regional divulgado no grupo Os Amantes do Samba trouxe uma lista grande de sambadores que ainda não tinham sido citados no grupo. O cartaz anunciava a inauguração do quiosque de Carminho do Samba, à margem da BR 130, perímetro urbano da cidade de São José do Jacuípe - BA, contando com a presença das melhores duplas de samba da região, como Budi & Carminho, de Várzea do Meio, Egídio & Noel, de Quixabeira, Neguinho & Nicanor, de Capela do Alto Alegre, Dorivaldo & Miguelzinho, de Várzea da Roça, Carlito Feliciano & Jeremias, da Capela, Nel & Abelino, de Quixabeira, Doge & Nego de Du, de Várzea da Roça e, Luciene & Lombo da Viola, acompanhados dos seus respectivos instrumentista e "palmeadores".

Manuel Braz Lomes, psicólogo e amante do samba, membro da comissão organizadora do concurso Chula Amarrada descreveu no grupo este evento como "uma construção única de harmonia musical e reforço da nossa cultural regional, cultura de raiz". Reuniões de sambadores são práticas muito comuns naquela região onde ocorreu este evento e om outras localidades adjacentes, reunindo estes e muitos outros sambadores e grupos.

Pelos vídeos postados no grupo, observa-se uma numerosa presença de populares e um clima de confraternização e alegria, acompanhado do prazer de manter a cultura popular.

Pelas imagens divulgadas deste evento em particular e de muitos eventos acontecidos nos últimos meses nesta modalidade de encontros populares, nota-se um comportamento pouco convencional quanto às medidas de restrição ou cuidados com a pandemia do COVID-19. O uso de máscaras é raro e o distanciamento mínimo não é considerado. Este comportamento entre as comunidades interioranas, formadas por parentes ou de convívio próximo é frequente. Nenhum registro de caso de COVID-19 entre membros deste grupo, parentes ou amigos foi feito durante esses meses de observação. No entanto, registram-se situações de problemas de saúde entre membros, parentes e amigos, quanto a outras doenças ou mortes. Quando esses assuntos de falecimento são tratados no grupo, surge a preocupação de muitos membros com o registro de autoria das suas obras e das suas apresentações musicais.

Pelos argumentos deixados em postagens de voz no grupo, pelas conversas privadas comigo e pela faixa etária da maioria deles é facilmente compreensivo que haja uma corrida tecnológica para que toda essa riqueza cultural não se perca, como afirma o sambador João de Sabino, numa mensagem de áudio gravada e postada no grupo:

> Eu 'tava' ontem num enterro de uma prima minha em Mairi e eu conversando com pessoal o seguinte: antigamente, há trinta anos atrás a gente 'tava' novo né, os parentes 'tava' novo, tio novo, mãe 'tava' nova, tudo novo. A gente só levava o tempo a brincar, 'trabaiar', sambar e fazer tanta coisa boa no mundo, mas quando chega certos tempo, a família começa ficando idoso, aparecendo doença que a gente não sabe nem de onde vem e por isso vai. A gente também ficando com as idade avançada, perdendo parente, é outros parente doente e é assim. A vida é essa aí a gente chega a hora que para, meu irmão, que para as atividades. Domingo teve um samba em Mairi e como é que eu ia? Quando foi dez horas recebi a notícia que minha prima tinha morrido, eu fui pra o velório. E é assim mesmo. Deus sabe o que faz e nós não sabe o que diz. E outra coisa, é caminho de nós todos. 'Vamo' pedir a Deus que tudo tem o tempo. É o tempo da tristeza, o tempo da alegria. Tem o tempo de chorar, o tempo de rir e por aí vai. Eu acho que tem hora que penso pelo amigo, pelo companheiro, nem tanto por mim. E a gente tendo a amizade 'dos amigo' fora a gente se sente por todo mundo, né? (Informação verbal)[25]

O que a pandemia trouxera no seu início como um fator de dificuldade para reunião de sambadores, através desta tecnologia da informação e comunicação que é o *WhatsApp*, o distanciamento físico parecia não ter sido um meio de diminuir as produções e as trocas de informações. O grupo Os Amantes do Samba permitiu que os contatos fossem remotamente mantidos e as apreciações mútuas amenizassem o vazio deixado pelo distanciamento e pela ausência de encontros presenciais para os sambas tradicionais. A partir das muitas observações, leituras e interpretações de áudios e vídeos postados no grupo percebi um

[25] Informação oferecida por João de Sabino, em áudio postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em outubro de 2021.

caminho possível para educadores musicais e para músicos, para aprender e ensinar música com criatividade. Este caminho aponta para práticas e trocas musicais, que poderiam ser adotadas em contextos escolares, visto que a maioria dos alunos devem ter influências das tradições musicais nas suas comunidades. Desta forma torna-se imperativo para todos os envolvidos nos processos de implementação de leis, principalmente os agentes de ação direta, conhecer a cultura popular especialmente a sua, do seu lugar, da sua comunidade e região.

3.2 Festival de Chula Amarrada

Com o objetivo de incentivar a prática composicional entre os membros do grupo Os Amantes do Samba, Del Irerê idealizou um festival competitivo de composições autorais e inéditas, a partir de um tema apresentado. Para Del, a grande maioria das chulas e dos batuques apresentados nos encontros presenciais, virtuais ou nas gravações de áudios e vídeos não é identificada com título e autor. Quando se pesquisava, todo caminho levava principalmente a Silvano Pereira, Bel de Modesto, Zé Beté e a outros sambadores do mesmo circuito e do mesmo período de composição. Assim foi criado o I Festival de Samba Tradicional da Bahia, também chamado pelos participantes de Festival de Chula Amarrada[26]:

O que começou como uma brincadeira, uma rifa para angariar recursos com a finalidade de comprar instrumentos para premiação em um concurso amistoso de chula amarrada no grupo, ganha uma atmosfera de encontro e celebração. Um momento de elaboração de composições autorais, arranjos e melodias, envolvendo comunicações presenciais e virtuais para ensaios e ajustes, pois, conforme descreve Exdell:

> Se o samba é brincadeira, é também "coisa séria". A roda de samba tem diversas ocasiões e configurações estéticas, mas seu significado social transcende o encontro pontual. Ser sambador ou sambadeira envolve habilidade, treino e convicção. Embora eles raramente recebam compensação monetária por fazer samba, seu prestígio enquanto músicos lhes confere amizade e respeito dentro das suas comunidades. A performance do samba afirma moralidade, códigos afetivos e crenças religiosas. Os textos poético-musicais e as sonoridades da roda revivem memória e fundamentam a cultura acústica do sertão. (2017, p. 16)

A partir do acompanhamento desse grupo, sigo então com as observações e reflexões sobre o "Chula Amarrada - I Festival se Samba Tradicional da Bahia", que aconteceu de

[26] Regulamento nos anexos

forma presencial, com uma vasta e muitas vezes alterada programação[27], acompanhado de uma transmissão ao vivo *online* pelo canal do *Youtube*[28].

Para que a comissão organizadora pudesse divulgar a lista com títulos das chulas, autoria e dupla intérprete, evitando equívocos, muitas conversas precisaram ser feitas remotamente. Fui incumbido pela comissão de fazer contatos com os concorrentes e tive a oportunidade de conversar com eles e conhecer mais sobre os seus talentos e sobre as suas dificuldades, incluindo nelas as dificuldades com equipamentos digitais, eletrônicos, com a leitura e a escrita. Essas dificuldades que encontrei ainda mais aumentaram a minha sensibilidade interpretativa e o respeito por esses sambadores, trabalhadores, chefes de família, cantadores, compositores e, principalmente sonhadores e amantes do samba e de tudo que se propõem a fazer. Suas dificuldades de leitura e de escrita, quando há, contribuem para o desenvolvimento das suas capacidades de memorização e para o aguçamento de suas sabenças e sapiências, como um maravilhoso e justo jogo de compensações.

Faltando apenas um dia para a divulgação das doze chulas classificadas para a apresentação ao vivo do festival Chula Amarrada, o número de inscrições ainda não havia chagado a esse número. A comissão analisou os motivos da baixa adesão e chegou à conclusão que o modelo de inscrição remoto, exigindo vídeo gravado e letra digitada ou digitalizada, assim como a determinação de um tema, pode ter sido um fator determinante. O perfil de comportamento do grupo indica que há dificuldade para manusear as novas tecnologias digitais. Há também um número restrito de compositores, pois a maioria participa do movimento cultural como intérprete e instrumentista.

Como responsável pela organização dos arquivos de vídeo, áudio, imagem ou documento de texto que os inscritos enviaram como material de inscrição observei que havia a necessidade de contato privado para esclarecimento do conteúdo cantado. Não se trata de um fato isolado que aconteceu apenas nesse festival. A linguagem cantada específica e os sotaques rurais, como neste caso, somados às poucas exigências de articulação e dicção, deixam dúvidas para os ouvidos apreciadores. Como exemplo, ao receber a inscrição de um concorrente que não mandou o texto digitado, tentei escrever a letra da chula pelo material de vídeo gravado com vozes e instrumentos. Ficou impossível compreender tudo o que ele dizia, por conta do formato da gravação ao vivo em celular, sem captação individual dos instrumentos, sem mixagem e ainda pela insegurança da segunda voz que entrava sempre com um pequeno *delay*, acentuando outra sílaba. Ao buscar o compositor para que me enviasse um

[27] Programação nos anexos
[28] https://www.youtube.com/watch?v=nrRZ2chWGcg

áudio apenas contendo a voz dele dizendo ou cantando a música, ainda transcrevi umas cinco palavras diferentes do que ele queria. Expressões como “a via” ou “havia”, “que” ou apenas “e” ou ainda “assim falava a minha tia” de “assim falava minha tia”, deixavam dúvidas. Não há problemas nesta forma de sentir a música e de transmitir oralmente esta valiosa tradição, no entanto, trata-se aqui de um dos motivos pelos quais, durante as transmissões orais de saberes acontecem modificações e adaptações.

Não necessariamente se torna redundante discutir sobre o caráter inicialmente despretensioso do festival. Um evento que se inicia a partir de uma rifa entre amigos sambadores de um grupo de *WhatsApp* e exclusivamente interno para os membros, cujos prêmios anteriormente também concebidos como simbólicos, adquiridos com recursos da própria rifa, de repente se torna um grande evento. As pequenas alterações no regulamento, as adaptações das regras e exigências às necessidades dos próprios sambadores e os resultados do caráter competitivo do festival viriam se tornar assunto sério que cabe uma análise profunda, como será feita em detalhes aqui. Um grupo virtual do *WhatsApp*, uma comissão, formado com o nome Chula Amarrada, contendo no princípio os quatro membros da comissão organizadora Del Irerê, Manuel Braz, Alan Sampaio e Antenor do Caminhão, ficou responsável por organizar todo o evento, angariar recursos e produzir tudo. Eu fiquei, posteriormente, junto a Del Irerê, responsável pela produção executiva do evento.

Não havia um projeto associado a patrocinadores ou a uma instituição que oferecesse os recursos financeiros para o evento. Para levantar fundos que custeassem transportes, alimentação, locação de espaço, locação de equipamento de som, contrato de equipes de transmissão remota, equipe de confecção e criação de material gráfico etc., acreditou-se no empenho dos sambadores, dos organizadores e em ajudas de alguns possíveis colaboradores com doações antes e durante a *Live*.

Contidos nas incertezas geradas pelas forçosas alterações nas datas do evento e por limitações dos pretendentes a concorrentes quanto a habilidade ou disponibilidade de recursos financeiros ou tecnológicos para elaboração da chula, arranjo, gravação de vídeo, preenchimento da ficha de inscrição e envio para a comissão organizadora, o número de inscrições ficou abaixo da expectativa. A partir desta realidade, a comissão organizadora, através de Del Irerê, decidiu publicar uma nova alteração no regulamento que dava abertura para novas inscrições:

> A comissão organizadora do I Festival de Chula Amarrada do grupo os amantes do samba, em virtude de não ter ainda preenchido todas as vagas para a apresentação ao

> vivo, avisa que ainda aceita temporariamente inscrição até que o número seja completado. No momento avisa também que será possível uma dupla interpretar duas chulas, permitindo assim a inscrição de uma segunda chula para ser cantada pela mesma dupla que já está inscrita ou que ainda vais se inscrever. Qualquer dúvida, favor contatar no privado algum membro da comissão organizadora. (Informação verbal)[29]

Esforços pessoais e estratégias para que o evento acontecesse foram afunilando a vontade de manter o regulamento original, mas isso quase nunca era possível. Na posição de organizador e apreciador de todo o material que chegava dos concorrentes, como letras das chulas, áudios e vídeos, acompanhei as adaptações feitas pela comissão desde a necessidade de contatar os autores no privado para adequações técnicas das obras até as citações dos autores e intérpretes, diante do não preenchimento e não envio para a comissão da ficha de inscrição com os devidos dados pessoais, documentações e demais informações dos concorrentes. À medida que os materiais gráficos ficavam prontos e eram disponibilizados nos grupos, o festival anteriormente amador, ganha um aspecto de evento profissional. A possibilidade de participação de canais de TV, *blogs* de notícias, rádios e demais veículos de difusão, aumenta a motivação para a participação, mas também se desperta um clima não muito saudável de competitividade.

Uma abordagem corriqueira no grupo após o concurso foi sobre a ordem de classificação das chulas e as premiações. Dois concorrentes protestaram muito sobre a alteração no regulamento que previa premiar do primeiro ao décimo segundo colocado, mas só premiou até a quinta colocação. Sobre esta questão Del Irerê justificou que os prêmios a partir do quinto lugar seriam simbólicos, com entrega de cuias e pratos, o que ele achou que poderia ofender os concorrentes. Por este motivo e por falta de recursos financeiros como segundo motivo para suprimir as premiações citadas, suspendeu também a ajuda de custo de cem reais (R$ 100,00) prometida por ele no grupo, embora esta não constasse no regulamento, o que gerou também motivo de reclamação no grupo.

Com apenas onze canções escritas, o número máximo de concorrentes não foi atingido e ainda assim, uma chula não seria interpretada por decisão do compositor Otaide, após comunicar previamente à comissão. Uma situação especial surgiu quando um grupo que residia no Rio de Janeiro não conseguiu se deslocar pessoalmente para o evento, mas sugeriu que a música participasse do festival através da apreciação do vídeo enviado na inscrição. A comissão, já no dia do festival, optou por incluir o vídeo na *Live*, mas sem permitir que a

[29] Informação oferecida por Del Irerê, em áudio e vídeo, postado virtualmente no grupo de *WhatsApp* Os Amantes do Samba, em outubro de 2021.

chula concorresse com os mesmos critérios das outras músicas, expostas às condições de um festival ao vivo, onde se consideram os fatores técnicos e emocionais. A comissão, considerando que apenas uma música seria avaliada através de vídeo, premiou a obra com um pandeiro artesanal, um mérito pelo esforço do grupo.

Uma questão também muito discutida no grupo foi sobre o comparativo entre o aprofundamento do tema Dois de Julho/Independência da Bahia, sugerido pelo regulamento, com a ordem de classificação das chulas premiadas. Alguns amantes do samba, principalmente Jessé Sambador e Antenor Sambador acharam que a chula vencedora não tinha a letra com melhor conteúdo sobre o tema. Por uma questão de facilitação de leitura pelos concorrentes e pela banca avaliadora, todas as letras foram formatadas em um mesmo padrão, em caixa alto, com a mesma diagramação e fonte, mantendo a escrita original enviada pelos compositores no momento da inscrição. Para esse comparativo, serão analisados os conteúdos textuais aqui, começando pela letra da chula vencedora, premiada com uma caixa de som amplificada, a composição Chuva no Sertão, de autoria de Neca de Gó, Nel Sambador e de Canu Sambador, interpretada por Nel Sambador e Alex Sambador:

Minha Bahia querida
Carrego no coração
Aonde tem samba de roda
Carnaval e São João
Alegrando a natureza
Só existe a riqueza
Chovendo lá no Sertão

Grupo amantes do samba
Com muita animação
Por esse Brasil a fora
Com amor e gratidão
Dois de Julho faz história
A Bahia só melhora
Com a chuva no Sertão

A cultura brasileira
Honrada com alegria
Mostrando em cada lugar
Seja de noite ou de dia
Sou baiano com orgulho
É no dia dois de julho
A independência da Bahia

Sou baiano com orgulho
É no dia dois de julho
A independência da Bahia
Sou amante do samba
Com muito carinho e amor
Viva a nossa cultura
E o nosso sertão sofredor
Viva a nossa cultura

E o nosso sertão sofredor. (Informação verbal)[30]

Para comparar o desenvolvimento do tema nas chulas, torna-se imperativo trazer as outras letras concorrentes que se apresentaram, seguindo a ordem de premiação. Em segundo lugar foi classificada e premiada com um violão acústico e elétrico, a chula Independência do Brasil, autoria de Zé Beté e Black Decker, interpretada pelos autores:

De 1822 encontrei
Um livro abarrotado
Lá no fundo do baú
Ele estava guardado
Ele veio pra me contar
A história do passado
A Bahia tem orgulho
Foi no dia dois de julho
Que o Brasil foi resgatado

Quando cai chuva de trovoada
Que alegria o povo do Sertão
E a guerra na capital
Que o sangue rolava no chão
Tinha tiro de fuzil
Metralhadora e canhão
Tem samba e tem alegria
Foi assim que a Bahia
Ganhou a libertação

E um tal de um Madeira de Melo
Esse homem veio do estrangeiro
Explorando nossas terras
Levando nosso dinheiro
Levava ouro e escravo
Naquele navio negreiro
Tem samba e tem alegria
Foi assim que a Bahia
Derrotou o estrangeiro

Pra que sangue pra que guerra
É isso que eu acho um horror
O povo da capital foram pro interior
O cerco foi se fechando
E madeira se entrou
Tem samba e tem alegria
Bendito aquele dia
Que essa guerra terminou

Santo Amaro e Cachoeira
Vocês me deixou contente
Guardou os refugiados
Cansados e muito doentes
Pegaram esses portugueses
Mandaram embora de jeep

[30] Informação oferecida por Neca de Gó, Nel Sambador, Canu Sambador, em texto enviado virtualmente em outubro de 2021.

E a nossa Bahia faz.
Divisa com Sergipe
Pra nossa felicidade
Parabéns Maragogipe. (Informação verbal)[31]

A chula premiada com um cavaquinho, classificada em terceiro lugar, foi a Chula da Independência, de autoria de João de Sabino, interpretada por Juraci e João de Sabino:

Aqui nesse festival vou fazer uma cantoria
Foi no dia 02 de julho independência da Bahia
Veja se eu não tenho razão
Quando chove no Sertão
Para o samba é alegria

Foi dia 02 de julho foi o dia da liberdade
Porque morreu muita gente eu não sei a quantidade
Naquela mesma semana
Quando mataram Joana
Com tanta perversidade

Chegou Maria Quitéria com sua sabedoria
Vestiu uniforme da tropa fez tudo que ela queria
Tudo que ela supera
Parabéns Maria Quitéria
Que defendeu a Bahia

Valeu a nossa Bahia com ela eu não engano
Porque eu nasci na Bahia tenho orgulho de ser baiano
Daqui eu sou vou me mudar
Quando Jesus me chamar
Quando eu tiver caducando

A cultura da Bahia tá virando tradição
Eu adoro a Bahia eu adoro meu Sertão. (Informação verbal)[32]

Ao quarto colocado foi entregue um microfone como prêmio pela chula Independência da Bahia, da autoria de Jailson Marques, interpretada pela dupla Jailson e Adauto:

Dois de julho é liberdade é independência da Bahia
A Bahia independente todos baianos sorria
Foi dia e noite foi noite e dia
Teve comemoração tá chovendo no Sertão
Viva o samba e alegria

Joana Angélica e a Quitéria Maria
Vestiram até de homem pra libertar a Bahia
As primeiras ir pra o exército por que de nada temia
Viram até sangue no chão tá chovendo no Sertão
Viva o samba e alegria

[31] Informação oferecida por Zé Beté e Black Decker, em texto enviado virtualmente em outubro de 2021.
[32] Informação oferecida por João de Sabino, em texto enviado virtualmente em outubro de 2021.

Foi em mil oitocentos e vinte e três
Baianos vence a batalha expulsando os portugueses
A batalha foi difícil que demorou muitos meses
Para ter libertação tá chovendo no sertão
Viva o samba outras vezes

Veio tristeza e desespero quando a noticia chegou
Matou Joana Angélica, meu Deus, que tanto horror
Foi lá na praça da sé quando o cortejo chegou
Foi tristeza nesse dia viva o samba e alegria
Viva também Salvador

Nossa Bahia agora é só alegria
Todos baianos sorria no dia que libertou
Ouvindo o som de uma trombeta tocando
Ela estava anunciando agora é paz e amor. (Informação verbal)[33]

A chula premiada com o quinto prêmio (um pandeiro artesanal) foi A Cultura Tem Seu Valor, autoria de Jaime Rios Carneiro, interpretada por Jaime Rios e João Batista:

Vou contar pra você
Um pouco da nossa história
A independência baiana
Assim ficou na memória
Para o Brasil foi legal
Sua primeira capital
Começo da trajetória

No dia dois de julho
Independência da Bahia
Lugar de belas culturas
O samba e sua melodia
A chuva cai no sertão
Pandeiro e cuia na mão
Viva o samba com alegria

E se falando de samba
Ipirá se destacou
Aqui no cantinho de Bahia
A cultura tem seu valor
No samba as mulheres dançam
É união é festança
Tem grupo de sambador

E hoje nosso apelo é pertinente
Venha se unir com a gente
Fazer o samba crescer
Que nunca deixemos
Essa cultura morrer. (Informação verbal)[34]

[33] Informação oferecida por Jailson Marques, em texto enviado virtualmente em outubro de 2021.
[34] Informação oferecida por Jaime Rios Carneiro, em texto enviado virtualmente em outubro de 2021.

Os critérios de avaliação das chulas na apresentação ao vivo foram: letra, arranjo e interpretação, compreendendo por letra todo o conteúdo escrito, a originalidade textual e o desenvolvimento do tema. Para o critério arranjo, foram consideradas as presenças e utilizações em cena dos instrumentos obrigatórios pandeiro, cuia, prato e um instrumento de harmonia ou mais de um, sendo eles violão, viola ou cavaquinho, além de considerar na composição do grupo os batedores de palmas. Para avaliar a interpretação, considerou-se a afinação das duas vozes em intervalos, a *performance* do grupo e a produção sonora em conjunto. As outras quatro composições textuais apresentadas ao vivo no festival mantiveram esse perfil de composição apresentado até agora, em um caminho composicional fronteiriço entre o tema exigido e as características do lugar, principalmente sobre a seca e a chuva.

Para a comissão avaliadora do festival, o critério para a escolha da canção vencedora foi baseado na junção dos elementos sonoros, no uso adequado dos instrumentos e equipamentos, na interpretação vocal e na escrita equilibrada entre o tema sugerido e a realidade sociocultural da região, principalmente quando se trata da chuva. No entanto, em reclamação, Jessé Sambador argumenta que a sua chula, Choveu no Sertão, interpretada por Antenor Sambador e Luizinho, também abordava a questão da chuva, aprofundava mais sobre o tema proposto, mas não foi classificada entre as cinco:

Nosso Sertão já choveu
A nossa terra molhou
Ficamos muito contente
Agradecendo ao senhor
Que não esqueça da gente
Dos nossos agricultor

Feriado dois de julho
Que os baiano chorou
Dia da independência
A gente se libertou
Parabéns para a Bahia
A capital Salvador

Nossa terra abençoada
Nosso Brasil varonil
A nossa terra querida
Nosso povo é nota mil
Parabéns para você
A terra mãe do Brasil

Nossa Bahia o nosso chão
Nossa terra é abençoada
Nosso céu cor de anil
Nosso Brasil é terra adorada
Nosso céu cor de anil

Nosso Brasil é terra adorada (Informação verbal)[35]

Na comissão organizadora do festival eu fui designado para organizar as letras das chulas, os áudios e vídeo, as fichas individuais dos membros da mesa julgadora e a ficha das somas. Propus antes do início do concurso que o critério de maior nota concedida à letra, considerando a existência de um tema determinado, fosse o critério para desempate. O empate houve e o critério foi usado. Baseando-me em uma larga experiência festivaleira e nos conhecimentos que tenho sobre festivais competitivos de música, aconteceu na escolha da comissão avaliadora deste festival de chula o que muito ocorre em outros concursos de música, que é a presença forte da subjetividade. Uma obra musical traz na sua sonoridade muito mais que um conteúdo textual, frequências sonoras ou ritmos, e sim, sentimentos, demandas, anseios, ancestralidades, imagens, movimentos etc..

[35] Informação oferecida por Jessé Sambador, em texto enviado virtualmente em outubro de 2021.

4 QUE HISTÓRIA DE SAMBA É ESSA?

Busco compreender e apresentar que samba seria esse que habita a região retratada, suas tradições locais, os sambadores protagonistas e criadores e toda a comunidade participante, interpretando os dados a partir dos questionários e das entrevistas, aplicados presencialmente e/ou remotamente. Os arquivos de imagens, áudios de música, áudios de falas e de vídeos, reunidos durante toda a pesquisa, são parcialmente interpretados aqui, mas também utilizados em outras partes, quando trabalhei sobre o grupo virtual Os Amantes do Samba e sobre o Festival de Chula Amarrada.

Para a interpretação dos múltiplos dados, faço-me valer da metodologia da observação estruturada e sistemática, sob condições controladas, visando responder a objetivos pré-definidos. A técnica de observação e participação espontânea, mais adequada aos estudos exploratórios, com perguntas diretas aos sambadores, fruto de vivência concreta, surgiu como acréscimo natural e flexível, por força do perfil da temática e das pessoas no seu universo, que é marcado pela oralidade, pela presença e por uma sociabilidade que foge de padrões racionalizados pela ciência, porém, apresenta sua própria sistemática e lógica inerente.

Como inspiração de conceitos que tratam das culturas populares e narrativas orais, estabeleço um diálogo com as pesquisadoras Edil Costa e Keu Apoema, a partir de uma mesa de conversa intitulada "Percursos Formativos de Mestras e Mestras da Narração Oral"[36], mediada pelo professor de Letras Rogério Soares Brito (UNEB-CAMPUS IV), com a presença das professoras Edil Costa[37] e Keu Apoema[38]. A professora Edil Costa, inicialmente se define como uma experiente professora e pesquisadora, evidencia a importância da tradição e da oralidade e aponta os mais velhos como "arquivos vivos" de conhecimentos. Ela descreve como "comunidade narrativa" aquela comunidade, onde as pessoas, os intérpretes, um grupo de sujeitos têm o conhecimento em comum e esse conhecimento é partilhado, transmitido pela oralidade. Esta oralidade é ainda apontada como uma das maiores formas de transmissão dos conhecimentos, quando não é a única forma para algumas culturas. Para a professora Edil Costa, é necessário incluir nessas comunidades narrativas as comunidades urbanas também, não devendo compreender no conceito apenas as comunidades rurais ou

[36] Evento interinstitucional Redemoinhos de Saberes – Jornada de Pesquisa em Narração de Histórias, 2021: https://www.youtube.com/watch?v=-RlK-TImwGs

[37] Edil Costa é pesquisadora das poéticas orais, professora e doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e professora titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

[38] Keu Apoema tem doutorado em Educação (UFMG). Professora-adjunta do Instituto de Humanidades, Arte e Ciências da Universidade Federal do Sul da Bahia, contadora de Histórias.

isoladas. Sugere que se atente também para os novos recursos e meios tecnológicos na transmissão dos conhecimentos como outras formas de fazeres e de saberes.

Para reforçar o conceito de "comunidade narrativa" e de "saber partilhado", a professora Edil Costa apresenta um conceito de tradição, fornecido por Pires Ferreira: A tradição é como "[...] uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, e a se transformar, num movimento sem fim". (FERREIRA, Jerusa, 2003, p. 91)

Durante a coleta de dados, utilizei vários recursos tecnológicos, por exemplo, os textos dos colaboradores, que chegaram a mim principalmente através de postagens no grupo virtual Os Amantes do Samba, nas conversas privadas e nos materiais em PDF que me foram enviados. Anotações pessoais, livretos ou outros arquivos autorais não foram recolhidos e nem analisados durante esta pesquisa por força das circunstâncias. Em compensação, a grande quantidade de áudios e vídeos que juntei, contendo falas e músicas, obtidas também no grupo virtual e em conversas privadas, representou uma marca significativa desta pesquisa. As entrevistas gravadas presencialmente em áudios e as entrevistas feitas virtualmente, também em áudio, via *WhatsApp*, se constituíram como um moderno desafio, exigindo de mim habilidades para descrição, arquivamento e organização em pastas. Nos contextos presenciais em eventos culturais e/ou encontros privados para conservas e entrevistas, além das gravações de áudios, fiz registros de imagens em fotos e vídeos. Atentamente aos detalhes, seguro e sensível, procurei visualizar os ambientes onde os colaboradores estão inseridos e os seus comportamentos, gestos e expressões. Ferramentas e instrumentos atuais de coleta de dados que utilizei, exemplifica, segundo Costa (2009), que [...] "a poética da voz encontra na mobilidade, na capacidade de mover-se, transformar-se e adequar-se ao novo, a potência para revitalizar-se". Em complemento,

> Outra questão que não pode ser ignorada pelo pesquisador é a complexidade dos textos da poesia popular que, como se disse, envolve linguagem verbal, corporal e prática social, de modo que não prescinde da presença dos sujeitos. Um texto oral só existe em *performance*. É a observação atenta do conjunto de performances, assim como a escuta sensível dos textos que permitirá ao pesquisador compreender os sentidos que o texto carrega. Daí a importância de registrar o contexto, como já foi dito. (COSTA, 2009, p. 11)

As subjetividades que encontrei nas falas e escritas exigiram de mim desenvoltura e habilidade para que eu não perdesse elementos importantes contidos no material registrado e analisado, bem como nos comportamentos das pessoas. A sociedade contemporânea e os seus

desafios exigiram de mim muitas consultas a referências teóricas sobre as poéticas orais e suas metodologias de pesquisa e registro, mas também às minhas memórias e experiências.

> As pesquisas atuais apontam para uma tendência dos estudos das poéticas orais transitando entre a antropologia, a história oral e os estudos culturais. Para isso devem-se usar as tecnologias disponíveis, sem desprezar a caderneta de campo e a boa conversa. A metodologia proposta, embora não seja fechada, reafirma que o texto está impregnado de seu contexto e seus sentidos conectados com as práticas sociais. Desse modo, as comunidades tradicionais mantêm e ressignificam sua cultura na contemporaneidade, em parte por sua funcionalidade e prática de sobrevivência material, em parte pela necessidade de repetir e reafirmar suas identidades com as referências ao passado, ou seja, de sobrevivência da tradição. (COSTA, 2009, p. 16)

As entrevistas passam a ser analisadas a partir daqui. A escolha de método e técnica para a análise de dados promoveu um olhar multifacetado sobre as informações recolhidas no período compreendido entre os meses de agosto e novembro de 2021. A pluralidade de significados atribuídos pelos/as colaboradores/as aos dados abordados qualitativamente justifica essa escolha. Assim, os dados qualitativos coletados e construídos ao longo desta pesquisa foram submetidos a uma análise de conteúdo.

A partir das falas dos entrevistados obtive múltiplos dados que organizei em categorias de análises. Os blocos das entrevistas, estruturados de acordo com os objetivos da pesquisa forneceram os indicadores de referência e nas entrevistas semiestruturadas no primeiro bloco, foquei nos dados pessoais dos colaboradores, tais como nome, sexo, idade, naturalidade, profissão, identidade racial, formação/escolaridade. No segundo bloco pedi para entrar nos processos históricos, sociais e culturais dos sambas regionais, dos sambadores, das práticas instrumentais e das relações pessoais e musicais entre os grupos. No terceiro bloco aprofundei questões sobre as tradições populares e as narrativas e sonoridades de transmissão oral, das diferenças e semelhanças entre estilos de samba, dos temas abordados no samba, do papel da mulher no samba, dos perfis socioeconômicos e das produções fonográficas. No quarto bloco, indaguei acerca da construção, sentido e significado da identidade cultural e étnica dos/das colaboradores/as, das baianidades e das religiosidades. No último e quinto bloco, foram registradas as considerações finais sobre a perspectiva do samba do lugar, formam incluídas questões não mencionadas no questionário e ainda foram elaboradas mensagens pessoais para os leitores desta dissertação.

Sobre situações específicas como repetições de falas, pausas, dúvidas, suposições, uso de onomatopeias, ênfase ou acento forte, alongamento vocal, comentários do analista, silabação, sinais de entonação, pausa preenchida, hesitação ou sinais de atenção, indicação de

transcrição parcial ou de eliminação etc., utilizei as opções comentários do analista ((comentários)) em que utilizo parênteses duplos no local de ocorrência ou imediatamente antes do segmento a que se refere. Coloquei também entre um turno e outro as marcas de sinalização ((risos)), ((baixa tom de voz)), ((tosse)), ((nervosamente)), ((choro)) etc.

As teorias e as práticas musicais se tornam um ponto de diálogo, acompanhadas pelas necessidades de comunicação entre as exigências do mercado formal e dos editais de fomento à cultura com o modo de produção voltado às bases leigas. Ao longo da pesquisa e análise, percebi como foi necessário compreender mais sobre a cultura musical específica, contextualizando o linguajar musical local, apresentando sua lógica e teoria inerente:

> Nenhuma forma de cultura expressiva exige, mesmo no discurso entre leigos, tão vasto "vocabulário técnico" como a música: além do termo música, fala-se no Brasil naturalmente de ritmo, tonalidade, melodia, cantiga, instrumento, e mesmo de harmonia, compasso, cadência, escala, sonoridade, timbre etc. Diferente de outras áreas do saber local, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, deparamos com uma ressignificação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber (PINTO, 2001, p. 245).

Dentre os quase cem ou mais de cem membros do grupo Os Amantes do Samba e também incluindo pessoas com participação relevante nos eventos observados e ainda citadas, referenciadas e recomendadas, apliquei os/as questionários/entrevistas com quinze pessoas. Estes colaboradores são chamados aqui pelos seus nomes artísticos e citados agora em ordem alfabética, sendo eles: Adauto Souza, Alan Sampaio, Antenor do Caminhão, Bel de Modesto, Ceci Araújo, Del Irerê, Enoque Jorge, Gilvan da Viola, Luciene Calazans, Manuel Braz, Neca de Gó, Nel Sambador, Pedro da Viola, Silvano Pereira e Zé Beté.

Entre os colaboradores, eu tinha apenas uma mulher, chamada Ceci Araújo que não participa do grupo Os Amantes do Samba, pois nesse grupo não tem mulheres. Ela participou como convidada da mesa avaliadora do Festival de Chula Amarrada. Poucas mulheres são citadas no samba dessa região e uma delas foi a mãe do sambador Bel de Modesto, uma violeira já falecida. Outra senhora citada é a mãe de Adauto Souza, uma sambadeira e organizadora de Terno de Reis que mora em Goiás. A terceira mulher referenciada é Luciene Calazans, a compositora e parceira de voz do sambador Antenor do Caminhão.

Foram diversas as narrativas dos/as colaboradores/as e sambadores acerca do conceito e do percurso histórico da origem do samba:

> [...] Dizem os mais sabidos que o samba veio nos navios negreiros que traziam os negros para o Brasil. Eles eram analfabetos como eu e cantavam chula e o samba de roda. Veio dos escravos, das roças de café e das usinas de açúcar. Esse samba é importante pra mim porque ele alegra a gente que samba. A gente que não estudou muito, apenas faz uma carta, o nome ou preenche uma ficha simples de hotel. Ele é o nosso meio de diversão. De primeiro o samba era na roça e a gente se divertia com a própria música que faziam sem televisão ou som ligado na energia. (Informação verbal)[39]

> [...] Olha, eu vou lhe dizer uma coisa: isso aí veio da influência não foi nem do Santo Amaro. Foi do, do... Porque a primeira palestra que eu assisti, foi dos 'português'. Que isso vem do Portugal, desses lugares aí, que eu não entendo muito não, que eu não estudei, mas vieram assim. Aí veio essa samba com raiz assim que vieram o pessoal aí do recôncavo, aí veio caindo pra cá. Naquela época eu era menino e eu conheci os dois velhinhos já. Um chamava Virgílio e o outro Cipriano. Era 'os sambador' que tinha. Quando papai chegou pra aí, encostaram e com ele e faziam aquele samba. [...] Agora fica a pergunta: aqueles violeiros velhos e de fama de antigamente aprenderam com quem? Porque eu fico pensando quem foi o primeiro inventor do samba. (Informação verbal)[40]

> [...] Eu não sabia. 'Vim' descobrir há poucos anos. Isso veio dos escravos. Descobri há pouco tempo. Procurei a um cabra estudado, o finado Roque Trabuco e ele me falou: Zé Beté, isso aqui era os escravos que cantavam quando os patrões liberavam eles um pouquinho pra descansar. Eu digo, rapaz, que coisa maravilhosa. (Informação verbal)[41]

Para que possamos traçar um perfil dos colaboradores, a indagação feita sobre como e quando começou a história no samba de cada um indagado nos servirá de amostra. Começamos analisando os questionários/entrevistas em ordem alfabética. Esta escolha da ordem nos traz como primeiro nome um sambador com toda a iniciação baseada no Terno de Reis. Esta foi uma exceção dentre os colaboradores, pois muitos outros participam deste movimento cultural, mas Adauto Souza, 62 anos, é organizador de grupo e filho de uma sambadeira e reiseira, contando a sua história:

> Aprendi sendo neto e filho de sambador. O meu pai, além de sambador, era reiseiro e participava das Folias de Reis. Eu comecei aos treze anos e completo agora cinquenta anos de Folia de Reis. No samba eu comecei assim: eu fiquei doente, meu pai viajou pra São Paulo e deixou uns instrumentos guardados em casa. Eu doente ali, sentadinho ali, me interessei pela viola. Eu não quis o pandeiro, não quis a caixa, não quis os outros instrumentos, peguei a viola. E ali eu comecei 'bolino' e tal [...]. (Informação verbal)[42]

Ele explica que o samba e o Terno de Reis se confundem na sua história de vida e de iniciação. As semelhanças são muitas e as diferenças poucas. A forma de aprendizagem e o perfil das pessoas envolvidas também são semelhantes, sendo as duas práticas fronteiriças:

---

[39] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em outubro de 2021.
[40] Informação oferecida por Bel de Modesto, em entrevista presencial, em Mundo Novo, em outubro de 2021.
[41] Informação oferecida por Zé Beté, em entrevista presencial, em Mundo Novo, em outubro de 2021.
[42] Informação oferecida por Adauto Souza, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em outubro de 2021.

> [...] Daí fui aprendendo as toadas de reis, desenvolvendo, fui andando, fui andando, fui andando. Comecei por aí. Os anos foram passando, todo ano eu ia e participava da folia de Reis. Depois dos quinze, dezoito, vinte anos que eu 'tava' na Folia de Reis eu me interessei pelo cavaquinho e fui me adaptando ao cavaquinho e não parei mais. [...] Eu devo e agradeço ao meu pai. O meu avô paterno era sambador, o meu avô materno também, só que eu não o conheci. A minha mãe até pouco tempo tinha um grupo de reisado. O meu pai faleceu aos sessenta e sete anos, mas foi sambador a vida inteira. Quanto ao samba e a chula, como eu já tocava e cantava na Folia de Reis eu também participava dos sambas de pé de parede, que hoje em dia quase que não tem mais por aqui, a inspiração veio do que a gente ouvia que eram as chulas de Silvano Pereira. (Informação verbal)[43]

Alan Sampaio, (59 anos); Bel de Modesto (72 anos); Del Irerê (58 anos); Gilvan da Viola (44 anos) e Nel Sambador (42 anos) apresentam, respectivamente, pelo perfil etário, semelhanças nos processos de aprendizado, atribuindo aos pais e à família as suas iniciações:

> Desde os dez anos de idade, acompanhando meu pai nas rodas de samba.
>
> Eu sou da época de trinta e cinco e eu nasci no dia quinze de outubro de 1935. Eu tinha 'derna' criança aquela vontade tão louca no modo de dizer de fazer samba. Meu pai era sambador e ele fazia 'digitóro' e o pessoal roubava [...] Eu aprendi com o meu pai que é de Serra Preta, pra baixo de Ipirá [...]. [...] E aí vai, papai sambava muito naquela região, era um homem que sabia muito repente e inventava as 'coisas, cantava Reis e tudo. Eu fui crescendo e comecei a sambar, sabe, com quatorze 'ano' [...].
>
> Com a família na década de 70.
>
> Comecei na casa do meu pai que era pai de santo, conhecido como Cedinho Curador. Lá ele fazia muitos sambas de caboclo e tinha um violeiro que se chamava Zé dos Cocos. Aí eu tocava o tambor de oca de pau e comecei a gostar da viola. Eu tinha doze anos quando comecei a tocar o tambor e com dezessete anos comecei a tocar viola em uma Reis na casa de Sueli. Os sambadores estavam se preparando para cantar o Reis só, que o violeiro Zé dos Cocos não tinha chegado, aí eu falei pra João Batista e ao eu Badinho se eu poderia tocar o reis. Aí eles deixaram eu tocar e peguei o gosto do samba de roda.
>
> Comecei a sambar gostando do samba. Eu tinha doze anos e já sambava. Fazia brincadeiras na rua pra ganhar uma moeda, né? Com quinze anos eu comecei sambando com os adultos nos sambas que tinha na zona rural. Veio da família da minha avó da parte da minha mãe que era toda de sambador e eu vim no meio. Foi assim que aprendi. (Informação verbal)[44]

Mais uma vez o Terno de Reis e o samba comungam o mesmo sentimento, como foi o caso no relato de Gilvan da Viola. De maneira semelhante, Neca de Gó, com setenta e um anos de idade, ao responder sobre a sua iniciação no samba abordou também o Santo Reis:

[43] Informação oferecida por Adauto Souza, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em outubro de 2021.
[44] Informação oferecida por Alan Sampaio, Bel de Modesto, Del Irerê, Gilvan da Viola e Nel Sambador, em entrevistas feitas virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

> Comecei a minha história com o samba frequentando os locais onde tinha festas religiosas e tinham sambadores para cantar o Santo Reis e depois fazia o samba no salão. Isso aconteceu com uma idade de uns dez anos que eu comecei a gostar do samba de roda boiadeiro nas regiões rurais. (Informação verbal)[45]

Para Silvano Pereira, com setenta e dois anos de idade, a referência maior sobre o seu processo de iniciação no samba não é sobre quem ensinou nem como, mas sim, em quais situações se deram os aprendizados:

> Eu era bem novo, aproximadamente em 1964, ano de muita chuva, eu estava em uma tarefada mexendo farinha de mandioca e fazendo batuque. Também eu apreciava os mais velhos nos dias de boi de roça, uma espécie e digitório ou ainda, com as mulheres, durante a quebra de Ouricuri. Os mais novos neste tempo não se misturavam no samba, não tocavam nem cantavam, mas iam pra roda cantar com as mulheres. As mulheres também não se misturavam com os homens. Elas ficavam no lado de fora, na roda. Os novos tocavam com um ferrinho no olho da enxada, no cacumbu, que era o que sobrava da enxada gasta. (Informação verbal)[46]

Para Pedro da Viola, com cinquenta e três anos, um contexto específico envolvendo infância, família, escola, paixão e vocação é a sua resposta para a indagação sobre a sua história com o samba:

> Eu tinha quase sete anos de idade e lá numa escolinha em São Bento das Lajes uma professora apelidada de Mocinha, no encerramento da escola ele falou: pessoal, sexta-feira vai ser o encerramento da escola. Cada aluno vai trazer um brinquedo e vai ganhar um presente quem trazer um brinquedo mais bonito. Pronto. Todo mundo se preocupou com cavalinho de pau, carrinhos de litro, vaca de osso. [...]Eu inventei uma viola porque eu tenho a lembrança que eu vi em um livro. Fui lá no quintal e peguei um litro que era de óleo Santa Rosa, era quadrado, peguei uma faca velha lá e comecei bulir nesse litro e formei uma viola. Pequei uma tábua lá no quintal, lavrei com um facão e fiz o pescocinho da viola. Fui no fogo, peguei um espeto que mamãe botava onde o povo chama de fumeiro, na telha, aí coloquei dentro do fogo, furei a tábua e fiz as orelhinhas de colocar a corda da viola. Beleza, olha a viola pronta! [...] Fui ao armazém e pedi ao dono: mamãe mandou o senhor me entregar dois metros de linha de pescar. Eu trouxe e botei na viola.
> [...] Todo mundo trouxe seus brinquedos, bonecas, essas coisas. Aí quando chegou a hora de premiar todo mundo a professora disse: todo mundo trouxe os brinquedos, bonitos, todo mundo, não tem um brinquedo feio, mas o brinquedo de qualidade de realidade quem trouxe foi Pedro da Viola que ganhou em primeiro lugar com a sua viola. Eu até me emociono, viu Laécio! ((choro)). Desculpa aí! ((choro e pausa)). [...] Todo mundo bateu palma, aplaudiu, como eu também aplaudi meus colegas e assim o nome artístico que a pessoa tem ele vem com um dom com certeza. (Informação verbal)[47]

[45] Informação oferecida por Neca de Gó, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em outubro de 2021.
[46] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.
[47] Informação oferecida por Pedro da viola, em entrevista presencial, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

Zé Beté, com sessenta e seis anos, respondeu sobre o seu princípio no samba referenciando o seu avô como um grande sambador de pé de parede, mas também citando a importância das rezas do mês de janeiro:

> Começou nas rezas de São Cosme que geralmente é no mês de Janeiro, mas é variado. Daí eu via meu pessoal sambando e eu incutido ficava ali a noite inteira 'inté'... Enquanto tivesse samba eu não saia dali. Só que eu não sabia por quê. Depois eu fui descobrir que meu avô era de cavar buraco de pé de parede, no samba de pé de parede. Pra chula eu aprendi em casa mesmo. Tudo que eu aprendi eu aprendi sozinho ouvindo e repetindo. (Informação verbal)[48]

Para melhor compreender o perfil dos quinze colaboradores, apresento abaixo duas tabelas. Na tabela 1, estão registrados nomes, gêneros, etnicidades e profissões, declarados por elas e eles.

PERFIL DOS COLABORADORES SAMBADORES E SAMBADEIRAS					
Nº	NOME	GÊNERO	IDADE	ETNICIDADE	PROFISSÃO
01	Adauto Souza	Masculino	62	Negro	Guarda Municipal
02	Alan Sampaio	Masculino	59	Negro	Comerciante
03	Antenor do Caminhão	Masculino	70	Branco	Motorista
04	Bel de Modesto	Masculino	86	Branco	Lavrador Aposentado
05	Ceci Oliveira	Feminino	+ de 60	Branca	Aposentada
06	Del Irerê	Masculino	59	Caboclo	Músico
07	Enoque Jorge	Masculino	69	Mulato	Bancário Aposentado
08	Gilvan da Viola	Masculino	44	Branco	Motorista
09	Luciene Calazans	Feminino	35	Cabocla/indígena	Lavradora
10	Manuel Braz	Masculino	56	Incolor	Psicólogo
11	Neca de Gó	Masculino	71	Branco	Aposentado
12	Nel Sambador	Masculino	42	Pardo	Lavrador
13	Pedro da Viola	Masculino	53	Branco	Lavrador
14	Silvano Pereira	Masculino	75	Pardo	Lavrador Aposentado
15	Zé Beté	Masculino	66	Negro	Lavrador

É possível visualizar que o número de colaboradores do gênero masculino, dentre as quinze pessoas entrevistadas, chega a um total de oitenta e sete por cento sobre as outras duas pessoas do gênero feminino, que somam apenas treze por cento, como aponta a figura 1:

[48] Informação oferecida por Zé Beté, em entrevista presencial, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

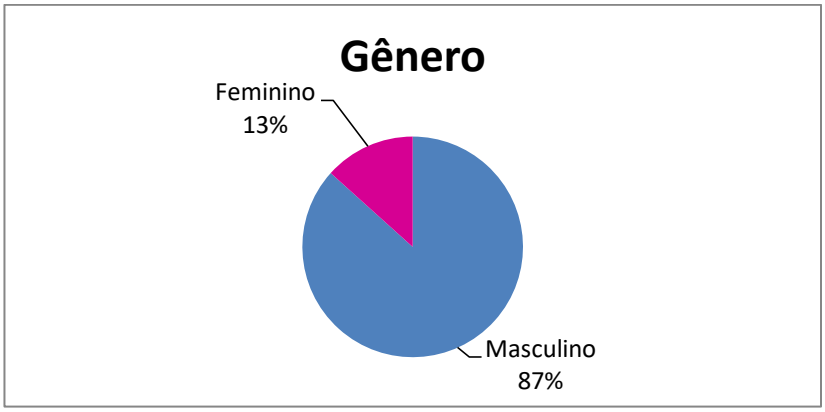

Figura 1

Esta proporção me permite afirmar que o samba, dentro deste recorte de colaboradores e lugar, é predominantemente feito por pessoas do gênero masculino e que a participação feminina, embora numerosa nos eventos, é bastante reduzido quando se trata da prática musical propriamente dita, compondo, tocando ou cantando.

Outra forma de entender o samba do Centro Norte da Bahia é conhecendo a faixa etária dos seus praticantes. Apenas três pessoas, dentre as quinze, têm idade inferior a cinquenta anos, sendo que a mais nova já tinha trinta e cinco anos. Esse percentual chega apenas a vinte por cento, contra oitenta por cento de pessoas com idade superior a cinquenta anos. É importante salientar que muitas delas já estão chegando ou acima dos setenta anos e, a mais velha, a oitenta e seis anos, como apresenta a figura 2:

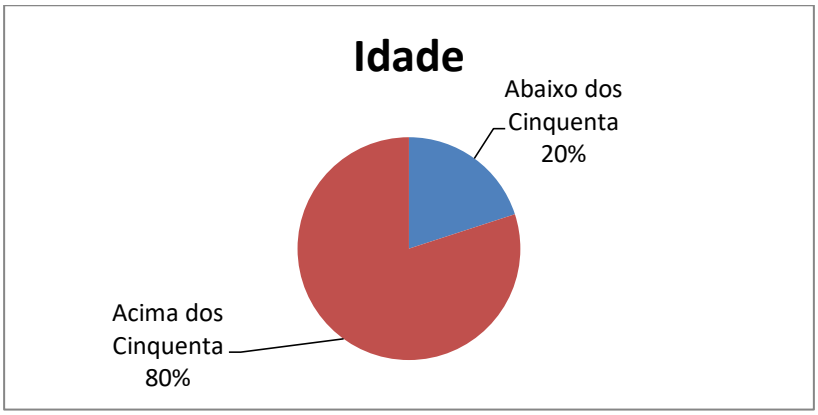

Figura 2

Quando são considerados os números sobre identificação étnica ou sobre características de cor da pele/raça contidas em certidões de nascimento, assim fica a figura 3:

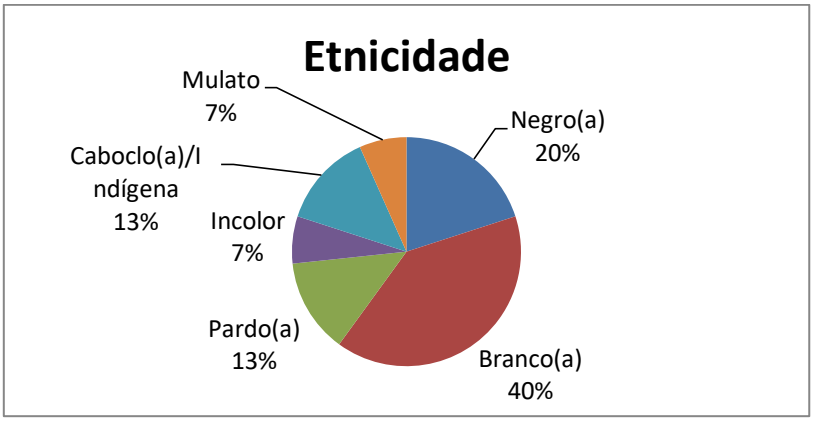

Figura 3

A figura 3 expressa a diversidade étnica entre as pessoas que fazem samba na região. No entanto, o percentual de pessoas que se declaram brancas é alto porque muitas nasceram em Mundo Novo ou em municípios próximos, com históricos de fundação baseados na migração portuguesa do Século XIX e em movimentos de brancos proprietários de terra, fazendeiros e criadores de gado do período, em busca por pastagens para os seus rebanhos. Assim, seis pessoas, dentre as quinze, se consideram brancas, o que representa quarenta por cento da totalidade. A escolha da expressão 'incolor' foi feita por um colaborador, psicólogo, que na sua entrevista preferiu não se enquadrar em nenhuma cor. Um quadro também importante a ser considerado diz respeito às profissões declaradas pelas pessoas aqui pesquisadas, conforme figura 4:

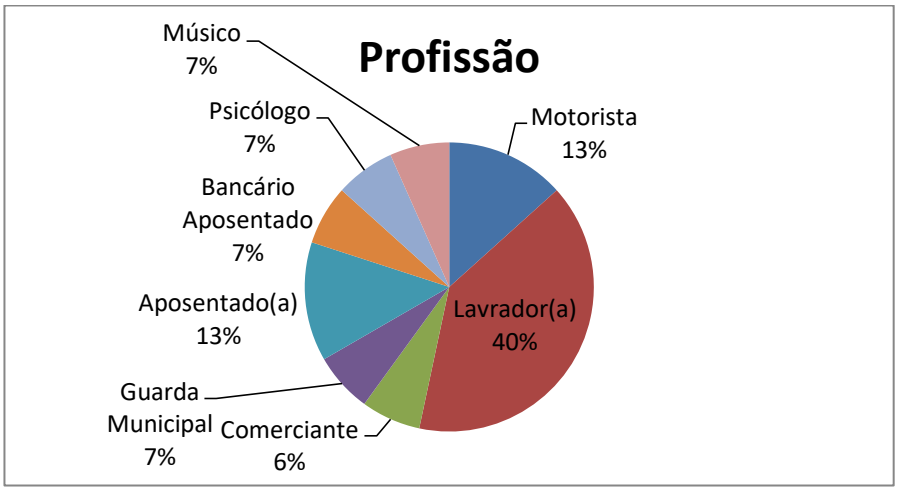

Figura 4

Das quinze pessoas pesquisadas, embora quase todas elas sejam compositores (as), instrumentistas, cantores (as) etc., apenas uma pessoa declarou a sua profissão como músico,

o que representa apenas sete por cento da totalidade. A variedade de profissões é um dado que merece destaque, assim como merece destaque na apreciação a quantidade de lavradores (as) declaradas, um número que chega a quarenta por cento. Considerando ainda a parte 1 da tabela com o perfil de colaboradores, posso somar seis pessoas aposentadas, o que representa quarenta por cento da totalidade e confirma que a média etária é bastante alta.

Na tabela 2, ainda sobre o perfil dos colaboradores, estão registradas as religiões, escolaridades e naturalidades, também declaradas por elas e eles:

PERFIL DOS COLABORADORES SAMBADORES E SAMBADEIRAS				
Nº	NOME	RELIGIÃO	ESCOLARIDADE	NATURALIDADE
01	Adauto Souza	Católico	Alfabetizado	Lapão - BA
02	Alan Sampaio	Católico	Segundo Grau	Jacobina - BA
03	Antenor do Caminhão	Católico	Segundo Grau	Jacobina - BA
04	Bel de Modesto	Católico	1ª Série	Mundo Novo - BA
05	Ceci Oliveira	Católica	Segundo Grau	Baixa Grande - BA
06	Del Irerê	Sem Religião	Graduação	Valente - BA
07	Enoque Jorge	Espírita	Graduação	Morro do Chapéu - BA
08	Gilvan da Viola	Católico	8ª Série	Serra Preta - BA
09	Luciene Calazans	Católica	9º ano	Várzea do Poço - BA
10	Manuel Braz	Cristão	Especialização	Mairi - BA
11	Neca de Gó	Católico	Primário	Ipirá - BA
12	Nel Sambador	Católico	2ª Série	Ipirá - BA
13	Pedro da Viola	Católico	6ª Série	Mairi - BA
14	Silvano Pereira	Católico	2ª Série	Mundo Novo - BA
15	Zé Beté	Católico	Sem Escolaridade	Mundo Novo - BA

Esta tabela deixa clara a predominância da religião católica dentre os colaboradores. Considerando que doze se declaram católicos, o percentual chega a oitenta por cento, como apresenta a figura 5:

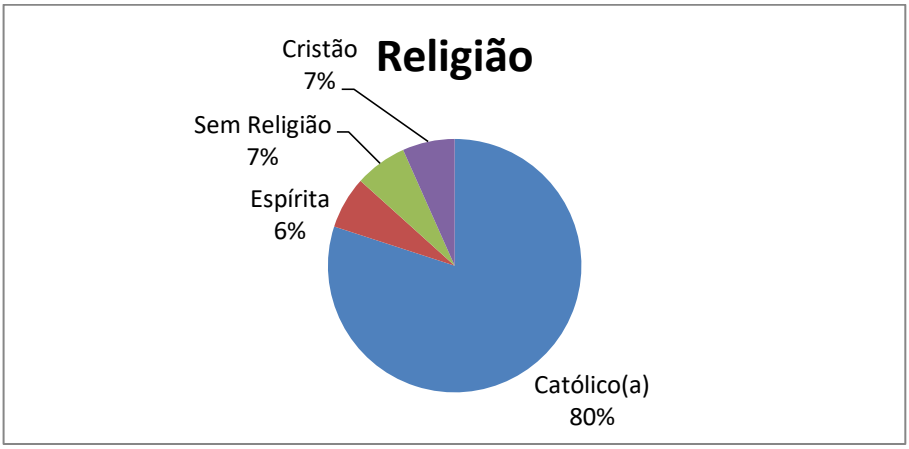

Figura 5

Quanto ao grau de escolaridade, considerando os primeiros anos como fundamental 1 e a partir do sexto ano como fundamental 2, são oito pessoas que declararam estudar apenas parte do primeiro grau e uma sem escolaridade, somando nove pessoas, o que totaliza sessenta por cento, como ilustra a figura 6:

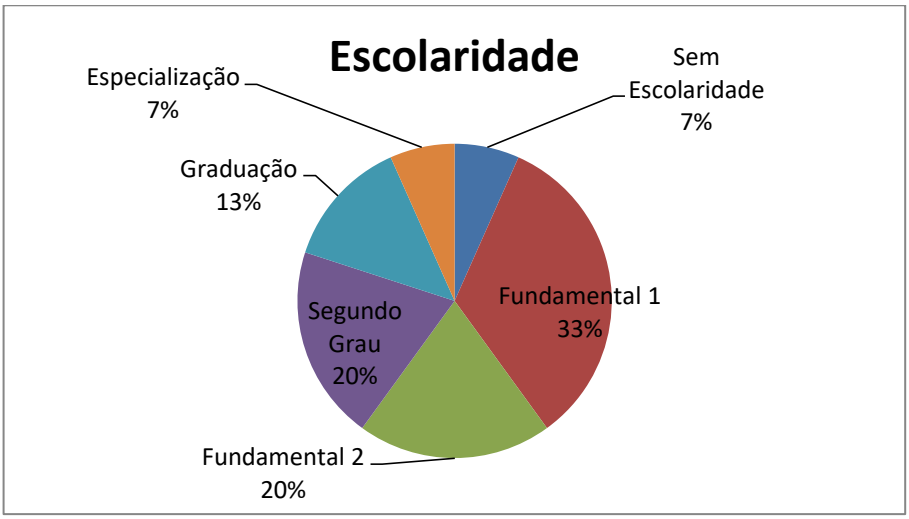

Figura 6

A partir da figura 6, considerando ainda que vinte por cento cursou completo ou parcialmente o segundo grau, o nível de escolaridade entre as pessoas, desde às sem escolaridade até o segundo grau, chega a oitenta por cento da totalidade. Apenas três pessoas cursaram graduação ou pós, o que somam vinte por cento.

Quanto ao município de nascimento, a tabela 2 apresenta uma diversidade de local, sendo que o município de Mundo Novo, onde nasceram três dos quinze, é aquele com o maior percentual, de vinte por cento, seguido por Ipirá, Jacobina e Mairi, com dois nascidos e um percentual de treze por cento em cada um, como aponta a figura 7:

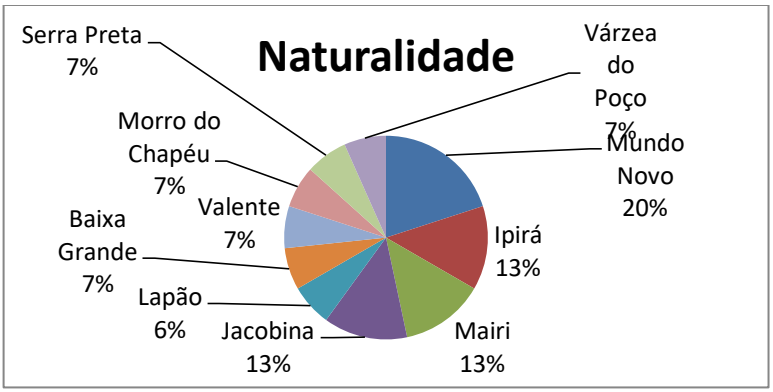

Figura 7

Estas sete figuras e estas informações nas duas tabelas apresentadas se compõem principalmente como uma forma melhorada de visualização e entendimento sobre o perfil dos quinze principais colaboradores. O aprofundamento sobre o resultado composicional ou performático deste grupo e os caminhos que levaram a este perfil apresentado, considerando-se as suas muitas e diversas características, ficam como um mote a ser desenvolvido em outra pesquisa.

Como aprofundamento e estudo de caso, trago aqui parte das entrevistas com cinco mestres sambadores que tiveram a gentiliza de dar sua voz e experiência, consentindo com minha pesquisa. Contextualizo e comento suas narrativas e pensamentos detalhados sobre suas histórias de vida, memórias, experiências e vivências culturais.

4.1 Silvano Pereira

Silvano Pereira da Silva, no seu primeiro projeto para lançamento de um livro contendo o seu *release* e algumas letras de músicas autorais, descreve que nasceu na Fazenda Bom Jesus, situada no Município de Mundo Novo, Bahia, em 12 de abril de 1946. Com quatorze anos já cantava versos de roda e cantoria que inclui moças e rapazes nos terreiros da fazenda, chamada por ele de casa grande. Em uma ocasião que não se recorda a data, levado por seu irmão mais velho a uma Cantoria de Reis, conheceu o bumba-meu-boi. A partir daí começou a cantar chulas e batuques. Por não haver companheiros para cantar junto com ele, não saia para lugares distantes, já que a chula exigia o auxílio de uma segunda voz. Além de cantar, Silvano Pereira, como ainda é chamado artisticamente, era também compositor e suas composições começaram a agradar muitos ouvintes. Por esse motivo começou a receber convites para cantar fora, ainda sem a sua segunda voz. A partir daí despertou em si um forte interesse por aquilo que fazia: sua cantoria.

No ano de 1964, ainda segundo o seu *release*, numa época de fortes chuvas, Silvano saiu em busca da segunda voz que viria a ser Gildásio Mascarenhas, de Barra de Mundo Novo, com quem fez parceria por muito tempo. Mas, como segundo ele tudo na vida é passageiro, contou com vários parceiros, sendo eles, como se refere o próprio Silvano Pereira, o saudoso Augusto, Bel de Modesto, Dilson Ribeiro e Zé de Otávio.

Em abril de 1998, após anos de luta, realizou o seu maior sonho e gravou seu primeiro CD, com parcerias de João Tinga, Bel de Modesto e Zé Beté, que terão ainda nesta etapa da dissertação seus históricos por mim apresentados. Silvano Pereira afirma que o seu trabalho

musical teve uma boa aceitação. Em 1999, foi gravado o seu segundo CD. No entanto, por motivo de força maior, Bel de Modesto não participou e João Tinga não teve tempo hábil para decorar as chulas. Por consequência destas ausências o CD foi gravado com a presença de Zé Beté, fazendo a segunda voz, o atual parceiro de cantoria de Silvano Pereira. Os dois juntos já compuseram mais de seiscentas (600) chulas. Atualmente, após ter vencido esta batalha de não poder contar sempre com parceiros de segunda voz, Silvano Pereira agradece a Deus por tudo que conquistou e ainda faz um apelo a todos: "Ajudem uma criança, pois dela depende o futuro do mundo". (Informação verbal)[49]

Um novo recorte ao foco será dado para esta etapa da pesquisa. Desde que o membro do grupo Os Amantes do Samba, Manual Braz Lomes, psicólogo, residente em Jacobina-BA e conhecedor da cultura popular de uma grande parte da região me apresentou o sambador Silvano Pereira e solicitou ajuda para correções textuais, formatação e encaminhamento para registro do que seria o primeiro livro registrado com release e as composições textuais do autor. Este livro seria lançado a partir de um projeto que Del Irerê estava organizando, custeado pela Lei Aldir Blanc, o que não aconteceu, pois a proposta não foi acolhida. Logo que eu aceitei o convite de Manuel Braz para auxiliar na formatação do livro, esta pesquisa encontrou abertura para a apreciação das obras do sambador, pois essas letras todas do livro seriam lidas, relidas, cantadas e apreciadas pelo próprio compositor. No dia seis de setembro de 2021, durante a primeira reunião via *WhatsApp* da comissão do festival de Chula Amarrada da qual eu fazia parte, foi conversado com Silvano Pereira sobre a proposta de lançamento de um livro dele com algumas das suas obras autorais. Este material já estava impresso e encadernado, mas, segundo Silvano, não tinha qualidade para ser lançado. Esse foi o meu primeiro contato que tive com esse sambador de renome, referência para o meu pai, para mim e para grande parte dos sambadores da Bahia, que conhecem e cantam as suas numerosas e qualificadas obras.

A proposta de registro e manutenção das obras e do legado de Silvano Pereira, trazida por Del Irerê e pelo quinteto e grupo virtual Chula Amarrada, significa a preservação da história musical popular de parte da Bahia em especial do Sertão baiano e representa a manutenção do sorriso no rosto do meu pai e na face da cultura popular brasileira. Foi emocionante falar com ele e saber que ele foi agregado na região de Piritiba, em fazendas próximas aos lugarejos onde nasci e cresci. Foi um estímulo formidável para minha pesquisa, por ter a possibilidade de conhecer muitas das suas obras em um processo de ajuda e

[49] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

orientação para organização e registro das suas composições em órgãos oficiais de direitos autorais.

O desejo do sambador foi de fazer uma releitura das suas composições textuais e musicais de forma que ganhassem qualidade apresentável para todos os tipos de público. Ele pretende ainda gravar suas cantigas, como ele chamava as suas chulas, com arranjos mais rebuscados e com variedades na instrumentação, com o desejo maior de registrar suas letras de chulas, batuques, poesias e outros textos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A pretensão dele também é apresentar este acervo, que segundo testemunhas é gigante, para as pessoas em forma de livro. Para conversar sobre estes assuntos tivemos o primeiro contato no privado via *WhatsApp* no dia dezesseis de setembro de 2021. Esse pequeno sinal de abertura para diálogos sobre o samba significa muito para o desenvolvimento desta pesquisa. Surpreso e quase sem palavras, desenvolvi com ele um breve e por vezes interrompido diálogo, em mensagens de áudio. Falamos sobre um possível encontro presencial para desenvolvermos a conversa.

Como cartão de visitas, lhe enviei no instante, duas músicas autorais minhas das quais sou o autor das letras e dos arranjos e nas quais toco viola caipira e canto. As músicas enviadas, Jardim Viola e Samba de Roça, que abordam a riqueza da viola e do sentimento rural, seriam um jeito de me credenciar diante da riqueza cultural que o senhor Silvano Pereira representa e tem para oferecer. Seria também uma possível chave para que os seus anseios musicais e poéticos pudessem ser compartilhados. Ele confessou ter ficado "estarrecido", para expressar a beleza que ele observou nas músicas e elogiou a execução na viola dedilhada e os arranjos. Ressaltou o valor de uma cantiga que é bonita e que pode ser apreciada por quem teve banco de faculdade ou o banco do varandado da roça. Silvano Pereira ainda propôs uma conversa sobre arranjos e correções ortográficas em obras dele.

Nesse pequeno intervalo de tempo comentou sobre a história de Del Irerê que gravou com outros arranjos e que fez pequenas modificações na letra da música dele Por Aí Existe Sambador. Classificou o fato como uma prática recorrente de se ouvir e de se reproduzir a partir de gravações com qualidades técnicas discutíveis. Reafirmando o seu vínculo com Piritiba, a minha terra natal, Silvano Pereira me contou que tem uma filha que trabalha no município, no hospital Dr. Carlos Ayres de Almeida e que se fosse preciso ele iria até Piritiba para a gente conversar. O maestro sugeriu que eu tocasse viola caipira com ele, misturando com o seu cavaquinho, como um plano futuro. Com naturalidade e desenvoltura cantou versos que ganhou de presente a autorização de gravação de um repentista do Norte:

Oh! mundo velho,
De horrores e pecados!
Estamos todos irrogados
No largo da perdição.
Só crer em Deus
Quem tá na decrepitude
Que o povo da juventude
Não liga pra salvação.
Só crer em Deus
Quem tá na decrepitude
Que o povo da juventude
Não liga pra salvação.
Felicidade não ficou pra todo mundo.
Eu conheço vagabundo gigolô de meretriz.
Quem não trabalha, vive de assalto e bala
Chega pergunta ele fala, graças a Deus sou feliz. (Informação verbal)[50]

Como presente pela apreciação que ele havia feito das minhas músicas, o poeta do Sertão 'todo cabreiro', como ele mesmo se denominou, me enviou o que ele chamou de um verso, uma "pequena mostrazinha" de um galope e que eu chamei de poesia e obra de arte:

Eu peguei meu cavalo e deixei fora
Amarrado seguro no mourão.
Na dispensa eu peguei taca e gibão
E nos pés eu coloquei a espora.
Mas, Laécio falou que não é hora
De vaqueiro correr atrás de gado.
Que eu cantasse pra ele aqui sentado
Faço rima pra o povo dessa terra
Pra Laécio eu não posso fazer guerra
Vou cantando martelo a galopado.
(IDEM, 2021)

Nesse pequeno tempo de conversa contou uma história que aconteceu com ele e com Zé Beté em Pindobaçu, Bahia, quando a didática de pedir licença aos cantadores ao iniciar o *show*, principalmente sobre os quatro pilares de bom e educado artista: "bom dia/boa tarde/boa noite, dê licença, por favor e, muito obrigado". Completou esta conversa me mostrando o batuque de Vinte e Sete, que o saudoso Roque Trabuco lhe pediu para cantar, assim como pediu para cantar outros em gravações de CD's:

Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito.
Quem não aguenta não se mete, dezoito com nove é vinte e sete.
Se eu tô errado me reprove, dividido por três só dá nove.
Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito.

[50] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

> Provo que sou bom freguês, dezoito vez duas trinta e seis.
> Se eu tô errado me reprove, dividido por quatro só dá nove
> (IDEM, 2021).

Seguindo essas pistas oferecidas por Silvano Pereira, chegamos a mais materiais postados no *YouTube* sobre Roque Trabuco e sobre o Batuque da Matemática, que é título do batuque composto em parceria com Pedrito:

> Êh! Dividido por um só dá nove (2x, como pergunta)
> Êh! Dividido por um só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três, seis, mais três se soma nove,
> Se estou errado me reprove, dividido por um só dá nove.
> Êh! Dividido por um só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito.
> Se estou errado me reprove, dividido por dois só dá nove.
> Êh! Dividido por dois só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito.
> Quem não sabe não se mete, dezoito com nove vinte e sete.
> Se estou errado me reprove, dividido por três só dá nove.
> Êh! Dividido o por três só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito.
> Eu vou mostrar pra vocês, dezoito vez duas trinta e seis.
> Se estou errado me reprove, dividido por quatro só dá nove.
> Êh! Dividido por quatro só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito.
> Dezoito vez três, cinquenta e quatro.
> Vou lhe mostrar como é que eu brinco,
> Menos nove só dá quarenta e cinco.
> Se estou errado me reprove, dividido por cinco só dá nove.
> Êh! Dividido por cinco só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito.
> Eu faço conta até no tato, dezoito vez três, cinquenta e quatro.
> Se estou errado me reprove, dividido por cinco só dá nove.
> Êh! Dividido por seis só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito,
> Dezoito vez quatro é setenta e dois.
> Eu multipliquei tudo de vez, menos nove só dá sessenta e três.
> Se estou errado me reprove, dividido por sete só dá nove.
> Êh! Dividido por sete só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito,
> Faz a conta pra mim pra ver depois, dezoito vez quatro é setenta e dois.
> Se estou errado me reprove, dividido por oito só dá nove.
> Êh! Dividido por oito só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito,
> Dezoito vezes quatro é setenta e dois,
> Já se tem erro algum, com mais nove é que dá oitenta e um.
> Se estou errado me reprove, dividido por nove só dá nove.
> Êh! Dividido por nove só dá nove (2x, como resposta)
> Três e três seis, multiplicado por três só dá dezoito,
> Sei que o cantor não aguenta, dezoito vez cinco dá noventa.
> Se estou errado me reprove, dividido por dez só dá nove.
> Êh! Dividido por dez só dá nove (2x, como resposta). (Informação verbal)[51]

[51] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

Este primeiro momento em contato com Silvano Pereira já dava noção do seu alto nível de competência composicional e do seu exigente padrão de referências. Ele nos confessou a sua vontade de evitar pé quebrado, de se ser criativo e inteligente, de fazer rima rica, de apresentar as chulas e os batuques com arranjos próprios e de cantar com perfeição e afinação. A história de Silvano Pereira no samba sempre vem acompanhada da história de uma segunda voz. Em várias composições autorais analisadas aqui o compositor aborda questões sobre formação e término de duplas e parcerias. Há quase sempre um mistério sobre o que havia acontecido para que as duplas Silvano e Bel ou Silvano e Zé Beté parassem de cantar. Ainda buscarei desenvolver mais o assunto em outras conversas com Silvano Pereira, mas um pouco já foi aqui confidenciado sobre a pausa na cantoria em parceria com Zé Beté. Silvano Pereira nos afirmou que

> Quando Zé Beté deixou de cantar comigo e entrou no grupo dos meninos de Mundo Novo, eu fiquei muito triste e sem tocar. Ninguém me chamava pra cantar. Foi quando Wilson Aragão me incentivou a buscar os arquivos de *BackUp* e organizar os *PlayBlacks* das gravações que fiz em estúdio, com as instrumentações e as vozes de Zé Beté, retirando a sua voz. Wilson sugeriu que eu me oferecendo para tocar de graça nos lugares e se preciso fosse, eu até pagasse para cantar, até que refizesse o seu nome e recuperasse o público. (IDEM, 2021)

Utilizando *PlayBacks* feitos em estúdio e também usando um *PlayBack* de percussão apenas, o mestre Silvano Pereira voltou à cena musical. Este momento representou para o samba raiz uma novidade, pois a imagem que se tinha de um samba com instrumentos como o pandeiro, a cuia e o prato, tocados analogicamente e ao vivo nos espaços públicos, acabava de ganhar uma nova configuração. A tecnologia passou a ser uma aliada ao samba tradicional de raiz do também tradicional Silvano Pereira.

Silvano Pereira afirma que foi muito bom este período, pois aprendeu a cantar só e a se inteirar sobre recursos tecnológicos e ainda fez CDs e DVDs. Para contribuir ainda mais com esta pesquisa, um *pendrive* estava sendo providenciado para ser dado como presente ao meu pai, contendo dezenove pastas e nelas, grande parte das suas obras gravadas. Este encontro com o recebimento do acervo aconteceu ainda em setembro na cidade de Mairi, como uma oportunidade de aproximação entre histórias, gerações e expectativas, como uma concretização de vontades sentidas por muitos outros pesquisadores que pretendem mergulhar nesta riqueza cultural baiana, neste caso em particular, da referência Silvano Pereira.

A partir desta reunião *on-line*, o sambador Silvano Pereira me enviou um arquivo em PDF com o boneco do livro com cento e nove páginas para ser registrado e lançado. Nele

estavam escritas as letras de muitas obras de sua autoria, gravadas em muitos CDs e DVDs já lançados, que seriam corrigidas, visando a formatação correta para registro de autoria no escritório de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional. Lisonjeado pela confiança, me propus a ajudar e desta forma esta pesquisa ganha um acervo importantíssimo para registros de linhas temáticas de composições autorais da região, por se tratar da observação das obras do intitulado na região como maior compositor de samba do Sertão baiano, como assim também o intitulam Os Amantes do Samba. Em adição, o autor presenteou a esta pesquisa os áudios em formato MP3 contendo dezenove pastas referentes às obras gravadas em dezenove CDs e DVDs. Este material nos preencheu de oportunidades para estudos e relatos.

Desde o início do mês de setembro, quando eu fui apresentado a Silvano Pereira até o final desta pesquisa, dezenas de encontros remotos através de ligações via *WhatsApp* foram realizados, muitas horas de conversas virtuais aconteceram e dezenas de áudios foram trocados em diálogo entre nós. No dia dois de novembro corrigi a última composição do material no formato PDF enviado por ele. O que antes somava cento e nove páginas, após correções e formatações agora soma oitenta e três páginas, incluindo na contagem capa, release e setenta e seis letras de música. Para completar cem páginas, o compositor preferiu me enviar outras obras autorais para formatação e inserção, que foram revisadas até novembro, quando foi impresso para registro. Algumas obras de autoria de terceiros ou compostas com parceiros foram retiradas do livro. Para efeito de registro, é necessário que se tenha toda documentação de parceiros e terceiros para que houvesse o registro o e lançamento. Esta exigência dificultaria o encaminhamento do projeto e por isso o compositor Silvano Pereira optou por registrar apenas as suas obras autorais.

Ao saber da notícia da finalização das revisões de todas as obras enviadas e do encaminhamento para registro de autoria, o maestro Silvano, como muitos sambadores da região intitulam, me mandou via *WhatsApp* mensagens de agradecimento. Nelas, informações sobre os principais formatos, padrões e estruturas utilizadas por ele nas suas composições textuais. Para Silvano Pereira, geralmente se utiliza para composição de literatura de cordel é a linha de dez, porém tem o sistema no jeito de cantar. “Se você cantar um pouco ‘galopado’ é o decassílabo, como eles chamam. Se fizer a linha de dez, mas cantando mais descansado é o de sete sílabas também. Aí vem a sextilha, que são seis frases”. Como exemplo, ele recita:

> Amanhã eu vou me embora
> Eu não vou me embora não
> Ainda que eu vá me embora
> Eu não volto aqui mais não

Fique aqui me esperando
Que eu te dou meu coração. (IDEM, 2021

Durante as leituras e revisões das letras das músicas, algumas expressões apresentavam conotações diferentes entre o meu linguajar e a do senhor Silvano. Esse conjunto de frases acima, por exemplo, que chamo de estrofe, ele costuma chamar de verso. Sobre a linha de sete, como ele mesmo se referencia, Silvano cantou:

Eu 'tô' pensando em abandonar o samba
Peço desculpa a quem foi meu companheiro
Porque o samba só prestou naquele tempo
Que se sambava sem precisar de dinheiro
A noite toda era aquela alegria
Quando amanhecia o dia
Se abraçava no terreiro. (IDEM, 2021)

Tem também uma linha de sete que é chamada de alternada, que rima o primeiro verso com o terceiro e o segundo verso com o quarto, compreendendo agora verso como cada frase da estrofe. Este modelo, segundo Silvano Pereira complica um pouco para cantar, pois dificulta na hora da manutenção das rimas. Porém era usado porque naquele tempo o samba de 'profia' era pra pegar fogo. A expressão 'porfia' é muito utilizada entre os sambadores e se refere ao desafio ou à porfia, muito comum entre os repentistas.

Para Silvano Pereira existe na cantoria uma linha de dez que tem o pé quebrado e o pé escondido no mesmo pé quebrado. Ele tem um batuque nesse modelo e o intitula de trinta por dez com o pé quebrado e um pé escondido. Esse nome de dá porque o verso "vai numa rima e quando chega lá na frente você solta uma rima diferente, que você vai dizer: 'oxente', 'tá' doido o homem. Mas, naquela rima diferente, lá na frente vai ter uma rima pra casar com ela". Para exemplificar, Silvano Pereira cantou como parte de um coral: "O rei do samba sou eu, o rei do samba sou eu, O rei do samba sou eu". Como resposta, explica ele, a outra dupla canta o mesmo trecho. Quando isso for cantado e respondido umas três ou quatro vezes aí se entra na rima, como cantou Silvano Pereira, nomeando de chumbo grosso:

Fui sambar em Mundo Novo
De lá eu fui pro Cobé
'Tava' eu e Zé Beté
Foi cantar pra aquele povo
Tinha um 'cantadozin' novo
Esse desapareceu (aí eu já soltei)
O mais velho correu
Com o pandeiro na mão
Gonzaga rei do baião
Roberto rei da canção

No cangaço Lampião
Mas o rei da chula sou eu. (IDEM, 2021)

Complementando o comentário, Silvano Pereira ressalta que o verso “ele desapareceu” é justamente que ele deixou o pé escondido para aparecer no final, rimando com “o rei do samba sou eu”. Ele continuou informando que “tem muita coisa na cantoria”. Sobre o oito a quadrão, ele me relembrou que durante as revisões das letras dele a gente já havia analisado o modelo que tem três rimas, solta, depois mais três iguais e amarra na que soltou no ar. Também tem o galope a beira mar: “Em uma ocasião, eu fiz uma chula em galope, mas deu muito trabalho para a segunda voz aprender na época, mas fizemos. Diz assim:”

Eu amanheci sentindo calor
Porque na chapada o sol é mais quente
Chamei Zé bete, ele ficou contente
É pra gente ir pra Salvador
Ele foi dizendo, é claro que eu vou
Porque amanhã quero me banhar
Trabalhei bastante, quero descansar
A gente precisa um dia de lazer
Um banho de praia pra mim é viver
Cantando batuque na beira do mar. (IDEM), 2021)

Nessas explanações Silvano Pereira ainda explicou sobre a estrutura do “mourão perguntado e do mourão ‘vortado’, que digo uma frase e outra pessoa diz a outra”. Para exemplificar, cantou um mourão perguntado que ele está atualmente compondo:

- O que é democracia? (pergunta)
- Eu não ‘tô’ te respondendo (resposta)
- Quem foi que enricou correndo?
- Se eu soubesse eu dizia
- Quantas horas tem o dia?
- Só se eu tivesse contado
- O sol nasce de que lado?
- Nunca prestei a atenção.
E também não respondeu não
O que lhe foi perguntado.
- Fale nas quatro estações
- Eu só conheço a do trem
- Quantos anos você tem
- Não devo satisfação [...]. (IDEM, 2021)

Para Silvano Pereira “esse tema é combinado para não dizer certo, mas é pra dizer errado que é para o povo achar graça”. Na opinião dele “a cantoria mais difícil é o repente porque você tem de saber a ler muito e saber um pouco de tudo, História, Geografia, Ciências, Religião, tudo, pra quando uma pessoa lhe pedir um tema você saber dizer”. Como referência

de repentista que faz repente "brabo no mundo" é do pernambucano Louro Branco, que já faleceu. Silvano Pereira lembrou que "Louro Branco era evangélico e estudou a Bíblia. Cantando em Serrinha, o tema foi religião, eu me lembro que ele fez uns versos sobre o tema". Como o desafiante não sabia nada de religião, no final da disputa Louro Branco fez uns improvisos e acabou com o cara, como exemplificou cantando:

> Vou guardar minha viola
> Que eu já terminei meu hino
> Bule-Bule eu não quero
> Bater mais nesse menino
> Não gosto de botar canga
> 'Ni' quem tem pescoço fino. (Informação verbal)[52]

Silvano Pereira finalizou a explanação sobre os repentistas dizendo que após essa última estrofe "eles pararam, emborcaram as violas e se abraçaram, porque aquela briga é só durante a cantoria". Sobre as dificuldades de fazer cantoria ele confessa: "um cara como eu não pode cantar de jeito nenhum, porque não sei falar e ainda tenho de ter o Português certo. Na chula pode, é o que mais tem é erro de Português, mas no repente não". Silvano Pereira, nesses depoimentos, em dois áudios de seis minutos cada, deixou muitas informações importantes para essa pesquisa. Para ele, no Norte cada menino sabe fazer rima com muita facilidade, até para pedir uma coisa ele pede rimando, com muita fluência.

Uma característica observada na postura de Silvano Pereira durante as revisões das suas letras autorais e também agora, durante as entoações destas quatro últimas obras destes parágrafos anteriores, é a habilidosa busca pelo tom confortável para começar a cantar cada música. Antes de começar cantar uma melodia, ele canta sempre um "Ê". Precisamente, a nota melódica solfejada para cada "Ê" que ele cantou foi Ré2. A partir desta pista deixada por Silvano Pereira havia agora uma dúvida. Esta nota Ré2 seria a tônica do acorde de Ré maior e, portanto, as músicas estariam no campo harmônico de Ré maior? Essa nota Ré2 seria a quinta, uma oitava abaixo, do acorde de Sol maior, conforme a maioria das afinações dos instrumentos usados no samba local, principalmente no cavaquinho? Essa nota Ré2 seria o som da quarta corda do cavaquinho afinado em Sol maior, a partir da corda mais grossa 4ª, 3ª, 2ª e 1ª, com 'Ré-Sol-Si-Ré'? Haveria também a possibilidade de ser outra coisa. Portanto, só mesmo o próprio Silvano Pereira para explicar.

[52] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

Eu já tinha programado um encontro em Itaberaba quando eu estivesse em trânsito indo para Utinga - BA no dia três de dezembro. Era a ocasião para preencher o que faltava no formulário de pedido de registro de autoria das letras, de assinar e rubricar as páginas do livro impresso, anexar documentos ao envelope já endereçado e de postar no Correios. Além de combinar o encontro presencial em Itaberaba, o esclarecimento veio em mensagem de áudio e nela Silvano Pereira descreveu a situação assim:

> Eu faço isso às vezes quando eu 'tô' sem o cavaquinho porque a nota do cavaquinho faz a quarta corda. As três outras cordas, a terceira, a segunda e a primeira cordas são presas. Aquela corda quarta fica solta. É ela que faz a nota. Se você 'altiar' ela a nota vai 'ficano' fina também. Agora se estou sem o cavaquinho e alguém me pede pra fazer um verso eu faço isso antes e aí eu vou cantar naquela altura. Simplesmente isso. (IDEM, 2021)

Nesta descrição, Silvano Pereira pontua que, embora as cordas se afinem entre si formando o acorde, nem sempre este acorde estará dentro do diapasão, podendo estar acima ou abaixo, conforme o gosto de quem estiver afinando e o propósito do momento. O diapasão, neste caso, é uma referência sonora determinada por um instrumento que emite a nota Lá.

Durante a explicação, na mensagem de áudio, Silvano Pereira cantou novamente a nota, pronunciando 'Ê' e a nota cantada vibrou na frequência de Ré2. Restava ainda perguntar se essa seria uma habilidade de quem tem ouvido absoluto ou era por força do hábito e a memorização apenas do som da quarta corda do cavaquinho. Ouvido absoluto o conceito dado à capacidade que algumas pessoas têm de identificar a nota musical exata sem a necessidade de um instrumento ou aparelho de referência. Geralmente os músicos treinados têm o conceito de ouvido relativo. Para a possibilidade de ter o ouvido absoluto, Silvano respondeu:

> Não conheço notas musicais assim, agora quando eu estava no estúdio gravando, o cara tinha um aparelho lá de afinar violão. O cavaquinho ele não conseguiu afinar, na minha afinação. A minha afinação é uma viola 'trevessada'. A viola com dez cordas ou doze, como antigamente era, e o cavaquinho são quatro. O meu cavaquinho afinado, da pestana, do derradeiro traço contando para baixo, conta cinco traços. 'Trevessa' o dedo da terceira até a primeira corda e deixa a corda quarta solta. No estúdio eu tive que afinar o cavaquinho na nota que eu queria cantar e o arranjador procurou a nota no teclado para fazer os arranjos. (IDEM, 2021)

Com essa explicação fica esclarecido que na prática, a afinação do cavaquinho será de acordo ao momento, sem a busca precisa por uma afinação por diapasão. Sobre as teorias musicais Silvano Pereira deixa claro em depoimentos que não sabe quais as notas que ele está tocando, ou qual a tonalidade está tocando, acaso alguém lhe pergunte depois do *show*, por exemplo. Ele diz que para saber,

> Só se você pegar um violão e 'fazer' aquela mesma nota, aí você sabe se é Fá ou se é Dó, Mi ou se é 'surtenido' de algum som ou coisa dessa. Se eu tocar o meu cavaquinho eu boto a altura que eu quiser, mas não sei que nota é que eu 'tô' cantando. Nenhum cantador de chula sabe. O Valdir pode saber porque ele toca o baixo e já foi músico acho que em trio, ele sabe. A nota passa ser a altura da quarta corda. Vai afinando a corda e a goela também. Se samba não for amplificado e o ambiente estiver com barulho, aí precisa afinar o cavaquinho numa afinação alta. Eu mesmo afino o cavaquinho na doida. (Informação verbal)[53]

Além de muitas informações oferecidas por Silvano Pereira de forma presencial, no festival de Chula Amarrada realizado em Mairi, e de forma virtual, através de ligações e troca de mensagens de áudio pelo *WhatsApp,* dois acervos autorais foram oferecidos por ele a esta pesquisa se tornaram fontes de apreciação. O primeiro acervo foi o boneco do que seria o seu livro de letras de músicas para ser revisado, impresso e registrado por mim, contendo dois arquivos em PDF. Esses dois arquivos reuniam cento e seis letras de músicas autorais. O segundo acervo foi um *PenDrive* contendo dezenove pastas e nelas, trezentas e vinte e dois áudios de músicas autorais, no formato MP3, incluindo chulas e batuques. Generosamente esse *PenDrive* foi oferecido pelo autor como presente ao meu pai, como uma lembrança pelos anos de amizade do tempo que trabalharam em Piritiba.

Para Silvano Pereira, o seu acervo musical, as composições de outros sambadores e as chulas que fizeram história na região pesquisada se constituem como o mais presente e verdadeiro Jornal Cantado. Foi através da apreciação dessas músicas que as pessoas sem escolaridade ou sem acesso a jornais impressos, rádios e televisões tiveram acesso às notícias da época. Nos encontros, nos sambas, nas Festas e Folias de Reis, nas comemorações de São Cosme e de São Damião, nas rezas, nos batizados, nas tarefadas, nos 'digitórios', nas batas de milho ou de feijão, nos Boi de Roça ou Boi Roubado e em outros momentos, as pessoas ouviam essas letras cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais como a fonte mais divertida e informativa do tempo e do lugar. Silvano reforça a graciosidade desse Jornal Cantado quando comenta sobre a importância que teve a fita K7, a única forma de registro e de divulgação das músicas naquela região. Nas suas chulas, as notícias relevantes, as mortes de pessoas influentes, conflitos familiares, valores, crenças, sentimentos etc. eram contados e cantados através de apresentações ao vivo em forma de samba de pé de parede ou eram reproduzidas naquele toca-fitas à pilha, até mesmo nos mais longínquos recantos da zona rural.

[53] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

Em forma de análise de dados, dissertaremos sobre algumas obras textuais de Silvano Pereira, à procura do elo entre o seu conceito de Jornal Cantado e as abordagens feitas nas chulas e nos batuques aqui apreciados e interpretados. Para facilitar a leitura e pensando nos seus apreciadores de pouca escolaridade, Silvano Pereira exigiu para o seu livro que as letras fossem formatadas em 'caixa alto' (maiúsculas). Na chula Por Aí Existe Sambador, o compositor já mostra o seu cartão de visitas, afirmando a sua importância na história do samba:

> Por aí existe sambador
> De mim tem uma dor
> Mas não quer me dizer
> Deve ser que tem pouca imagem
> Não tem a coragem de me aparecer
> Tá querendo me sujar de lama
> Sambador derrubar minha fama
> Isso é o que eu quero ver [...] (IDEM, 2021)

A ideia de que há também uma porfia velada no samba de raiz é também expressa nesta chula. Para o compositor, há uma leve disputa por espaço no universo do samba da região, mas a maioria das abordagens feitas neste sentido são para agradar o gosto do povo que compara o samba de raiz com os desafios do estilo de repente.

Ainda neste sentido de porfia, a chula Bruxaria desenvolve mais um pouco sobre disputa por espaço, mas também atribui a sua capacidade composicional ao dom divino:

> [...] Tem deles que tem inveja
> Do trabalho que eu faço
> Minha chula é um trovão
> Das chuvas do mês de março
> É deus que passa pra mim
> Pra eles depois eu passo
> Minha chula é radiante
> Eu tenho que cantar bastante
> Se Deus me der o espaço [...]. (IDEM, 2021)

Na chula Nasci em Mundo Novo, Silvano se introduz e apresenta a sua terra natal, Mundo Novo, estabelecendo um forte grau de pertencimento com a cultura rural:

> Eu adoro a minha terra
> Quem bebe daquela água
> Faz chula canta e não erra
> Lugar de gado de raça
> Aonde a ovelha berra
> Eu vivi mais meu irmão

Subindo naquela serra
Eu adoro Mundo Novo
Se possível eu faço guerra

Nasci de família pobre
Humilde, triste e carente
Até com os 14 anos
Eu era muito doente
Eu fui criado sem pai
Só minha mãe no batente
Lavando roupa de ganho
Para dar comida a gente
Nem natal, nem ano novo
Eu nunca tive um presente

Fiquei morando na roça
Obedecendo o patrão
Trabalhando como escravo
Em roça de plantação
Sem ter direito a escola,
Sem fé, sem religião
Encontrei com Zé Beté
Em um samba lá no Sertão
Pra mim foi Jesus que quis
Hoje me sinto feliz
Com o meu cavaquinho na mão. (Informação verbal)[54]

A expressão Notícia Cantada, escolhida por Silvano Pereira para se referir ao papel do samba de raiz aqui pesquisado ganha reforço, complemento e empregabilidade quando analisamos a chula autoral A Cidade de Mundo Novo de Bel de Modesto em parceria. Bel de Modesto, que terá um trecho nesta pesquisa desenvolvendo sobre a sua história de sambador, em entrevista presencial me contou como foi o processo de composição: "Eu cantava muita coisa dos outros, mas tinha um colega aqui e eu disse: rapaz, vamos fazer umas chulas aqui. Ele disse, como é? Eu disse: aqui do Estado da Bahia. Ele disse bora. Aí eu comecei a chula e nós fizemos. Escute bem a letra!" (IDEM, 2021)

A letra da chula A Cidade de Mundo Novo, de Bel de Modesto, em parceria conta e canta em resumo uma parte da história do surgimento de Mundo Novo:

A cidade do Mundo Novo
Do interior da Bahia
Foi descoberta através
De um fazendeiro que havia
À busca de apascentar
Um rebanho que possuía
Por ver água à flor da terra
No eixo daquela serra (ali)
Fez a sua rancharia.

[54] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

Vou lhe contar uma ‘históra’
Tu vai saber a resposta
O nosso Deus poderoso
Pra os filhos não fecha a porta
Pra quem estar ou quem vai
Morar no alto ou na grota
Deseje ser sabedor
Quem foi o comendador
Foi José Carlos da Mota.

Botou fogo e fez queimada
Encheu o céu de fumaça
Trabalhou de ‘sole a sole’
Mostrando que tinha raça
Foi no século dezenove
Quem procurar lendo acha
Embora com muito custo
Devemos erguer o busto
Desse homem ali na praça. (Informação verbal)[55]

Outras chulas de autoria de Silvano Pereira estão incluídas nesse formato de Notícia Cantada, às vezes caracterizadas como histórias cantadas, abordando fatos singulares que envolvem uma personagem local, um ídolo nacional, um parente, um amigo ou uma pessoa influente para o povo da região. Em muitas chulas encontramos homenagens a pessoas que morreram e em alguns casos, a composição e a gravação foram solicitadas e patrocinadas por um parente do(a) falecido(a). A chula Homenagem a Humberto noticia o falecimento do senhor Humberto Moraes, uma pessoa de influência na região e ao mesmo tempo lhe faz uma homenagem póstuma, como exemplifica Silvano Pereira na primeira estrofe:

Era um vaqueiro afamado
Que não perdia carreira
Seu filho batendo esteira
E ele puxava o gado
Em seu cavalo ensinado
Sempre lhe obedeceu
E nunca esmoreceu
Correndo nos matagais
Morreu Humberto Moraes
A Bahia entristeceu [...]. Informação verbal)[56]

Na chula A Minha Mãe me Deixou Criança, Silvano Pereira junta numa mesma letra a ideia da Notícia Cantada, do sentimento de amor à mãe, do saudosismo e aborda a articulação da Notícia Cantada com o modelo tecnológico de comunicação das rádios e da televisão:

[55] Informação oferecida por Bel de Modesto, em entrevista presencial, em Mundo Novo, em novembro de 2021.
[56] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

A minha mãe me deixou criança
Eu não tenho lembrança
Dizem que era bela
Eu fui criado
Sem ter alegria.
Na fotografia
Eu conheci ela.

Eu fui criado
Por uma família pobre
Que fez de tudo
Para me verem crescer
Eu quis saber se minha mãe era viva
Pus um anuncio no jornal e na TV
Eu tinha um rádio, eu ligava toda hora
Fiquei sozinho em cima da passarela
Sem ter resposta
Eu fiquei triste no canto
Chorava tanto por não ter notícia dela

É só tristeza
Que eu sinto agora
Saio lá fora
Começo a cantar
Quando eu encosto
Naquela janela
Eu lembro dela
Começo a chorar

Mamãe eu ainda era criança
Na roça eu gostava da brincadeira
Eu tinha o meu cavalo de pau
E um cordão no lugar da focinheira
Mamãe nessa vida eu fui crescendo
Vivendo dentro da honestidade
Mamãe a senhora foi embora
Hoje o meu peito é morada da saudade. (IDEM, 2021)

Muitas chulas de Silvano Pereira trazem histórias que envolvem a mãe dele ou outras mães, imprimindo sempre às chulas um sentimento de respeito e saudade. O autor deixa claro que amor existe, mas não há amor maior que o amor da mãe, como diz a letra da chula Mãe:

Mãe, a senhora foi embora
Mamãe, eu fiquei na solidão
Peço que se estiver me ouvindo
Faça-me uma ligação
Mãe quando eu lembro da senhora
De saudade a gente chora
Como dói meu coração

Eu conheço muitos casais
‘Que diz que ama e tem paixão’
Vive grudado um com o outro
Acho bonito essa união

Às vezes o cheiro de um perfume
Daí já nasce o ciúme
Trazendo a separação

Não acredito no amor
Que só trás decepção
Não existe fidelidade
Que deu lugar à traição
Veja como é falso o amor
Foi Dalila quem cortou
O cabelo de Sansão

Mãe, dizem que existe amor
Olha eu não sei nem onde mora
A mulher diz ao homem eu te amo
Hoje e amanhã já manda embora
Mãe é a pura realidade
Olha o amor de verdade
Só encontrei na senhora. (IDEM, 2021)

Silvano Pereira junta a Notícia Cantada com homenagem, realidade e ficção, assim como busca incluir nas suas chulas muitas noções de respeito e dignidade. Lições de moral e de ética, valorização da verdade e da honestidade são sempre conteúdos desenvolvidos nas chulas do autor, como fez na composição da chula Roque Trabuco, nome referenciado por ele como um grande nome na história do samba que ele conhece. Assim escreveu Silvano Pereira:

Dia treze de abril
Eu cheguei de Pernambuco
Eu tive um pressentimento
Quase que fiquei maluco
Eu andei a casa inteira
Igual a um velho caduco
Fui até a geladeira
Tomei um copo de suco
Quando eu deitei, eu dormi
Sonhei com Roque Trabuco

No sonho ele me dizia
Silvano, meu companheiro,
Já comprei minha passagem
Pra meu lugar derradeiro
Não quero que você chore
Não entre em desespero
Eu "tô aqui nas alturas
Daqui vejo o mundo inteiro
Diga a meu irmão Pedrito
Que guarde bem meu pandeiro

Acordei muito assustado
Meu corpo todo tremeu
Eu dei um grito no quarto
Que a casa estremeceu
Quando eu cheguei na sala
Meu Deus, o que aconteceu?

O telefone tocava,
Era o telefone meu,
Era Pedrito dizendo:
Silvano, Roque morreu.

Você fala com Pedrito
Eu digo mais uma vez
Que ele siga a cantoria
Fazendo o que a gente fez
Tocando chula e batuque
Na festa de Santo Reis
Faça as suas cantorias
Em qualquer data do mês
O nosso grupo era quatro
Deus me levou, ficaram três.

Roque foi vereador
Ele cumpriu sua meta
Também foi vice-prefeito
Sempre na estrada certa
Homem de bom coração,
Uma pessoa correta.
Seu pandeiro "tá" guardado
Nunca mais foi numa festa
Ô Gidú seja político
Como o teu pai fui poeta. (IDEM, 2021)

Em conversa com Silvano Pereira e através de outros depoimentos de sambadores da região e do Grupo Os Amantes do Samba, se evidenciou que o nível de escolaridade das pessoas que fazem e apreciam o samba tradicional de raiz da região aqui pesquisada é baixo. Silvano Pereira afirma que através das suas Notícias Cantadas, das suas chulas, já ensinou a muita gente. Ensinou sobre samba e ensinou também sobre a História do Brasil e da região, sobre direitos, deveres, sobre moral, ética, respeito, dignidade, fraternidade etc..

Ao trazer para esse contexto a experiência que tive durante a infância e a juventude, com meus pais e muitos parentes meus sem alto nível de escolaridades, cabe aqui atribuir parte do aprendizado deste povo à oralidade, incluindo nesta oralidade as apreciações das chulas autorais de Silvano Pereira e de outros sambadores daquele tempo e lugar. Ouvi o meu pai dizendo que não sabia fazer a letra do O, mas ele nunca precisou de alguém para dizer a ele sobre os deveres dele. Deste mesmo homem ouvi sempre que era importante ser honesto, justo, trabalhador, digno, fiel e uma série de adjetivos que poderiam ser direcionados a um homem sério e de respeito. Naquele mesmo tempo, em anos anteriores e até a atualidade, o meu pai sempre elogiou as chulas de Silvano Pereira, em seu teor musical e textual.

Lições de vida são cantadas e contadas, assim como o respeito e a admiração pelos seus colegas sambadores, como podemos exemplificar com a chula Ligou, Desligue:

Se você ligou, desligue
Se você quebrou, concerta
Se tu mora na cidade
Nunca deixe a porta aberta
Se tem volta na estrada
Tire e deixe a estrada certa

Se você cavou, enfinque
Se arrancou, tampe o buraco
Se alguém te dê a farinha,
Por favor, não rasgue o saco
Não corra de homem forte
Nunca bata em homem fraco

Você não sabe, pergunte
Se você sabe, esclareça
Se você cair na derrota
Por favor, não esmoreça
Se ganhar conte a vitória,
Mas se perder, obedeça

Se você sujou, limpe
Limpe sem fazer careta
Se algo não lhe pertence,
Por favor, não se intrometa
Não compre gato por lebre
Nem pião por carrapeta

Se não conhece Pedrito
De Roque não sabe o plano
Não queira ser Bule-Bule
Nem Zé Beté, nem Silvano
Senão tu cai no fracasso
Vira maluco ou palhaço
Aí entra pelo cano. (IDEM, 2021)

Silvano Pereira conta a situação de um médico que não cumpriu com o juramento e este ato falho foi prejudicial. Nesta chula e em muitas outras composições dele a palavra criança e as situações que envolvem a infância e a adolescência também são temas muito abordados. Há quase sempre nas suas obras composicionais uma mescla de sentimento, homenagem, saudosismo e lição, como exemplifica a letra da chula Falso Juramento:

Era um médico renomado,
Homem de grande riqueza.
Casou-se com uma mulher,
Dona de grande beleza.
Todos dois eram arrogantes,
Não gostavam da pobreza,
Um filho de oito anos,
Simples por natureza.

Um dia esse menino
Foi a um passeio escondido.
Vestiu a roupa de um pobre

Pra não ser reconhecido.
Quando voltou foi correndo,
Que já tinha escurecido.
Ele foi acidentado,
Ficou bastante ferido.

E o médico de plantão,
Não quis ver esse doente.
A fim de ganhar dinheiro,
Chamou outro paciente.
Esse menino sozinho,
Não vejo nenhum parente.
Deixo ele pra depois,
Que pode ser indigente.

O doutor ia saindo,
Resolveu voltar da porta.
Ele e uma enfermeira
Vinham fazendo chacota.
Quando descobriram o corpo
A criança já estava morta.
Vendo que era seu filho,
O doutor caiu de costa.

Pra o doutor que age assim,
Veja o que aconteceu
Considero o seu diploma
O saber que Deus lhe deu
Quando chegar um doente,
Ouça esse pedido meu:
Doutor, o senhor atenda,
Que pode ser filho seu. (IDEM, 2021)

Quando Silvano Pereira junta Notícia Cantada, saudosismo, sentimento materno e a realidade rural da região pesquisada em uma mesma composição, o resultado se torna atraente para os seus apreciadores. Um exemplo desta mistura de temas pode ser observado na chula Casa Amarela. A chula pode transportar ouvintes e leitores para um universo de vida simples, longe das tecnologias e dos ruídos da cidade grande. É possível visualizar o local e a cena através da escrita clara e detalhista do compositor:

Fui visitar a casa que eu fui criado,
Era uma casa que tinha a frente amarela.
Fiquei de fora prestando muita atenção,
Vi um pilão, uma lata e uma tigela.
Fiquei falando sozinho com meu pensamento,
Eu tive um pressentimento que vi mamãe na janela.

Eu ainda vi um pedaço da cocheira,
Onde eu botava ração pra os animais.
E “ni” um prego, um pedaço da espora
Que eu quebrei correndo nos matagais.
E uma corda de laçar que encontrei.
Acredite que eu chorei com saudade dos meus pais.

Eu vi o cepo que a gente cortava carne,
Com um facão desses da marca “jacaré”.
Vi o poleiro de mamãe prender galinha
E um cercado pra criar porco “baé”.
E no quintal um pedaço da esteira
E uma velha chaleira que mãe fazia café.

O fazendeiro desmatou toda a fazenda,
Fiquei chorando sem ter razão pra sorrir.
Não ouço mais o grito da caipora,
Nem o latido do cachorro javali.
E a raposa que abusava no terreiro,
Por causa do fazendeiro, nem mais caça existe ali. (IDEM, 2021)

Como exemplo de saudosismos, permeado pelo amor materno, Silvano compôs Que Saudade do Passado. A primeira estrofe já dimensiona o alcance poético da chula:

Que saudade do passado
Os meus irmãos no roçado
E meu pai tinha cuidado
Pode crer que era assim
Gado comendo capim
E um grito de vaqueiro
Eu brincando no terreiro
E mamãe perto de mim. (IDEM, 2021)

O acervo de áudios e letras de chulas de Silvano Pereira nos transportou para um nível de apreciação e bem estar profundo, por causa da quantidade e da qualidade das gravações e dos textos autorais. Quando o sambador junta, à proposta de Notícia Cantada, a ficção e a homenagem a sambadores do seu convívio, a composição se torna história local e registro singular de crenças e de memórias de um sambador, mas também de uma geração, como fez na chula Sonhei que Cheguei no Céu:

Sonhei que cheguei no céu
São José cantando um Reis,
São Pedro tomou a porta
Com uns quatro, cinco ou seis
Jesus disse, entre agora,
Mas amanhã vai embora
Que não chegou a sua vez.

Vi Lourival e Lali
Tocando uma radiola
Miraldo de Piritiba
Cantava e jogava bola
Logo assim que eu entrei
Com pouco tempo encontrei
Com Sampainho da Viola

Augusto, tio de José

Disse a Jesus: "tô" contente
Com a chegada de Alípio,
No céu vai ter samba quente
Pra cantar chula tem sede
Samba de pé de parede
Já correu com muita gente

E Joanito com um prato
Já vi agitando a massa
Irineu Grande no samba
Já vi levantar fumaça
Lá no céu armou a tenda
Saiu atrás de uma venda
Pra beber uma cachaça

Jesus disse: aqui no céu
Só um suco de limão
E no mais é luz de vela,
Toda noite é oração
Quando amanheceu o dia
Reze cem "Ave Maria"
Se quiser o meu perdão

Zequinha cantou o Reis
Quando o samba começou
Modesto estava de perto
Disse: uma corda quebrou
O salão tem que ter luz
São Pedro disse a Jesus
Roque Trabuco chegou

Jesus disse pra São Pedro
Peça ao povo que escute
Diga a Irineu da Barra
Que por favor se eduque
Não precisa tomar choque
Com a chegada de Roque
Vai ter pandeiro e batuque. (Informação verbal)[57]

4.2 Bel de Modesto

Nascido em Mundo Novo, Bahia, Geraldo da Silva Santos é o sambador de maior idade dentre os colaboradores entrevistados nesta pesquisa. É conhecido por Bel de Modesto. O Bel é um apelido e o Modesto é em referência ao seu falecido pai, o velho Modesto. Com a idade de 86 anos, muita disposição e musicalidade, o lavrador aposentado que só cursou a primeira série do Ensino Fundamental I, me recebeu na sua casa em Mundo Novo para uma boa conversa. No samba, a história musical de Bel de Modesto começou ainda na sua

[57] Informação oferecida por Silvano Pereira, em entrevista feita virtualmente via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

infância, quando presenciou eventos de adjutórios promovidos por seu pai e por compadres e amigos. Outra modalidade de adjutório daquela época era o "digitóro roubado", segundo Bel:

> O 'digitóro' roubado era assim: você tem um trabalho aqui, tem uma fazenda ou tem uma roça grande e você sozinho não 'tá' dando conta. Você tem eu, que sou o seu 'cumpadi', tem outro cunhado seu ali, outro irmão ali que 'diz': 'rumbora' roubar a roça de Laécio? Então, 'vumbora'. Porque no boi roubado eu reunia as pessoas, até 'pussive' a comida a gente providenciava, tudo porque se fosse de vinte pessoas tinha que providenciar carneiro, porco, esses 'negoço', a bebida, isso e aquilo, sem você saber. Você 'tava' em casa lá e eu mais um colega meu, que fosse roubar comigo lá o seu trabalho, reunia o pessoal todo. Ia logo no fogueteiro, comprava uma 'duza' de foguete, guardava em casa. Se a casa fosse mais longe, quando era onze horas da noite cada um saía 'de a pé', porque montado não ia. Se era serviço de enxada, todo mundo saía com sua enxada no ombro. Se fosse foice pra roçar roçagem, esses 'negoço' tudo, levava suas 'ferramenta'. (Informação verbal)[58]

Para Bel de Modesto, havia um interesse bonito em ajudar as pessoas que precisavam fazer um serviço grande em pouco tempo, mas não tinha condição de fazer sozinhas e nem condição financeira de pagar para pessoas fazerem. Acontecia como prática naquela comunidade rural a tradição de juntar pessoas para um momento de lazer e diversão, com muita música, muito alimento e até bebida alcóolica, porém, com o propósito maior de ajudar aos que precisavam e promover a comunhão no lugar, como continua Bel, detalhando sobre o adjutório:

> Você tá dormindo lá mais sua esposa, se tiver filho e tudo e nós 'vamo' aqui, 'umbora' reunir o pessoal 'todim'. Chegava na frente da sua casa, o cachorro 'rêu, rêu', se tivesse cachorro e tudo. Ninguém conversava nada preparado lá. Se tivesse cancela ou qualquer coisa que empatasse chegar pra frente da casa assim, ali você cantava o boi. Você sabe o que é o boi que canta? Chegava assim e dizia, alegre né: "Ô seu Laécio, 'tamo' aqui na sua casa pra fazer o seu serviço, que eu sei que o senhor não 'tava'. Vá 'cuidano' a obrigação que nós somos o ladrão e nessa hora nós 'entrava'!" Aí botava fogo no foguete, bomba estourava, aí você levantava: meu Deus o que é isso? Mas, se você conhece do artigo que a gente foi fazer, aí você já levantava assombrado e tal, 'muié' e 'fi' e tudo. (IDEM, 2021)

Para o acontecimento de um adjutório roubado, também conhecido como boi roubado quando o dono do serviço é surpreendido pela equipe que vai fazer o serviço, que geralmente o trabalho é para limpar a terra para o plantio ou fazer manutenção de roça já plantada, este dono precisa providenciar alimento e bebida para a equipe toda. No entanto, essa responsabilidade era facilmente resolvida por força da alegria do anfitrião ao saber que seu serviço seria feito e o custo seria extremamente menor. Abatiam-se ali galinhas, porco,

[58] Informação oferecida por Bel de Modesto, em entrevista presencial, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

carneiro, peru etc. Comprava-se a crédito no lugarejo mais perto e tudo era resolvido em nome da coletividade, explicada por Bel:

> E a turma toda cantando ali no 'mei' do terreiro e tal. Aí você recebia o pessoal e agora já era a sua parte de providenciar a comida e tudo pro outro dia. Aí todo mundo entrava pra sala e ia sambar até cinco 'hora' da manhã. Quando o dia clareasse todo mundo 'panhava' sua ferramenta pro trabalho. Todo mundo na roça o dia clareando. Quando era dez horas da manhã você já era pra 'tá' com o almoço pronto que aquele povo vinha dez horas almoçar. Todo o trabalhador que 'tava' ali na roça vinha almoçar. Ali tomava uma cachacinha. Tinha a cachaça, tinha a bebida, tinha tudo. Almoçava, terminava de almoçar, 'psii', ((assovio)) serviço de novo. Muitas vezes terminava cedo o serviço, agora ali ia fazer o que? Tinha a bandeira que é uma das coisas mais 'importante'. (IDEM, 2021)

Um evento como esse, que agregava força de trabalho, compadrios, solidariedade, muita musicalidade e muita oralidade, não se encerraria sem um momento de reunião, agradecimento e confraternização. Para Bel, a parte mais inesquecível era a bandeira:

> Olha Laécio, quando era de tardinha na hora de vim pra casa, muitos pegavam um lenço grande e botavam numa ponta de uma vara. Em casa as 'muiere', moça e tudo enfeitava uma bandeirona bonita de flor e tudo, até nota de dinheiro, esperando os 'roceiro" que vinham cantando o boi de roça, o boi de quadra, quadra é verso, é improviso. Aí chegava no terreiro aquela fila de moça tudo com a bandeira bonita lá, e vinha marchando. E aqui os 'boieiro', os 'home' cantava: "belo cravo, bela rosa não me prenda não. Se prender, ô me solte, me tire da prisão." Eles vinham puxando e os outros aqui com o facão, batendo na pancada 'tim, tim, tim, tim'. É bonito demais rapaz. Isso era pra ser ao vivo pra você fazer uma dessa aí. (IDEM, 2021)

O momento pós-adjutório não era menos importante. O dia seguinte servia de comemoração com muito samba, louvação e alegria:

> Ali louvava toda mulher que 'tava' na bandeira, os 'home' da casa e 'nunseuquê' e 'pam pam'. Eu cantei muito, cantei muita bandeira que o meu pai me ensinou e eu tinha o destino já pra isso. Terminava a bandeira ali, entrava pra dentro de casa e pau no samba. Vai a maioria jantar e os outros sambando. Vinham aqueles que jantaram e tomavam conta do samba. Vezes que 'manhecia' o dia sambando. Terminando tudo, o serviço 'tava' todo pronto, o dono agradecia porque não podia ter feito sozinho de uma hora pra outra, num dia. Era uma coisa maravilhosa. (IDEM, 2021)

Bel de Modesto durante entrevista me conta a sua história e a história daquele lugar, daquele tempo e daquela gente. Esta narrativa baseada nas décadas de 1950 e 1960, cheia de sotaques e onomatopeias, formulada por um homem que se declara sem escolaridade, pode retratar a força da oralidade na história dele e da cultura vivenciada e produzida por ele e pela sua família, principalmente no samba:

> Era naquela época que no nosso Estado aqui surgia muita seca e o pessoal saia de outros lugares e vinha atrás de recursos. Papai veio mais um 'cumpadi' dele trabalhar aqui nessa região aqui do Cobé. Nisso, a minha mãe era viúva. Tinha casado, ficou viúva. Aí, com isso com aquilo, papai sambador e ela tocava viola. A minha mãe tocava viola e era violeira boa. Então com esse 'negoço' de Modesto Sambador, arrumaram um namoro lá e casou. Nós somos da minha família quatorze filhos. Sete 'home' e sete 'mulé'. (IDEM, 2021)

Na história da musicalidade da região de Mundo Novo, os sambadores referenciam o nome de Bel Modesto, referenciando também o seu falecido pai, o velho Modesto. A sua mãe, boa violeira, citada com orgulho pelo entrevistado deixou lembranças das suas *performances* com a viola em casa, mas a referência sobre os momentos de iniciação e de desenvolvimento no samba, Bel de Modesto encaminha ao pai. Sobre esta etapa da vida e sobre as novas fases de amadurecimento, ele descreve:

> Eu tenho setenta e dois anos de samba, de cantoria. Ensinei a muitos. Primeiro eu sambava junto com meu pai, mas não tinha muita preferência nem influência. Apareceu um "Silvanim" que começou sambar mais eu. Ele morara e era vaqueiro numa fazenda perto de Jequitibá. Eu ia buscar ele lá. E quando a gente se encontrava começou cantar umas chulas. Meu pai dizia nessa época que eu já 'tava' 'home": ô Bel, toma o carro de Gildásio e vá buscar Silvano lá, porque papai era viciado e não tinha dó de nada, era viciado mesmo no samba. Eu ia buscar ele, nós 'cantava' aqui, no outro dia eu ia levar e lá vai, vai, vai... Foi surgindo a dupla de Silvano e Bel, Silvano e Bel, Silvano e Bel..... Aí tinha todo sambador por lá, mas tinha que respeitar Silvano e Bel. Era tão de um jeito que o pessoal quando via um não chamava só Bel ou Silvano. Tratava: ô Silvano e Bel! Tratava desse jeito. (IDEM, 2021)

Ao abordar a questão do anonimato de sambadores individuais ou de duplas de samba da região, que cantam o repertório de chulas e batuques, Bel de Modesto enfatiza, como também afirmam outros colaboradores pesquisados, a ausência de suporte financeiro e de apoio de instituições públicas ou particulares para a difusão do samba tradicional de raiz. Uma amostra desta realidade aparece na fala dele quando aborda a trajetória da sua carreira artística com Silvano Pereira:

> A gente foi subindo a fama naquela época, mas não tinha um homem que tivesse o plano de botar essa dupla pra subir. Não tinha. Nós não alcançamos um homem ou uma mulher ou sei lá o que for que tivesse o bom senso pra dizer, ou vou fazer essa dupla subir. Eu chamei Silvano para fazer como Caju e Castanha, para ir para São Paulo. Eu disse a ele, eu não sei ler não, mas eu assino o meu nome. Tu 'lê'. Eu garanto a você que se nós for pra São Paulo tocar cavaquinho e cantar, quando chegar na Praça da Sé, que eu conheço ali, chegando lá tocando cavaquinho e cantando nós arruma a vida, Silvano. Ele esmoreceu, mas quando foi um dia resolveu, vamos sair no mundo. Nós 'fomo' até Xique-Xique e lá ele disse: eu não vou mais não [...]. (IDEM, 2021)

Dando prosseguimento à narrativa, Bel Modesto me contou o plano proposto para o parceiro com o objetivo de chegar a São Paulo e fazer carreira musical, levando o samba tradicional de raiz para o Sudeste brasileiro. Neste plano, o trabalho duro braçal, contido no ofício do lavrador seria o meio de conseguir recursos financeiros:

> Eu disse a ele: Silvano tu não tem coragem de roçar mato não? De capinar de enxada não? Nós ganha o dinheiro é andando. Nós chega em uma fazenda, trabalha uma semana, nós ganha a semana trabalhando de foice e enxada, aquele dinheiro já dá pra nós seguir mais pra frente. Chegar lá na frente nós vamos caçar nosso objetivo que dá certo pra nós. E disse a ele: 'tu é' cantador, rapaz, 'tu sabe' improvisar, 'tu faz' chula de todo jeito, mas não deu certo [...]. (IDEM, 2021)

Embora tenha começado a história de Bel tocando vários instrumentos musicais, inclusive o cavaquinho por influência da mãe, após um acidente que atingiu a sua mão esquerda ele não mais tocou instrumentos de corda, como nos conta após lhe indagar sobre suas habilidades com instrumentos:

> [...] Apesar que eu já fui bom violeiro, cavaquinho no caso, essa mão minha é acidentada, a mão de tocar. Foi no engenho de cana e eu fiz até uma música dela. Então eu não toco mais viola, mas eu toco pandeiro, cuia, prato, palma, eu faço tudo com essa mão assim. Só o que me atrapalha é a viola porque 'os dedo endureceu'. Consigo segurar o pandeiro com a mão esquerda pra bater com a direita porque eu sou destro. 'Iante' disso aqui eu era um violeiro de primeira classe porque eu aprendi foi com minha mãe e outra coisa, o destino dava e até hoje, mas a junta não movimenta mais. Eu nunca fui fã do violão e não aprendi viola. Quando falo de viola eu falo em cavaquinho. (IDEM, 2021)

É quase unanimidade a afirmação de ter aprendido sozinho ou apenas vendo os outros tocando, quando indagados os colaboradores desta pesquisa. Uma exceção se verifica na história contada por Bel de Modesto sobre a mãe dele. A outra exceção é encontrar na região uma mulher com esse papel de violeira, como afirma Bel de Modesto:

> Quando mamãe era viva e a gente ainda era novo, a gente pegava na viola que o 'véio' que ensinou a ela ensinou muito bem. Ela tocava tudo, rapaz. Eu com um irmão que eu tinha chamado Zequinha 'nós fazia' o que 'nós queria' no 'cavaquin', como Zé Beté mais Silvano hoje faz ou esse Pedro aí faz. 'Oxe', aonde, não tinha, mas estragou a mão [...]. (IDEM, 2021)

Sobre o processo de ensino e aprendizagem do samba no seu convívio, Bel de Modesto me contou como foi que a sua participação na carreira de sambador de Silvano Pereira e de Pedro da Viola: "Eu comecei a sambar desse jeito com meus pais, passei a

ensinar Silvano de tudo, ensinei a esse Pedro que ‘tava’ na Laje, no tempo sem parceiro. Eu quebrava a cabeça, ensinava pra um e pra o outro”. (IDEM, 2021)

A relação de Bel de Modesto com a educação escolarizada não é singular. Também não é singular o seu depoimento sobre o processo de escolarização do seu tempo e lugar quando se refere à ausência de escolas, de professores, de acessos e de interesses de alguns pais. As coincidências não terminam por aí. Os relatos de violência doméstica e nos ambientes e processos de escolarização são comuns nas falas de outros colaboradores:

> Eu não sabia a letra do ‘O’ e meu pai me ensinou tudo. Ele batia na gente se a gente mentisse. Se você mentisse pra ele e ele descobrisse, você podia saber que suas costas... e não era ‘surrinha’ de palmada não. Era taca vaqueira, aquela de vaqueiro, de quatro pernas assim que ficava o ‘vinco’ nas costas assim, quinze dias. ‘Palmatora’, tudo que a gente apanhava. Agora, mentiu ele dizia: eu não ‘tô’ aqui pra isso aí não. Mandava fazer uma coisa, você tinha que ir meu ‘cumpadi’. Quando a gente errava que ele ia dar uma surra ele mandava nós ‘panhá’ a chibata lá no torno e dar na mão dele. E dar a mão aqui pra ele segurar e ele ‘picava o couro’. Era assim. Nós era quatorze, mas hoje eu só tenho de irmãos vivos sete, entre ‘muié’ e ‘home’. Lá não mentia e por isso eu sou uma pessoa que não gosta de mentira porque se você mentir hoje amanhã é descoberto. (Informação verbal)[59]

As práticas orais são referenciadas quando ele se refere ao modo como aprendeu a cantar e a tocar, embora prefira não conceituá-las. Esta é uma prática corriqueira entre os colaboradores da região. Ao ser indagado sobre a sua prática do canto, Bel de Modesto respondeu: “Aprendi nas Rezas de Cosme, nos sambas e nos boi de roça”. Sobre a sua habilidade composicional ele respondeu que compunha e me revelou o percurso:

> [...] Eu cantava muita coisa dos outros, mas tinha um colega aqui e eu disse: rapaz, vamos fazer umas chulas aqui. Disse, como é? Eu disse: aqui do Estado da Bahia. Bora. Aí eu comecei a chula e nós fizemos. Escute bem a letra:
>
> A cidade do Mundo Novo
> Do interior da Bahia
> Foi descoberta através
> De Um fazendeiro que havia
> À busca de apascentar
> Um rebanho que possuía
> Por ver água à flor da terra
> No eixo daquela serra ((ali)).
> Fez a sua rancharia. (IDEM, 2021)

As dificuldades que Bel de Modesto afirma ter para escrever são proporcionais ao interesse dele em me fazer compreender o que ele pretendia dizer ou cantar. Ao declamar o

[59] Informação oferecida por Bel de Modesto, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

trecho acima ele interrompeu a fala para mostrar a serra que acabou de citar, por estar a serra defronte a ele. Ao falar sobre apascentar, o sambador fez questão de explicar o significado e ainda seguiu cantando outra parte da sua obra autoral:

> Você sabe o que a apascentar? Você vem com seu 'rebãe' a procura de um lugar pra você deixar eles comendo ali por conta. Eu não sabia disso, 'tô' dizendo assim porque o cara me falou. Aí começa:
>
> Vou lhe contar uma 'históra'
> Tu vai saber a resposta
> O nosso Deus poderoso
> Pra os filhos não fecha a porta
> Pra quem está ou quem vai
> Morar no alto ou na grota
> Deseje ser sabedor
> Quem foi o comendador
> Foi José Carlos da Mota. (IDEM, 2021)

Com uma didática digna de apreciação, Bel de Modesto interrompeu mais uma vez a canção para explicar que "José Carlos da Mota foi quem descobriu Mundo Novo aqui". Lembrou que "[...] o compositor e autor fui eu aqui, meu colega me ajudando" e continua:

> Botou fogo e fez queimada
> Encheu o céu de fumaça
> Trabalhou de 'sole a sole'
> Mostrando que tinha raça
> Foi no século dezenove
> Quem procurar lendo acha
> Embora com muito custo
> Devemos erguer o busto
> Desse homem ali na praça.
> Eu conheci Mundo Novo
> A terra do fazendeiro
> Pecuária e agricultura
> Gado de corte e leiteiro
> Aqui tinha cinco bancos
> Corria muito dinheiro
> Samba de roda é cultura
> Modesto cantava chula
> E Bel batia o pandeiro.
> Vou terminar meu evento
> Vou deixar como lembrança
> Se Mundo Novo 'truxesse'
> De volta a minha infância
> Canto e recordo o passado
> Quando eu tinha a vida mansa
> Chegou o fim da história
> A velhice vai embora
> E o futuro 'é as criança'. (IDEM, 2021)

Mesmo sendo o mais velho sambador da região, quando Bel de Modesto foi questionado sobre a importância de outros sambadores na sua história de vida, a resposta foi dada de uma forma que pode ser interpretada como um exemplo de simplicidade e de humildade, dignas de quem tem respeito aos pares sambadores. Bel de Modesto respondeu que "o Silvano e o Zé Beté 'faz' chula bem difícil mesmo, 'faz' coisa fantástica mesmo". Sobre Gildásio da Barra, ele comenta:

> A letra do homem é 'braba'. É aonde eu digo a você, o cara tem a ideia boa, 'tá' descansado e faz o negócio. Esse Gildásio da Barra, não sei se você conhece, mas procure ele pra conversar. Ele fez um negócio essa semana, uma chula aí nova. Eu não aprendi a chula toda ainda não. Inda hoje a gente se encontrou lá na feira.
> Ele diz assim, ó:
>
> Não adianta querer ((pausa)) deixa ver como é o início.
> Não adianta ((pausa)) ô rapaz ((cochichando)).
> Que toda cova é um buraco no chão
> Toda casa de palha é palhoça
> É um ditado do nosso velho Sertão
> Todo mundo devia ter
> Um pouquinho de educação.
> Todo homem tem que ter 'corage'
> Não precisa ser valentão
> É porque tem as horas
> Que existe precisão [...]
> Todo doce é feito do mel
> Todos os dedos são irmãos
> Mas nem todo dedo
> Merece um anel.
> Eu não vou subir 'num' tamborete
> Pra 'num' torno botar o meu chapéu
> O caminho desses 'invejoso'
> Não alcança o caminho do céu
> Foi por causa da inveja
> Que Caim matou Abel. (Informação verbal)[60]

Quando Bel de Modesto nos contou a sua história, imersa na tradição oral, ele narrou com detalhes e sonorizações particulares de como aconteceu o seu relacionamento com a escola e com a educação escolarizada. Uma história de distâncias, desencontros e frustrações, quase sempre acompanhada de castigos:

> Tudo que eu sei aprendi assim: naquela época, eu já tinha uns quinze anos e a escola era em casa. Quando foi um dia, não sei se você alcançou um livro por nome Manuscrito, eu 'tava' estudando dentro de casa, papai saia e vinha pra aqui, nós morava do Cobé pra lá meia légua. Ele dizia: 'ói', todo mundo na escola! Lá em casa era pouco menino (risos), quatorze, vinham outros de fora e quando foi um dia eu acabei de comer o feijão e 'panhei' uma varinha de anzol de pegar piaba dentro de uma grota no terreno de meu tio, a quase um quilômetro. De lá ou 'tô' vendo os

[60] Informação oferecida por Bel de Modesto, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

> ‘berro’, eu pescando já ‘tava’ com uma enfieira de piaba deste tamanho. E gritou: ‘Beeeeeel’! Eu peguei a varinha e a enfieira de piaba dentro de dez minutos, o medo não é brincadeira, cheguei na qualidade dessa camisa sua ((a minha camisa era vermelha)). Cheguei, entrei, botei as piabas lá em cima de um fogão à lenha ‘véi’. Joguei lá e mamãe falou: tu ‘tava’ onde, menino? Eu digo, ali ‘pescano’, mãe. Teu pai tá brabo com tu. Ele ‘tava’ lá. Ele era cego de um olho. (IDEM, 2021)

Esta foi apenas a introdução da história porque a parte do castigo e da punição, associada à decepção e à frustração perante a classe inteira ainda seria narrada. Outras situações são facilmente narradas entre as pessoas desta época e região. Um exemplo similar sempre foi contado na minha própria casa por meu pai, ao justificar porque não estudou e malmente desenha o próprio nome. O medo da punição com castigos de palmatórias, réguas ou cipós afastou muitas pessoas, naquela época, das escolas, como complementa Bel:

> Eu fui, peguei o livro, sentei numa cadeira lá e o suor caia pra tudo quanto era lado, em cima de libro e tudo. O professor se chamava José, um baixinho. ‘Cumpouco’ ‘avém’ ele: você ‘tava’ onde, rapaz? A sala toda estava repleta de me moça. Eu digo: eu tava ali ‘pescano’. Vem cá, ‘mei’ dia você comeu piaba, foi peixe? Não senhor! Me dê ‘miquilina’! A ‘palmatóra’ se chamava ‘miquilina’. Me dê a ‘palmatóra’, aí, seu Zé! Eu dei a mão direita. Ele deu seis bolos aqui nessa mão, daquela que morde a língua assim do lado, e deu quatro nessa. Quando ‘sortei’ ‘ar’ mão, a mão ficou neutra. Pronto, já ‘tá’ dado o recado. Eu baixei a cabeça no livro, também não chorei não. Só caia o suor mesmo. E os moleques aí, um olhava pro outro. (IDEM, 2021)

O fato surpreendente e também corriqueiro é que, embora tendo experiência desagradáveis com a escola, os sambadores exaltaram em vários depoimentos dados a importância da escola e o valor da educação escolarizada. A narração de Bel de Modesto resume fatos ocorridos com muitos outros evadidos da educação escolarizada, incluindo outros colaboradores aqui entrevistados. Fechando a narração, mesmo depois de nos contar uma experiência traumática, ele ainda potencializa o poder da escola: “Eu agradeço a Deus e a ele por essa surra porque foi aonde eu vim a aprender a assinar o nome e fazer conta, mas depois com o tempo parei de estudar. Daquele tempo eu aprendi que tem duas coisas que eu não tolero: mentira e preguiça”.

Quando indagado sobre o que são e como funcionam um samba de roda e um samba de pé de parede, o experiente Bel de Modesto relata que pouco vê diferença entre eles, porém ele aborda uma questão peculiar sobre o seu estilo preferido de ambiente para fazer samba, ressaltando o valor do silêncio e da apreciação:

> O samba de roda é o legítimo. É o mesmo pé de parede. Diferença tem no samba de microfone. [...] Porque o samba é o seguinte: eu faço aqui e já fiz muitas vezes, tem que ter o silêncio da assistência. Porque se a assistência zoar não tem samba. Eu não gosto muito de sambar ‘ni’ bar porque não é permitido você reclamar ninguém.

> Como eu tenho experiência aqui no meu pensar, quando eu 'tava' sambando aqui no pé de parede, eu via aquelas pessoas chegava levantar o pescoço no bico do pé pra assistir. Eu aqui, chamava minha segunda, bora ali, aonde? Bora ali. Abria licença e chegava no pé, de frente daquele casal ali, cantava ali, depois voltava. Era assim que eu fazia porque eu tenho esse modo de pensar. (IDEM, 2021)

Na abordagem sobre estilos de samba na região, surge um termo usado por Silvano Pereira, Zé Beté, Pedro da Viola e muitos outros sambadores entrevistados. Para o estilo que alguns chamam de samba de palco, Bel de Modesto usa o termo samba de microfone para definir esse formato de apresentação. Para ele, mesmo o samba de microfone sendo uma forma boa de apresentar o samba, porque permite que as pessoas escutem o que está sendo cantado, este modelo pode trazer outros problemas técnicos ou operacionais, além de descaracterizar um pouco o samba de tradição oral:

> Já o samba de microfone não sai como pé de parede, não. O legítimo é o samba de roda pé de parede. Que você canta ali ao vivo, viola, tudo simples, porque muitas vezes você vem com um som e o cara dono do som não sabe operar dentro do conforme. Já tem uma boca ali, um 'tuíte' que não está bom. Essas coisas. (IDEM, 2021)

Quando indagado sobre a origem e a importância do seu samba, Bel de Modesto faz referência à Portugal e aponta Santo Amaro da Purificação, na Bahia, como o caminho percorrido. Em particular, relata nomes de sambadores responsáveis pela chegada do samba na sua terra natal, o Cobé, em Mundo Novo, e o seu desenvolvimento pessoal no samba:

> Quem criou o samba lá na região do Cobé foram esses dois: Virgílio e Cipriano. Papai chegou na época e foi aumentando. Tinha um 'véio' Alípio, chamado Alípio Cutia, o melhor sambador da região. Eu aprendi bater pandeiro e a cantar chula foi com ele. Não foi nem tanto com papai, foi com Alípio. No final de contas fiquei Bel Sambador, Bel Sambador, e foi ficando Bel Sambador. Eu fico pensando no desafio de Zé Pretinho e Cego Aderaldo e eu fico pensando de onde veio essa psicologia de inventar. (IDEM, 2021)

O sambador Pedro da Viola afirmou que no Cobé não havia nascido um negro. Fazendo uma espécie de segunda voz, a partir do depoimento de Pedro da Viola, perguntei ao Bel de Modesto, nascido no Cobé, sobre essa fala. A resposta de Bel de Modesto dá uma ideia aproximada do caráter multifacetado da origem e do desenvolvimento do samba da região:

> No Cobé, quando eu comecei a me entender por gente, não tinha negro não. Tinha um pessoal que morava distante dois quilômetros, eu conheci a família toda, por sinal tinha um filho do 'véio' chamado Justino, um veio preto, era pobre, rapaz. A mulher dele chamava Jacinta. Era tudo negro, mas era fora do Cobé. Dentro do Cobé mesmo, até hoje, não registra um preto não. (IDEM, 2021)

Quando Bel de Modesto aborda a participação das mulheres no samba ele revela o mistério que ali havia, as rodas específicas com a presença das mulheres e a exceção de ter, naquele tempo, uma mulher violeira, com acesso a um professor, como foi o caso da sua mãe:

> As mulheres não existiam, não faziam roda de samba. O que as mulheres faziam naquela época era a roda, cantar roda no terreiro. Era tudo muito oculto porque homem não podia 'tá' no meio das mulheres. Quando entrava uma ali, todo mundo 'tava' com o maior respeito. [...] Muitas vezes faziam um baile com minha mãe tocando viola. O professor dela era um bom violeiro e de fama chamado Ciriaco. (Informação verbal)[61]

Quando o assunto abordado com Bel de Modesto foi religião, a religião dele e sobre o que conhece sobre religiosidades, a resposta dele seguiu o perfil da maioria absoluta dos quinze colaboradores entrevistados nesta pesquisa. Assim como 90% dos colaboradores, Bel de Modesto afirmou ser católico e expressou o seu pensamento sobre outras religiões e religiosidades, no contexto local de Mundo Novo:

> Aqui em Mundo novo eu consegui contar dezessete igrejas evangélicas, mas eu digo a você aqui pra nós, que eu não concordo muito, porque só tem um Deus e não se pode brincar com Ele. Peça a Ele que Ele lhe socorre como já aconteceu comigo várias vezes. Acho errado porque tem tanta igreja e nenhum deles vai na igreja do outro. Cada um tem sua igreja. Cada um tem um Deus? Deus só é um, moço. Antigamente aqui em Mundo Novo tinha gente de Candomblé, mas terreiro não sei se tem não. Antigamente tinha Candomblé, muito. Aqui onde tem o Candomblé é lá na Santa Cruz, que tem um curador e outro lá na Vila Coelho. Eu também não entendo muito isso não, mas eu já fui muito em Candomblé onde os caras batem tambor a noite toda, matam boi, essas coisas. (IDEM, 2021)

Os lugarejos de Santa Cruz e de Vila Cruzeiro, referidos por Bel de Modesto, fazem parte do município de Mundo Novo. Estão localizados em lugares fronteiriços entre a zona urbana e a zona rural. São nessas localidades que os curadores, segundo ele, recebem as pessoas e praticam o Candomblé, longe da grande quantidade de igrejas católicas e protestantes construídas no interior da cidade.

Bel de Modesto trouxe uma resposta interessante quando foi indagado sobre a perspectiva do samba de tradição oral para as próximas gerações. Associou o fim da tradição ao advento da *internet* e expôs a sua opinião sobre aplicativos modernos (*APPs)* e sobre o aparelho de celular com tantos recursos tecnológicos:

[61] Informação oferecida por Bel de Modesto, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

> Eu sei dizer que o samba não melhora, não. Entrou no nosso país aqui um negócio que ‘trapaiou’ muita coisa. Ensinou muita coisa agora ‘trapaiou’ muita coisa: esse zap. Olhe, esse aí (mostrando para o celular) entortou a metade do povo. Porque eu vou lhe dizer aqui no meu pensar, ‘tô’ dizendo que eu não sei de nada, mas escute bem, esse aparelho aqui ele tem coisa aí dentro dele que tira a mente das pessoas. (IDEM, 2021)

Complementando a sua opinião, cantou uma chula autoral sobre alguns novos e outros nem tão novos recursos tecnológicos:

> Essa aí não pedi permissão a ninguém, fui eu mesmo que fiz. Escute bem essa letra:
>
> O ser humano no mundo faz coisa
> Que eu não consigo entender
> Como o homem conseguiu
> Botar as ‘nossa voz num’ CD
> Uma mídia tão fininha
> Se não olhar bem não vê
> Isso eu acho uma vantagem
> Passar a nossa imagem
> Pra ‘dento dum’ DVD
>
> Eu sou um compositor
> Eu quero uma explicação
> Quero saber quem foi esse homem
> Que teve essa invenção
> Se ele é brasileiro,
> Americano ou alemão
>
> Eu já não penso mais
> No tal do computador
> De todas as invenções
> Foi a que mais me encabulou
> Traz a previsão do tempo
> Do Brasil pra o exterior
> Tem Facebook e internet
> Com essa nós não se mete
> Bel de Modesto falou.
>
> Eu falei pra essas senhoras
> Que prestem bem atenção
> Que esse tal de Zapzap
> É uma grande ilusão
> Elas vivem pela rua
> Com o aparelho na mão
> Eu conversando com ela
> Bota no fogo a panela
> E termina queimando o feijão. (IDEM, 2021)

Bel de Modesto ainda falando sobre tecnologia expressou o seu descontentamento com situações que atualmente vivencia, quando as pessoas priorizam as conversas remotas em prejuízo dos contatos pessoais físicos. Questionou sobre a ausência de respeito no centro das famílias e ainda demonstrou pesar ao ver que as oralidades e os ensinamentos sobre fé,

principalmente sobre o catolicismo, estão sumindo. Resumindo, o sambador culpou a ilusão virtual pela provável diminuição do valor do samba:

> Por causa disso aqui ((mostrando para o celular)), você encontra gente vindo, bota a cara de lado, bate uma na outra com esse diabo na mão. Isso aí trouxe uma queda grande e é por isso que eu 'to' dizendo a você que o samba não vai em frente. Por causa de toda a ilusão que tem nos 'aparei' que 'tá' surgindo. Você acredita que hoje em dia uma criança não sabe fazer o sinal da cruz, já adolescente não sabe rezar um Pai Nosso, uma Ave Maria, uma Salve Rainha, a Santa Maria, um Creio em Deus Pai, não sabe nada? Então, por causa de que? Dessa evolução que 'tá' no país. Em meu tempo pra deitar tinha que fazer o pelo sinal e rezar o pai nosso e dar a bênção a meu pai e bênção a minha mãe e ainda beijar a mão. Hoje, meu 'cumpadi', ô mãe, tu vai pra onde? Hoje a mãe tá falando uma coisa e a filha fala é mentira, é mentira sua. [...] Por isso é que eu lhe digo que não vai mais ter grandeza no samba. (IDEM, 2021)

Com os seus oitenta e seis anos, Bel de Modesto ainda nos surpreende com um alto nível de alegria contagiante, que ele atribui à vida saudável que tem e às raízes rurais. Quando retorna a falar sobre o samba e sobre os seus sentimentos, o saudosismo preenche o ambiente com informações, sabedorias e conhecimentos dignos a um sábio. Foi assim que ele narrou a sua alegria de ser sambador e de divertir pessoas, trazendo à tona um comparativo com a recente morte em acidente da artista Marília Mendonça:

> Olha, essas coisas que a gente faz, essas músicas, estes sambas, estas chulas, esse boi de roça, isso mexe com o coração da gente. Eu sou muito 'bestalhado' pra chorar, mas essa semana eu 'tava' assistindo a morte daquela menina, Marília Mendonça, né? Aquilo ali pra gente pensar, o autor que pensar certinho, ele vai pensar que um negócio daquele só Deus mesmo porque 'tá' no comando dele, ele faz. Ele manda porque aquela moça saiu pra fazer, 'advirtir' os outros lá onde ela ia cantar. Pra quem ama e quem entende o coração da gente é uma criança, não sabe de nada. (IDEM, 2021)

No início da entrevista, quando Bel de Modesto falou do acidente que atingiu a sua mão e citou as palavras engenho, moenda de cana e engenhoca, aguardei um momento oportuno para uma nova abordagem sobre o assunto. Havia uma expectativa para que o conteúdo do depoimento fosse nos levar para a produção do samba nesses contextos dos grandes engenhos da Bahia. Porém, ele nos contou sobre a sua experiência particular como vendedor de caldo de cana na feira livre local e explicou a sua experiência com regionais e pequenas produções de caldo de cana, rapadura e cachaça:

> Quando eu era menino eu lembro que tinha um engenho aqui de um vizinho nosso daqui a meia légua que fazia rapadura do mel da cana. Mas, o engenho era uma engenhoca de madeira ((descreveu com detalhes a engenhoca manual de madeira)). Depois inventaram uma pra puxar no cavalo ou no boi pra fazer muita coisa. Eram

> dois bois que se movimentavam o dia todo e era caldo de cana ali, era rapadura. Então surgiu assim a moenda e foi modernizando. (IDEM, 2021)

Foi inspirado nessa moenda que o sambador Bel de Modesto resolveu fazer uma engenhoca de madeira e depois comprar uma moenda elétrica. Nesta mesma ocasião aconteceu o referido acidente que machucou muito a mão esquerda do antigo violeiro. Também nesta mesma data aconteceu o internamento do seu pai, o velho Modesto, como nos narra Bel:

> Lembro que eu 'tava' no hospital deitado e o meu pai, que estava também doente, 'perigou' e levaram ele lá no hospital. Ele me viu deitado e falou: e o Bel tá fazendo o que aqui? Eu escondi a mão e disse um negócio aí. Porque na chula que fiz eu falo "pensando no 'véi' Modesto doente em cima da cama". Com poucos dias ele morreu e eu fiquei desse jeito aqui. Eu perguntei ao Dr. Miguel, ô doutor Miguel, com quinze dias eu 'tô' bom? Ele disse: tu não fica bom mais nunca. A mão recebeu duzentos e cinco pontos. Eu sou forte, mas eu já sofri muito. Falta messes pra isso completar trinta e cinco anos. (IDEM, 2021)

Quando perguntado sobre qual mensagem gostaria de deixar para as pessoas que terão acesso a esta entrevista, Bel de Modesto me deixou a seguinte lição:

> Os dedos da mão estão juntos e são parecidos, mas nem todos os dedos merecem carregar anel. Eu não conheço muito da cultura pra dizer eu conheço tudo, mas o que eu lhe disser aqui é tudo realidade. Conheço muito sobre mim e sobre um colega meu e tal, mas é preciso estudar para saber sobre cultura. Eu canto, faço chula, falo em nome da cultura como eu fiz a chula Samba de Roda É Cultura. Eu só digo das coisas que 'tá' mais ou menos. Eu não digo que 'tá' certo não. (IDEM, 2021)

Ao falar da sua paixão pelo samba, pelas rezas e pela cultura popular, Bel de Modesto enfatiza a beleza dos eventos, porém, registra um desabafo a respeito de drogas lícitas e ilícitas que surgem no lugar:

> Não tem coisa mais bonita do que um samba bem feito. Você quer ver como é um samba como eu já fiz com meus amigos 'ni' Reza de Cosme ali no Santo Antônio, dava nove horas do dia a gente ainda 'tava' sambando. Aquilo a voz limpava, era uma coisa tão bonita. A gente cantava o batuque, pandeiro bem batido porque pra isso aí eu aprendi 'mermo'. Mas hoje em dia o povo só quer saber de dessas músicas aí e do diabo da maconha. Eu 'tava' esquecendo que foi isso aí que acabou mais. A maconha misturada com a bebida. (IDEM, 2021)

Como mensagem final, o veterano sambador aconselha a juventude para que sigam na valorização dos bons padrões de comportamento e para que se dediquem mais ao entretenimento de outras pessoas, principalmente com o samba:

> Muitos jovens ‘deveria’ ter um ‘interessezinho’ pra aprender pelo menos uma parte dessa cultura porque essa cultura não pode morrer. Porque foi do começo e no final, como nós estamos todo mundo com tudo inventado por aparelho, precisa de alguém para praticar o samba, a música. Não tem coisa mais bonita do que você tirar em letra o que aconteceu com a pessoa ali. Você compõe aquilo ali pra cantar pra pessoas, aquele ouvinte escutar. (IDEM, 2021)

Com bastante graciosidade e sem demonstrar cansaço, depois de duas horas e meia de conversa, Bel de Modesto surpreende com a narração de um evento ocorrido com ele na minha terra natal Piritiba, no ano 1999, citando nomes de antigos sambadores de lá e cantando a música na íntegra, composta em homenagem ao piritibano sambador, Sampainho:

> Quero lembrar que em Piritiba tinha os sambadores Sampainho, tinha Carolino, Nezinho, um baixinho chamado Maroto do Sumaré, Zé de Santa e tinha outro lá do França que não me lembro agora o nome.
> Sobre isso vou deixar a letra de uma chula que fiz e cantei mais Sapatão em Piritiba quando a Rádio Aymoré completou quinze anos.
> Ganhamos em primeiro lugar.
> Veja a letra:
>
> No ano noventa e nove
> Dia quatro de dezembro
> Esse festival de Chula
> Quando eu canto ainda me lembro
> Porque que mudaram agora
> Se não me falha a memória
> Era no mês de setembro
>
> Piritiba tem prestígio
> Pra vocês estou lembrando
> Tem a Rádio Aymoré
> Que completou quinze anos
> Eu não esqueço, eu me lembro
> É vinde e dois de dezembro
> Que está aniversariando
>
> Sumaré, Areia Branca,
> Andaraí e o França
> Porto Feliz e a Barra
> Todos recordam a lembrança
> Seus amigos ainda ‘chora’
> Lembram da sua viola
> Que só resta a esperança
>
> Era um grande companheiro
> Não deixava nós sozinho
> Ivan lhe dava apoio
> Com muito amor e carinho
> Ele fez sua viagem
> E Bel faz uma homenagem
> Ao saudoso Sampainho. (Informação verbal)[62]

[62] Informação oferecida por Bel de Modesto, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

4.3 Zé Beté

José Ramos da Costa, conhecido artisticamente por Zé Beté, nasceu em 23 de março de 1955 em Mundo Novo, Bahia. Com a idade de sessenta e seis anos, o ainda lavrador, compositor, cantor e multi-instrumentista autodidata se considera uma pessoa não alfabetizada e afirma que tudo o que sabe aprendeu através da tradição oral, ouvindo, vendo e repetindo. Tendo iniciado a sua carreira vocacional no samba a partir da apreciação das rezas de São Cosme, veio descobrir posteriormente a história do seu avô, um exímio sambador de pé de parede. Quando abordado sobre identidade étnica o sambador, perceptivelmente alegre me afirma: "me identifico no grupo dos negros ((gargalhadas)) e com muito orgulho". Sobre o seu processo de aprendizagem no cavaquinho, assim narra Zé Beté:

> Toco pandeiro, cuia, prato, palma e cavaquinho. Uma vez eu dei uma saída pra o Sertão, cheguei aqui vi meu irmão tocando 'them them, them them them', era assim que tocava no cavaquinho. Era mais ou menos assim. ((tocou no cavaquinho a batida com a mão direita)). Aí eu fiquei olhando, olhando, olhando e disse: rapaz eu toco isso. Comecei a pegar no cavaquinho e não é que com dois ou três dias eu 'tava' tocando chula? E daí eu segui 'viaje' ((risos)). (Informação verbal)[63]

Zé Beté tem um histórico de parcerias muito completo na região. Por ter uma voz afinada e aguda, fez dupla em apresentações e em gravações de CD e de DVD com muitas primeiras vozes da região, incluindo os grandes nomes como Silvano Pereira, Bel de Modesto e Pedro da Viola. Ao se definir vocalmente, o dono da segunda voz mais requisitada da região se definiu assim: "A minha voz é aguda, né? A gente chama de cantar fino, né? Na outra voz a minha voz se esconde e se eu cantar na voz aguda eu vou embora. Eu faço no grave a primeira voz, mas nunca é legal." Sobre as suas habilidades de cantar ele considera "[...] que aí foi vindo da natureza. Isso aí não é a gente que cria, é Deus que dá o dom, né? ((risos)). Já veio de raiz isso aí, já veio da natureza." Zé Beté também tem muita habilidade com os processos de composição, embora tenha dificuldade de registrar a letra de forma escrita, necessitando auxílio de outras pessoas. Para compensar esta situação, usa a metodologia da repetição da música até que aconteça a memorização. Sobre o seu jeito de compor e sobre as temáticas abordadas, Zé Beté nos contou que

> [...] antigamente era assim: acontecia um fato, um acidente, tudo que acontecesse a gente ia e 'pam', fazia uma chula, sobre Ayrton Senna, por exemplo. [...] porque a

[63] Informação oferecida por Zé Beté, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

> gente não tem permissão pra fazer, né? Não pede permissão então não faz. A gente faz e acha lindo, mas se for cantar pra eles não vão aceitar. Era uma característica nossa, viu? Mas, hoje em dia eu não faço mais porque isso aí não vai a lugar nenhum [...]. Eu descobri isso então agora eu trabalho diferente. Eu vou pensando como é que eu faço uma música e de onde eu vou criar ela. Hoje eu olho pra qualquer uma coisa aqui dentro de casa e vou tirando uma letra dali. De um neto meu, da minha sogra, eu faço assim. Vem a inspiração e eu faço. Eu 'tô' sofrendo aqui pra fazer a chula do Corona Vírus e não consegui porque eu não quis fazer antes pois não tinha como. O Corona Vírus não acabou ainda, né? Começou, vai fazer dois anos e ninguém sabe quando termina. Se Deus quiser quando vier inspiração eu faço. (IDEM, 2021)

Escolhido como um dos melhores parceiros para a prática do samba tradicional de raiz, Zé Beté enfatiza a importância de outros sambadores na sua história de vida e lamenta o afastamento provisório da dupla que por muitos anos fez com Silvano Pereira, de forma muito efetiva, com gravação de vários CDs, DVDs e com muitos eventos:

> É uma importância muito grande porque o Silvano mesmo, que infelizmente não estamos mais cantando juntos, mas de chula o homem é grande, é grande sambador. É grande cantador e criativo. Ele tem composições muitas. Eu tenho várias, mas acho que ele tem o triplo de mim. Já sambei com Silvano, com Bel, sambo até hoje se precisar, sambo com Pedro, pois já fiz samba com ele um ano e 'mei'. Agora 'tá' um pouco diferente, mas a diferença não e de briga não. Então eu 'tô' treinando outras segundas que é pra eu seguir minha carreira. E no samba eu 'tô' por aqui e não pretendo parar não. (IDEM, 2021)

Relatos de duplas que se juntam e que se desfazem são comuns na região e no estilo de samba desenvolvido por esses sambadores. As distâncias geográficas, as dificuldades de comunicação, seja pela falta do recurso tecnológico ou por falta de aprofundamento interpretativo dos fatos, podem impedir que aconteçam diálogos entre as duplas e ainda agravam as situações. Muitos compositores de chulas e batuques da região abordam essa questão da formação e da separação de duplas em suas obras. No entanto, novos caminhos são buscados quando isto acontece, como nos conta Zé Beté:

> Estou procurando o meu lugar, o meu espaço no samba. Eu já cheguei a fazer primeira voz para um rapaz chamado Raimundo que foi meu parceiro, meu primeiro parceiro. Nós cantamos dez anos juntos depois ele mudou pra Mundo Novo e de Mundo Novo deixou o samba, foi embora pra Salvador e acabou. Eu fiquei com os meninos Silvano, Bel e o último foi Pedro. A gente ainda canta juntos, mas eu 'tô' treinando uma pessoa pra cantar comigo e, graças a Deus, a pessoa 'tá' gostando muito. Na chula tem de ter a segunda voz. O pessoal gosta muito de cantar comigo. Silvano gosta muito de cantar comigo. Com Bel a gente canta, mas não dá tão certo. Pra cantar tem que 'tá' entrosados. (IDEM, 2021)

Uma experiência considerada válida por Zé Beté no novo perfil de cantor de primeira voz, foi do Festival de Chula Amarrada, organizado pelo grupo Os Amantes do Samba. Além

de receber uma das maiores pontuações na sua composição textual, a dupla recém-formada por ele e por Black Decker foi premiada na segunda colocação. Como premiação a dupla recebeu um violão que eu tive o prazer de afinar pela primeira vez na casa dele, em um sítio no município de Mundo Novo. Ele expressa seu entusiasmo, motivado pela possibilidade de aprendizado no violão e pela chance de se afirmar no samba como primeira voz:

> No festival de Chula Amarrada eu fui premiado em segundo lugar e fiquei orgulhoso, pois ficar em segundo lugar não e derrota ((risos)). Apesar de que eu merecia o primeiro, mas quem dá não sou eu. Quem dá é o pessoal, né? Eu gostei muito de ter feito a primeira voz eu gostei do rapaz porque além de cantar certinho, o pessoal gostou muito do que ele cantou comigo, inclusive até hoje 'nós recebe' elogios, graças a Deus. (IDEM, 2021)

Ao ser indagado sobre como funciona a produção fonográfica e o apoio financeiro à produção do samba na sua vida e na região, Zé Beté deixa claro que há um princípio de profissionalização no samba classificado como samba de palco ou samba de microfone. Ele afirma que as despesas precisam ser cobertas pelos promotores dos eventos e que os sambadores precisam de retorno financeiro pelo seu trabalho e pelo seu talento:

> Antigamente samba era de graça e hoje em dia não é mais, né? É pago. Porque tudo tem o custo. De graça a gente não pode ir e também não vai ficar o tempo todo cantando de graça que ninguém é criança. E é um trabalho que a gente tem que levar a sério. Quem tá convidando é quem ajuda agora. A gente com a pessoa que quer a cantoria e daquele dinheiro a gente tira o dinheiro das passagens, os gastos com cordas do cavaquinho de vez em quando. Apesar de ser pouquinho, mas faz parte. (IDEM, 2021)

Os conceitos de samba de roda e de samba de pé de parede são similares na definição de Zé Beté. As sonoridades produzidas nos dois sambas são as mesmas, mudando apenas a timbragem quando acontece alguma amplificação sonora por equipamentos de som. No entanto, o termo samba de palanque, o mesmo chamado por outros sambadores de samba de palco ou samba de microfone é diferente, pois permite melhor apreciação por parte do público presente. Esta observação sobre o ambiente de barulhos onde acontecem os sambas de pé de parede já havia sido feita por Bel de Modesto, agora reforçada por Zé Beté:

> Aqui o samba de pé de parede e a roda de samba é a mesma coisa. O samba de pé de parede é aquele que não tem nada ligado no som, malmente a viola numa caixa. Aí não tem como ouvir as vozes. Escuta mais é baixinho. Hoje em dia a gente fala que tem o samba de palanque e o pé de parede. Tem pessoas que não gostam quando a gente fala assim. O pé de parede praticamente ficou de lado. Deixamos, mas às vezes a gente ainda faz. Tem gente que acha que samba é o de pé de parede, mas o pessoal não escuta bem. Você vai cantar numa casa cheia de gente, bastantes pessoas

> conversando ‘ê bê bê bê bê’ e você não escuta. Mas você cantando num palanque, no som claro, todo mundo escuta tranquilamente. (IDEM, 2021)

Um questionamento sempre presente entre os sambadores da tradição oral é sobre a autenticidade e a originalidade do samba que eles fazem, principalmente sobre o uso de instrumentos e o caráter interpretativo do gênero. Referente às transformações que o samba de pé de parede sofreu para que obter um resultado sonoro que alcançasse muito mais pessoas em eventos públicos, Zé Beté listou algumas das principais diferenças e semelhanças entre o samba que ele faz e outros sambas que ele conhece:

> O nosso samba daqui é totalmente diferente do samba do recôncavo porque o samba de lá, o pessoal samba, um canta e duzentas pessoas respondem. Lá chama samba de roda. Nós não. Nós cantamos em dupla. Em primeira e segunda voz. A gente toca aqui numa afinação que nós inventamos. Aqui em Mundo Novo o samba não usa atabaque nem agogô. Não sei se é falta de costume, pode ser, né? O samba que a gente faz em palanque não tem palma, mas no pé de parede tem. Tem um pessoal na terra de Pedro da Viola que é muito bom nas palmas. Tem até as criancinhas batendo palma que chega estremece, cortando e tudo. (IDEM, 2021)

Assim como Silvano Pereira, Pedro da Viola, Adauto Souza e outros sambadores do estilo musical regional, Zé Beté utiliza, no acompanhamento do seu samba, um *drum set*, uma espécie de *playback* mixado, ou seja, um acompanhamento rítmico de bateria e percussões, gravado eletronicamente. Para ele, esse samba de palanque traz boas inovações e vantagens:

> A gente ‘tá’ usando novos recursos pra inovar o samba porque o samba saiu do pé de parede e foi pra palanque, tem de inovar, né? Tem pessoas que não gostam, mas é lindo. Samba é bom demais tanto pé de parede como de palanque. Quando se tem um pé de parede com pessoas que escutam sem zoada é gostoso demais, mas infelizmente não funciona. (IDEM, 2021)

Para Zé Beté, em comunhão com opiniões de outros sambadores locais, há muita dificuldade para angariar recursos financeiros para a produção fonográfica de CD ou DVD em estúdio, com qualidade na gravação e com a execução instrumental analógica. Há também dificuldade de conseguir músicos com experiências de estúdio para tocarem nas gravações, que é uma *performance* de execução instrumental diferente da apresentação pública ao vivo. Também afirma que não é fácil montar e manter um grupo para apresentações públicas. Na definição de Zé Beté sobre o perfil socioeconômico de quem faz e de quem aprecia o samba da sua região, essa população “[...] normalmente é o pessoal que ganha pouco. Onde corre dinheiro não dá valor ao samba. Quem devia dar valor ao samba era uma prefeitura, né? Uma

prefeitura dá duzentos mil a Amado Batista, mas não dá cinco a nós pra cartar a noite toda samba".

Detentor de uma vasta experiência na produção sonora tradicional da região, o sambador Zé Bete sintetizou a sua visão sobre a participação das mulheres no samba tradicional de raiz: "Pra te ser sincero, sem dar uma linha fora, aqui as mulheres nunca 'participou' sobre isso aí.". Esta é uma constatação consonante com os depoimentos de outros sambadores colaboradores quanto à discreta participação das mulheres no samba do lugar, realidade dissonante quando estudado o protagonismo feminino no samba do Recôncavo.

Quando a abordagem é sobre os temas mais abordados nas chulas e batuques dele e da região, e também o motivo da escolha de tais temas, Zé Beté responde cantando uma chula autoral ((cantando e acompanhando com o cavaquinho)):

> Eu não sei se eu sou apaixonado, mas eu sou mestre nisso:
> Vou arrancar aqui de dentro de mim
> Esta saudade que está me machucando
> Vou fazer tudo pra ninguém saber
> Que é por causa de você que eu estou chorando.
> Quando 'tu foi' que me deixou aqui sozinho
> Levou contigo a minha esperança
> Não deixou nada pra ficar comigo
> Só deixou como castigo minha triste lembrança. (Informação verbal)[64]

Depois de afirmar que abordar temas românticos é a sua área confortável de composição, Zé Beté acrescentou: "Eu sempre fui assim. Falo de coisas românticas, mas eu e os outros também falamos muito e temos chulas falando de natureza". Ele ainda citou o sambador Raimundo, um parceiro de chula que teve, cantando outra composição autoral, desta vez abordando a amizade:

> "Tô" esperando Mundinho
> Quando ele vir da Boa Vista
> Que é pra nós fazer uma chula
> Falando dos motoristas
> Eu vou ficar na estrada
> Com a viola afinada
> Olhando os carros na pista. (IDEM, 2021)

Ao se definir como "um negro e com muito orgulho" e dar em seguida uma feliz gargalhada, Zé Beté nos confessa não conhecer muito sobre diferentes baianidades e nem sobre conceitos teóricos a respeito de culturas negra, indígena e europeia. Para ele o perfil

[64] Informação oferecida por Zé Beté, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

étnico dos vários grupos que fazem e que apreciam o seu samba na sua região "É tudo muito igual, tudo meio a meio". O sambador demonstrou fluidez na fala quando comentou sobre cultura negra e europeia. No entanto, para ele o mais difícil é conhecer e falar sobre os povos indígenas, como resumiu: "A dificuldade 'tá' pra falar sobre cultura indígena. Você vai me entender porque quem não estudo não sabe aprofundar muito sobre essas coisas, né? Eu não estudei nada então não tenho como saber".

A identificação afirmada por Zé Beté na sua cultura negra, a sua fé católica, o seu conhecimento e a sua efetiva participação como apreciador dos momentos de festividade e de religiosidade negras praticadas no lugarejo onde habita, podem o tornar um homem de características multifacetadas e fronteiriças. "Eu nunca me senti discriminado por ser negro. Só uma vez aqui em Mundo Novo que um cara me chamou de negro, mas isso pra mim é um orgulho ((gargalhadas))". Buscando diferenciar o canto do samba tradicional de raiz e o canto do samba do Candomblé, assim Zé Beté se apresenta e descreve o seu lugarejo e a cultura local, no interior do município de Mundo Novo e o próprio município:

> Mas aqui tem católicos, tem os crentes que são várias leis, né, religiões diferentes. Tem os 'candumbré' que o pessoal odeia, mas não tem nada a ver porque eu descobri também que foi do tempo dos escravos que faziam tudo isso. Era a festa dos escravos também. O 'candumbré' é um pouco diferente do nosso samba. É o samba dos tambores e o nosso é de pandeiro [...]. Eu não conto os sambas que eu já participei ((risos)). Aqui mesmo tem uma prima minha que todo ano ela bate um 'tamborzinho' aí, todo ano, em setembro. E eu vou lá. Quando eu quero eu vou, quando eu não quero, eu não vou. O canto lá é diferente. Lá é a língua dos caboclos. Os batuques 'é tudo diferente'. Só o pessoal que tá fazendo sabe. Às vezes tocam até uns dos nossos, mas a maioria, eles que criam mesmo. (IDEM, 2021)

Diante das novas tendências musicais nacionais modernas, digitais e sintetizadas, do poder das novas tecnologias de informação e comunicação (TIC) e da ausência de jovens interessados na manutenção do samba tradicional de raiz, Zé Beté se mostra pessimista sobre como será o samba no futuro, com as próximas gerações:

> Camarada, pra te ser sincero, às vezes nós num grupo de amigos começa a conversar e diz: é brincadeira, não aparece um pessoal novo pra gente ensinar. Aqui só não 'tá' acabado porque o pessoal de Mairi num 'afroxa' não. Mas, eu 'tava' comentando com Pedro esses dias que aqui na nossa região, se não fosse eu e Pedro aqui em Mundo Novo o samba já tinha acabado. (IDEM, 2021)

Em forma de considerações finais, Zé Beté enfatiza a riqueza do samba que faz e apela para quem possa contribuir. Ele considera que se um grupo musical fosse montado com todos os instrumentos necessários, com ensaios e equipamentos, de forma que a sonoridade se

assimilasse com as qualidades sonoras das grandes bandas nacionais, o resultado seria incrível e o nome do samba seria elevado ainda mais, como afirma:

> [...] os empresários, até hoje, nunca quiseram aplicar dinheiro em samba, mas se tivessem empresários para montar um grupo completo, com tudo para apresentar no palco, seria excelente, porque música nós temos. Eu já fiz um samba no palco em Piritiba ou em Jacobina que o povo 'tava' lá cortando miudinho. Teve uma vez que tinham cinco mil pessoas assistindo a gente, é brincadeira? Ajudem a gente. Não deixem o samba cair não, porque é muito bonito e muito decente. Não tem palavrão nenhum em chula nenhuma. Tudo música decente. Acho que é por isso que não faz sucesso, mas vai fazer um dia, se Deus quiser. (IDEM, 2021)

4.4 Pedro da Viola

Pedrito Queiroz de Oliveira, conhecido por Pedro da Viola, 53 anos, natural de Mairi, Bahia, lavrador, com formação escolar equivalente ao sétimo ano do Ensino Fundamental, conta o que aconteceu até o povo conhecer o atual Pedro da Viola. O sambador residente na cidade de Mundo Novo, ex-aluno de uma escolinha pública em São Bento das Lajes descreve que ganhou esse apelido quando tinha sete anos, dado por uma professora, por ter montado uma violinha de brinquedo. Ao abordar sua infância pobre, as referências rurais e os brinquedos com madeiras, ossos e reciclados, Pedro da Viola exclama: "'Êta' coisa bonita. A gente brincava no quintal. Aquelas mulinhas de palha de milho que a gente bota uma 'peiteirinha' na frente do cavalo, um chapeuzinho pra dizer que era o vaqueiro. Olha, ((Laécio)), de onde vem as 'coisa boa'". Em uníssono com a maioria dos colaboradores desta pesquisa, Pedro da Viola justifica o seu esforço para estudar e o seu baixo nível de escolaridade, afirmando que teve dificuldade para conciliar a necessidade de trabalhar ajudando a família e de frequentar a escola, muitas vezes porque estas escolas eram organizadas nas próprias residências, de maneira multisserial, como relata:

> A gente sabe que tem muitas pessoas esforçadas. Se esforça pra chegar lá e já tem outros que 'chega' na facilidade. Eu como estou dizendo pra você, não tive estudo. A gente ia pra roça, meio dia tinha que tá em casa pra pegar umas duas horas ali de uma aula e acabou o dia, pronto. Ou vinha à manhã pra ir pra roça à tarde. (Informação verbal)[65]

As tradições orais são claramente defendidas por Pedro da Viola como o meio que ele encontrou para conhecer o samba, os sambadores, a vida e o mercado de trabalho. A

[65] Informação oferecida por Pedro da Viola, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

observação e repetição foram reconhecidas como a metodologia escolhida para dar continuidade ao samba de raiz. O sambador ressalta o suporte financeiro ou estrutural que a família pode oferecer, mas principalmente o poder do incentivo, como relatou sobre a professora que o premiou pela confecção da viola de lata e também, ao citar Seu China:

> Aí as coisas foram acontecendo de bom na roça. Um cantador por nome Seu Chinha falou assim: Pedro [...] ((choro e pausa, enquanto debulhava a viola)) [...] você vai ser um cantador! ((Com voz trêmula e chorando. Pausa e pedido de perdão)). Então ele disse: Pedro, você vai ser um cantador e aquilo me trouxe confiança e eu guardei comigo aquela confiança. Aí eu lembrei assim: rapaz, um senhor me falou que eu vou ser um cantador então eu vou levar no capricho pra mim como é ser um cantador. Aí eu passei a conhecer Silvano, Bel e Gildásio da Barra, na casa do meu pai, há uns quarenta anos atrás, cantando na casa do meu pai. Aí eu lembrei da minha viola de litro que eu tinha feito. Eu falei assim: é, eu fiz minha viola e 'tô' ouvindo e vendo Bel, Silvano e Gildásio cantando na casa do meu pai. (IDEM, 2021)

A necessidade de manter a tradição do samba e de desenvolver um trabalho digno da confiança que lhe foi dada, impulsionou o jovem sambador, residente na zona rural, a compor e a interpretar as suas primeiras obras autorais, de forma vocacional:

> Eu acompanhei na roça e de lá eu tinha o sentido que eu 'tava' ouvindo Silvano, Bel e Gildásio cantar e aí me veio uma coisa na mente que eu tinha que fazer aquilo. Mas, pra fazer o que eles estão fazendo eu tenho que criar uma música pra o povo gostar e alguém me dizer que gostou. Então quando alguém for me dizer que gostou eu vou continuar outra. Se alguém gostar da segunda eu vou continuar com a terceira e assim foi, pode ter certeza. Agora nem sei te dizer em quantas já 'tá', mas primeiro comecei cantando de Bel e Silvano, depois foi que eu fui criar minhas composições. (IDEM, 2021)

Ao afirmar "[...] Agora nem sei te dizer em quantas já 'tá'", Pedro da Viola se refere à quantidade de composições autorais. Esta incerteza, também encontrada nos depoimentos de Silvano Pereira, Bel de Modesto, Zé Beté e de outros sambadores acontece por consequência da ausência de registro escrito de algumas dessas obras e, junto a este fator, da ausência do registro de autoria em cartórios ou órgãos oficiais. Os seus arquivos de áudio, conforme depoimentos dados, também não são registrados. São gravados e reproduzidos, sem filiação dos autores, instrumentistas e intérpretes a órgãos oficiais como as associações de músicos ou o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD).

A alternância de parceria para composição, apresentação pública ou para gravação de áudio e de vídeo minimiza as fronteiras entre o que é de autoria singular e o que é de produzido em parceria, de forma que, em geral, todos os sambadores interpretam em eventos músicas de outros sambadores. Para gravação de CD e DVD, esta distinção de autoria fica

mais evidente, porém pela falta de registros anteriormente citados, tais registros fonográficos continuam no mercado sem possibilidade de arrecadação e repasse de direitos autorais para os respectivos detentores do direito. Neste sentido, seria necessário um produtor fonográfico filiado a alguma associação de músicos e ao ECAD para realizar o registro fonográfico de cada obra, incluindo compositor(es), intérprete(s) e instrumentista(s). Para orientação sobre os vários tipos de registros, nos disponibilizamos a orientar os autores de textos e áudios, como começamos com o registro dos textos do álbum Chula É Cultura, de autoria de Silvano Pereira. Sobre alternância de parcerias, aprendizado e gravação de materiais fonográficos, Pedro da Viola conta como tem aprendido:

> Quando eu fiz minhas composições, primeiro eu fiz um CD com Bel, depois eu cantei com um cantador que Deus já levou, Joabe, cantei com outro rapaz chamado Nilton e cantei com Zé Beté. Ainda canto com outros companheiros de samba da região, se souber tocar e cantar a música que a gente canta, sossegado, com qualquer um deles. Eu agradeço muito a esse povo, a esses veteranos que 'faz' parte da minha vida na música porque foi de lá que eu que eu vim ouvindo. Eles não chegaram com um cavaquinho me ensinando a tocar e cantar uma chula não, mas pela inspiração que eu tive de Bel e Silvano, me ajudou muito chegar lá. (IDEM, 2021)

Em um quarto da casa, adaptado para estúdio de estudos e ensaios, Pedro da Viola me recebeu para essa entrevista e me mostrou muitos instrumentos musicais e as suas habilidades de multi-instrumentista. Referindo-se a sua paixão pelo cavaquinho e a importância das influências de outros sambadores, descreveu em detalhes como, de forma autodidata, aprendeu a tocar o instrumento, ressaltando a importância da tecnologia da época, a fita K7:

> [...] 'tá' aí quatro cavaquinhos, uma viola, uma guitarra e foi assim: quando começou a fita K7 um colega meu me chamou e disse Pedro, venha cá pra eu te mostrar aqui Bel e Silvano cantando. Rapaz, quando eu ouvi o som do cavaquinho eu fui lá e peguei o meu. Não sabia nem por onde andava o som nem aquela introdução de voz para encaixar no instrumento, não sabia nada. Mas, eu fui olhando e ouvindo como era que 'tava' saindo o som e como eles estava cantando. Aqui 'tava' dando tudo certo. Eu digo, mas eu tenho de fazer como eles estão cantando também e fui bulindo na corda do cavaquinho, fui bulindo na primeira, na segunda, na terceira não foi só uma vez nem dez pra puder acertar. E quando eu acertei, aí veio a chula. Veio a minha chula. [...] E aí eu aprendi assim, na roça, ouvindo um gravadorzinho com a fita e ouvindo a chula de Silvano mais Bel, de Gildásio, quando eu buli no instrumento e achei [...]. (IDEM, 2021)

Um assunto polêmico e corriqueiro no meio autodidata é referente aos recursos tecnológicos. Assim como Silvano Pereira acentua a importância do gravador com fita K7 na sua história de sambador, outros equipamentos e meios eletrônicos sempre estiveram presentes. Como exemplo: as rádios, os aparelhos de rádio, os gravadores, as fitas, os

microfones, os captadores para instrumentos etc.. Assim considerando, as tecnologias e a educação escolarizadas, ainda que parcialmente ausentes, sempre foram objetos de apreciação para os ilustres intelectuais orgânicos e autodidatas sambadores, colaboradores nesta pesquisa.

Ao se referir às suas habilidades vocais, Pedro da Viola dá a dimensão do quanto significativo é para ele estar em um momento de samba e da alegria que o canto lhe propicia:

> [...] eu canto com aquele orgulho e com aquela vontade de cantar mais pra o povo. Eu canto com convicção de o povo ouvir ou me perguntar e eu responder com aquela boa vontade, falando e cantando também. A cantoria me traz muita alegria, muita saúde, me traz muito amor, ao tanto que eu também transmito pras pessoas. (IDEM, 2021)

É natural encontrar em *performances* de samba de roda, uma ou duas vozes cantando a chamada para a resposta de duas outras pessoas ou até de um grupo inteiro. Nas cantorias do repente nordestino, os repentistas cantadores geralmente improvisam sozinhos ou trocam versos um com o outro, em forma de desafio. Já o estilo de samba tradicional de raiz desta região pesquisada exige, necessariamente, a presença de dois cantadores, sendo um para a primeira voz, cantando a melodia principal e o outro vocalista, para a segunda voz, cantando em contraponto à primeira, em registros mais graves ou, como quase sempre, mais agudos.

A afinação frequentemente encontrada nesta pesquisa, usada pela maioria dos sambadores da região, é a que formada no cavaquinho, ou no violão afinado como viola, em Sol maior. Para cantar nesse tom são necessários registros agudos de vozes masculinas. Mesmo para fazer a primeira voz, as vozes graves "ficam escondidas e abafadas", como declara Adauto Sousa (2021). A segunda voz para se estabelecer dentro das alturas geralmente escolhidas para as muitas melodias aqui pesquisadas, necessitam de registros agudos, como é a voz de Zé Beté. Para Pedro da Viola, a alternância de voz não lhe apresenta dificuldade, pois aprendeu com quem sabe, no entanto considera que o recurso vocal que ele tem, com extensão principalmente para as notas graves, não contribui muito para a sua *performance* vocal:

> Eu canto de primeira e de segunda voz. Se a pessoa cantar de segunda pra mim é melhor ainda além do que eu sei, né? Aí 'tá' me ajudando, 'tá' reforçando a cantoria e faço segunda voz também, porque eu escutei, e continuo dizendo, Silvano e Bel, pois eu escutei quem 'tava' cantando de segunda e quem taba cantando de primeira. Então eu separei e disse: Ah! A voz de um é num tom e a voz do outro já é outro tom de voz. Então eu aprendi a fazer a segunda voz por aí, escutando a diferença de voz. E canto. Eu não sou muito bom de voz, entendeu ((Laécio))? Eu tenho um grave, minha voz é grave e às vezes eu canto também na segunda voz. (IDEM, 2021)

Por mais de uma vez ouvi relatos de sambadores que apresentaram consequências por terem forçado o aparelho fonador, depois de uma noite inteira ou um grande espaço de tempo cantando. Alguns membros do grupo Os Amantes do Samba relatam que passam dias após um evento desses se recuperando de inflamações na garganta, rouquidão ou até presença de nódulos nas cordas vocais. Através da observação direta das maneiras como os cantadores de samba fazem o uso da voz nas cantorias e também pela interpretação das entrevistas deles, é perceptível a escassez de exercícios técnicos para aquecimento e desaquecimento vocal. Os raros cuidados com o tempo de uso da voz, com o volume de som projetado pela voz nos ambientes acústicos do samba, com a exposição à poeira, a bebidas geladas e à fumaça, também são fatores de risco quando se trata de saúde da voz nestes ambientes de cantoria. Sobre esses cuidados Pedro relata que pouco conhece sobre técnicas, mas fala da sua necessidade de preparação:

> O exercício de voz, assim pras cordas vocais não, eu não tenho ainda esse conhecimento. Eu faço algumas coisas em casa assim pra 'mim' exercitar a voz quando eu vou cantar no palco, aí eu tenho que me preparar, né, pra poder chegar lá e não ter diferença na voz, mas saber mesmo como exercita uma voz pra o cantor ainda não sei. Gosto muito de tomar muita água, muita água. Às vezes faço gargarejo com o que povo chama 'rumã' ou 'arrumã', um nome assim. Mais água e uns chás quentes. Não sou de beber cachaça, mas quando eu 'tô' no palco eu lembro que o cara falou assim: 'vamo' tomar uma aqui pra esquentar. E essa uma até que me dá bem, viu? Com certeza, alguma coisa quente lá, né? Um uísque, uma vodca, alguma coisa assim. (IDEM, 2021)

A partir da necessidade e da vontade de construir o seu próprio caminho no samba, referenciado pela importância do sambador Silvano Pereira e de outros sambadores mais velhos, Pedro da Viola desenvolve um processo de composição de suas obras autorais, com base nas temáticas rurais, envolvendo os vaqueiros, as famílias e as crianças, embora também escreva sobre outros lugares:

> As minhas 'é' no mesmo tom que Silvano toca no cavaquinho porque foi de lá que eu aprendi, né? Em minhas 'música' eu sou focado mais é na roça, é numa história de criança, de pai e mãe, do vaqueiro, né? Fala um pouco da capital, fala também da zona rural ou da zona urbana. Isso a gente tem que ter esse conhecimento pra quando você cantar alguém dizer, é isso que ele 'tá' falando. Eu gosto muito de trabalhar com as coisas que pertencem o nosso interior. Minhas letras 'é' mais focadas assim. (IDEM, 2021)

A tradição oral é relatada por Pedro da Viola como a principal maneira que ele encontrou para conhecer e para fazer samba, embora ele não consiga teorizar o termo oralidade. As poéticas orais são uma parte estrutural dos sambas e dos sambadores, mesmo

que o seu conceito não seja evidente e nem buscado como primeira necessidade. Quando indagado sobre a oralidade, assim o sambador responde:

> [...] não sei como responder sobre esse termo. ((Após explanação sobre oralidades)) [...] Eu cantei muita chula de Bel pra poder eu ter aquela minha confiança, pra eu passar pra o público, até eu cantar sem 'tá' copiando coisas de ninguém. Eu levei no capricho que eu vi que eles lá tinham autonomia nessa oralidade e ainda têm. Deus abençoe pra muito tempo. Então o que eu quis mais de mim foi deixar de copiar os 'outro' e ter minha criatividade pra puder eu prestar o meu serviço cantando, falando ou repetindo algumas coisas que eu ouvi de alguém pra passar pra outras pessoas. (IDEM, 2021)

Afinado com as afirmações de Adauto Sousa, um sambador e reiseiro com histórico abordado também nesta pesquisa, Pedro da Viola ressalta a importância das festas de Reis e reforça a existência de fortes entrelaçamentos entre os vários estilos de manifestação cultural. Narrando um acontecimento da sua vida, ele exemplifica também sobre modelos de produção fonográfica e sobre apoio financeiro:

> [...] Há muitos anos atrás, eu lembro o tempo dos tios, dos avós, que se sambavam pela data de seis de janeiro, dia de Reis. Então os grupos de samba e de sambadores se deslocavam para as roças pra fazer aquela corrida de Reis na casa de fulano, na casa de José, na casa de Manoel, se não terminar hoje, amanhã a gente termina. Então o samba foi destacado dessa forma. Não tinha pagamento pra ninguém. Eu lembro disso. [...] No dia que Silvano e Bel foram cantar o último samba na casa do meu pai, foram dessa forma, não cobrar nada de ninguém. Mas, eu lembro que meu pai falou mesmo assim: Bel, Silvano, eu sei que vocês não vão cobrar, mas eu sei as dificuldades que vocês têm pra poder chegar aqui, 'gastou' com carro, vocês 'deixou' algum compromisso atrás, em casa, então vocês quando chegar em casa vão ter que comprar feijão, comprar um açúcar, alguma coisa que a gente tem que se alimentar [...]. (Informação verbal)[66]

Citando a crise financeira que ele afirma que o país está passando, Pedro da Viola relata o formato do acerto financeiro com os contratantes ou anfitriões que fazem o samba. Embora alguns eventos sejam feitos com fins lucrativos, em grandes ambientes que podem agregar milhares de pessoas, as condições de contrato e de pagamento em pouco ou nada se assemelham com os contratos de grupos ou bandas de outros estilos, como depõe Pedro da Viola:

> Então é o que está acontecendo hoje. As dificuldades que a gente tem na vida, no transporte, a carestia. Então até as pessoas que contratam já dizem assim: ô Pedro, quanto é vocês aí pra vir trazer o samba aqui? Porque a gente sabe que vocês tem gasto. Então é essa a visão que a gente tem hoje. A gente não ganha aquele ganho de

[66] Informação oferecida por Pedro da Viola, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

> dizer assim, tão contratando por aquele ganho de dez mil, por vinte mil, não. A gente vai pelo preço as pessoas 'acha' que a gente merece, pra quando a gente voltar a gente ter alguma coisa pra gente trazer pra comprar um calçado, pra comprar uma roupa, alimentar o filho ou até emprestar ou comprar e dar a alguma pessoa que 'tá' precisando. É isso aí que 'tá' acontecendo hoje. (IDEM, 2021)

O samba de pé de parede desta região por nós pesquisada é muito importante como elemento agregador de valores e de reunião de pessoas. O caráter aberto e democrático do evento que acontece em pequenos cômodos, salas e salões das casas dos próprios anfitriões, permite e convida a participação de todas as pessoas ali presentes, cantando, dançando e principalmente participando do palmeado. Para Pedro da Viola, a alegria nestes sambas acústicos é tão contagiante e o volume das palmas é tão alto que as pessoas se esquecem ou são impossibilitadas de ouvir a letra da chula ou do batuque que está sendo cantada:

> Falando do samba de pé de parede, quantas vezes eu acompanhei os grupos de samba daqui chegar em uma casa no Alto Bonito, no Umbuzeiro, em Jequitibá e aquela casa enchia de gente. Só 'tava' ali o pandeiro, o prato, o cavaquinho e a palma, mas deixe ver que o povo gostava tanto e gosta que 'tava' vendo um trabalho daquele ali, mas não parava pra ouvir as letras. O problema era esse, o pessoal gostava só porque tinha um samba então todo mundo ia bater palma, todo mundo ia tomar lá suas cachaças, todo mundo ia dançar, mas o que a gente, eu mesmo olho é sobre isso aí. (IDEM, 2021)

Em contraponto ao modelo acústico de fazer o samba de pé de parede, emerge e ganha espaço na região o samba de palanque, de microfone, ou samba de palco. Segundo ele, os elementos técnicos como mixagem e equalização, a qualidade sonora, o arranjo das músicas e a amplificação em si, exigem mais responsabilidades:

> No palco eu 'tô' cantando lá e 'tô' lembrando: rapaz eu tenho que ter aqui uma posição de voz, eu tenho de falar pra o cara lá da mesa de som que eu canto grave, eu tenho que falar pra ele que a voz do meu parceiro é aguda, que é pra poder dar uma qualidade de voz diferenciada, que lá na frente dê tudo certo. Eu tenho que tocar no arranjo porque eu 'to' sabendo que tem alguém ali que conhece da música. Eu tenho de falar para o público que está presente. Eu tenho que agradar o povo pra o povo falar que 'tá' diferente do que era no pé de parede. Eu tenho que falar pra o povo a evolução que a gente 'tá' diferente do que a gente fez lá atrás. No palco tem muita coisa diferente com microfone e com os instrumentos. (IDEM, 2021)

A experiência musical do entrevistado permite que ele diferencie o tipo de samba que ele produz, de outros estilos que ele conheceu na região do Recôncavo baiano ou em cidades da própria região, como Mairi e Ipirá. Diferenciando a sua instrumentação e a instrumentação usada em Mundo Novo, com a instrumentação observada no samba do Recôncavo, Pedro da Viola acha que '[...] tiraram alguns instrumentos como o timbau do samba e deixaram só o

pandeiro, o prato e a cuia, pra a gente não copiar os sambas deles, dos angolanos. Lá eles 'tinha' mais batidas de instrumentos e não 'tinha' letra".

Pedro da Viola denomina o samba que ele faz, principalmente no palco quando utiliza percussão eletrônica, de samba tradicional de raiz, porém, corrido, diferentemente do samba mais lento dos dois municípios citados. Assim descreve:

> Então, eu andei naquela região lá de Santo Amaro, Candeias, São Francisco do Conde e via de perto o samba de roda. Então eu olhei logo a diferença do samba de lá com aqui, com o samba de Mairi, com o samba de Ipirá, com o samba de Mundo Novo ou até outro lugar de sambadores. O que achei mais de diferença é porque o samba de roda, até do dia que eu vi com os meus olhos [...], é dançado. Eles têm aquelas batidas lá de pandeiro, de timbau, tem a viola, mas é o samba dançado. Muitas mulheres se apresentam num samba de roda. Então, quando vem pra o samba de Mairi ou de Ipirá, que é aquele samba boiadeiro, aquela coisa descansada que eles vão cantar e você vai entender alguma coisa, que é lento. (IDEM, 2021)

Além de me atentar para essas diferenças entre etilos de samba por ele percebidas, Pedro da Viola ressalta na sua fala o diferencial composicional textual e instrumental do samba de Mundo Novo, enfatizando a presença da criatividade. Foi no município de Mundo Novo que nasceram e se estabeleceram no samba três dos cinco principais sambadores colaboradores desta pesquisa: Bel de Modesto, Silvano Pereira e Zé Beté. Pedro da Viola nasceu em Mairi, mas reside e desenvolve o samba no estilo de Mundo Novo, assim como também samba o quinto destaque, Adauto Sousa, nascido em Lapão.

Um elemento destacado na sua fala é a composição do arranjo para cada chula ou para cada batuque. Na opinião dele, como afirma ser unanimidade entre os sambadores, não é criativo o estilo de arranjo de Ipirá ou de Mairi, quando o violão, na afinação de viola, quase sempre usa uma mesma melodia solada nas cordas graves para todas as músicas. Pedro da Viola direciona o olhar crítico também para a repetição de introduções soladas nas cordas agudas da viola, como uma característica do samba de Mairi e de Ipirá, diferentemente do modelo adotado em Mundo Novo. O alto nível de composição estabelecido por Silvano Pereira (na região de Mundo Novo) e a exigência da qualidade instrumental e interpretativa, são afirmadas na visão de Pedro da Viola:

> É o samba lento até porque não tem criações de arranjos. Isso a gente sabe e eles lá também sabem. Aí quando eu tiro a diferença entre o samba de roda e o samba de Ipirá, Mairi ou Mundo Novo, não é dizendo a ninguém que Mundo Novo e que a gente é melhor, mas a criatividade do samba de Mundo Novo é outra. Porque aqui a gente toca a chula no tempo certo, a gente faz as composições que 'dá' o bom sentido pra o vaqueiro, pra o homem da roça, pra o povo da cidade, da capital, ou que fala do presidente, ou que fala do governador, do prefeito. A gente aqui em Mundo Novo toca com arranjo as chulas da gente como Silvano botou e ensinou a

> gente. Quando se toca e se canta com arranjo sai mais perfeita, a chula sai com mais qualidade, sai com mais cantoria, tem mais ordem e a chula é mais ouvida com certeza. (IDEM, 2021)

Ao se deparar com a indagação minha sobre a origem desse samba que ele faz e qual a importância dele, Pedro da Viola faz referência aos povos africanos de Angola quando afirmou: "Eu acho que tudo isso vem de muito tempo. O meu avô falava que quando a gente batia um pandeiro, lembrava o som dos angolanos do engenho". No entanto, ao desenvolver sobre a indagação, ele prefere se referenciar aos seus mestres sambadores e ao processo de evolução quanto à criatividade nas letras e principalmente nos arranjos das chulas e batuques:

> [...] Pra te falar a verdade, como a gente era muito focado na música sertaneja, que eu gosto da música caipira, é daí que a gente veio perceber que a gente 'tava' fazendo errado, principalmente Silvano. O cantador vai cantar uma chula, como era Bel e Silvano, Sapatão e Zé de Otávio 'vai' responder a chula. Então eles tocavam a mesma coisa. Vinha a segunda chula, o mesmo tom. Vinha a terceira, a quarta chula e então, a gente veio a perceber que a música ela é tocada separadamente da voz, do instrumento por pista, como falam hoje. Foi isso que Silvano percebeu, que a chula, a música tem que ter o arranjo. Quando ela tem um arranjo é o que você vai trabalhar pra poder dar tudo certo na cantoria e no instrumento. Hoje tem gente que canta e toca dez, trinta, quarenta chulas, sem fazer o arranjo e então eu acho que 'tá' errado. (IDEM, 2021)

A opinião de Pedro da Viola sobre o perfil socioeconômico de quem faz e de quem aprecia o samba da sua região, dá uma dimensão do processo de invisibilidade dos protagonistas. Os ambientes muito frequentados por pessoas humildes, geralmente idosas e com pouca educação escolarizada, na visão de Pedro da Viola, tornavam o samba de raiz pouco atrativo para os centros urbanos e para a juventude:

> O samba antigamente já foi muito pobre. Antigamente o samba não era muito conhecido assim como, vamos dizer assim, um advogado gostar 'dum' samba, o fazendeiro gostar do samba, o padre gostar do samba. Não tinha isso. O samba era assim um pouco esquecido. O povo dizia assim: é, samba de velho. O povo falava isso, mas hoje não. Hoje eu falo [...] e como Silvano fala e outros falam, hoje quem quiser ouvir realidade, verdade, letras de bons sentidos, letras de ordem, letras que trazem a criança, os jovens, o velho, o senhor, a senhora, trazem as mulheres pra o samba, hoje se chama assim: a letra do samba raiz. Já foi fraco nisso aí e hoje a gente 'tá' vendo o samba na praça, na internet, na televisão como eu mesmo já participei. (IDEM, 2021)

Na região pesquisada, Pedro da Viola é o sambador que está mais atuante nos eventos festivos para grandes massas, em palcos com equipamentos de amplificação sonora. Fazendo dupla com Zé Beté, com Sapatão, com Valdir, com Silvano Pereira ou formando um grupo de com muitos outros sambadores, o estilo de samba que ele faz, com percussão e bateria

eletrônica, com cavaquinhos amplificados, contrabaixo elétrico e microfones, está permitindo que o samba se difunda e ocupe espaços importantes nas programações de grandes *shows*. No entanto, Pedro da Viola sinaliza que ainda faltam incentivos e apoios financeiros:

> Então isso traz muito orgulho pra gente e, com certeza, eu acho que ainda 'tá' faltando mais apoio. 'Tá' faltando o conhecimento de muitos prefeitos, governador, presidente, uma rede de TV, uma emissora de rádio e televisão, que isso é a realidade. 'Tá' faltando ainda saber onde 'tá' a realidade e a verdade do povo ouvir que é a chula, é o nosso samba raiz. (IDEM, 2021)

Sobre a participação das mulheres no samba da região, embora reconheça e ressalte a importância delas, Pedro da Viola destaca que, na parte da cantoria propriamente dita ou da execução de instrumentos, não há participação efetiva em Mundo Novo. A ideia da participação feminina marcando presença nos sambas, dançando, cantando na multidão e alegrando o ambiente é mais evidenciada do que da participação das mulheres nos processos de composição e de interpretação das chulas e dos batuques, como afirma Pedro da Viola:

> A participação das mulheres é muito importante, como eu lhe falei do samba de roda, que traz muitas mulheres dançando. Mas só que o pessoal gostava e gosta de ver o movimento da dança. Tem também muitas mulheres por aí que além de saber dançar o samba, sabem cantar chula. [...] Aqui em Mundo Novo tinha uma senhora que gostava de cantar, gostava de sambar, mas ela parou por motivo de saúde. Em Mairi ainda tem, em Ipirá é o que bem tem, que ajuda a cantar e tocar, em Serra Preta, Pé de Serra e Riachão eu já acompanhei. Então aqui em Mundo Novo, quando se trata de um samba, as mulheres gostam do samba, mas aqui não tem a mulher que faça a cantoria com a gente [...]. (IDEM, 2021)

No momento em que o conteúdo textual é o foco do estudo e são abordados os temas mais desenvolvidos nas chulas e batuques da região, Pedro da Viola enfatiza que uma das maiores riquezas do samba de raiz é a letra. Através dela são transmitidos valores, ensinamentos, tradições, experiências, lições, histórias e memórias, embutidos nos mais variados temas, como exemplifica o sambador:

> As chulas que a gente faz defendem a chula, defendem os homens, defendem as mulheres, as crianças, os professores, ídolos etc.. Eu tenho uma chula defendendo os professores e através da letra as pessoas passam a gostar da música. Tem gente que ouve a música, mas não ouve a letra. O que mais hoje a nossa chula raiz traz, do povo gostar, agora é ouvir a letra. (IDEM, 2021)

Uma consideração feita por Pedro da Viola diz respeito a grupos étnicos e às características físicas de quem faz e de quem aprecia o samba da raiz da região. Ele confessa ter percebido muito preconceito antigamente e ter ouvido alguém dizer: "[...] ah, nós não

‘quer’ esse grupo aqui porque tem preto no meio [...] Ah! Eu não gosto muito desse ‘nego’.” Na opinião dele, o preconceito e a discriminação empobrecem o ambiente por inteiro e não são benéficos para ninguém, como desenvolve a opinião:

> Isso maltrata tanto a gente, a pessoa que tá falando como o próximo, né? Eu acho muito bonito quando você ‘tá’ no meio, independente de cor ou não. Se você ‘tá’ praticando o bem, o bom, eu acho que qualquer um tem que receber essa boa palavra ou essa boa chula ou um som de uma viola ou de um cavaquinho, pra pessoa que já foi sofrida em nome de ‘nego’. Eu acho que a gente tem mais é que dar o apoio, que se unir e lembrar que é ser humano. Não ter preconceito com as coisas e principalmente quando fala em raça, né? A música defende isso, principalmente o samba raiz [...]. (Informação verbal)[67]

Ao falar sobre apresentações que faz nos palcos, cantando músicas que pregam o respeito entre as pessoas, Pedro da Viola justifica a fala, apresentando a letra da chula O Preto e o Branco, de autoria de Silvano Pereira, enfatizando ainda que “[...] isso que ele fala acontece muito com a alta sociedade. [...] Ele ‘tá’ falando do povo que manda, digamos assim, do povo que tem poder, que ‘tá’ no poder” (IDEM, 2021). A letra fala assim:

> O branco falar do preto, eu sei que é despeito, não tem razão.
> Tem branco que quer ser mais, ‘tá’ nos tribunais fazendo questão.
> Meu pensamento, todos têm grande valor,
> Tem preto que estudou, possui fina educação.
> Tem branco que tem dinheiro, seus companheiros às vezes matam.
> O preto recebe lera, diz que é ‘pilera’ e não desacata.
> Será por isso que a noite fugiu do sol?
> Tem preto que dá o nó, tem branco que não desata.
> O branco pensa mais fundo, acha que o mundo é pra ele só.
> Tem preto de condição que não faz questão de dormir com lençol.
> Eu peço aos brancos que não tenham preconceito,
> Que Pelé também é preto e é o rei do futebol. (IDEM, 2021)

O referencial teórico para as obras dos compositores de chulas e batuques da região evidentemente não é o mesmo de quem faz carreira acadêmica ou que tem algum grau de escolaridade. Para compreender o raciocínio dos compositores, é necessário conhecê-los e conhecer a suas histórias de vida e suas tradições orais. Pedro da Viola nos expressa a sua percepção, de forma subliminar e pouco teorizada, sobre baianidades e sobre as diferenças entre pessoas do interior e da capital:

> Eu acho que tem muita diferença do baiano da capital pra o baiano do interior. [...] quem ‘tá’ na capital tem outro jeito de falar, até de andar. [...] Eu trabalhei muito em

[67] Informação oferecida por Pedro da Viola, citando Silvano Pereira, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

> Salvador em um *Shoppin*g, por seis anos, em um restaurante. Então, quando chegava um senhor, eu via que ele era ali um advogado, um juiz ou um empresário. Por favor você tem um *chopp* gelado? Eu digo, sim senhor, mestre, tem. Eu 'tava' vendo ali em mim que tinha uma diferença entre eu e ele. Então eu tinha que falar pra ele não descobrir que era do interior. Eu já 'tava' vendo a diferença. (Informação verbal)[68]

Completando o seu pensamento sobre a necessidade de se adaptar à realidade soteropolitana e, por vezes, esconder as suas características e sotaques interioranos, Pedro da Viola destaca o medo que sentiu de ser criticado por não falar dentro dos padrões da nomenclatura gramatical brasileira e ser, por isto, motivo de graça e de piada:

> [...] Eu tenho que falar certo pra ele saber que eu 'tô' na capital ou que eu sou da capital. Pra falar a verdade eu tinha medo de falar errado pra ele e nem só pra ele. Pra qualquer pessoa que 'tava' dentro do *shopping*, que eu fosse 'numa' farmácia, 'num' mercado. Eu tinha de saber que eu tinha de falar certo porque o que eu levei daqui eram poucas pessoas que iam me entender. Eu sei que dizem assim: esse cara é do interior, olha como é que fala ((risos)). [...] Era a questão do português. Eu só estudei até a sexta série, o primeiro ano do ginásio. (IDEM, 2021)

Entender como as informações chegam às pessoas que habitam esta região pesquisada é também compreender que samba é esse que a região produz. Nesta busca por entendimentos, recortes de história lidos ou ouvidos, tornam-se inspiração para compositores daqui, como narra Pedro da Viola sobre a suas andanças por outros lugares da Bahia:

> Quando eu comecei na chula eu ainda 'tava' por lá por Salvador, por Santo Amaro. Aí um colega meu mostrando aquelas usinas velhas da região de Cinco Rios e Santo Amaro, aí ele falou assim: ó Pedro, aqui era onde tinha samba. Eu olhei assim, samba? Ele falou é! Os negros que faziam samba que veio da África, que veio de outros países e que a Bahia no tempo foi invadida, né? Então esses negros, quando eles 'veio' da Angola, da África 'trouxe' um estilo de samba e que ficou marcado e gravado aqui na Bahia. Aí eu digo, rapaz, e como eram as chulas? Aí o cara falou assim: pra te falar a verdade rapaz, eu nem sei se era chula, mas era samba com certeza. (IDEM, 2021)

Foi a partir desta vivência que Pedro da Viola compôs uma chula e revelou o seu processo de memorização da letra, assim como me narrou sobre o seu conhecimento quando se trata de possíveis origens do samba de raiz e do pandeiro:

> Aí eu resolvi fazer uma chula, os negros como sambavam e como a gente está hoje no tempo. Eu fiz a letra e nem sei mais te dizer por que não tinha como guardar a letra. Tu 'acredita' que eu guardava cantando três, quatro, cinco, seis meses eu cantando uma coisa só? Eu acredito que o samba, além da gente aqui, o samba já veio por esse roteiro pra poder a gente se esclarecer como é uma chula, como é um

[68] Informação oferecida por Pedro da Viola, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

> batuque. Como o samba era dançado até no próprio angola mesmo né, que é mais dançado o samba. Vamos dizer assim, o pandeiro que é da origem indígena. (IDEM, 2021)

O filme Do Corpo à Caxirola, com roteiro e direção da cineasta Sophia Mídian, inspirado na coleção de instrumentos tradicionais reunidos pela etnomusicóloga e pesquisadora de Música Folclórica Brasileira, Emília Biancardi, foi citado por Pedro da Viola, como uma grande oportunidade que ele teve de conhecer mais sobre a cultura do samba e, ao mesmo tempo, de mostrar os seus conhecimentos:

> O documentário Do Corpo à Caxirola, com Pedro, Zé Beté, Silvano, Bel, Sapatão, Gildásio fala a respeito disso aí. Esse documentário foi pra Angola para eles amostrarem como é o samba da Bahia, do interior da Bahia, diferenciado do samba que veio da Angola. Foi amostrado como bater o pandeiro, como riscar o prato, como bater a cuia e eles lá escutaram a gente e acharam diferente e acharam bonito o que a gente cria e o que a gente amostra pra o mundo. Agora acho que os instrumentos de harmonia vieram da Europa. Acho que o europeu já teve mais conhecimento no instrumento de corda. (IDEM, 2021)

No que se refere a possíveis origens do samba que Pedro da Viola conhece e faz, o sambador confessa que não tem tantos conhecimentos para precisar sobre o assunto, porém, relata acontecimentos que presenciou ou que ouviu contar, sobre o início do samba em algumas comunidades do município de Mundo Novo, em especial no Cobé. Em comunhão com o relato de Bel de Modesto, Pedro da Viola afirma não haver registro de negros nascidos lá onde, para ele, o samba de Mundo Novo se originou:

> Hoje em dia tá mais unido, pois antigamente no interior da Bahia, aqui em Mundo Novo, o samba não era frequentado pelo negro. Até porque poucas pessoas sabem que no Cobé de Mundo Novo não nasceu negro. Uma pessoa no Cobé me disse que se tiver um negro no Cobé não é de lá. A maioria lá é todo branco dos olhos azuis. Lá o samba ficava assim, mais retirado. O negro não se aproximava, mas depois que as coisas foram chegando pra perto. No caso, Zé Beté é negro e não cantava no Cobé. Isso tem muito tempo. Aí veio a união [...]. De quem é essa segunda voz bonita? É de um negro aí. Quem 'ta' tocando essa viola? Rapaz, é um nego que mora lá 'numa' roça, lá no Cobé, da Serra de Mundo Novo. (IDEM, 2021)

Em um trecho desta dissertação sobre Zé Beté, o trajeto musical deste sambador negro que quebrou barreiras no samba da região é aprofundado, reforçando as afirmações de Pedro da Viola sobre o fim do preconceito no samba local, como no exemplo quando ele diz que

> É daí que começaram, vamos 'se juntar', que nós não queremos deixar as coisas separadas como 'era' antigamente. Aqui em Mundo Novo acabou o preconceito nisso aí, nessa questão do samba. O Zé Beté mostrou pra o povo que o negro tem condições, tem possibilidades de 'tá' em qualquer ambiente que caiba a educação,

> que caiba a chula, que caiba o instrumento. O negro é bem aceito e com isso não podia ter preconceito nunca na vida. (IDEM, 2021)

Para Pedro da Viola, o samba no futuro será promissor, pois ele acredita na força das crianças e dos jovens que estão apreciando no momento o samba tradicional de raiz. Ele compara as gerações e afirma que o trabalho de difusão que está sendo feito com o samba, adaptado para os palcos e para os grandes eventos nas cidades, será capaz de fortalecer o movimento e dar notoriedade:

> Como a gente veio falando, de antes, do atraso do samba, o samba na cidade era coisa rara. Naquele tempo não tinha jovens no samba. Lembro desde pequeno que eu venho acompanhando. Eu via de perto os sambas que aconteciam nessa região, mas eu olhava assim e dizia: 'poxa', só tem de novo aqui eu. Os 'outro' era tudo velho, o pessoal de idade, né? Mas hoje eu lhe digo, hoje a força do conhecimento, o potencial que a gente aqui de Mundo Novo 'tá' tendo traz muitos jovens e traz crianças pra o samba. Eu tenho orgulho de ouvir uma criança chamar e dizer: oi Pedro da Viola, eu gostei do teu samba, quando vai ter outro samba? (IDEM, 2021)

Finalizando a sua afirmação positiva sobre a continuidade do samba, Pedro da Viola enfatiza que, "[...] no futuro, quando parar Bel, Silvano, Zé Beté e Pedro, a gente tem de deixar uma marca, um legado que as pessoas gostem. [...] independente da evolução e da *internet*, eu acredito que no futuro o samba vai deixar e vai trazer mais gente". Demonstrando muita gratidão e respeito pelos veteranos, Pedro da Viola ainda afirma que pode "[...] cantar hoje, amanhã, daqui a dez anos, vinte anos, mas não esquecendo que tudo isso que eu mesmo estou fazendo, eu respeito o maestro Silvano, respeito Bel, Gildásio da Barra e Zé Beté". Identificando-se como 'o caçula' da chula da região, ele reforça a sua admiração pelos antigos professores e aponta um possível mistério quanto à transmissão dos saberes no passado:

> Quando se trata de chula, de samba, de cavaquinho na nossa região eu primeiro eu tenho de ter respeito a essas pessoas e agradecer a Deus porque eles ainda estão vivos e passaram coisas pra gente que não sabia e que não via. Eles deixaram o espaço pra mim, pra Zé Beté e pra outras pessoas que vão vir também. O espaço está aberto. Se me procurar como é o cavaquinho, o samba, tudo, eu digo por que antigamente não tinha isso de ensinar. Ou não tinha as pessoas pra procurar ou então os cantadores, os tocadores não queriam dizer como era o segredo pra poder se apresentar, se destacar. Eu acho que tinha alguma coisa de esconder de alguém, mas acho que hoje não tem mais não. (IDEM, 2021)

Em forma de considerações finais, Pedro da Viola registra a participação que teve no festival São Paulo Exposamba, no ano de 2013, cantando a música Porto Seguro, em parceria com o amigo Joabe, quando foram premiados com o quarto lugar, além de ele ter sido escolhido como o compositor revelação. Assim, deixa uma mensagem em forma de convite e desabafo

para as pessoas que terão acesso a esta entrevista. Não é um convite apenas, para que os corpos se façam presentes nos sambas da região, mas para que os olhares e as mentes percebam o valor do verdadeiro e tradicional samba de raiz, como afirma:

> Deixo principalmente para o povo da nossa Bahia, eu que sou daqui do nordeste, que Pedro da Viola com a chula, o cavaquinho e com os amigos do samba, que eles aproveitem muito bem e venham ver de perto o que é a cultura, o que é a realidade e a verdade. Eu que participei, fui finalista e premiado em nível nacional em um festival de samba com mais de dois mil concorrentes afirmo que esse nosso samba tem muito valor. (Informação verbal)[69]

4.5 Adauto Souza

Adauto Souza Santos, popularmente conhecido por Adauto Souza, (62 anos), natural do município do Lapão, Bahia, se considera um reiseiro-sambador, porém, declara a sua profissão como guarda municipal. Ele também faz parte da dupla Jailson e Adauto, conhecida inicialmente como Os Garotos do Sertão, depois como Os Coroas do Sertão, cantando chula e batuque na região. Ao falar sobre escolaridade, Adauto Souza se define como uma pessoa que não teve oportunidade de desenvolver os seus estudos como desejava, mas aprendeu o suficiente para ser considerado um alfabetizado. É comum entre os sambadores, assim como afirmou Adauto Sousa, não considerar profissão o ofício de compor, tocar ou cantar chulas e batuques, ou ainda reisados. Para eles, sambar não é profissão. Esta afirmação faz sentido quando se observa que a diversão e o caráter filantrópico são pilares nos depoimentos dele e de muitos outros sambadores.

Para além do samba, este sambador conhece e pratica, com anos de experiência e tradição, a Folia de Reis da região onde nasceu e habita. Ao se considerar um autodidata negro, mergulhado nas oralidades poéticas com as quais convive desde criança, na própria casa com as Folias de Reis, o também cantor e multi-instrumentista, Adauto se credencia para fazer essa ponte entre estas duas manifestações culturais: o Samba e o Terno de Reis. As toadas de Reis foram as sonoridades primeiras presentes na sua vida e a viola foi o primeiro instrumento de harmonia com o qual teve contato, porém o seu prazer maior foi encontrado tocando cavaquinho. Imensamente grato ao pai e ao avô dele, ambos sambadores e à mãe, a dona de um grupo de Terno de Reis, Adauto fala da sua trajetória musical e conta como foi a

[69] Informação oferecida por Pedro da Viola, em entrevista feita presencialmente, em Mundo Novo, em novembro de 2021.

sua imersão no samba de pé de parede, que também já conhecia desde muito tempo através do sambador Silvano Pereira:

> Silvano e Bel, Silvano e Bel, Silvano e Bel, era só o que ouvia falar na época. Na época não existia Otávio e Edvaldo, não existia Pedro e Zé Beté, Valdir e Sapatão. Era Silvano e Bel de quem a gente ouvia falar e foi minha inspiração porque Silvano Pereira, mesmo à distância, mas não *online*, foi o meu professor. Hoje sou compositor, toco e canto, mas me inspirei nele. (Informação verbal)[70]

Sendo um multi-instrumentista, Adauto já tocou contrabaixo e tocou guitarra durante nove anos, quando foi músico de banda. Na banda ele tocava e cantava seresta, sertanejo, jovem guarda, forró e tudo que uma banda baile toca. Começou a sua relação com instrumentos de corda tocando viola, mas também aprendeu cavaquinho, violão e até conhece notas no teclado. Quando lista suas muitas habilidades com instrumentos percussivos, ele acrescenta alguns instrumentos do reisado, os diferencia do samba e evidencia o seu aprendizado autodidata:

> [...] aqui pra nós em Canarana não existe a cuia. Existe para nós o instrumento chamado caixa. Eu toco a caixa, eu sei tocar ganzá, o 'afoxe' eu sei tocar também, pandeiro, praticamente todos os instrumentos de couro que tem aqui no samba do Alto Sertão. Toco também o prato, mas de todos prefiro o cavaquinho. Nunca tive professor nenhum. Aprendi tocar todos os instrumentos, sozinho. Nunca usei um método. (IDEM, 2021)

A força da tradição oral na transmissão de conhecimentos dentro do samba e do reisado, assim como a maneira de aprender a cantar, Adauto Souza expressa quando afirma que aprendeu a cantar "[...] cantando, assim como aprendi tudo que faço. Aprendi fazendo." Diferentemente da capacidade de sintetização do colaborador ao se referir ao modo como aprendeu a cantar, para Adauto Souza, falar sobre composição autoral dentro dos dois estilos exige um pouco mais de cuidado, principalmente quando se fala da origem do reisado e da impossibilidade de se compor no estilo. Ele revela ter composto poemas, que chamava de romances, música sertaneja, forró e reggae, mas por problemas de saúde parou as outras atividades musicais e permaneceu apenas envolvido no samba de roda e na chula:

> Eu componho chulas e batuques. No reisado não. Já fiz como a gente chama aqui, umas 'chulinhas corrida'. Eu tenho uma parceria com Jailson nesse projeto nosso de chula. Já gravamos quatro CDs e três DVDs e em cada CD eu tenho oito, dez composições. Eu faço por volta de sessenta por cento das gravações da gente, tanto que nós nos acostumamos tocar em *shows* de quatro, cinco horas, apenas chulas

[70] Informação oferecida por Adauto Souza em entrevista virtual via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

> nossas. Batuques a gente tem alguns também. Eu componho música em quase todos os estilos. No reisado não, não tem como compor. Ele vem de geração em geração e as pessoas vão só aprendendo e decorando. Não conheço compositores de reisado, pois acho que ele é do início do mundo. (IDEM, 2021)

Estabelecendo similaridade com a expressão "jornal cantado", citada por Silvano Pereira, Adauto Sousa se refere às composições que faz, individualmente ou em parceria, como uma espécie de canal de notícias sobre fatos e fenômenos de interesses individuais ou coletivos. Sobre temas rurais ou para públicos nascidos em regiões afastadas dos centros urbanos, as histórias são versadas, faladas, cantadas e ritmadas de forma que a oralidade, acompanhada da graciosidade musical, mantenha vivas a tradição e a história dessa gente, como exemplifica Adauto Souza:

> Nós contamos histórias, acontecimentos. Nós fazemos registro em forma de chula. Alguns acidentes que aconteceram com conhecidos e elas ou parentes pedem para a gente escrever [...]. Escrevo mais coisas referentes ao samba, ao batuque, por exemplo: vaqueiro cadê o boi? Entrou na mata fechada. Vaqueiro cadê o boi? 'Tá' procurando a boiada. O vaqueiro fica olhando a menina na janela, cor de canela, morena cor de canela e ele só reparando aquela estrela brilhando. Depois senta na calçada, quietinha não fala nada, pra ele só diga oi. Vaqueiro cadê o boi? 'Tá' procurando a boiada. E assim vai. (IDEM, 2021)

Diferentemente dos modelos adotados em centros acadêmicos e em escolas técnicas de música e/ou de canto, a respeito de fisiologia da voz e técnicas vocais, para Adauto Souza os sambadores não conhecem muito sobre teorias musicais, classificação de voz ou exercícios vocais. Ele afirma que é através da apreciação e da repetição que ele consegue entender a própria voz e encaixá-la na harmonia da música, intuitivamente. Sobre as suas características e habilidades vocais e ainda, comparando a sua voz com a do parceiro de canto Jailson, o sambador e reiseiro acrescenta:

> A minha voz é a voz grave, é a voz rasteira. Quando existe uma troca de voz, aquela hora que a voz mistura e separa, sou eu que faço a troca de voz. A voz de Jailson é a voz primeira, a voz aguda e que cobre a minha voz. A minha voz grave é rasteirada. Eu só canto em nota baixa. (IDEM, 2021)

Perceptivelmente, torna-se um coro a citação do nome de Silvano Pereira por todos os sambadores colaboradores desta pesquisa, quando o assunto é a importância de outros sambadores na sua história de vida. Muitas outras referências são apresentadas de forma localizada, porém, pensando em registros fonográficos, quantitativamente e qualitativamente sobre compositores de chulas e batuques dos últimos quarenta anos na região, o principal nome abordado é Silvano Pereira. Quando a abordagem é sobre a influência e a importância

de sambadores compositores regionais de tempos anteriores, a limitação na capacidade de leitura de alguns entrevistados e ainda a reduzida quantidade de registros escritos sobre histórias de vida e obras autorais, encaminham as respostas dos colaboradores para seus contemporâneos, como exemplifica Adauto Souza:

> Eles têm muita importância. A gente tem seguido o exemplo de Silvano e Bel, mas logo surgem outros cantadores e sambadores como Otávio e Edvaldo, que são amigos meus, Pedro e Zé Beté, Valdir e assim por diante. A gente sempre seguindo o exemplo desses sambadores que são de sucesso na matéria do samba e são compositores, cantam e tocam muito bem. São espelhos pra gente porque são extraordinários no samba e deles sou admirador. São como professores, cujo pioneiro é Silvano Pereira. (IDEM, 2021)

O que pouco se diferencia, ao alinhar as respostas de Adauto Souza com as de outros sambadores, é a questão da presença dos pais nos processos de iniciação musical no samba e ainda, a coincidência de ser a própria casa, de algum familiar próximo ou de um amigo, o local de início da jornada, como enfatiza Adauto:

> No início da minha jornada o meu pai foi muito importante. Foi ele quem deu a influência e o seguimento na Folia de Reis, cujos professores foram meu pai e os amigos dele que iam cantando e sambando e a gente ia aprendendo as coreografias, as chulas, os batuques, as toadas de reis, as melodias e assim por diante. Tem a Lapinha que muitos conhecem como Presépio que é um Reis muito difícil que nem todo mundo consegue aprender e eu tive o privilégio de aprender com o meu pai. Eu adolescente na época, vendo aquilo fui aprendendo, influindo e acompanhando. (IDEM, 2021)

Além do aprendizado sobre Reis e Samba vivenciado na própria casa, Adauto conta o privilégio de ter sido aprendiz de muitos homens sambadores, mas principalmente de ter a sua mãe como uma das poucas mulheres reiseiras e sambadeiras na região:

> Aqui tinha o senhor Agostinho que já é falecido. Ele tinha um grupo de reisado, Tinha aqui também um senhor por nome Osório, outro por nome Jorge, que também tinham grupo na região, no município de Lapão. Reiseira não tinha. O grupo era só de reiseiro, só de homens. Depois de uma certa idade já, a minha mãe formou um grupo de reisado e aí tornou-se pra mim um incentivo e um espelho, não que ela soubesse tanta coisa, mas sempre que os pais da gente, nesse caso minha mãe, é algo que serve de admiração e que a gente acaba sendo um fã, principalmente para eu que era filho. Especialmente pelo fato de ser uma reiseira, uma sambadeira, a admiração era maior. (IDEM, 2021)

A oralidade lhe garantiu conhecimentos quando a educação escolarizada não chegou, pelo que relata Adauto Souza. Toda a sua vasta experiência adquirida em muitos municípios

baianos, a exemplo de Cafarnaum, Lapão e Canarana, foi conquistada através da tradição oral, como relata:

> Sempre aprendi através daquela pessoa que está sendo seu guia, cantando pra 'tu' ver, cantando, sambando. Um professor, nesse sentido. Agora, pra ir para a escola, pra aprender, para assistir aula e um professor ir lá pra me ensinar, não. Aprendi tudo desse jeito. Só de um grupo de reisado eu participei dezessete anos, desse grupo do velhinho Seu Augustinho. Participei por três anos de outro grupo de um povoado por nome Bonzão, que o chefe do reisado se chamava Quito. Em um lugar por nome Mato Verde, município de Canarana, Bahia, eu participei três anos com um grupo de um compadre falecido meu. Uns dez ou doze anos no grupo de reisado com a minha mãe, aqui mesmo no nosso município. Ano passado eu fui para um grupo no município de Cafarnaum. Assim eu tenho cinquenta anos de estrada na Folia de Reis. (IDEM, 2021)

Um aspecto a ser considerado quando se trata do processo ensino aprendizado é o sentimento de prazer que precisa estar presente no fazer musical. Para Adauto Souza, o gosto de aprender fazendo é muito importante para a manutenção das tradições, como afirma:

> [...] E assim a gente aprendia fazendo, desenvolvendo tanto na cantoria quanto no instrumento. A gente aprende fazendo e eu acredito que é melhor do que se tivesse um professor na minha frente dizendo: faz isso, faz aquilo. É bem mais prático e gostoso você aprender fazendo. Isso envolve uma série de pessoas e todas aprendem o que estão fazendo. (IDEM, 2021)

Um sambador com larga experiência musical é capaz de nos ajudar a entender como funcionam a produção fonográfica e o apoio financeiro à produção do samba tradicional de raiz e do Terno de Reis. Para Adauto Souza, quando o chefe não custeia o evento, a própria população é que dá suporte financeiro para que aconteça o reisado, como relata:

> Antigamente só o chefe do reisado era quem bancava, comprava ou adquiria essas coisas. Os pandeiros antigos e as caixas eram artesanais de couro de bode, de cutia, feitos a mão mesmo, caseiro, era um trabalho caseiro. As violas e os instrumentos de corda eles adquiriam e as fantasias, os chapéus, as fitas, essas coisas eram tudo por conta do chefe, do comando do grupo. A gente sai com o grupo de reisado, batendo de porta em porta, de casa em casa, nos povoados, fazendas, roças, então quem paga, quem banca isso é o povo que nos recebe. (IDEM, 2021)

Uma noite de folia pode exigir muita caminhada a pé, principalmente quando as visitas são em lugarejos rurais, com casas afastadas. Há também, segundo relato de pessoas experientes, casos de moradores que não recebem bem o grupo ou ainda parte para a violência verbal ou física. Algumas casas recebem com respeito, alimento ou ajudas financeiras enquanto outras consideram os reiseiros como vagabundos:

> Eu chego na sua porta e você abre a porta pra mim e pra o meu grupo, a gente samba ali vinte, trinta minutos, porque você tem que andar. Quando a gente agradece e vai embora você procura quem é o dono, quem é o chefe, quem recebe? E você vai doar de um centavo a um milhão. A sua boa vontade, a sua condição é quem vai dizer o quanto você dá. O que der o chefe vai receber, cinco reais, cinquenta, um ovo, uma lata de óleo, um quilo de açúcar, uma galinha, um carneiro no quintal que você mandar levar ou mandar buscar etc. Então é assim que funciona. É dali que tira as despesas pra alimentar o grupo. O grupo toca de noite e dorme de dia, descansa etc.. (IDEM, 2021)

A rotina de um grupo de reisado não é simples. A preparação exige esforço e logística. A confecção das indumentárias e a aquisição de instrumentos musicais também são um desafio. Ao sair pelas cidades ou casas isoladas na zona rural, muitas pessoas podem acompanhar o grupo de reiseiros. No entanto, o comportamento das pessoas que acompanham o grupo pode não estar em conformidade com a filosofia dos reiseiros. Para evitar que haja confusão sobre o pertencimento dos acompanhantes ao grupo, há uma preferência pela uniformização dos componentes, como exemplifica Adauto:

> Hoje em dia já 'tá' mais organizado que já manda fazer os uniformes, faz um jogo de doze camisas por trezentos e cinquenta ou quatrocentos reais. Cada um usa a sua própria calça *jeans*. Esse gasto não tem um patrocinador direto, único, exclusivo daqui, não. O patrocinador é o povo. (IDEM, 2021)

Mais do que um festejo, o Terno de Reis é considerado como uma missão, como uma tradição que não pode ser interrompida. Os muitos dias de jornada exigem resistência dos integrantes do grupo e principalmente muito conhecimento sobre o verdadeiro sentido do acontecimento cristão. Para Adauto, assim funciona o período deste prazeroso serviço:

> A gente sai e visita entre quinze e vinte e duas casas por noite, começando na noite de Natal, no dia vinte e cinco de dezembro e finaliza no dia seis de janeiro, pra amanhecer o dia sete com o encerramento, que é a festa na casa do chefe do reisado. São doze dias de jornada. Às vezes a gente bate em uma casa, os donos oferecem uma farofa, uma bacia de pão com café, outro oferece uma carninha frita, outro oferece um café, uma coalhada, uma coisa. O folião, o reiseiro vai petiscando aquilo e seguindo pra frente e é assim que funciona a coisa. E pense num serviço gostoso, animado, mas, sobretudo que tem muita responsabilidade, respeito e sabedoria no que a gente faz. (IDEM, 2021)

A partir da experiência inicialmente começada com os eventos religiosos que envolvem o Terno de Reis, Adauto Sousa nos explica como funcionam a roda de samba, o samba de pé de parede e o reisado, destacando que na sua região o samba é de um jeito, mas que em cada lugar tem um sistema. Para ele as semelhanças são numerosas, mas a instrumentação é um ponto de diferenciação entre os estilos e as regiões:

> Eles têm muitas semelhanças. No entanto o samba pé de parede aqui na nossa região, que inclusive hoje em dia está muito pouco e quase não existe mais, é quando reúne dez, doze e até mais companheiros com viola, pois aqui não usa cuia, com caixa e com um ou dois cavaquinhos e ainda dois, três ou até mais pandeiros. Não tem palmeador, pois cada um está com o seu instrumento na mão, nem palmeadeira feita de tábua, não tem violão e, quando tem, está afinado na afinação da viola. (IDEM, 2021)

No conceito de Adauto Souza, o samba e o reisado são a mesma coisa, porém o caráter religioso e móvel do reisado e o andamento da música, moldado para a peculiar dinâmica do Terno, merecem destaque no comparativo:

> O reisado, que é o mesmo samba, vai ter uma viola, vai ter um ou dois cavaquinhos, vai ter dois pandeiros ou três, vai ter um 'afoxe', um prato ou um ganzá e a caixa. A única diferença é que você não permanece num canto só. No pé de parede você toma uma noite aqui, cada uma pega um canto de parede e vê um pandeiro zoar. Na Folia de Reis é tudo cadenciado que é pra você ouvir o que o cantador 'tá' dizendo na sua toada de Reis ou na sua chula, que não é uma chula lenta, é uma chula bem ligeirinha que é pra o terno andar. O Reis é bem corridinho, bem rapidinho. O reisado tem outra dinâmica, pois tem que andar, bater de porta em porta, em muitas casas na mesma noite. (IDEM, 2021)

Explicando sobre a finalização do ritual do Terno de Reis, Adauto apresenta uma letra de reis de agradecimento e esclarece que tudo precisa ser bem organizado para que a espiritualidade proposta pelo grupo não seja encoberta pelo caráter festivo do samba:

> Terminando ali o dono da casa abre a todos entram. Ali dentro se samba duas chulas bem corridas ou linheiras, bem ligeirinha, como se fossem um batuque e já vai agradecer: "Deus lhe pague a santa esmola que vós deu a Santo Reis. Vós lhe dê muito esse ano pra o ano dar outra vez. A esmola é caridade, caridade são virtudes, sete anjos lhe acompanhem, Santo Reis que lhe ajude". Aí é um Rei de agradecimento. Então o reisado é feito do samba, é sambado. Sambado não é bagunçado. (IDEM, 2021)

Ao comparar o samba que ele faz com outros sambas que ele conhece, Adauto Souza reforça, com a sua opinião, a opinião de muitos sambadores quando se referem ao samba de pé de parede, feito em ambiente fechado, e ao samba de palco. A carência de instrumentistas na região é um argumento usado por Adauto Souza, quando justifica o uso de *playbac*k para o acompanhamento percussivo nas suas *performanc*es em dupla com Jailson Marques, em eventos com sonorização amplificada. Depois de diferenciar a organização sequencial do repertório de chulas e batuques da dupla, assim o sambador compara:

> As semelhanças são muitas e as diferenças são poucas. O samba no palco é diferente do samba de pé de parede e do samba de roda. No caso da chula como eu e Jailson cantamos aqui é muito parecido também. Nós tocamos com dois cavaquinhos e usamos o *playback* como percussão, pois não temos quem bata o pandeiro nem a caixa. Aí já tem a bateria pronta. Geralmente no samba pé de parede canta uma chula e um batuque, uma chula e um batuque. No meu caso mais Jailson, que a gente faz aquele samba de roda, a gente canta oito, dez chulas pra cantar quatro, cinco batuques. (Informação verbal)[71]

A oralidade às vezes pode não dar conta de responder questões que exigem consulta a registros formais referentes a gerações muito anteriores e a locais distantes. No entanto as informações que cada pessoa recebe podem ser suficientemente convincentes para que a tradição seja mantida. A sua convicção sobre a fé cristã presente no reisado é evidente, porém, algumas dificuldades de responder sobre o tempo e o local de possível origem deste tipo de samba e de reisado que Adauto Souza faz, fica evidente nas suas respostas, quando indagado:

> Eu acho que o reisado é do começo do mundo, de toda vida. Sempre existiu o reisado. Desde quando Jesus nasceu e os reis magos foram fazer a visita ao menino Deus, guiados pela estrela [...] e não perderam o caminho. Começou a partir daí, da visita dos reis magos, o reisado. Daí esse povo veio seguindo jornada, praticando reisado, uns fazendo de um jeito de acordo a cada região e tal. Desde eu pequenininho eu já ouvia falar no Terno de Reis e via os grupos de reisado passar onde a gente morava no povoado que a gente chama de roça. (IDEM, 2021)

Através das respostas e convicções de Adauto, parece claro que a busca pelas origens não é foco para os sambadores e reiseiros. O sentimento de pertencimento, a paixão e a herdada missão de dar continuidade aos eventos sim, são, como afirma Adauto, ao descrever sobre a sua história, sobre a história de seus ancestrais e sobre algumas características de grupos de reisado de alguns municípios da região:

> O meu pai era reiseiro. Quando ele era criança o pai dele participava de grupo de reisado. A minha avó, a mãe dele era sambadeira, a finada Januária. Isso é de muitos anos, mas pra dizer exatamente de onde vem o reisado eu não tenho nomes. No entanto as pessoas vão falecendo e as coisas vão se renovando. Cada região tem um sistema diferente. Na região perto de Piritiba, em Capela, Quixabeira, Várzea da Roça e Capim Grosso, municípios da Bahia, antigamente existiam muitos grupos de reisado, mas hoje em dia não existe mais. Muitos velhinhos quando escutam uma Folia de Reis ficam minando, correndo água do olhinho com saudade. (IDEM, 2021)

O reisado tem uma característica semelhante com o boi roubado. Ambos acontecem sem o conhecimento prévio do dono ou da dona da casa. O boi roubado necessariamente não pode ser combinado anteriormente com o dono do serviço, enquanto a visita dos reiseiros

[71] Informação oferecida por Adauto Souza em entrevista virtual via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

pode ser esperada. O fato de ser possível a combinação da visita dos reiseiros não tira o fator surpresa que esta visita pode causar a depender do horário e do contexto em que se encontra cada casa e cada morador. Nesse contexto, Adauto Souza narra uma experiência que exigiu coragem e sensibilidade:

> [...] Aconteceu também de uma pessoa sem conhecimento abrir a porta com uma arma de fogo em punho, procurando o que era aquilo. Ele era de Pernambuco. O filho desta pessoa, que estava na rua e conhecia a festa, atravessou na frente dele e disse: meu pai, isso aqui é uma festa, uma tradição do lugar. Tinha umas redes atravessadas no meio da casa. Ele tirou umas redes ali e nós fomos lá pra algum lugar dessa casa e sambamos, porém, a gente não 'covardou' não. (IDEM, 2021)

Comumente, mesmo surpreso, o dono da casa/serviço surpreendido pelo boi roubado fica feliz, pois voluntários farão o serviço que demandaria muito tempo e despesa para ser feito. Já a visita de reiseiros pode causar incômodos para moradores e gerar uma série de problemas que exigirão sensibilidade e habilidades de resolução por parte do grupo e de suas lideranças. Em geral, o perfil comportamental dos visitados indica que eles são favoráveis às tradições:

> Já aconteceu de bater na porta de pessoal de mais condição e o camarada não abrir a porta, porque às vezes estava em um horário de sono, ia incomodar tal, tal. Mas, na grande maioria, entre oitenta e cinco a noventa por cento das pessoas que agente visita é de pessoas humildes. Na linguagem popular, pessoas pobres. Essa é uma cultura apreciada por todos os públicos, mas financeiramente a maioria e de pessoas humildes, pobres. Já teve casa da pessoa nos receber e dizer que a gente podia cantar, mas não tinha nem um ovo de galinha pra dar a gente. A gente cantava. (IDEM, 2021)

O espírito fraterno das pessoas que recebem os grupos de reisado é também comumente encontrado nas pessoas recebidas. Adauto Souza nos narra uma experiência quando o grupo da mãe dele, comovido pela situação do dono da casa, o ajudou com a reza e com dinheiro.

> No tempo do reisado da minha mãe a gente chegou em uma casa e o rapaz abriu a porta chorando. Ele era casado e tinha uma esposa e um filhinho e esse filhinho estava doente internado e a esposa dele, mãe do filho estava no hospital com a criança. Ele disse que estava querendo ir ver a esposa e o filho no hospital, mas estava sem condição financeira de ir. Ele não tinha como nos dar nada naquele momento. Como o trocado, a esmola do Reis quando era dinheiro, mãe mandava colocar dentro da viola, ela mandou tirar dez reais, lembro como hoje, dez reais que no tempo tinha um valor um pouco considerável. Eu era o violeiro e tirei os dez reais de dentro da viola e passei pra mão dela e ela deu a esse rapaz. Até isso aconteceu. (IDEM, 2021)

Esta referência feminina que Adauto vivenciou com a sua própria mãe no samba e no reisado, não é comum. Durante a minha pesquisa não foi constatado um protagonismo de mulheres no grupo virtual Os Amantes do Samba, nem nos relatos dos sambadores e tampouco nos materiais de áudio e vídeo compartilhados e interpretados. Ao se referir à participação da mulher nos sambas e nos reisados, Adauto esclarece como se dá a participação feminina:

> [...] naturalmente que o povo é formado por homens e mulheres, os dois sexos vão dançar e participar. Aqui a participação das mulheres é naturalmente na dança, como se fosse um forró elas dançam, mas os homens, os jovens, alguns idosos e o povo de modo geral também dança. No reisado, até porque os grupos saem uniformizados [...], outras pessoas ficam com receio de entrar ali pra atrapalhar. Agora, acompanhar, apreciar, aí é grande a participação de muitas pessoas [...]. Mas as mulheres, elas não compõem. Não tem mulher reiseira, só a minha mãe. A única mulher sambadeira que eu conheço aqui na região é a minha mãe. Em geral, as mulheres daqui não participam, elas não entram no samba, elas não cantam, não tocam pandeiro nem instrumento de nada. Acompanhar elas acompanham. (IDEM, 2021)

Ao se identificar e se definir como um negro, Adauto Souza afirma que não precisa fazer muito estudo para afirmar isso. Ele desenvolve a fala com as seguintes expressões:

> É claro que eu sou da matriz negra ((risos)). O meu pai era negro, a minha mãe é negra, a minha avó era vermelha do cabelo vermelho também e duro, bem duro, que se tornava mais negra de que os próprios pretos, morenos, como queiram falar. Eu sou da origem negra, eu pertenço aos negros. (IDEM, 2021)

Firme na postura sobre o seu pertencimento racial e sociocultural, ele opina sobre a sua descendência e sobre a origem do samba:

> A origem do samba veio lá dos navios negreiros para as plantações e colheitas de café, depois veio o corte de cana, os engenhos onde os negros trabalhavam, e tal, tal, tal. Eu 'tô' aí nesse meio. Eu não tenho sangue de branco não e nem aqui tem. Aqui pode ter alguma mistura porque o povo vai misturando, vai misturando, algum branco que veio de fora aí, português, esses europeus aí, que acabou misturando com os negros e depois foi purificando e ficando só negro mesmo. É a minha opinião. (IDEM, 2021)

Para ele, o confinamento dos negros com a dura imposição ao trabalho e aos castigos os levou a criar um mecanismo de alívio e diversão através da criação das chulas e dos sambas. Para ele, Zumbi dos Palmares representa a libertação dos escravos, como relata a seu modo:

> Os negros eram presos nas fazendas, né? Trabalhando, não iam na rua, não iam nas festas, pois as festas eram só pra os brancos e ricos. Os negros não iam 'ni' festa então, o que é que eles faziam lá nas senzalas? Eles faziam chulas. Compunham chulas e iam cantar lá, fazer o samba, essas coisas. Mais ou menos por aí [...]. Foi daí que veio o samba e foi daí que veio a chula, dos negros. Eram os negros que iam pra os troncos, para as correntes, quem entrava no chicote. Porque Zumbi dos Palmares se revelou para salvar os negros? Ele era negro, foi criado por padre, tinha o nome de Francisco e o apelido de Zumbi. Ele formou o bando dele, a turma dele e quis libertar os negros daquela escravidão. (IDEM, 2021)

Sua fala, assim como os depoimentos de muitos sambadores, expressam significativos recortes sobre os norteamentos teóricos históricos que chegam no mundo dos sambadores orgânicos. As suas opiniões revelam o modo como eles veem o mundo e como se compreendem inseridos nele.

Finalmente, considerando o futuro da tradição, Adauto Souza se mostra otimista sobre a continuidade do samba e do reisado com as próximas gerações, mesmo considerando que o estilo de samba de pé de parede da sua região de Lapão e Canarana esteja acabando e ele não vê sucessores para a dupla Jailson e Adauto, no tradicional samba da raiz. Entretanto, ele vê força de continuidade, considerando a prática forte do samba na região da Chapada Diamantina entre os municípios de Mairi, Ipirá, Várzea do Poço, Várzea da Roça, Baixa Grande, Serra Preta e Caiçara. Citando três grupos de reisado do município do Lapão, Adauto justifica o motivo que ele encontrou para visualizar um futuro promissor para as tradições orais da região, embora nos apresente ressalvas quanto à intensidade:

> No reisado, acredito que fique bem escasso, mas não acredito que acabe não, porque a tradição é uma coisa muito chamativa. Onde a gente passa a gente vê as crianças às vezes nos braços, no colo da mãe e quando veem a gente, o reisado, os reiseiros, ficam muito atentos. As fantasias chamam muito a atenção delas e ali pode nascer alguma e não deixar o reisado acabar. Aqui no município de Lapão, por exemplo, tem três grupos de reisado: um no Bonzão, outro no Lajedinho e tem um em Lagoa Nova também. O grupo que eu estou fazendo parte agora é praticamente de Cafarnaum. Lá só existe esse, mas acredito que não acabe não. Na minha opinião, o samba vai continuar, mas pode não ser na mesma intensidade. (informação verbal)[72]

Como mensagem final para as pessoas que terão acesso a sua participação nesta pesquisa, Adauto Souza relembra que já tem sessenta e dois anos de idade e cinquenta de experiência no samba e no reisado e que esta experiência toda é também relato de um grande período de vivência prazerosa e sagrada. Ele faz um apelo para que se reconheça a força do carinho que está presente no reisado:

[72] Informação oferecida por Adauto Souza em entrevista virtual via *WhatsApp*, em novembro de 2021.

> [...] Eu falei da minha experiência de aprendiz na minha infância, da luta e da vocação pelo samba que veio através de meus pais como herança dos meus avós. Quero encerrar pedindo aos leitores, às pessoas que verem, ouvirem ou lerem esta minha entrevista e que gostam do samba, do samba de roda, do samba pé de parede e principalmente que gostam da Folia de Reis, o reisado em si, que abracem essa causa. Abracem com muita vontade, com muita garra porque é uma coisa bonita, é uma coisa boa e é uma coisa sagrada. Não tem coisa melhor do que você praticar uma coisa sagrada, que você gosta, que você ama e uma coisa que todo mundo aprecia. O reisado eu faço com muito carinho. Quero me despedir dando muito obrigado pela atenção, por gostarem do samba e pedindo para não deixar o samba morrer, principalmente o reisado. Muito obrigado a todos e fiquem com Deus! (IDEM, 2021)

Por último nesta parte, porque sou músico e estes sambadores também são, quero apresentar alguns detalhes musicais que interessam todos os que se aprofundam no universo do samba rural e da chula amarrada. Introduzo no conhecimento dos saberes musicais, colhidos a partir dos depoimentos e das práticas destes mesmos sambadores, outros saberes sobre tonalidades, campos harmônicos e afinações escolhidas pelos vários grupos e mestres. À primeira vista e com referência às linhas de arranjos, melodias, harmonias etc., é possível encontrar semelhanças ou variações. Busquei realizar um mapeamento das características composicionais e performáticas dos sambadores investigados. Durante a apreciação de vídeos e áudios postados no grupo, comecei a anotar as tonalidades, os acompanhamentos instrumentais, a altura da segunda voz, a utilização de melodias em comum com outras obras, os padrões de arranjos harmônicos e melódicos, as linhas nos solos e nos bordões dos violões e ainda, mas não só, a temática abordada na composição textual e sua estrutura. Estas observações não estão considerando o local da produção musical, nem os títulos e autores das obras, pela ausência da identificação destas obras no momento das postagens no grupo. As linhas de composição, os estilos e a instrumentação, aprofundei anteriormente, quando apresentei os compositores Silvano Pereira, Bel de Modesto, Zé Beté, Pedro da Viola e Adauto Souza.

Para indagar as tonalidades comuns para os acompanhamentos das chulas dos grupos, é importante conhecer as afinações utilizadas pelos instrumentistas. A começar pelo cavaquinho, instrumento mais presente no samba, a afinação mais usada é a Ré, Sol, Si e Ré, a partir da corda mais grossa ou grave, quarta, terceira, segunda e primeira. As cordas são contadas de baixo para cima com o instrumento na posição em que se toca. Esta afinação Ré, Sol, Si e Ré, que forma um acorde de Sol maior com as cordas tocadas soltas, facilita a harmonia em relação aos acordes.

Para a afinação do segundo instrumento mais comumente encontrado nos acompanhamentos da região pesquisada, o violão, que naturalmente os sambadores chamam

de viola, foram contatados por meio remoto no privado do *WhatsApp* alguns um dos violonistas/violeiros mais atuantes no grupo: Canu Sambador e Gilvan Violeiro e Neguinho Sambador. Estes sambadores chamam de viola o violão pelo fato de afinarem este, geralmente de corda de aço, semelhantemente a uma viola. Restava-nos saber qual afinação de viola, pelo fato de termos várias afinações. As afinações da viola caipira possuem nomes que as identifica. As mais conhecidas são cebolão que pode ser em Ré ou em Mi maior, sendo elas rio acima e rio abaixo e ainda tem a afinação boiadeira. Há a afinação Paraguaçu que é muito usada por repentistas do Nordeste do Brasil e há muitas outras afinações usadas por todo país, inclusive as muitas afinações da viola machete. Sobre a viola machete, não houve registro do uso desta viola por sambadores deste grupo pesquisado nesta região do Sertão da Bahia.

Partindo dessas muitas possibilidades, em conversas particulares pelo *WhatsApp*, busquei estes violeiros para que me dissessem qual afinação utilizavam no violão de seis cordas que tem como padrão a afinação Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi, contando a partir da primeira corda. Um caminho possível seria a afinação cebolão em Ré, que bastaria baixar a primeira corda Mi para Ré, manter a segunda corda em Lá, baixar a terceira corda Sol para Fá#, manter a quarta e a quinta e, por fim, baixar a sexta corda Mi também para Ré, como na primeira. Assim seria formado ferindo as cordas soltas um acorde de Ré maior, sem dobrar a terça, ou seja, sem repetir o Fá#. Não foi esta a afinação encontrada nos violões deles. Essa complexidade teórica nem sempre é assunto corriqueiro no meio. No entanto, depois de muitas conversas, alternando os violeiros, chegamos à conclusão que a afinação usada era a seguinte: Ré, Si, Sol, Ré, Sol e Ré, contando de baixo para cima, modificando apenas a afinação da primeira, da quinta e da sexta corda, formando com as cordas soltas um acorde de Sol maior, o que facilita a junção de violão e cavaquinho nas chulas.

Há um elemento comum nas práticas instrumentais no grupo que é a afinação referenciada no próprio instrumento ou em outro instrumento sem que necessariamente estejam afinados no padrão do diapasão. Prevalecem assim as experiências auditivas, o que pode gerar desencontros nas afinações quando há prática de conjunto incluindo mais de um instrumento harmônico ou melódico. A justificativa dada pelo grupo é que há dificuldade de encontrar afinadores eletrônicos ou aplicativos de afinação e de achar encordoamentos na região. Outro motivo justificado foi que há a preferência por não utilizar afinadores e padrões, o que faz dessa modalidade de música popular de raiz o que ela essencialmente é. A afinação é escolhida dependendo mais das características e extensões vocais do grupo que canta do que

dos padrões teóricos. Para os violeiros pesquisados, as teorias e as técnicas não são as principais guias, mas a tradição e a oralidade são.

5 PEGUE NO PÉ QUE EU DEIXAR

Começarei tentando explicar a expressão Pegue no Pé que Eu Deixar, que é título deste trecho. Esta oração imperativa, muito usada pelos sambadores colaboradores, sobretudo por Silvano Pereira, resume um sentimento de continuidade que existe no samba tradicional de raiz, na poética oral e na cultura popular em geral. Ainda convoca os envolvidos nas oralidades para a ideia de construção coletiva das culturas tradicionais, de forma significativa, visando a manutenção da memória e das ancestralidades. Em relação à chula e ao batuque, a expressão Pegue no Pé que Eu Deixar delega ao parceiro de canto ou ao desafiante, a tarefa de dar continuidade ao tema abordado anteriormente. Neste sentido, minha pesquisa se mostra como um mote, um tema em construção ou como introdução de uma grande obra que pode ser desenvolvida, registrada, contada ou cantada, sobre a história do samba e sobre quem o pratica, neste caso na região geograficamente situado em parte do Sertão baiano, em trechos de Caatinga, Semiárido e Piemonte da Chapada Diamantina.

Com o título Dos Sons às Falas: o legado dos Sambas rurais nos Sertões baianos, quando o objetivo foi entender a diversidade cultural, estética e humana, por meios das tradições cênico-poético-musicais negras diaspóricas e nordestinas e saber se a música pode ser uma ferramenta de transformação sociocultural e pedagógica em múltiplos sentidos, respondo que sim e que ela permite compreender as multiplicidades culturais da região aprofundada.

Quando me tornei pesquisador, não desfiz a minha situação de ser um possível pesquisado e preciso evidenciar aqui as conexões entre o Ô de Casa e o Ô de Fora, trechos desta dissertação. Quando busquei a fundamentação e a sensibilidade necessárias de intérprete pesquisador, evitei grandes distanciamentos entre o modo como os amantes do samba pesquisados aqui se notam e de definem e como serão notados e descritos por mim, assim como o nível de importância que esta pesquisa tem para mim e para eles. O objetivo de fazer dessa redação um modelo acessível e compreensível para os pesquisados, foi considerado até o fim desta escrita. As minhas experiências de interiorano, imerso em um universo rural fortemente marcado pelas tradições e poéticas orais, mas também, as minhas experiências acadêmicas, repletas de outros saberes de núcleos educacionais formais, necessita ainda de outros olhares, tanto de dentro do universo rural quanto de instituições acadêmicas. Por isso, as múltiplas fontes de conhecimento que recorro, acadêmicos ou não, prefiro aqui as apresentar de forma simples e clara, a ponto de ser objeto de apreciação e compreensão de

pessoas dos vários níveis de escolaridade, incluindo, sambadores, sambadeiras e as comunidades onde esses orgânicos construtores de histórias estão inseridos.

A construção musical da chula e do batuque dentro do contexto do samba rural, com estrutura textual, melódica e harmônica simplificada e dentro da tonalidade predominantemente em um único campo harmônico, de Sol Maior, permite que todas as pessoas, inclusive as sem formação acadêmica e sem estudos aprofundados em instrumentos ou canto, pratiquem e transmitam esta cultura. Para as composições textuais, a criatividade é exigida ao extremo, de forma que cada música seja contextualizada dentro da realidade dos grupos que a produzem e que a apreciam, para que as histórias cantadas e contadas possam ser compreendidas e memorizadas por toda a comunidade. Neste contexto, a clareza, o linguajar próprio, as expressões corpóreas e os sotaques são imprescindíveis.

Ao aprofundar e compreender de que forma as pessoas negras (e/ou indígenas, e todas as pessoas de determinadas características étnicas-raciais, consideradas não-brancas) reconhecem e trabalham com os múltiplos aspectos identitários das suas culturas, memórias e atividades socioculturais, pude observar e reconhecer, tanto pelas estudos bibliográficos, como pela pesquisa de campo, que os grupos culturais pesquisados estão muito bem articulados e organizados, atuando em vários contextos de samba (reisados, bumba-meu-boi, boi de roça etc.), mas também em grupos virtuais pelo *WhatsApp*, *FaceBook* e/ou *Instagram*. O perfil socioeconômico e cultural dos colaboradores, suas semelhantes afinidades e modos de vida de moradores da zona rural ou de pequenas cidades e a multiplicidade étnica, não abrem muito espaço para o preconceito e a discriminação entre os grupos culturais.

Algumas características do samba rural o mantiveram em atividade durante esta pesquisa, que coincido com período da pandemia e de restrições sociais. Dentre estas características: o seu caráter pouco remunerado, que não permitiu que este modelo de samba fosse atingido pelas restrições aos grandes eventos; sua produção ocasional, apenas para pequenos grupos de apreciadores, parentes e amigos; o seu formato quase sempre acústico e; o fato de acontecer em propriedades particulares, rurais ou de pouca acessibilidade. Assim, as restrições impostas pelos poderes públicos afetaram a produção do samba apenas em eventos maiores, para maiores públicos e locais.

A minha intenção inicial, como educador e administrador escolar, de direcionar esta pesquisa para a área educacional, inclusive fazendo pesquisa de campo com estudantes, por força das limitações da pandemia do COVID-19 e do modelo remoto de pesquisa, foi inclinada para as pesquisas bibliográficas e para materiais em PDF, arquivos virtuais, *blogs*,

sites, páginas de busca, vídeos em filmes ou documentários disponíveis na rede, *lives*, seminários *on-line* e outras fontes disponíveis remotamente. Apenas no último semestre foi possível, mesmo com limites e restrições, aprofundar uma pesquisa de campo com partes presenciais. No entanto, não mais com estudantes regulares do ensino formal, mas com autodidatas da cultura popular. Esses contatos diretos e presenciais são bastante significativos, pois permitem conhecer os seres humanos encobertos pelos títulos ou incumbências de sambadores e sambadeiras. Permitem ainda o registro do sentimento de pertencimento ancestralmente presente nas práticas culturais e performáticas, mesmo quando as palavras não dão conta completamente de explicá-lo.

No Centro Norte baiano, onde se encontram as cidades de Piritiba, Mairi, Ipirá, Baixa Grande, Mundo Novo, Tapiramutá, Serra Preta, Miguel Calmon, Jacobina, Utinga etc. encontrei muitas respostas, através de apreciações dos materiais de vídeos, imagens, áudios ou textos, portados no grupo Os Amantes do Samba e também por meio de conversas privadas virtuais ou presencialmente, compuseram-se os trechos desta dissertação: Debulhando a Viola e, Que História de Samba É Essa?. Um grupo virtual do *WhatsApp*, Os Amantes do Samba, com sambadores da região, responderam inicialmente as minhas inquietações sobre os processos de apreensão, manutenção e continuidade da cultura tradicional. Posteriormente, as entrevistas com alguns dos principais sambadores trouxeram mais respostas. Estas respostas afirmam que muito se faz, mas pouco se conhece teoricamente ou historicamente, principalmente sobre os caminhos percorridos pelas culturas da região, especialmente sobre o gênero musical Samba e o samba de raiz ou rural, no contexto de evento.

No grupo virtual Os Amantes do Samba não houve registro de membros do gênero feminino, assim como infelizmente ainda não há. Sendo eu também um participante do grupo, preferi não causar interferência ou incômodo, quanto aos seus participantes e por isso não indaguei sobre a questão de gênero. Apenas após a pesquisa de campo, levantei o questionamento a Nel Sambador, idealizador e administrador do grupo. Ele justifica que antes deste grupo havia outros grupos com homens e mulheres. Um desses grupos, com outra denominação, registrava muitos assuntos que não diziam respeito à prática do samba na região. Algumas mulheres ou homens, sambadores ou não, pautavam mais as suas postagens em brincadeiras, resenhas ou assuntos menos relevantes para o objetivo maior de fazer e discutir o samba. Desta forma, alguns membros, mesmo permanecendo nos grupos anteriores, resolveram fazer o grupo Os Amantes do Samba, apenas com pessoas que julgaram estar realmente interessadas em postar conteúdos que dissessem apenas respeito à prática musical e

eventos. Muitos homens também não foram convidados para o novo grupo e as mulheres, que pouco sambavam, não foram incluídas.

É preciso esclarecer, apesar da justificativa de Nel Sambador, que o restrito número de sambadeiras na região evidencia uma prática musical regional com tendências excludentes, trazidas de outras gerações, que pouco oportunizam a participação protagonista feminina na história do samba local. Ainda que, com menor participação performática musical nos palcos e no samba de pé de parede, os eventos musicais denominados sambas rurais são realizados e mantidos também graças à força feminina, organizando, divulgando, dançando, alegrando, patrocinando, mas também compondo, tocando, cantando e batendo palma. Quase sempre as mulheres dão suporte logístico aos eventos. Observei também que a esposa ou companheira de cada sambador, ainda que ausente dos momentos de encontro, costuma realizar nos bastidores um papel importante de oferecer apoios diversos para que essa prática/carreira, quase sempre não remunerada, possa se desenvolver.

Considero que há uma grande lacuna teórica quando se aborda as musicalidades de matrizes africanas e/ou afro-indígenas, afro-galegas, afro-caboclas, nos universos rurais nordestinos. No campo vasto das culturas populares, neste caso da Bahia e seus mundos interioranos, que bebem muito das fontes negras, as produções culturais, principalmente do samba tradicional de raiz ou samba rural, ainda têm muito a compreender sobre a história da formação do povo brasileiro, para que se possa manter a produção cultural, porém, com maior compreensão sobre as multiplicidades.

Ao procurar saber se as linguagens tradicionais, arraigadas na poética oral, têm sido incluídas, elaboradas e utilizadas como um importante recurso didático de aprendizagem nos espaços escolares das comunidades locais, a resposta é negativa, considerando-se as entrevistas de colaboradores que afirmam haver um distanciamento entre as suas produções musicais e performáticas e os ambientes de educação formal nos vários municípios onde residem. A produção musical de raiz, voltada ao samba rural e seus muitos contextos não tem sido utilizada de forma efetiva nas instituições públicas ou privadas voltadas à educação escolarizada do ensino fundamental, como ferramenta para implementação das Leis nº 11.645/08 e 13.278/16. A transmissão ainda é feita na sua grande maioria, por pessoas leigas, dotadas de muita vocação, porém de pouca escolaridade, para pessoas com o mesmo perfil, quase sempre fora dos ambientes escolares.

Sobre a Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, que torna obrigatório o estudo da história e cultura indígena e afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e

médio, é preciso registrar que são quatorze anos de tentativa de implementação. Enquanto o Estado brasileiro não dá conta de implementar de forma satisfatória, esta pesquisa me norteia, através das múltiplas leituras, para a necessidade que tive como professor de História e educador musical e que outros profissionais podem ter. Refiro-me ao propósito se direcionar às pesquisas bibliográficas e de campo, para que professores e agentes das áreas da Educação e da História possam ter melhor compreensão da situação educacional e histórica das comunidades onde estão inseridos.

Imergir de cabeça e com profundidade nos objetivos desta pesquisa, em especial em uma parte focal da história do samba rural, significa compreender melhor as bases culturais do povo e como melhor escolher as habilidades e competências que devem ser adquiridas ou desenvolvidas nas instituições de ensino, considerando a importância da memória, da experiência e da ancestralidade. As análises e reflexões aqui apresentadas abrem espaços para novas perspectivas e para a aplicabilidade da musicalidade de matriz africana no ambiente escolar como um fator favorável para a compreensão sobre as condições históricas que proporcionaram a necessidade de implementação das atuais Leis 11.645/08 e 13.278/16.

Considerando meus vinte e sete anos de docência nas áreas de Educação de Jovens e Adultos, Educação Musical e Artes, também durante esta pesquisa, evidencio aqui a ausência dos sambas rurais nas escolas formativas. O Samba de Roda do Recôncavo, muito mais pesquisado e reconhecido como patrimônio, ainda que não sendo explorado em todo o seu potencial, é mais presente no currículo da educação baiana. Já o Samba Rural, muito significativo para grande parte da população baiana, principalmente aquela com ligações rurais ou interioranas, pouco é utilizado neste mesmo currículo. Justamente o samba rural, com a sua forma simples de tocar instrumentos tão familiares às comunidades locais, como a cuia e o prato de esmalte, objetos usuais nos lares interioranos; o samba que conta histórias do próprio povo e do lugar; o samba que acontece nos interiores das casas e fazendas e que pode ser feito sem muito dinheiro, escolaridade e sem recursos tecnológicos e; o samba que é tão alegre, bonito e original.

Através de depoimentos e de textos autorais, escritos por pessoas pesquisadas aqui, é possível compreender os contextos sociais, econômicos, escolares etc., onde cada pessoa está inserida e do seu grupo de convívio, assim como cada realidade subliminar oculta em uma fala ou em uma cantoria. É possível perceber em uma fala uma história de vida passada e a realidade presente de um colaborador. O meu contato pessoal ou virtual com os autores das suas narrativas me permitiu uma aproximação suficiente para que eu possa enxergar muitos

pormenores. Para a aproximação, me preparei anteriormente com um tempo de estudo e de compreensão, visando evitar equívocos quanto a conceitos discriminatórios e desmerecimentos. A parte necessária restante, a ancestralidade cuidou de fazer. O nível de abertura e acessibilidade das pessoas pesquisadas me permite considerar que não tive nenhum obstáculo durante os contatos remotos ou presenciais durante a pesquisa. Há uma identificação natural e ancestral dentre os indivíduos do meio, como sinto que ocorreu comigo. Senti-me ‘de casa’.

Quando o objetivo foi abrir a roda na prosa para falar sobre os muitos sambas do Brasil e da Bahia, esta pesquisa traz principalmente para pesquisadores, educadores musicais e para os sambadores do Samba Rural, outras noções sobre estilos, instrumentações e características dos vários sambas do país, mais precisamente sobre o Samba de Roda do Recôncavo. Estas noções ajudam responder às pessoas com dúvida, sobre a história do samba e sobre o seu trajeto até chegar aos quintais e cômodos rurais, levando o seu legado aos Sertões da Bahia. Sobre denominações do Samba no Piemonte da Chapada Diamantina, o termo ‘chula’ passa a significar um ritmo mais lento, mais cantável e apreciável, enquanto o termo batuque significa tanto uma aceleração do ritmo quanto uma alteração na dinâmica, com menos texto e mais participação popular cantando e palmeando. De forma que, no samba rural o ritmo mais corrido é chamado de batuque e o termo ‘samba chula’ é abreviado apenas para ‘chula’.

O trecho Debulhando a Viola, com o objetivo de expressar a transformação do meu olhar como ser humano, educador, compositor, cantor e poeta, traz experiências que transformam os meus olhares, mas também de outras pessoas, envolvidas ou não com a produção musical ou com a docência. O trecho traz características próprias do *modus vivendi* de um grupo e de suas redes de relações familiares, profissionais e culturais, atravessadas por um processo pandêmico que a direcionou para o inusitado mundo dos encontros virtuais e das restrições físicas. Aqui se evidenciam o caráter leigo das práticas de composição e de registro de obras textuais e fonográficas e a ausência de identificação das obras que os grupos apreciam, interpretam e postam nas redes e nos grupos virtuais. Estas características comportamentais ocorrem por falta de escolarização ou de conhecimento sobre o assunto, o que acarreta em gravações de áudio ou materiais audiovisuais sem o prévio registro em órgão de direitos autorais, e, consequentemente, a reprodução, interpretação ou compartilhamento destes materiais sem a identificação e/ou permissão. Assim a monetização destas produções se torna inviáveis, quando são veiculadas em canais rádios, TVs, em *shows*, redes de *internet* ou

afins, por falta a filiação e registro em órgãos de arrecadação e distribuição de valores monetários referentes a direitos autorais.

Finalmente, quando a proposta era conhecer Que História de Samba É Essa que se vive, canta, conta e dança em parte do Sertão da Bahia, as muitas leituras, vivências, apreciações, audições e entrevistas presenciais e remotas trazem à luz um samba genuíno e muito significativo, que deixa o seu legado na história de vida dos povos ligados à vida rural e interiorana, que às vezes desconhecem a própria origem deste samba. Os elementos presentes em todos os gêneros ou nas várias definições do samba são a alegria, a memória e a ancestralidade. Estes elementos são vivenciados, demonstrados e transmitidos, de forma autodidata, coletiva e orgânica, fazendo do Samba Tradicional de Raiz, ou Samba Rural, um dos principais meios de difusão e manutenção das culturas orais e saberes tradicionais do lugar. O comportamento destas comunidades e os sambas delas se influenciam ciclicamente e mutuamente.

Três acontecimentos novos, emergiram durante o período de análise dos dados desta pesquisa e próximos à redação destas considerações finais. O primeiro foi que eu encontrei nas ruas de Utinga, Bahia, em dezembro de 2021 um senhor, vestindo indumentárias de reiseiro, portando um chapéu bastante colorido, brilhante e enfeitado, com um violão alçado ao pescoço e empurrando nas ruas um carrinho de mão. Ele cantava quase como uma declamação, uma letra diferente das popularmente conhecidas na região durante as festas dos Santos Reis. Eu já estava orientado por Adauto Souza, reiseiro do Lapão, que o grupo dele poderia estar em Utinga naquela data. Aproximei-me para localizar o grupo, mas em vez disto, avistei apenas esse solitário senhor. No seu ritual, por volta das três horas de uma tarde quente e ensolarada, ele parava em cada porta, portão ou grade, soltava os punhos do carrinho de mão, posicionava as mãos no violão e cantarolava, com sonoridade que se aproximava de linguagens indígenas, o texto: “acenaro quê catauê, acenaro cura dor”.

Busquei me aproximar do homem, que parecia se desviar de olhares e de abordagens de pessoas. Passei várias vezes, discretamente, por perto dele e observei que no carrinho de mão havia apenas um saco vazio e uma latinha amassada de refrigerante. Sentei em uma calçada por onde ele passaria e preparei o celular para filmar e registrar aquela misteriosa manifestação de um homem só. Ao se acostumar com a minha presença, o solitário reiseiro parou próximo a mim e começou a cantar. Ofereci uma doação e sinalizei que o filmaria. Ele chegou mais perto, o que me permitiu ouvir e gravar os seus dedos ferindo as desafinadas cordas de um velho violão. A população local me explicou que aquele senhor era um seguidor

de vários grupos de folia de reis que atuavam na região, que seria surdo/mudo e não apresentaria ‘normalidade’ nas suas faculdades mentais. Por sempre acompanhar os grupos, ele recebera de um deles uma roupa semelhante à roupa do grupo, com a qual seguia desde a noite de Natal até o dia seis de janeiro, dia dos Santos Reis, uma rotina de visitas às casas da cidade. Por não escutar bem, repetia as sonoridades que conseguia entender através de leitura labial. Outros moradores e comerciantes de Utinga repetiram essa mesma descrição, com atenção especial para uma senhora que confirmou já ter vendido para ele, nos últimos dias, com o dinheiro que ele juntou das ofertas, duas esculturas do Menino Deus, no valor de 140 reais. A partir da observação dessa cena singela, que certamente não traduz toda complexidade da rica cultura do reisado, a palavra sentimento novamente emerge. Guardei duas certezas sobre o alcance daquela tradição no local: há uma grande força ancestral que mantem acesa a chama durante muito tempo e; as imagens visuais e sonoras daquelas tradições constroem memórias significativas, a ponto de permanecerem em tantas pessoas, inclusive naquelas tidas como ‘de pouca racionalidade’.

O segundo momento, o meu reencontro com Bumba Meu Boi, em Piritiba, aconteceu entre os dias primeiro a seis de janeiro de 2022, quando um grupo saiu pelas ruas da cidade, distritos e lugarejos do município. Organizadores do evento e alguns senhores, cantando músicas próprias para o evento e tocando pandeiros e cavaquinhos, arrastavam por onde passavam alguns adultos, sobretudo dezenas de crianças e adolescentes. Ainda na concentração, apresentado ao Bumba Meu Boi a minha filha Maria com a idade de dois anos e meio, escutei chulas sendo cantadas por duas duplas piritibanas. Uma dupla cantou uma chula autoral, falando do COVID-19 e a outra cantou a chula Quando eu Morava na Roça, de autoria de Silvano Pereira. Muitos anos se passaram, muitos bois foram reformados, muitos sambadores e vaqueiros se alternaram, mas as mensagens transmitidas nas chulas e batuques de quarenta anos atrás permaneciam. A cantiga: “Ô levanta boi, pra comer capim, se esse boi morrer o que será de mim”, ainda traduz ali o desejo de deixar a tradição viva. Diferente da década de 80, quando eu o seguia, mudou-se apenas a letra anterior para o texto: “aboia o boi boiadeiro, bate o pau da porteira, vaqueiro”, cantada por cinco nobres e experientes sambadores. Esta diferente letra fazia mais sentido para as crianças que atualmente acompanham o boi. Foi emocionante ver, naquele dia quatro de janeiro de 2022 uma criança de cinco anos, implorar aos prantos para a mãe: “Deixa, mãe, eu ir ver o bumba!”

O terceiro evento, foi o encontro de sambadores e sambadeiras que aconteceu na minha casa na Fazenda Santa Clara, no dia 29 de janeiro de 2022. A partir deste encontro meu

trabalho na fase final, ganhou um nível mais alto de veracidade e legitimidade a respeito do seu tema, conteúdo e caminho trilhado. Os principais colaboradores e muitos membros do grupo virtual Os Amantes do Samba estiveram presentes, incluindo muitas sambadeiras, dentre elas as três mulheres entrevistadas. Como uma surpresa também se fez presente Noemia Pereira, uma grande sambadeira citada nesta pesquisa, que tinha sido parceira de canto em CD de Silvano Pereira. Todos os sambadores e sambadeiras presentes cantaram, tocaram, sambaram e confraternizaram com muita alegria. Este samba no chão da minha sala e no terreiro de uma roça, cheio de histórias, memórias e ancestralidades, com a presença de meus pais e de familiares, soou como uma melodia que parecia nunca ter sido interrompida desde a minha infância. Com o poder da ancestralidade ali contida, os sons das vozes, dos instrumentos, das palmas e das piegas criaram uma atmosfera positiva naquele ambiente onde eu, sentindo as pulsações, tocando e também cantando junto, estava imerso, não só como pesquisador, mas também como um pequeno sambador em um ritual de batismo. As lembranças e as escutas ganharam autenticidade a partir desta experiência.

Agora os timbres dos cavaquinhos, pandeiros, pratos, das cuias, das vozes e dos sapateados no chão, vibram no fundo da minha alma, como nunca vibraram. Afirmo que é preciso que o pesquisador pise no chão das culturas pesquisadas, como procurei fazer nesta pesquisa. Este gesto de se fazer presente na casa, trouxe mais sentido para tudo que li e apreciei ao vivo em *Lives* ou por materiais de áudio e vídeo. Desta forma, posso considerar que o samba de tradição oral, o chamado samba de raiz ou samba rural é praticado e perpetuado como uma missão e/ou vocação. Ele prescinde corpo e alma, juntos, a serviço da tradição. Ele exige entrega, parceria e confiança entre que o faz compondo, cantando, tocando e dançando. Quem o dança está vibrando na frequência da música e o seu corpo, além da sua audição, está ouvindo com todas as células. Enquanto se fala um texto ou se canta uma cantiga, se respira para dois: um ar inspirado e expirado é para a própria sobrevivência de quem canta e o segundo ar é para a projeção vocal, que significa a perpetuação da tradição oral. Cantar em uma roda de samba é mostrar o interior de quem canta. É mostrar-se por dentro e respirar a serviço de uma gente. Sambar é manter-se vivo e manter viva a sua cultura.

As minhas memórias e as minhas habilidades com produção textual, registro de autoria, produção fonográfica, canto, oratória e prática instrumental foram o elo entre mim e os sambadores pesquisados. A minha história como um filho de Piritiba com raízes interioranas e culturais populares chancelaram o êxito da relação de confiança com os colaboradores. A proximidade que tive com os mestres locais dos sambas e com as suas

“miúdas” memórias resguardadas permitirá que eu apresente sabedorias grandiosas neste relato, porém, o sentimento de contentamento e de graça que as relações de confiança gravaram em meu coração, ainda que eu faça um esforço, não sei se conseguirei expressar por escrito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERGARIA, Roberto, **Tema: o que é identidade cultural**, Entrevista no site da SBPC CULTURAL. disponível em: http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/index.html.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O Jogo da Dissimulação – "não há mais escravos, os tempos são outros": abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

ALVES, Rubem**. Conversas com quem gosta de ensinar**. São Paulo, Editora Cortez, 1980.

ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. São Paulo: INL; Fundação Pró-Memória, 1984.

ANTONACCI, Antonieta. A escola e seus equipamentos. em: REIS, M. C. D. (Org.). **Caetano de Campos:** fragmentos da história da educação pública em São Paulo**.** São Paulo: Moderna, 1994, p. 77-85.

ARAÚJO, Nelson. **Pequenos mundos:** um panorama da cultura popular na Bahia. Tomo I: O Recôncavo. Salvador: UFBA/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.

_____. **Pequenos mundos:** um panorama da cultura popular na Bahia. Tomo II. Salvador: UFBA/Fundação Casa de Jorge Amado, 1987.

ARAUJO, Nerivaldo Alves. **Poética Oral do Samba de Roda das margens do Velho Chico.** Salvador: EDUFBA, 2016.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de Ensino e Aprendizagem musical:** Um Estudo Etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999.

BARATA, Denise**. Samba e Partido Alto: As Curimbas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

BARRETO, Luciana; ROSÁRIO, Rosildo; GUMES; Scheilla (Org.). Mulheres do Samba de Roda. Projeto Mulheres do Samba de Roda: Santo Amaro, 2015.

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Tradução, Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. Revista Sociedade e Estado – v. 31, N. 1 Janeiro/Abril, 2016.

BRASIL. Lei 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de Março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Ministério da Educação. “Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana”. Novembro de 2009.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa,** n. **6**, Los Angeles, 2013.

CASCUDO, Luís de Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Coleção Terra Brasilis. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Volume II. 3ª ed. Tradução: Klauss Brandini Gerhardt. Paz e Terra, 2002.

CALHOUN, Craig (Org.). ***Social theory and the politics of identity***. Oxford: Blackwell, 1994.

COSTA, Edil Silva; FRANÇA, Daiane de Araújo. Por uma cartografia das poéticas da voz na Bahia: métodos de registro e interpretação. Em **A Cor das Letras**, Feira de Santana, n. 14, p. 109 - 125, 2013.

COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico; ALVES, Nerivaldo (orgs.) **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018.

COSTA, Edil Silva. **Poéticas Orais**: métodos de registro e interpretação. Departamento de Cultura, Campus II, Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2009.

CUNHA, ENEIDA LEAL. **Dentro e fora da nova ordem mundial**: a cor da paisagem da cidade. In: GOMES, R.C; MARGATO, I. Espécies de espaços. Belo Horizonte: Editora UFMG

DINIZ, André. **Batuque na Cozinha**. In: DINIZ, André. Almanaque do Samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 15 – 38.

DÖRING, Katharina. **Cantador de Chula**: o samba antigo do Recôncavo Baiano. Salvador: Pinauna, 2016.

_____. Ouvindo a diversidade musical do mundo – para uma educação musical cognitiva “além das fronteiras”. Em **Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade**, v. 26, n. 48, p. 27-46, 2017.

_____. Estética e filosofia das artes musicais africanas na perspectiva da educação musical na América Latina. Em **Revista ORFEU**, v.3, n.2, p. 136-163, 2018.

EXDELL, C. **Violeiro de samba**: retratos do samba de roda no Sertão baiano. 164 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

EXDELL, C. O Sertão também samba: Reflexões sobre o samba de roda no discurso etnomusicológico. **Pontos de Interrogação**, v. 8, n. 2, p. 223-238, 2018.

FARINATTI, L. A. E. **Confins Meridionais**. Famílias de elite e sociedade agrária na fronteira sul do Brasil (1825-1865). 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2010.

FRAGA FILHO, Walter. **Encruzilhadas da Liberdade: Histórias de escravos e libertos na Bahia (1870 -1910)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

FERREIRA, Jackson. **Gurgalha: um coronel e seus dependentes no Sertão baiano (Morro do Chapéu, século XIX)**. Salvador: EDUNEB, 2018.

FERREIRA, Jerusa Pires. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. Em **Revista do IEB**, São Paulo, n. 45, p. 141-152, 2007.

_____. **Um longe perto:** os segredos do sertão da terra. Légua & meia: revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, v. 3, n. 2, p. 25-39, 2004.

_____. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-descendente: identidade em construção**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

FIGUEIREDO, Joabson. **Quem precisa de baianidades?** In: Anais do XIV congresso Internacional da ABRALIC, 2015. Disponível em https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456100972.pdf

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 3ª ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte; Brasília: Ed. UFMG; UNESCO, 2003.

HORTÉLIO, Lydia. **Abra a Roda Tin Dô Lê Lê**. Lydia Hortélio. Produção Instituto Brincante (Álbum/CD, 42 faixas). Brincante Produções Artísticas Ltda. São Paulo, 2003.

KOELLREUTTER, H. J. "O ensino da Música num mundo modificado". Em **Cadernos de Estudo Educação Musical**, UFMG, v. 6, p. 43-44, 1997.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LARKIN Nascimento, Elisa (org.). **A matriz africana no mundo**. Série Sankofa: Matrizes africanas da cultura brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2008.

LIMA, Ari. Do samba carioca e industrial ao samba nacional e mestiço. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 121-135, jan.-jun. 2013.

LIMA, Fernando de Castro Pires de. **Chula: a verdadeira canção nacional**. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1962.

LOPES, Adão Fernandes. L864o **"Ô de Casa Ô de Fora Maria vai ver quem é"**: o terno de reis de figuras e espadas e suas implicações na (s) prática(s) educativa(s) no colégio Dom Antônio de Mendonça em Genipapo / Saúde-BA.

MAKL, Luís Ferreira. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. En **Los estúdios afroamericanos y africanos en América Latina**. CEA-CLACSO, p. 225-250, 2008.

_____. Artes musicais na Diáspora Africana. Improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra Travessa**, no. 11, PPGL – UFSC, 2011.

MAMIGONIAN, Beatriz G. **To be a Liberated African in Brazil: labour and citizenship in the nineteenth century**. Tese de Doutorado, Pós-Graduação em História University of Waterloo. Waterloo, Canadá, 2002.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula:** Comportamento traduzido em canção. Salvador: Fundação ADM, 2008.

MERRIAM, Alan. **Ethnomusicology of the Flathead Indians**. New Brunswick: Transaction, 2011.

MOTTA, Márcia Maria Menendes. **Nas fronteiras do Poder: conflito e direito a terra no Brasil do século XIX**. 2ª ed. Niterói: Editora UFF, 2008.

MUNANGA, Kabenguele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NOBRE, C.L. **Viola nos sambas do Recôncavo baiano**. 2008. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes. **O que é uma educação decolonial?** Disponível em: www.academia.edu. Acessado em: 13 de fev. 2017.

OLIVEIRA, Marcus Bernardes Silveira. Entre sambas, conceitos e políticas: culturas populares em disputa. **Pontos de Interrogação**, v. 8, n. 2, p. 105-124, 2018.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música – questões de uma antropologia sonora. Em **Revista da Antropologia da USP**, n. 44, p. 221-286, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular**: Românticos e Folcloristas. São Paulo: Edito Olho d'Água, 1992.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. In.: **História [online]**. 2003, v. 22, n. 1, p. 81-113.

PATRICK, C. Retrouve la memoire du corps, entrevista à **Le Point**, 22, Paris, 2009.

PELINSKI, Ramon. **Invitación a la etnomusicologia**. Madrid: Akal, 2000.

PENNA, Maura. Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa. Em **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 7, p. 7-19, set. 2002.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do Sul do Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

QUEIROZ, Fernanda Castro de. É preciso compreender os processos históricos em torno dos sinônimos de folclore e cultura popular. **Pontos de Interrogação**, v. 8, n. 2, p. 125-146, 2018.

QUEIROZ, Luiz R. Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. Em **Revista OPUS**, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos. **Ritmos em trânsito, Sócio-antropologia da Música na Bahia**. São Paulo: Dynamis, 1997.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTOS, Eurides de Souza. **A música de Canudos.** Salvador: Fundação Cultural do Estado; EGBA, 1998.

SANTOS, Regina M. Simão (org). **Música, cultura e educação: os múltiplos espaços de educação musical**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SANTOS, J. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE; SANTOS. (Org.) **Ritmos em trânsito: Sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis, 1997.

SEGATO, R.L. Raça é signo. In: **Série Antropologia**, Brasília: n. 372, 2005. p. 1-16.

SERRA, Ordep. **Rumores da festa** – o sagrado e o profano na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2000.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

SOARES, Valter. **Cartografia da saudade: A invenção da Bahia Sertaneja.** Salvador: EDUFBA, 2009.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros: Identidade, Povo, Mídia no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

SOUZA, Irene Sales de. **O resgate da identidade na travessia do movimento negro: arte, cultura e política.** Doutorado em Psicologia Escolar. São Paulo: USP, 1991. 376 p.

SOUZA, Jusamara (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SOUZA, Luan Sodré. Ensino de violão para violonistas solistas em uma classe de seminários em instrumento na graduação. 96f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2015.

SOUZA, Luan Sodré. Os sambas do recôncavo baiano no ensino acadêmico do violão: uma proposta decolonial de ensino em resposta a colonialidade do saber. **Pontos de Interrogação**, v. 8, n. 2, p. 75-104, 2018.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista crítica de Ciências Sociais, Coimbra**, n. 78, p. 3-46, 2007.

Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. **Evolução territorial e administrativa do Estado Bahia**: um breve histórico. Salvador: SEI, 2001.

SUZIGAN, Geraldo. **Pensamento e linguagem musical: música e educação**. São Paulo: G4, 2002.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. Um objeto fugidio: voz e musicologias. Em **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 14-42, 2008.

TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Rubens Caixeta (Org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VIERA FILHO, Raphael Rodrigues. **Os negros de Jacobina (Bahia) no século XIX**. São Paulo: Annablume, 2009.

ZAMITH, Rosa Maria. "O Samba de Roda Baiano em Tempo e Espaço". **Revista Interfaces**. Universidade Federal Rio de Janeiro, 1995.

Links acessados:

(https://www.escavador.com/sobre/2809490/joabson-lima-figueiredo). Disponível em 13/01/2021:

(https://www.escavador.com/sobre/955617/alvanita-almeida-santos). Disponível em 13/01/2021.

(https://www.geledes.org.br/campanha-para-eleicao-a-reitoria-da-uneb-tem-chapa-liderada-por-uma-doutora-negra/). Disponível em 14/01/2021).

https://www.letras.mus.br/raimundo-sodre/346215/ Disponível em 14/01/2021.

ANEXOS

Anexo 1- Regulamento do Festival de Chula Amarrada

Dois de julho é liberdade
E Independência da Bahia
Tá chovendo no sertão
Viva o samba e a alegria

2021

"CHULA AMARRADA"

I FESTIVAL DE SAMBA TRADICIONAL DA BAHIA

TEMA: INDEPENDÊNCIA DA BAHIA

REGULAMENTO

1 QUEM PODE PARTICIPAR
Qualquer compositor de chula participante do grupo AMANTES DO SAMBA

2 REGRAS
a) A chula deve ter no máximo 5 (cinco) e no mínimo 3 (três) estrofes sendo obrigatório abordar o tema "IDEPENDÊNCIA DA BAHIA" em qualquer uma das estrofes e deve finalizar com o Quebrado/Arremate.
b) O acompanhamento deve contar com os seguintes instrumentos:
- Cavaquinho, Violão ou Viola
- Caixa
- Pandeiro
- Palmas
- Prato
c) A música deve ser interpretada por primeira e segunda vozes, caracterizando uma dupla
d) As inscrições devem ser realizadas até 31 de agosto de 2021

3 COMO ACONTECERÁ O FESTIVAL
a) Cada compositor poderá enviar duas músicas gravadas em vídeo para a comissão organizadora, acompanhada da letra com os nomes dos autores e ficha de inscrição assinada contendo nome completo, RG, CPF e endereço, indicando na ficha de inscrição a dupla que defenderá a música no dia 25 de setembro em caso de ser selecionada.
b) Os compositores deverão indicar duplas diferentes para interpretar cada música.
c) Cada dupla poderá interpretar uma música.
d) Dia 10 de setembro a comissão organizadora publicará o resultado das 12 melhores músicas, que serão apresentadas através de uma live transmitida pelo canal do IBEE – Instituto Baiano de Educação e Cultura, no youtube e uma banca avaliadora escolherá as colocações do 1º ao 12º lugar, no dia 25 de setembro de 2021.
e) A comissão avaliadora, que será formada por cinco membros conhecedores do seguimento samba tradicional (chula), premiará as 12 músicas do 1º ao 12º Lugar

4 CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO
a) A Composição deverá abordar o tema "IDEPENDÊNCIA DA BAHIA"
b) Acompanhamento
c) Primeira e segunda vozes
d) Melodia
e) Ritmo
f) Originalidade

5 PREMIAÇÃO
1º lugar - Um violão amplificado
2º lugar - Uma caixa de som amplificada
3º lugar – Um cavaquinho
4º lugar – Um microfone
5º lugar – Um pandeiro
6º lugar – Um pandeiro
7º lugar – Um pandeiro
8º lugar - Uma Caixa
9º lugar – Uma Caixa
10º lugar – Um prato
11º lugar Um prato
12º lugar Um prato

6 DAS INSCRIÇÕES
a) Ficha de inscrição com nome completo, RG, CPF e Endereço
b) Uma música gravada em vídeo abordando o tema IDEPENDÊNCIA DA BAHIA
c) Letra da música em letra maiúscula contendo nome dos autores.
d) Enviar para o e-mail: chulaamarradadosertao@gmail.com

Comissão organizadora

71-9-9182-0476 - Del Ivenê | 75 9805-1990 - Biaz | 74-9-9122-2207 - Alan | 74 9978-1017 - Antenor do Caminhão

Anexo 2- Programação do Festival de Chula Amarrada

PROGRAMAÇÃO

15:00 - Abertura com presença de autoridades
15:30 - João de Sabino e seu grupo
16:00 - Palestra: Del Irerê - MPB: Do Semba ao Samba
16:30 - Início das apresentações

1ª A CULTURA TEM SEU VALOR - Jaime Rios
(Intérpretes: Jaime Rios e João Batista)

2ª CHOVEU NO SERTÃO - Jessé Sambador
(Intérpretes: Antenor Sambador e Luizinho

3ª CHOVENDO LIBERDADE NO SERTÃO - Ataíde Nascimento
(Intérpretes Ataíde e Amadeus Guimarães)

4ª CHULA DA INDEPENDÊNCIA - João de Sabino
(Intérpretes: João de Sabino e Juraci)

5ª CHUVA NO SERTÃO - Nel, Canu e Neca de Gó
(Interpretes: Nel Sambador e Alex Sambador)

6ª DEFENDENDO A BANDEIRA - Zé Machado
(Intérpretes: Zé Machado e Manuel)

7ª DOIS DE JULHO - Jessé Sambador
(Intérpretes: Jessé e Chico de Margarida)

8ª DOIS DE JULHO É LIBERDADE - Nicanor e Neguinho
(Intérpretes: Nicanor Machado e Neguinho)

9ª INDEPENDÊNCIA DA BAHIA - Jailson Marques
(Intérpretes: Jailson e Adauto)

10ª INDEPENDÊNCIA DO BRASIL - Zé Beté e Black Decker
(Intérpretes: Zé Beté e Black Decker)

11ª MARIA QUITÉRIA DA INDEPENDÊNCIA - Chicão do Angico
(Intérpretes: Chicão do Angico e Doinha)
18:00 - Silvano Pereira (CONVIDADO DE HONRA) e convidados
18:30 - Premiação e encerramento.

FICHA TÉCNICA

- Comissão organizadora: Del Irerê,Manoel Braz, Alan Sampaio, Antenor do Caminhão e Laércio.
- Coordenação Geral: Del Irerê
- Produção executiva: Del Irerê /Laércio
- Transmissão: Aguimar Rios
- Assessoria de Comunicação: Diego Silva e Manuel Braz
- Designer: Neilton Lima
- Locução: Manuel Braz
- Coordenação artística: Alan Sampaio
- Assistente de Produção: Antenor do Caminhão

REALIZAÇÃO

Amantes do Samba Associação Cultural

PARCEIROS:

- IBEC-Instituto Baiano de Educação e Cultura,
- CLEVAL - Alimentos,
- SICOOB - Coopermar

CAMPANHA DE SOLIDARIEDADE
PIX 71 9 9182 0476 (celular)
Contatos: - 71-9.9182-0476 / 75-9 9803-1990

chulaamarradadosertao@gmail.com