



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E
CONTEMPORANEIDADE

HOZANA CARLA FREITAS DE LEMOS

POR UMA RODA DE SABERES:
CULTURA E FORMAÇÃO NO SAMBA DE RODA DO
RECÔNCAVO BAIANO

Salvador

2014

HOZANA CARLA FREITAS DE LEMOS

**POR UMA RODA DE SABERES:
CULTURA E FORMAÇÃO NO SAMBA DE RODA DO
RECÔNCAVO BAIANO**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Costa Santos

Salvador

2014

Ficha Catalográfica elaborada pelo CDI/UNEB
BIBLIOTECÁRIA Hildete Santos Pita Costa/CRB737-5

L557

Lemos, Hozana Carla Freitas de
Por Uma Roda de Saberes: Cultura e Formação no Samba de
Roda do Recôncavo Baiano/ Hozana Carla Freitas de Lemos
Salvador-2014
128 f. : il

Orientador: Prof. Dr. Luciano Costa Santos

Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado da Bahia
Departamento de Educação. Programa de Pós-Graduação em
Educação e Contemporaneidade.

1.Samba de Roda 2. Saberes e Práticas Educativas.
3.Aprendizagem 4. Processos culturais 5. Recôncavo I Título

CDD 306.43

Autorizo a reprodução parcial ou total dessa Dissertação para fins acadêmicos,
desde que seja citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

POR UMA RODA DE SABERES: CULTURA E FORMAÇÃO NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

HOZANA CARLA FREITAS DE LEMOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, em 25 de setembro de 2014, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia, composta pela Banca Examinadora:



Prof. Dr. Luciano Costa Santos
Universidade do Estado da Bahia – Uneb
Doutorado em Filosofia
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil



Prof. Dr. José Eduardo Ferreira Santos
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Doutorado em Saúde Coletiva
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil



Prof. Dr. Gilmário Moreira Brito
Universidade do Estado da Bahia - Uneb
Doutorado em História
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir a realização deste sonho e que, nos momentos difíceis, permitiu serenidade para guiar a minha escrita.

Ao meu orientador, Professor Doutor Luciano Costa Santos, peça fundamental neste processo, que com sabedoria, responsabilidade e conhecimento conduziu a orientação desta dissertação. Obrigada por sua tranquilidade e competência.

Ao cantor e compositor Roberto Mendes, que com sua genialidade apontou caminhos de pesquisa e Samba em nosso Massapé, recebendo-me sempre com atenção e consideração.

À Professora Maria Mutti, por receber-me em sua casa, compartilhando seus conhecimentos, experiências e arquivo pessoal.

Aos professores doutores Gilmário Moreira Brito e José Eduardo Ferreira Santos, por aceitarem compor a minha banca de defesa e pelas valiosas contribuições durante a qualificação.

Aos colegas do mestrado, especialmente Sidenise Estrelado e Rosangela Aciolly, pela boa convivência durante esses dois anos.

A meu noivo Marcos, que com paciência, soube entender minha insegurança e ansiedade durante a pesquisa, auxiliando-me durante as revisões.

A minha mãe, pelas orações em meu favor, e a meu Pai Haroldo (in memoriam), sua forma espontânea de tocar viola influenciaram meus escritos e me aproximaram do Samba.

Por último e não menos importante, aos cantadores e sambadeiras que cederam entrevistas, pois, sem vocês, seria impossível escrever esta dissertação. Recebam meus agradecimentos, respeito e admiração.

*“... A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite, a chuva que cai lá fora
Solidão, apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece
No quando agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora...”*

Caetano Veloso, 1993.

RESUMO

Esta dissertação, com apoio no método fenomenológico-hermenêutico, busca refletir sobre os saberes e aprendizagens propiciados pelo Samba Chula do Recôncavo, a partir da análise de canções, relatos e comportamentos recolhidos pela autora em pesquisa bibliográfica e contato com cantadores, compositores, violeiros e sambadeiras da região de Santo Amaro e São Francisco do Conde. A investigação do objeto de estudo põe em evidência as aprendizagens propiciadas pelo Samba-Chula do/no Recôncavo, os impactos dos processos culturais nas práticas educativas, assim como a importância das experiências comunitárias transmitidas de geração a geração. Os resultados da pesquisa pretendem favorecer e incentivar a elaboração de estratégias didáticas em prol da socialização e fortalecimento do Samba de Roda, elemento nuclear da herança cultural do Recôncavo Baiano.

Palavras-chave: Recôncavo. Samba Chula. Diferença cultural. Saberes. Aprendizagens.

ABSTRACT

This work, supported by the phenomenological-hermeneutic method, seeks to reflect on the knowledge and learning propitiated by Samba Chula Reconcavo, from the analysis of songs, stories and behaviors collected by the author in literature search and contact with singers, songwriters, guitarists and sambadeiras the region of Santo Amaro and São Francisco do Conde. The object of the research study highlights the learning offered by the Samba-Chula / in the Reconcavo, the impacts of cultural processes in educational practices, as well as the importance of community experiences handed down from generation to generation. The survey results intended to foster and encourage the development of teaching strategies for socializing and strengthening of Samba de Roda, nuclear element of the cultural heritage of the Reconcavo Baiano.

Keywords: Reconcavo. Samba Chula. Cultural difference. Knowledge. Learning.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 SOBRE OS CAMINHOS DA PESQUISA	20
2 HISTÓRIAS E SONS DE UM LUGAR	27
2.1 RECÔNCAVO: LUGAR DE BATUQUE	34
2.2 DANÇAS, COMPORTAMENTOS E CANÇÕES: SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO	39
2.3 DIFERENTES FORMAS DE CONHECIMENTO	49
3 DIFERENÇA CULTURAL E PROCESSOS GLOBALIZANTES: UMA RODA QUE NÃO PODE SE PERDER.....	54
3.1 MEMÓRIAS, DIFERENÇAS E SINGULARIDADES.....	54
3.2 UM SABER DIFERENCIADO	60
3.3 CULTURA: UMA QUESTÃO DA CONTEMPORANEIDADE	63
4 O QUE O SAMBA DE RODA ME DIZ? SENTIDOS E FORMAS DE INTERPRETAÇÃO E DE VIDA.....	70
4.1 “AMASSANDO O BARRO”.....	70
4.2 COISAS DE SAMBA	75
4.3 O QUE DIZEM AS LETRAS?	81
5 CULTURA POPULAR, APRENDIZAGEM E EDUCAÇÃO.....	95
5.1 MEMÓRIAS E LUGARES DE SAMBA: ENTRE CABOCLOS E REZAS.....	95
5.2 A MUSICALIDADE DO SAMBA COMO VEÍCULO DE ENVOLVIMENTO SOCIAL.....	103
5.3 APRENDIZAGENS DO SAMBA	108
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS	121
APÊNDICES	127

1 INTRODUÇÃO

A Bahia é um estado rico em manifestações culturais, especialmente a região do Recôncavo¹, a qual apresenta traços que lhe conferem uma riqueza peculiar referente aos saberes e às tradições populares.

A população do Recôncavo Baiano, área que reúne 33 municípios, totalizando 1,7% da superfície da Bahia, perfazendo 5,3% da população do Estado², possui tradições e costumes regionais que foram incorporados ao patrimônio da cultural local.

Devido à miscigenação de povos, o Recôncavo Baiano tornou-se rico em suas mais diversas expressões culturais, tais como o samba de roda, as divindades religiosas, as festas profanas e a capoeira. Trata-se de um conjunto de bens imateriais de valor singular, os quais se constituem em verdadeira herança a ser transmitida às gerações futuras, contribuindo para a diferença cultural de um povo. Neste sentido, menciona Weil (2001, p. 12):

A coletividade tem suas raízes no passado. Ela constitui o único órgão de conservação para os tesouros espirituais reunidos pelos mortos, o único órgão de transmissão por intermédio do qual os mortos podem falar com os vivos. E a única coisa terrestre que tenha um vínculo direto com o destino eterno do homem é a irradiação daqueles que souberam tomar consciência completa desse destino, transmitida de geração a geração.

Os saberes da cultura popular, partilhados pelas gerações mais velhas com as novas gerações, contribuem com a formação destas últimas. Através das experiências dos mais velhos, é possível promover a continuidade da cultura, “[...] pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar. Não se deixam para trás essas coisas, como desnecessárias” (BOSI, 2004, p. 74). Em meio aos efeitos dilacerantes do colonialismo, a palavra oral, privilegiada historicamente nesta transmissão, cedeu lugar à cultura escrita. O registro da literatura, então, mesmo que não consiga assegurar as marcas impressas pela memória de um povo, torna-se um modo de resistir ao processo massificador da modernização, evitando o afastamento a determinados costumes e origens.

Os saberes observados no Recôncavo traduzem os pontos de vista e aspectos da vida social, incluindo o imaginário dos habitantes das suas comunidades – uma riqueza peculiar e ao

¹ Faixa de terra que contorna a Baía de Todos os Santos, formada por mangues, baixas e tabuleiros. Definição fornecida pelo Guia Cultural da Bahia, vol. 2, Recôncavo (1997).

² IBGE: Diagnóstico Geoambiental e Socioeconômico da baía do Rio Paraguaçu/Bahia.

mesmo tempo subjetiva, a qual acolhe, chama e toma naturalmente de volta coisas que lhes foram roubadas ou culturalmente negadas. Neste lugar, o Recôncavo, observam-se modos de vida marcados pelo bom humor, pela alegria cotidiana e por uma indiscutível simplicidade, a qual envolve e seduz quem por ela se deixa tocar.

Frente ao exposto, recorro a Zilda Paim, historiadora e escritora, nascida em Santo Amaro da Purificação, portanto, uma mulher do Recôncavo. Ao retratar em sua literatura as questões populares, ela trata conceitos como beleza e simplicidade enquanto sinônimos, conforme podemos observar em *Relicário Popular*:

A arte popular nasce acidentalmente em todas as terras, todos os povos. As coisas populares são simples e belas, dispensam adornos ou complementos que as façam realçar; quanto mais simples mais belo, quanto mais belo mais puro. (PAIM, 1999, p. 15)

Em meio as suas características particulares, Zilda Paim importa para suas criações as representações do meio em que vive, assim como outros artistas nascidos em Santo Amaro, minha terra natal, cidade do Recôncavo, cuja povoação se estabeleceu próxima ao mar, por volta de 1557 e foi elevada de vila a município em 1727, tornando-se cidade em 1837, juntamente com Cachoeira (cidade do interior da Bahia e integrante da região do Recôncavo).

Localizada na mesorregião metropolitana de Salvador e microrregião de Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro da Purificação, considerando a fertilidade do seu solo massapé, transformou-se em uma importante zona produtora de cana-de-açúcar, fumo e mandioca, gêneros estes que ajudam a contar e adornar a história deste lugar.

O massapé tem outra resistência e outra nobreza. Tem profundidade. É terra doce sem deixar de ser terra firme: o bastante para que nela se construa com solidez engenho, casa e capela. (FREIRE, 1967 *apud* FERREIRA, s/d, p. 69)

Este solo massapé, formado da decomposição do granito e de elevada presença de argila, possibilitou a agricultura local e serviu de chão para personalidades nele nascidas, como Theodoro Sampaio, Wanderley Pinho, Assis Valente, Baiano, Mano Décio da Viola, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Roberto Mendes, entre outras, a exemplo de Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, uma das figuras mais influentes para o surgimento do

samba carioca, dona de uma casa onde se reuniam sambistas e onde foi criado *Pelo telefone*, o primeiro samba gravado em disco (assinado por Donga e Mauro de Almeida).

De acordo com registros, Tia Ciata nasceu em Santo Amaro da Purificação, no ano de 1854:

Já o neto de Tia Ciata, Buci Moreira, morto em 1982, chegou a visitar, cheio de admiração o estado. Foi na década de 1970, através do Projeto Pixinguinha. O radialista Perfilino Neto, que na época já desenvolvia pesquisas sobre a história da música brasileira, gravou uma entrevista com o herdeiro da sambista: “Ele ressaltou que o samba tem de fato origem na Bahia. Contou que, quando tinha 11, 12 anos, a avó, muito brincalhona contava histórias sobre as origens em Santo Amaro da Purificação”, destacou Perfilino. (JACOB, 2006, p. 3)

Santo Amaro teve seu desbravamento realizado por ordem do governador Mem de Sá, e em suas terras foi construído o Engenho Real de Sergipe do Conde, atual área do município de São Francisco do Conde.

Na segunda metade do século XVII, às margens dos rios Sergimirim e Subaé, considerando as condições favoráveis de moer a cana, foi construído o Engenho Brotas pelo Barão de Vila Viçosa.

A expansão territorial e desenvolvimento da colonização, consequência da divisão e doação de terras realizadas pelos portugueses, irradiou-se para a região do Açú, atual distrito do Acupe, assim como para as regiões de Saubara e São Braz.

Em consequência do grande número de engenhos existentes, muitos escravos foram trazidos para a região, sendo este o fator determinante para a presença da cultura negra em Santo Amaro. A sociedade santoamarense foi inicialmente constituída pelos engenhos de açúcar, e sua população era dividida em duas classes distintas: o senhor de engenho branco e o escravo negro. Este último, de aspirações libertárias e maior responsável pela riqueza e diversidade da cultura local.

Sobre a importância da ação do escravo negro para a organização do Recôncavo e consequente obtenção de bens materiais e imateriais, recorro a Paim (1999, p. 15):

[...] Filha de Santo Amaro tão querido, das terras dos canaviais, construído pelo braço forte do negro, esta raça titânica e forte, este ser indomável, sofrido, maltratado e desprezado, que tudo deu sem nada receber, a quem foi negado não só a recompensa, como o próprio reconhecimento. Desta gente

rude e pacífica que sofreu o repúdio, mas nos legou sua cultura, suas crenças, seus conhecimentos [...].

Trata-se de um generoso legado que não pode ser quantificado, contribuição de impacto relevante para as gerações que daquele espaço brotaram.

O trabalho escravo foi o responsável pela elevação do nível econômico, político e sociocultural da região, perdurando até o surgimento dos alambiques, seguidos das destilarias e, por fim, das usinas de açúcar.

Os homens escravizados que viviam no Recôncavo, frente ao labor incansável nos canaviais, utilizavam suas manifestações culturais como instrumento de resistência. Tal aspecto pode ser observado na prática do Samba de Roda, o qual funcionou como prazeroso elemento de reinvenção da realidade. Desta forma, pode-se considerar que os engenhos de açúcar e as casas de farinha foram locais marcados pelo trabalho e também pelo samba. Conforme Paim (1999, p. 147):

Na época do corte de cana, aglomeravam-se os cortadores que entoavam cantigas improvisadas, que falam dos donos do Engenho ou da Usina. E na Usina cantavam esta: *Na Usina de Colônia/não se fuma mais charuto/Soverá brigou com o cão/E agora ficou maluco. E lá no Jericó/Deus do céu me defenda/Deus mora no Jericó/As muié corta o cabelo/E os homem cai no cipó.*

Neste contexto, justifica-se a extraordinária presença do Samba de Roda no Recôncavo baiano, bem como a singularidade dos seus praticantes, permeados pelas mais diversas formas de expressão popular e de resistência.

Nesse passo, ressalto a importância da realização deste trabalho de pesquisa, considerando os aspectos formadores e desencadeadores de aprendizagens presentes no Samba de Roda, especialmente no Samba-Chula³.

O objeto de estudo desta dissertação, intitulada *Por uma Roda de Saberes: Cultura e Formação no Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, refere-se aos saberes propiciados pelo Samba-Chula, mediante análise de canções e relatos de sambadores e compositores do

³ A autêntica raiz do samba, que primeiro foi de roda, ali mesmo em meio aos canaviais, mas que depois ganharia outros gêneros. Sobre a temática verificar a obra de Medes e Waldomiro Junior. *Chula – Comportamento Traduzido em Canção. (A música raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade brasileira)*. Salvador, Ba: Fundação ADM, 2008.

Recôncavo baiano. Trata-se de uma investigação sobre o que o Samba tem nos ensinado a partir das experiências dos seus praticantes. Quanto às canções, serão consideradas especialmente aquelas contidas no livro *Terreiros de Samba-Chula, Uma Abordagem Etnográfica, Histórica e Social da Música que os Negros faziam nos Partidos e Engenhos de Cana-de-açúcar do Recôncavo Baiano*, de Roque Ferreira:

Publicitário, Roque Ferreira abandonou a profissão para dedicar-se somente à música e atualmente é considerado como um gênio da poesia do samba. Roque Ferreira, natural da cidade de Nazaré das Farinhas, é um dos mais importantes compositores do samba baiano, começou a compor aos 14 anos, quando se mudou para Salvador. (LESSA, 2009, p. 1⁴)

Este trabalho, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia, resultado dos estudos que estão sendo realizados entre os anos de 2012 e 2014, constitui-se em um grande desafio, uma vez que tenta estabelecer diálogos entre o contexto proveniente do Samba-Chula, marcado por sentimentos de alegria e espontaneidade, e o mundo acadêmico, no qual a escrita e a racionalidade ocupam lugar privilegiado. Assim, reconheço com Abib (2004, p. 2):

[...] a necessidade de constituição de uma nova racionalidade que seja capaz de interpretar e validar os saberes ocultos e silenciados, presentes no universo da cultura popular, como forma de ampliação das possibilidades de um diálogo frutífero entre os saberes provenientes das várias tradições, presentes tanto no âmbito da academia quanto no da cultura popular, sem hierarquias e discriminações.

O propósito é de incentivar a reflexão sobre a importância das raízes culturais, considerando que rememorar constitui exercício indispensável para as interpretações a serem realizadas, dada a estreita relação existente entre história e literatura.

Neste trabalho de pesquisa, será realizada uma abordagem de canções, manifestações e relatos de cantadores e compositores do Samba-Chula, tais como Roberto Mendes; os irmãos João do Boi e Antonio Saturno (Alumínio), integrantes do grupo Samba-Chula de São Braz; Joanice e Mestres do Samba do Grupo Chula de Acupe, ambos povoados de Santo Amaro; assim como

⁴ LESSA, Cláudia. **Um bamba da nata do samba:** ele é Roque Ferreira. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/noticias/1224680>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

Milton Primo e Zeca Afonso, do Grupo Filhos de Pitangueiras, da cidade de São Francisco do Conde.

Pretende-se, então, entre outras análises, promover uma investigação das canções, expressas em cantos de caráter repetitivo e estrofes relativamente curtas, que muitas vezes se encontram relacionadas com eventos específicos no tempo e no espaço.

Ao considerar que as letras das canções evidenciam uma tradição oral, estas serão analisadas por intermédio dos testemunhos dos protagonistas do Samba de Roda. Através do processo de rememoração, será buscado o diálogo entre memória individual e coletiva, numa relação de complementaridade. Quanto ao registro das letras das canções, convém ressaltar que “[...] o texto se prepara para entrar em performance, para integrar-se no movimento de um corpo, em sua verdade vivida, ao abrigo de todo seqüestro racional” (ZUMTHOR, 1993, p. 162). A escolha do objeto de estudo decorre de uma atitude reflexiva e de fascínio pelo próprio local ao qual pertencem, assim como corrobora Weil (2001, p. 43):

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente.

A partir de Weil, falar em pertencimento é também falar de história, lembranças, infância, família, origens diversas, as quais definiram meu interesse na cultura local manifestada no Samba de Roda do Recôncavo, especialmente aquele samba realizado na cidade de Santo Amaro e nas localidades vizinhas, como São Braz, Acupe e São Francisco do Conde. Em meio às memórias pessoais a serviço da escrita de um texto acadêmico, evoco Bosi (2003), quando afirma que a recuperação da memória nas ciências humanas pode estar vinculada à necessidade de enraizamento, pois é “[...] do vínculo com o passado que se extrai a força para a formação de identidade” (p. 16).

Recorro, então, ao Samba-Chula, tão escutado na cidade de Santo Amaro durante as festas de Nossa Senhora da Purificação, que acontecem todos os anos de janeiro a fevereiro, e têm o ponto alto na lavagem das escadarias da Igreja Matriz. Também recorro ao Bembé do

Mercado, festividade que, segundo memórias locais, teve início em 13 de maio de 1889 – um ano após o decreto que aboliu a escravidão no Brasil, quando negros da região resolveram comemorar a liberdade, desafiando restrições referentes ao livre exercício da cidadania dos ex-escravos e seus descendentes.

Ainda sobre o Bembé do Mercado, destaco Moraes (2009, p. 02):

O Bembé do Mercado não é apenas uma comemoração da abolição do cativo. É um apanhado de informações que envolvem complexos aspectos históricos nos mais surpreendentes âmbitos, seja ele político, social, religioso e de interpretações desses infinitos signos e símbolos que estão por toda parte nessa manifestação.

Aqui se esboçam os caminhos e espaços alternativos do samba, configurados nos mercados, praças, escolas, famílias, enfim, na vida do Recôncavo. Nestas situações informais, é possível encontrar os elementos que perfazem singularidades e encontrar no samba um lugar de muita história. Assim, afirma Santos (2005, p. 113):

[...] é nessa cultura popular, imemorial, caldeada, tecida ao acaso de encontros interétnicos e das imponderáveis alquimias processadas nesses encontros – é nessa cultura assistemática e marginal que se plasma o organismo de uma nacionalidade.

Trata-se de um Recôncavo histórico e transcendental, que se assume rico mesmo frente às faltas, num movimento de afirmação vital através de seus tantos contrastes.

É importante ainda considerar os batuques realizados nas esquinas, assim como aquele som feito em casa, através das notas não profissionais que saíam das mãos violeiras do meu pai, homem negro que mantinha o gosto pela música, sons estes ouvidos durante a infância e parte da adolescência, constituindo elementos presentes em minhas memórias.

Trata-se do resultado de aspirações que vêm se desenvolvendo desde 1999 – ano do início de minha atuação como professora da Rede Municipal na cidade de Santo Amaro, condição que me possibilitou vivenciar sons e ritmos; até mesmo aqueles feitos nas carteiras escolares, ação não reforçada e sempre reprimida em favor da manutenção dos mobiliários, mas que, indiretamente, confirmavam o quanto o ritmo fazia-se presente na realidade do aluno,

morador do Recôncavo, assim como apontavam pistas quanto aos percursos formativos realizados.

Estas memórias não me deixam calar e desvendam saberes que não são institucionalmente reconhecidos, mas que, mesmo de forma contraditória, contribuem com a manutenção de comportamentos e de um pertencimento comunitário.

Nesse diapasão, destaco Macedo (2006, p. 46):

A semiótica recusa a superficialidade, mobiliza-se na busca de uma penetração profunda no significado opaco, trazendo à tona pressupostos antes obscuros e reificados. *Insights* fazem com que valores e crenças obscuras, mas com funções importantes na ideologização do ato educativo, saiam da penumbra onde se escondem, apresentando-se a uma ativa avaliação crítica.

As experiências vivenciadas durante a atuação profissional e a formação acadêmica fizeram com que buscasse um maior aporte teórico para a condução de uma pesquisa na área educacional, assim como, através da própria condição de pesquisadora, muitas questões foram reveladas.

Percebi, então, que deveria continuar investindo na minha qualificação e buscando sentidos para as formas de aprendizagem à luz das diferenças culturais, frente ao complexo mundo de linguagens presentes nas escolas. Conforme Sidekum (2003, p. 03):

O espaço que aqui se desdobra na temporalidade, seria o do reconhecimento da unidade e da multiplicidade. Esse desiderato é alcançado por uma educação fundamental dos Direitos Humanos, na qual seriam priorizados os fundamentos éticos da autonomia da subjetividade humana, o reconhecimento do direito de poder ser diferente. Esse é o princípio da educação num mundo multicultural.

A partir dos debates que se seguiram na pesquisa, foi possível refletir sobre os impactos dos processos civilizatórios nas práticas educativas, sobre a necessidade de estudos das experiências transmitidas de geração para geração.

Destaco a importância da valorização da memória coletiva e individual, possibilidade de afirmação de diferenças culturais através da tradição oral, frente às constantes e dinâmicas

transformações sofridas pela sociedade. De acordo com Montiel, retomando as reflexões realizadas em prol da elaboração da pesquisa:

Os novos símbolos compactuam, em homens de carne e osso, com uma história, uma mentalidade, um sentido de pertinência a uma coletividade, de modo que não incorporam em suas mentes, mecanicamente, as mensagens provenientes de outros horizontes simbólicos. Estas mensagens se relativizam, se adaptam, se modulam, segundo o receptor. Recordemos que a construção social da identidade é um processo criativo, complexo e interativo, adaptável para que os indivíduos e grupos possam fazer frente à onda homogeneizadora, no simbólico, isoladora no social. (MONTIEL, 2003 *apud* SIDEKUM, 2003, p. 25)

A interface entre educação, memória e cultura permite uma aproximação entre os processos de aprendizagem e a realidade do sujeito envolvido com o Samba de Roda, fator desencadeador de conhecimentos. Estes nos aproximam de narrativas de origem, princípios inaugurais de determinadas sociedades.

O presente trabalho, através da análise de canções, manifestações e relatos de sambadores e compositores, tem como finalidade analisar os impactos formativos da prática do Samba de Roda, elemento cultural e de ancestral raiz, que funcionou como estratégia de enfrentamento da realidade nos múltiplos tempos e espaços do Recôncavo.

A suposição subjacente é de que, frente ao contexto do Samba e aos processos de interação decorrentes do mesmo, torna-se possível refletir sobre aprendizagens não formais por ele possibilitadas.

Em meio à investigação das formas pelas quais a cultura popular articula todo um vasto campo de conhecimentos, saberes e histórias, o objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar saberes e aprendizagens propiciados pelo Samba-Chula, o qual será favorecido pelos seguintes objetivos específicos: analisar significados presentes nas canções do Samba de Roda do Recôncavo; compreender os fatores que favorecem a prática do Samba de Roda; caracterizar o Samba de Roda enquanto elemento de memória e diferença cultural; compreender como praticantes do Samba de Roda identificam as potencialidades do mesmo para a aquisição de saberes; identificar experiências produzidas de geração para geração, como possibilidade de resgate de memórias e preservação do saber regional, dado o afastamento temporal em que nos encontramos.

A partir dos resultados da pesquisa, pretende-se incentivar e favorecer a elaboração de estratégias didáticas em prol da socialização e fortalecimento da herança cultural do Recôncavo Baiano, contribuindo com a elaboração de currículo escolar que contemple questões da cultura local, como o Samba de Roda do Recôncavo, elemento já patrimonializado e considerado de relevância nacional para a construção da memória e identidade da sociedade brasileira.

Neste trabalho, então, serão interpretadas canções que marcaram histórias de vida de cantadores do Samba-Chula, assim como variadas experiências de ordem existencial, envolvendo elementos como alegria, sofrimento, amor, entre outros.

Não se trata somente do registro e preservação de costumes e de modos de saber de uma comunidade, mas de reconhecer que os saberes locais se reconstróem nas experiências e relações, assim como nas memórias daqueles que os mantêm. Para Santos (2005, p. 115):

[...] tradicionalizar não significa apenas garantir a sobrevivência da cultura coletivamente produzida pelo povo no passado. Bem mais do que isso, tradicionalizar é assegurar a permanência dessa cultura antepassada no presente, de modo que presente e passado venham a compor um só continuum temporal.

A manifestação do Samba de Roda enfatiza aspectos culturais, correspondendo ao que é contextual para uma dada comunidade, ou seja, àquilo que se constitui enquanto diferença cultural, frente a uma sociedade globalizada e em constantes transformações. Neste contexto, recorro a Ricoeur, para destacar o conseqüente desequilíbrio evidenciado entre ideal de progresso e preservação da memória local:

[...] A humanidade, tomada como um corpo único ingressa numa única civilização planetária que representa ao mesmo tempo um progresso gigantesco para todos e uma tarefa esmagadora de sobrevivência e adaptação da herança cultural a esse quadro novo [...]. (RICOEUR, 1968, p. 277)

Urge uma reflexão sobre a preservação da diferença cultural baiana, a qual tende a não ser valorizada em favor de uma ideologia de dominação que demarca distâncias profundas entre o passado e o presente e torna a história do povo do Recôncavo carregada de situações de privação social.

O passado destruído jamais retorna. A destruição do passado é talvez o maior crime. Hoje, a preservação do pouco que resta deveria tornar-se quase uma ideia fixa. É preciso parar com o desenraizamento terrível que os métodos coloniais dos europeus sempre produzem, mesmo sob suas formas menos cruéis. É preciso abster-se, após a vitória, de punir o inimigo vencido desenraizando-o ainda mais; desde que não é possível nem desejável exterminá-lo, agravar sua loucura seria mais louco do que ele. É preciso também ter em vista, antes de tudo, em toda inovação política, jurídica ou técnica susceptível de repercussões sociais, um arranjo que permita aos seres humanos retomar suas raízes. (WEIL, 2001, p. 51)

Cabe aqui, então, trazer os estudos sobre a Modernidade, estando esta associada tanto a um período histórico, como à imposição global de um modelo civilizatório hegemônico sobre aqueles que, durante muito tempo, foram considerados subalternos e que, na tentativa de reconhecimento social frente às pressões sociais sofridas, tiveram suas diferenças culturais enfraquecidas. Assim, fica evidenciado em Santos (2005, p. 111):

De outro lado, a modernidade exerce ainda uma forte pressão uniformizadora entre povos e indivíduos, fazendo que sua diferença tenda a anular-se no circuito hegemônico do “tempo mundial”. Assim, faz parte da dinâmica histórica da modernidade o paradoxo de tornar indivíduos e povos cada vez mais parecidos entre si, e ao mesmo tempo cada vez mais estranhos a si mesmos. Justamente porque tende a suprimir as diferenças, a modernidade reúne, mas não aproxima; engloba, mas não unifica.

A consideração do Samba de Roda como elemento cultural de constituição da cidadania, aponta a necessidade de reapropriação da tradição pela comunidade do Recôncavo como tentativa de resposta ao caráter uniformizador do projeto capitalista.

Trago ao debate os conhecimentos de cada um, homens e mulheres, representantes de manifestações prejudicadas pelos efeitos da globalização, a qual, por muito tempo, vem impondo modelos culturais que inibem o reconhecimento de formas de criação alheias à indústria cultural.

Por outro lado, a articulação espaço/tempo constitui aspecto fundamental para o entendimento de que a cultura não possui caráter estanque, uma vez que, com o passar dos anos, as manifestações tendem a se transformar e reconstruir-se.

1.1 SOBRE OS CAMINHOS DA PESQUISA

A abordagem qualitativa foi escolhida para trilhar os caminhos desta pesquisa pelo fato de priorizar a qualidade dos dados encontrados, e não a quantidade em si. A proposta qualitativa é uma abordagem que considera valores, crenças, hábitos e atitudes, mostrando-se flexível em favor das análises e conclusões dos fenômenos investigados.

A escolha pelo enfoque qualitativo⁵ permite que haja uma aproximação com a realidade experienciada. Para que seja possível escutar, compreender e problematizar as dimensões dos saberes propiciados pelo Samba de Roda, fez-se necessário o contato entre a pesquisadora e as trajetórias de vida de sambadores e sambadeiras do Recôncavo.

O pesquisador precisa estar sensível à compreensão dos símbolos e códigos que permeiam as atividades e acontecimentos investigados, para que estes sejam entendidos segundo a sua lógica própria. Durante a atividade de campo, foram realizados diálogos abertos e esclarecidos quanto aos objetivos, intenções e expectativas da pesquisa.

Mais do que um estudo sobre as canções chamadas regionais, “folclóricas”, de grupos tradicionais do Samba de Roda do Recôncavo, esta pesquisa deve ser entendida como forma relativizante de abordar relatos, comportamentos e atos, os quais revelam diferenças culturais e formas de organização social.

Parte-se da assertiva de que a aprendizagem humana não ocorre somente na esfera do intelectual, mas que também aprendemos com a totalidade de nosso corpo, sensações, percepções, elementos que são normalmente tecidos de intersubjetividade.

A pesquisa se apropria dos pensamentos de Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Este último privilegia a aprendizagem a partir da experiência perceptual vivida pelos sujeitos, entendidos como portadores de uma consciência intencional, enquanto seres no mundo e como corporeidade.

A identificação da abordagem fenomenológico-hermenêutica com a abordagem qualitativa, para a qual contribuíram teóricos como Gamboa (2003) e Gatti (2001), foi assumida como eixo metodológico para esta pesquisa.

A fenomenologia (palavra já existente na tradição filosófica com Hegel), que se instaura como método a partir da crise do cientificismo e adquire sentido contemporâneo com Husserl,

⁵ Conceito que agrega inúmeras estratégias de pesquisa que partilham de determinadas características. Os dados analisados são denominados de qualitativos, o que significa ricos em pormenores descritivos e de complexo tratamento analítico. Sobre a temática, verificar a obra de Lüdke e André: A pesquisa em educação: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

foi privilegiada neste estudo por descrever, de maneira rigorosa, o significado mais profundo de cada fenômeno para a consciência humana; ação necessária e indispensável para o exercício de compreensão das relações e significados estabelecidos pelos sambadeiros a partir das experiências impressas pelo Samba de Roda em suas vidas.

Por ser o Samba de Roda um elemento cultural carregado de significados, mediante a investigação fenomenológica das essências, buscou-se compreender as experiências que giram em torno do Samba, assim como as implicações deste para o “existir” em comunidade.

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de “facticidade”. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 01)

À luz da tradição fenomenológica, o estudo considerou o mundo da vida (*Lebenswelt*⁶) dos sambadeiros, aspecto este que pressupõe uma concepção que supera a separação sujeito-objeto e dimensiona a intersubjetividade, saltando assim da consciência pura para uma aproximação do ser-no-mundo-com-os-outros.

As ciências apresentam uma visão de mundo na qual predomina o objetivismo, a quantificação, a formalização, a tecnificação, etc. O mundo da vida, pelo contrário, apresenta-se como um mundo de experiências subjetivas imediatas, dotado em si mesmo de sentido e finalidade, pré-dado para explicitação conceptual. Entre ambos, entre o mundo da ciência e o mundo da vida, instaura-se um processo dialético de maior ou menor distanciamento. O mundo expresso no modelo científico, interpretado por uma ideologia ou cosmovisão, permanece mundo, mas é um mundo mutilado ou parcial. É um empobrecimento da realidade rica do mundo da vida do qual não deixa de ser um ato derivado. (HUSSERL, 1996, p. 46)

⁶ É o mundo histórico-cultural concreto, sedimentado intersubjetivamente em usos e costumes, saberes e valores, entre os quais se encontra a imagem do mundo elaborado pelas ciências. O *Lebenswelt* é o âmbito das nossas originárias “formações de sentido”, do qual nascem as ciências. Sobre a temática, verificar a obra de Edmund Husserl: A crise da humanidade europeia e filosófica: introdução e tradução. Urbano Ziles – Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

Trata-se de uma experiência de significados a ser investigada nos locais onde o Samba é vivido, partilhado e transformado em projeto de vida pelos sambadores considerados como sujeitos de pesquisa.

Para além da Fenomenologia, enquanto compreensão, descrição rigorosa do significado, a Hermenêutica, ciência da interpretação e da linguagem, foi exercida nesta pesquisa por interessar-se diretamente pela interpretação do texto. Cabe considerar que toda interpretação realizada parte sempre de um “lugar” interpretativo, o qual é estabelecido pela própria condição hermenêutica.

É tarefa da hermenêutica elucidar o milagre da compreensão, que não é uma comunhão misteriosa de almas, mas, sim, uma participação no significado comum. (GADAMER, 1959 *apud* ALMEIDA, 2000, p. 142)

A hermenêutica, enquanto método de interpretação de textos literários, se configurou como base para que o objeto fosse considerado, sob o ponto de vista simbólico e da interpretação, a partir do círculo hermenêutico⁷ estabelecido entre o texto e contexto.

A reflexão hermenêutica de Heidegger não culmina na demonstração da existência de um círculo, mas sim, no acerto de que este círculo tem um sentido ontologicamente positivo. A descrição como tal convencerá a qualquer intérprete que sabe o que faz. Toda interpretação correta deve resguardar-se da arbitrariedade das ocorrências e da limitação dos hábitos mentais inadvertidos, e se fixará “nas coisas mesmas” (que para o filólogo são textos significativos que por sua vez tratam de coisas). (GADAMER, 1959 *apud* Almeida, 2000, p. 144)

Através da perspectiva hermenêutica, foi buscada uma compreensão relacional dos sambas registrados no livro *Terreiros de Samba-Chula*, de Roque Ferreira, e dos relatos de sambadores e sambadeiras do Recôncavo.

⁷ A regra hermenêutica de que tudo deve ser entendido a partir do individual, e do individual desde o todo, procede da retórica antiga e passou, através da hermenêutica moderna, da arte de falar à arte de compreender. Em ambos os casos nos encontramos com uma relação circular. A antecipação do sentido, que envolve o todo, se faz compreensão explícita, quando as partes, que se definem a partir do todo, definem por sua vez esse todo. Sobre a temática, verificar a obra de Gadamer (1959): *Sobre o Círculo da Compreensão*. In: ALMEIDA, Custódio Luís Silva de. **Hermenêutica Filosófica**: nas trilhas de Hans Georg Gadamer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

Quem pretende compreender um texto, está disposto a deixar que o texto lhe diga algo. Por isso, uma consciência formada hermeneuticamente deve estar disposta a acolher a alteridade do texto. Mas tal receptividade não supõe a “neutralidade”, nem a autocensura, mas implica a apropriação seletiva das próprias opiniões e preconceitos. É preciso precaver-se das próprias prevenções para que o texto mesmo apareça em sua alteridade e faça valer sua verdade real contra a própria opinião. (GADAMER, 1959 *apud* ALMEIDA, 2000, p. 145)

As vivências relacionadas ao Samba de Roda, as quais perfazem momentos de prazer e encantamento para os sujeitos do Recôncavo, e os incluem de forma imprevisível em um universo de aprendizagens e saberes, foram interpretadas através de uma análise de cunho hermenêutico. Segundo Macedo (2006, p. 43):

Superando a separação entre senso comum e ciência, uma hermenêutica crítica transforma-os numa nova forma de conhecimento, o qual, segundo Santos, será simultaneamente mais reflexivo e mais prático, mais democrático e mais emancipador.

Nesta perspectiva, cabe frisar a incompletude da interpretação, uma vez que não será possível esgotar inteiramente tudo aquilo que um documento informa, assim como se faz importante evitar expressões que não sejam favoráveis a uma justa interpretação do documento considerado.

Para esse estudo foram escolhidos 10 (dez) sambadores, sendo destes 04 (quatro) compositores da Chula, por pressupor ser esta uma amostragem suficiente para alcançar o objetivo desta pesquisa. Este quantitativo não foi alterado, uma vez que apresentarem-se suficientes para permitir uma análise interpretativa dos mesmos.

Trata-se de técnicas de coleta de dados utilizadas para a realização desta pesquisa: pesquisa documental/bibliográfica, análise e investigações em literatura pertinente e a entrevista semiestruturada. Esta última favorece a presença do pesquisador, ao tempo em que concede ao entrevistado certa liberdade de expressão e posicionamento sobre as questões propostas pelo pesquisador. A entrevista foi aplicada a partir de um roteiro prévio, com a utilização de gravador, em um ambiente em que o silêncio e o sigilo foram assegurados.

A análise documental favoreceu a ampliação de informações e a identificação de elementos a serem aprofundados, além da possibilidade de ratificar e validar informações obtidas através de outros procedimentos. Recorro, então, a Lüdke e André (1986), asseverando que estes

documentos constituem uma fonte poderosa de onde podem ser retiradas evidências que fundamentam afirmações e declarações do pesquisador. Representam ainda uma fonte “natural” de informação. Não são apenas uma fonte de informação contextualizada, mas surgem em determinado contexto e fornecem informações sobre o mesmo.

Nesta perspectiva, a análise de fontes possibilitou a realização de um aprofundamento nos estudos sobre os saberes propiciados pelo Samba-Chula, mediante análise de canções e relatos de sambadores e compositores do Recôncavo Baiano.

A dissertação *Por uma roda de saberes: cultura e formação no Samba de Roda do Recôncavo Baiano* está dividida em cinco partes. Na introdução, apresento uma descrição do trabalho, seus objetivos, assim como um breve resumo do conteúdo, justificando-o.

Na segunda seção, *Histórias e sons de um lugar: um batuque angola-conguense*, é discutida a história da introdução do Samba de Roda no Brasil, assim como sua presença nas manifestações tradicionais do Recôncavo Baiano. Neste capítulo, será abordada a herança cultural africana no Brasil, em especial o conceito de *Samba-Chula*, a partir de observações e registros realizados junto aos colaboradores da pesquisa.

Na terceira seção, intitulado *Diferença cultural e processos globalizantes: por uma Roda que não pode se perder*, é analisado o universo simbólico que cerca a cultura popular, seus desgastes e as abordagens que desestabilizaram as noções de diferença cultural, assim como as profundas transformações sofridas por esta.

Já na quarta seção, *O que o samba de roda me diz? sentidos e formas de interpretação e de vida*, são analisadas canções do Samba-Chula com apoio em categorias previamente definidas, assim como flexibilizadas a partir do que emergiu do próprio exercício interpretativo. Também foram analisados valores e aspectos ético-existenciais subjacentes às canções, bem como a dimensão social que remete, entre outras, às noções de comunidade e pertencimento.

A quinta seção, intitulada *Samba de Roda: cultura popular, aprendizagem e educação*, trata do Samba de Roda enquanto elemento formador e desencadeador de aprendizagens, considerando uma discussão sobre os processos de aprendizagem não formal existentes no ambiente do samba.

Na conclusão, a partir das análises dos dados, encontram-se apresentadas possíveis estratégias de trabalho pedagógico envolvendo a cultura do Recôncavo Baiano, como tentativa de promover o aproveitamento do Samba de Roda no ensino formal no Recôncavo.

Os estudos sobre Samba de Roda, um dos estilos musicais mais representativos da cultura popular brasileira, auxiliam no reconhecimento do universo da cultura popular, trazendo uma lógica diferente daquela determinada pelos grupos hegemônicos.

A monocultura do saber está por trás da crescente violência nas escolas frequentadas por jovens provenientes de classes economicamente subalternas [...], assim como pode responder também pelo fracasso do ensino e pelas altas taxas de evasão escolar. (SODRÉ, 2012, p. 23)

Presente nas práticas educativas formais, a vigência de um pensamento único não permite o reconhecimento de saberes que não contemplem a lógica determinada pela racionalidade moderna. Assim considera Sidekum (1994, p. 2):

É uma perspectiva com dimensões históricas de um passado recente com negações violentas e formação de sínteses dialéticas, muitas vezes forjadas pelo *lógos* do eurocentrismo civilizador e dominador.

Desenvolve-se, nesta pesquisa, uma reflexão sobre o papel do educador frente a um mundo contemporâneo e plural em suas diferentes acepções. O desafio para a educação, então, é aprender e preparar os educandos para as diferenças, assim como desenvolver no sujeito habilidades para lidar com as adversidades e com uma grande gama de informações disponíveis em seu universo cultural, evitando práticas de caráter mecânico e descontextualizado, as quais deformam mais do que ensinam. Recorro então a Weil (2001, p. 46):

O que se chama hoje instruir as massas é pegar essa cultura moderna, elaborada num meio tão fechado, tão doentio, tão indiferente à verdade, tirar-lhe tudo o que ela ainda possa conter de ouro puro, operação que se chama vulgarização, e enfiar o resíduo tal e qual na memória dos infelizes que desejam aprender, como se enfia comida pela goela dos pássaros. (WEIL, 2001, p. 46)

Neste sentido, cabe considerar os saberes favorecidos nas rodas de samba do Recôncavo, aqueles obtidos por observação e imitação, uma vez que muitos vivenciam o samba desde os primeiros anos de vida, imitando as danças, palmas e cantando as canções antes mesmo do

ingresso na escola formal. Trata-se de compreender as rodas de samba como construção historicamente contextualizada e considerá-las como elemento inspirador de pesquisa para elaborações didáticas.

Assim, o Recôncavo segue sambando, cantando e ensinando ao mundo através do Samba de Roda.

2 HISTÓRIAS E SONS DE UM LUGAR: UM BATUQUE ANGOLA-CONGUENSE

Paim (1999) afirma que foi o batuque angola-conguense que mais influenciou nas danças afro-brasileiras. Batuque é o nome de uma dança, em que os participantes, em círculo, executam passos, reboleios e sapateados marcados pelos instrumentos de percussão e ritmo das palmas. O grupo é formado em círculo, onde um par vai ao meio da roda e, depois de dançar, desfere uma umbigada em outro casal.

Frente à afirmação de Zilda Paim⁸, é possível, entre outras questões, refletir sobre danças e dramatizações que apresentam em comum a raiz africana. Neste contexto, destaca-se a dança afro-brasileira propriamente dita, criada a partir do cotidiano do negro africano.

É cediço que muitas danças de matrizes europeias, indígenas e africanas surgiram como uma espécie de memória sobre fatos históricos marcantes. As africanas, em especial, além de reforçarem tradições culturais dos seus antepassados, ressaltam o próprio cotidiano do negro escravizado no Brasil, o seu contato com a colheita, o corte da cana, a preparação da farinha, dentre outras atividades. Assim configura-se a dança afro-brasileira e suas representações.

Nestes cantos estão representadas algumas profissões por meio de pregões e músicas específicas, de beleza quase fotográfica, que eternizam tipos como as lavadeiras; a peixeira, vendedora de frutos do mar; os escravos e a atividade do abano, que, para quem não sabe, remonta-nos aos tempos do fogão de lenha; do fogareiro, da fogueira e do ferro de passar roupa, movido a carvão, todos muito utilizados no Brasil. (SANTOS, J., 2013, p. 57)

Manifestações da cultura popular, tais como samba de roda, maculelê e jongo, constituem-se em campos de pesquisa para vários estudiosos no Brasil. Vislumbrando o cenário da cultura brasileira, estas danças, à medida que reforçam questões culturais, transformam-se através dos tempos e espaços habitados.

Neste contexto, destaca Sodré (1998, p. 13):

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças

⁸ Conhecida pela divulgação da cultura santoamarensense, nasceu em 1919 e iniciou o magistério, em Santo Amaro, de 1937 até 1988. Foi vereadora pelo PDC e MDB nas legislaturas de 1959-1963 e 1997-1982, presidente do Legislativo de Santo Amaro entre 1980 e 1982. Seu grupo folclórico, *Maculelê de Santo Amaro*, atravessou fronteiras para ser aplaudido por cariocas, paulistas, mineiros e paraibanos. *Isto é Santo Amaro*. 3. ed. Salvador, Academia de Letras, 2005.

africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social.

Ao reforçarem tradições, as danças mantêm elementos culturais, assim como transmitem fatos históricos marcantes aos mais jovens, tornando-se importante meio de autoafirmação do grupo familiar ou social, como ilustrado por Ferreira (s/d, p. 146):

Foi meu avô que descobriu em mim a inclinação para sambar. Começou a me ensinar aos cinco anos. Aos dez anos eu já era sambador pronto. O melhor daqui. Quando ele morreu me disse que não era para eu deixar o samba cair no esquecimento. E foi isso que eu fiz e tenho feito.

As danças funcionam ainda como meio de diversão, interação e expressão, relacionando o corpo, as emoções e os caracteres das pessoas daquele grupo, configurando-se como elemento motivador para a vida em comunidade. Como é possível observar no trecho:

Ficamos horas nessa brincadeira, sorrindo, nos emocionando, num diálogo sem palavras. Quando tudo termina, ao invés de cansados, nos sentimos renovados, alegres, mais confiantes. (MARIANO, 2003, p. 34)

De acordo com Merleau-Ponty, no corpo pode-se buscar não só a compreensão da linguagem, mas também o entendimento das mais variadas expressões, uma vez que o mesmo não fala sozinho, mas se comunica com o outro.

O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda dificuldade é conceber bem este ato e não confundi-lo com uma operação do conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e as atitudes legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 251)

Frente à adaptação ao contexto geográfico e social, muitas danças africanas ganharam novos significados, ao passo que outras se perderam. Porém, em sua maioria, como característica de

meio de autoafirmação para determinados grupos sociais, foram mantidos os traços da sua originalidade, resultando nas danças brasileiras.

Tanto no campo como na cidade florescem com enorme abundância canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica duma manifestação. Essas melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória. Mas se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta dentro de certas combinações instrumentais, contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro. (ANDRADE, 1962, p. 165)

Nesse passo, vale ressaltar que, em certas manifestações, já não se torna mais possível identificar as suas origens étnicas, uma vez que foram criadas novas danças exclusivamente originadas no Brasil. Sobre este aspecto, é possível considerar o Samba⁹, através de José Eduardo Ferreira Santos, no livro *Nascente da Beleza*, uma discussão sobre a cultura brasileira.

O samba é, de certa maneira, a convergência de ritmos trazidos pelos africanos e o encontro com cultura urbana e rural, com elementos da ginga brasileira. Sua gênese está tipicamente relacionada com a população africano brasileira. (SANTOS, J, 2013, p. 55)

No contexto cultural, tecem-se relações sociais a partir das singularidades do lugar. Frente à compreensão dos encontros possibilitados pela cultura, emerge:

[...] um sentido particular da vida, uma especial comunhão de experiência que raramente precisa de expressão, através da qual as características de nossa vida aconteceram de uma certa maneira, dando a elas uma cor particular e especial, um estilo particular e original, firme e forte como uma “estrutura” sugere e opera nos mais delicados e menos reais momentos de nossa atividade. (WILLIAMS, 1961, p. 48)

⁹Gênero musical que nasce numa adaptação das raízes da cultura africana, através dos séculos e da transplantação do termo *umbigada* ou *semba*, chegando ao Brasil onde se estabelece sua forma definitiva. (ALVES, 1976, p. 15)

O termo *afro-brasileiro*, ao mesmo tempo em que abrange significados culturais e ressignificações de origens étnicas que contribuíram para o surgimento das danças originalmente brasileiras, também considera a inegável influência da cultura africana no País, a qual foi acolhida e transmutada no solo brasileiro.

É esse fenômeno que fez, por exemplo, surgir diversos gêneros musicais no mundo, como os spirituals, o blues, o jazz e o samba, isso sem falar dos batuques, aboios e diversos outros gêneros ainda presentes aqui no Recôncavo Baiano. Podemos ver e ouvir os cantos da bata do feijão e da mandioca, e diversos outros que reafirmam essa condição de trabalho como lugar de experiências significativas, a construção da vida e a gratidão diante da realidade criada. (SANTOS, J, 2013, p. 57)

Muitas manifestações da nossa cultura popular são consideradas danças afro-brasileiras, tais como o Samba de Roda e a dança do Maculelê. Sobre esta última, Paim é considerada como uma das maiores especialistas brasileiras. E novamente José Eduardo Ferreira Santos avalia as relações de complementariedade, criação e disputa do Samba, enquanto elemento afro-brasileiro:

Dos terreiros aos canaviais, o samba brasileiro percorreu nestes séculos todas as transformações sem perder suas características primordiais: beleza, cadência e inventividade. Em meio aos batuques foi o samba ganhando formas e instrumentos que o embelezaram, e por vezes tentaram descaracterizar sua criação e execução. (SANTOS, J, 2013, p. 55)

Neste cenário de representações, a descrição do batuque angola-conguense nos coloca frente à influência e pertinência da cultura africana na região da Bahia, assim como, de forma mais precisa, com o Samba de Roda, enquanto canto de trabalho e conseqüente gênero musical afro-brasileiro.

Trata-se de um processo de metamorfose decorrente de uma predisposição de se adequar a novos contextos, configurando múltiplas identidades e sons.

O brasileiro foi se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e, sobretudo, um elemento de expressão racial. (ANDRADE, 1962, p. 32)

Na condição de professora, relaciono a descrição “batuque angola-conguense” utilizada por Paim, uma estratégia didática talvez escolhida pela mesma, em favor da aproximação do leitor com o contexto do Samba de Roda, música e dança que se fez tão presente em sua terra. Ao mesmo tempo, é possível considerar uma abordagem marcadamente fenomenológica quando da realização de uma descrição desprovida de explicações, causas quantitativas e análises, em função da mesma apresentar-se livre, fértil a compreensões.

O mundo da vida é um a priori dado com a subjetividade transcendental. O erro do objetivismo foi esquecê-lo ou desvalorizá-lo como subjetivo. As teorias lógico-matemáticas substituíram o mundo da vida pela natureza idealizada na linguagem dos símbolos. Cabe à fenomenologia recuperá-lo, tirá-lo do anonimato, pois o humano pertence, sem dúvida, ao universo dos fatos objetivos; mas, enquanto pessoas, enquanto eu, os homens têm fins, perseguem metas, referem-se às normas da tradição, às normas da verdade, normas eternas. (HUSSERL, 1996, p. 44)

Folclorista e educadora, Paim possivelmente objetivou que seus leitores-alunos aprendessem da melhor forma possível através das suas narrativas. Chama-os todos de leitores-alunos, pois se torna impossível dissociar o conteúdo informativo do impacto formador propiciado pelos registros desta educadora-escritora. Muitos são os saberes que influenciam a prática docente, os quais muitas vezes são anteriores a esta. Saberes provenientes das histórias de vida, da cultura familiar, de outros tipos de Educação, tais como os apresentados por Paim em seus registros e ensinamentos.

Obras como as da Professora Zilda Paim contribuem tanto para o reconhecimento da cultura pelos moradores da região local, como para diversas pesquisas de estudiosos. Aqui é possível observar o olhar de uma professora que, através de seus escritos, ensejou o sonho de tornar eterna a cultura do seu povo e transmiti-la às gerações vindouras. Feito realizado com a pertinência de uma didática e metodologia que fascinam aqueles que puderam acompanhá-las em suas leituras.

Neste sentido, é possível identificar elementos necessariamente presentes no percurso educativo contemporâneo, o qual implica uma relação direta entre informação, diferença cultural e formação humana. Neste sentido, destaca Sodré (2012b, p. 16):

Tomemos a educação como o processo de incorporação intelectual e afetiva, pelos indivíduos, dos princípios e das forças que estruturam o Bem de uma formação social. O Bem (*to agathon*, para o antigo grego) é simplesmente outro nome, de feição clássica, para o equilíbrio econômico, político e ético da comunidade humana, portanto, para a preservação da vida e para a continuidade do grupo de acordo com os princípios de sua fundação.

Trata-se de aprendizagens significativas, mesmo que não diretamente vinculadas ao meio escolar. Uma concepção de ensino-aprendizagem contrária ao método bancário e que, ao longo do tempo e história, tem apresentado seu caráter libertador. É válido, então, recorrer a um aforismo de Nietzsche, em resposta à pergunta sobre o que é educação:

É compreender imediatamente tudo o que se viu por meio de fantasmas determinados. O valor destas representações determina o valor das culturas e da educação. O conceito de representação fantasmática é antigo, desde quando Aristóteles nos assegura (em *Sobre a alma*) que “a alma não conhece sem fantasma”, isto é, sem uma imagem interna ou externa capaz de mediar o ato de apreensão do real. É tão radical a especificidade da educação que Nietzsche vê nela própria “continuidade da procriação e muitas vezes uma maneira de aperfeiçoar a ela”. (SODRÉ, M, 2012, p. 16)

O paradigma emergente destaca o papel do sujeito na produção do conhecimento e na valorização da imaginação criativa de professores, considerando a valorização da prática individual e coletiva como lugar de aprendizagem dos conhecimentos necessários à existência pessoal, social e profissional (DOMINICÉ, 1990). Cabe ainda considerar as aprendizagens dos alunos em seus fazeres, como observado abaixo:

A educação demanda iniciar criativamente as pessoas na realidade do mundo e no jogo da vida onde se realiza a convivência humana, na qual se assimilam as tradições do passado, valorizam-se as visões generosas de mundo, constroem-se sentidos de vida e se aprende a lidar com a contraditória e conflitiva *condition humaine* sempre aberta para cima e para frente. (BOFF, 2011 *apud* SODRÉ, M., 2012, p. 08)

Este novo conhecimento, criação, descoberta integram trajetórias de vida, valores e crenças. Paulo Freire, quando ressaltou a importância dos conhecimentos prévios, já defendia uma educação que partisse da realidade do grupo, ou seja, uma aprendizagem realizada através da motivação do aluno mediante o desejo da descoberta.

Trata-se de estratégias que, por meio do conceito freireano de educação em sua perspectiva libertadora, configuram o processo de aprendizagem como decorrente da espontânea leitura do mundo.

“A leitura do mundo precede a leitura da palavra”. Nesta afirmação, Paulo Freire (1989, p. 11), sugere uma reflexão sobre a leitura de mundo a partir da consideração de todos os elementos que possuem significado para o indivíduo. Aqui, então, podem ser considerados todos os saberes acumulados no cotidiano do sujeito, identidades, representações e realidades, os quais favorecem o desenvolvimento de uma aprendizagem significativa.

Ao considerar que é a partir da leitura de mundo que se aprende a leitura da palavra, as percepções podem ser consideradas como possibilidades de aprendizagem. Neste contexto, a leitura da palavra ganha significado, uma vez que é relacionada à leitura do mundo de quem aprende e como forma de aprendizagem para a vida, envolvendo histórias e peculiaridades que caracterizam contextos únicos e distintos, tornando as culturas vivas nas memórias de sua gente.

Mulher, amante do povo e da história de sua terra, Zilda Paim usou de incomum sensibilidade para escrever livros sobre Santo Amaro. O amor pelo lugar de origem sempre foi citado de forma muito evidente em suas obras, assim como é possível observar no trecho encontrado em seu livro *Relicário Popular*:

Do conhecimento íntimo das coisas da terra que me viu nascer tirei a seiva que circula em mim. É uma força telúrica, infinita que se renova a cada instante; força invencível, porque me liga à terra de modo que nem a morte nos separará e ao contrário, nos aproximará mais; força autêntica, porque jamais mentiu a minha natureza profunda; eficiente por ter a magia das coisas afins e íntimas; sábia, porque me satisfaz inteiramente; envolvente, porque me dirige de acordo com minhas tendências; verdadeira, porque responde às mais profundas inclinações do meu espírito; suave, porque são laços de amor. (PAIM, 1999, p. 15)

Os registros de Paim, pesquisadora interessada nos acontecimentos cotidianos santamarenses, contribuíram para o desenvolvimento de pesquisas sobre aspectos históricos do seu povo e do seu lugar, incluindo-se, inevitavelmente, o Samba de Roda do Recôncavo, este batuque angola-conguense que tanto influenciou nas danças afro-brasileiras.

2.1 RECÔNCAVO: LUGAR DE BATUQUE

O Recôncavo Baiano é composto por uma complexa paisagem, compreendendo desde formações litorâneas, rios, cachoeiras, praias e mangues, até alguns locais onde há resquícios da Mata Atlântica. Esta última passou por um intenso processo de destruição, com a chegada dos portugueses, agravando-se a situação posteriormente com a utilização do solo na plantação de cana-de-açúcar e outras intervenções.

Da rampa do Mercado modelo se vê ao longe um ajuntado baixo de terras circundado pelo golfo e sarapintado pela brancura das velas dos saveiros que entram e saem de suas enseadas e varadouros: É o Recôncavo. (FERREIRA, 20--, p. 31)

Trata-se de uma das mais ricas regiões do nosso país, a qual comporta uma variada mistura de povos, resultante do encontro do índio, que habitava o território antes da chegada dos europeus, com o africano, trazido contra a sua vontade, e os próprios portugueses, os quais vieram para colonizar e explorar as novas terras e aqui ficaram fascinados com o que encontraram:

Os portugueses descobriram essas terras já nas suas primeiras incursões pelo interior baiano e perceberam que estavam diante da profecia feita por Caminha, que ao olhar para as novas posses do Império cantado por Camões, sentenciou: em se plantando tudo dá (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 13).

Com a emergência do complexo canavieiro, a partir da exploração de gêneros alimentícios pela Coroa Portuguesa, dezenas de aldeias tupinambás foram dizimadas, e o Recôncavo tornou-se um dos principais destinos da diáspora africana.

Salvador foi a primeira capital do Brasil e inicialmente tornou-se o centro administrativo de Portugal na Colônia. Essa importância abrangia também a região do Recôncavo, a qual, em função da proximidade com a capital, facilitava o embarque dos produtos e desembarque dos escravos.

Um encontro de dores e esperanças, sonhos e opressões. Um ponto de confluência entre mundos distintos, num refazer de saberes a gestar uma nova identidade humana, semeada na terra-berço da nacionalidade brasileira e

cujos frutos, junto com a cana-de-açúcar, subiriam nos porões dos saveiros pelas águas doces dos rios para aportar na Cidade da Bahia e ganharem novos portos, até chegar a todos os nossos rincões e se traduzir na cultura viva de um único povo. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 13)

A sociedade foi então se desenvolvendo, e foram surgindo tipos genuinamente brasileiros, que contribuíram para compor um mosaico resultante da mistura dos grupos iniciais, como o mulato (negro e branco), o cafuzo (negro e índio) e o caboclo (branco e índio).

O Recôncavo Baiano. A encruzilhada, onde brancos, índios e negros viveram suas diferenças e singularidades e embalaram as suas alegrias e agonias com os ritmos trazidos das terras em que nasceram e que aos poucos foram se misturando, assim como foram se misturando as cores das duas peles. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 13)

Sirvo-me da metáfora do Mosaico, palavra de origem alemã que remete a uma técnica de arte decorativa aplicada sobre um conjunto de materiais diversos para composição de determinado plano. E é justamente neste sentido de justaposição, complementação e reconfigurações possíveis, que ressalto a forma singular com que cada grupo contribuiu para dar forma à sociedade brasileira, o próprio Recôncavo, dando-lhe características próprias em aspectos físicos e, especialmente, culturais.

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 2008, p. 4)

Tempos antigos que abrigam a história da região localizada no entorno da Baía de Todos os Santos, largamente conhecida como Recôncavo Baiano. Como substrato para discutir sobre o rico cenário geográfico e cultural da região, destaco Santo Amaro da Purificação, considerada berço de cultura e arte, cidade que fora um dos maiores centros de produção econômica do Recôncavo Baiano, já que em suas terras foi construído, como já dito, o Engenho Real de Sergipe do Conde.

Os homens escravizados que viviam no Recôncavo em situações de trabalho desumanas desenvolveram, então, estratégias para conciliar a dor e a resistência através da sua cultura.

Esta afirmação nos remete à trajetória de um povo que ressurgiu com força e poder em sua cultura e em sua subjetividade, as quais nunca foram abandonadas.

Nas senzalas e plantações, o que importava era fazer música e movimentar o corpo ao som de palmas, vozes, paus, cabaças ou ferramentas de trabalho, pois, assim, a vida se tornava melhor.

Neste contexto, as danças foram utilizadas como forma de linguagem e meio de autoafirmação, entre negros que encontraram nas senzalas e nos quilombos espaço de resistência e afirmação cultural socialmente construídos. “O corpo exigido pela síncopa¹⁰ do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo do negro”. (SODRÉ, 1998, p. 11)

O Samba de Roda foi praticado inicialmente no Recôncavo como elemento de fruição e de resposta à dura realidade. Desta forma, pode-se considerar que os engenhos de açúcar e as casas de farinha foram locais marcados pelo trabalho, mas também pelo Samba.

Eles precisavam de ânimo para enfrentar a escravidão. E inventaram um jeito próprio de fazer o corpo relaxar. Não importava se era na cozinha, na senzala ou nas plantações. Mexer os quadris ao ritmo de palmas, batuques, cabaças e canções era a forma democrática de fazer “o sangue sorrir”. (MARIANO, 2003, p. 32)

Frente à dura realidade destes locais, os escravizados alternavam, durante suas lidas, sentimentos de dor e alegria, mas principalmente inventavam formas de resistência.

[...] Apesar de dominado, o povo tem uma forma própria de sentir, de ver e interpretar o mundo que o cerca. Imaginar uma cultura popular completamente dominada pela cúpula é aceitar um povo completamente passivo que se compraz em receber a cultura sem nenhum senso crítico, o que não parece verdade. (MELLO, 2003, p. 480)

¹⁰ Síncopa, sabe-se que é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. [...] De fato tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. (SODRÉ, 1998, p. 11)

Neste aspecto, considerando a capacidade de adaptação a e/ou de transformação das desigualdades enfrentadas, ressaltam-se os estudos sobre a resiliência do sujeito do Recôncavo, que identificam maneiras favoráveis encontradas por ele para administração da sua própria vida dentro do ambiente e comunidade, assim como os impactos destas experiências sobre o desenvolvimento cognitivo, identificando-se o Samba de Roda como vetor social de transformação.

Em meio a formas de expressão popular e de resistência, justifica-se a extraordinária presença do Samba de Roda no Recôncavo Baiano, bem como a singularidade dos seus praticantes.

Aos poucos, elementos de outras culturas foram sendo incorporados ao canto e ritmo ditado pelos instrumentos percussivos dos negros nos canaviais. A viola portuguesa, com sua sonoridade inspirada na paisagem do Alentejo, o pandeiro árabe e mais tarde, a sensibilidade erudita musical dos negros sudaneses. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 12)

A dança acontece quando, ao som do Samba, forma-se uma roda com um integrante que vai ao centro e dança por algum tempo. Logo em seguida, este desafia um componente da roda com um sinal, como a umbigada ou um simples aperto de mão, e o desafiado toma o seu lugar no meio da roda. Tudo transcorre ao som de variados instrumentos de percussão, e as mulheres entram na dança, correndo a roda e girando, transmitindo graça e sensualidade.

Existem passos específicos da roda que representam diversas atividades do cotidiano, sempre marcados pelas palmas dos outros sambadores. É possível observar como característica do Samba de Roda que seus praticantes mantêm seus joelhos flexionados e os pés marcando o ritmo, traço este que demonstra grande ligação com a terra. Agilidade e soltura de cabeça, ombros, braços, tronco e quadril são pontos em comum dos movimentos, que variam entre intensos, lentos e sensuais.

Com o olhar distante, elas se deixam guiar pela música. Com um jeitinho dengoso, inclinam o pescoço, deitam o rosto, rodopiam, tocam o chão, fazem a saia voar, sacodem os ombros. Os pés, em passos miúdos, não param: ora amassam suavemente o solo, ora sapateiam. Como o corpo está todo relaxado, o arrastar constante dos pés no chão inevitavelmente provoca o famoso “requebrado” dos quadris. (MARIANO, 2003, p. 48)

Esse batuque e dança criados coletivamente se constituíam em momento de encontro e brincadeira cheio de improvisos, funcionando como lazer e consolo à realidade.

A questão da espontaneidade é algo muito frequente e original no Samba de Roda. Assim pode ser observado no relato de Antonio Saturno, conhecido como Alumínio, em uma entrevista realizada no distrito de São Braz, quando trata sobre o momento de interação com seu irmão, João do Boi, na roda de Samba, ao gritarem a Chula: “Quando eu acabo de abrir a boca com a Chula ele já sabe o que eu vou gritar!” (informação verbal)¹¹.

O Samba não deixa de acontecer mesmo quando faltam os instrumentos, sendo estes substituídos por facas que arranham a borda de pratos, colheres batidas como castanholas, pentes e até mesmo tampas de panelas batidas com as pontas dos dedos, enquanto o tirador lança frases simples cantadas de forma repetida.

Basta um quintal, uma família ou grupo de amigos. Alguém começa a cantar uma música que todo mundo conhece. Outro inicia o batuque. O resto do grupo acompanha: repetindo os versos simples ou fazendo a batucada com balde, prato, garrafa ou palmas. Os outros também se animam e fazem uma roda, onde todo mundo tem a sua vez de dançar. Pronto, está formado o samba. (MARIANO, 2003, p. 34)

A esse repertório, cabe mencionar Edith Oliveira Nogueira (1916-2009), nascida em Santo Amaro da Purificação, grande percussionista e cantora brasileira que ficou conhecida como Dona Edith do Prato, por se apresentar usando uma faca e um prato como instrumentos. Dona Edith cantava Samba de Roda em sua cidade natal, em geral interpretando temas de domínio público do Recôncavo Baiano. Considerando esta liberdade de criação, como é possível verificar em Mello (2003), estamos diante de uma cultura cultivada pelo povo, isto é, ligada à tradição oral, livre, profana, extravagante e coletiva.

Partindo, então, do *batuque angola-conguense*, passemos a retratar o Samba de Roda do Recôncavo, esta dança que favoreceu a adaptação ao trabalho árduo nos canaviais, engenhos de açúcar e casas de farinha, e que expressa histórias vividas durante múltiplos tempos e espaços socialmente construídos no Recôncavo.

Neste contexto, considerando a importância e amplitude dos debates sobre o Samba, retomo Ferreira (20--, p. 51):

¹¹ Concedida por Antonio Saturno (Alumínio), no dia 05 de abril de 2013, em entrevista.

[...] o Samba-de-Roda do Recôncavo é um e muitos, atendendo ao viés de quem canta. Ou “grita”. A meu ver, repito, tudo é Samba-Chula. Samba que os forais palacianos, as ações policiaiscas, os preconceitos e todos os diabos tecnológicos, modernistas e evolucionistas, não conseguiram acabar nem alterar, porque a cada tentativa o samba se encrespa e abre seu manto. O samba é doce, mas de uma doçura forte. É do açúcar?

Mas os tempos do apogeu do açúcar estavam se esvaindo e, a partir de 1940, ocorreram intensas modificações nas estruturas socioeconômicas, políticas e culturais do espaço baiano. Neste período, foram descobertos nesta região os primeiros poços de petróleo do território brasileiro, surgidos nas terras mais ricas de solo massapé e de ocupação mais antiga, representando a etapa inicial de um novo ciclo.

2.2 DANÇAS, COMPORTAMENTOS E CANÇÕES: SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO

Elemento de origem africana, o Samba surge no período da escravidão e inevitavelmente encanta os brancos e os índios, que entraram na roda, deram suas contribuições e fizeram surgir em algum lugar do Recôncavo Baiano aquilo que chamamos de Samba de Roda: dança, música, diversão e comportamento, que se transformou e disseminou por todo o Brasil.

Trazidos Angolas e Congos na condição perversa de escravos e, ajuntados nas senzalas, partidos de cana e casas de mel de engenho, pela vontade do feitor, indiferente às escarificações de face, alterações dentárias, panos e línguas que distinguiam e separavam as nações africanas; seriam os bantos assimilados pela cultura forte dos iorubanos que impuseram seus orixás nagôs e voduns jejes aos inkices bantos e introduziram os atabaques e agogôs no batuque. Iniciava-se o grande processo transformador do batuque em Samba-Chula e para tanto contribuíram portugueses e mouros com a introdução da viola, do cavaquinho, do pandeiro. (FERREIRA, 20--, p. 140)

Quanto ao debate sobre o início do Samba, Segundo Vianna (1995) o Samba de Roda começou, provavelmente, nos tempos da colonização, quando os negros, nas suas pausas para descanso, dançavam à moda da sua terra, tornando-se uma tradição em cidades do Recôncavo Baiano, tais como Cachoeira, Candeias, Santo Amaro, Muritiba e outras.

Entre os que defendem o reconhecimento do Samba de Roda como elemento genuíno do Recôncavo Baiano, cabe considerar Maria Mutti, professora, pesquisadora e fundadora do Núcleo de Incentivo à Cultura de Santo Amaro (NICSA), em entrevista concedida a esta pesquisadora em julho de 2013, em sua residência, na cidade de Santo Amaro da Purificação, quando aquela, amparada em sua memória, traz informações e expressa sentimentos próprios em relação à construção e história do Samba, tornando-se visível o reconhecimento deste como elemento originário do Recôncavo.

O samba de roda começou no Recôncavo, com os canaviais, com a cana-de-açúcar; os maridos chegavam à noite exaustos, exauridos de tirar cana, era terrível!! Até hoje eles se vestem com casacos de manga comprida, de luva meia, bota, porque aquela textura da folha corta o corpo. As mulheres muito inteligentes, para ter seus maridos à noite, começaram a cantar e a se remexer na frente deles, eles sentavam para comer e quando acabavam de comer, ficavam assim, encostadinhos para depois irem para cama dormir. Então antes, elas se reuniam e começavam: *esquindô, esquindô* (palmas) e eles perguntavam: *O que é isso mulher?* E elas insistiam: *esquindô, esquindô* (palmas), e então elas reboavam e seduziam, e eles começavam a se entusiasmar; então um pega um prato, um pedaço de lata e começou a fazer o instrumental E a coisa começou foi aí! no Recôncavo! Depois que cortava a cana para o senhorzinho vender adiante. Samba: necessidade inteligente das esposas para animarem seus maridos para a vida! Porque o trabalho era exaustivo, não tinham disposição nem para comer! (informação verbal)¹²

Considerado por muitos como elemento genuíno do Recôncavo, o Samba propicia discussões sobre tempos, espaços, pessoas e relações identificadas na história desta plural e diversa localidade. Neste sentido, novamente, Mutti afirma:

O Samba começou aqui e sabe, predominantemente em Santo Amaro, pois era onde existia a maior concentração de engenho: Santo Amaro, Cachoeira, São Francisco do Conde, o Samba começou no Recôncavo! (informação verbal)¹³

A discussão sobre o surgimento do Samba gera polêmicas que desencadeiam a necessidade de um maior embasamento, considerando variados campos do conhecimento, entre os quais estão a História e a Antropologia; porém, o local de origem do samba não corresponde ao aspecto central a ser discutido neste trabalho. Neste sentido, destacam os autores:

¹² Concedida por Maria Mutti, no dia 10 julho de 2013, em entrevista.

¹³ Id.

Há um consenso entre pesquisadores acadêmicos e também dos estudiosos movidos apenas pela pretensão da satisfação da curiosidade pelo conhecimento, de que o samba é o gênero que reflete com maior autenticidade a alma brasileira. E o consenso para por aí, já que as diferenças de opiniões não permitem sequer uma conclusão única sobre a sua origem. Alguns apontam os canaviais do Rio, outros, os canaviais do Recôncavo. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 9)

Desde os primeiros debates sobre o Samba, é possível identificar muitas considerações quanto a sua origem. Este aspecto que também traz interrogações, inquietações e fascínio aos envolvidos no gênero, assim como ilustra Sodré (1998, p. 7): “Ponto considerado obscuro por Mário de Andrade – Síncopa iterativa nas músicas da diáspora negra – e que nos pareceu, este sim, o verdadeiro mistério do samba”.

A questão relativa ao surgimento do Samba envolve uma análise complexa e relacional que envolve influências culturais distintas e singulares, as quais não podem ser sobrepostas umas as outras.

Essa circunstância faz com que seja extraordinariamente difícil traçar uma linha entre o que é natural, universal e constante no homem, e o que é convencional, local e variável. Com efeito, ela sugere que traçar tal linha é falsificar a situação humana, ou pelo menos interpretá-la mal, mesmo de forma séria. (GEERTZ, 2008, p. 27)

O Samba foi se espalhando, mediante ritmos e danças populares regionais, por todo o País. Tanto a dança como a música derivam de ritmos e melodias de raízes africanas.

O estudo científico da música popular brasileira ainda está por fazer. Não há sobre ela senão sínteses mais ou menos fáceis, derivadas da necessidade pedagógica de mostrar aos estudantes a evolução histórica da música popular brasileira. Por isso, o que existe de publicado tende naturalmente a estabelecer generalizações, muito mais de ordem crítica e prática sobre origens, influências e possibilidades musicais, deixando de lado qualquer análise técnica mais profunda, que possa realmente interessar à musicologia folclórica. (ANDRADE, 1962, p. 163)

Alguns autores dizem que, como gênero musical, o samba nasceu e se desenvolveu no Rio de Janeiro, já nas primeiras décadas do século 20, quando compositores e divulgadores negros da

Bahia migraram para o Rio e entraram em contato com outros ritmos, como a polca, o maxixe e o lundu. Também faz parte da origem dessa dança o Samba de Roda.

Trata-se de uma dança acompanhada por pequenas frases melódicas e refrões de criação anônima, alicerces do Samba de Roda nascido no Recôncavo Baiano e levado, na segunda metade do século XIX, para a cidade do Rio de Janeiro pelos negros trazidos da África e que se instalaram na então capital do Império.

Neste contexto, cabe considerar, em 1850, o tráfego dos escravos para o Rio de Janeiro, momento em que a Bahia passou da posição de importadora de escravos à condição de exportadora dos mesmos. A referida situação foi ocasionada pela crise econômica que afetou as regiões produtoras de açúcar, quando os grandes proprietários empobreceram em decorrência do declínio dos preços da produção e, desta forma, foi reduzida a necessidade de mão de obra escrava na região do Recôncavo.

O Samba de Roda, que em 2005 se tornou Patrimônio da Humanidade pela Unesco, foi uma das bases para o Samba carioca. Nesse debate sobre Samba de Roda, Recôncavo e, especialmente, Santo Amaro, é importante destacar, como já referimos, Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata.

A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada no Rio de Janeiro, simbolizava toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à proclamação da Abolição.

Na casa de Tia Ciata surgiu “Pelo Telefone”, o samba que lançaria no mercado fonográfico um novo gênero musical. E os músicos do primeiro samba gravado foram recrutados entre os seus frequentadores: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros. A partir daquela casa – centro da continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora africana, no Rio de Janeiro – e de outras do mesmo estilo, o samba ganhou as ruas, as avenidas. (SODRÉ, 1998, p. 16)

Em paralelo à atuação dos diversos grupos sociais existentes no País, o Samba foi surgindo e tornando-se elemento genuinamente brasileiro, de modo que sua história confunde-se com o processo de formação deste povo. Numa perspectiva mais ampla sobre a origem do Samba enquanto elemento brasileiro, cabe considerar:

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico,

atuando dentro de um território específico [...] Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. [...] O discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 30, tornou determinados “atos decisivos” possíveis e aceitos, inventando uma nova maneira de lidar com os problemas da heterogeneidade étnica e do confronto erudito/popular. (VIANNA, 2004, p. 151-4)

Tornou-se ainda impossível não reconhecer as contribuições do povo do Recôncavo nesta discussão, até porque estaríamos negando contextos históricos, sociais e culturais encontrados em meio aos registros orais e impressos que tratam sobre a história e surgimento do Samba, reconhecendo as diversas influências recebidas e decorrentes do mesmo ao longo do seu próprio percurso transformador.

São memórias vivas, registros de uma história armazenada não apenas nas mentes, mas também nas mãos que tocam as violas e nas vozes que encantam o canto singular negro em harmonia com a sonoridade melódica erudita portuguesa. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 10)

Complementando esta discussão sobre o Samba enquanto elemento brasileiro, segundo Ferreira (20--, p. 151) “[...] O samba é maior do que o Recôncavo. Maior do que o Brasil. Maior do que a África [...]”.

Na Bahia, o Samba permaneceu animando e cantando a vida cotidiana do Recôncavo, nos quintais, nas festas profanas ou religiosas e, especialmente, durante o trabalho. De acordo com especialistas, o Samba de Roda e o Samba-Chula constituem as vertentes mais importantes e reconhecidas do Samba, assim como ilustram o cenário do Recôncavo.

Mas a chula não pode e nem deve ser entendida exclusivamente como um gênero musical, mesmo com a honra de ocupar o lugar de matriz da musicalidade nacional. É muito mais que isso. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 9)

O Samba-Chula é muito praticado em São Braz, povoado pertencente ao município de Santo Amaro, mesmo local onde surgiu o grupo Samba-Chula de São Braz, do qual os irmãos João do Boi e Antonio Saturno (Alumínio) são cantadores. Sobre a Chula, afirmam os autores:

A chula é sempre uma 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 saudação ao espírito. Nela está à essência de cada um, a ancestralidade histórica e genética, que somadas formam tudo o que somos hoje, como indivíduo e povo. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 21)

A realização do Samba-Chula envolve, além dos sentimentos de pertença e identidade, ainda um misto de alegria e encantamento, assim como relata mestre Primeiro, cantador do grupo Raízes de Santo Amaro:

Quando eu tô falando de samba eu cresço, eu fico emocionado, samba para mim é tudo, meus problemas vão embora. A palavra do sambador nos ajuda a viver. O samba não tem espaço para tristeza, só alegria. O samba de roda ninguém resiste! Quem vê nunca esquece! (informação verbal)¹⁴

E complementa o cantador João do Boi: “O samba na minha vida é todo meu prazer e minha alegria”¹⁵; e ainda seu irmão Antonio Saturno (Alumínio), quanto à satisfação afetiva pela presença do Samba-Chula em seu existir:

O samba na minha vida é alegria. Quando eu tô no samba eu tô dando risada. Eu gosto mesmo, gosto do samba de coração aberto. A maior alegria que eu tenho na minha vida é o samba-chula. Se eu morrer eu vou bem satisfeito de deixar esse Samba-Chula no mundo. (informação verbal)¹⁶

Ainda quanto à prática do Samba-Chula, observa-se, nas narrativas, a ocorrência de conhecimentos de regras de organização próprias à manutenção da manifestação em sua forma mais genuína. Tais aprendizagens perpassam fazeres cotidianos e constituem valores necessários à própria vida em sociedade:

A parte litúrgica tem como protagonistas exclusivamente os homens, que cantam nos desafios das duas parilhas (formadas cada uma por duas

¹⁴ Concedida por Mestre Primeiro, no dia 04 de abril de 2013, em entrevista.

¹⁵ Concedida por João do Boi, no dia 05 de abril de 2013, em entrevista.

¹⁶ Concedida por Antonio Saturno (Alumínio), no dia 05 de abril de 2013, em entrevista.

peçoas), em que uma canta e a outra responde. Às mulheres cabe apenas observar e se deixar levar pelo canto e pela harmonia envolvente da viola.

Até que a liturgia se encerra ao comando do cantador e então se abre a roda, na qual só as mulheres ocupam o centro, tornando-se assim protagonistas. Mas nem por isso, sem obedecer a ritos que perpetuaram ao longo do tempo.

Na roda que se abre somente homens em pé tocam e um deles puxa o canto, que soa como uma declamação. As mulheres só entram na roda quando o “comandante” da chula concede a permissão e isso só se dá quando termina o canto e a voz humana é substituída pela melodia harmônica da viola. Então começa a roda de dança, onde só as mulheres entram uma de cada vez, reverenciando os tocadores. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 21)

Quanto às transformações sofridas nas regras tradicionais consideradas para a prática do Samba-Chula, Mestre Primeiro, cantador do grupo Raízes de Santo Amaro, destaca:

Hoje o homem até que samba, mas existiu o passado onde o homem não saia para sambar. Pessoas de idade maior do que a gente contam que se o homem sáisse para sambar na roda, paravam o samba. Homem foi feito para tocar, pandeiro, bater na mão. O Samba é para vocês mulher, até tempo passado o homem não sambava não! E até hoje tem gente que tem carrancismo, mande João do Boi sambar para ver se ele vai?! O trabalho é tocar, cantar, mostrar o que ele aprendeu. (informação verbal)¹⁷

Voltando ao debate sobre a existência de vertentes originárias do Samba – outros cantos, outras letras, outros sambas que constituem seu caráter diverso –, convém considerar:

O samba de roda (ou samba duro) tem normas mais liberais, em que as mulheres podem cantar e os homens participar da roda de dança. Mas apesar das diferenças, desde o início tem sido comum se confundir o samba de roda com a chula, abrigados sob o termo samba. Por volta de 1860, já era identificado como um instrumento de preservação da cultura trazida pelos negros escravos da África. Nessa época, um mulato de nome Xisto Bahia¹⁸, acabou se tornando o primeiro grande divulgador do que no século seguinte seria conhecido como o mais genuíno gênero musical brasileiro. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 19)

¹⁷ Concedida por Mestre Primeiro, no dia 04 de abril de 2013, em entrevista.

¹⁸ Xisto conquista a Bahia e depois o Brasil, levando a chula para os salões dos grandes centros, inclusive a capital do Império. (MENDES; JÚNIOR, 2008, p. 19)

Acompanhar a trajetória do Samba constitui uma oportunidade privilegiada para conhecer a história do Brasil desde a colonização até os dias atuais; trata-se de modos de vida, valores e tradições ligados ao sentimento de pertencer às singularidades culturais dos grupos formadores do povo brasileiro. O Samba propicia um exercício antropológico de reflexão sobre as singularidades formadoras de nosso país. (ALVES, 1976)

A presença da viola é uma característica especial da Chula, especialmente a conhecida viola machete, instrumento que ocupa papel central neste gênero, mas que atualmente encontra-se em extinção. Ainda é possível ouvir seu som durante as apresentações do grupo de Samba-Chula *Filhos de Pitangueira*, originário da região de São Francisco do Conde.

A viola machete é um instrumento originário da Península Ibérica, Ilha da Madeira, Portugal, que chegou ao Brasil na época da colonização pelos jesuítas. O referido instrumento foi assimilado pelos negros que aqui estavam, e estes lhe deram um repertório diferente, assim como acrescenta Tiago Oliveira Pinto (2006):

Em relação à prática do machete, o entendimento mental que está por trás da performance dos seus cinco “tons” fundamenta-se em um pensamento acústico-mocional, onde padrões definidos de sequencias de movimento produzidos por indicado e polegar da mão direita, testemunham um universo musical próprio, que, já à primeira escuta, apresenta aspectos de uma clara musicalidade africana. (PINTO, 2006 *apud* MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 32)

A machete é utilizada especialmente no Samba-Chula, também conhecido como Samba de Viola ou Samba Amarrado, uma das vertentes do Samba de Roda do Recôncavo baiano.

Ao longo do tempo, como indica Nunes (2002), também houve transformações e variações rítmicas do Samba: “Existe o samba amarrado, mais lento, o corrido, mais acelerado e o barravento, que é intermediário” e variações coreográficas: “samba de velhos”, “samba de vira mão” e o “samba duro, aquele onde os homens dançam”. (NUNES, 2002 *apud* MARIANO, 2003, p. 48)

O debate sobre o Samba de Roda, especialmente no Recôncavo, torna-se um debate histórico e político:

Antes da segunda metade do século XIX, a chula já se apresentava como um dos símbolos culturais do Recôncavo, não apenas musicalmente, mas como a tradução de um modo de vida único, em que os hábitos, costumes, hierarquia familiar, culinária, religiosidade e sexualidade foram determinados pelo

encontro de culturas, mas em compasso determinado pela africanidade. (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 13)

Debate histórico porque o Samba esteve largamente presente na história de vida do sujeito do Recôncavo, sua origem territorial e entorno geográfico foram cantados e contados através do mesmo. Quanto ao aspecto político, cabe uma reflexão sobre a relação do Samba com o processo de formação e emancipação da nação brasileira:

Porque, imaginemos com senso comum: se um artista brasileiro sente em si a força de um gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque, como gênio, saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade. Terá, pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional que não seja do patrimônio universal. (ANDRADE, 1962, p. 19)

Nas cidades integrantes do Recôncavo, especialmente Cachoeira, Santo Amaro, São Braz e Saubara, o Samba se apresenta de forma viva, devido à preservação de grupos de Samba de Roda. Em toda a Bahia, o Samba encontra-se presente na música de antigos e novos artistas, dos quais muitos emergiram do Samba de forma quase espontânea, a partir de seu cotidiano.

E foi em São Braz, distrito de Santo Amaro, que Mendes encontrou um paraíso da chula. Quem começou a história do grupo Samba de Roda de São Braz foi Saturno. Aprenderam com os pais, cantando e tocando para se divertir nas festas ou enquanto plantavam e pescavam, sem nunca pensar em ir ao palco, contam João e Antonio. (MARIANO, 2003, p. 51)

Mesmo em meio a tanto batuque, o Samba não conseguiu se perpetuar de forma tranquila, e muitos dos seus praticantes chegaram a ser presos, uma vez que, inicialmente, qualquer celebração que envolvesse percussão era proibida e perseguida pela polícia.

Neste contexto, observa-se a inicial dificuldade quanto à profissionalização e valorização do Samba como gênero musical e elemento cultural. Roque Ferreira: “Eu fazia samba de roda para mim, mas quase não mostrava, achava que ninguém ia gravar, por ser muito regional”. (MARIANO, 2003, p. 41)

Porém, o ritmo contagiante do Samba, marcado por palmas e passos excitantes, fez com que, aos poucos, ele saísse da senzala e fosse para as ruas e, até, para a casa dos brancos. Sobre o

lento processo de reconhecimento e valorização do Samba, convém citar Maria Eunice Luz, conhecida como Nicinha, sambadeira santoamarense conhecida internacionalmente e nora de Popó¹⁹, famoso condutor do trole Santamarense, que resgatou e imortalizou o maculelê²⁰:

Maria Eunice Luz [...] conta que o samba-de-roda foi ganhando espaço aos poucos no grupo Maculelê e Samba-de-Roda de Santo Amaro, que já existe há décadas, com diferentes nomes. “Era só um sambinha depois do Maculelê. Aí a professora Maria Mutti teve a ideia de fazermos um grupo de samba”. O grupo cresceu e hoje tem 30, mas deveria ser só 15 pessoas. Se fizer vontade, Santo Amaro toda é o grupo” [...]. (MARIANO, 2003, p. 49)

Na África e na Bahia, ponto fundamental se manteve no momento de cantar, tocar e dançar: a roda, que relembra a importância do grupo e mantém o aconchego da brincadeira familiar: “Samba de roda é raiz, nossos pais era sambador, nós aprendeu com eles, Deus levou eles e nós continuamos, e agora nós ensinamos aos netos, quando a gente for eles continua” (informação verbal)²¹, frase de Antonio Saturno, conhecido por Alumínio, cantador do Grupo Chula de São Braz, o qual canta chula em parceria com seu irmão João do Boi.

Nesta relação, complementa-se: “Foi desse jeito que nossos avós fizeram os sambas que chegaram até os nossos dias, ‘nos dando lições de sabedoria com palavras simples’, como define o compositor Roque Ferreira”. (MARIANO, 2003, p. 37)

Como pioneiros da profissionalização do Samba, alguns compositores se destacaram na Bahia, entre os quais é importante considerar Riachão, compositor de crônicas musicais escritas em linguagem popular e direta, que começou a compor aos 12 anos de idade, e Batatinha, cantor e compositor reconhecido no cenário nacional.

A reflexão sobre o batuque angola-conguense, que mais influenciou nas danças afro-brasileiras, remete à própria história do Recôncavo, Bahia e Brasil. Com o passar dos anos e à

¹⁹ Mestre Popó (Paulinho A. Andrade) é uma das figuras mais importantes do recente história do maculelê. O filho de escravos, Mestre Popó nasceu em 06 de junho de 1902. (FERREIRA, E. B., 1989, p. 01)

²⁰ O Maculelê é uma dança, um jogo de bastões remanescente dos antigos índios cucumbis. (Ibidem, p. 02)

²¹ Concedida por Antonio Saturno, no dia 10 de maio de 2013, em entrevista.

medida que a indústria fonográfica investiu em sua divulgação, ocorreu o envolvimento de outras camadas sociais com o ritmo e prática do Samba.

Trata-se de uma trajetória de permanências e transformações, relacionadas às danças, comportamentos e canções que ilustram as rodas de samba. E o Samba no Recôncavo continua assim, “[...] democrático, acessível, uma festa para animar amigos e parentes, mas também se profissionalizou e vem conquistando o mundo”. (MARIANO, 2003, p. 48)

2.3 DIFERENTES FORMAS DE CONHECIMENTO

O sentimento de pertencimento ao lugar de origem e as memórias afetivas desencadeadas através de histórias fazem com que os moradores do Recôncavo reconheçam verdades e riquezas próprias, a exemplo da própria história da autora desta dissertação, professora da rede municipal de ensino de Santo Amaro e docente do Ensino Superior, atuando diretamente em cursos de formação de professores.

Trata-se aqui da realização de um estudo sobre aspectos formativos presentes em manifestações da cultura popular, especialmente valores que emergem do contato com o chamado batuque angola-conguense, que tanto influenciou nas danças afro-brasileiras.

Enquanto educadora nascida no Recôncavo e em meio à busca de compreensão dos saberes originários do Samba, durante a pesquisa bibliográfica foram interpretadas as relações entre o referido ritmo e meu próprio contexto formativo de origem – processo estabelecido mediante diálogos com o objeto de estudo desta Dissertação, o qual se refere às aprendizagens propiciadas através do Samba-Chula do/no Recôncavo.

Trata-se de possibilidades de diálogo entre diferentes formas de conhecimento, nas quais estão presentes as questões do Recôncavo, região que teve sua cultura inicialmente desvalorizada, mas que, com seu povo guerreiro e inteligente, samba e canta uma riqueza de saberes para o mundo.

Ressalta-se um contexto que envolve conhecimentos prévios, curiosidades, inquietudes, desejos, motivações e linguagem do ser humano, enquanto sujeito social e histórico em constante construção, assim como é possível verificar na narrativa da Professora Maria Mutti, já anteriormente citada nesta dissertação, o reconhecimento do contexto formativo possibilitado pelo Samba em sua própria trajetória de vida.

O convívio social e de pesquisadora foi através do samba, aí eu passei a me interessar pelas coisas culturais. Como eu aprendi convivendo com eles, num outro mundo, mas que tem muito a nos ensinar, eles ensinam muito mais da vida do que a teoria que a gente aprende na escola. (Informação verbal)²²

Em relatos como o da Professora Maria Mutti, observa-se a distância entre o ensino das escolas e as aprendizagens realizadas fora delas, no mundo da vida; como as questões locais e culturais, muitas vezes não legitimadas pela escola, ante uma oportunidade, invadem e conquistam o mundo do sujeito, educando-o de forma significativa e legítima. Neste sentido, afirma Weil:

Acredita-se comumente que um pequeno camponês de hoje, aluno da escola primária, sabe mais do que Pitágoras, porque repete docilmente que a terra gira em torno do sol. Mas de fato ele não olha mais as estrelas. Esse sol de que lhe falam na aula não tem para ele nenhuma relação com aquele que vê. Arrancam-no ao universo que o rodeia, como se arrancam os pequenos polinésios a seu passado, forçando-os a repetir: “Nossos antepassados gauleses tinham cabelos loiros”. (WEIL, 2001, p. 45)

Desde os primórdios, ao longo da história da educação brasileira, e em seguida, considerando as tendências pedagógicas, podem-se identificar concepções que não reconheciam determinados saberes como válidos, reforçando-se práticas educativas hegemônicas que exaltavam certas culturas em detrimento de outras ao longo do tempo e espaços.

Os saberes escolares foram pensados e organizados nos currículos de forma linear, não cedendo espaço para momentos espontâneos de aprendizagem e com pouca valorização da cultura popular. Trata-se de uma seleção cultural e social exercida pela escola em favor da manutenção do chamado “status quo”, que legitima as desigualdades sociais existentes. Neste sentido, a ampliação do acesso pouco funcionará, uma vez que os mecanismos escolares continuem desconsiderando o mundo da vida das classes menos favorecidas.

O conhecimento ensinado nas escolas quase sempre deixou de privilegiar as questões da cultura local, o que Bourdieu (1992, p. 221) corrobora a seu modo:

Os alunos ou estudantes provenientes das famílias mais desprovidas culturalmente têm todas as chances de obter, ao fim de uma longa

²² Concedida por Maria Mutti, no dia 10 julho de 2013, em entrevista.

escolaridade, muitas vezes pagas com pesados sacrifícios, um diploma desvalorizado [...]. Assim a instituição escolar tende a ser considerada cada vez mais, tanto pelas famílias como pelos próprios alunos, como um engodo, fonte de uma imensa decepção coletiva; essa espécie de terra prometida, semelhante ao horizonte, que recua na medida em que se avança em sua direção.

A escola precisa aproveitar o repertório de saberes dos seus alunos considerando as variadas formas de ser e estar no mundo, assim como ceder espaço para a liberdade de expressão e descoberta. Trata-se de favorecer o desenvolvimento do senso crítico e o fortalecimento das singularidades existentes nos grupos aos quais a escola se destina. Neste contexto, o educador precisa orientar os alunos por meio de pesquisa e iniciá-los no mundo da criticidade, considerando o local e o global.

De forma paradoxal, a escola ainda é um esteio que as famílias das camadas mais pobres procuram e se identificam, como uma possibilidade de mudança social e cultural.

Sobre a forma como a própria história da educação foi vivenciada e delineada, recorro a Aranha (1989), quando diz que, com a história da educação, construímos interpretações sobre as maneiras pelas quais os povos transmitem sua cultura, criam as instituições escolares e realizam as teorias que as orientam.

Em meio a uma concepção crítica de escola e de currículo, trabalha-se para a construção de um currículo multicultural que, de acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2004), promova uma análise profunda dos processos de produção das diferenças, que não se limite apenas a tolerar ou respeitar as mesmas. Frente às populações que tiveram suas culturas negligenciadas e subvalorizadas, como pode ser identificado ao longo da história da educação, nascem concepções educativas e possibilidades de aprendizagens alternativas que colaboram com o desenvolvimento individual e social. Trata-se de uma educação que reconhece a necessidade de integração de conhecimentos e experiências e que impacta na tarefa de uma desconstrução da organização curricular existente, na qual elementos culturais como o Samba de Roda sejam considerados em favor do enriquecimento do processo de ensino-aprendizagem.

A cultura popular, expressa através do Samba de Roda, nem sempre foi prestigiada pela escola enquanto elemento de identificação e organização dos sujeitos em torno de gostos e práticas comuns. Assistir a uma Roda de Samba, sem a contextualização de sua história, não permite uma compreensão dela enquanto elemento da cultura brasileira. O Samba é um

caminho que possibilita uma leitura apropriada para conhecermos um pouco mais das peculiaridades desses povos. A voz do Samba conta uma das mais ricas facetas da

história brasileira, uma história carregada de lutas, conquistas e derrotas. Dar vez a esta voz é uma forma de diálogo que envolve arte, cultura e originalidade. A história do Samba é a evocação de um passado integrado à história do Brasil. (ALVES, 1976).

Em favor do combate à visão uniformizadora de mundo, as escolas precisam considerar a utilização de atividades interdisciplinares que promovam interação entre as várias formas de saber, contribuindo com a superação dos paradigmas etnocêntricos estruturantes da política nacional de educação. Já então cabe uma perspectiva plural em relação ao povo brasileiro e a outros povos, num movimento cíclico e dinâmico.

A tradição oral precisa ser considerada enquanto elemento favorável à formação de identidades múltiplas, uma vez que seus significados podem favorecer o surgimento de formas de aprendizagens alternativas. Neste contexto, as próprias canções do Samba de Roda constituem elementos a serem analisados, uma vez que estão diretamente relacionadas a eventos históricos localizados no tempo e no espaço.

Neste sentido, o processo de ensino-aprendizagem se tornaria mais atrativo, além de possibilitar a valorização das manifestações que constituem a diferença cultural entre seus alunos. Como afirma Paulo Freire,

A questão da identidade cultural, de que fazem parte a dimensão individual e a de classe dos educandos cujo respeito é absolutamente fundamental na prática educativa progressista, é problema que não pode ser desprezado. (FREIRE, 1996, p. 41)

Assim, é importante considerar que educação formal não deve ser vista como forma única de educação, uma vez que outras formas podem ser caracterizadas como fontes de transmissão de saberes.

A maior importância da educação não-formal está na possibilidade de criação de conhecimentos novos. O agir comunicativo dos indivíduos voltado ao entendimento dos fatos e fenômenos sociais do cotidiano, baseia-se em convicções prático-morais, elaboradas a partir das experiências anteriores, segundo as tradições culturais e as condições histórico-sociais de um certo tempo e lugar. O conjunto desses elementos fornece o amálgama

para a geração de soluções novas, construídas face aos problemas que o dia-a-dia coloca nas ações dos homens e mulheres. (GOHN, 1997, p. 4)

A educação escolar, necessária e fundamental, precisa associar realidade e cultura através da valorização do cotidiano originário dos seus sujeitos, considerando que a preparação para a vida em sociedade se constitui em uma das tarefas da escola. Os conhecimentos transmitidos e criados pelo Samba precisam ser reconhecidos, uma vez que reafirmam a constituição da cultura afro-brasileira, ou seja, o Samba enquanto forma de saber conta a nossa própria história.

3 DIFERENÇA CULTURAL E PROCESSOS GLOBALIZANTES: UMA RODA QUE NÃO PODE SE PERDER

No terceiro capítulo, intitulado *Diferença cultural e processos globalizantes: Uma Roda que não pode se perder*, será analisado o universo simbólico que cerca a cultura popular, especialmente a cultura do Recôncavo, assim como os impactos da globalização frente às singularidades e diferenças existentes neste lugar.

Como já mencionado neste trabalho, no Recôncavo, durante a escravidão, de forma paralela ao cultivo da cana-de-açúcar, os negros desenvolveram suas manifestações em meio aos valores culturais africanos e lusitanos. Neste lugar, o Samba, antes denominado *Semba*²³, representação do País em todo o mundo, encontrou espaço como elemento de expressão, resgate e compartilhamento cultural.

O Samba formou-se a partir de várias culturas, assumindo formas diferenciadas no território brasileiro. Além de culturalmente marcado pela presença africana, contou com a influência portuguesa tanto através da língua falada e cantada, como através da introdução da viola e do pandeiro.

Trata-se do debate sobre o processo de dominação de certas culturas em detrimento de outras, e de um diálogo sobre o contexto global e o local, frente à necessidade de dar voz às minorias, como os cantadores e sambadoras do Recôncavo baiano, reconhecendo as mais variadas possibilidades de aprendizagem e formação.

Trata-se de valores, subjetividades, estereótipos cristalizados que se constituem em formas específicas de ver o mundo, sentidos que marcam um tempo e um espaço habitado. E este tempo aqui não se refere a uma sucessão de eventos exteriores. Trata-se de uma dimensão fenomenológica, na qual a noção de tempo, diferentemente da ordem cronológica do relógio ou do calendário, nasce das relações estabelecidas com as coisas. Neste contexto, a fenomenologia, modalidade de pesquisa que capta e explicita formas de experienciar a vida em seus múltiplos significados, potencializa a compreensão dos sentidos que as pessoas atribuem aos acontecimentos ocorridos no seu cotidiano.

3.1 MEMÓRIAS, DIFERENÇAS E SINGULARIDADES DO SAMBA DE RODA

²³ “Jogue uma pedra num rio. A água vai fazer umas ondinhas em movimento pendular. A palavra *semba* significa giro em torno do umbigo [...]” (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 37).

Em meio às pesquisas e estudos, tornou-se necessário refletir sobre conceitos como *diferença* e *singularidade* para prosseguimento deste trabalho, considerando que cada sujeito elabora sua identidade através de uma dinâmica singular marcada por suas experiências. As influências sociais afetam diretamente as identidades, estabelecendo um movimento do exterior para o interior; assim como permitem uma reflexão do sujeito quanto ao seu sentimento de pertença ao grupo.

Neste sentido, convém considerar que o ser humano não nasce com uma identidade pré-determinada; esta é transversalizada pela cultura, potencializando assim transformações nela. Através da influência da dinâmica social e cultural, a individualidade vai sendo organizada em um processo formativo que envolve características internas e externas.

A identidade é elaborada através de conhecimentos prévios de si e do mundo, em meio a uma complexa teia de relações, tecida em práticas culturais que se constituem ao longo das trajetórias de vida. O tempo (passado, presente e futuro) é um elemento indispensável e interligado para se pensar a formação da identidade. Ao contar sua história de vida através de uma visão influenciada pelo ontem, o sujeito amplia suas perspectivas futuras. Trata-se de um movimento dinâmico que vai sendo ressignificado conforme as novas experiências vividas, vivências de diversas identidades culturais e não apenas de um conjunto de referências estáveis.

Ao longo do tempo, a identidade cultural passou por distintas definições. A ideia do sujeito provido de uma identidade fixa e estável, que se inicia desde seu nascimento e perdura por toda a existência, foi substituída pela relação do sujeito com outros, considerando que o sujeito não é totalmente autônomo e autossuficiente.

[...] a miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala [...]. (FREYRE, 2004, p. 33)

Em todo o estado da Bahia, as diferenças culturais do povo do Recôncavo são reconhecidas como uma identidade culturalmente formada, um conjunto de significados partilhados pelo grupo. Trata-se de uma região cujos sujeitos se reconhecem com identidades próprias e legítimas. Neste local, quanto ao encontro dos povos e culturas que propiciaram a formação da nação brasileira, é observada a anulação de traços autóctones originários em favor do

surgimento de uma identidade nova e singular, uma vez que sujeitos diferentes culturalmente passam a conviver e construir-se em um espaço comum. Neste sentido,

O surgimento de uma etnia brasileira, inclusiva, que possa envolver e acolher gente variada que aqui se juntou, passa tanto pela anulação das identificações étnicas de índios, africanos e europeus, como pela indiferenciação entre as várias formas de mestiçagem, como os mulatos (negros com brancos), caboclos (brancos com índios), ou curibocas (negros com índios). Só por esse caminho, todos eles chegam a ser uma gente só, que se reconhece como igual em alguma coisa tão substancial que anula suas diferenças e os opõe a todas as outras gentes. Dentro do novo agrupamento, cada membro, como pessoa, permanece inconfundível, mas passa a incluir sua pertença a certa identidade coletiva. (RIBEIRO, 1995, p. 133)

Faz-se importante pensar em um espaço multiforme, que envolve situações, ambientes e lugares diversos e é produzido culturalmente pelos usos e sentidos atribuídos a cada contexto. Cabe, nesta pesquisa, considerar o espaço como lugar percebido e interpretado pelo sujeito, a partir das relações estabelecidas nas dimensões simbólicas.

Trata-se de um debate sobre diferenças culturais, perpassadas pelos valores, costumes e tradições de cada povo. Para Renato Ortiz (1985), a identidade constitui-se numa das principais mediações entre o indivíduo e a estrutura social, por sintetizar os aspectos psicológicos e sociais que nos permitem dizer quem é o indivíduo e que espaço é este onde ele vive. Neste contexto, conforme Hall:

É o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora dela. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. (HALL, 1997, p. 8)

Através das narrativas, ações e representações contadas pelos sambadores entrevistados, será buscada uma compreensão das singularidades presentes no contexto do Samba de Roda, assim como do significado do fazer Samba. Esta investigação não se reduz a uma única abordagem, envolve múltiplos olhares e direções, processos identitários individuais constituídos socialmente; trata-se de uma descrição densa, assim como é destacado por Gertz (1989), em referência à pesquisa qualitativa.

Neste contexto, o Samba de Roda se inscreve com sua história e implicações formativas e identitárias, fato que pode ser observado por meio das experiências vivenciadas pelo envolvido com o Samba, conforme se relata abaixo:

Eu toco de um jeito único. Mas seria absurdo dizer que eu criei uma forma de tocar. É cópia. Eu copiei todas essas pessoas. Tanto que eu sou o único violonista que toca sem unha e toco desse jeito, porque os violeiros não criavam unha. Tinham calos nas mãos e nas pontas dos dedos. Eu não abro a mão para tocar. Eu tenho postura de violinista, mas não sou violinista. Eu tenho conhecimento de escala, conheço a estrutura do violão, mas não tenho a técnica natural de quem toca, como é Marcos Pereira, Mario Ulhoa. Eu procurei me aproximar ao máximo da regra, tocando com os tocadores da chula e respaldado por eles (MENDES; WALDOMIRO JÚNIOR, 2008, p. 36).

Cada sujeito possui uma história de vida baseada em experiências únicas, as quais provavelmente nortearão seus processos de aprendizagem. Escrever sobre experiências formativas, sem perder de vista que toda pessoa sempre é “[...] as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas”, como nos revelou a canção de Gonzaguinha (1982), é também escrever sobre si mesmo. Por isso, o registro das itinerâncias de aprendizagem se traduz numa tarefa complexa, pois propõe um exercício de autoanálise sobre a própria trajetória de vida, sem deixar de considerar as experiências anteriores e posteriores.

O conhecimento está individualmente guardado e armazenado na mente de cada pessoa e, ao mesmo tempo, é compartilhado com outros, constantemente criado e recriado pela interação social. Ele é o resultado de um processo ativo de interpretações dos significados dentro de um contexto cultural, social e histórico específico, que permite aos indivíduos fazer frente aos desafios da vida cotidiana. (SIDEKUM, 2003 *apud* MONTIEL, 2003, p. 31)

Assim, ressalto o envolvimento de sambadores e sambadeiras que, mesmo sem saberem ler o texto escrito, conseguem cantar as letras do Samba de Roda em um ritmo único, muito peculiar à movimentação cultural já existente no local. O próprio ritmo do samba e a mobilização dos integrantes do grupo envolvem o sujeito, especialmente enquanto conterrâneo, ser em contato com o mundo.

“Eu trabalho o ano inteiro, eu trabalho o ano inteiro na estiva de São Paulo, só para passar fevereiro em Santo Amaro, só para passar fevereiro em Santo Amaro”. (canção popular). É o que tenho vivido a cantar. E tenho aprendido a cantar com olhos, bocas, ouvidos e, principalmente, com a alma! (ALMEIDA, 2009, p. 134)

Ao referir-se ao Samba de Roda como nosso batuque angola-conguense, Ki Zerbo (2010) considera que nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade se não se apoiar na herança dos conhecimentos transmitidos e criados de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo do século, assim como questiona a falta de comprovação de que a escrita seja um relato mais fidedigno do que o testemunho oral, transmitido de geração a geração.

Para conhecer a história de uma região, é importante ouvir as pessoas da comunidade, sobre seu modo de vida, lembranças e acontecimentos. May (2004) alerta para que teorias, éticas, valores e métodos não sejam considerados tópicos distintos e desvinculados do mundo social, no qual o pesquisador esteja inserido. Esta questão, válida quanto à importância da fonte oral, é um aspecto também relevado pela Unesco e pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), ao reconhecer o Samba de Roda como patrimônio oral e imaterial da humanidade.

A memória se constitui como principal fonte de depoimentos e relações entre tempo e espaço, por isso a realização de um estudo na região do Recôncavo precisa considerar os vários tipos de fontes, especialmente a fonte oral, evitando o emprego de modelos dogmáticos no processo de pesquisa. Zumthor, por sua vez, em *Introdução à Poesia Oral*, recorre a Mc Luhan para estabelecer distinções entre oralidade e escrita:

Assim, na perspectiva Mc Luhaniana, da oralidade à escrita se opõem globalmente dois tipos de civilização. Em um universo de oralidade, o homem, diretamente ligado aos ciclos naturais, interioriza, sem conceituá-la, sua experiência da história; ele concebe o tempo segundo esquemas circulares, e o espaço (a despeito de seu enraizamento), como a dimensão de um nomadismo; as normas coletivas regem imperiosamente os seus comportamentos. Em compensação, o uso da escrita implica uma disjunção entre o pensamento e a ação, um nominalismo natural ligado ao enfraquecimento da linguagem como tal, a predominância de uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço, o individualismo, o racionalismo, a burocracia [...]. (ZUMTHOR, 1997, p. 36)

A relação entre história e memória é de grande importância na consideração das fontes orais, e para o processo memorialista, que se compõe de dimensões individuais e coletivas. A narrativa tecida pelo indivíduo como uma autobiografia não está desvinculada do seu contexto histórico-social específico, fato que permite sua inserção e a compreensão da coletividade.

Em um corpo sambador estão impressas marcas desejáveis e indesejáveis da vida cotidiana. A identidade sambadora não pode ser considerada sem o “corpo”, considerando seus sentidos internos e externos, já que este recebe influência do contexto em que se encontra inserido.

E é possível nascer no samba, aliás, é necessário que se nasça no samba. Samba de roda, samba de prato e faca, samba pop. E é preciso ter música como parte de nossa alma, ela, a música, a forma de arte mais completa, envolvendo a audição, a poesia, o corpo e a nossa alma. É preciso que a música faça parte das nossas vidas. Enquanto o artista se descobre, a sua alma sorri! (ALMEIDA, 2009, p. 88)

O Samba envolve um sistema de comunicação diferenciado, com gestos, ritmos, mitos, dificilmente priorizados pela racionalidade positivista. Referem-se a arquivos poéticos orais que podem ser artesanalmente recriados, conhecimentos guardados no corpo, mas que não tiveram valor reconhecido como as palavras escritas.

As vozes dos sambadores e sambadeiras desvelam sujeitos e lugares no tempo e no espaço da história do Recôncavo e da Bahia; referem-se a um diálogo com a elaboração de memórias, diferenças e elementos culturais que auxiliam na elevação da autoestima e no reconhecimento dos saberes e da tradição cultural, como destaca Mestre Primeiro: “Cada minuto de nossa vida nós crescemos com o samba de roda. Nós, sambadores, estamos aprendendo cada vez mais” (informação verbal)²⁴.

Trata-se de um trabalho de campo que não admite um único “olhar” sobre possibilidades de aprendizagem, uma vez que, em contato com o Samba, inevitavelmente são descortinados vários olhares e sentidos para a Roda. Estes homens e mulheres pouco dominavam a linguagem escrita; mas por meio da oralidade e corporeidade tinham muito para contar sobre sua adoção ao Samba de Roda. Seus relatos envolvem valores e concepções de mundo expressos na voz e no corpo.

²⁴ Concedida por Mestre Primeiro, no dia 04 de abril de 2013, em entrevista.

A magnitude do valor do samba de roda como bem cultural reside em seu conjunto. Ele é dança, é música, é poesia, é inclusive teatro, posto que apresenta cenários, indumentária e papéis a serem desempenhados. E é – não menos importante – participação: a alegria máxima do samba reside em fazer parte dele, em sambar. (IPHAN, 2006, p. 70-71)

Visa-se, nesta pesquisa, ao reconhecimento de formas de interação e aprendizagem por meio do Samba, mostrando-o como escola de sentidos e experiências de vida.

3.2 UM SABER DIFERENCIADO

Ao considerar o Samba de Roda como elemento formativo, observa-se uma distância entre este e a organização hierárquica das estruturas de ensino escolar. Os espaços institucionalizados de educação muitas vezes contribuem de forma decisiva para reforçar indiretamente a condição de subalternos, junto a determinados grupos.

A igualdade formal, que pauta a prática pedagógica, serve como máscara e justificção para a indiferença, no que diz respeito às desigualdades reais diante do ensino e da cultura transmitida, ou, melhor dizendo, exigida.

A escola se apresentou de forma altamente padronizada, desenvolvendo seus objetivos e currículos de ensino a serviço de uma ordem burocrática, desconsiderando aprendizagens significativas relacionadas ao mundo e às histórias de vida dos alunos. A aprendizagem precisa ser entendida como um conjunto de fatores cognitivos, sociais e afetivos, fruto da história de vida dos sujeitos.

Neste contexto, Hampaté Bâ (2010, *apud* KI ZERBO, 2010) ressalta a diferença entre a educação moderna e a tradição oral presente no contexto do Samba de Roda, considerando que aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é *vivido*, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na inteireza do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a palavra a cada gesto. Por essa razão, a tradição oral, tomada no seu todo, não se resume à transmissão de narrativas ou de determinados conhecimentos. Ela é geradora e formadora de um tipo particular de homem:

A narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos [...] que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.

(BENJAMIN, 1985, p. 220-1)

O surgimento do modelo de escola para crianças e jovens, como conhecemos, tem presença recente na história da humanidade. O ensino organizado em instituição própria começou pelas universidades. Eram poucos os estudantes que tinham acesso às primeiras letras e formas elementares de aprendizagem, preparatórias para as universidades.

As mudanças políticas resultantes de movimentos revolucionários tiveram influência sobre a função social da escola, pois tanto a Revolução Francesa como o movimento pela independência dos Estados Unidos representaram mudanças na natureza dos processos de participação popular.

Tanto na Europa (França, Inglaterra) quanto na própria América Latina, a exemplo da Argentina, a escola se expandiu, e o ensino fundamental passou a atender amplas camadas da população; porém, no Brasil, as ações se deram de forma muito diferente.

No País, a educação permaneceu sendo privilégio de poucos por muito tempo. As poucas escolas atendiam aos estudantes das elites, de preferência aos homens, e as mulheres pouco participavam da educação.

Somente a partir dos anos 20 e 30 do século XX é que surgiram mudanças no campo educacional. Estas mudanças ocorreram, antes, nos campos político, econômico e cultural, destacando-se o processo de urbanização, o surgimento das primeiras indústrias, a emergência das camadas médias e a imigração, que influenciaram bastante o campo educacional.

Convém citar os avanços e estudos das Ciências Humanas, principalmente em relação ao desenvolvimento biopsicológico, os quais descrevem a criança como um ser em constante interação social. A escola é enfatizada como parte fundamental da comunidade, e é a comunidade em si, assim como a sociedade deve ser, o ambiente privilegiado e o campo de trabalho da escola. Ao se fazerem conexões entre o conhecimento escolar, a história de vida e o desenvolvimento intelectual, contribui-se para a formação da “identidade”, que implica um agir consciente e comprometido.

Hoje, é importante que os profissionais da educação estejam cientes de que a relação das pessoas com o saber sistematizado passa por muitas alternativas e fontes de conhecimento, além da escola. A educação possui significações distintas e encontra-se relacionada com a transmissão de saberes diversos, os quais envolvem as tradições culturais.

Considerando o homem como um ser histórico e social em constante mudança, o qual se forma nas relações estabelecidas com o mundo, através da cultura, torna-se possível afirmar que a aprendizagem é um fenômeno que acontece em variados lugares, tempos e formas. Diferentes sujeitos e espaços trazem diversas contribuições construídas fora da escola, perfazendo uma multiplicidade de saberes que ampliam os sentidos do que seja a aprendizagem. Ao contrário do que prega o racionalismo, as experiências e sensações pré-reflexivas criam no sujeito as ideias a serem transformadas em conhecimentos.

Nenhum currículo pode fixar-se por muito tempo. Deve haver um repensar constante sobre sua contemporaneidade, ou seja, sua atualidade e sua adequação ao que está acontecendo no mundo real. O ser humano precisa de conhecimentos que lhe sirvam para melhor entender a sociedade global e melhor conviver e agir em sua comunidade e no seu trabalho.

O ensino, diante das mudanças sociais ocorridas nas formas de conviver, de exercer a cidadania e de organizar o trabalho, deve assumir uma postura mais dinâmica e real nas suas formas de organização institucional, e, nos seus conteúdos curriculares, outras formas de ensinar e aprender devem ser consideradas, assim como concebe Mestre Primeiro sobre o ensinar e aprender através do Samba de roda:

Não um professor de leitura, mas naquilo que aprendemos e naquilo que ensinamos somos professores. Nós não tivemos instrutor. O samba de roda tá no nosso sangue, na nossa cabeça, aquilo que gravamos de nossos pais. Passamos a orientação, mas ensinar a sambar é difícil. O samba de roda está no sangue, é uma doença, é contagioso. Até os gringos quando chegam entram no samba. (informação verbal)²⁵

A noção de aprendizagem privilegiada neste trabalho refere-se a um fenômeno itinerante e socialmente construído. Nesse sentido, as experiências de aprendizagem apenas ganham sentido quando o sujeito aprende a partir de suas próprias marcas sócio-históricas. A educação enquanto prática social está vinculada a uma concepção de sociedade, de cultura, de homem e de conhecimento; assim como se refere a um processo histórico, que sofre influências, transforma-se e reflete os interesses de uma época.

A vida cotidiana exige mais do que o conhecimento apresentado nas disciplinas escolares; ela envolve os conhecimentos partilhados em meio às interações socioculturais nas quais o

²⁵ Concedida por Mestre Primeiro, no dia 04 de abril de 2013, em entrevista.

processo de ensino e aprendizagem acontece quase espontaneamente, em situações rotineiras, mas identificadas pelos sujeitos em meio a suas histórias de vida e necessidades. Como destaca Mestre Primeiro:

O sambador gosta de falar, de dizer o que ele fez. O sambador é do momento, ele senta aqui e conversa, e depois, ele vai para casa dele e tira um samba de roda. Ele não pega um livro, ele não vai para frente do computador, o computador dele é a própria cabeça! (informação verbal)²⁶

Nesse sentido, complementa João Saturno (Alumínio): “Nós mesmo que faz nosso samba, nós estamos trabalhando e ali com as coisas surgindo na cabeça e então guardamos tudo na memória, depois vem um outro consertando” (informação verbal)²⁷. Trata-se do reconhecimento de uma habilidade singular, um sentimento digno que dispensa categorias e organizações; algo tão concreto, que surpreende os que tentam modificar sua originalidade, pela pura intenção de formalizar o que nunca poderá ser formalizado, a não ser que perca seu sentido e beleza originais, deixando de ser Samba de Roda, de ser Recôncavo.

3.3 CULTURA: UMA QUESTÃO DA CONTEMPORANEIDADE

São visíveis as modificações sociais e econômicas ocorridas no Recôncavo baiano, a exemplo das atividades que tiveram seu apogeu e decadência ao longo do tempo, uma vez que se faziam necessárias modernizações do processo produtivo ora instaurado.

Com o passar dos anos, foi constatada significativa diminuição da área plantada, falência de engenhos, surgimento de usinas e atividades produtoras como a extração petrolífera, estabelecimento de plantas industriais, entre outras.

A região do Recôncavo, grande produtora de açúcar, necessitou absorver o grande conjunto de inovações surgidas ao longo do tempo e passar por uma reestruturação a partir da transição dos engenhos para a produção/atividades realizadas nas usinas de açúcar e álcool.

Por volta de 1940, no Recôncavo, com a descoberta dos primeiros poços de petróleo, foi demarcado o início da indústria petrolífera nacional, fator que acarretou modificações nas estruturas socioeconômicas, políticas e culturais do espaço baiano.

²⁶ Id.

²⁷ Concedida por Antonio Saturno (Alumínio), no dia 05 de abril de 2013, em entrevista.

Nos anos seguintes, por volta de 1953, ocorreram modificações no perfil das sociedades locais, acarretando formas de organização do patrimônio e da produção que geraram formação de capital e emprego. A exploração do petróleo desestrutura então o modelo de produção secular existente, criando-se uma nova organização econômica para a região.

Em meio a este contexto, foi desencadeado o processo de modernização do Recôncavo, ilustrado com seu crescimento urbano e populacional, majorado com a implantação da BR 101, apoio estratégico à indústria automobilística e declínio das ferrovias. Atualmente, ainda é possível encontrar presença da vegetação atlântica, assim como plantações de cana-de-açúcar, dendê, bambu e mandioca, especialmente na beira das estradas, resquícios herdados do período colonial que ilustram uma atual situação de pobreza, desorganização e dispersão cultural.

Para a população do Recôncavo, as modificações econômicas não promovem uma distribuição de renda mais justa, somando-se que as cidades que tiveram seu auge no passado, perderam aos poucos sua importância na economia, restando-lhes o resgate dos seus valores históricos e culturais.

Com a sociedade moderna e os acontecimentos dela resultantes, as culturas se movem com grande rapidez. Modernizar tornou-se sinônimo de transformação e levou à profusão de novos padrões e estruturas sociais, gerando desperdícios.

A rapidez das mudanças sociais, econômicas e tecnológicas constitui um desafio e uma oportunidade excepcional para as instituições do âmbito cultural, pois trata-se de decantar, num marco de políticas culturais, o tratamento dos efeitos benéficos ou não que produzem as novas tecnologias de informação. (SIDEKUM, 2003, p. 17)

Neste contexto, observa-se a ocorrência de uma série de fenômenos, tais como a globalização, o desenvolvimento tecnológico, as novas formas de trabalho e consumo, os quais ocasionam impactos junto às questões culturais. Nesse aspecto, cabe considerar que um dos maiores riscos da globalização corresponde à tendência generalizada de uniformização da cultura, tornando-se uma ameaça à questão da diversidade cultural.

Enquanto efeitos das reestruturações sociais, os membros da sociedade passaram a buscar desesperadamente sua individualidade; tornar-se sujeito passou a ser algo individual e não mais social, como conhecíamos até então. Portanto, na sociedade moderna os sujeitos se

tornam cada vez mais dependentes do individualismo e da competitividade, desvalorizando-se as formações e ações sociais.

Ao mesmo tempo em que a globalização apresentou efeitos alienantes, também conduziu à reafirmação de identidades tradicionais e ao surgimento de movimentos contra-hegemônicos, tendo as tecnologias da informação como veículo de outros discursos:

A globalização não conduziu a uma total uniformização dos comportamentos e das mentalidades. Por uma parte ela traduz-se em tendências à homogeneização e, por outra, despertou uma resistência cultural em certas comunidades, observável no ressurgimento dos particularismos culturais e das reivindicações identitárias. (SIDEKUM, 2003, p. 46)

O processo global não se dissocia das referências que nos identificam a um determinado lugar. O global sempre parte de um lugar, a partir do qual são estabelecidas múltiplas relações. Por outro lado, as identidades culturais tradicionais foram afetadas pelas transformações decorrentes do fenômeno da globalização, do qual resultam profundas alterações nas relações sociais anteriormente consolidadas.

Não é fácil permanecer o que somos e praticar a tolerância face às outras civilizações; quer através de uma espécie de neutralidade científica, ou na curiosidade e entusiasmo pelas civilizações mais longínquas, quer seja mesmo na nostalgia do passado abolido ou através de um sonho de inocência e mocidade, que nos livramos ao exotismo natural, – a descoberta da pluralidade das culturas não é jamais um exercício inofensivo; o desapego desabusado em relação ao nosso próprio passado, e até o ressentimento contra nós mesmos que podem nutrir esse exotismo revelam muito bem a natureza do perigo sutil que nos ameaça. (RICOEUR, 1968, p. 284)

Cabe considerar o impacto crescente das novas tecnologias da informação na produção social da cultura, uma vez que, com a diminuição das interações presenciais, os sujeitos são separados do seu contexto imediato e ocorre a perda de significados culturais importantes. O distanciamento do indivíduo dos seus espaços comunitários facilita a sua alienação, reforçando-se nesta lacuna a cultura exacerbada do consumo. Impõe-se, então, uma relação estabelecida exclusivamente pelos meios de comunicação de massa, que atuam como agentes da indústria cultural.

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 60)

Trata-se do aumento das desigualdades sociais, outro ponto favorecido pela globalização. Neste contexto, observa-se que o advento das novas tecnologias na economia mundial está transformando as práticas de consumo dos produtos culturais. A publicidade atua sobre o cognoscitivo do indivíduo, limitando suas possibilidades de realizar escolhas, uma vez que os produtos culturais atrofiam a imaginação e a espontaneidade do consumidor cultural. Neste contexto, a educação pode atuar como elemento necessário para tornar visíveis as reais intenções da chamada indústria cultural.

Face às novas tecnologias é necessário desenvolver desde cedo as competências necessárias para poder dominá-las com um pensamento crítico, que traduza a informação que elas proporcionam num conhecimento significativo. Em ambos os casos a educação é um fator imprescindível. (SIDEKUM, 2003, p. 50)

Observa-se, então, o dual impacto do processo de globalização, uma vez que o mesmo não apenas desnaturalizou as culturas, mas também as transformou em “locais globais”, na medida em que podem ser conhecidas e compartilhadas a partir de qualquer lugar do mundo, devido aos avanços dos meios de comunicação, em especial a internet, conforme aponta Renato Ortiz (1994).

Através da mídia, as manifestações culturais são homogeneizadas e reduzidas a uma determinada categoria a partir de suas semelhanças, sendo colocado numa penumbra o seu poder de participação social e emancipação histórica e política.

O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e consequente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123)

Porém, com a globalização, foi estabelecido um momento de reordenação social, econômica e política, mas também cultural e linguística, incluindo-se os elementos culturais e identitários do País. Trata-se de um fenômeno que, além de gerar conflitos, também induz ao sentido patriótico, baseado no sentimento local.

Partindo do que temos e de como somos, é que poderemos calibrar melhor o que não temos e o que almejamos ser. Em outras palavras, a nossa inserção em um mundo globalizado depende de uma visão duplamente crítica. De um lado, a crítica dos pressupostos da globalização e da modernidade; de outro, uma crítica das nossas atitudes e valores. (DAMATTA, 2001 *apud* MENDES, 2001).

Durante a década de 1990, o processo de globalização foi intensificado e, em meio à sociedade contemporânea, observou-se um nítido contraste no convívio entre antigas manifestações e os novos valores e costumes emergentes. Configurava-se um verdadeiro “ir e vir” que redefine o cotidiano dos povos, suas singularidades frente às forças sociais. Neste sentido, ao mesmo tempo em que se acolhe o novo, há uma margem para a preservação dos valores culturais antes existentes, perfazendo novas formas de ser cultural. “Estas questões culminaram na concepção de que a modernidade terminara por misturar, cruzar, mesclar o tradicional e o moderno, processo designado por Garcia Canclini de hibridização”²⁸.

As instituições sociais passaram por desestruturações, tornando-se alvo de modificações complexas, deixando de ser tão rígidas e estanques. Essas mudanças de parâmetros provocaram uma quebra dos modelos sociais e culturais já conhecidos. E então, o Samba, elemento cultural perseguido no passado, consegue resistir e se transformar em símbolo de um grupo social, configurando-se como gênero símbolo de todo o Brasil.

Cabe considerar os impactos destas mudanças no sentimento dos envolvidos com o Samba de Roda, sejam cantadores ou sambadores. Estes desejam mostrá-lo, divulgá-lo, levá-lo ao mundo de forma generosa e ambiciosa, uma vez que já são conhecedores da sua singular importância histórica e cultural. Assim como afirma Santos (2001, p. 145): “Já os símbolos ‘de baixo’, produtos de cultura popular, são portadores da verdade da existência e reveladores do próprio movimento da sociedade”.

²⁸ NEPOMUCENO, C. M. **O jeito nordestino de ser globalizado.** Disponível em: <ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/CristianeMN.pdf>. p. 40. Acesso em: 20 mar. 2014.

Trata-se de um reconhecimento afetivo, por parte do morador do Recôncavo, do valor cultural do Samba de Roda do Recôncavo face a variações do Samba que atendem exclusivamente à chamada cultura de consumo decorrente da globalização. Como afirma Ricoeur (1968, p. 280): “Existe assim uma cultura de consumo de caráter mundial que elabora um gênero de vida de caráter universal”.

Surge um novo contexto que considera a cultura local como um elemento que dialoga com outros, sejam semelhantes ou opostos, considerando que a cultura popular não pode ser vista de forma estática. É na cultura popular, entretanto, que são buscadas as raízes, diferenças e singularidades.

Em função da valorização da cultura local, as tradições estão sendo assumidas pela população, constituindo um anteparo ao projeto capitalista de uniformização. Nesta condição, o Samba de Roda não pode ser transformado em mera apresentação teatral, uma vez que continua sendo portador de significativas singularidades culturais. Como acrescenta Canclini (1983, p. 11):

No que se transformava a cultura popular: “criação espontânea de um povo, a sua memória convertida em sabedoria ou o espetáculo exótico de uma situação de atraso que a indústria cultural reduziu a uma curiosidade turística?”.

Está em jogo a salvaguarda de um patrimônio imaterial que resiste a mudanças e, por vezes, a apropriações equivocadas, considerando a especial vocação da Bahia para acolher e aglutinar os mais diversos elementos culturais, refazendo-os constantemente:

O samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. Por isso, a produção desse tipo de samba é *selvagem* com relação à ideologia produtiva dominante, embora cada canção resulte trabalhada como uma joia: ritmo e melodia caprichados, sutis, às vezes bastante eruditos. (SODRÉ, 1998, p. 72)

É importante considerar que a cultura encontra-se presente nas mais variadas discussões e debates contemporâneos, em sua forma mais dinâmica, aberta às influências externas e com

caráter transformador e flexível. Não se trata apenas de respeito às culturas, mas de considerar as tensões e conflitos entre as mesmas, como aponta Hall:

O resultado do *mix* cultural, ou sincretismo, atravessando velhas fronteiras, pode não ser a obliteração do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas, mas não redutíveis a nenhuma delas — como ocorre crescentemente nas sociedades multiculturais, culturalmente diversificadas, criadas pelas grandes migrações decorrentes de guerras, miséria e das dificuldades econômicas do final do séc. XX. (HALL, 1997, p. 03)

Esta pesquisa também se interessa sobre como o Samba vem respondendo ao processo de globalização, o que preservou e o que recriou; embora os grupos de sambadores desejem manter-se ligados à fonte da tradição, eles também querem divulgar sua criação e, em alguns casos, perdem um pouco de sua configuração original, quando, para atender ao mercado, se profissionalizam de tal forma a tornarem-se músicos de palco, esquecendo-se algumas vezes que, sem sambadeira, não há Samba de Roda e que, sem vocalização, não tem Chula.

Frente às construções e reconstruções, é importante considerar que o Recôncavo não para no tempo, e sua Roda do samba continua a girar...

4 O QUE O SAMBA DE RODA ME DIZ? SENTIDOS E FORMAS DE INTERPRETAÇÃO E DE VIDA

Eu quero que você dê continuidade ao samba chula, que não deixe acabar e então eu vou morrer feliz²⁹.

Neste quarto capítulo, *O que o samba de roda me diz? Sentidos e formas de interpretação e de vida*, diante do desafio do exercício interpretativo, são analisados comportamentos, valores e canções pertencentes ao contexto do Samba Chula do Recôncavo. Identificamos aspectos ético-existenciais subjacentes aos elementos analisados, bem como a dimensão social a que remetem, incluindo noções de comunidade e pertencimento.

Muitas são as lentes que focam o samba de roda. Algumas priorizam o debate sobre raça e etnia, outras tratam unicamente de questões rítmicas; ambas são perspectivas indispensáveis para o debate sobre o Samba de Roda, elemento de uma das regiões brasileiras com maior fluxo de escravos africanos, provavelmente o mais antigo estilo de samba, ocorrendo até hoje em contextos tradicionais do Recôncavo.

Estudamos os valores formativos presentes no contexto do Samba de Roda do Recôncavo e suas variações, derivados do genuíno Samba Chula, esta forma de dança e canção portuguesa que se espalhou de variadas maneiras pelo Brasil (ANDRADE, 1989). No Samba de Roda, são expressos costumes e valores originários de escravos africanos, portugueses e indígenas, assim como se traduz o cotidiano de um povo e suas memórias, um verdadeiro passado eternizado na roda.

Além do poder de divertimento e ludicidade, o Samba de Roda funciona como elemento integrador e identitário, cujas múltiplas dimensões vão além da alegria do momento; trata-se de um gênero que remete a memórias e histórias de vida; prática musical brasileira registrada como patrimônio cultural imaterial pela Unesco, cujo debate já foi iniciado nos capítulos anteriores desta dissertação. Sigamos, então!

4.1 “AMASSANDO O BARRO”

Antes mesmo do reconhecimento da sua importância histórica, o Samba de Roda cumpria papel fundamental nas comunidades do Recôncavo. O grande desafio desta pesquisa residiu

²⁹ Palavras ditas a Zeca Afonso pelo avô em seu leito de morte em relação ao seu desejo quanto à manutenção e continuidade do Samba Chula na região de São Francisco do Conde.

na identificação direta dos significados deste elemento cultural, uma vez que seus principais descritores encontram-se no próprio desempenho dos participantes na roda, ou seja, na música e dança, as quais permitem a identificação dos símbolos transmitidos nesta tradição. Para compreender o Samba de Roda, é importante vivê-lo, senti-lo, presenciá-lo em seu próprio contexto, assim como destaca Roberto Mendes em uma das entrevistas:

Para conhecer o Samba tem que ouvir o samba, conhecer o povo do Samba, assim como lembrar que, enquanto mulher do Recôncavo você já nasceu com o Samba, ele está em você! Não irão te ensinar, você mesma irá descobrir! Está em você, em suas raízes, na história do povo ao qual pertence. (informação verbal)³⁰

Neste sentir, aos poucos fui caindo no samba, de forma inicialmente tímida, sem saber sambar como as sambadeiras, mas devagarinho, descobrindo, encontrando e buscando respostas, à medida que ia “amassando o barro”³¹ durante os festejos populares e quando da ocorrência do Samba na região.

O convívio com as tradições orais, no cotidiano familiar em Santo Amaro, nas rezas de Santo Antônio e Caruru realizados na casa de minhas tias, assim como as lembranças de infância relativas às brincadeiras de rua, constituem memórias que, aliadas a minha prática docente, favoreceram a aproximação do Samba de Roda, aspecto este também afirmado por Milton Primo, tocador de viola machete do Grupo Filhos da Pitangueira, quando interrogado sobre o surgimento do Samba de Roda em sua vida: “Eu nasci aqui em São Francisco e eu cresci ouvindo o Lindro Amor³², o Reisado³³, e essa memória ficou presente em minha vida” (informação verbal)³⁴. Estas memórias impulsionaram ainda a reflexão sobre possibilidades de diálogo entre as culturas popular e letrada, reconhecendo-as como partícipes

³⁰ Concedida por Roberto Mendes no dia 18 março de 2013, em entrevista.

³¹ Expressão utilizada por João do Boi durante entrevista realizada em sua residência no dia 17 de junho de 2014, no povoado de São Braz para se referir aqueles que não podem sambar como as sambadeiras, mas que tentam sambar de forma disfarçada durante uma roda de samba.

³² Tradição originária da expressão colonial portuguesa “Lindo Amor” – passou a ter conotações religiosas associadas às procissões e petitórios.

³³ O Reisado é um grupo popular que encena, durante o ciclo natalino, um auto que louva o nascimento de Jesus, como o Deus menino. O grupo é formado por dois cordões de moça, um Azul, outro encarnado, ou Vermelho, podendo em alguns lugares, ser Verde e Encarnado, que parece ser cromatismo mais antigo. Na frente do grupo, a Dona Deusa ou Dona do Baile, trajando um vestido que põe em destaque as duas cores do grupo, o Azul e o Encarnado, para demonstrar a neutralidade diante dos cordões em disputa. Um palhaço, também na frente do grupo, ajuda a conduzir as jornadas, acompanhadas por um conjunto musical (BARRETO, 2006, p.67-68)

³⁴ Concedida por Milton Primo no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

indispensáveis para a formação humana, uma vez que a educação envolve aspectos intelectuais e afetivos.

Nascemos e vivemos mergulhados na cultura da nossa família. Dos amigos, das relações mais contínuas e íntimas, do nosso mundo afetivo. O outro lado da cultura [...] é a escola, a universidade, bibliotecas, especializações, o currículo profissional, contatos com os grupos e entidades eruditas e que determinam vocabulário e exercício mental diversos do vivido habitualmente. Vivem, numa coexistência harmônica e permanente, as duas forças de nossa vida mental. (CASCUDO, , p. 18)

As rezas de São Cosme e São Damião, o Lindro Amor e muitas outras tradições de forte conteúdo afro-brasileiro constituem vivências de festas nas quais o samba apresenta-se de forma constante no Recôncavo, assim como veremos no desenvolvimento deste capítulo em continuidade às pesquisas relativas aos aspectos formativos desencadeados pelo Samba de Roda.

Foram realizadas visitas à Casa do Samba³⁵, em Santo Amaro da Purificação, assim como ao povoado de São Braz (distrito de Santo Amaro) em função das entrevistas com cantores, sambadores e compositores de Chula, como os irmãos Saturno (João do Boi e Alumínio), Dora, Nice e Fernando, integrantes do Grupo Samba Chula de São Braz³⁶. Outros momentos foram partilhados com o Mestre Primero e Nicinha, integrantes do Grupo Raízes de Santo Amaro, e Zeca Afonso e Milton Primo, do Grupo Filhos da Pitangueira de São Francisco do Conde.

O grupo Filhos da Pitangueira nasceu há 46 anos por iniciativa de Zeca Afonso. Este, juntamente com alguns moradores do Bairro das Pitangueiras, localizado na cidade de São Francisco do Conde, reunia-se todas as sextas-feiras para tocar Samba Chula em um espaço cedido pela Prefeitura. O nome do Grupo surgiu em homenagem ao bairro. Entre os componentes encontram-se cantadores, violeiros e as sambadeiras. Zeca Afonso e Zé de Lelinha³⁷ fizeram com que o grupo construísse uma reconhecida história em prol da manutenção do Samba Chula. Atualmente, depois do falecimento do Mestre Zé de Lelinha,

³⁵ Localizado a 72 km de Salvador, o Solar Subaé, após processo de restauração, foi transformado na Casa do Samba de Santo Amaro. Inaugurado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2007, tem a função de preservar o Samba de Roda principalmente na região do Recôncavo Baiano.

³⁶ O povoado de São Braz pertence ao município de Santo Amaro, e está localizado próximo à estrada de acesso ao distrito de Acupe, na BA 878.

³⁷ Antigo violeiro de São Francisco do Conde. (FERREIRA, 20--, p. 13).

Milton Primo foi então convidado para substituí-lo no grupo, convite este que muito enalteceu Primo, o qual relata, em entrevista às palavras do filho de Zeca Afonso no momento do convite: “Eu sei que você é curioso, que você tá tocando viola e eu quero lhe fazer um convite: que você visse para o nosso grupo para tocar a viola de Zé” (informação verbal)³⁸. Aceito o convite, Milton Primo segue no Grupo Filhos da Pitangueira dando continuidade ao som da viola machete de seu Zé de Lelinha.

Faz-se importante destacar a orientação direta do cantor e compositor Roberto Mendes, o qual contribuiu para identificação dos sujeitos da pesquisa, mostrando os possíveis caminhos em meio ao labirinto de espaços, pessoas e histórias que circundam o Samba de Roda.

A aproximação deste fenômeno sonoro e de expressão corporal foi imprescindível para o conhecimento do que é o Samba. As leituras quanto às suas raízes foram importantes, mas a busca dos sentidos do Samba precisava ser vivida em contato direto com sua gente.

A partir de elementos identificados nas análises do Samba de Roda, foram resgatados indícios de suas origens e desenvolvimento ao longo da história. O diálogo entre traços musicais e coreográficos imprime-se como marca de historicidade do Recôncavo e do Brasil.

Ditos, ritmos, melodias e movimentos são elevados a "coisa social" (DAMATTA, 1997) ao serem representados na roda, afirmando a identidade e a singularidade do grupo. A inspiração dos compositores no seu próprio cotidiano e nas suas memórias transforma o Samba de Roda em um veículo para comunicação cultural e valorização de tradições locais.

Comunicar a realidade e modos de vida do Recôncavo contribui para retirá-lo da invisibilidade. Este feito foi e é proporcionado pelo Samba de Roda a muitos cantadores, os quais encontram no Samba um vetor de reconhecimento social e realização pessoal, assim como foi possível observar na entrevista com Zeca Afonso:

Eu nunca ia imaginar que eu fosse chegar a ser convidado pelo Presidente da República para tocar no Palácio do Planalto. Não podia imaginar que eu ia conhecer o Brasil inteiro. (informação verbal)³⁹

³⁸ Informação verbal concedida por Milton Primo no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

³⁹ Concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

E ainda completa Milton: “Consegui uma premiação no Ministério da Cultura como mestre da cultura popular, foi esse ano. Eu jamais imaginaria isso há dez anos atrás, gravação e premiações de disco” (informação verbal)⁴⁰.

Quanto ao reconhecimento do Samba enquanto possibilidade de inclusão social para os integrantes do grupo Samba Chula de São Braz, Fernando, seu organizador, afirma: “Fizemos muitas viagens ao exterior: Portugal, Bélgica, Holanda, Dinamarca, França, Israel”⁴¹. Fernando de Santana, filho de sambadeira e cantador, cumpre a tarefa de organizador como dedicação em função de compromisso firmado com seus antepassados quanto à continuidade da Chula, assim como ilustrou: “Meu pai fazia muito bem o samba de roda, ele tocava pandeiro, ele cantava, ele era uma pessoa fantástica” (informação verbal)⁴², bem como pela própria relação afetiva estabelecida com a Chula e com o seu lugar. Porém, Fernando ressalta a influência e importância do compositor Roberto Mendes para que assumisse o Grupo: “Roberto me pediu que ficasse à frente do grupo para não deixar acabar e me disse: Se você quer dar continuidade ao Samba, tome a frente” (informação verbal)⁴³.

O reconhecimento da necessidade de preservação do Samba de Roda pelas sambadeiras e cantadores foi um aspecto identificado nas entrevistas. Quanto a isto, acrescentou Zeca Afonso quando do depoimento em relação ao seu desejo de manutenção do Samba Chula:

Um dia eu cheguei na casa do meu avô e minha avó falou: ô! Que hora boa que você chegou aqui, para que vá na roça mais eu, para me ajudar. Então eu peguei o balaio e fui mais ela ajudar, então ela saiu na frente e eu fui mais atrasado, e então, Chiquinho, meu primo, me gritou e foi me dizendo: Zé, meu avô está lhe chamando, nessa época ele tinha tido um acidente e quebrou o fêmur e foi viver em cima de uma cama, foi quando me chamou e disse: Zeca, meu filho, eu lhe chamei para lhe pedir um favor e quero que me diga agora se você pode fazer. Eu disse: o que é meu avô? E ele disse, eu sei que daqui eu só vou levantar para o cemitério, então eu quero que você de continuidade ao samba chula, que não deixe acabar e então eu vou morrer feliz, mas você vai ter que me dizer agora se vai fazer isso. E eu respondi: O senhor não vai morrer, o senhor ainda vai ver muito samba pela vida, mas se acontecer de o senhor morrer primeiro do que eu, pode morrer sossegado que eu vou tocar o samba enquanto vida tiver, tá certo? Era isso que eu queria ouvir. (informação verbal)⁴⁴

⁴⁰ Concedida por Milton Primo no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

⁴¹ Concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista.

⁴² Concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista.

⁴³ Concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista.

⁴⁴ Concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

A importância da prática do Samba Chula para seus cantadores e sambadeiras é relevante e justifica o empenho dos mesmos em prol da sua manutenção. Muitos chegam a relatar a falta de interesse das atuais gerações em prol da continuidade do Samba de Roda, como depõe Fernando do Grupo Samba Chula de São Braz: “Essa geração que vem chegando não tem interesse em aprender o samba porque o samba não ganha dinheiro. Que se faça toda musicalidade, mas não deixe morrer o samba de roda” (informação verbal)⁴⁵.

Em um contexto mais amplo, o Samba Chula é reconhecido pelos seus como elemento fundamental da existência, conforme atesta Zeca Afonso:

O Samba Chula é tudo na minha vida. Não tem nada melhor na vida que não seja: minha mãe que hoje tem 106 anos e era sambadeira e, depois de minha mãe, vem o samba. Às vezes eu não sei explicar o que é que eu sinto, é tudo misturado. (informação verbal)⁴⁶

Nos sambadores e cantadores, foi identificada uma riqueza de conhecimentos, práticas, comportamentos e, principalmente, de devoção pelo Samba de Roda, segundo Zeca Afonso: “O pessoal que tinha devoção tinha o samba chula como uma coisa que veio do céu, sambavam a noite toda, até de manhã e saía contente porque sambou” (informação verbal)⁴⁷.

4.2 COISAS DE SAMBA

Elementos de ordem imaterial que representam “marcas de historicidade” (POMIAN, 1999), foram identificados nas análises realizadas durante a pesquisa. Na entrevista com Fernando de Santana do grupo Samba Chula de São Braz, foi possível ouvir algumas canções e identificar que a Chula se transforma em Samba de Roda em atendimento a sua própria organização; trata-se de versos cantados em dupla, como observado na voz de João do Boi e Alumínio; em seguida surge o relativo⁴⁸, espécie de resposta à chula gritada, que também pode ser complementado por vozes femininas, a exemplo da participação das sambadeiras Dora e Nice durante as apresentações do grupo Samba Chula de Braz.

⁴⁵ Concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista.

⁴⁶ ⁴⁶ Concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

⁴⁷ Concedida pelo Mestre Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

⁴⁸ Coro em resposta à Chula, momento que antecede a entrada das mulheres na Roda durante a realização do Samba Chula. Trata-se de uma segunda voz que também pode ser realizada pelas sambadeiras. De acordo com Milton Primo: *Aquilo que tem relação com a Chula gritada pelo cantor.*

A apresentação do Samba Chula envolve cantadores, violeiros e sambadeiras organizados em uma sistemática própria, a qual depende de cada um dos seus envolvidos para que assim seja realizado e compreendido o genuíno Samba Chula.

Em meio à realização da pesquisa desde junho de 2012 até julho de 2014, com entrevistas, análise de documentação impressa e audiovisual e ações que subsidiaram a análise dos comportamentos dos sujeitos de pesquisa, foi possível reconhecer características constantes do Samba de Roda e suas principais variações tais como o Samba Corrido, Samba Chula e Samba de Barravento. Quanto à estrutura das chulas, considerando sua organização textual e de canto, Döring (2010) resume:

Samba Chula é o canto de uma estrofe composta por dois até quatro versos, entoado por uma parelha (dupla vocal) quase sempre de homens. Ao contrário do Samba Corrido, o verso não é respondido e repetido pelo coro, à maneira do canto responsorial. A chula pode passar uma mensagem clara ou ser simbólica, como metáfora ou poesia livre, cujo significado em alguns casos se perdeu no tempo ou só se faz compreender entre os mais velhos. Geralmente, a chula é seguida de um relativo, uma estrofe um pouco mais curta cantada por outra parelha, concluindo ou comentando a chula de uma maneira muitas vezes engraçada. (DÖRING, 2010, s. n.)

Nas entrevistas, foi possível identificar a forma de realização e organização do Samba Chula, se vê em João do Boi: “A gente tá na chula primeiro, aí entra o pandeiro, a viola, o tambor. E vai sambando! Aí quando a gente termina de cantar a chula, aí cai na roda. Aí samba, samba, samba” (informação verbal)⁴⁹.

Quanto aos instrumentos de som, estes também podem ser objetos disponíveis no momento da roda, fazendo o samba acontecer com toda sua emoção e envolvimento.

Mas a falta de instrumentos não constitui obstáculo sério para que o brinquedo se realize: a rigor, basta que haja disposição para cantar e bater palmas. Além disso, objetos variados costumam transformar-se em instrumentos musicais nas rodas de samba: caixas de fósforo, pequenos pedaços de madeira percutidos um contra o outro, prato e garfo cuja raspagem faz um som festivo (SERRA, 2009, p. 120).

⁴⁹ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

Entre grupos de Samba Chula, foi possível identificar algumas variações de estilo, fato observado nos grupos Samba Chula de São Braz e Filhos da Pitangueira. Para o Grupo Filhos da Pitangueira, não existe Samba Chula sem a presença da viola machete, instrumento de corda, de sonoridade melódica e suave que, juntamente com o violão, assegura a realização do Samba Chula. Quanto à viola, ressalta Zeca Afonso: “A viola machete ponteia o samba no ré maior” (informação verbal)⁵⁰. Sobre a existência e origem do instrumento, Milton Primo destaca: “Trata-se de um instrumento artesanal, não se acha em uma loja para comprar, tem que contratar uma pessoa para fazer e hoje não se acha mais nem quem toque nem quem faça” (informação verbal)⁵¹.

O cumprimento da tradição e a manutenção das práticas originárias da Chula realizada no Brasil no Século XVIII são assegurados e defendidos pelo Grupo Filhos da Pitangueira, como evidenciado no relato do tocador de viola machete Milton Primo:

A gente às vezes é mal compreendido porque a regra do samba chula tem que ser rígida, senão descaracteriza. As pessoas não compreendem. O Samba Chula Filhos da Pitangueira não abre mão da tradição. Não mexer naquilo que é sagrado. Eu gosto disso, eu sou adepto a não mexer nas tradições. (informação verbal)⁵²

Ainda quanto a este comportamento conservador e estilo tradicional, Zeca Afonso, testemunha e arquivo da tradição, ameaçada pelos processos de modernização, destaca:

Porque eu tô fazendo uma coisa que meu avô me ensinou e me pediu para dar continuidade. É isso que muita gente não entende, não gosta de mim, não compreende, eu não posso modificar nada. Do jeito que eu aprendi, é desse jeito que eu canto, desse jeito que eu toco, desse jeito que eu sigo. (informação verbal)⁵³

Mestre Zeca Afonso, como é conhecido na região, faz questão de afirmar o ineditismo do Grupo Filhos da Pitangueira e descreve em chula de sua composição, a forma como o grupo consegue manter e conservar as características tradicionais do Samba Chula:

⁵⁰ Concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

⁵¹ Concedida por Milton Primo no dia 30 de junho de 2014, em entrevista

⁵² Concedida por Milton Primo no dia 28 de junho de 2014, em entrevista

⁵³ Concedida por Zeca Afonso no dia 28 de junho de 2014, em entrevista.

Eu sou sambador famoso
 Dentro da minha região
 Meu pagode tem viola
 Tem mulher tem violão
 No samba da Pitangueira
 Canto Chula de primeira
 De doer no coração⁵⁴

Já João do Boi, cantador e compositor do Grupo Samba Chula de São Braz, defende que, mesmo sem a presença da viola machete, o Samba Chula acontece: “O samba da gente é a viola e o cavaquinho. Aqui em São Braz já teve viola machete, mas nem todo mundo sabe bater essa viola machete. Os homens que faziam já morreu” (informação verbal)⁵⁵.

Frente às duas concepções apresentadas, expõe-se o debate em torno do estilo tradicional da Chula mantido pelo grupo de Zeca Afonso, como corrobora Ferreira: “O Pitangueira é grupo de Samba-Chula. Samba de Roda é outra coisa; que outros grupos que se dizem de samba fazem por ai [...]” (20--, p. 142). Por outro lado, foi possível observar o processo de transformação sofrido e assumido pelo grupo de João do Boi, em função do desuso de muitos instrumentos musicais do Samba Chula. Sobre este último aspecto, recorro a Ferreira (20--, p. 15):

Infelizmente, não foi somente a Machete que entrou em desuso no Samba-Chula, os pandeiros encourados com pele de surucucu e jiboia seguem o mesmo caminho, juntamente com os potes-de-barro e os barris de madeira encourados.

Outros aspectos se mantêm idênticos nos grupos analisados, constituindo requisitos para que a prática seja considerada como Chula, tais como: a possibilidade das mulheres ajudarem a cantar, considerando, é claro, a supremacia do homem enquanto cantador nos grupos; o início da dança apenas após o relativo, momento em que apenas as sambadeiras entram na roda; e a repetição destes rituais, até que a próxima Chula seja gritada. Milton Primo, tocador de viola machete do Grupo Filhos da Pitangueira, complementa: “É uma energia diferente: O ciclo se

⁵⁴ Encarte CD Heranças Samba Chula Filhos da Pitangueira

⁵⁵ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

refaz na roda: Chula, relativo, viola, sambadeira e umbigada. É uma energia que contagia, assim como vemos na Chula” (informação verbal)⁵⁶:

No Compasso da viola
 No balanço da roseira
 O som que contagia
 É o samba da Pitangueira⁵⁷

É importante considerar que, mesmo respeitando-se, estes grupos colocam-se em condição de competição entre si. Neste aspecto, depõe Dora, sambadeira do Grupo Samba Chula de São Braz: “Aqui na região, falar em samba é falar em João do Boi, ele canta samba chula, samba corrido, todas as espécies de chula. E quando ele canta ele mexe com o sentimento das pessoas. Sabe ritmo, tudo!” (informação verbal)⁵⁸.

Observam-se variações da prática da Chula em meio a grupos reconhecidos nacional e internacionalmente. Diante desta constatação, é importante considerar que configuram o caráter do improvisado e manutenção de antigas práticas, traços que fazem com que os grupos possam se distinguir e estabelecer estilos próprios, mesmo partindo de um mesmo elemento cultural comum.

No tocante ao estilo vocal e ritmo observados durante as apresentações de Samba de Roda na Festa da Purificação e no Bembé do Mercado, festividades da cidade de Santo Amaro da Purificação, foi possível identificar indícios de sua relação com tradições africanas e portuguesas, destacando-se uma acentuada diferença tímbrica refletida no canto, assim como um modo de cantar específico do sujeito do Recôncavo.

O cantador tem naturalmente uma voz aberta, mais desgastada pelo álcool que pela falta de empostação. Está claro que quem sai do concerto ou teatro de ópera, tem que se acostumar primeiro a ouvir o cantador dentro do seu meio natural que é o ar livre. Mas, liberto do preconceito do belcanto europeu, encontra toda uma timbração e todo um estilo de cantar cheios de beleza. (ANDRADE, 1993, p. 86)

⁵⁶ Concedida por Milton Primo no dia 28 de junho de 2014, em entrevista.

⁵⁷ Encarte CD Heranças Samba Chula Filhos da Pitangueira.

⁵⁸ Concedida por Dora no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

Em meio à prática da Chula nas lavouras de cana, desde os tempos da escravidão, foram desenvolvidos timbres e técnicas vocais de características específicas, uma vez que os sujeitos precisavam ser ouvidos uns pelos outros, e então “gritavam” a chula, constituindo um timbre de voz diferente do padrão estético da música popular em geral.

No que se refere à dança, vimos diferentes formas de samba compartilham das mesmas características coreográficas, tais como a roda, o miudinho e a umbigada. A umbigada originou-se de danças angolanas (CARNEIRO, 1974) e consiste em encostar ou insinuar o encosto entre os ventres, daquele que sai e daquele que entra na roda. O miudinho consiste nos passos quase imperceptíveis dos pés, que são arrastados em curtos movimentos sem sair do chão, ação facilmente realizada pelas sambadeiras da Chula de São Braz, como visto no deslizar dos pés de Dora durante a apresentação do grupo.

A aplicação do roteiro de entrevista disponível nos apêndices se transformou em momento de palmas e samba, considerando o seu caráter semiestruturado, enquanto a investigação de respostas para os objetivos específicos permitiu variados redimensionamentos na busca dos sentidos subjacentes aos fenômenos estudados. Gil (1999, p. 120) explica que “O entrevistador permite ao entrevistado falar livremente sobre o assunto, mas, quando este se desvia do tema original, esforça-se para a sua retomada”.

Para Minayo (2009, p. 65), a entrevista refere-se “[...] a informações diretamente construídas no diálogo com o indivíduo entrevistado e trata da reflexão do próprio sujeito sobre a realidade que vivencia”. Com esta técnica, buscou-se na subjetividade dos integrantes perceber o real sentido do Samba Chula em suas vidas, além dos fatores que contribuíram em suas aprendizagens.

Com a análise do conteúdo, busca-se, segundo Bardin (2009), a expressão da fala dos sujeitos em seu estado atual de linguagem, emitida por vários canais de comunicação, tentando-se compreender a ambiência, o momento e os fatos que permeiam o contexto. Portanto, nas descobertas dos significantes que se escondem na fala dos sujeitos, está o campo da subjetividade a ser compreendida e interpretada a partir dos seus contextos.

Na prática do Samba Chula em sua origem, a dança apenas é realizada por mulheres, ou seja, pelas sambadeiras, segundo o cantador Zeca Afonso: “Homem não samba, quem samba é

mulher, só mulher, essa regra não pode mudar, se não, deixa de ser Chula”⁵⁹. Ou, como ilustra a canção popular:

Morena que tá sambando
 Não deixa ninguém sambar
 Meu amor tá perguntando
 Se o Samba é de moça
 Se o samba é de moça só⁶⁰

Ainda sobre a dança no Samba de Roda, Milton Primo complementa: “Não é qualquer dança, não é qualquer mulher que dança, tem o jeito de dançar, de se portar, de gestos, de cantar o relativo” (informação verbal)⁶¹.

4.3 O QUE DIZEM AS LETRAS?

O estudo de interpretação teve como principal objetivo trazer à luz o tecido de sentidos existenciais subjacentes às canções do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. A partir dos temas mais recorrentes nas composições, foram definidos quatro grupos. Por meio da abordagem qualitativa, e com base na fenomenologia e hermenêutica, procurou-se priorizar a análise de conteúdo.

O conteúdo das canções é em grande parte improvisado ou oriundo de ditos, relatos e costumes populares. “A roda de samba é um pequeno laboratório de criação musical” (SERRA, 2009, p. 120). O conjunto de canções examinadas apresenta informações sobre a linguagem, comportamento, mulheres e valores, bem como antigas expressões e contos que se mesclam com acontecimentos cotidianos e imediatos do desempenho na roda de Samba.

Suas letras, muito curtas, sugerem relances de um mundo vislumbrado entre cintilações, onde as imagens se acendem e apagam num imprevisível limbo musical: a labareda que corre, o rumor de folhas secas, um moinho queimando, senhora que limpa a colher na barra da saia, o apelo do bezerro faminto... Às vezes, encerram pequenas anedotas: uma aparição no mato, a

⁵⁹ Concedida por Zeca Afonso no dia 28 de junho de 2014, em entrevista.

⁶⁰ FERREIRA (20--, p. 215).

encomenda de um impossível balaio de cascas de camarão, um jogo de baralho às portas dos mortos...Instantâneas figuras que se perderiam da retina, ou ficariam cegas na opacidade do trivial, salvam-se pelo milagre órfico de uma melodia que as faz brilhar com a graça do novo. (SERRA, 2009, p. 116)

Na análise das canções, foi possível observar como palavras presentes nas mesmas revelam, de forma implícita ou explícita, valores sociais do lugar, mostrando a constituição dos sujeitos e seus discursos, “[...] produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade” (ORLANDI, 2005, p. 16). As letras nascem de uma fonte de criatividade retirada do meio ao qual o compositor pertence, da exploração do seu próprio cotidiano. Sua cidade, seu mundo tornam-se as minas da sua vida.

As letras de uma enorme quantidade de músicas, os personagens importantes, as datas e locais significativos, etc., tudo isso é, na maioria das vezes, transmitido oralmente e guardado cuidadosamente na memória de cada membro do grupo, como uma relíquia que o designa como pertencente àquela comunidade, e tendo dentro dela, um papel, um significado e importância. (ABIB, 2004, p. 51)

Temas de tradições populares costumam ressurgir no Samba de Roda, podendo ser cantados em uma roda independente de um rito festivo, por exemplo, como as canções sobre santos católicos, sobre os três reis magos dos ternos de reis. Outras são criações e recriações que ajudam a identificar as mudanças ocorridas em relação à transmissão oral de saberes e práticas musicais de viola ao longo dos tempos. No tocante à origem das canções, sobre a ausência de registros para fins de comprovação autoral considerando o caráter popular das mesmas, recorro a Dora, integrante do Grupo Samba Chula de São Braz: “A gente não sabe quem foi a primeira pessoa que cantou” (informação verbal)⁶².

Trata-se da interpretação de músicas, na tentativa de explicar os sentidos subjacentes que constituem a riqueza cultural e existencial das composições. Foram identificados quatro grupos temáticos presentes em 98 canções recolhidas em Santo Amaro, Cachoeira e São Francisco do Conde, as quais se encontram no livro *Terreiros de Samba-Chula – Uma*

⁶² Concedida por Dora no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

Abordagem Etnográfica, Histórica e Social da Música que os Negros Faziam nos Partidos e Engenho de Cana-de-açúcar do Recôncavo Baiano, de Roque Ferreira.

De um universo de 98 (noventa e oito) canções analisadas, cabe considerar que as letras funcionaram como pistas na tentativa de desvendar importantes aspectos da vida do cantador, sua época, sociedade, dores e amores.

Em 21,42 % das canções foi identificada a presença preponderante de sentidos existenciais relativos ao sentimento do *amor*. As referidas canções se apresentam na primeira pessoa do singular e descrevem sentimentos envolvidos em relações interpessoais e amorosas. Em torno deste contexto sentimental, outro assunto recorrente nas canções do Samba de Roda é a traição ou poligamia:

Meu amor me abandonou
 E depois se arrependeu
 Pensando que o céu é perto
 Veja o que aconteceu
 Naquela noite serena
 Sentava para imaginar
 Não comia, não dormia
 Seu consolo era chorar⁶³

A seguir, são apresentadas quatro canções que ilustram a presença do sentimento do amor. Trata-se de temas relacionados ao universo amoroso, destacando-se a visão do homem sobre a mulher:

No meu castelo
 Meu amor tá na janela
 Onde ela é a rainha
 Ela é somente minha
 E eu sou somente dela⁶⁴

⁶³ Encarte CD Heranças Samba Chula Filhos da Pitangueira

⁶⁴ FERREIRA (20--, p. 200).

O cantador é por vezes sexista em determinadas letras; entretanto, retrata muito bem a sua realidade, de forma até mesmo contraditória, não deixando de declarar o amor à mulher com grande intensidade. A infidelidade masculina e a mentira são bastante observadas nos diálogos que envolvem a mulher, sendo marcante a presença do humor regional.

Ô Luzia você não sabe
 Ô Luzia você não sabe
 Eu lhe conto uma mentira
 Você pensa que é verdade
 Eu me chamo flor da noite
 Fulô de matar saudade⁶⁵

A confissão do sentimento do amor confere um perfil autobiográfico. Outras canções descrevem um espaço de livre fruição do cantador, ilustrando uma brincadeira amorosa que já não solicita sequer a identificação do ser amado:

Tava na beira do rio
 Esperando minha amada pra sambar
 Mas eu sambei com ela
 Sem saber o nome dela
 Eu namorei com ela
 Sem saber o nome dela
 Eu me casei com ela
 Sem saber o nome dela⁶⁶

O sentimento de amor apresenta-se quase sempre associado à mulher, com a qual o cantador encontra-se envolvido em muitas composições do Samba Chula. Outro aspecto observado é o respeito às mulheres casadas.

Ô, mulê
 Vem sambá mais eu
 Se não for casada

⁶⁵ FERREIRA (20--, p. 208).

⁶⁶ FERREIRA (20--, p. 189).

Seu amô é meu
 Meu amô é seu⁶⁷

Elementos que retratam **o trabalho** foram identificados em 16,32% das 98 (noventa e oito) letras analisadas, informando sobre o trabalho no canavial, no campo com animais e em pescarias. Destas canções, algumas tratam de assuntos locais, relatando fatos contemporâneos ou históricos, assim como, em determinados contextos, aproveitando-se do Samba como expressão de liberdade, perfazem uma crítica de cunho social quanto à exploração econômica e condição servil, vivenciada pelo homem do Recôncavo.

A seguir, são apresentadas quatro canções que ilustram, entre outros aspectos, a questão do mundo do trabalho para o homem do Recôncavo. Nesta categoria, algumas letras funcionam como denúncia das injustiças sociais e históricas, como forma de reflexão sobre determinado contexto social.

Toca fogo na cana
 Canaviá
 Quero vê laborá
 Canaviá
 Pra moê outra vez
 Canaviá
 A cana tá inchada
 Canaviá
 Pra fazê cachaçada
 Canaviá
 A cana é mirim
 Canaviá
 Pra moê só pra mim
 Canaviá
 Olelêo, canaviá
 Olelêo, canaviá⁶⁸

⁶⁷ FERREIRA (20--, p. 253).

⁶⁸ FERREIRA (20--, p. 226).

Esta Chula faz refletir sobre a vida no canavial, especialmente as atividades do homem do Recôncavo no trabalho com a cana-de-açúcar. Trata-se de um canto de trabalho que expressa o cotidiano nas lavouras da cana-de-açúcar, indústria açucareira e alambiques, e, ao mesmo tempo, o desejo de libertar-se daquela condição servil.

Outras letras retratam o trabalho na roça e remetem aos tempos da escravidão, ao cotidiano de profissões como a de capineiro, de igual modo a todo o trabalho braçal vivenciado no Recôncavo.

Não corte capim aí, capineiro
Só corte quando eu mandar, capineiro⁶⁹

Sobre o contexto das lavadeiras, também conhecidas como ganhadeiras, temos uma Chula para gritar:

O guarda civil não quer
A roupa no quaradô
Meu Deus, onde eu vou quará
Quará minha roupa?⁷⁰

Também se verificam críticas aos privilégios sociais, denúncia e inconformismo, conservando-se o humor mesmo frente ao trabalho braçal.

Lalá
Meu amo lelé
Lalá
Meu amo lelé
No cabo da minha enxada
Não conheço coroné⁷¹

⁶⁹ FERREIRA (20--, p. 185).

⁷⁰ FERREIRA (20--, p. 177).

⁷¹ FERREIRA (20--, p. 246).

O mar está presente em 10,20% do universo das canções pesquisadas. Este aspecto se confunde com o cotidiano de muitos cantadores de samba, uma vez que a pescaria constitui meio de trabalho para muitos, a exemplo do povoado de São Braz, vila de pescadores já citada nesta dissertação, a qual tem na pesca sua principal atividade econômica.

Neste sentido, corrobora Fernando de Santana⁷², sobre as letras compostas e cantadas por João do Boi: “O João canta chula que combina com a região de São Braz, com a colônia depescadores, ‘eu saí para pescar, eu tava na coroa’” (informação verbal)⁷³. Nesta realidade pesqueira, destaco o seguinte verso cantado em Chula por João do Boi:

Ê canoeiro tenho pena de amar,
De manhã tô na coroa, de manhã tô na coroa
Esperando baixar mar.⁷⁴

Estes versos informam sobre as técnicas de pescaria utilizadas pelos moradores do povoado de São Braz, conforme esclarece Fernando:

Por que baixar mar? São duas pescaria, uma é de manhã que chama pré-amar e outra mais tarde, que chama baixa mar, ele está falando que já tinha pescado pela manhã e estava esperando a maré baixar para continuar a pescaria. (informação verbal)⁷⁵

O tema mar apresenta-se tanto nos sambas de Roda do Recôncavo quanto nos sambas de Dorival Caymmi, como destaca Santos:

O mar é um tema recorrente em sua obra, e tem como característica particular o fato de sempre existir uma relação humana com esse mar e seus mistérios, ou seja, cada canção procura mostrar os dramas, as histórias, o trabalho, a vida e o amor das pessoas que lidam cotidianamente com o mar. (2013, p. 44)

⁷² Organizador e sambador do Grupo Samba Chula de São Braz.

⁷³ Concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista.

⁷⁴ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

⁷⁵ Concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista.

O compositor da Chula geralmente parte da exploração do cotidiano, sua vida, seu lugar, seu mundo, situando-se em um tempo e espaço próprios, num jogo no qual se faz entender, por meio da própria linguagem, como os versos em que João do Boi confessa seu medo do mar:

No mar não vou porque não sei nadar

A maré está muito cheia

A canoa vai virar

No mar não vou

Eu tenho medo de morrer

Relativo: vou berar o mar aê, eu vou berar o mar.⁷⁶

Frente à interpretação de sentido desta música, o próprio João do Boi relata em entrevista: “Eu não sei nadar e aí me chamaram para pescar, eu disse que eu não ia porque eu não sei nadar, eu não vou não e então eu fiz a música. Quem não sabe nadar tem que beirar o mar” (informação verbal)⁷⁷. Neste contexto, acrescenta Fernando: “Se você chega e o cara lhe convida para cair no mar e você não sabe nadar, vai fazer o que? Bera aí, bera aqui” (informação verbal)⁷⁸.

A seguir, são apresentadas quatro canções que incluem, em seu conteúdo, elementos sobre o mar.

Outro elemento observado nas canções que têm o mar como tema é o respeito pelo oceano, inclusive, muitas vezes, misturado ao sentimento de medo da morte. Contudo, o temor da morte no mar não impede os pescadores de se lançarem às ondas.

Eu não tenho medo

De andar no mar

Eu só tenho medo

Do vapô virá⁷⁹

⁷⁶ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

⁷⁷ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

⁷⁸ Concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista.

⁷⁹ FERREIRA (20--, p. 203).

Variados são os diálogos estabelecidos tendo o mar como temática, o que torna possível a percepção de diversos subtemas. Na canção logo abaixo, vê-se retratado o que pode ser a visão da iluminação de outra embarcação ou até mesmo uma luz imaginária, ressaltando-se a espiritualidade, e os delírios, do pescador.

Que luz é aquela?

Lá no mar

Que luz é aquela?

Que luz é aquela?

Aqui⁸⁰

Outras canções relatam o mar de forma lúdica e criativa, apresentando sentimentos em relação ao mesmo, assim como possíveis técnicas de pescaria:

Beira-mar

Êê, Beira-mar

Ceguei agora

Beira-mar, beira-de-rio⁸¹

Eu bem te dizia

Balão subia

Caía no mar

E o peixe comia

Encosta pra lá

Encosta pra cá⁸²

A presença da mulher foi observada em 20,40% das canções analisadas, em algumas das quais a beleza feminina é exaltada com certo apelo erótico:

Balaio meu,

⁸⁰ FERREIRA (20--, p. 210).

⁸¹ FERREIRA (20--, p. 211).

⁸² FERREIRA (20--, p. 244).

Balaio d'opinião
 Moça que não tem balaio
 Senta as cadeiras no chão⁸³

Neste texto o “balaio” refere-se ao balanço dos quadris da mulher, pois se ela não tem balaio, fica sentada com as "cadeiras", isto é, com os quadris no chão. Outras canções ressaltam as características físicas da mulher, assim como canta João do Boi:

O rebolado que ela faz
 O rebolado que ela faz
 Eu vou atrás, para vê não posso mais
 Eu vou deixar minha marcação
 Atrás dessa garota dá muito gavião
 Eu vou jogar eu vou beber até cair
 Me dá, me dá, me dá, me dá um dinheiro aí⁸⁴

Mantendo os valores anteriormente citados, também é possível observar a condição de submissão da mulher ao seu parceiro:

Já deu quatro horas da manhã,
 Maria tá em casa me esperando,
 Maria é uma boa companheira
 Minha amada não dorme sem eu chegar
 Já tá na hora do meu corpo descansar
 Eu sou boêmio e não posso me acabar⁸⁵

Como se vê, a presença feminina também surge relacionada a elementos temáticos como amor, noite, boemia, relações de encontro, despedida, frustrações, submissão e infidelidade.

⁸³ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

⁸⁴ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

⁸⁵ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

A seguir, são apresentadas quatro canções sobre este tema. A mulher, enquanto construto de gênero que possui formas definidas, torna-se objeto de uma atividade descritiva. Trata-se de uma caracterização do universo feminino que remete a um determinado modelo de beleza.

Quem entrou na roda
 Foi uma boneca
 Foi uma boneca
 Foi uma boneca⁸⁶

Como os sambas tratam da realidade local do sujeito do Recôncavo, nesta Chula é possível observar a relação direta entre bairros do município de Santo Amaro, locais onde as mulheres que assumiam a condição de sambadeiras tinham destacada presença no Samba de Roda.

Santo Amaro, Sininbú e Calolê
 Eu só vou no samba em lugar
 Que tem mulher⁸⁷

Já nas próximas canções, a mulher apresenta-se como protagonista, novamente transparecendo certo apelo erótico.

Que menina é aquela
 Que entrou na roda
 Ela tem um remelexo
 Que valha-me Deus
 Nossa Senhora⁸⁸

E a metáfora do balaio é aqui utilizada para aludir ao corpo feminino:

Ô, mulé do balaio movidinho

⁸⁶ FERREIRA (20--, p. 181).

⁸⁷ FERREIRA (20--, p. 184).

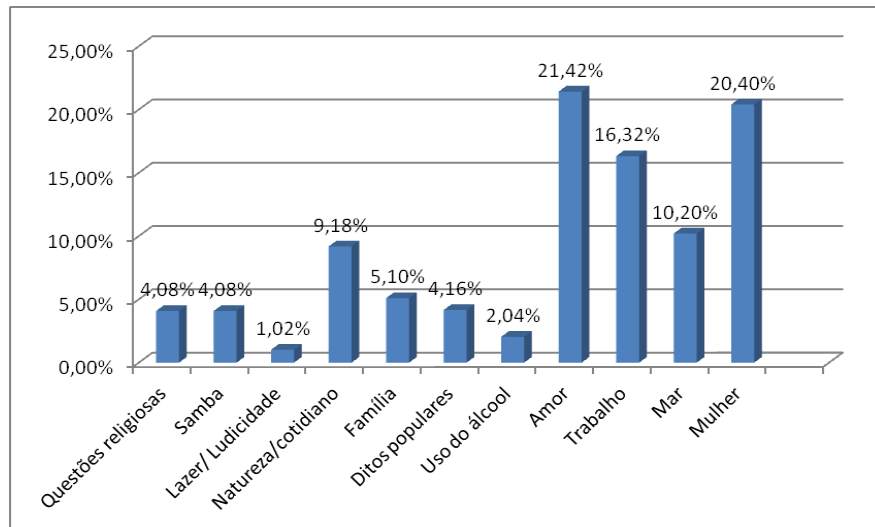
⁸⁸ FERREIRA (20--, p. 161).

Ô, que balaião
 Ô, balaio de costura
 Ô, que balainho
 Ô, balaio de pão
 Ô, mulé do balaio mais ou menos⁸⁹

Além dos grupos temáticos eleitos, foi observada ainda, no universo das 98 (noventa e oito) canções analisadas, a prevalência de temas voltados a:

- Questões religiosas, em 4,08% das canções. Observa-se a presença de expressões utilizadas em cultos ou orações, tais como Deus e Nossa Senhora, ou originárias do Candomblé.
- Samba, em 4,08 % das canções. Muitas letras contam a própria história do samba, desde o seu surgimento e enfrentamento de preconceitos até seu apogeu.
- Lazer/ Ludicidade, em 1,02% das canções. De forma altamente livre, estas canções falam de festas e alegria, com versos muitas vezes descomprometidos com o sentido, relatando o puro prazer de cantar.
- Natureza/cotidiano, em 9,18% das canções. Nesta categoria foram observadas letras que retratam elementos da natureza, como sol, chuva, frio ou animais.
- Família, em 5,10% das canções. Trata-se de relatos de situações envolvendo familiares, sobretudo mãe e irmãos.
- Ditos populares, em 4,16% das canções. Sentenças e expressões corriqueiras muitas vezes transmitidas de geração para geração.
- Uso do álcool, em 2,04% das canções. O uso excessivo da bebida alcoólica está associado à realidade boemia de muitos cantadores do Samba Chula.

⁸⁹ FERREIRA (20--), p. 157).

Figura 1 – Quadro Demonstrativo Análise 98 canções

Fonte: Autoria própria

A questão do uso excessivo da bebida alcoólica se configura como elemento discutido através das canções, fato associado à realidade boemia de muitos cantadores do Samba Chula.

Durante a realização desta pesquisa, foram analisados sambas cantados por grupos de Samba Chula, especialmente com os cantadores Zeca Afonso, João do Boi e Alumínio. Este último, sujeito de pesquisa desta dissertação, veio a falecer no mês de maio do ano corrente. Atualmente, continua no grupo o seu irmão, compositor e cantador João do Boi, com a tentativa de dar continuidade ao Samba Chula na região. Sobre o falecimento de Alumínio, em entrevista, diz Roberto Mendes: “O enterro de Alumínio aconteceu com o grupo cantando a Chula: uma coisa de arrepiar! A Chula perdeu Alumínio, perdemos um pouco mais do Recôncavo, A chula está acabando” (informação verbal)⁹⁰.

Roberto relata de forma emocionada, ao tempo em que ressalta a urgência de preservação dos conhecimentos presentes no Samba de Roda, especialmente através do registro das memórias e histórias dos antigos mestres do Samba Chula.

Tentou-se aqui realizar o exercício de compreensão dos significados propiciados pelos sambadeiros a partir das experiências impressas e traduzidas nas letras das canções.

Era a espontaneidade do sujeito o que, na energia formadora da fala, ganhava uma das suas formas de confirmação. Mas, por mais que se pudesse interpretar de modo fecundo, a partir desse princípio fundamental, a visão de

⁹⁰ Concedida por Roberto Mendes no dia 20 de junho de 2014, em entrevista.

mundo implícita nas línguas – de modo algum alcança-nos a vista, assim o enigma que a linguagem propõe ao pensamento (GADAMER, 1993 *apud* ALMEIDA, 2000, p. 120).

Na condição de hermeneuta, partimos de um determinado lugar interpretativo, o qual é distinto de muitos, por certo dos próprios cantadores e sambadores, mas essa diferença opera em favor da multiplicidade de conceitos apresentados e ensinados através das letras das canções.

Neste sentido, buscou-se na hermenêutica a interpretação do sentido e compreensão dos textos escritos, objetivando estabelecer relações que ofereçam subsídios para as conclusões (MINAYO, 2002). Esta autora diz que a hermenêutica caminha entre o que é familiar e estranho e busca “[...] esclarecer as condições sob as quais surge a fala” (p. 92).

O conjunto das canções analisadas neste trabalho deixa falar linguagens, pensamentos e comportamentos, contribuindo com o desenvolvimento de práticas pedagógicas, uma vez que comunica sobre contextos históricos e sociais que demarcam a história de vida do homem do Recôncavo, portanto, do homem brasileiro.

Em muitos momentos, priorizou-se o processo e os significados em vez do resultado, buscando-se no método da Análise do Conteúdo a interpretação do não dito, mas não deixou de ser importante a quantificação dos temas para objetivar os dados.

As canções entoadas na roda de samba sempre contam uma história. Pode ser sobre casos que acontecem na vida das pessoas, desejos daqueles que cantam, sentimentos dos que choram saudades da sua terra natal ou de alguém especial. Ou até mesmo uma homenagem aos antigos mestres do Samba de Roda do Recôncavo.

5 CULTURA POPULAR, APRENDIZAGEM E EDUCAÇÃO

Neste capítulo, abordaremos o Samba de Roda como elemento formador e propiciador de aprendizagens, considerando a discussão sobre os processos de aprendizagem não formal desencadeados de modo espontâneo. Os sambadeiros não se questionam quanto aos motivos que os faz sambar, eles apenas e simplesmente sambam de forma descomprometida e espontânea, assim como realizam outras tarefas cotidianas, como afirma Fernando de Santana: “O samba de roda é isso: a gente não tem preocupação com o público que vai assistir, a gente mesmo toca, a gente mesmo dança”⁹¹.

Trata-se de uma análise sobre formas de transmissão de saberes, considerando a influência da família e vivências sociais diversas, assim como a importância do Samba de Roda para a constituição da memória e o seu aproveitamento pedagógico em processos de escolarização através das múltiplas linguagens atuantes nesta roda de saberes.

5.1 MEMÓRIAS E LUGARES DE SAMBA: ENTRE CABOCLOS E REZAS

Dona da casa eu cheguei agora, Foi
agora que eu cheguei. Cheguei agora,
cheguei agora Com Deus e Nossa
Senhora⁹².

A verdadeira roda de samba pode se desenvolver espontânea e informalmente a qualquer momento e em qualquer local do Recôncavo, tanto na sala de uma casa de família, acompanhada de canto e palmas, por puro divertimento, como durante o encerramento de festividades religiosas, como as rezas de Santo Antonio, celebrações do Terno de Reis e nas festas dos padroeiros dos municípios do Recôncavo. “Não há ocasiões exclusivas para a realização do samba de roda, mas há aquelas nas quais ele é indispensável” (IPHAN, 2006, p. 19). Sobre os momentos e motivos que justificam a realização de uma roda de samba, podemos considerar:

Procedimento lúdico que pode ser tomado como uma unidade simbólica
elementar; passiva de articulação com outras, na tessitura de festas

⁹¹ Informação verbal concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista

⁹² Chula cantada pelo grupo Samba Chula de São Braz para iniciar sua apresentação, especialmente depois das rezas de santos Católicos. João do Boi afirma propriedade autoral quanto à canção.

tradicionalis baianas, mas corresponde a um folguedo costumeiramente realizado, também, fora desse contexto – a diversos pretextos...e, muitas vezes, sem outro fim que um desfrute imediato. (SERRA, 2009, p. 13)

Nas entrevistas realizadas com integrantes do grupo Samba Chula de São Braz, foi possível identificar, entre outros aspectos, a presença do Samba de Roda durante as festas religiosas, assim como destacou Dona Nice, sambadora do grupo e esposa de João do Boi: “Minha mãe tinha devoção a Santo Antonio, São Cosme e São Damião. Então fazia aquele caruru, dava o caruru aos sete meninos, depois vinha à reza, e depois da reza vinha o samba até de manhã” (informação verbal)⁹³.

As rezas de santos católicos se constituem em contos orais que promovem o processo de sociabilidade entre moradores de um lugar, assim como atribuem valor religioso à identidade local. Trata-se de manifestações culturais que atravessaram o tempo através da oralidade, formas expressivas em torno das quais são articuladas visões de mundo, valores e experiências. Quanto à presença do Samba Chula após a realização das rezas de santos católicos, Zeca Afonso complementa:

Por volta do Séc. XVIII vieram os negros escravizados e veio meu tataravô, o avô do meu avô, ele juntamente com os outros festejavam Santo Antonio, São Cosme e São Roque, faziam a reza e quando terminava a reza, começava o Samba Chula. O samba era apropriado para a devoção, para as rezas de São Roque, São Cosme e Damião e Santo Antonio. (informação verbal)⁹⁴

Através dos relatos obtidos durante as entrevistas, foi possível observar que a realização do Samba Chula estava prioritariamente associadas às rezas, as quais cultuavam entidades católicas. O Samba de Roda traz como suporte determinante tradições culturais transmitidas por africanos escravizados e seus descendentes. Neste sentido, o Samba também se encontra relacionado ao Candomblé, com suas influências africanas, aspecto bastante visível na variação intitulada Samba de Caboclo.

⁹³ Concedida por Nice no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

⁹⁴ Concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

Pelos canaviais e moendas do engenho o batuque fez do Samba-Chula irmão e entraram esses mabaços no salão litúrgico dos primeiros candomblés dominando o canto das corimbas. Depois, sincretizados, subiram os degraus da igreja católica, se umbigaram no adro e avançaram pela nave solene misturando resposos e hinos católicos ao canto profano. Hoje não há quem duvide que o Samba-Chula do Recôncavo é batuque de santo, bailado rezador. Senão vá ver as trezenas de Santo Antônio, a dança de São Gonçalo, o caruru de Cosme e Damião. (FERREIRA, 20--, p. 140)

Trata-se de uma reinvenção de significados, conhecimentos africanos que aqui foram ampliados pelos seus descendentes, conduzindo à constatação de que as religiões afro-brasileiras envolvem aspectos africanos e brasileiros, ao mesmo tempo. Sobre este aspecto, Zeca Afonso complementa: “O Samba veio da África, mas veio em duas partes, veio uma parte do Candomblé, mas meu pessoal não tinha ligação” (informação verbal)⁹⁵. Neste contexto, justifica-se a predominância de elementos da religião católica nas letras do Samba Chula Filhos da Pitangueira, do qual faz parte.

Expressões como *Deus e Nossa Senhora* foram identificadas nas canções analisadas. Muitos cantadores e sambadeiras relataram, durante as entrevistas, que frequentam as igrejas locais, fato distinto caso as letras analisadas fossem de grupos centrados no Samba de Caboclo, assim como segue ilustrado:

Fui pegar água no poço
 Panã, panã
 Lá na ilha do dendê
 Panã, panã
 Nanã veio me socorrer
 Panã, panã
 Lá na ilha do dendê
 Olha samba baculê
 Cambono siguringoma
 Olha samba baculê
 Aê, aê, caboclo Marongá
 A comida do cabôco
 É abroba e é malá
 Olé bandaranga

⁹⁵ Concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

O dono deu a sala
 Olé bandaranga
 Kundandô
 Vamo-nos embora
 Para minha aldeia
 Ô, vamo-nos embora, ô caboco
 Lá para juremeia⁹⁶

O Samba de Roda revela a corporeidade e musicalidade da presença africana no Brasil, apresentando relação com a religiosidade do Candomblé, assim como com as festas católicas, perfazendo então o chamado sincretismo religioso, fruto de contatos culturais múltiplos.

A singularidade do Samba de Roda para seus praticantes tem relação com a maneira como este permeia as mais diversas expressões do rico patrimônio imaterial da Bahia, e em particular do Recôncavo, como que acrescentado, feito um *intermezzo* ou conclusão de caráter lúdico, aos mais variados eventos do calendário festivo religioso ou civil. (IPHAN, 2006, p. 20)

As rezas para os cantadores e sambadeiras se constituíam em momentos que asseguravam a manutenção do Samba Chula na região do Recôncavo, sendo uma forma de garantir que a Chula fosse realizada. A preservação das rezas católicas se fazia muito necessária para os cantadores, fato este que justifica o empenho de Zeca Afonso, que, para além de cantador de chula, tornou-se também um cantador de rezas:

Depois que meu avô morreu também a pessoa que cantava as rezas, porque as rezas eram cantadas e se não tinha reza não tinha samba, porque o samba existia por causa da reza. Aí eu fiquei pensando: O que é que eu faço? Não tinha ninguém na região que soubesse cantar reza. Eu já tava rapaz, e então, aqui tinha um padre que naquele tempo era frade, chamava Frei Humberto. Eu cheguei na igreja e então conversei com ele, assim como estou neste momento conversando com você e disse: Eu quero que o senhor me ensine a cantar reza na casa das pessoas que tem devoção por Santo Antonio, São Cosme e São Roque. O que eu tenho que fazer para cantar reza na casa dessa gente que tem essa devoção? Ele então disse: que idade você tem? Eu disse, eu tenho 21 anos, e ele respondeu: Gostei! Muito bem, eu vou lhe ensinar. Eu então muito curioso, eu fui aprendendo e já na quarta vez, ao final dos ensinamentos, ele disse: Você tá preparado para cantar reza em qualquer

⁹⁶ FERREIRA (20--, p. 259).

parte do mundo, ninguém vai dizer que você está errado. O Frade então abriu uma peça, tirou um livro e disse: aqui é o Adoremos, toda reza que tem no mundo, tá aí. É seu, pode levar e pode cantar reza em qualquer lugar que ninguém vai dizer que você tá errado. Você está pronto! Em seguida fui direto para casa de Dona Salú⁹⁷ e disse a ela que eu tinha aprendido a cantar reza e que se ela quisesse voltar a rezar que eu podia cantar e então já ficou agendado para o mês de junho, rezar o santo Antonio. Na hora que eu comecei a cantar a reza o samba veio para frente! (informação verbal)⁹⁸

Os relatos sobre as festividades religiosas envoltas pelo Samba de Roda também constituem lembranças sobre as próprias origens, memórias de infância, amigos e família, entre os quais muitos já se foram, assim como narrou a sambadeira Dora, em um dos momentos de entrevista:

Minha mãe era devota de São Cosme, Santo Antonio, e aí tinha que trabalhar o ano todo pra nesse dia dar tudo que pudesse. Que era samba e foguete a noite toda. Santo Antonio, Cosme Damião e São Roque, era a devoção dela. Então eu sou a caçula, que Deus já levou todo mundo, mas naquele tempo estavam todas juntas. Aí eu vendo mamãe sambar: “Vamos Nitinha”, me chamava de Nitinha. Aquele tempo, meu Deus do Céu, com tamanquinho, aquele vestido de chita, às vezes descalça também. (informação verbal)⁹⁹

Os relatos de cantadores e sambadeiras da região confirmam que o Samba de Roda inicialmente acontecia durante festividades religiosas que envolviam rezas, porém, em determinado momento, deixou de ser exclusivamente associado às mesmas, passando a ser realizado fora deste contexto, assim como relata Dona Nice: “Mas depois chegou esse negócio de sambar pra sair pra fora, antes sambava em reza, em caruru, e a gente sambava quando tinha a reza” (informação verbal)¹⁰⁰. Frente aos impactos e propagação das apresentações, o Samba de Roda passou então a ser realizado em diversos lugares e momentos, fato que fez com que certos grupos realizassem apresentações até mesmo fora do País. Quanto ao reconhecimento do Samba de Roda para a cultura popular brasileira à busca de sua propagação e reconhecimento social, convém considerar:

⁹⁷ Moradora de São Francisco do Conde, dona da casa onde a maioria das rezas eram realizadas.

⁹⁸ Concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

⁹⁹ Concedida por Dora no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

¹⁰⁰ Concedida por Nice no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

Criação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia; o crescimento dos convites a grupos de samba de roda e a realização de gestões fundamentais para implantação de uma rede de Casas do Samba no Recôncavo baiano para intercâmbio, pesquisa, difusão e transmissão de conhecimentos, além de atividades ligadas a produção e a reprodução do Samba de Roda. (IPHAN, 2006, p. 15)

E Dora, já em idade avançada, complementa com nostalgia: “Naquele tempo todo mundo era alegre. Não tinha energia, não tinha água, não tinha nada, era um candeeiro aceso a noite toda. Fogo de lenha” (informação verbal)¹⁰¹. Através de sua narrativa, a sambadeira reconstrói experiências vividas, confirmando assim o que diz Gatti (2005) sobre o fato de que a recordação funciona como um mecanismo de reafirmação da própria identidade, trazendo benefícios de restauração do equilíbrio psíquico, assim como manutenção e melhora do senso de dignidade dos idosos.

As lembranças são determinantes na construção da identidade individual e coletiva. A memória permite o sentimento de pertencimento a uma origem comum e prolonga a existência para além da dimensão biológica. Segundo Rüsen (2001, p. 61-66), a narrativa histórica recorre à lembrança para interpretar as experiências do tempo. Além disso,

[...] induz a memória permitindo uma representação de continuidade, ou uma atribuição de sentido para a narrativa histórica: [...] a narrativa constitui a consciência histórica ao representar as mudanças temporais do passado rememoradas no presente como processos contínuos nos quais a experiência do tempo presente pode ser inserida interpretativamente e extrapolada em uma perspectiva de futuro.

Dora confirma ainda que, mesmo em meio às limitações socioeconômicas, o povo do Recôncavo encontrava formas de resistir às dificuldades, tendo o samba como amenizador de dores do corpo e da alma, desde os canaviais até a vida em liberdade nas comunidades urbanas e rurais.

Os laços afetivos entre familiares contribuem para que determinadas práticas sejam perpetuadas, a exemplo da prática do Samba Chula, como manifesto cultural transmitido de geração a geração. Em meio à análise das entrevistas, foi possível identificar a influência da família para a iniciação dos seus membros no Samba de Roda, assim como os impactos da

¹⁰¹ Concedida por Dora no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

mesma para a manutenção desta prática. Sobre esta questão, Dora reporta as palavras de seu neto: “Meu avô comprou um pandeiro pra mim, eu quero fazer o samba quando ele morrer, compra um cavaquinho para meu irmão e me dá um pandeiro, pra fazer o samba” (informação verbal)¹⁰². Ainda sobre este aspecto, comenta Zeca Afonso: “Meu avô começou a me ensinar quando eu tinha cinco anos, meu avô me ensinou as regras e então comecei a apreender” (informação verbal)¹⁰³.

Complementa Dona Nice, sambadeira do grupo de São Braz:

E meu pai era a mesma coisa! E a mesma coisa é com meus filhos e netos. As netas já tá tudo nesse mesmo caminho do Samba. Meu neto mesmo, bisneto, com três aninho ele queria porque queria sambar. Ele garrou em minha saia, gravou um DVD com ele, danadinho sambando. (informação verbal)¹⁰⁴

Ainda sobre os ensinamentos do Samba de Roda, transmitidos em família, João do Boi acrescenta: “Apreendi com meus mais velhos, meu avô, bisavô, meu irmão Deus levou e eu estou aqui para fazer por mim e ele” (informação verbal)¹⁰⁵. Ainda neste aspecto, em entrevista, afirma Fernando:

Trata-se de uma cultura popular que vai passando de geração para geração, às vezes as pessoas me perguntam: você fez isso quando? E eu respondo: eu não fiz, eu estou dando continuidade ao que eu já encontrei. Quando eu cheguei eu encontrei pessoas, como meus avos que já falavam a mesma coisa. Tudo que sei de samba de roda eu aprendi em São Braz, desde os oito anos, lugarejo de pescadores, onde as pessoas não tinham um outro tipo de música, era a serenata ou o samba de roda. Meu pai gostava muito de samba de roda, minha avó parte de mãe e parte de pai, assim como minha tia Dora. A gente vem acompanhando de muitos anos essas raízes. (informação verbal)¹⁰⁶

Ainda quanto à realização de ensinamentos do Samba Chula em família, Zeca Afonso corrobora:

¹⁰² Concedida por Dora no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

¹⁰³ Concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

¹⁰⁴ Concedida por Nice no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

¹⁰⁵ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

¹⁰⁶ Concedida por Fernando de Santana no dia 25 de junho de 2014, em entrevista.

Aos cinco anos, meu avô começou e me ensinar as regras e então comecei a aprender, ele reconheceu em mim a competência de dar continuidade ao Samba Chula, e chegou a me falar que estava me ensinando para no futuro eu dar continuidade ao Samba Chula. (informação verbal)¹⁰⁷

Em meio à investigação das rodas de samba, é possível observar relações de afetividade, respeito, gratidão e reconhecimento social entre os envolvidos, valores aprendidos com os antepassados, os quais são cantados e praticados entre cantadores e sambadeiras, e por estes ensinados aos seus descendentes.

O sentimento de respeito e amizade, notável entre os irmãos Saturno, João do Boi e Alumínio (in memorian), cantadores do grupo Samba Chula Raízes de São Braz, foi algo bastante observado. Durante suas apresentações e momentos de entrevistas, estes fizeram questão de ressaltar a relação de companheirismo e afetividade¹⁰⁸ que nutrem entre si e com o Samba Chula. Os irmãos relatam que nunca realizavam ensaios, as canções surgiam naturalmente durante suas conversas; João do Boi chega a mencionar que, apenas em olhar para o irmão, já sabia o que iria cantar. Em uma das entrevistas que antecederam a morte de Alumínio, João do Boi afirmou: “Com este homem vou a qualquer lugar, me sinto mais forte” (informação verbal)¹⁰⁹.

No universo dos envolvidos diretamente com o Samba Chula, foi possível verificar a presença da afetividade não somente entre aqueles que possuem laços de sangue, mas também entre todos os participantes das rodas de samba, fato confirmado pelas canções que tratam de sentimentos, paixões e emoções diversas, as quais implicam dor ou prazer.

Muitas famílias do Recôncavo conheceram o samba por influência dos seus antepassados, mas, mesmo aqueles que não possuíam um familiar envolvido com o ritmo, também puderam conhecê-lo em meio ao convívio social e aprendizagens obtidas nas vivências extra familiares. Sobre este aspecto, é possível observar no depoimento abaixo, de Maria Rita S. Machado:

¹⁰⁷ Informação verbal concedida por Zeca Afonso no dia 30 de junho de 2014, em entrevista.

¹⁰⁸ “Conjunto de fenômenos psíquicos que se manifestam sob a forma de emoções, sentimentos e paixões, acompanhados sempre da impressão de dor ou prazer, de satisfação ou insatisfação, de agrado ou desagrado, de alegria ou tristeza”. (FERREIRA, A. B. H. 1994, p. 24)

¹⁰⁹ Concedida por João do Boi, no dia 05 de abril de 2013, em entrevista.

Não vou dizer nem que aprendi com minha mãe, que minha mãe nunca gostou de samba, era uma pessoa meia pacata. Mas aprendi com as pessoas daqui, da terra, as pessoas mais antigas que saiam com a barquinha, e eu desde pequena acompanhava e aprendi. (IPHAN, 2006, p. 64)

Reconhecer que fora da família também é possível aprender e ser influenciado pelo Samba de Roda, como por qualquer outro elemento cultural, é reconhecer a existência de distintas instâncias formadoras distintas presentes em sociedade, as quais não são reconhecidas como espaços de aquisição de saberes pelo fato de não desenvolverem uma educação de cunho formal, que é exclusivamente restrita às escolas regulares, ficando então em segundo plano aquelas aprendizagens que acontecem no contexto da educação informal: “os agentes educadores são os pais, a família em geral, os amigos, os vizinhos, os colegas da escola, a igreja paroquial, os meios de comunicação de massa etc.” (GOHN, 2001, p. 17).

5.2 A MUSICALIDADE DO SAMBA COMO VEÍCULO DE ENVOLVIMENTO SOCIAL

Em meio à prática do Samba de Roda, é possível observar a transmissão de valores, atitudes, conhecimentos e formas de enfrentamento das dificuldades cotidianas, que constituem sentidos existenciais envolvidos neste elemento cultural. As letras do Samba de Roda contam, entre outras questões, sobre a história de sofrimento enfrentado pelo homem do Recôncavo em relação a sua posição no mercado de trabalho, em especial no contexto da escravidão, à qual uma grande parcela da população esteve submetida.

A execução de cantos de trabalho à medida que cortavam a cana em duplas, para certos cantadores, pode ter sido o contexto em que as primeiras parselhas do Samba Chula foram se constituindo, em meio ao trabalho no canavial. Contam sobre formas de resistência e resiliência em relação às atrocidades sofridas neste lugar, onde, sob o sol durante o corte da cana, muitos conseguiam sentir prazer em cantar, uma forma de manter alegria e esperança em projetos de vida futuros. Quanto a esta questão, convém considerar:

Eram negros os homens, mulheres e crianças que cuidavam dos canaviais, faziam os engenhos funcionarem, mantinham toda a infra-estrutura necessária para o bem viver de seus senhores... e ainda promoviam magníficos batuques. Como hoje também o são os trabalhadores ocupados com a cata de mariscos, com a pequena lavoura ou com o refino de petróleo, e com o samba de roda. Tamanha predominância negra faz com que o

Recôncavo resguarde práticas culturais que são, a um só tempo, uma síntese das experiências das populações africanas no Brasil, e a evidência da enorme criatividade dos seus descendentes. (IPHAN, 2006, p. 28)

Além da ação da parelha (dupla) que canta a chula, temos uma resposta em coro, chamado relativo, assim como já mencionado nesta dissertação. Através da Chula, foi possível observar o favorecimento de relações de integração mútua entre estes cantadores e cantadoras, uma vez que as mulheres sambadeiras também podem participar da emissão dos cantos de resposta à chula, comunicando ideias e conhecimentos, uma atividade que possibilita contato com o outro, resgate do convívio social e descoberta de uma atividade prazerosa. Silva (2001, p. 24) afirma que “A música poderá contribuir para um maior desenvolvimento sensível e intelectual através do Canto Coral num processo interdisciplinar com as outras linguagens artísticas”.

A atividade de cantar a chula possibilita a utilização da música enquanto linguagem lúdica para participação em um grupo social. O canto da chula foi se constituindo nestes espaços como uma forma de expressão de sentimentos, manutenção da memória, participação no convívio social, assim como elevação da autoestima.

Considerando que o vocábulo “estimar”, de origem latina “estimãre”, remete a dois significados: avaliar e amar (CUNHA, 2001) é possível inferir que o conceito de autoestima corresponde tanto a um processo de autoavaliação, como ao sentimento que temos por nós mesmos. Este aspecto é necessário de ser cultivado em meio às situações de baixa autoestima, às quais estavam sujeitos os chuleiros em um contexto escravizador. A musicalidade da Chula, realizada em grupo, favorecia a melhora da autoestima, assim como o respeito ao próximo.

Foi observado, entre cantadores de Chula, que muitos conseguiam cantar canções completas sem talvez serem capazes de pronunciar mais do que poucas palavras desta mesma canção fora do seu canto. Desta forma, manejando as linguagens que lhes são acessíveis, conseguem imprimir identidade em suas canções. O uso de vocabulário simples, frases curtas e repetitivas, como verificado nas canções do Samba Chula, em meio às pausas, favorece o ouvinte no processamento dos seus significados.

O ritmo das canções auxilia na retenção de informações na memória, especialmente vocabulário, fazendo-as diferir da linguagem destituída de artifícios musicais, por ser menos envolvente ao aprendiz, tornando-as mais sensíveis e tocantes. Através da música, o aprendiz

lança mão de estratégias compensatórias, utilizando seu conhecimento de mundo para processamento das novas informações.

Segundo Barcellos (1992), a música acompanha cada indivíduo desde antes de seu nascimento e é utilizada como elemento de expressão individual e coletiva. Neste sentido, aprender pela música é algo necessário aos tempos atuais, uma vez que a escola ainda apresenta-se tão distante do universo dos alunos. O que é desenvolvido em sala de aula com um texto também pode sê-lo com a música, seja entre crianças ou adolescentes, transformando o que poderia ser enfadonho em uma atividade estimulante e prazerosa, portanto significativa, uma vez que tem relação direta com a realidade e conhecimento de mundo do aprendiz. Do mesmo modo os sujeitos trazem para o seu aprendizado suas próprias crenças, objetivos, atitudes e decisões os quais influenciam na forma como chegam à aprendizagem.

O conhecimento é significativo por definição. É o produto significativo de um processo psicológico cognitivo (“saber”) que envolve a interação entre idéias “logicamente” (culturalmente) significativas, idéias anteriores (“ancoradas”) relevantes da estrutura cognitiva particular do aprendiz (ou estrutura dos conhecimentos deste) e o “mecanismo” mental do mesmo para aprender de forma significativa ou para adquirir e reter conhecimentos. (AUSUBEL, 2003, não paginado)

Qualquer sujeito, desde a infância, muito provavelmente teve experiências positivas com alguma música, seja ela qual for. A música pode ser encontrada em muitas culturas e faz parte do nosso processo de comunicação; ela está em toda parte, presente nos momentos mais significativos, assim como entre as metodologias de ensino recentemente privilegiadas em sala de aula, considerando que o principal interesse do aluno encontra-se em sua relação com a vida, estabelecendo então novas formas de ser e estar no mundo.

Assim, a música pontencia a linguagem verbal à medida que transmite ensinamentos através de canções.

Um tempo que marca o corpo e constrói a memória. As músicas de nossas vidas fazem parte dessa construção. São canções de ninar, as músicas da escola, os brinquedos cantados, as canções cívicas, as canções de amor, de amizade, enfim, de todos os tempos e sentimentos. (SOUZA, 2006, p. 1218)

É importante frisar as interações possibilitadas pela música e a sua viabilidade para o ensino do vocabulário, considerando o significado que ocupa nas vidas das pessoas e seu estímulo à criatividade. Cada canção do Samba Chula contém uma significativa informação cultural, o que o aluno já sabe, ou seja, o seu conhecimento prévio representado muitas vezes por ideias, fatos, princípios, se constitui como determinante para o processo da sua aprendizagem.

O sentimento transtemporal despertado por melodia e letra e a importância do conteúdo são necessários ao desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem, considerando que as canções envolvem a letra e som, elementos que lhes conferem uma riqueza ainda maior de informações e impactos afetivos.

Na análise de conteúdos das canções da Chula, como aprofundado no capítulo anterior, são especialmente focalizados nas pessoas e seus interesses, os lugares e o tempo, configurando possibilidades de discursos sobre o cotidiano do Recôncavo. A repetição, tão presente nas canções do Samba Chula, desempenha papel importante para a aprendizagem e remete ao que defende Piaget (1923) em relação à linguagem egocêntrica, a linguagem das crianças que costumam ouvir-se repetindo. As canções funcionam como uma estratégia cognitiva, uma vez que são ouvidas várias vezes, tornando-se essenciais para o desenvolvimento da oralidade e compreensão da escrita à medida que implicam um entendimento significativo.

Pela música, é possível aprender a língua materna, conhecer a cultura popular e a história do próprio povo, constituindo uma favorável atividade para o trabalho pedagógico. No Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (1998), no qual estão organizados os blocos o fazer musical e a apreciação musical, fica evidenciada a importância desta modalidade para o desenvolvimento de competências e habilidades, que incluem o conhecimento de gêneros musicais existentes no nosso cotidiano.

Para o desenvolvimento da habilidade escrita, através do trabalho com a música é possível esperar que os alunos consigam responder questões gerais e específicas sobre a letra da música, realizar interpretações, transmissão de sentimentos e opiniões, expressando comportamentos sociais para a linguagem.

Compreender as rodas como construção situada, historicamente contextualizada, um patrimônio cultural dos povos, e buscar integrá-las à educação, tomando-as como inspiração para a elaboração de um dispositivo pedagógico curricular. (NASCIMENTO; JESUS, 2012, *apud* SANTOS, 2012, p. 164)

Além da música, a questão do movimento também é relevante para o contexto de aprendizagem. No Samba de Roda, a questão do movimento apresenta-se especialmente nos movimentos das sambadeiras na roda. Trata-se de uma dança circular, caracterizada pelos seus praticantes como uma forma de bem-estar e prazer físico e mental.

As danças circulares brasileiras nasceram em âmbito familiar e constituem formas de eternizar as tradições de origem. Suas formações são repassadas de pai para filho com o objetivo de perpetuação da própria prática cultural. Exemplos de danças circulares: ciranda, quadrilha, carimbó, capoeira, danças indígenas e o próprio Samba de Roda, especialmente o Samba Chula, que propicia um espaço diferenciado de relacionamento entre os seus envolvidos, mediante o qual se experimenta o limite e o ritmo. Em meio ao movimento realizado no do Samba Chula, além da exploração do espaço à sua volta, o corpo também entra em contato com outras pessoas que se encontram no mesmo local, surgindo, do exercício de interação, oportunidades de respeito e senso de limites, uma vez que é pelo seu corpo que o sujeito percebe o mundo à sua volta.

Neste movimento, as funções cognitivas realizam a comunicação do eu com o mundo, à medida que os gestos são representados através de palavras, aspecto requerido especialmente no momento de aquisição da leitura e escrita.

Durante muito tempo, o termo *Inteligência* foi identificado com o Q.I. – coeficiente intelectual, algo fechado e limitado, relacionado apenas a habilidades de caráter linguístico e matemático. Assim a ciência permaneceu subordinada à ideia de uma inteligência única, fechada. Com a teoria das Inteligências Múltiplas, desenvolvida por Howard Gardner (1983), podemos considerar as inúmeras capacidades existentes em cada ser humano e definir a inteligência como propriedade de dimensões diferentes, que se caracteriza pela forma como alguém realiza uma determinada tarefa. A inteligência, então, refere-se à capacidade de resolução de problemas e, como tal, envolve habilidades de ordem prática, criativa e analítica.

As pessoas têm estilos diferentes de aprendizagem. Não há uma pessoa igual à outra. As preferências de cada aprendiz não são exatamente as mesmas, mas isto não quer dizer que são melhores ou piores. Os indivíduos possuem potenciais diferentes, mas todos nascem com capacidade para desenvolver todas as inteligências. O termo inteligência ganha uma conotação plural, tornando difícil conseguir manter um estado de excelência organizacional se todas as habilidades realmente não forem consideradas de forma harmônica e diversa.

A noção de cultura é básica para a Teoria das Inteligências Múltiplas. Com a sua definição de inteligência como a habilidade para resolver problemas ou criar produtos que são significativos em um ou mais ambientes culturais, Gardner (1983) sugere que alguns talentos só se desenvolvem porque são valorizados pelo ambiente. Ele afirma que cada cultura valoriza determinados talentos, que podem ser dominados por uma quantidade de indivíduos e, depois, passados para a geração seguinte como, por exemplo, conhecimentos relacionados à música e dança inerentes ao contexto do Samba Chula.

A cultura do Recôncavo é refletida nas canções do Samba Chula; portanto, elas precisam ser exploradas e discutidas em sala de aula, uma vez que aproximam o aluno de aspectos sociais e culturais pertinentes, favorecendo a ampliação das competências relacionadas ao universo da leitura e da escrita. Através das rodas de samba é possível observar, ainda, um trabalho corporal de coordenação global e até mesmo uma representação cênica, à medida que toda música conta uma história que pode ser tanto parte da realidade como utópica, em resposta ao inconsciente dos compositores e cantadores da Chula.

5.3 APRENDIZAGENS DO SAMBA

João do Boi, homem simples, sujeito de pesquisa já citado nesta dissertação, revela, nas entrevistas realizadas, aprendizagens e ensinamentos obtidos em meio à vivência com o Samba de Roda. Este compositor e cantor, mesmo sem saber ler e escrever, reconhece e identifica transformações sociais alcançadas em sua vida através do Samba, identificando-o como elemento libertador da exclusão social. Sobre este processo de reconhecimento, Dora corrobora:

É o maior sambador da região. É o homem que canta a Chula, canta todas as espécies de Samba. E quando ele canta mexe com os sentimentos das pessoas, porque a voz é muito bonita. Sabe ritmo, pandeiro do bom, e aqui não tem, aqui nessa região não tem ninguém igual¹¹⁰.

Figura 02 – João do Boi, Dora e Nice em São Braz

¹¹⁰ Concedida por Dora no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.



Fotógrafo: Hozana Lemos (2014).

João do Boi, hoje com 79 anos, divide suas atividades entre o trato com os animais na zona rural, motivo pelo qual recebeu seu apelido, a função de capineiro, a que estava realizando durante a primeira entrevista concedida a esta pesquisa, e a função de cantador do Samba Chula. Trata-se de um homem trabalhador, que, mesmo com o avançar da idade, demonstra força, inteligência e muita criatividade frente ao cansaço diário e ao próprio processo de envelhecimento; e que personifica os impactos do Samba de Roda enquanto elemento cultural, a envolver e acompanhar sua vida desde o nascimento.

Ouvir uma chula torna-se oportunidade de experienciar o cotidiano do Recôncavo, costumes, formas de vida e ditos populares presentes neste lugar. Trata-se de uma forma de ser e estar no mundo, diferenciada enquanto identidade do homem do Recôncavo, assim como um sentimento de pertença encontrado entre cantadores e sambadeiras da região.

As letras do Samba de Roda ensinam a não desistir mesmo frente às dificuldades cotidianas e colocam o amor como um sentimento universal e necessário à vida terrena, ilustram ainda formas de comportamento amoroso desejáveis entre homens e mulheres, conservando a mulher em uma posição oscilante entre ser passivo e desprovido de atitudes ou aquela que trai a confiança do seu parceiro. A imagem da mulher apresenta-se configurada de forma

sensualizada em muitas canções. A sedução se apresenta como marca fundamental, e o homem, como ser dominante ou dominado ao dispor do sentimento amoroso ou sexual.

A disciplina necessária ao Samba Chula é registrada em seu ciclo de realização, o qual distribui momentos de canto e dança de forma organizada, implicando a manutenção de tempos e espaços regulares necessários à execução do Samba Chula, assim como a organização para que as aprendizagens possam acontecer. Trata-se de uma educação que envolve espírito e corpo de forma contextual e responsável:

Podemos pensar o corpo como algo que se produz historicamente, o que equivale dizer que o nosso corpo só pode ser produto do nosso tempo, seja do que dele conhecemos, seja do que ainda está por vir. Um corpo que, dada a importância que hoje apresenta no que respeita à construção de nossa subjetividade está exigindo de nós não apenas a busca constante de prazeres sempre reinventados, mas também disciplina, responsabilidade e dedicação. Um corpo que, ao mesmo tempo que é único e revelador de um eu próprio, é também um corpo partilhado porque é semelhante e similar a uma infinidade de outros produzidos neste tempo e nesta cultura. (GOELLNER, 2008, p. 40)

Para que a realização da Chula aconteça de forma semelhante ao modo originário dos antepassados, exige-se dos cantadores e demais envolvidos com a roda, o estabelecimento de uma verdadeira rotina, fato que, para o adulto, muitas vezes, é considerado desmotivador e repetitivo. Porém, a fidelidade às antigas práticas faz com que esta tarefa seja realizada em alguns grupos de Samba Chula, como ocorre no Grupo Filhos da Pitangueira, já citado nesta dissertação. Quanto ao aspecto formador do Samba de Roda, cabe ressaltar que se faz importante a existência de uma rotina de aprendizagem, a qual possibilitará aos envolvidos se sentirem seguros, desenvolvendo assim a própria autonomia e controle das atividades que irão acontecer.

A história do Samba de Roda no Recôncavo, a prática e forma de fazer samba apresentam-se como conhecimentos aprendidos nas letras do Samba Chula. Há canções que tratam do contexto do Samba de Roda, expressando sua proibição inicial ou liberação em determinado momento de sua história:

Tava na beira do rio
Quando a polícia chegou

Vamo acabar com esse samba
Que o delegado mandou¹¹¹

O elemento de ludicidade encontra-se presente em qualquer canção do Samba de Roda, mesmo que fale de sofrimento, pois até este é expressado em versos cantados e sambados de modo festivo. Os momentos de samba são de alegria e contentamento.

O canto da Chula tem características unificadoras, uma vez que o ouvinte pode se colocar no lugar do cantador e aproximar-se do mundo de sentimentos criado pelo mesmo. Porém, cabe considerar que existem elementos que apenas podem ser sentidos em determinadas situações hermenêuticas; isto, por exemplo, faz que o mar do Recôncavo nunca possa ser vivido da mesma forma por sujeitos que não tenham familiaridade com ele, ou seja, a experiência de sentido desse mar, na consciência, é distinta de sujeito para sujeito. Trata-se da premissa de base adotada para a análise dos elementos desta pesquisa, considerando que o conhecimento do mundo se realiza para cada pessoa de forma distinta, possibilitando-se o mergulho em “mares nunca de antes navegados” (CAMÕES, 1990, p. 29).

Esta roda de samba que gira envolvendo pessoas e lugares procura espaço em favor da manutenção de valores e atitudes necessários à vida em sociedade, mas, por outro lado, é preciso estar sensível para envolver-se e aprender com seus pares. Questões como dar as mãos em círculo, ouvir, cantar, tocar, incentivam o desenvolvimento, promovem a socialização e colaboram para o desenvolvimento do espírito de grupo, qualificando o Samba de Roda como processo de educação informal, o qual:

[...] opera em ambientes espontâneos, onde as relações sociais se desenvolvem segundo gostos, preferências ou pertencimentos herdados. Os saberes adquiridos são absorvidos no processo de vivência e socialização pelos laços culturais e de origem dos indivíduos. (GOHN, 2001, p. 18)

As experiências escolares convivem com as extraescolares. Os sujeitos atuam e aprendem a ser o que são construindo a sua identidade tanto pelas experiências da escola como pelas experiências realizadas fora do âmbito escolar. Os alunos, professores e funcionários são sujeitos de ensino e elementos constituintes de uma sociedade, sendo portanto, cidadãos, pois

¹¹¹ FERREIRA (20--, p. 188).

não deixam de ser o que são quando estão na escola ou fora dela: seres sociais. Desta forma, convém considerar que, para agir e intervir nos problemas sociais é necessário partir da vida cotidiana, isto é, da vida que se vive.

O reconhecimento desta roda de valores, conhecimentos e práticas de caráter informal e espontâneo não é algo valorizado nas práticas curriculares das escolas, nas quais não é considerada a possibilidade de integração das rodas culturais aos processos educativos formais.

Articular a educação, em seu sentido mais amplo, com os processos de formação dos indivíduos como cidadãos, ou articular a escola com a comunidade educativa de um território, é um sonho, uma utopia, mas também uma urgência e uma demanda da sociedade atual. (GON, 2010, p. 15)

Os termos roda e aprendizagem, observados de maneira informal e assistemática no contexto do Samba de Roda, constituem elementos presentes no contexto da educação formal, porém vivenciados de formas distintas em comparação com a roda de samba. Esta abriga um mundo de saberes, valores, comportamentos e canções, sendo uma roda muito simples e, ao mesmo tempo, bastante complexa; uma manifestação que envolve e ensina aqueles que dela participam.

Aprende-se o samba de roda e, não necessariamente, em horas e locais específicos para o aprendizado. É importante que a intervenção nessa área leve isto em conta e evite ao máximo o risco da escolarização desta forma de expressão. (IPHAN, 2006, p. 87)

O Samba de Roda possui características espontâneas e libertárias que não podem ser limitadas quando da presença das regras impostas por um modelo de educação formal. O estabelecimento de diálogos entre o Samba Chula e a educação regular não implica abandono de suas características de origem, ou seja, aquilo que o faz Chula e o constitui como conhecimento informal. Trata-se de um movimento sistemático e, ao mesmo tempo, assistemático, ou seja, uma maneira informal e prazerosa de se realizarem aprendizagens, assim como acontece nas rodas de samba.

As rodas constituem referências culturais que nos remetem a nossa ancestralidade, tais como as rodas de conversa, de capoeira, brincadeiras de roda; estas últimas, durante muito tempo, foram as principais atividades lúdicas de crianças, sendo largamente usadas em todo o território brasileiro. Torna-se necessário o retorno aos círculos de brincadeiras infantis, numa valorização histórica, a fim de incentivar as relações interpessoais e o respeito mútuo através da música e, neste caso, das rodas de samba, com seus saberes, vivências e acolhimento.

Sua performance tem caráter inclusivo, ou seja, todos os presentes, mesmo que ali estejam pela primeira vez, são em princípio instados a participar, cantando as respostas corais, batendo palmas no ritmo e até mesmo dançando no meio da roda caso a ocasião se apresente. (IPHAN, 2006, p. 24)

Inevitavelmente, o currículo oficial da escola não deixa de ser influenciado pelas vivências de professores e alunos, mas este conhecimento não é autorizado. A institucionalização das experiências das rodas de samba há de favorecer conexões entre as comunidades populares da região, as escolas e a própria Universidade.

Na vida cotidiana das escolas/classes, os currículos reais não correspondem àqueles das propostas oficiais, pois de modo consciente ou não, todos os atores do processo pedagógico trazem para a prática curricular os seus saberes, valores e crenças, “colorindo”, “contaminando” as propostas e planos de trabalho com os seus saberes e experiências. (OLIVEIRA; SUSSEKIND, 2012, *apud* SANTOS, 2012, p. 109)

O aluno deve ser estimulado a pensar de forma crítica, buscando desenvolver sua autonomia, a capacidade de tomar decisões diante de situações do cotidiano, o seu senso de cidadania e sua capacidade de se relacionar com o outro. Neste sentido, podemos considerar a construção coletiva de ações e conhecimentos, além da organização do processo de construção do conhecimento e das vivências sócio-históricas de cada indivíduo, como papel fundamental da escola.

O Samba de Roda traz uma linguagem que envolve e faz com que o sujeito se identifique de forma lúdica, participando de uma aprendizagem informal¹¹². As canções refletem o que se

¹¹² “Aquele na qual os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização gerada nas relações e relacionamentos intra e extrafamiliares (amigos, escola, religião, clube, etc.). A [aprendizagem] informal

conserva na memória, reestruturam a história individual e coletiva: “O acervo de nossas memórias faz com que cada um de nós seja o que é, com que sejamos cada um, um indivíduo, um ser para o qual não existe outro idêntico” (IZQUIERDO, 2002, p. 09).

A investigação do Samba Chula como elemento formativo aponta um universo repleto de conteúdos, significados e aprendizados que precisam ser considerados nas instituições de ensino, as quais ainda apresentam-se destituídas de sentidos mais profundos para a nossa existência. Trata-se da apropriação pedagógica de modos de agir inseridos nas interações colaborativas atuantes neste elemento cultural, e sua implicação no processo de produção compartilhada de conhecimento.

Refletir sobre os saberes favorecidos pelas rodas de samba no Recôncavo não se torna distante da reflexão sobre as rodas de conversa realizadas no contexto educacional formal, especialmente na Educação Infantil. Nesta, considerando referências em estudos de Célestin Freinet (1991), inclui-se a roda como uma vivência voltada para a promoção da livre-expressão, aspecto também presente no contexto do Samba de Roda.

Tanto as rodas de conversa realizadas no contexto da Educação Infantil, como as rodas de Samba, constituem locais de ampliação das capacidades comunicativas e de expressão, bem como da sensibilização à escuta do outro, auxiliando o educando a se comunicar de forma eficiente, em diferentes contextos.

Em meio à riqueza de realidades e saberes vivenciados durante a pesquisa, foi inevitável o desenvolvimento de questionamentos ao sistema educacional vigente, uma vez que o mesmo pouco considera a experiência e sabedoria das populações tradicionais, das quais muitas tiveram suas culturas consideradas como inferiores. Para Santomé (1995), o ensino e a aprendizagem que acontecem na escola é uma das formas de construção de significados que podem reforçar a conformação a interesses sociais e formas de poder estabelecidos.

Os movimentos sociais colocaram em prática experiências educacionais que surgiram em meio à identificação de ações educativas que não atendiam aos padrões estipulados pela escola oficial. Estas experiências estimularam o surgimento de um currículo diferenciado, o

incorpora valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados. Os indivíduos pertencem àqueles espaços segundo determinações de origem, raça/etnia, religião etc. São valores que formam as culturas de pertencimento nativas dos indivíduos”. (GON, 2010, p. 16)

qual concedesse espaço para a reflexão sobre possíveis diálogos com a tradição oral afro-brasileira.

Conhecer a realidade do Recôncavo é tão importante para o morador local como para a nação de uma forma geral, uma vez que a formação do povo brasileiro constituiu-se a partir deste espaço, especialmente nos instantes em que o batuque já podia ser ouvido.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os aspectos formativos identificados na prática do Samba de Roda do Recôncavo, é possível considerá-lo como relevante elemento cultural e educacional. Através da análise de canções, narrativas e referencial bibliográfico, chego ao final desta tarefa, em meio à identificação de saberes e experiências vivenciados nas Rodas de Samba do Recôncavo.

Foram realizadas entrevistas com cantadores e sambadeiras da região, como João do Boi, Alumínio (*in memoriam*), Dora, Nice e Fernando, integrantes do grupo Samba Chula de São Braz; Zeca Afonso e Milton Primo, do Grupo Filhos da Pitangueira de São Francisco do Conde; Mestre Primeiro, do Grupo Samba Chula de Santo Amaro; Joanice do Grupo Samba Chula de Acupe; professora Maria Mutti e o cantor e compositor Roberto Mendes. As entrevistas foram realizadas em favor da obtenção de respostas às questões iniciais da pesquisa: como o Samba de Roda entrou em sua vida? O que se pode aprender através do Samba de Roda? Você se considera um professor? Por quê? O Samba de Roda mudou sua vida de alguma forma? O que o Samba de Roda representa para você?

A partir do arcabouço teórico utilizado, foi possível considerar desde o surgimento do samba, em meio a perseguições e preconceitos, até o seu auge em relação ao surgimento do disco e exibição nas rádios.

Evidenciando-se a representatividade dos cantadores e sambadeiras em suas comunidades, especialmente quando Dora, sambadeira do grupo Samba Chula de São Braz, relata sobre um senhor simples e humilde, cantador e compositor de Chula, que, mesmo sem estudo, conseguiu conquistar a admiração de intelectuais da região. Entre estes últimos, Roberto Mendes afirma que, sem as experiências de homens como João do Boi, Alumínio (*in memoriam*) e Zeca Afonso, não teria sido possível aprender a Chula, afirmando que seu entendimento deste elemento cultural aconteceu em decorrência do contato com os antigos mestres citados.

Não pense que irá conseguir saber e conhecer tudo sobre o Samba, pois se trata de uma história que não tem fim. Ainda não sabemos onde iremos chegar, venho pesquisando sobre o samba há mais de trinta e cinco anos e ainda tenho muito a descobrir. Eu não sei tudo, mas o que eu sei, aprendi com os verdadeiros mestres do Samba, como em São Braz, com João do Boi

e Alumínio e em São Francisco do Conde com Zeca Afonso. Estes foram meus professores. (informação verbal)¹¹³

Um dos primeiros pontos ressaltados durante a investigação refere-se às formas de iniciação dos sujeitos de pesquisa no Samba de Roda. A influência da família e o próprio cotidiano do Recôncavo foram considerados motivos preponderantes de iniciação no Samba de Roda. Trata-se de um ambiente permeado por ritmos e batuques, como afirma Dora: Aprendi a tocar pandeiro aqui mesmo, com meu pai, minha mãe, em São Braz, frequentando os sambas (informação verbal)¹¹⁴.

As influências das antigas gerações na manutenção e prática do Samba de Roda já não possuem os impactos de outrora. A maioria dos jovens não se interessa pelo Samba Chula, os retornos financeiros apresentados pela indústria cultural os seduzem a outros ritmos, como o pagode, por exemplo, e os antigos cantadores e sambadeiras da região não desfrutam de reconhecimento social e condições financeiras favoráveis.

Poderiam os chuleiros se desestimularem a ponto de deixar que sua tradição não se perpetue? Pela força que emerge destes homens em meio à prática do Samba Chula, é possível afirmar que não. Ressalto a necessidade de políticas de valorização cultural que incentivem e favoreçam a manutenção e prática dos elementos culturais com investimentos diretos na comunidade.

A transmissão do Samba Chula de geração para geração se fragiliza em decorrência das necessidades emergentes do mundo moderno, as quais não encorajam os mais jovens em relação à prática. Porém, cabe considerar que a relação afetiva com o Samba nas famílias e comunidades do Recôncavo, continua a existir.

Outro ponto importante percebido refere-se às modificações nas vidas dos sujeitos de pesquisa. A maioria dos cantadores e sambadeiras aponta a satisfação pessoal como o mais importante, considerando que muitos, com o avançar da idade, já apresentam graves limitações físicas e afirmam que, com a prática do samba, conseguem movimentar-se de forma mais independente. Quanto aos impactos psicológicos, o samba é apontado como recurso importante para elevação da autoestima e amenizador de sentimentos nefastos, como

¹¹³ Concedida por Roberto Mendes no dia 20 de junho de 2014, em entrevista.

¹¹⁴ Concedida por Dora no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

cita Mestre Primeiro: “Eu me sinto bem falando e fazendo samba de roda” (informação verbal)¹¹⁵.

A inclusão e reconhecimento social também foram identificados no Samba. Alguns grupos chegam a viajar para vários estados do País e para o exterior, sendo que, sem o samba, estas experiências não estariam acessíveis aos mesmos. Sobre este aspecto, considera Mestre Primeiro: “Tudo que eu tenho eu consegui através do samba de roda, por isso eu vou continuando com o samba de roda, eu conheço o mundo e foi o samba que me levou. Daquilo que eu preni eu vou vivendo” (informação verbal)¹¹⁶.

Quanto às aprendizagens alcançadas, muitos sujeitos de pesquisa demonstraram dificuldades em reconhecê-las como aspectos resultantes do Samba de Roda, porém, foi possível constatá-las à medida que cantadores que não sabiam ler e escrever apresentavam composições sobre o cotidiano de forma espontânea e descomprometida, contribuindo para a história e memória do lugar, transformando o Recôncavo em Samba.

Em suas canções, os cantadores dialogam com elementos existenciais complexos, como amor, paixão e ódio, de forma íntima e harmônica, mas também reconhecem que, se tivessem o domínio da leitura e escrita de forma regular, poderiam alcançar maior reconhecimento. Quanto a este aspecto, relata João do Boi: “Eu sou analfabeto e eu não gosto de conversar muito, eu gosto é de gritar minha chula” (informação verbal)¹¹⁷. E novamente complementa:

Eu não sei fazer a letra do a, sou analfabeto, mas tudo que eu tenho em minha memória está em minha cabeça, eu sei todas as chulas que eu vou gritar e se eu soubesse a leitura como Roberto Mendes que coloca tudo no papel e vai lendo no show. Se eu soubesse a leitura, não tinha sambador não! (informação verbal)¹¹⁸

Os saberes alcançados e o sentido do samba na vida dos sujeitos de pesquisa foram apreendidos a partir do seguinte questionamento: o que é o Samba de Roda para você? Foram unânimes respostas que definiram o Samba como elemento central da própria vida, prática que traz felicidade e propicia sentidos para a existência.

¹¹⁵ Concedida por Mestre Primeiro, no dia 05 de abril de 2013, em entrevista.

¹¹⁶ Concedida por Mestre Primeiro, no dia 05 de abril de 2013, em entrevista

¹¹⁷ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

¹¹⁸ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

Considerando os variados contextos formativos existentes, uma vez que a aprendizagem não ocorre exclusivamente no domínio intelectual, mas na totalidade de nosso corpo e sensações, foi possível encontrar narrativas que respondiam a questão: o sambador e o cantador podem ser considerados professores? Entre os pesquisados, alguns rejeitam a condição de professores, pois não reconhecem como legítimos outros tipos de educação senão aquele realizado nas escolas regulares. Assim, como menciona João do Boi: Não sou professor porque não sei a leitura, mas se eu soubesse a leitura e eu chamava para tomar chula aqui (informação verbal)¹¹⁹. Mas, foi também possível identificar concepções mais flexíveis, como corrobora Dora: “Somente de você cantar e fazer o que sabe você já é um professor” (informação verbal)¹²⁰.

Pela abordagem fenomenológico-hermenêutica, foi possível aproximar-se do mundo de significados vivenciados pelos chuleiros, à medida que relatavam as marcas do samba em suas vidas, sendo as categorias de análise evidenciadas a partir de narrativas e canções.

A prática do Samba de Roda possibilita a realização de vivências do Recôncavo, de modo lúdico e espontâneo, constituindo em um recurso adequado ao trabalho pedagógico nas escolas, mesmo não obedecendo a um processo de ensino-aprendizagem fixado, como ocorre na educação formal. A roda de samba é um espaço de interlocução em torno do qual diversas comunidades se reúnem para compartilhar saberes.

Na investigação da prática do Samba Chula, foram identificadas situações significativas de aprendizagem, como: ampliação das capacidades comunicativas e de expressão; favorecimento do ouvinte no processamento de significados; comunicação de ideias e conhecimentos; utilização do conhecimento de mundo para aquisição de novas informações; utilização de linguagens lúdicas para participação em um grupo social; conservação de fatos na memória; reestruturação da história individual e coletiva; exploração do espaço; interação entre os pares; senso de limites e respeito ao outro.

Considerar a realidade do aluno, partindo do seu contexto local, constitui estratégia teoricamente reconhecida. Então, trazer o Samba de Roda para a realidade das escolas, especialmente do Recôncavo, representa uma forma de realização da práxis educacional.

¹¹⁹ Concedida por João do Boi no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

¹²⁰ Concedida por Dora no dia 17 de junho de 2014, em entrevista.

A elaboração das experiências vivenciadas com os chuleiros oportuniza ações a serem compartilhadas e multiplicadas nas escolas, a saber: inclusão da prática do Samba de Roda durante as rotinas de atividades; realização de estudos sobre as letras das canções, de modo a identificar as mensagens transmitidas (valores, história, modos de vida e informações sobre o cotidiano do Recôncavo); contextualização do Samba de Roda na história do Recôncavo, despertando o interesse pela memória e cultura local; aproveitamento das experiências dos próprios chuleiros para realização de oficinas nas escolas, como forma de valorização e reconhecimento do seu papel e importância como educadores; e, ainda, aproximação da escola com a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, considerando-a como lugar de pesquisa.

Que o Samba Chula adentre as propostas curriculares das escolas do Recôncavo com toda sua altivez. Que esta ação cultural coletiva, salvaguarda de uma cultura tão nossa, saia da invisibilidade e encontre na universidade e nas escolas um lugar para valorização das criações locais.

REFERÊNCIAS

- ABIB, P. R. J. Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Disponível em: http://www.capoeiravadiacao.com/attachments/204_Capoeira%20angola,%20cultura%20popular%20e%20jogos%20dos%20saberes%20na%20roda-Pedro%20Abib.pdf. Acesso em: 11 mar. 2014.
- ADORNO, T.W. e HORKHEIMER M. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1986.
- ALMEIDA, Custódio Luis Silva de. **Hermenêutica filosófica**: nas trilhas de Hans-Georg Gadamer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- ALVES, Henrique Losinskas. **Sua Excelência**: o Samba. 2. ed. São Paulo: Símbolo, 1976.
- ANDRADE, Mario. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. 189 p. (Obras Completas de Mário de Andrade, Vol. VI).
- ANDRADE, Mário de. **Vida do cantador**. Ed. Crítica Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1993. (Obras de Mário de Andrade, v. 25).
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da Educação**. São Paulo: Moderna, 1989.
- AUSUBEL, David. P. **Aquisição e Retenção de Conhecimentos**: Uma Perspectiva Cognitiva. Lisboa: Plátano, 2003.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa/Portugal. Edições 70, LDA, 2009.
- BARRETO, Luiz Antonio. **O Incenso e o Enxofre**. Sergipe: Sociedade Editorial de Sergipe, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 220-221.
- BARCELLOS, L.R.M. **Cadernos de Musicoterapia 2**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992, b.
- BRANDÃO, Maria Azevedo (Org.). **Recôncavo da Bahia**: sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Academia de Letras da Bahia; Universidade Federal da Bahia, 1998.
- BRASIL. **Referenciais Curriculares Nacionais para a Educação Infantil**. Brasília, MEC – SEF, 1998.
- _____. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Brasília, MEC – SEF, 1997.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- _____. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMPAGNE, Patrick. Os excluídos do interior. In: BOURDIEU, Pierre et al. **A miséria do mundo**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 481-486.
- CAMÕES, Luís. Os lusíadas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 29.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARNEIRO, Édison. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. 212 p.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Folclore do Brasil** (pesquisas e notas). Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.
- CUNHA, G. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DAMATTA, Roberto. (1997). **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro : Rocco.
- _____. Globalização e Identidade Nacional: Considerações a partir da experiência. In: MENDES, Candido (coord.). **Pluralismo Cultural, identidade e globalização**. Unesco, ISSC, Educam; Rio de Janeiro: Record, 2001.
- DOMINICÉ P. O que a vida lhes ensinou. In: NÓVOA, A. e FINGER, M. (orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Pentaedro, Publicidade e Artes Gráficas Ltda, 1990.
- Döring, Katharina. (2010). Samba Chula do Recôncavo Baiano: Tanz, Musik, Spiel und Lebensfreude !. In: **Popscriptum 11 – The Groove issue**. s.n.
- DOSSIÊ IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN, 2006.
- FERREIRA. A.B.H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- FERREIRA, Emília Biancardi. **Ôlê maculelê**. Especial, Salvador, 1989, 114 p.
- FERREIRA, Roque. **Terreiros de samba-chula: uma abordagem etnográfica, histórica e social da música que os negros faziam nos partidos e engenhos de cana-de-açúcar do Recôncavo baiano**. Não publicado. 20---. 265 p.
- FREINET, Célestin. **Pedagogia do Bom Senso**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Editora Cortez, 23. edição, 1989.
- FREYRE, Gilberto. **O Nordeste**. 4. ed. São Paulo: Editora José Olympio, 1967.
- _____. **Casa-grande E Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ. **Quando Dou Minha Risada Há, Há...** FUNARTE, 2009. CD

GARDNER, Howard. **Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GAMBOA, S. A. S. Pesquisa qualitativa: superando tecnicismos e falsos dualismos. In: **Contra Pontos**. Revista do Programa de Pós Graduação - Mestrado em Educação. UNIVALI, Itajaí, v. 3, n. 3, set./dez. 2003.

GATTI B, A. Implicações e perspectivas da pesquisa educacional no Brasil contemporâneo. **Cadernos de Pesquisa**, n. 113, jul. 2001, p. 65-81.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal no Brasil: anos 90. **Cidadania/Textos**, Campinas, SP, UNICAMP/FE N 10, Outubro, 1997.

GOHN, Maria da Glória. **Educação Não-formal e Cultura Política**. São Paulo; Cortez, 2001.

GOHN, Maria da Glória. **Educação Não-formal e o Educador Social**. São Paulo; Cortez, 2010

GOELLNER, Silvana V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana. **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GONZAGUINHA. Caminhos do coração. **Caminhos do coração**. EMI-Odeon Brasil, 1982. Faixa 10.

GRUPO de Samba Chula os Filhos da Pitangueira Samba Chula Os Filhos da Pitangueira.. Independente, 2007.CD.

GUIA Cultural da Bahia (2). **Recôncavo**. Bahia. Salvador: Secretaria da. Cultura e Turismo, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2000. 102 p.

HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Filosofia, 41).

IZQUIERDO, Iván. **Memória/Ivan Izquierdo**. Porto Alegre: Artemed, 2002.

JACOB, Adriana. Matriarca do Samba. **Correio Repórter**, Salvador, 2006. p. 2-8.

KI ZERBO, J. A tradição viva. In: **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010, p 167-212.

LESSA, Claudia. Um bamba da nata do samba: ele é Roque Ferreira. **Portal A Tarde**, Salvador, 06 set, 2009. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/noticias/1224680>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

LOPES, Nei. **Sambeabá: O Samba que não se Aprende na Escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Folha Seca, 2003.

LÜDKE e ANDRÉ. **A pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MACEDO, S. R. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2000.

MAY, Tim. **Pesquisa social: questões, métodos e processos**. 3. ed. Trad. Carlos A. Silveira. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MARIANO, Agnes. Batucada brasileira. **Memórias da Bahia II**, Salvador, v. 01, p. 32-55, dez. 2003.

MENDES, Roberto; WALDOMIRO JÚNIOR. **Chula: Comportamento Traduzido em Canção**. Salvador: Fundação ADM, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 662 p. (Coleção Tópicos).

MINAYO, Maria Cecília de. Hermenêutica-dialética como caminho do pensamento social. In: MINAYO, M.C.S. & DESLANDES, S.F. (Org.) **Caminhos do pensamento: epistemologia e método**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002, p. 83-107

MIRANDA NETO, Antônio Garcia de et al. **Dicionário de Ciências Sociais**. Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Documentação. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987. XX, 1422 p.

MONTIEL, E. A nova ordem simbólica: a diversidade cultural na era da globalização. In: SIDEKUN, A. (Org.) **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí, Rio Grande do Sul: Ed. Unijuí, 2003. p. 15-58.

MORAES, Luiza. **Bembé do Mercado: 13 de maio em Santo Amaro**. Salvador: A Autora, 2009. 93 p.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2005.

OLIVEIRA, Tiago de. 1999. “**As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**”. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. 22/23: 87-109

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos/ Eni P. Orlandi** – 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2001.

- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIM, Zilda. **Relicário popular**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo: EGBA, 1999.
- _____. **Isto é Santo Amaro**. 3. ed. Salvador: Academia de Letras, 2005.
- PATRIMÔNIO imaterial. O registro do patrimônio imaterial. **Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: MinC / Iphan, 4. ed.
- PIAGET, Jean(1923) **A linguagem e o pensamento da criança**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- POMIAN, Krzystof. **Sur l'histoire**. Paris : Gallimard, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- RICOEUR, P. **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1968.
- RÜSEN, Jörn. Razão histórica. **Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora da UnB, 2001.
- SANDRONI, C. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 247 p.
- SANTOMÉ, Jurjo Torres. As culturas negadas e silenciadas no currículo. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SANTOS, Edméa. O. (Org.). **Currículos - teorias e práticas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- SANTOS, José Eduardo Ferreira. **Nascente da Beleza**. Scortecci Editora. 2013. 144 p.
- SANTOS, Luciano Costa. **Mário Vário: uma introdução ao pensamento de Mário de Andrade**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005. 232 p.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SIDEKUM, Antônio (org.). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2003.
- SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- SILVA, R.S. **O Coral e a interdisciplinaridade das artes**. 89f. 2001. Monografia. (Especialização em Música Brasileira no século XX) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2001.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, M. **Reinventando a Educação: Diversidade, Descolonização e Redes**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SOUSA, G.G.C. Musicoterapia e a Clínica do Envelhecimento. In: FREITAS, E. V. et al. **Tratado de Geriatria e Gerontologia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2006, p. 1217-1226.

TRINDADE-SERRA, Ordep José. **Rumores de festa**: o sagrado e o profano na Bahia. 2. ed. Salvador : EDUFBA, 2009.

VIANNA, Hermano. 1995. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ.

Waddey, Ralph Cole. “**Seminário Os Sambas Brasileiros**: Diversidade, Apropriações e Salvaguarda”. IPHAN. Seminário. (set) 2007

WEIL, Simone. **O Enraizamento**. São Paulo, EDUSC, 2001.

WILLIAMS, The Long Revolution. London: Chatto & Windus, 1961.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Introdução à poesia oral. São Paulo: Hucitec, 1997.

APÊNDICE A – Roteiro de Entrevista

Sexo:

Idade:

1. Idade (opcional):

2. Bairro em que reside:

3. Como você se considera: () Negro () Branco () Índio

() outros. Especifique: _____.

4. Até que ano estudou?

() Escola Pública () Escola Privada

5. Qual a sua profissão?

6. Quais as motivações que lhe levaram a exercer esta profissão?

7. Fale-me um pouco sobre sua família.

8. Fale-me sobre alguns momentos especiais que marcaram a sua trajetória de vida.

9. E o samba de roda? Como ele entrou em sua vida? Em que momento?

10. O que é o Samba de roda para você?

11. O samba de roda mudou sua vida de alguma forma?

12. Você aprendeu alguma coisa através do samba de roda? O que o samba te ensinou?

13. Você se considera um professor? Por quê?

14. O que você acredita que é possível aprender através do samba de roda?