



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA - UFRB  
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS – CAHL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**EDJANARA MASCARENHAS CONCEIÇÃO**

**“CORRE A RODA MULHER, CORRE A RODA, O HOMEM NÃO SABE CORRER.  
CORRE A RODA MULHER, CORRE A RODA, A VIDA DO HOMEM É BEBER”:  
IDENTIDADES E PERFORMANCES DE GÊNERO NOS GRUPOS DE SAMBA DE  
RODA “FILHOS DO PARAGUAI/SEGURA VÉIA” E “FILHOS DE DONA CADÚ”.**

**CACHOEIRA-BA  
Agosto - 2016**

EDJANARA MASCARENHAS CONCEIÇÃO

**“CORRE A RODA MULHER, CORRE A RODA, O HOMEM NÃO SABE CORRER. CORRE A RODA MULHER, CORRE A RODA, A VIDA DO HOMEM É BEBER”: IDENTIDADES E PERFORMANCES DE GÊNERO NOS GRUPOS DE SAMBA DE RODA “FILHOS DO PARAGUAI/SEGURA VÉIA” E “FILHOS DE DONA CADÚ”.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento, do Centro de Artes, Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Rogério Penteado Júnior

CACHOEIRA-BA  
Agosto - 2016

EDJANARA MASCARENHAS CONCEIÇÃO

**“CORRE A RODA MULHER, CORRE A RODA, O HOMEM NÃO SABE  
CORRER. CORRE A RODA MULHER, CORRE A RODA, A VIDA DO HOMEM É  
BEBER”: IDENTIDADES E PERFORMANCES DE GÊNERO NOS GRUPOS DE  
SAMBA DE RODA “FILHOS DO PARAGUAI/SEGURA VÉIA” E “FILHOS DE DONA  
CADÚ”.**

CACHOEIRA- BA, DISSERTAÇÃO APROVADA EM \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Wilson Rogério Penteadó Júnior (Orientador)  
Dr. em Antropologia Social - Universidade Estadual de Campinas -UNICAMP  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

---

Laila Andresa Cavalcante Rosa (Membra Externa)  
Dr.a em Música – Universidade Federal da Bahia - UFBA  
Universidade Federal da Bahia

---

Suzana Moura Maia (Membra Interna)  
Dr.a em Antropologia - City University of New York - CUNY  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

# SUMÁRIO

|                       |            |
|-----------------------|------------|
| <b>Resumo</b> -----   | <b>vi</b>  |
| <b>Abstract</b> ----- | <b>vii</b> |

|                         |          |
|-------------------------|----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> ----- | <b>8</b> |
|-------------------------|----------|

## **1. CAPÍTULO I.**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Foi agora que eu cheguei, dona, foi agora que eu cheguei pra sambar”: notas iniciais sobre o percurso histórico do samba de roda, seu lugar no cenário político-cultural e imersão</b> ----- | <b>22</b> |
|---|-----------|

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1.1 Eu, eles, nós “caindo na roda”</b> ----- | <b>22</b> |
|---|-----------|

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1.2 Situando a pratica do samba de roda: cenário histórico-cultural e político</b> ---- | <b>27</b> |
|--|-----------|

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1.3 Imersão etnográfica: dados a cerca do primeiro contato com os grupos</b> ----- | <b>34</b> |
|---|-----------|

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1.4 Subindo a Serra: primeiro encontro com “Mestre Avelino” do grupo “Segura veia”</b> ----- | <b>47</b> |
|---|-----------|

## **2. CAPÍTULO II.**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>“Dá no nego, dá no nego. No nego você não dá”: música, dança, performances musicais e representações sociais</b> ----- | <b>57</b> |
|---|-----------|

|   |           |
|---|-----------|
| <b>2.1. A música no samba de roda</b> ----- | <b>62</b> |
|---|-----------|

|  |           |
|--|-----------|
| <b>2.2. A dança no samba de roda</b> ----- | <b>67</b> |
|--|-----------|

|   |           |
|---|-----------|
| <b>2.3. Músicas, representações sociais e performance de gênero</b> ----- | <b>75</b> |
|---|-----------|

|   |           |
|---|-----------|
| <b>2.4. Sobre as representações acerca das letras das músicas do samba de roda</b> ---- | <b>78</b> |
|---|-----------|

|   |           |
|---|-----------|
| <b>2.5. Um exercício de análise das músicas do grupo “Filhos do Paraguai/Segura Veia”</b> ----- | <b>80</b> |
|---|-----------|

|  |           |
|--|-----------|
| <b>2.6. Um exercício de análise das músicas do grupo “Filhos de Dona Cadú”</b> ----- | <b>90</b> |
|--|-----------|

## **3. CAPÍTULO III.**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Quem samba fica, quem não samba vai embora: dinâmica das apresentações, performances de gênero, identidades</b> ----- | <b>95</b> |
|--|-----------|

|  |           |
|--|-----------|
| <b>3.1. Organização espacial e dinâmica das apresentações dos grupos</b> ----- | <b>98</b> |
|--|-----------|

|  |            |
|--|------------|
| <b>3.2. Performances de masculinidades e status de identificação-----</b>      | <b>102</b> |
| <b>3.3. Performances de feminilidade, labor e status de identificação-----</b> | <b>111</b> |
| <b>4. ADEUS QUE JÁ VOU EMBORA, ADEUS GENTE: breves considerações---</b>        | <b>118</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA -----</b>  | <b>121</b> |

## RESUMO

Esta investigação antropológica traz como eixo central a análise sobre a construção e agenciamento das identidades nos aspectos performáticos desempenhados por agentes pertencentes a dois grupos de samba de roda, situados no recôncavo da Bahia: “Filhos de Dona Cadu” - localizado no distrito de Coqueiros, município de Maragojipe - Ba e “Filhos do Paraguai-Segura Véia”, localizado no município de Muritiba - Ba. Assim, esta investigação é pautada nas performances, sob a perspectiva teórica dos estudos sobre as relações de gênero, buscando especificamente, compreender como as classificações identitárias são constituídas, bem como, averiguar como são mantidas e agenciadas a partir das performances ligadas aos papéis sociais de gênero existentes no contexto do samba de roda do recôncavo da Bahia. Para responder à questão suscitada se recorreu ao princípio metodológico qualitativo etnográfico, com o auxílio de técnicas de pesquisa, tais como: coleta de dados por meio de observação sistemática e participante aliadas a aplicação de entrevistas semipadronizadas e narrativas, guiadas pela teoria e direcionadas para as hipóteses levantadas, considerando-se, em adendo, os estudos bibliográficos sobre o tema. O percurso da pesquisa revelou que no samba-de-roda vivido pelos agentes dos grupos estudados, com sua cadência, compassos e desalinhos, os marcadores de gênero são visíveis e expressos na dança e na organização das tarefas para a realização de um samba, em um limiar perceptível, porém pouco explorado, pois, as posições sociais neste contexto aparecem como naturalizadas.

## **ABSTRACT**

This anthropological research analyzes the construction of identities in the performative aspects performed by officers of the two samba groups, located in Recôncavo of Bahia, "Filhos de Dona Cadu" - located in Coqueiros district municipality of Maragogipe - Ba and "Filhos do Paraguai-Segura Véia", located in the municipality of Muritiba - Ba. Thus, this research are based on the performances, from the theoretical perspective of studies on gender relations, seeking specifically to understand how identity classifications are established, as well as find out how they are kept and brokered from performances linked to social roles existing gender in the context of the Bahia Recôncavo's samba. To answer the question raised is used the ethnographic qualitative methodological principle, with the help of research techniques, such as data collection through systematic observation and allied participant will apply guided interviews and narratives, guided by theory and directed to the hypotheses, considering, in addendum, bibliographic studies on the subject. The route of this research show that the samba de roda lived by agents of the groups studied, with its cadence and compass, gender markers are visible and expressed in dance and organization of tasks for performing a samba. In a noticeable threshold, but little explored, because the social positions in this context appear as naturalized.

## INTRODUÇÃO

Com um bailado envolvente, ritmo contagiante, corpos que se movimentam com gracejo e demasiada maestria, que expressam e balizam veementemente seus lugares no mundo, o Recôncavo da Bahia. Em uma roda de samba-de-roda a primazia é a alegria a ser compartilhada.

É fascinante olhar os pés se movimentarem, as pernas se mexerem, os quadris requebrarem, os sorrisos espalhados, as mãos baterem palmas, tudo isso frente a este espetáculo grandioso. É difícil manter-se inerte a esse som! O movimento das saias com suas variadas estampas das sambadeiras chega a ser entorpecente, seus rodados e giros estonteantes promovem um regozijo coletivo, retêm todos os olhares e cliques ao seu redor.

Assim como na vida humana biológica, no samba de roda é com o “choro” que tudo se inicia. É com o solo inicial da viola, o seu “choro”, que se principia o espetáculo sonoro e visual do samba de roda do Recôncavo. E este “choro” da viola é provavelmente um choro de alegria, pois, é o seu solo inicial que levanta, sacode, acelera os corpos de mulheres, homens e também crianças. O seu som soa como uma espécie de “trombeta angelical”, a qual vem trazer as boas novas para o seu povo – “o samba vai comer no centro!”.

Compassado com o som das cordas da viola e o ressoar do pandeiro, os corpos se movimentam, criam e recriam coreografias com grande efervescência, contagiando todos ao redor.

Neste terreno, sambar pode significar “existir”. Uma existência que indica, sobretudo, molejo e traquejo para fazer “as cadeiras bulir”, e essa não é uma tarefa fácil. Trata-se de uma existência que é demarcada a partir da expressão da cultura, revelada a partir de gestos coreografados e vozes inoculadas, regidas pelo grito percussivo do conjunto musical, que por sua vez, assoalha uma configuração descrita previamente, por códigos sócio-culturais, que são transmitidos não apenas de forma oral. Essa transferência ocorre também de forma visual-cotidiana, no contato contíguo, na pura



vivência. Ao contrário do que se é propagado no imaginário social, sambar não é algo simples, uma capacidade inerente aos indivíduos. Ninguém nasce sambando ou sabendo sambar!

Numa roda, as coreografias não são únicas, elas não se limitam a pura repetição. Cada indivíduo performa o samba ao seu modo, imprimindo sua historicidade, a sua subjetividade, que depende de fatores particulares. Neste caso, a roda não é apenas uma representação de uma figura geométrica, o círculo. Ela parece orientar os partícipes, ela é o seu palco. A roda é formada e reformada de acordo com seus membros, com suas disposições e/ou posições. A roda está viva, ela se mexe!

Neste espetáculo vivido, as músicas revelam melodicamente relações cotidianas e passagens históricas de mulheres, homens e seus contextos sócio-culturais. Músicas que possuem letras envolventes, que por hora enaltecem a história, as relações interpessoais e figuras briosas. Entretanto, chega também a revelar traços contraproducentes da realidade sócio-cultural de seus agentes. Mas, nesse conjunto de proezas, suas rimas e alocações são de um poder surpreendente, as cantigas de samba de roda possuem a capacidade de levar à transcendência. Em um casamento com o conjunto orquestral, as músicas constituem um dos principais estímulos para o impulso dançante.

É neste cenário multifacetado, que se configura uma roda de samba aos moldes do samba-de-roda do Recôncavo da Bahia, com sua cadência, compassos e desalinhos, numa composição onde os marcadores de gênero ficam-se visíveis e expressos na dança e na organização das tarefas para a realização de um samba. Em um limiar perceptível, porém pouco explorado, pois, as posições sociais neste contexto aparecem como naturalizadas.

É neste cenário que a presente reflexão traz considerações de cunho compreensivo descritivo, com um viés antropológico, que diz respeito a como se dá a construção e agenciamento das categorias identitárias, a partir da perspectiva teórica das relações de gênero, nos aspectos performáticos imbricados no cerne do samba de roda do Recôncavo da Bahia. Toma-se como campo empírico de análise, o grupo “Filhos de Dona Cadu”, - localizado no distrito de Coqueiros, município de Maragogipe - Ba., à 133 quilômetros da capital, Salvador-Ba, bem como, o grupo de Samba de roda “Filhos do Paraguai-Segura Véia”, - localizado na cidade de Muritiba-Ba, que fica situada à 122 quilômetros de Salvador-Ba.

Com uma indagação primária, forjada a partir da constatação de uma disparidade nas relações entre mulheres e homens no samba de roda, surge então a necessidade em compreender como se dá a constituição das posições sociais de sambadeiras e sambadores na dinâmica do grupo, tomando como centro de investigação a performance, observando a partir do recorte de gênero.

Assim, esta investigação parte da perspectiva teórica dos estudos sobre as relações de gênero, buscando especificamente, compreender como as classificações identitárias foram constituídas, bem como, averiguar como são mantidas e agenciadas a partir das performances ligadas aos papéis sociais de gênero existentes no contexto do samba de roda do Recôncavo.

Observando, assim, o universo “social e simbólico” da manifestação cultural do samba de roda do Recôncavo da Bahia, busca-se compreender como seus agentes configuram e re-configuram os elementos das suas vidas cotidianas, pondo-os em novas perspectivas, suscitando assim novos “dramas sociais” (DAWSEY, 2006).

O samba de roda do Recôncavo da Bahia consiste em uma manifestação centenária pois, na historiografia brasileira, há relatos descritos pelos viajantes, de um dado fenômeno musical e coreográfico, datado do século XIX, que leva muitos historiadores a crerem, que se trata do que hoje é conhecido por samba de roda. Em 1838 foi feita a primeira menção registrada no Brasil, que se assemelha ao que hoje é considerado samba; relato que foi feito por um jornal satírico, em Pernambuco. Mas, foi em 1844, através do relato de um carcereiro de uma cadeia municipal, ao descrever uma espécie de balbúrdia que ocorrera na cadeia pelos negros encarcerados na Bahia, que a palavra “samba” aparece registrada pela primeira vez (IPHAN, 2006; p. 30).

Conceitualmente o samba de roda é compreendido, como uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, que incide em todo território da Bahia, com variações que parecem estar relacionadas com os aspectos ecológicos, históricos e sócio-econômicos das localidades onde o mesmo costuma ocorrer. (IPHAN, 2006, p. 17).

De acordo com os relatos de Ordep Serra e Xavier Vatin (2010), o samba de roda é uma manifestação artística e lúdica, que ocorre em todo o Recôncavo da Bahia, “se realiza com elementos de ocasião, joga com o acaso e o imita”. Estes ainda revelam que, a roda onde acontece o samba é um “laboratório musical, de onde sempre surgem

novidades (...), e o improviso coreográfico é comum nesse desempenho”. (SERRA, VATIN: 2010. p. 29-30)

O samba enquanto um gênero musical é um fator constituinte de identidades, que por sua vez foi adotado como gênero musical símbolo nacional, narrando em suas letras cenas do cotidiano dos grupos que o executam e mantêm:

Assim, o samba enquanto gênero musical traz esse conjunto rítmico linguístico que representa as diversas paisagens históricas, sociais, culturais, religiosas e psicológicas das populações que vivem nos morros, nas favelas ou em bairros populares. Tais paisagens configuram a identidade de um povo, descrevem os desafios sociais e causam a sensação de pertencimento, união e solidariedade para enfrentamento dos desafios cotidianos. Por isso, o samba tem singular representação no imaginário das populações que com ele se identificam. Em toda sua história, mesmo antes de se configurar definitivamente como samba, o estilo musical teve perfil de aglutinação de pessoas na prática de fortalecimento da pertença, em festividades negras realizadas nas senzalas ou nas ruas.

(PENA, 2010. p.40)

No ano de 2004 o samba de roda do Recôncavo da Bahia foi incluído no Livro de Registro das formas de Expressão, com o intuito de catalogar e comprovar que a prática “transcende esse caráter de ancestralidade e sua importância permanece presente no cotidiano de homens e mulheres da Bahia” (IPHAN, 2005, p.11). Posteriormente, no ano de 2005, a prática foi proclamada Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, com titulação declarada pela UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – incluindo o samba de roda no cenário político internacional de preservação. Os títulos foram dados à manifestação com o intuito de valorizar e preservar o fenômeno do samba de roda na região. (CARMO, 2009: p. 307)

O processo de patrimonialização foi guiado e conferido pela autarquia competente, o Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional – IPHAN. Os títulos fazem parte das diversas promoções, realizadas pelo conjunto de políticas públicas que pretendem ampliar o campo discursivo acerca da cultura popular brasileira, proporcionando às diversas manifestações culturais, visibilidade, fazendo com que estas possam se manter ativas através de incentivos públicos.

De acordo com Carmo (2007), a implementação do plano de salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia nos anos 2004 e 2009, foi uma ação conjunta

entre o IPHAN e a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia. E tais ações têm como aspiração ser uma medida a curto, médio e longo prazo, estabelecendo um diálogo entre a comunidade de sambadores, instituições locais e o Estado. Desde seu início, algumas ações já foram desenvolvidas, como: “novos projetos de manutenção e direcionamento da manifestação” com o intuito de reestruturar a prática do samba de roda da região. (CARMO, 2009: p. 307)

Dentro deste bloco de ações, houve com o plano medidas emergenciais, tendo sido a primeira, “a salvaguarda do saber fazer a viola Machete”<sup>1</sup>, isso no ano de 2005, com a realização de diversas oficinas para que se fosse possível a transmissão do ofício de tocar a viola e também fazer a viola Machete, dividindo esta prática para outras pessoas da comunidade do samba de roda. E, para isso, contou-se com o incentivo financeiro do governo federal em uma primeira fase. (CARMO, 2009: p. 308)

Ainda houve a criação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA, com uma espécie de conselho organizador que busca: “organizar reuniões e assembléias periódicas, contando com uma participação cada vez mais expressiva de sambadores das diversas regiões do Recôncavo” Após esta, foi realizada a gravação do Cd: “CD Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade”, com um repertório selecionado, onde as músicas gravadas foram escolhidas a partir dos grupos que participaram da pesquisa do Dossiê de Registro da manifestação. (CARMO, 2009: p. 308)

Este conjunto de fatos, ocorridos graças ao processo de salvaguarda, contribuiu também para uma maior visibilidade para os grupos de samba de roda, propiciando uma maior “valorização” da manifestação, o que desemboca em um maior índice de convites para apresentações dentro e fora das comunidades, assim como relata Carmo (2007); o que é de bom grado para os grupos, que conseguem, assim, uma maior rentabilidade e expressão perante o cenário musical.

Ainda não existe uma extensa lista de literaturas que aborde o samba de roda do Recôncavo com todas as suas peculiaridades. São insuficientes os estudos realizados acerca do samba de roda, e estes basicamente se resumem a duas áreas temáticas específicas, a etnomusicologia, a exemplo de Tiago de Oliveira Pinto (Pinto, 2001), área da antropologia que se detém à análise das diferentes formas musicais do mundo, onde se privilegia a percepção acerca dos aspectos musicológicos da manifestação; e a história, a exemplo de José Ramos Tinhorão (1994), onde as buscas são resumidas na

---

<sup>1</sup> A *viola machete*, ou simplesmente *machete*, é um tipo de viola de dez cordas, sendo estas dispostas no corpo do instrumento em cinco duplas de cordas, tal como a maioria dos tipos de violas brasileiras. Estes instrumentos musicais possuem tamanho bem menor e timbre bem mais agudo e brilhante do que o violão, por exemplo. (Fonte: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/14/piece/487>)

tentativa de buscar a *gênesis* da manifestação ou a sua relação com as religiões católicas e as religiões de matriz africanas, bem como o seu processo transformativo histórico e social.

Os derradeiros trabalhos que abordam o samba de roda como temática de pesquisa, em grande maioria analisam os impactos que a manifestação vem sofrendo desde o processo de salvaguarda, promovido pelo Instituto do Patrimônio, Histórico, Artístico Nacional (IPHAN). A tese de doutorado em Antropologia de Rívia Ryker Bandeira de Alencar (2010), é um exemplo disso, onde a autora procurou defender as questões atinentes a como os detentores do samba de roda, os sambadores e sambadeiras, passaram a conviver com as políticas públicas com o processo de patrimonialização<sup>2</sup> (2010). Também, Raiana Alves Maciel Leal do Carmo, em sua dissertação de mestrado procurou mostrar os principais impactos sofridos pelo samba de roda após o processo de salvaguarda, esta, porém, por uma ótica etnomusicológica<sup>3</sup>. (2009)

Não há como negar a grande relevância do tema “samba de roda” para análise, pois, assim como as outras esferas da sociedade, a referida manifestação é reduto de afirmação de identidades. Identidades culturais e políticas, tomadas como um mecanismo necessário para o acompanhamento das mudanças histórico-sociais. Sendo assim, supõe-se que as categorias identitárias no samba de roda são uma façanha performática, desenvolvida a partir das necessidades sócio-políticas, perpassando por uma atuação e agenciamento dos papéis atribuídos aos gêneros.

A manifestação do samba de roda no contexto do recôncavo da Bahia consiste num celeiro de riquezas e complexidades, que podem ser compreendidas como um espaço onde as categorias identitárias são construídas e reconstruídas, se tomadas a partir da lógica onde a cultura e seus aspectos são tidos como dinâmicos. Pois, como relata Antonio Augusto Arantes (2006), a cultura é algo em constantes transformações, sendo estas ocorridas sempre com intenção de preservar suas principais características e se manter dentro dos parâmetros tidos como “tradicionais”. (ARANTES, 2006)

Apesar das pesquisas consideráveis sobre o samba de roda, nota-se que no quadro geral, não se enfrentam questões importantes como o modo como se deu a sua constituição no cenário popular da Bahia enquanto gênero musical símbolo da região do

---

<sup>2</sup> Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

<sup>3</sup> Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música na Universidade Federal da Bahia.

recôncavo, deixando para trás as possíveis explicações com relação a sua estrutura conjectural. Pois, ao que parece, o processo transformativo do samba de roda se deu de maneira distinta dos demais “sambas” em solo brasileiro, a exemplo daqueles propalados na região do Sudeste.

Nos estudos do samba de roda sempre são enfatizadas as suas características superficiais, aquelas visíveis e aparentes a olho nu, como pode ser visto no texto escrito por Daniela Maria Amoroso:

O samba-de-roda não se define, se experimenta, mas vou tentar explicá-lo. A dança está no samba de roda, o ritmo, o canto, a cachaça, a comida, a festa, a cidade, a roça também. Estar num samba-de-roda é cantar um refrão num tom agudo para nós mulheres, é ouvir a beleza da viola, é requebrar os quadris, não pelo fundamento do rebolar, mas sim por aquele de arrastar os pés numa cadência nem tanto convencional. Estar num samba-de-roda é entrar na roda sambando, depois de ser chamada por uma umbigada, uma pernada ou um simples gesto e reverenciar os tocadores, fazer um miudinho, uma “corridinha”, uma mexidinha nos ombros, um giro, às vezes. É também ver rostos mais velhos, bocas sem dentes, corpos vividos e consumidos pelo trabalho e pela falta de recursos soltando uma voz tão forte, tão cheia de poesia, entoando melodias empolgantes. Estar num samba-de-roda é não ter vergonha, é tomar uma cachaça, é requebrar os quadris com malícia.

(AMOROSO, 2011: p. 07)

Percebe-se, que o olhar romântico da pesquisadora não a deixa perceber que o samba de roda não se resume às sensações vivenciadas por ela, pois, ao contrário do que supõe a referida autora é preciso compreender, que o samba de roda se define, sim, e é justamente isso que as lideranças buscam, já que para ser reconhecido no cenário cultural precisa se afirmar, se definir. A autora põe a performance corpórea da mulher, sambadeiras, a uma simples realização, onde precisa-se somente arrastar os pés e remexer os quadris, sem buscar descortinar as questões por trás do papel desempenhado por estas, sem se questionar a respeito da posição que essas mulheres ocupam enquanto sambadeiras.

Quando se é destacado as questões relacionadas à sua herança negra, sempre se dá o enfoque sobre os aspectos musicais rítmicos, observando apenas as características estruturais da musicalidade negra, deixando escapar as especificidades existentes na

configuração de modalidade executada pelos grupos de samba de roda e não percebendo como se deu a sua constituição no cenário baiano enquanto gênero musical símbolo da região do Recôncavo, deixando para trás as possíveis explicações com relação a sua estrutura conjectural. Do mesmo modo, sempre que é analisada a historiografia do samba de roda, acaba-se por sempre reduzir a manifestação ao enquadramento como fator importante da ancestralidade negra, sempre dando enfoque a formação enquanto gênero musical.

Porém ao que parece é que as mudanças ocorridas no cenário do samba de roda se deram a partir de uma lógica possivelmente imposta pela demanda da chamada transnacionalização e da globalização da cultura (Canclini, 1995). O samba de roda é um dos frutos da diáspora negra nas Américas, e como salientado por Thiago Passos (2010), o samba além de ser uma manifestação musical, é também um fator identitário, diaspórico e nacionalista. (PASSOS, 2010).

De acordo com Pena (2010), o samba mesmo antes de possuir esta denominação e de ser considerado gênero musical símbolo nacional, já conferia identidade aos agentes envolvidos:

Assim, o samba enquanto gênero musical traz esse conjunto rítmico linguístico que representa as diversas paisagens históricas, sociais, culturais, religiosas e psicológicas das populações que vivem nos morros, nas favelas ou em bairros populares. Tais paisagens configuram a identidade de um povo, descrevem os desafios sociais e causam a sensação de pertencimento, união e solidariedade para enfrentamento dos desafios cotidianos. Por isso, o samba tem singular representação no imaginário das populações que com ele se identificam. Em toda sua história, mesmo antes de se configurar definitivamente como samba, o estilo musical teve perfil de aglutinação de pessoas na prática de fortalecimento da pertença, em festividades negras realizadas nas senzalas ou nas ruas. (Pena, 2010; p.40)

A constituição das identidades não se dá apenas por esses fatores narrados por Pena, as questões são muito mais complexas. Ao que parecem, esses fatores ressaltados pelo autor são apenas alguns de outros que acabaram por vir. O samba serviu como massa de manobra política. Como diz Castro (2011) o gênero musical “samba”, enquanto fator constituinte de identidades foi adotado como símbolo nacional, durante a

década de 1930, onde foi utilizado pelo Estado brasileiro como mecanismo político de autenticidade e de disseminação do nacionalismo:

O samba, de certa forma, é a manifestação musical que mais popularizou as matrizes africanas da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, é o gênero que representa o país como “autêntica” música nacional desde que foi apropriado pelo governo Vargas, na década de 1930, como uma de suas principais formas de divulgação da política nacionalista. (CASTRO, 2011; p.01)

As questões atinentes aos papéis sociais que cercam o samba de roda, nunca foram de fato abordadas pelos teóricos que debruçaram seus estudos sobre esta manifestação sócio-cultural. A temática é sempre abordada de forma superficial, sem nenhum aprofundamento específico. As suas menções são meramente descritivas, sem uma devida problematização, como pode ser observado no dossiê de registro do samba de roda: ”De maneira geral, considera-se que no samba de roda (...). O papel típico do homem é tocar, enquanto o da mulher é sambar”. (IPHAN, 2006; p.37).

O referente dossiê não problematizou a questão dos papéis desempenhados pelas sambadeiras e por sambadores, fazendo apenas relatos descritivos, levando-os quase sempre por perspectivas diferenciadas, como ao aspecto musical, como pode ser visto nesta passagem do dossiê: “*Em todo o caso é importante notar que a relação entre homens tocando e mulheres sambando é algo fundamental para o bom desenrolar de um samba*”. (IPHAN, 2006; p. 37). Não percebendo a importância das performances coreográficas realizadas pelas sambadeiras, levando o leitor a acomodar-se com relação à posição ocupada pela mulher na manifestação, explicitando, meramente, que o papel da sambadeira é um fator desencadeante para que o conjunto musical consiga realizar a sua performance.

Apesar de haver inúmeras bibliografias que retratem a questão da cultura popular e da música, são poucas as que tomam tais questões por um viés analítico sobre o processo de construção e agenciamento das identidades e as performances de gênero. No campo dos estudos sobre gênero há uma lacuna no que se refere ao campo musical, assim como destaca Gomes e Mello:



Apesar do grande avanço, nas diferentes áreas do conhecimento, em estudos sobre as relações de gênero, alguns setores da sociedade ainda não exploraram o tema em seus mais variados aspectos (...) (GOMES E MELLO; p. 02)

No âmbito acadêmico, os estudos sobre as relações de gênero há muito tempo vêm sendo trabalhadas, porém, tomadas por outras perspectivas, deixando uma lacuna no campo musical, como afirma Gomes e Mello:

Contudo, pesquisas de gênero no campo musical ainda são recentes e escassas. No Brasil, as grandes temáticas que permeiam as discussões em torno da categoria de gênero têm pouca repercussão nos estudos sobre música, sendo abordado, na maior parte das vezes, as questões que dizem respeito ao trabalho, violência e sexualidade. (GOMES E MELLO. p.02).

A partir destas apresentações descritivas, é que surge a inquietação que motiva e aponta para o foco central desta pesquisa: a busca em analisar de forma antropológica, propondo um estudo de cunho interpretativo, de como são constituídas e mantidas as identidades dos agentes do samba de roda a partir de uma perspectiva de gênero, no cenário de uma manifestação que está no espectro do que é considerado como cultura popular no recôncavo da Bahia. Em outras palavras, trata-se de pensar nas representações e identidades que são atribuídas às mulheres e homens, com relação às dicotomias de gênero existente no contexto do samba de roda, com suas complexidades e especificidades.

Por tudo que foi exposto até aqui, é que esta pesquisa se justifica. As questões identitárias, os processos transformativos, bem como, a constituição e manutenção do quadro performático do gênero dentro desta configuração, são de suma importância para compreender a manifestação enquanto um reduto de afirmação de identidades culturais, sociais, políticas, e suas performances, desempenhadas pelos atores envolvidos através de uma lógica do gênero.

Assim como já foi exposto, consistem no universo da pesquisa os grupos de sambas de roda: “Filhos de Dona Cadú” e “Segura Véia” de Seu Avelino. Ambos os grupos são compostos por homens e mulheres, sambadeiras e sambadores.

Para responder à questão suscitada, recorro ao princípio metodológico qualitativo e etnográfico, que Mirian Goldenberg (2009) descreve, como sendo:

(...) a descrição detalhada de situações com a pretensão de compreender os indivíduos em seus próprios termos”. Possuindo dados que não podem ser padronizáveis que obriga o pesquisador a ser flexível e criativo na hora da coleta dos dados e no momento de sua análise.

(GOLDEMBERG, 2009; p. 53).

São, ainda, tomados os preceitos de Antonio Carlos Gil (2010), no que se refere ao que ele descreve como sendo o processo formal e sistemático do desenvolvimento do método científico, a pesquisa, adotando uma das suas vertentes, a pesquisa exploratória, que busca desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e idéias. E tem como objetivo proporcionar uma visão panorâmica acerca do fato a ser pesquisado (GIL, 2010; p. 26, 27).

Para isso, lançamos mão da observação sistemática e participante em campo, além de técnicas como: coleta de dados, por meio de entrevistas semipadronizadas e narrativas, para que se possa “capturar” questões que não venham a ser percebidas na observação, bem com a percepção dos entrevistados frente às colocações da pesquisa, guiada pela teoria e direcionada para as hipóteses; Registros de áudio e imagéticos; e estudos bibliográficos sobre o tema.

No tocante ao emprego da palavra cultura, fez-se o uso da concepção de Clifford Geertz (2008), o qual adotou e descreveu como sendo, um emaranhado de teias constituídas de significado, sendo este semiótico, onde os significados são transmitidos historicamente, e interiorizados através de símbolos, sendo ela – a cultura – a mediadora entre as relações linguísticas, e transmitidas como um meio de conhecimento da vida entre os sujeitos. Não encarando a cultura como algo estático ou cristalizado, tal como Roque de Barros Laraia (2009), que reconhece o caráter dinâmico da mesma, visto perceber possíveis mudanças no cenário do samba de roda. Concomitante a estes, sirvo-me do conceito de cultura popular, tomado a partir de Antonio Augusto Arantes (2006), que o idealiza como um processo dinâmico, que sofre alterações em seu interior, mesmo com a intenção de conservar suas características tradicionais, visando a sua preservação.

Compreendendo o samba de roda como um fenômeno cultural da pós-modernidade, tomo por referência os escritos de Paul Gilroy (2001), na sua análise das manifestações culturais negras, descritas como músicas da diáspora, que ele explicita

ser resultado do deslocamento hemisférico, através do tráfico de escravos do continente africano. Ele destaca o caráter destas, como sendo de cunho expressivo e sincrético, de tradições inventadas constituindo assim uma “casta distinta”, formando uma contracultura.

A identidade é uma questão conceitual muito debatida no cenário acadêmico. Como é sabido, vários autores debruçaram seus esforços sobre tal conceito, na tentativa de adentrar nas questões das categorias utilizadas pelos indivíduos para classificarem suas dimensões políticas, culturais, sociais, ou sexuais. Em consonância, Santos (1994); Hall (2006) Canclini (1995) e Baumam (2005), atestam o advento da modernidade como sendo o fator central na questão das identidades, reconhecendo o seu caráter flutuante. Suas análises se baseiam nos processos estruturais ocorridos no interior das sociedades, buscando evocar o caráter transitório e mutável das identidades que surgirá com a pós- modernidade, e o processo de descentralização do poder do Estado sobre o indivíduo com a globalização.

Contudo, adoto o conceito de identidade trabalhada por Stuart Hall (2006), pois o mesmo se enquadra nas questões a serem demandadas na pesquisa. O autor atesta que a identidade é focada no sujeito em relação com a sua cultura, constituindo-se como um processo histórico de identificação, não possuindo um caráter essencialista, criada socialmente e internalizada nos indivíduos, sendo inconstante. Hall comenta que a identidade se transforma de acordo com os interesses dos indivíduos, ela é flutuante, descrevendo-a como politizada, e permeada de poder. A concepção de identidade cunhada por ele pode ser construída, através das culturas nacionais, que são produzidas a partir de signos linguísticos, representações de comportamento, dentre outros aspectos. Afirmando que há uma ideologia por trás das construções de identidades, que procura afirmar ou hierarquizar uma cultura em relação à outra. Reiterando que as identidades culturais nada mais são que uma estratégia de resistência frente à globalização, a homogeneização cultural. (Hall, 2006)

Diversos estudiosos inclinaram seus esforços na análise do que seria a categoria gênero, na tentativa de desmistificar como estão estruturadas as relações entre mulheres e homens, bem como a posição que ambos ocupam nas sociedades. Na década de setenta, as ciências sociais sofreram uma grande influência no que diz respeito às perspectivas que diziam que as mulheres eram naturalmente ou biologicamente condicionadas aos papéis femininos. O movimento feminista foi o responsável por tais

transformações, a sua pretensão era quebrar os paradigmas existentes no interior das ciências sociais, que tinham como base as concepções de uma essência feminina. O feminismo conseguiu nesta época, descortinar as relações de poder existentes no convívio entre homens e mulheres, em variadas esferas da sociedade. (Arruda, p. 113, 200)

Simone de Beauvoir (1967), e Margarete Mead (2000) desdobram o conceito de gênero, considerando este um construto social, porém sendo compreendido pelos sujeitos a partir das dicotomias do aparato sexual. (BEAUVOIR, 1967; MEAD, 2003) Segundo Judith Butler, o gênero consiste num conjunto de significados culturais, aplicados e assumidos por um corpo sexuado, que só existe em situação relacional e é cunhado a partir das diferenças, que podem ser: biológicas, linguísticas ou culturais; uma totalidade complexa longe de ser esgotada, sempre podendo abarcar novas identidades, sem se prender à normatividade, pois para ela o gênero não decorre do sexo, e os desejos sexuais e a sexualidade não decorrem do gênero. (BUTLER, 2003)

Mas, considerando a temática da pesquisa, utilizo a categoria gênero com base nos escritos de Joan Scott (1995), que analisa o termo como uma categoria de análise, construída socialmente, não sendo este, uma mera diferenciação no sexo biológico dos indivíduos, mas no que ela afirma ser uma imersão nos saberes que são construídos e nas vivências no âmbito das dicotomias do sexo biológico. Ela aborda esta categoria, aceitando as diferenciações do sexo, reiterando que esta categoria é relacional e afirmando que é a partir desta, que se debruça a construção social acerca dos símbolos culturais, construídos para dar significados ao sexo biológico dos agentes, sendo aí seu principal ponto de análise. (Scott, 1995)

Para analisar em que medida se dá a construção e manutenção das categorias identitárias, fez-se uso do conceito de performance, bem como concebido por Dawsey (2006), com o intuito de desvendar as questões por trás das categorias identitárias aparentes no samba de roda. De acordo com John C. Dawsey (2006), o conceito de performance é um termo relativamente novo, que emergiu por volta de 1970 e 1980. Surgiu na seara da antropologia em relação com o teatro, por meio de Victor Turner, com os estudos do ritual, com o qual ele tinha a pretensão de analisar o cotidiano da vida social, fazendo uma analogia com o teatro e as artes cênicas. Segundo Dawsey apoiado em Victor Turner, a performance é um termo vindo do francês antigo *parfournir*, que quer dizer completar ou realizar por inteiro. É um processo por onde o

que é oculto ou suprimido revela-se, e define o momento de expressão, completando uma experiência (DAWSEY, 2006). JEFFREY TOBIN (1999). Descreve o conceito de performance como sendo um ato nem sempre subversivo, pois para isso deve-se ser analisado o lugar que o sujeito que atua está posicionado. De acordo com seus relatos, a antropologia resume a performance e a análise do ritual, buscando apreender como são construídos os homens masculinos e mulheres femininas enquanto indivíduos sociais, através do ritual. Percebendo, então, que as sociedades configuram seus indivíduos através dos rituais e seus gêneros.

O esforço metodológico empreendido nesta empreitada antropológica está, nesse sentido, também calcado sob a égide da operacionalização do conceito de performance, tal como concebido por Victor Tuner (1988), tomando o cotidiano acerca dos grupos pesquisados como “dramas sociais” visualizando, assim, os fatos que compõem o quadro cotidiano vivenciado pelos integrantes dos grupos como um “teatro”, o teatro da vida cotidiana.

## CAPÍTULO I

### **“Foi agora que eu cheguei, dona, foi agora que eu cheguei pra sambar.”<sup>4</sup>: notas iniciais sobre o percurso histórico do samba de roda, seu lugar no cenário político-cultural e imersão etnográfica**

“O grande barato do ambiente do samba é exatamente seu caráter plural, que inclui a possibilidade de cada participante desempenhar diversos papéis dentro da roda. (...) Todo mundo é palco – e todo mundo é platéia.” (M. MOURA, Roberto. 2004. pag. 80).

#### **1.1 Eu, eles, nós “caindo na roda”**

Para além da contemplação do espaço enquanto uma paisagem sócio-cultural riquíssima, e, sobretudo, das concepções temáticas que se destacam enquanto interesse central nesta investigação é inevitável não refletir sobre o meu lugar de fala e observação enquanto mulher, negra. Trazer para a arena do debate científico os fatores que constituem minha identidade no campo é imprescindível para ajudar na contextualização do percurso metodológico ao qual estou traçando. Tomo como base inspiradora os escritos de teórica Bell Hooks, em sua obra “Intelectuais Negras” (1995), onde a mesma levanta a discussão acerca das condições do trabalho intelectual no que se refere à mulher. (HOOKS, 1995)

Estou inserida, de certo modo, no contexto<sup>5</sup> político, sociocultural onde a pesquisa está sendo desenvolvida, o que possibilita-me um maior entendimento da realidade vivida pelos atores sociais da pesquisa. Pois, a experiência similar, propicia

---

<sup>4</sup> Os títulos empregados aos capítulos deste estudo são trechos ou letras de músicas do samba de roda.

<sup>5</sup> Isso, pois, sendo moradora do Recôncavo, transitando pelas cidades de Muritiba-Ba e Coqueiros-Ba, comungo de alguns códigos estruturais do samba de roda, mesmo não sendo membro de nenhum grupo.

“particular clareza” (GILROY, 2001) para com os assuntos atinentes aos valores propagados por estes agentes. Ademais, compartilhar os códigos que por ventura compõem a esfera simbólica e ritual do samba de roda, não neutraliza as contradições existentes entre a minha figura e os atores sociais envolvidos com os grupos de samba de roda “inquiridos”.

O trabalho de campo, atividade muito debatida não apenas nos componentes antropológicos, traz consigo dilemas demasiadamente espinhosos. A reflexão acerca do lugar de quem busca determinadas respostas dentro de uma pesquisa empírica, com seus distintos demarcadores identitários, frente aos atores (as) sociais envolvidos (as), é de fundamental importância. Neste quadro se encontram indivíduos, possuidores de agência, não passivos (as) aos olhares e questionamentos do sujeito pesquisador (a). Neste “campo de embates” “o conflito social ou dissenso, nesse caso, é visto como instituinte da sociedade, aquilo que faz mover a máquina da diferenciação”, onde o corpo é tomado como “palco para suas disputas” (PINHO,2006; pág. 360-361).

É imprescindível salientar, que as relações mantidas dentro dos espaços da pesquisa são mediadas “pela interação de todos os marcadores de identidade” (SILVA, 2005). Kelly Cristiane da Silva revela, que na pesquisa:

As oportunidades e os espaços que se abrem ao antropólogo durante o processo de pesquisa são mediados pela interação de todos os marcadores de sua identidade, tal como são lidos pelos nativos, com os eventos e atores com os quais se depara, além de serem constrangidos por uma série de contingências ambientais e históricas. Daí me parecer difícil, senão impossível, ilusório, ou mesmo, anti-metodológico, antecipar ou calcular minuciosamente a realização de qualquer pesquisa em antropologia – é preciso deixar-se capturar ou “perder-se” pela experiência de campo – e, ou, afirmar, de antemão, que necessariamente algum traço da identidade do antropólogo (sua posição de gênero, raça ou classe etc.) seria vantajoso ou desvantajoso diante da natureza de um determinado objeto. Tal resposta só pode ser construída etnograficamente. (SILVA, 2005; pág. 3)

Revelar as “estruturas de significação” (GEERTZ, 2008) na empreitada etnográfica demanda vivenciar algo que está para além da coleta de dados no campo, sendo que as identidades [do (a) pesquisador (a) e dos (as) atores sociais] neste embate

contrastante, irão se colocar em evidência, mediando às tensões existentes neste campo, que é permeado de poder.

No que tange a equação mulher/pobre/negra alguns aspectos desvalorizam e dificultam ainda mais este trabalho, sobretudo, no que pesem as dificuldades vivenciadas numa sociedade que configura como “anti-intelectuais” (HOOKS, 1995). Vemos em Hooks (1995) o quanto é complexo desempenhar um trabalho intelectual numa sociedade que produz no imaginário social que esta atividade está dissociada do ativismo, fazendo com que os indivíduos que venham de grupos ou comunidades marginalizadas não visualizem utilidade nas promoções das atividades intelectuais. Estar na academia, realizando trabalhos intelectuais, mesmo que “levantando a bandeira da comunidade”, é uma tarefa abstrusa, assim como relata Hooks (1995):

Vivendo numa sociedade fundamentalmente anti-intelectual é difícil para os intelectuais comprometidos e preocupados com mudanças sociais radicais afirmar sempre que o trabalho que fazemos tem impacto significativo. Nos círculos políticos progressistas o trabalho dos intelectuais raramente é reconhecido como uma forma de ativismo na verdade expressões mais visíveis de ativismo concreto (como fazer piquetes nas ruas ou viajar para um país do Terceiro Mundo e outros atos de contestação e resistência) são consideradas mais importantes para a luta revolucionária que o trabalho mental. É essa desvalorização do trabalho intelectual que muitas vezes torna difícil para indivíduos que vêm de grupos marginalizados considerarem importante o trabalho intelectual isto é uma atividade útil. (HOOKS, 1995; p.464-465)

A vida acadêmica não se revela enquanto algo fácil, e, se tornar um intelectual comprometido é tão difícil quanto. Todavia, as condições contextuais que cerceiam os indivíduos conexos nos demarcadores sociais mulher, preta e pobre encaram, sobretudo, dificuldades retidas em seu próprio contexto, que estorva a sua constituição enquanto intelectual comprometida com a transformação social.

Nesta empreitada adotarei uma escrita na primeira pessoa, procurando revelar as minúcias circunscritas nos meandros das práticas que permeiam o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia. Observando e pondo em foco o lugar de onde estou falando, colocando a minha condição de mulher, negra e de classe baixa como fatores imprescindíveis para reflexão acerca das ambiências instituídas para a realização do



trabalho de campo, trago a lume como no processo cotidiano de produção social são instituídas as relações, isso no que pese o conflito social.

Embasada na teoria interpretativa (Geertz, 2008) buscarei fazer uma leitura dos fatos expostos na dinâmica constitutiva da pesquisa, de forma que não venha divorciar a escrita do que realmente venha acontecer em campo. Pois, assim como nos fala Geertz (2008):

Se a interpretação antropológica está construindo uma leitura do que acontece, então divorciá-la do que acontece — do que, nessa ocasião ou naquele lugar, pessoas específicas dizem, o que elas fazem, o que é feito a elas, a partir de todo o vasto negócio do mundo — é divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia. Uma boa interpretação de qualquer coisa — um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade — leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar. Quando isso não ocorre e nos conduz, ao contrário, a outra coisa — a uma admiração da sua própria elegância, da inteligência do seu autor ou das belezas da ordem euclidiana —, isso pode ter encantos intrínsecos, mas é algo muito diferente do que a tarefa que temos — exige descobrir o que significa toda a trama com os carneiros. (GEERTZ, 2008; pág. 13)

Sob a ótica antropológica, pelo viés interpretativo, me proponho a apreender como são constituídas e agenciadas as identidades, no cerne dos aspectos performáticos das sambadeiras e sambadores dos grupos de samba de roda, a partir das perspectivas teóricas das relações de gênero e as teorias feministas. Buscando não dissociar minhas lutas, questões pessoais e o político, pois, assim como Jemina Pierre (2008) diz, “o pessoal e o político são também acadêmicos”. (PIERRE, 2008), trazendo à baila minha posicionalidade política frente às questões atinentes às negociações de identidades nos espaços de poder, onde as realidades e experiências individuais irão interagir nesta arena de disputas.

Neste sentido, a realização desta etnografia irá se colocar numa discussão que provoca as égides dos preceitos da etnografia clássica, que segundo Roberto Cardoso de Oliveira (2007) está:

(...) voltada para a compreensão do Outro, seja ele constituído por uma sociedade diferente ou por um grupo social distante do pesquisador que num segundo momento pode ser intelectualmente redefinido como a própria sociedade ou grupo social a que ele pertence, por meio da dialética exótico-familiar. (OLIVEIRA, 2007 pág. 09)

Todavia, compreendendo os meandros que estão envoltos no contexto da realização da pesquisa, ponderando no cruzamento dos marcadores sociais no qual estou imersa, na condição de mulher, negra e de classe baixa, aludo a necessidade de não ver os agentes envolvidos apenas como “Outros”, aquele “exótico”, sendo que, imersos dentro de um mesmo contexto sócio-cultural comungamos de códigos sociais semelhantes, que por hora nos aproxima e por vez nos aparta. O intuito aqui é, minimizar as barreiras demarcadas, ou melhor, deixar essas barreiras expostas para que estas possam contribuir para o debate aqui levantado, não apenas observando participativamente das atividades do grupo, mas também, participando ativamente, pois, o trabalho de campo assim como defende Pierre (2008):

(...) conscientemente posicionada, a prática etnográfica politicamente engajada tem o potencial de provocar conversas incomuns, a exploração das questões socioculturais impopulares, a discussão de aparentemente "não-sujeitos", discordâncias, debates e participação ativa nas construções locais de identidade. (PIERRE, pág. 15)

Diante disto, a realização desta pesquisa etnográfica não adotará critérios positivistas, onde a objetividade e a neutralidade são parte de um “receituário” preconizado pela literatura antropológica clássica. Pois, “a ambição de uma objetividade máxima, contrapõem-se às subjetividades do pesquisador e de seus pesquisados”. (TADDEI, 2012) O esquema proposto aqui está centrado numa perspectiva de um “todo assimétrico, muito longe do uníssono de um canto coral, pode soar a um ouvido desavisado como uma algaravia inquietante porque detonadora de múltiplos sentidos. (TADDEI, 2012; pág. 114)

## 1.2 Situando a prática do samba de roda: cenário histórico-cultural e político

O samba de roda, essa manifestação secular do “Território do Recôncavo<sup>6</sup>” da Bahia, rememora em suas rítmicas (des) ritmadas um “aspecto não escrito da história” (SABINO, LODY. 2011; p.12), impressa e expressa em seus mantedores através dos corpos e suas mais variadas performances.

Aqui lida como “ocidental e moderna” (GILROY, 2001) a prática do samba de roda traz consigo vozes polifônicas e traços demarcados pelo descompasso da rotina de servidão, labuta e sofrimento de milhares de irmãs e irmãos vindos de distintas etnias africanas aqui escravizadas outrora, no período colônia. E deste trânsito/tráfico, da diáspora, foram produzidas as “tradições inventadas de expressões musicais” (GILROY, 2001).

Assim, o samba de roda pode ser compreendido enquanto “produtor de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros” (PINTO, 2001; pág.227), onde música e dança estabelecem uma espécie de dueto, onde um mantém ligação com o outro, num ajuntamento onde ambos possuem “lugar próprio no universo social e de significados”. (PINTO, 2001; pág. 227)

Nessa mescla, onde música e dança (não apenas esses elementos) fazem parte da miscelânea constituinte do que pode ser compreendido enquanto samba de roda, onde são desvelados variados signos e expressões da corporalidade, sambar às vezes pode ser

---

<sup>6</sup> A categoria analítica “Território do Recôncavo” faz parte de um mecanismo de estratégias criada pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), no ano de 2003. Onde foram instituídos 27 Territórios de Identidade na Bahia, sendo posteriormente adotado pela Secretaria de Cultura do Estado. Tal configuração toma como base semelhanças sociais, históricas, culturais e econômicas existentes entre os municípios, tendo como intuito primário o desenvolvimento regional equiparado. O Território de Identidade do Recôncavo é formado pelos municípios de: Cabaceiras do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Cruz das Almas, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Maragogipe, Muniz Ferreira, Muritiba, Nazaré, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus, São Felipe, São Félix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Sapeaçu, Saubara e Varzedo. Todos os 20 municípios que compõem este Território estão organizados no CIRB - Consórcio Intermunicipal do Recôncavo Baiano. (Dados da Conferencia Territorial de Cultura 2013).

considerado como uma verdadeira façanha. O samba de roda do Recôncavo se revela enquanto uma prática demarcada culturalmente, complexa e que revela uma estrutura plural de “tradições musicais do mundo atlântico negro”. (GILROY, 2001).

No samba de roda os corpos revelam muito mais do que um “ensaio social do comportamento motor dos africanos”, “essa relação de pertença com os povos africanos” (SABINO, LODY; 2011) (trazidos no contexto nefário da escravidão), o samba de roda exalta e exala aspectos histórico-culturais, os quais denotam sua herança cultural, de valor imensurável e caráter intangível.

Os primeiros relatos transcritos na literatura brasileira sobre o fenômeno samba, mostra que essa prática se dava estritamente no “terreno cultural” dos negros, sendo tido como lascivo e despudorado. O viajante estrangeiro Thomas Lindley (1988), no século XIX, no ano de 1803, descreveu em seus escritos uma performance muito semelhante ao que reconhecemos enquanto uma roda de samba. Assim Lindley relata:

(...) entram em cena a viola ou o violino, e começa a cantoria, que logo cede passo à atraente dança dos negros. (...) Consiste em bailarem os pares ao dedilhar insípido do instrumento, sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as pernas com toda a ondulação licenciosa dos corpos, em contato de estranhamente imodesto. Os espectadores colaboram com a música em um coro improvisado, e batem palmas, apreciando o espetáculo (...) (LINDLEY apud TINHORÃO, 1988 p.54)

Recebendo adjetivos eróticos, a performance relatada nos leva a pensar em uma roda de samba, com todas as suas prerrogativas e elementos que compõe uma roda aos moldes atuais. O termo samba só foi mencionado algum tempo depois, no ano de 1838, por meio de um jornal satírico no Estado de Pernambuco, o qual revelava apenas o acontecimento do evento. Na Bahia, o termo foi citado seis anos depois aproximadamente, isso em 1844, em um relato de um carcereiro ao seu chefe de polícia na cidade de Salvador, na prisão municipal. E o carcereiro expõe:

Ontem quase 9 horas da noite, depois das prisões fechadas, ouvi um alarme, que não podia perceber se era samba de africanos, ou de nacionais (...) vim à guarda informar-me aonde era aquele estrondo, quando vi que era na 4a prisão desta cadeia (...) imediatamente disse ao sargento mandasse a sentinela conter a

ordem naquela prisão: cessou o samba (...) (Reis, 2002:130 apud IPHAN, 2006: p.30).

“Desordeiro”, “estrondo” – atributos negativos foram direcionados ao evento notado pelo carcereiro. Realizado dentro da cadeia, em um campo onde se está às margens da sociedade, com uma descrição racializada, onde se nota distinções: “samba de africanos, ou de nacionais”. Uma manifestação de contravenção à lógica imposta pela cadeia.

Com um caráter marginal, desviante, o samba enquanto manifestação de negros e mestiços levou até o século XX o olhar negativo da Igreja católica, da aristocracia e do governo. (LIMA, 2008) E sobre isso o autor discorre:

Até o começo do século XX, “samba” era um termo carregado de valores pejorativos, por estar associado à marginalidade, e aos negros. Folguedos e cultos de negros e mestiços, escravos ou forros foram, durante todo o período da colônia brasileira, alvo da observância intolerante de representantes da igreja católica, da aristocracia e do governo. (LIMA, 2008; pág. 109)

Com pouca margem de autonomia perante a esfera sócio-política da época, negros e negras mantinham a prática do samba restrita e afastada dos olhos daqueles que repudiavam tal manifestação. Entretanto, com as mudanças ocorridas no cenário sócio-cultural do Brasil, o que outrora era designado como batuque de pretos ou pardos, compreendido como uma manifestação professada por marginais, sons produzidos por pretos na Bahia, passou então a “pertencer a população brasileira como um todo”, percorrendo várias regiões do Brasil, mas, mantendo-se como base para o surgimento de “outros estilos, danças, ritmos, novas maneiras de protestar ou de apenas se divertir.” (PENA, 2010: p. 39).

Ao ter fim a escravidão, novas formas de trabalho tomaram conta do país, embora a perspectiva de exploração se promulgasse. A música, que serviu como um meio de protesto ou de alegria ante a sofrida escravidão, no novo contexto histórico pós-abolição, diante das novas formas de trabalho assalariado, continuara a ter mais força nas/para as camadas populares, nos processos de identificação coletiva tanto para reivindicar direitos, quanto para divertir a população. (PENA, 2010: p. 39)

O que era uma prática comum apenas aos indivíduos pobres e de cor da sociedade da época, começava a se tornar símbolo nacional. Antes renegado, alvo de perseguição religiosa e policial, passava, então, a representar o “povo brasileiro”, sendo posto como gênero musical símbolo de um Estado Nação, com o passar do tempo e as modificações inerentes à esfera sócio-cultural. Seja por interferência externa ao grupo ou no seu próprio interior, o samba foi se modificando, adquirindo novas características. Movimento transformativo tido como resultante do processo de industrialização que passara o Brasil neste momento (Amoroso, 2009), vencendo as barreiras regionais, saindo do terreno baiano, onde suas características são de um samba rural, o samba de roda, aderiu características novas, urbanas. Sobre isso Daniela Maria Amoroso (2009) revela:

O mundo rural e o mundo urbano são o lócus da cultura popular e, dessa maneira, o samba com características mais rurais ou o samba com características mais urbanas não perde o seu caráter popular. Basta entender que o samba das cidades é um resultado de uma realidade cultural específica da vida urbana. Estou dizendo, então, que o samba-de-roda é uma modalidade de samba com características predominantemente do mundo rural e a roda de samba trata-se do samba do mundo moderno, urbano. Isso não significa dizer que o samba-de-roda não apresente elementos resultantes do convívio com o mundo urbano ou que a roda de samba não mantenha alguns elementos do samba rural. Falo aqui de predominância de um ou de outro. (AMOROSO, 2009; p.09)

Neste contexto de transformações, o que era tido como balburdia ou batuque de pretos passou a ser reconhecido como gênero musical. Adquirindo novos moldes e uma performance diferenciada, com o advento do contato com o mundo urbano, o Sudeste e as migrações provenientes do processo de industrialização.

Nesta conjuntura sócio-política vivenciada pelo Estado brasileiro, a principal preocupação estava pautada na constituição de uma identidade nacional. A grande inquietação era eleger elementos que oferecessem aos atores sociais um sentimento de unidade. Eram eleitos símbolos que de alguma forma representassem os brasileiros e brasileiras, sem pesar as distintas realidades sociais. Nem tão pouco, levantar a

discussão acerca das diferenciadas modalidades performáticas exercidas no cerne das manifestações culturais populares. O que importava não eram os elementos que compunham o símbolo, mas, o caráter unificador que o símbolo viera a possuir, fator imprescindível para construção da identidade de um povo, de um Estado-nação.

Tratava-se então, da disseminação de atos lúdicos inerentes aos costumes de negros escravizados na Bahia, e não somente aqui. Costume esse, que sofreu diversas transformações com o passar da história e as transformações sócio-culturais, dando ao fenômeno uma maior amplitude no cenário nacional. Conferindo à manifestação do samba modificações e diversas derivações.

Neste processo de tomada do samba rural para samba enquanto gênero musical símbolo da identidade nacional brasileira, impulsionou o procedimento de “reinvenção” (SANDRONI, 2001) de alguns aspectos elementares da prática cultural do samba para possibilitar a captação de subsídios que o propiciaria adentrar no cenário musical brasileiro. Destacando-se aí a importante participação feminina, as “Tias Baianas” essas figuras representantes da cultura musical e religiosa baiana, fora da Bahia, promovem um grande processo de disseminação do samba enquanto prática afro-brasileira, sendo ela as mediadoras entre as camadas menos favorecidas, as quais faziam parte e a classe dominante (SANDRONI, 2001), contrariando a lógica estabelecida pelo Estado, o qual pretendia “reforçar o direcionamento das energias femininas para funções julgadas compatíveis com sua "natureza", o que significava reafirmar seu enraizamento na vida doméstica”. (PARANHOS, 2007; pág.187)

Mesmo possuindo uma riqueza cultural imensurável, o (s) samba (s) demorou algum tempo para transpor os muros da academia. Isso, pois, o olhar para as manifestações reconhecidas enquanto culturas populares no Brasil surgem no seio dos estudos de folclore, do intitulado “movimento folclórico” com o seu início datado do ano de 1947. Com um discurso calcado na valorização da cultura popular, vários estudiosos enveredaram por essa seara, não somente com o intuito de promover uma mobilização a favor das práticas populares compreendidas como folclore, mas, sobretudo, a intenção estava diretamente ligada à construção de uma identidade nacional. (VILHENA, 1997: 21)

Neste contexto, dá-se início a um ciclo de debates, os quais pretendiam colocar como ponto de pauta a questão do folclore brasileiro. E esses debates foram promovidos pela Comissão Nacional de Folclore – CNFL, órgão para-estatal, ligado ao Ministério

das Relações Exteriores. As suas discussões acerca do tema folclore, tomou dimensão nacional, fazendo com que fosse criado um instituto de pesquisa e preservação da cultura popular, o folclore, no Brasil. O órgão criado em 1958, foi identificado como: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. O que deu ampla visibilidade e expressão aos estudos sobre as práticas da cultura popular no Brasil, o folclore. (VILHENA, 1997: 21)

No cenário político brasileiro a cultura popular começou a ser vista como assunto político institucional na vigência do governo do então presidente do Brasil, Getúlio Vargas (1930 - 1945), com a adoção de uma série de medidas, que buscavam conferir uma maior institucionalidade para a esfera da cultura, com sua inclinação para a preservação do patrimônio material nacional. Como exemplo ilustrativo deste período, pode-se ser citada as iniciativas federais: a criação do Serviço, Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Instituto Nacional do Livro (INL). (CALABRE, 2007)

O fortalecimento da inclinação da esfera política para com a cultura popular brasileira ocorre concomitantemente à criação de novas instâncias e a efetivação de algumas ações, com o passar dos anos e as mudanças no governo, apoiando as práticas culturais, mas, ainda permeada de noções folclóricas. (CALABRE, 2007) Os primeiros ensejos de políticas públicas culturais “eram vistas como ações pedagógicas, desvinculando-se do Ministério da Educação somente em 1985” onde pretendia uma constituição de cunho “clássico, erudito e europeu” fugindo totalmente dos costumes brasileiro.

Em 2005, já no mandato do presidente Luís Inácio da Silva, o Lula, e, o então ministro da cultura, Gilberto Gil e logo após Juca Ferreira, houve mudanças significativas no cenário político-cultura no Brasil. Foi a partir deste período que foram lançadas bases para a elaboração de políticas culturais com visão a longo prazo, com o advento da “I Conferencia”, fazendo surgir a proposta do Plano Nacional de Cultura, que pretendia uma política pública com enfoque na cultura por dez anos, e, no fim de seu prazo, seriam trazidos à tona novas discussões, como: “a potencialização e aproveitamento dos recursos”. (BELISÁRIO, 2009)

Com a emergência desse novo governo, o cenário político cultural brasileiro começou a passar por modalidades de mudanças expressivas, assim como revela Antonio Albino Canelas Rubim (2013):



No ano de 2004 o samba de roda do Recôncavo da Bahia foi incluído no “Livro de Registro das Formas de Expressão”, com o intuito de catalogar e comprovar que esta prática “transcende esse caráter de ancestralidade e sua importância permanece presente no cotidiano de homens e mulheres da Bahia”. Posteriormente, no ano de 2005, a prática foi proclamada “Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”, com titulação declarada pela UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, incluindo assim o samba de roda no cenário político internacional de preservação. (IPHAN, 2005; p.11)

O processo de patrimonialização foi guiado e conferido pela autarquia competente, o Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional – IPHAN. Os títulos conferidos ao samba de roda fazem parte das diversas promoções, realizadas pelo conjunto de políticas públicas, que pretendem ampliar o campo discursivo acerca da cultura popular no Brasil. Proporcionando “visibilidade” as diversas manifestações culturais, tentando as manter ativas, através de incentivos públicos.

Observando esse cenário sócio-político, bem como a paisagem onde o samba de roda do Recôncavo está inserido, se deu então a escolha de dois grupos distintos, localizados em cidades diferentes, e, portanto, com realidades sociais díspares. Das escolhas temos: os “Filhos de Dona Cadú”, situado à comunidade de Coqueiros-Ba, o qual conta com a representação feminina latente na figura da sua liderança “Dona Cadú”; já o segundo grupo proposto, segue com a representatividade masculina de “Seu Avelino”, o “Segura Veia”, localizado na “cidade serrana” do Recôncavo, Muritiba-Ba. Estando imersos em um mesmo ‘território cultural’, guardam historicidades e práticas que lhes são peculiares e, neste tocante, as relações e papéis de gênero são filtros interessantes para conhecer mais da realidade de tais grupos, o que eles dizem a si mesmo e o que têm a nos dizer a partir de suas realidades performáticas.

### 1.3 Imersão etnográfica: dados acerca do primeiro contato com os grupos

Depois de idas e vindas, encontros e desencontros, aventuras e desventuras é chegada a hora do primeiro encontro com a líder do grupo de samba de roda mais afamado nos limites da terra de “São Bartolomeu<sup>7</sup>”, “Dona Cadú”. Munida daquilo que julgava ser de demasiada importância para aquele momento: Caderno de campo, caneta e um celular (para fazer registros). Estava indo “conversar” com “Dona Cadú”, “conversar” tomando aqui a reflexão de Clifford Geertz (2008) a respeito do papel do antropólogo, o qual revela que essa não é uma tarefa fácil, pois, “conversar” sob uma perspectiva de “cultura semiótica” está para além do simples diálogo, significa o “alargamento do universo do discurso humano”, no intuito de perceber os “sistemas entrelaçados de signos interpretáveis”. (GEERTZ, 2008; pág. 10).

Conversa essa mediada pelo “articulador local do município<sup>8</sup>”, “Paulo César”. Com as modificações ocorridas no cenário do samba de roda, provenientes do processo de patrimonialização, a figura de um (a) articulador (a) se tornou de imensa importância para a mediação dos discursos e interesses entre pesquisadores (as), contratantes e os grupos. Atualmente, adentrar em um campo de manifestação de práticas culturais sem o intermédio de um (a) articulador (a) é uma espécie de “heresia”. São pessoas que geralmente se destacam de alguma forma na comunidade, ou então, são membros do grupo com uma maior margem de autonomia e poder, concedido com o aval dos atores envolvidos. Meu primeiro contato com “Paulo” se deu por meio de uma amiga em comum, integrante de um grupo de samba de roda da cidade de Cachoeira-Ba, a qual disponibilizou a pedido meu, o número do seu celular e assim consegui marcar um encontro para conversarmos pessoalmente sobre minhas intenções. Ao entrar em contato com Paulo, de imediato o mesmo mostrou-se disposto a ajudar com o andamento da pesquisa, agilizando o encontro entre ele, eu e “Dona Cadú”

---

<sup>7</sup> Maragojipe é assim conhecida, pois, é São Bartolomeu o santo padroeiro da cidade. O qual tradicionalmente é louvado no mês de agosto com novenários, missas, procissões que atraem centenas de fiéis todos os anos. Contando também com a realização de festas de largo com grandes atrações a nível nacional.

<sup>8</sup> Aquele é responsável por articular os grupos de samba de roda da cidade, bem como as outras formas instituídas como práticas culturais da cidade com questões organizacionais e políticas.

Saindo da minha casa, localizada na cidade “Heroica e monumento nacional”<sup>9</sup>, Cachoeira-Ba, sigo caminhando, rumo a sua cidade irmã, São Félix-Ba, para lá então, conseguir “pegar o carro” rumo à Coqueiro, distrito de Maragogipe-Ba, município localizado no Recôncavo da Bahia e que está a cerca de 133,00 quilômetros da capital do estado, Salvador.

Em um trajeto muito comum, saio à porta e avisto o meu vizinho logo em frente, debruçado na janela que disse: “ô minha filhinha, Deus le abençoe, le dê um bom dia! Respondo eu: “Amém, seu (fulano), ao sinhô também!”. E o mesmo responde, exclamando em voz alta: “Já vai saino, né? Deus que te leve e te traga em paz!”. Eu: “Amém e fique com o sinhô também!” Mais ao lado, falo eu: “Bença minha vó<sup>10</sup>!” A referida “minha vó” responde: “Deus le abençoes, Nara! Vai decer?” E eu digo: “Amém! Vou sim, vó”. E assim eu sigo... “bom dia!”, “oioi!, e aí<sup>11</sup>?!”.

Neste dia em especial, passei a observar como se dava o fluxo de pessoas durante o trajeto que fazia em direção a São Félix-Ba, as inter-relações dos transeuntes, bem como, a minha relação com essas pessoas – esse “campo sensível” do qual faço parte. (DUARTE, 2014: pág. 42)

Existe um campo sensível proveniente dessas experiências que está para além da decodificação das linguagens e suas interpretações. Uma dimensão de afetos formulada de maneira às vezes indefinida, por motivações muitas vezes conflitantes, mas que geram blocos de sensações que nos impulsionam á própria tentativa de compreensão objetiva do mundo. A experiência sensível, portanto, está compreendida como um fenômeno natural da espécie humana, que produz reorganizações de padrões cognitivos, reconstrução de valores e tem dificuldade de ser acolhida na produção científica como uma realidade factível de ser produtora de conhecimento. (DUARTE, 2014: pág. 42)

---

<sup>9</sup> A cidade possui este título honroso, por conta da sua imensurável participação nas lutas em prol da independência do país.

<sup>10</sup> Numa relação de parentesco muito comum da cidade, onde as relações são estabelecidas e ordenadas não por consanguinidade, mas a partir da proximidade e as relações de afeto compartilhada.

<sup>11</sup>As falas apareceram sem nenhuma alteração, serão expostas como realmente são ditas por mim e por todos (as) os (as) depoentes. Numa linguagem não formal, pois “não é mais possível acreditar na univocidade do signo linguístico, no imobilismo do código, na falácia do sentido único”. (Taddei, 2012; pág. 114)

Neste “campo sensível” que experienciei, foi exposta a forma como o “conhecimento é formado pelas vivências”, que se dá “a partir da experimentação imediata da vida e assimilada rapidamente”. (DUARTE, 2014: pág. 46). A dinâmica das cidades de Cachoeira e São Félix proporcionam uma grande “ligação” entre seus moradores “todo mundo conhece todo mundo!” Se trata do estabelecimento de um “vínculo”, sendo isso o que “conforma o grupo, os indivíduos, os corpos e os desejos” (MENDONÇA; FORMIGA, 2014: pág. 85)

Os princípios de sociabilidades destas cidades são baseados na “tutela” para com o outro. Neste panorama vislumbrei uma gama de significados embutidos nesse diálogo, estabelecido. O ato de dar um bom dia ou pedir a benção, não são apenas regras de boas maneiras nestas cidades, são também, uma forma de prestar satisfação ao outro, que “aplica” tal condição com o senso do “cuidado”. Observar os vínculos possibilita a compreensão dos “símbolos que abrigam a comunidade”. (MENDONÇA; FORMIGA, 2014: pág. 85)

E assim vou caminhando, por dentre as ruas seculares das “cidades irmãs<sup>12</sup>”. Atravesso a Ponte D. Pedro II, chegando a São Felix, logo ao seu final, do lado esquerdo se encontra o “ponto”, o local onde ficam concentrados os táxis que fazem o trajeto São Félix/Maragogipe. Ao me ver se aproximar, um dos taxistas grita: “Maragogipe, menina?” E logo eu respondo: “Coqueiro motô!” Ele afobado diz: “Lotô!”, “Umbora!”, chamando os outros passageiros que próximos dali esperavam completar o número exato para prosseguir com suas viagens.

Nesta manhã ensolarada, por uma estrada com trechos em condições lamentáveis, com buracos que muito lembram bacias, segue-se em direção a Coqueiro, Maragogipe-Ba. Esta ida se dá em um “carro de praça”, também conhecido como “carro de lotação<sup>13</sup>”. Acompanhada de mais três pessoas, isso sem citar o condutor, num trajeto regado a uma conversação que versava dentre outros assuntos da política local à (in) segurança pública.

Eu, a única mulher que estava dentro do carro, sentada no banco traseiro, entre dois daqueles homens, comecei a tentar interagir com aqueles homens, sem muito êxito,

---

<sup>12</sup> Cachoeira e São Félix.

<sup>13</sup> Esses “carros de praça” são espécies de taxis, os quais fazem parte de um grupo associativo, geralmente regularizado junto à autarquia competente. Costumam levar passageiros de Cachoeira e São Felix a Maragogipe e seus distritos, e também vice e versa. Costuma circular com cerca de quatro passageiros, mas, essa não é uma regra geral. Vez por outra se costuma ver esses taxis com até seis passageiros.

pois, os mesmos não abriam muito espaço para mim. Mas, como um cantor muito famoso na cidade de Cachoeira diz: “com calma e com jeito, chegamos até o prefeito”... Furei o bloqueio. Comecei a conversar com aqueles homens: “rapá, Maragojipe tá demais mesmo, viu?!”. “O bicho tá pegando!” Falando eu sobre a onda de criminalidade que assola a cidade, tecendo comentários a respeito de um fato ocorrido na mesma semana, onde uma operação policial ocorreu e foram encontrados alguns corpos em estado avançado de decomposição no manguezal da cidade. Corpos de homens envolvidos com o “movimento”, tráfico de drogas na cidade, mortos por componentes de uma facção rival.

Mas, eles não abriam apenas espaço para a roda de conversa, pois, as pernas deles também se abriam, se abriam muito, o que me deixava em uma posição desconfortável – eles estavam me apertando. Fato muito corriqueiro. Costumo fazer essa viagem e sempre quando há homens essa questão postural se repete: os homens sentam-se de pernas abertas, o que implica na falta de espaço para quem está ao seu lado. Como de costume, logo eu pedi, educadamente, que os mesmos sentassem de uma forma que não me espremisse contra as laterais do carro: “Na moral, dá pro sinhô fechar as perna, ai? Tô aqui apertada gente”, disse eu. Um deles sorriu e logo se concertou, já o outro, com uma expressão de desagrado me olhou, respondeu: “De boa”. E logo sentou-se comportadamente. Isso trata-se de constatar os elementos constituintes da masculinidade, “requisitos que a sociedade atribui para que um indivíduo do sexo masculino seja considerado homem” e neste caso o corpo e as expressões que o mesmo apresenta configuram o “status masculino”. (PEREIRA, 2008: pág. 94). E o bate papo e o carro seguem caminho a Coqueiros-Ba...

No caminho de um lado se vê criação de gado, com vaqueiros montados em suas motocicletas ou cavalos, de outro vegetação, cobrindo grandes paredões rochosos. Paralelo ao tráfego dos veículos, pessoas vagueiam de um lado para o outro, dando seguimento às suas vidas. As mulheres com trouxas de roupa na cabeça, indo lavar roupas nos rios e riachos que por ali passam; as crianças, jovens, adolescentes realizando uma espécie de pedágio, feito com cordas esticadas no meio da estrada, onde eles pedem dinheiro por tapar os buracos com barro, na tentativa de amenizar os transtornos causados pela condição deplorável que se encontra a estrada, se concentrando em pequenos grupos, em pontos distintos da estrada; já os homens...esses passam com suas gaiolas de passarinhos nas mãos, “boiando seus bois”, arrastando seus

cavalos numa cordinha ou pilotando as suas motocicletas. Neste espectro de uma cidade do interior, os atores sociais encenam papéis que denotam suas performances da vida cotidiana, onde os papéis de gênero são expressos pelas distintas performances desempenhas em sua ordem cultural.

Rumo ao destino pretendido, passamos por caminhos que sem nada falar, acabam por revelar uma deslumbrante paisagem histórica, trazendo à tona as “performances dinâmicas”, expressas atrás da materialidade destes atores sociais e sua realidade social. Neste “drama social”, onde são expressos os ordenamentos simbólicos constituintes da realidade sociocultural da comunidade. (MENDONÇA; FORMIGA, 2014: pág. 88).

A performance aqui apreciada, denota as representações e articulações da vida social, identificada aqui através das práticas desempenhadas também no cotidiano de mulheres e homens em suas dinâmicas cotidianas. Aqui o olhar está inclinado para a vida social como um todo, para o que Turner (1988) chama de “performance cultural”, o que implica observar com demasiada cautela não somente os momentos específicos das manifestações socioculturais, mas sim, se deter não somente aos “elementos liminares”. (TURNER, 1988)

É por uma “encruzilhada de duas bocas” que se dá o acesso a Coqueiros – Ba. São duas entradas, uma na frente e outra mais adiante. E bem ao meio, as “panelas”, um dos símbolos material que representa a comunidade de Coqueiros – Ba, no contexto cultural e econômico do estado. São as “louças de barro”, utensílios de cerâmica, produzidos tradicionalmente pelos moradores da cidade. E chegando ao distrito, o cenário é entusiasta.

O “vai e vem” de motos, o passar do ônibus, de caminho à capital, de duas em duas horas, crianças pelas ruas a brincar, idosos e idosas sentados nas portas de casa. Vendas e bibocas<sup>14</sup> com suas garrafas de bebidas expostas em estantes, salames pendurados no teto com cordões, no seu interior homens de meia idade e idosos. Com um ar saudosista, suas ruas estreitas, sem muito não deixa esconder que é uma comunidade interiorana. Já dentro da comunidade o motorista fala: “Essa menina, vai ficar aonde?”. Respondo para ele: “Motô, vou ficar perto da casa de Dona Cadú. O sinhô sabe onde é?”. Imediatamente ele me diz: “Sei sim! Quem num sabe aqui?” “Vou deixa você na porta dela.” “É lá mesmo que para.”

---

<sup>14</sup> Como comumente são chamados os pequenos bares na comunidade.

A comunidade fica às margens do rio Paraguaçu – ela está de frente para a maré. E o brilho do sol refletido nas águas calmas de seu grande rio, coloca em evidência as pequenas embarcações ancoradas em sua beirada, canoas, barcos e saveiros<sup>15</sup>. Nas ruas estreitas, jovens rapazes conversam em voz alta em baixo de frondosas árvores, crianças vagueiam de um lado para o outro.

Uma etnografia assim guiada pelos preceitos da antropologia da performance, pressupõe algo além da descrição e interpretação dos “fatos cotidianos da vida dos atores sociais”. Seu foco está na “interrupção do cotidiano”, ou seja, na “suspensão dos papéis”, para que se possa assim entender os elementos que compõem a realidade sociocultural. Mas para isso, é preciso lançar mão da “reflexividade”, entendendo que os momentos performáticos não estão contidos apenas naquelas que se contrapõem ao cotidiano. Dawsey (2005) apoiado em Turner comenta que, no mundo capitalista industrial o carnaval seria como “interrupções do cotidiano”, servindo como “interrupções do trabalho”. “São como momentos de “loucura” que se contrapõem ao cotidiano” (DAWSEY, 2005; pág. 22).

Em Coqueiros-Ba, o primeiro ponto de desembarque se dá entre a residência e a “casa de trabalho” da figura mais versada de Coqueiros- Ba, a senhora Ricardina Pereira da Silva , “Dona Cadú”, conhecida dentro e fora dos limites do distrito de Coqueiros-Ba, seja pela sua significativa produção de utensílios feitos de barro, as cerâmicas, ou então, pela sua titulação de mestra e efetivo conhecimento na prática do samba de roda do Recôncavo da Bahia.

Desço do carro e paro na tentativa de fazer uma ligação para o intermediário entre a referida mestra “Dona Cadu” e eu, o articulador local, Paulo. O mesmo já estava à minha espera na casa de “Dona Cadu”. Com um caloroso abraço fui recebida, muito bem recebida. A ceramista, sambadeira, aposentada como lavradora, “Dona Cadu”, é uma eximia anfitriã. Reconhecida como mestra do samba de roda do Recôncavo, “Dona Cadu” é a figura que mais se destaca em seu grupo de samba de roda, os “Filhos de Dona Cadu”. Fui levada a casa onde ela executa a sua arte laboral, as louças, a casa fica logo em frente da casa onde a mesma reside com sua neta e o marido, juntamente com o seu bisnetinho.

Nesta minha primeira visita, pude acompanhar o cotidiano de trabalho de “Dona Cadú”, pude observar uma parte do processo de confecção das “louças de barro”, numa

---

<sup>15</sup> Embarcação tradicional da região do Recôncavo.

conversa regada a muitas risadas, relatos das memórias do passado e revelações sobre o presente. Sentada ao chão a matriarca da família Silva leva o dia inteiro trabalhando. Segundo a mesma, seu dia começa bem cedinho, às 05:00 horas da manhã quando sai da casa onde reside, atravessa a rua e inicia os seus trabalhos, na casa onde confecciona as “louças”, parando para o almoço às 12:00 horas e seguindo até às 18:00 horas da noite, quando se retira e retorna a sua casa para jantar e dormir. Viúva, mãe de um casal de filhos, um consanguíneo e uma adotiva, ela é possuidora de grandes saberes, além de realizar uma performance coreográfica impecável.

Durante a minha estada no local, percebi como é encantadora a agilidade que “Dona Cadú” possui nas mãos, com noventa e cinco anos de idade a mesma possui uma vitalidade invejável. No processo de confecção das louças, a mestra realiza todo trabalho sozinha. A única coisa que não faz é a coleta do barro. Isso durante o dia inteiro, todos os dias, descansando apenas aos domingos, e isto contra a sua vontade, pois “Dona Cadú” não trabalha aos domingos a pedidos de seus familiares.

Muito surpresa fiquei, ao perceber que durante toda a nossa conversa ela se mantinha atenta ao seu afazer, só dava uma pequena pausa para comentar algo que a remetesse a sua performance nas apresentações no seu grupo de samba de roda. Ao acompanhar essa performance da vida cotidiana de “Dona Cadú”, pude observar a dimensão dos “elementos estruturalmente arredios: resíduos, rasuras, interrupções, tropeços e elementos liminares”, contidos em suas práticas, gestos e nos diálogos que mantivemos. (DAWSEY, 2005; pág. 16)

A mestra, sambadeira, Ricardina Pereira da Silva, residente à cidade de Coqueiro, nascida na Fazenda Pilar, localizada no município de São Félix, desde sua infância tem no samba de roda sua fonte de inspiração para a vida. Então reconhecida “mestra sambadeira”, “Dona Cadú”, possui uma enorme vivência no samba de roda. A sua arte laboral, o fazer cerâmica, está intrinsecamente ligada com a sua experiência no samba de roda. Isso, pois, a “mestra sambadeira” desde sua infância, fase da sua vida na qual começou a “fazer louça” com os mais velhos, foi acostumada a “cair no samba”, após o processo de confecção artesanal dos utensílios de cerâmica, onde são queimadas à beira da estrada “as louças”.

A prática do samba de roda segundo seus relatos, sempre foi muito comum na comunidade, mas, seu evento se dava de forma “espontânea”. Geralmente aconteciam rodas de samba-de-roda nos carurus de São Cosme e São Damião, aos finais dos



aniversários dos moradores e nas festas de caboclos em um terreiro de candomblé da comunidade. Não existia um conjunto de pessoas que integrassem um grupo específico de samba de roda em Coqueiros – Ba. O que acontecia eram encontros em determinadas ocasiões, onde, orquestrado a palmas, ou com a utilização de instrumentos percussivos, como por exemplo, o pandeiro e por vezes uma viola. As mulheres, realizavam a performance corpórea, “correndo a roda”, dando seguimento ao samba. Em conformidade com essa afirmação os estudiosos Ordep Serra e Xavier Vatin (2010) revelam que:

Esta dança frequentemente se realiza com elementos de ocasião. Joga com o acaso e o imita. O modo como o grupo de sambadores se reúnem dá a ideia de uma formação espontânea, mesmo quando já existe uma combinação prévia. De repente, os parceiros se dispõem em roda e o samba começa... Assim costuma ser numa festa de largo por exemplo. (SERRA; VATIN, 2010: pág. 29,30)

Uma realidade comum a muitos grupos da região, pois, com o advento das políticas públicas culturais, o samba de roda tomou um fôlego diferenciado. Aquilo que era acontecido de forma descombinada e irrefletida, ou quando combinada, contava apenas com a disposição daqueles que obtinham o conhecimento sob o manuseio dos instrumentos sonoros. Sobre esse processo Rívia Ryker Bandeira de Alencar (2010) comenta:

(...) as heranças culturais de camadas populares, aquelas que não originavam produtos edificados com valor artístico e arquitetônico excepcionais, não eram notadas como aptas a serem reconhecidas como patrimônio. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), órgão federal criado em 1937 para proteger os elementos formadores da sociedade brasileira, conduziu por mais de cinquenta anos uma política restrita, que silenciava segmentos populares intrínsecos à formação da nação e, por esta exclusão, conformou-se um conjunto de referências culturais denominadas como patrimônio “não consagrado”. (ALENCAR, 2010; pág. 12)

O que outrora era tido como uma manifestação eventual tomava então, a configuração de um grupo musical, uma banda. Além de adquirir destaque no cenário nacional. O samba de roda por se tratar de uma prática cultural oriunda das camadas populares, com seus precedentes históricos africanos, não era reconhecido

institucionalmente. Contudo, “política para o patrimônio imaterial privilegia os grupos excluídos de outrora, como uma reparação”:

(...) foi apenas nos anos 2000 que, de fato, foram lançadas as premissas para o tratamento daquele patrimônio até então “não consagrado”, que passou a ser denominado como patrimônio imaterial e reconhecido como as práticas, as representações, as expressões, os saberes, as celebrações, as técnicas e os instrumentos, os objetos e lugares associados, os quais os grupos sociais reconhecem como referências culturais. Criado pelo Decreto Presidencial 3.551, o instrumento registro oficializou o meio pelo qual se daria a sua preservação. (ALENCAR, 2010; pág. 12)

Assim, foi aberta a chancela para a ascensão das práticas culturais imateriais, no caso, o samba de roda da região do Recôncavo. No caso específico do grupo de samba de roda “Filhos de Dona Cadú”, foi durante a tradicional “queima de louça” que o distrito de Coqueiros-Ba, foi inserido no contexto do samba de roda. De forma muito “ocasional” se deu a sua inserção neste contexto. Em relato, Dona Cadú revelou que, a ideia de montar um grupo de samba de roda se deu de forma repentina. A ideia foi concebida pelo hoje articulador local do município de Maragogipe-Ba, Paulo César.

Tudo aconteceu numa tarde, na qual “Dona Cadú” tinha ido realizar a “queima das louças”. Neste mesmo momento estava ocorrendo um samba em um bar, onde havia alguns homens “tocando um samba”. Coincidentemente, nesta mesma ocasião estava acontecendo o mapeamento das ocorrências de samba de roda na região do Recôncavo, como parte metodológica inicial para a candidatura do samba de roda a sua “III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. (IPHAN, 2005: 14). Caminho para Maragogipe-Ba, dois dos estudiosos que compunham a equipe de pesquisa, imbuída de fazer um levantamento acerca da incidência da manifestação do samba de roda no Recôncavo, passaram pela entrada do distrito de Coqueiros, e, ali ouviram o som contagiante do samba de roda, que estava acontecendo em um bar próximo à estrada. No mesmo momento, os dois pesquisadores se direcionaram à comunidade e foram ver com seus próprios olhos o que de longe ouviram. Chegando lá avistaram aquela senhora, “Dona Cadú” “caindo no samba” na porta do bar.

As modificações advindas do processo de patrimonialização que o samba de roda sofreu, acarretou em modificações estruturais na dinâmica do “samba” desempenhado por “Dona Cadú”, o que outrora acontecia de forma não “organizada” previamente, passou a fazer parte de uma “rede”, passando a ter ligação com outros grupos e esferas sociais. Promovendo a ascensão da identidade de “sambadeira” e “sambador”. As transformações ocorridas no cenário da comunidade de Coqueiros com o processo de política de patrimonialização, sobretudo reside na constituição de um grupo que atende às premissas destacadas pelo cenário fonográfico, sendo instituído como um grupo, uma banda, um conjunto musical.

Com a constatação de que o distrito de coqueiros-Ba possuía a expressão cultural do samba de roda, foi dado início então o processo de criação de um grupo, levando como líder a senhora “Dona Cadú”. Neste primeiro momento o grupo foi batizado de “Filhos de Coqueiros”, sendo composto por aqueles que na ocasião do encontro dos pesquisadores com o evento se encontravam dentro do bar a tocar e cantar o samba de roda o filho da matriarca como vocalista, algumas mulheres imbuídas de sambar, e, como não poderia faltar, “Dona Cadú”. Com o passar do tempo, houve algumas tensões internas que provocaram uma reformulação no seu quadro de componentes, e também em seu nome. O grupo passou a se chamar “Filhos de Dona Cadú”, nome que carrega até hoje.

Nas apresentações, o grupo dispõe de uma configuração usual no campo do samba de roda do Recôncavo, onde o conjunto orquestral composto unicamente por homens, que se concentram ao fundo do palco e “Dona Cadú” com as demais sambadeiras se localizam a frente destes. Paralelo às sambadeiras, ou a frente está o puxador do grupo, também filho da mestra.



“Dona Cadú” e duas sambadeiras durante uma apresentação do grupo, no festival de samba de roda em Maragojipe-Ba, na festa do padroeiro da cidade no mês de agosto do corrente ano.

A realização da performance do grupo conta sempre com a participação de ao menos duas sambadeiras, vestidas com batas ou blusas brancas, saias nas cores vermelho ou amarelo e com o torço na cabeça coordenando com a cor da saia, sempre usando chinelos nos pés. O puxador do grupo utiliza turbante na cabeça, bata e calça branca, trajes utilizados pelo bloco de carnaval “Filhos de Gandhi”. A mestra, ceramista e sambadeira, “Dona Cadú”, utiliza na maioria das vezes roupas de baianas, com torço, batas e saias longas e rodadas brancas de *rechilieu*.



“Dona Cadú” realizando um dueto coreográfico com o puxador do grupo, também seu filho, durante uma apresentação do grupo, no festival de samba de roda em Maragojipe-Ba, na festa do padroeiro da cidade no mês de agosto do corrente ano.

No contexto estrutural das apresentações do samba de roda, as letras das músicas possuem demasiada importância para a performance coreográfica desempenhada pelos (as) atores envolvidos. Com um caráter socializante, que propicia aos participantes desta dada manifestação a passarem por um processo reflexivo, para a partir daí, montar uma coreografia que, através de seus gestos, encenem o que se está determinando a letra o que incita a afirmação de que, o samba de roda possui performance com dimensões

teatrais caracterizadas pelas coreografias, elaboradas a partir das letras dos sambas, que muitas das vezes retratam o cotidiano de seus praticantes, suas aflições, atividades laborais, acontecimentos históricos dentre outros aspectos.

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, a senhora que limpa a colher na barra da saia, o apelo do bezerro faminto... Às vezes, encerram pequenas anedotas: uma aparição no mato, a encomenda de um impossível balaio de camarão... um jogo de baralhos às portas dos mortos... Instantânea 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. Corresponde a esses flashes líricos a constante renovação dos dançarinos que também “abrem a roda” para pessoas que se aproximam com a evidente disposição de sambar. Trata-se de um brinquedo criativo e acolhedor, em que se misturam música, dança e poesia...Uma arte coletiva , ao mesmo tempo simples e refinada”. (SERRA; VATIN, 2010: p. 30, 31)

Nesse contexto supracitado, inevitavelmente os papéis e relações de gênero se colocam, imbricados nesse “brinquedo criativo”, onde os lugares são demarcados pelo gênero socialmente construído. Para além das suspensões de papéis, a “performance” “trata-se de um o caráter corpóreo, situado dialógico de toda fala, cuja análise deve necessariamente levar em conta o contexto no qual se realiza”. (BRASIL, 2014; pág. 134). Assim, a atenção deve permanecer direcionada para o “comportamento”, a “ação social”. (GEERTZ, 2008; pág. 18)

#### **1.4 Subindo a Serra: primeiro encontro com “Mestre Avelino”, do grupo “Segura veia”**

Saindo de São Felix-Ba, “subindo a serra”, encontra-se em seu território nascente o grupo de samba de roda mais famoso da cidade de Muritiba-Ba, o “Segura Veia”, grupo liderado pelo mestre “Avelino”. Para estabelecer contato com o mestre e líder do grupo, contatei primeiramente a figura da senhora Ju Suzart, a articuladora e também secretária do grupo. Aquela quem organiza as ações do grupo, bem como, auxilia o senhor “Avelino” para com as questões institucionais do grupo.

A primogênita visita ao mestre “Avelino”, se dá numa tarde, assim como combinada previamente. Indo ao seu encontro, por dentre ruas desconhecidas, becos e vielas, sem saber ao certo onde se era a residência do mestre “Avelino”, me coloquei a perguntar. De imediato consegui informação com a localização exata da sua casa, pois, mestre “Avelino” é uma figura muito conhecida na cidade pelo seu “acúmulo de capital de honra e de prestígio” na produção simbólica e expressiva do samba de roda, com sua grande contribuição para a preservação da prática do samba de roda na cidade de Muritiba-Ba. (BOURDIEU, 2009; pág. 196).

Ao percorrer o trajeto rumo à residência do “Seu Avelino”, notei que as ruas estavam vazias, achei um tanto quanto estranho, mas, naquele momento imaginei que por estar longe do centro comercial da cidade, o fluxo de pessoas fosse assim reduzido. Em seguida encontrei duas viaturas da polícia militar, contendo no seu interior, policiais com armas em punho. Olhando para as viaturas dei conta que uma delas não era daquele lugar, se tratava de uma guarnição da cidade de Cruz das Almas-Ba. Até então nada estranhei, pensei que ali estivessem cumprindo o seu serviço, de caráter preventivo.

Mas, ao pedir informação a duas mulheres, uma aparentando ser de meia idade, a outra um pouco mais jovem, que se encontravam na calçada a conversar, me deparei com uma situação um tanto quanto indelicada: acabei sabendo que ocorrera um assalto na rua onde eu estava a passar. Logo que me aproximei delas na tentativa de obter a informação que desejava, a mais jovem me disse: “Ô coisinha, guarda esse célula. Robaram o salão dali de baixo agora!”, “Bota ele no silencioso e guarda na calcinha, fia vá, porque assim ladrão nenhum vai vê, só se ele for escroto, estrupadô”. Sorrindo de

assustada, eu respondi: “Ô meu Deus! Ô moça, como é isso? Tô indo na casa de “Seu Avelino” é de boa eu chegar lá, né?”. A outra responde: “Vá tranquila menina, só não vacile com esse célula bonitinho na mão, porque Muritiba não tá brincado esses tempo”, “Tá com dinheiro? Bote no sutiã, porque a gente sabe do agora, não sabe do que pode acontecer mais tarde, né não?” Daí eu disse: “Ô gente, brigado viu?! Tava descendo aqui sem saber de nada. Tô indo aqui na casa de “Seu Avelino”, fiquei até com medo agora de ir.” A mulher de meia idade, disse: “Tu deu foi sorte, oia quem evem ali?! O rapaz que toca com ele. Vô pedi pra ele te levar.” E assim ela fez.

Avisto ao longe um rapaz, alto, de corpo esguio, com uma sacola branca comumente utilizada aqui na região para fazer compras na feira livre, jogada sob os ombros, e, do outro lado, uma corrente segurando um cachorro. Vendo aquele homem se aproximar lembrei-me de “Ogum”, divindade do panteão africano, que na mitologia Yorubá come cachorros, também descrito como sendo um homem com características físicas semelhantes àquele rapaz que ali estava para me guiar: negro, alto, e de porte físico avantajado. Trajando uma camiseta amarela, um short estampado e um chinelo de dedo.

Acompanhada daquele rapaz sigo rumo à residência de “Seu Avelino”, numa situação um tanto quanto complicada; o homem ali do meu lado não proferia nenhuma palavra sequer. Quando pedido por aquelas moças para me acompanhar, o mesmo respondeu apenas mexendo a cabeça. Fui caminhando com ele sem ouvir a sua voz. Cheguei a encampar iniciativa de dialogar, mas, não obtive êxito, o mesmo continuava calado. No intuito de ser simpática com ele falei: “O senhor toca com “Seu Avelino, né?”. Apenas com o balançar da cabeça para cima e para baixo ele respondeu que sim. Todavia, depois desta investida não mais tentei, apenas segui com ele e o seu cachorro marrom. Entretanto, percebi que por onde passávamos as pessoas nos olhavam com estranhamento.

Por dentre ruas e becos chegamos ao “Paraguai”, rua onde reside o mestre. Apontando com a mão onde era o local, o rapaz que me acompanhava me deixou em frente à casa de “Seu Avelino”. Chegando à casa do mestre “Avelino”, começo a bater na porta, não fui atendida. Continuo batendo insistentemente, mas, ninguém sai à porta para me receber. De repente olho para o lado, bem ao finalzinho da rua e avisto um senhor, caminhando vagorosamente, cumprimentando as crianças que ali estavam a jogar futebol, “Seu Avelino” então chegara. Em direção a ele caminhei, logo fui me



apresentar, disposta a adentrar nos meandros do grupo ao qual o mestre lidera, bem como, observar o estado “limiar” da performance humana desempenhada pelos integrantes de seu grupo na dinâmica deste “drama social” do seu “teatro cotidiano” (TUNER,1987), imersa nas “estruturas de significação” (GEERTZ, 2008). Tal como Dawsey (2005) explicita:

Trata-se de um olhar atento e de uma abertura calculada, tal como o cálculo de um risco, do antropólogo em relação aos movimentos surpreendentes das sociedades que, ao recriarem cosmos a partir de elementos do caos, brincam com o perigo e sacaneiam a si mesmas. Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. (DAWSEY, 2005; pág. 23, 24)

Pois, são a partir da observação dos espaços liminares que são exprimidos os “movimentos surpreendentes” da realidade cotidiana dos atores sociais. Dawsey (2005) apoiado em Roland Barthes salienta que, para além de observar, é preciso “calcular o lugar olhado das coisas”. (DAWSEY, 2005; pág. 26)

No intuito de focar na observação destes “comportamentos modelados”, sigo com “Seu Avelino” até o interior da sua residência. Ali conversamos um pouco, até a chegada da secretária do grupo, Ju Suzart, a qual ficou de participar desta primeira “conversa” (GEERTZ, 2008) conosco. Aquele senhor de baixa estatura, com um tom de voz baixo deixava transparecer a simplicidade em sua face. Aposentado, mora com um filho na pequena casa, que com orgulho esmera seus porta-retratos com fotos suas e dos integrantes de seu grupo na parede da sala.

“Seu Avelino” é bastante conhecido no cenário do samba de roda da região, por seu grupo contar com uma performance diferenciada dos demais. Nas suas apresentações o mesmo conta com um casal de bonecos, um boneco representando um homem e uma boneca representando uma mulher, que realizam uma coreografia sincronizada com o marcação do samba de roda tocado, por vezes até um forró, na coreografia desempenhada pelo “Vei” e pela “Véia” no grupo. É notório o sentido expresso de sintonia entre a performance masculina e a feminina, onde é perceptível que:

O samba é tido também como um conjunto de linguagens que une canto, dança e gestos funcionalmente organizados para estabelecer comunicação, passar tradição nas comunidades – transmissão pelos mais velhos – e indicar sutilezas, sinais que trazem poder, sexualidade, divertimento e criação. (SABINO, LODY, 2011; pág. 63)

Mestre “Avelino” mostrou-me orgulhoso o fruto de anos de luta e persistência retratada na parede de sua sala: porta retratos com fotos de apresentações dos grupos idealizados por ele. De pele negra, baixa estatura, feição serena, voz mansa, passos lentos, porém, firmes “Seu Avelino”, mostra em sua face o cansaço compassado com o avançar da idade. É legível em seu corpo que outrora já viveu tempos de labuta. Mas ler a representação no corpo masculino demanda demasiado esforço, assim como explicita Pinho (2006):

Ler o corpo masculino, na medida em que sua desconstrução/representação desalienada está interdita, é um desafio, de um modo geral. Ler o corpo masculino negro parece ser uma tarefa ainda mais árdua que nos obriga a considerar duas dimensões de complexidade: de um lado, as determinações que do ponto de vista do agente orientam suas práticas de gênero, assim como suas performances de identidade; do outro lado, de um ponto de vista analítico, lê-lo pressupõe a reposição dos contextos de interação significativos como contextos de dominação e disputa. (PINHO, pág. 363)

Deste modo, ler o corpo do “Mestre Avelino” é perceber a figura do “sambador” e do “mestre”, inscritas no “corpus” da representação do que seria o cenário do samba de roda do Recôncavo. Percebidos nessa lógica dialética constitutiva, onde ele se caracteriza enquanto sujeito político-cultural na paisagem histórico-cultural, contida na conjuntura do samba de roda.

Nascido numa pequena comunidade do município de São Félix-Ba, São Pedro Velho, onde aprendeu com parentes e amigos o sublime ofício de “puxar<sup>16</sup>” o samba de roda, comumente realizado em ocasiões festivas da comunidade, como os carurus e aniversários dos moradores “Seu Avelino” encampou a ideia de formar um grupo, com o intuito de assegurar à comunidade onde mora, Muritiba, a preservação da prática do samba de roda.

---

<sup>16</sup> Puxador é a primeira voz do conjunto orquestral do samba de roda.

O mestre mantém um grupo de samba de roda, chamado “Filhos do Paraguai” e mantém o “Segura a Veia”. O primeiro se constitui enquanto um grupo aos moldes tradicionais no cenário do Recôncavo. Com cerca de quinze componentes, o grupo recebeu o nome da rua onde o seu mestre e idealizador reside. Já o outro se trata dos bonecos, o “Segura Veia”, onde são necessárias apenas duas pessoas para realizar a performance; uma para segurar uma bandeira, contendo dados acerca da fundação do grupo e o outro para vestir e “dar vida” ao “Véi” e à “Véia”.

O grupo “Segura Véia”, alvo desta investigação, criado a mais de quarenta anos, se configura a partir da representação dançante de uma espécie de marionete, chamada pelo mestre “Avelino” de “Boneca”, onde um homem, componente do “Filhos do Paraguai” se traveste da cintura para cima como a figura de um boneco, representando um homem, e, da cintura para baixo como se fosse uma mulher, uma velha. A disposição da performance desempenhada por essa “marionete” se destaca por sua enorme irreverência, onde a “Véia” leva o “Véi” nas costas.

Para tanto, realizar uma etnografia dessa expressão “música, festiva, coreográfica e poética” (IPHAN, 2005) não basta apenas observar, a “interpretação” desta “performance”, evoca “irrupção de elementos residuais da história no presente” (DAWSEY, 2005). Como aponta Tiago de Oliveira Pinto (2005):

Ao lado dos signos visuais como a decoração e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como a música e outros tipos de sons. Além destes devem ser considerados texto e enredo da performance, com seus significados lexicais, sintáticos e simbólicos. Os produtores e protagonistas da performance dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensorial e de convenção geral. Em conjunto com os elementos da dramaturgia temos aí a matéria-prima com a qual se constrói outras grandezas, ou seja, através da sua performance o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos. (PINTO, 1997: 28).

Dawsey (2005) revela que “para captar a intensidade da vida social é preciso compreendê-la a partir de suas margens” (DAWSEY, 2005; pág.23). No “Segura Véia” observei como se dá o “movimento surpreendente”, expresso na realidade performada pelo “Véi” e pela “Véia”, onde a todo momento o boneco é chamado de preguiçoso

pelos expectadores, por estar atrás da boneca, preso em suas costas. Mas, em contrapartida, a “Véia” é apontada enquanto “besta”, “ótaria” pelo mesmo motivo.



Apresentação realizada na sede do grupo de samba de roda “Filho da Suerdieck”, da Mestra e Doutora “Dalva Damiana de Freitas”, “Dona Dalva”, na cidade de Cachoeira-Ba.

As apresentações do “Segura Véia” se iniciam comumente com a entrada e posicionamento da então articuladora, “Ju”, segurando uma espécie de bandeira ou flâmula, vermelha, contendo o nome do grupo em destaque com letras douradas, ano de nascimento e o nome da cidade onde o mesmo surgira. O espetáculo performático tem seu início marcado com a música carro chefe do grupo que diz: “anima o samba que eu cheguei agora, tô batendo meu padeiro, tô tocando a minha viola”.

“Correndo a roda” o “Véi” e a “Véia” realizam uma coreografia estonteante. Com essa performance incomum no cenário do samba de roda do Recôncavo, a “Veia” e o “Véi”, unidos da cintura para cima, são movimentados por um homem, que tem o seu corpo doado à “Véia” da cintura para baixo e para o “Véi” da cintura para cima. Sendo que, o “Véi” está posicionado atrás da “Véia”, pendurado nas suas costas.



A “Véia” e o “Véi” dançando o samba de roda e logo ao fundo o “Mestre Avelino”, puxando uma música.

A “Véia”, representação caricatural de uma mulher idosa, é uma boneca articulada, vestida de baiana, com torço branco na cabeça, bata branca, saia rodada dourada e sapatilha dourada e laranja (podendo mudar), utilizando adereços como colares (contas ou guias), na cor verde, azul e branco e de pérolas, uma pulseira verde e a outra vermelha e branca, brincos grandes em dois tons de rosa, um mais escuro que o outro e óculos com lentes claras, redonda e marrom. Já o “Véi”, usa um chapéu preto na cabeça, um paletó preto, sob os ombros um lenço estampado, calça branca e um tênis casual preto com solados amarelados.



A “Véia” e o “Véi”.

Com uma coreografia pautada nos passos tradicionalmente realizada no samba de roda a “Véia” e o “Véi” encenam uma performance coreográfica singular que pode ser lida como uma espécie de “dueto contínuo”, onde a figura que representa a mulher, a “Véia” segura literalmente nas costas o homem, o “Véi”.

Neste teatro da vida cotidiana, se desdobram valores e princípios sociais, onde estão imersas questões como as relações de poder existentes nas dicotomias de gênero. Sobre isso Pierre Bourdieu diz:

Lembrar os traços que a dominação imprime perduravelmente nos corpos e os efeitos que ela exerce através deles não significa das armas a essa maneira, particularmente viciosa, de ratificar a dominação e que consiste em atribuir às mulheres a responsabilidade de sua própria opressão, sugerindo, como já se fez algumas vezes, que elas resolveram adotar práticas submissas (“as mulheres são seus piores inimigos”) ou mesmo que elas gostam dessa dominação, que elas “se deleitam” com os tratamentos que lhes são infligidos, devido a uma espécie de masoquismo constitutivo de sua natureza. Pelo contrário, é preciso assinalar não só que as tendências à “submissão”, dadas por vezes como pretexto para “culpar a vítima”, são resultantes das estruturas objetivas, como também que essas estruturas só devem sua eficácia aos mecanismos que elas desencadeiam e que contribuem para a reprodução. (BOURDIEU, 2002; pág. 26)

A performance realizada pelo “Segura Véia” denota as tensões existentes nas inter-relações cotidianas, onde as paisagens sociais são configuradas a partir das “estruturas simbólicas”, onde são produzidas as “estruturas conceituais complexas”. E para “interpretar” essa dada realidade, Geertz (2008) afirma que na empreitada etnográfica:

O ponto a focar agora é somente que a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato — a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados — é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 2008; pág. 07)

No bojo da experiência da manifestação do samba de roda no Recôncavo, “Seu Avelino” revela seu profundo conhecimento adquirido com a sua vivência neste contexto. Atualmente, depois de alguns anos de persistência com a prática do samba de roda na cidade de Muritiba-Ba, “Seu Avelino” recebe homenagens de alguns setores da cidade, como o que se dera no dia vinte e oito de agosto do corrente ano, o qual foi convidado por uma escola municipal da zona rural da cidade para receber uma singela homenagem por parte dos gestores, funcionários e alunos. Outra homenagem prestada ao mestre foi feita pela prefeitura da cidade, no dia oito de agosto do mesmo ano, a qual lhe concedeu uma medalha em forma de agradecimento, que simboliza a sua enorme contribuição na preservação da prática do samba de roda, “fortalecendo” a cultura da cidade de Muritiba, de acordo com o discurso do poder político local.

Com sua singela expressão, “Seu Avelino” se revela como um grande homem para sua comunidade. Isto fica evidente nas falas e na forma como o mesmo é tratado pelos seus vizinhos. Sentado na sala com a porta aberta, todos que por ali passam o cumprimentam de forma muito respeitosa e carinhosa. Pessoas de todas as idades, jovens, adultos e crianças passam e falam: “Seu Avelino!”, “boa tarde!”, “bença seu Avelino”. Hoje com o avançar da idade, o mestre cuida dos grupos com o auxílio da sua grande amiga, Ju e do seu filho. Mas ainda assim ele afirma fazer questão de sempre estar presente em todas as apresentações e reuniões da ASSEBA-Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> A Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA - surgiu em 17 de abril de 2005, a partir do movimento deflagrado pelos grupos de Samba de Roda do Recôncavo Baiano. O movimento começou estimulado por uma série de pesquisas realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN, para constituição do dossiê sobre o Samba de Roda. Após o IPHAN registrá-lo como Patrimônio Cultural Brasileiro, em outubro de 2004, foram criadas as condições para o reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, em novembro de 2005.

A existência da ASSEBA e a adoção de uma sistemática de criação e formatação de projetos culturais para inscrições em editais, trouxe uma força crucial para o movimento. O objetivo central é contribuir para o processo de preservação, valorização e revitalização de todas as formas e tradições do Samba de Roda; considerando o fortalecimento, a consolidação e a autonomia profissional dos participantes da Associação como aspecto estruturante de todo o processo. Na Casa do Samba são desenvolvidas atividades contemplando projetos de pesquisa, extensão e produção cultural; formação, capacitação e treinamento dos sambadores e sambadeiras; cursos e oficinas nas áreas de gestão, produção cultural, elaboração de projetos, captação de recursos, marketing, comunicação, pedagogia, artes cênicas e musicais, dentre outros. Em 2013, a entidade foi condecorada com a Ordem de Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura. No ano de 2011 deu-se início a implantação da Rede do Samba, com extensão da Asseba em 14 municípios das regiões do Recôncavo, Portal do Sertão e Metropolitana de Salvador. Aproximadamente 5 mil pessoas, em diversas cidades e regiões da Bahia, estão ligadas ao trabalho de salvaguarda quem vem sendo executado em torno da 04 linhas de ações que compõem o dossiê do Samba de Roda. Os sambadores e suas lideranças originam de diversos lugares baianos, dentre eles estão Amélia Rodrigues, Antônio Cardoso, Cachoeira (Sede e distrito de Santiago do Iguape), Camaçari, Conceição do Almeida, Conceição do Jacuípe, Cruz das Almas, Faria de Santana, Ilha de Itaparica, Irará (sede e distritos de Pedrão e Água Fria), Maracangalha, Maragogipe (sede e distrito de Coqueiro), Matarandiba, Muritiba, Santo Amaro (Sede e distritos de Acupe e São Braz), São Felix, São Francisco do Conde, Salvador, São Sebastião do Passé, Saubara (sede e distrito de Bom Jesus dos Pobres), Simões Filho, Teodoro Sampaio, Terra Nova e Vera Cruz. Atualmente a entidade conta com aproximadamente 120 grupos associados de



## CAPÍTULO II

### **“Dá no nego, dá no nego. No nego você não dá”: música, dança, performances musicais e representações sociais**

Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. (PINTO, 2001; pág. 223)

Numa cealuma de significados, a música extrapola as dimensões materiais. Considerada intangível, a música é parte intrínseca à manifestação do samba de roda. Por hora, conhecida como música e por outra chamada de “samba”<sup>18</sup>, esse elemento é o promotor de demasiada efervescência nas rodas de sambas. Para tanto, é ideal reconhecer a primordial importância que a música exerce no contexto do samba de roda, esse elemento sonoro constituinte e organizador das performances coreográficas.

A música como dimensão expressiva da manifestação do Samba de roda se “estabelece sobre abstrações formais puras que exprimem emoções entre variados estados de espírito (...) cada uma de suas partes se constitui em elementos inseparáveis de apreensão rítmico-harmônica integrada a uma dada sensação estética”. (TINOCO e ALEXANDRIA, 2011, 157).

---

diversas regiões do estado da Bahia. (Texto retirado do site oficial da instituição-<http://www.asseba.com.br/institucional>)

<sup>18</sup> As músicas produzidas no samba de roda são denominadas “samba” de igual modo será chamado aqui no apontamento que se segue.

As letras musicais do samba de roda revelam diversas formas de expressões particulares e comunitárias, reavivam em seu ritmo e melodia de forma salutar seu passado histórico e o cotidiano vivenciado. “A música, além de seu significado próprio, expresso em suas formas, comunica determinados sentidos que, de alguma maneira (intencional ou não), reportam-se ao mundo extramusical dos conceitos, personalidades, ações, estados emocionais”, bem como defende Tinoco e Alexandria (2011,159).

A música revela os símbolos comungados por um determinado grupo de indivíduos e sua realidade cotidiana, além de contribuir na construção das identidades. Isso fica objetivado por meio das representações contidas em suas letras. E sobre as representações Jodelet (2001) afirma que, esta é reconhecida enquanto um meio de interação, que reage em estreita relação com o mundo e com os demais indivíduos, e ainda assim:

(...) – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais (...) Sendo assim, as representações expressam aqueles indivíduos ou grupos que as forjam e dão uma definição específica ao objeto, por eles representados. Esta definição partilhada pelos membros de um mesmo grupo que constrói uma visão consensual da realidade para esse determinado grupo. (JODELET, 2001. p.22,23).

Sendo assim, é imprescindível salientar que as representações são determinadas pelo contexto onde as mesmas ocorrem, portanto, as letras musicais do samba de roda revelam uma realidade local, específica. Elas denotam o cotidiano de sujeitos e sujeitas do Recôncavo, com todas as suas riquezas, e também pobreza, religiosidades, sentimentos e labuta. Tudo isso dentro dos parâmetros estabelecidos por seus próprios produtores/mantenedores, usando termos e expressões que correspondem aos códigos partilhados entre “os seus”<sup>19</sup>.

Apoiada em Pinto (2001) saliento, que “aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação

---

<sup>19</sup> Termo muito utilizado na região do Recôncavo para expressar o sentido de unidade, parentela ou comunidade.

que possui semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos”. Portanto, ressalto a necessidade de compreender as letras de sambas em seus próprios termos, dentro de seu contexto, reconhecendo seus códigos, tendo em vista a percepção de seus produtores, bem como, o contexto sócio-cultural de sua produção. (PINTO, 2001)

Logo, a música pode ser compreendida como um “legado social”, parte intrínseca à cultura de variados grupos sociais, partilhada entre sujeitos e sujeitas, com a capacidade de constituir bases sólidas para forjar identidades. A respeito do seu caráter cultural, utilizado aqui para ler a dimensão que a música ocupa nos grupos sociais e exerce nos indivíduos, são bem vindas as palavras de Clifford Geertz (2008), para quem trata-se de um:

“(…) legado social que o indivíduo adquire do seu grupo; uma forma de pensar; sentir e acreditar; uma abstração do comportamento [...]. Um celeiro de aprendizagem comum; um conjunto de orientações; um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes; comportamento apreendido; um mecanismo para a regulação normativa do comportamento; um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens. (GEERTZ, 1973, p. 4)

Tomando como aporte essa passagem de Geertz (2008) sobre a cultura, a música estaria para sujeitos e sujeitas de determinados grupos sociais como mediadora nas inter-relações, orientando os comportamentos e determinadas situações, promovendo “orientações padronizadas”.

A música permeia diversos momentos da vida cotidiana dos indivíduos; ela “organiza calendários festivos e religiosos”, está intrinsecamente ligada às manifestações entendidas como tradicionais e pode ser representada enquanto um produto de alto valor quando absorvido pelas grandes mídias. (Pinto, 2001) A música possui poder multidimensional, que se revela enquanto “metamorfose em forma de canto”. Na música, as palavras ganham uma nova “função”, elas têm seu caráter oral redimensionado, ganhando face musical, alcançando assim, eficácia em sua comunicação, numa “fusão total entre poesia e melodia”. (Haudenschild, 2013; p. 156).

Como componentes da manifestação do samba de roda as músicas revelam por si uma relação entre o evento, que é a música propriamente dita e a performance do samba

de roda. Numa relação que é similar àquela entre mito e ritual, o primeiro fazendo parte do último, sem deixar de ter, simultaneamente, lugar próprio no universo social e de significados. (Pinto, 2001)

No exercício fluido e contínuo da construção de identidades a música oferece grande contribuição para a constituição das variadas feminilidades e masculinidades. Nesta discussão os corpos são um dos principais sustentáculos no que tange a performances de gênero, mas não apenas isso. A construção dos gêneros está imersa em diversos fatores que direcionam e por vezes subsidiam as condições de performatividade de sujeitos e sujeitas no mundo social.

Não dissociada dos diversos marcadores sociais, a construção das feminilidades e masculinidades correspondem a códigos culturais, que por sua vez reverbera nas relações de poder e hierarquias de gênero. Pois a imersão da música nas várias atividades sociais reflete nas interfaces da interação cotidiana dos indivíduos. Portanto, é inevitável não perceber as questões atinentes às performances de gênero e tudo que está imbricado nela.

No que tange a discussão acerca da música em terreno brasileiro fala-se que a presença desta precede a aparência dos colonizadores, os portugueses. Entretanto, os indígenas não eram tidos como seres humanos e, portanto, não possuidores de uma dimensão cultural, assim como relata Luhning e Rosa (2010):

A existência da música como expressão cultural humana obviamente no Brasil antecede a presença dos portugueses e, portanto, poderia ser um tema desde que os portugueses pisaram em terras baianas. Mas, naquela época, inexistia uma visão mais ampla de cultura que permitisse aos invasores perceberem os povos indígenas em uma dimensão humana e cultural. Era o momento de descobertas do outro, como ser não imaginado na sua diferença e menos ainda compreendido como tal. Mesmo levando em conta a diversidade de origens sociais e culturais desses primeiros aventureiros, a noção de música que portavam certamente era muito distante daquela dos povos indígenas, o que é perceptível nos comentários sobre os hábitos indígenas na carta de Pero Vaz de Caminha. (Luhning e Rosa, 2010; p. 321)

Não sendo do interesse do colonizador, não foi dada a atenção devida àquilo que era produzido pelos indígenas enquanto música, assim como também não era interesse dos portugueses observar as músicas produzidas pelos africanos chegados ao Brasil em condição de escravos. Diferentemente dos indígenas, os sons produzidos por negros e negras eram concebidos, como demonstram Luhning e Rosa (2010), como “ruídos dissonantes”, “certamente pela predominância de instrumentos percussivos” além de possuir considerável distância das “expressões artísticas européias”:

(...) os sons musicais produzidos pelos africanos que chegaram ao Brasil em condições de escravizados tampouco suscitaram interesse ou compreensão. Ao contrário, em geral foram percebidos e ouvidos apenas como ruídos dissonantes, certamente pela predominância de sons percussivos, e muito distante das expressões artísticas européias, predominantemente melódicas e harmônicas, que seriam supostamente expressão da “verdadeira arte”. (Luhning e Rosa, 2010; p. 321)

Sendo assim, pouco se tem conhecimento das práticas musicais presente no Brasil datado de antes do século XIX. Apenas se tem conhecimento de relatos das “práticas musicais das classes mais abastadas”, as quais revelam a tentativa destas em se aproximar da Europa e sua cultura erudita. (Luhning e Rosa, 2010; p. 322)

Tomada como “forma cultural negra”, “moderna e modernista” (Gilroy, 2001), a música se torna imprescindível no “Atlântico negro”. Isso porque “a música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos” (Gilroy, 2001. p. 160).

Neste tocante, a referência à noção de “diáspora” se mostra fundamental para entendermos a presença das culturas negras espalhadas sobre as várias localidades do mundo Atlântico e alhures. Como observa Penteado Jr (2010):

Os elementos que denotam uma ligação [de práticas afro-brasileiras] [...] com referenciais culturais africanos, se mostram relevantes para o entendimento de que na elaboração de novas práticas, os agentes, homens e mulheres, lançam mão de um estoque prévio de elementos disponíveis (re) elaborando práticas sociais. Neste sentido, as culturas negras que matizaram os territórios americanos em sua formulação, evidenciam o cruzamento de elementos culturais africanos com todos os outros códigos e sistemas simbólicos com que

se confrontaram no Novo Mundo. [Sendo] pois, pela via dessas encruzilhadas que se tecem as práticas ditas “afro-brasileiras”, onde os referenciais culturais de negros africanos aqui instalados, no processo de interação com o “Outro”, transformaram-se e reatualizaram-se num processo contínuo, resultando em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão. (...) Sob a noção de diáspora, pode-se compreender [portanto] formas geo-políticas e geo-culturais da vinda dos negros africanos para as Américas negando, assim, a noção de meros africanismos enquanto heranças estanques e imutáveis (cf. Gilroy, 2001) (Penteado Jr, 2010. pág. 204-205).

## **2.1 A música no samba de roda da Bahia**

A música no samba de roda possui um caráter seminal para a sua cena, pois nas suas letras estão expressas as representações sociais que norteiam o cotidiano dos produtores e mantenedores da manifestação em suas performances. Em linhas gerais o samba de roda conta com um conjunto orquestral e o canto, que dão sustentáculo à estrutura básica do samba de roda no Recôncavo da Bahia.

Na manifestação do samba de roda há diversas modalidades de sambas, mas após o processo de patrimonialização os grupos foram enquadrados em duas grandes modalidades, as quais segundo os estudos realizados se destacaram por sua maior incidência em duas partes distintas do Recôncavo e da capital, assim como expõe o dossiê do IPHAN:

O primeiro corresponde a uma categoria nativa bastante generalizada no Recôncavo e em Salvador: samba corrido. O segundo permite aproximar, por alguns traços comuns, sambas diferentes, na região de Santo Amaro e municípios vizinhos – muito dos quais de emancipação política recente em relação a Santo Amaro – que são chamados de samba chula, de parada, amarrado ou de viola; e que na região de Cachoeira, com diferenças maiores, são chamados de barravento (...). Já o samba corrido, como será visto a seguir, tem um caráter mais genérico, e por isso pode ser chamado às vezes pelos

participantes, por contraste com o samba chula, de samba de roda simplesmente. (IPHAN, 2005:34)

Além da incidência em locais distintos do Recôncavo, outro fator que distingue estas duas categorias de samba de roda são a performance musical e coreográfica realizada por seus e suas participantes. No samba chula música e dança não acontece no mesmo momento; já no samba corrido a dinâmica das suas apresentações dão conta de uma homogeneidade entre performance coreográfica e musical:

“(…) no samba chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo – estando os toques dos instrumentos presentes nas duas atividades-, enquanto no samba corrido, ao contrário, dança, canto e toques acontecem simultaneamente”. (E além deste aspecto), “no samba chula apenas uma pessoa de cada vez samba no meio da roda; enquanto no samba corrido podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda. (IPHAN, 2005:34)



Foto do festival de samba de roda na cidade de Maragogipe-Ba, durante os festejos do padroeiro da cidade, São Bartolomeu.

No caso específico dos dois grupos abordados nesta investigação antropológica, ambos correspondem à categoria de samba corrido. Entretanto, não se limitam apenas a tocarem esse estilo musical, tanto o grupo “Filhos de D. Cadú”, quanto o “Segura Véia”, vez por hora tocam sambas de outras modalidades, como por exemplo, o “barravento”, ou o “samba de viola”. Mas, levando como estrutura performática a dinâmica característica do samba corrido.

“Seu Avelino” revela, que possui uma estratégia que costuma dar certo nos shows que o grupo realiza: iniciar as apresentações cantando e tocando sambas corrido, sambas que possuem uma cadência mais acelerada, pois, segundo o mesmo, esse tipo de samba atrai mais expectadores para apreciar a apresentação. Depois de algum tempo tocando essa modalidade de samba, ele passa a tocar e cantar sambas de barravento, pois este



possui uma cadência mais lenta, fazendo com que os expectadores possam descansar e recompor as energias gastas durante o samba corrido.

O grupo de “Seu Avelino”, o “Segura Véia”, tem em sua performance musical o mestre sambador – “Seu Avelino” –, como a primeira voz ou a voz principal, trazendo como as segundas vozes na maioria das vezes os tocadores que estão nos pandeiros. Nesta estrutura polifônica, as apresentações seguem de forma responsorial, onde há a presença de um solista e duas ou três segundas vozes. Outra característica das letras de sambas corrido são os versos curtos, cantados pelo solista, seguidos de uma resposta dada pelas segundas vozes também na mesma proporção, numa curta estrofe. Sobre esse aspecto o dossiê explana que:

No samba corrido é mais comum o cantor principal do samba ser um solista. É em média mais curta a duração de cada intervenção sua, constituída às vezes de um único verso ou um dístico. Aqui, a existência de uma estrofe de resposta – também curta- é obrigatória. Não recebe o nome de relativo e será cantada, idealmente, pelo conjunto dos participantes do samba. Em alguns casos, o texto e a melodia cantada pelo solista são repetidos com variações mínimas pelo coro dos presentes. Em outros, as duas partes são diferentes. A parte coral é, no entanto, sempre fixa, enquanto a do solista, se for diferente da primeira, pode variar ou não. (IPHAN, 2004).

Um exemplo dessa modalidade musical de samba de roda segue a letra de um dos sambas do grupo do Senhor “Avelino”, “Os Filhos do Paraguai”:

“Ô piranha quem me der também apanha,  
Eu não tenho veneta na minha vida ninguém se meta”

Resposta:

“Ô piranha quem me der também apanha,  
Eu não tenho veneta na minha vida ninguém se meta”.

(Grupo de samba de roda Filhos do Paraguai, Muritiba, faixa 03 do cd gravado em uma apresentação na festa do Senhor do Bonfim na mesma cidade, ano desconhecido.)

Esta letra poderia ser aqui analisada por diversos vieses, entretanto, ela foi escolhida para demonstrar uma das características das letras de sambas corridos, seus curtos versos. É observável que o verso “puxado” pelo solista, é o mesmo repetido pelas segundas vozes, sendo que, em alguns momentos o solista pode até se calar no seu momento de “puxar” a música, deixando apenas o som dos instrumentos a serem ouvidos, voltando às vozes apenas na “resposta”.



Apresentação realizada no dia 31 de janeiro do corrente ano na festa do Senhor do Bonfim na cidade de Muritiba-Ba, onde se apresentou o grupo Filhos do Paraguai sem o “Segura Véia”.

A imagem acima apresentada revela a organização do referido grupo nas apresentações, onde o solista se concentra mais à frente dos demais componentes do grupo, as segundas vozes na lateral direita do palco e do lado esquerdo os instrumentos de percussão e o triângulo. Uma organização que pode variar de acordo com a estrutura do evento, tamanho do palco e a presença de sambadeira. Sim, no grupo há vez por outra a presença de mulheres, as sambadeiras! Segundo a articuladora e presidenta do grupo, Ju Suzart as sambadeiras não são componentes fixas do grupo, são mulheres contratadas para se sambarem com o grupo em apresentações de “maior requinte”, e estas mulheres são exclusivamente moradoras da comunidade, em sua maioria vizinhas do “Seu Avelino”.

Há uma “estreita ligação da prática musical baiana com concepções musicais africanas, especialmente angolanas”, seja na música ou seja na dança. Todavia,

diferentemente das músicas clássicas e ocidentais, o samba de roda não possui uma “organização temporal divisível dos sons”, a respeito disso Graeff (2014) explica que:

A notação musical ocidental mostra-se limitada, tendo sido criada para prescrever, e não descrever, a maneira como uma música deve ser executada (...). A escrita musical clássica dispõe de poucos recursos para indicar como a música soa e como seus sons são produzidos. Ela concentra-se primordialmente na representação de alturas precisas de notas, de sua dinâmica (acentos, *forte*, *piano*), e da organização temporal *divisível* dos sons. (Graeff, 2014; pág. 02)

Nas performances musicais dos grupos de samba de roda inquiridos percebi aquilo que Nina Graeff (2014) ratifica em seu estudo sobre os fundamentos rítmicos africanos e brasileiro, “o ritmo vem a ser o elo entre som e movimento, entre música e dança, estruturando os eventos sonoros e mocionais através de sua repetição e variação”. Em cima desta constatação a autora revela que “eles parecem ter sido desenvolvidos, executados e transmitidos dentro de uma tradição sócio-cultural através da combinação de processos mentais e cinestéticos”. (Graeff, 2014; pág. 02, 03)

As expressões corporais e performáticas que configuram o samba de roda são elementos herdados do nefasto sistema escravagista instituído aqui no Brasil outrora. Estas nada mais são que, o resultado de “brutais condições históricas”, dos maus tratos e a condição subumana que reverberou nas tradições performáticas que ainda hoje constituem e caracterizam a produção e a recepção da música na diáspora, assim como aponta Gilroy (1993).

## **2.2 A dança no samba de roda**

No samba de roda a relação entre dança e música é explicitamente evidenciada na dinâmica das apresentações dos grupos, onde a dança ocupa um lugar de prestígio na cena da manifestação. Tanto que “‘samba’ designa simultaneamente um gênero musical, um tipo de dança e um evento”. E sob este aspecto, a dança vem expressar a complexidade da relação que mantém com a música, isso porque “a dança do Samba de

Roda transcende movimentos periódicos que coincidem com pulsos elementares, assemelhando-se às danças de culturas africanas”. (Graeff, 2014; pág. 18)

Na dança é onde se destaca a presença feminina, “o ofício de uma boa sambadeira é brincar na roda”. Nesta fala Dona Cadú expressa com exatidão o soberano “papel” de uma sambadeira numa roda. Na grande maioria das vezes a performance coreográfica é realizada pelas mulheres na estrutura organizacional dos grupos de samba de roda, onde os homens manuseiam os instrumentos sonoros e as mulheres realizam a performance coreográfica, sambar.

A grosso modo, a divisão das atividades no interior de um grupo de samba de roda se dá com “o papel típico do homem (que) é tocar, enquanto o da mulher é sambar”. Como salienta o dossiê:

Em todo caso é importante notar que a relação entre homens tocando e mulheres sambando é algo fundamental para o bom desenrolar de um samba. A boa sambadeira estimula o tocador, do mesmo jeito que o samba bem tocado, e muito particularmente a viola bem tocada, estimulam a sambadeira. (IPHAN, 2004; pág. 37)

E nesta relação complementar entre música/dança, há uma complexa relação entre mulheres e homens; performances femininas e masculinas. Porém, de forma distinta das danças ocidentais, o samba de roda, por ser uma dança de matriz africana, “configuram rituais de sociabilidade, inclusão e pertencimento (...) através de um repertório de gestuais simbólicos carregados de um significado que transcende a realidade cotidiana”. (SABINO, LODY; 2011; pág. 12-13)

A performance coreográfica do samba de roda configura “importantes rituais de sociabilidade e também de inclusão, de pertencimento a um grupo, a uma sociedade, a um povo” (SABINO, LODY, 2011), expressando não apenas esses aspectos, mas também revelando distinções de gênero. Isso porque mulheres e homens performam o samba de roda de formas dessemelhantes. E, além disso, a dança do samba de roda possui um passo singular e característico, o “miudinho”, que é “um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão”.

E sobre o “miudinho”, o que pude perceber é que esse é um passo predominante nos pés das sambadeiras mais velhas. As moças mais jovens desempenham esse passo de

uma forma diferente das suas antecessoras. O remelexo dos quadris das sambadeiras mais novas se distinguem das mais velhas, pois, estas desempenham um remelexo mais sutil com os quadris, já as mais novas costumam ter o remelexo dos quadris mais acentuados.



Imagem retratada de um senhora idosa, sambando durante a apresentação do grupo “Filhos do Paraguai” em Muritiba, no dia 31 de janeiro, durante os festejos da Festa do Senhor do Bonfim.

Esta senhora trazia em sua performance coreográfica a ratificação da colocação que fiz anteriormente, onde revelo que as mulheres de idade mais avançadas não realizam o passo coreográfico do miudinho de forma que venha dar pouca ênfase no remexer dos quadris, a parte do corpo central para a realização deste passo nessas senhoras está nos pés, no “arrastar das sandálias<sup>20</sup>”, “pisoteio ou sapateado” de forma que os pés estejam de forma paralela a deslizar no chão.

O passo do “miudinho” é realizado de forma compassada com a modalidade musical tocada. “Ele proporciona locomoção cômoda devido à velocidade na qual é executado.

---

<sup>20</sup> Uma regra coreográfica muito comum, que indica que quer sambar sem tirar os pés do chão, indicando muito das vezes a impulsão da sambadeira para frente em sua performance coreográfica, isso dentro do passo “miudinho”.

Esta locomoção, ademais, pode ser feita para qualquer direção sem sair do miudinho: para frente, para os lados ou para trás, de acordo com o desejo da sambadeira”. Ainda sobre esse passo característico, o Dossiê (2004) diz:

Como os músicos normalmente estão posicionados ou no fundo do círculo, de frente para as sambadeiras, ou ao lado delas, elas saem dançando o miudinho, se requebrando e se deslocando no espaço geral em direção aos músicos, para dançarem bem próximas e de frente para eles, numa espécie de monólogo corporal, que, embora seja reverencial e respeitoso, também é exibicionista. Tamanhas são a graciosidade e a velocidade com que a sambadeira se locomove através do espaço, desenhando em seu deslocamento linhas sinuosas, que dá a impressão de estar deslizando ou escorregando numa superfície lisa. Ao término de seu solo, a sambadeira dá a umbigada na próxima, que irá então por sua vez *correr a roda*. A umbigada é muitas vezes quase imperceptível, e pode também ser trocada por outro gesto indicativo da escolha, como erguer os braços na frente do outro, ou simplesmente lançar um olhar. (IPHAN, 2004; pág. 53, 54)

Este trecho descrito pelo Dossiê (2005) apresenta em linhas gerais a dinâmica de uma roda de samba, no entanto, essa não é uma regra fixa. Uma roda de samba de roda pode ter sua dinâmica alterada por diversos fatores. As características supracitadas podem variar de acordo com a estrutura/local onde ocorra apresentação ou até por questões subjetivas, contidas no interior dos grupos.



Duas baianas dando uma umbigada, no festival de samba de roda em Maragogipe-Ba

“Os movimentos coreográficos do samba de roda não apenas dialogam com os sons executados, mas parecem ser ordenados pelos mesmos princípios rítmicos de sua música” (Graeff, 2014). Configurando assim, numa complexa arena de estudo e compreensão, pois, “unificar a multidimensionalidade de eventos sonoros com a de movimentos complexos se torna ainda mais complicado” (Graeff, 2014). Conforme Graeff (2014), “a observação atenta dos dançarinos do samba de roda mostra que a dança incorpora as quatro funções rítmicas da percussão” isso, pois, “os movimentos das diferentes partes do corpo são capazes de representar simultaneamente e alternadamente os pulsos elementares, os beats, a linha-rítmica e a improvisação” (Graeff, 2014). As funções rítmicas percussivas são:

1. No constante movimento dos quadris e nos curtos passos se refletem os pulsos elementares;
2. A troca de apoio sobre o lado direito e o lado esquerdo do corpo se dá sobre o beat;
3. Nos momentos de improvisação, diferentes partes do corpo movem-se mais enfaticamente, resultando em acentos coreográficos que coincidem com as batidas da linha-rítmica;
4. O movimento dos pés incorpora o padrão microrrítmico do samba. (Graeff, 2014; pág. 19)

Estes quatro pontos trazem de forma mais tecnicista os elementos que conformam as linhas “estruturantes” do samba de roda dançado não só pelas sambadeiras e sambadores dos grupos investigados nesta pesquisa; ele revela de forma fidedigna a performance coreográfica, sem dissecá-la do ritmo. Ainda apresenta de forma sutil tais peculiaridades que distingue o samba de roda das danças ocidentais, e neste caso expresso no tópico 4. “Se nas danças ocidentais um dos pés suporta o peso do corpo, enquanto as outras partes realizam os movimentos”, “essa técnica explica a dificultosa tentativa de reconhecer nos passos do famoso “miudinho” do Samba de Roda sobre qual lado do corpo o dançarino está se apoiando”. (Graeff, 2014; pág. 19)

Neste grande alarido de regras, passos e convenções coreográficas na manifestação do samba de roda, existe uma que não posso deixar de evidenciar aqui,

que é o: “correr a roda”. Essa regra coreográfica à luz do samba de roda prescreve que a sambadeira tem que percorrer toda a roda, ou qual for que seja o formato da organização espacial onde esteja a ocorrer o samba.



Sambadeira no festival de samba de roda na cidade de maragogipe-Ba

Na imagem acima observa-se uma sambadeira na festa de São Bartolomeu em Maragogipe lançando mão do passo do “correr a roda”. A mesma percorrerá toda a extensão do palco, indo de uma extremidade a outra, se colocando de frente para o público, mas também, reverenciando os músicos que ao fundo do palco se concentravam. ““Correr a roda” significa dançar, não apenas em um mesmo local, mas extrapolando os limites espaciais da sua própria kinesfera, expandindo-se e utilizando-se do espaço geral da roda” (2005). E desta forma:

(...) a sambadeira se desloca – geralmente no sentido anti-horário – aproximando-se fisicamente de cada músico, como se estivesse dançando não



em resposta ao que ele toca, mas para ele, reverenciando o que ele faz, ao mesmo tempo em que exhibe o que ela é capaz de fazer. Sendo assim, a regra coreográfica de correr a roda acaba por revelar não só a interdependência da música com a dança, mas também o relacionamento íntimo estabelecido entre o músico que toca o samba, que geralmente é do sexo masculino, com a dançarina sambadeira, que geralmente é do sexo feminino. (IPHAN, 2004; pág. 55)

“Correr a roda” como o nome mesmo diz, significa sambar percorrendo toda a roda ou o espaço que dispuser, sambar até os seus limites, e, além disso, percorrer a roda cumprimentando os músicos, de forma serena e ao mesmo tempo insinuante. Mas, “correr a roda” de igual modo pode revelar uma espécie de “jogo”, um “jogo de sedução” entre as sambadeiras, que realizam a performance corpórea, e os músicos ali tocando seus instrumentos.



Sambadeira do grupo “Filhos de Dona Cadú” realizando sua performance coreográfica.

Para compreender quaisquer que sejam as dimensões contidas nas moções exercidas no samba de roda é preciso primeiro se atentar para o contexto em que a manifestação ocorrem, isso porque o samba de roda além de muitas outras coisas é “um ensaio social do comportamento motor dos africanos (...) transmitida através da imitação, da tradição e, também, da criação e dos diálogos com as outras matrizes culturais, certamente a lusitana.”.

A dança está sublinhada por diferentes elementos visuais e faz das linguagens expressivas e gestuais importantes formas de comunicação e de compreensão comum entre o que se entende por corpo individual e corpo coletivo. Na dança do samba de roda é possível identificar diversas articulações e negociações sócio-culturais, com um diálogo “altamente codificado”, repleto de conexões culturais e históricas. Contudo,

uma roda segue sem deixar, em sua aparência, vir a lume as complexidades existentes em sua dinâmica, como as tensões que podem ser expressas nas letras das músicas, na ordem e no momento em que as mesmas são cantadas; os conflitos internos que podem ser de toda ordem.

### **2.3 Músicas, representações sociais e performances de gênero**

O samba está inserido no cotidiano destas pessoas desde muito cedo, e, em geral, os princípios musicais são adquiridos dentro da própria casa ou nos arredores. No samba de roda as letras falam muito de flertes entre mulheres e homens, desilusões amorosas, desentendimentos entre vizinhos, brigas conjugais, religiosidades e o cotidiano de labuta. Podendo também conter menções aos instrumentos utilizados no seu conjunto orquestral samba até achincalhamentos diversos. Partindo disso, podemos partilhar da premissa de que nos sambas a palavra inserida na música desempenha papel primordial. Pensando como Queiroz e Penteado Jr (2015), entende-se que:

(...) cada palavra proferida é única, sendo sua transmissão oral, uma linguagem indissolúvelmente ligada aos gestos e expressões corporais. Proferir uma palavra (em um contexto musico-ritual) (...) é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados e pronunciá-la conforme o desenrolar do ritual. Desta forma, a palavra se faz expressão oral que renasce constantemente enquanto produto de uma interação que se dá em dois níveis: o nível individual e o nível social, pois a palavra é proferida para ser ouvida, ela emana de uma pessoa para atingir uma ou muitas outras, num processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o indivíduo em seu contexto vivido (QUEIROZ & PENTEADO JR., 2015: 31).

A esse respeito, vejamos um caso exemplar vivido no samba de roda, no contexto estudado: o samba “cadê o viado?<sup>21</sup> Olhe ele aqui!” No momento em que esse samba é cantado acontece um verdadeiro alvoroço, pois, a regra coreográfica dita para que os

---

<sup>21</sup> Esta música é de compositor desconhecido, cantada geralmente na cidade de Cachoeira pelos grupos “Filhos do Caquende” e “Filhos da Suerdiek”.

expectadores apontem para os homossexuais masculinos presentes, “os viados<sup>22</sup>”. Causando uma demasiada agitação entre os presentes, às vezes combinada com certo constrangimento por parte de alguns homossexuais, mas sempre permeada de risos, muitos risos. Entretanto, o que prevalece nesta cena são os dedos indicadores, esticados, apontando em direção aos “viados”.

Esta performance pode ser interpretada sob uma outra perspectiva, pois, ao observar essa letra podemos perceber o quanto representativo é a força que uma música exerce sobre os indivíduos. Que neste caso específico, se prestam a literalmente apontar sujeitos homossexuais ou aqueles que possuem uma sexualidade não normativa. Uma letra que se suponha tenha sido composta para a descontração dos ouvintes, pode gerar vários conflitos dentre outros males.

Em uma comunidade quilombola localizada na zona rural de Cachoeira, há algum tempo foi determinado pela associação de moradores que, uma música não fosse cantada durante “os sambas”, pois a mesma é entendida como machista. A sua letra diz:

“se essa mulher fosse minha tirava ela do samba já, já/  
dava uma surra dela que ela gritava chega/  
chega ó meu amor/  
eu vou mim me embora pra Minas Gerais eu vou”<sup>23</sup>.

O samba de roda é uma manifestação que exerce demasiada influência sobre os moradores e moradoras da referida comunidade, que tem suas lutas e pelejam baseada não apenas na posse da terra, sendo assim, um grupo de mulheres reivindicou a retirada deste “samba” do repertório musical dos festejos da comunidade. Entendendo que a este “samba” reforçava a cultura do machismo. Porém, creio que outrora essa não era uma interpretação apropriada pela comunidade, a letra era aceita tal como ela é, sem haver tal preocupação com o machismo, a ponto de detectá-lo na letra da música e exigir a sua retirada dos festejos local. Logo, nos leva a asseveração de que assim como os códigos culturais, a produção de símbolos segue em movimento dinâmico, ela obedece ao movimento histórico, pois, os “sentidos e os sujeitos se constroem”, de forma que dialoga com o “tempo-espço”. (Orlandi, 1994)

---

<sup>22</sup> Termo êmico utilizado para designar o sujeito homossexual masculino.

<sup>23</sup> Música de autoria desconhecida.

Recordo-me que quando soube de tal feito fiquei horrorizada, achei um grande absurdo. Naquele momento eu não conseguia visualizar machismo no conteúdo da letra, a minha interpretação não dava conta de compreender o verso enquanto agressivo, nem sequer desrespeitoso com a figura feminina. Concebia a letra como uma paquera, que acabava em uma relação sexual. Sendo mais explícita: “se essa mulher fosse minha tirava ela do samba já, já”: um rapaz numa roda se samba vendo uma moça sambar e a desejando; “dava uma surra<sup>24</sup> dela que ela gritava chega”: revelando a sua vontade de manter relações sexuais com ela até a mesma gritar de prazer; “chega ó meu amor”: os gritos e gemidos de prazer da moça.

Entretanto, esta já seria uma interpretação suscetível a uma longa discussão, pois, se está falando em desejo, sexo e manipulação e dominação de um corpo feminino e sobre isso o filósofo Michel Foucault (1985) baliza para a efetuação do domínio e poder sobre o sexo pela via da linguagem, o que propicia um estado de direito, reverberando nas instâncias sociais, com a reprodução avalizada pelos indivíduos. O domínio do poder sobre o sexo seria efetuatedo através da linguagem ou, melhor, por um ato de discurso que criaria pelo próprio fato de se enunciar, um estado de direito. A forma pura do poder se encontraria na função- legislador; e seu modo de ação com respeito ao sexo seria jurídico-discursivo. (FOUCAUT, 1985, p. 94)

Compreender as múltiplas disposições que a música pode exercer nos indivíduos não é tarefa fácil, isso demandaria outro estudo, se não dizer, outros estudos, mas, de fato podemos observar sem muito esforço a força motriz contida na música, capaz de moldar performances masculinas, femininas e por que não dizer, homossexuais. Homossexualidade, um assunto ainda tanto quanto espinhoso no cenário do samba de roda (acredito que não apenas neste), a figura do homossexual é sempre o outro, aquele apontado, nunca o apontador. É problemático tratar de um assunto onde as performances de gênero só comportam as categorias binárias e o que está fora disso não faz parte da “tradição”, não é “legítimo”, pois, quem não é “sambadeira” é “sambador”; quem não é “músico/tocador” é “baiana”.

Nos assuntos atinentes a sexualidade os desvios são sempre denegados, olhado torto, silenciados. Uma simples pergunta a um homem, como: “Quantos filhos o senhor teve?” Causa um desconforto intrigante, é motivo de piada. Isso porque, o “teve” possui o mesmo significado de “gerou”, e, neste contexto “homens” definitivamente não geram

---

<sup>24</sup> Em algumas situações pode ser sinônimo de relação sexual.

filhos. A mesma pergunta feita a uma mulher não causa nenhuma estranheza, pois, fiz esta pergunta a “D. Cadú” e a mesma respondeu sem pestanejar: “tive um filho homem e peguei uma menina pra criar”. De igual forma perguntei a mesma coisa ao “Seu Avelino, no momento incitada por “Ju” (que já sabia qual resposta a mim seria dada) e o mesmo respondeu: “Não senhora, num tive filho nenhum. Eu fiz, quem teve foi as mulher aí. Fiz vinte seis, morreu quinze, ficô onze vivo. Isso com mulher diferente, um com uma, otô com ôta e assim vai”.

A performance masculina do “homem sambador”, do “músico”, prediz uma masculinidade exacerbada, onde ter “feito” vários filhos é sinal de virilidade, sinal de exaltação e honraria. “Seu Avelino” concluiu a conversa com um tímido e orgulhoso sorriso no rosto, dizendo: “naquela época não tinha televisão, iscurecia a gente ia dormi, depôis os minino nacia”.

Nesta esteira vamos seguindo sob a luz da compreensão de que a música exerce sobre os indivíduos uma impressão muito representativa, ela acompanha os atores e atrizes que dialogaram com essa pesquisa construindo assim então, boa parte das representações sociais que os mesmos “obedecem”. O “samba” forja o imaginário social, além de contribuir com a construção de performances identitárias destas mulheres e destes homens que estão inseridos no contexto do samba de roda da região (e não apenas eles). Portanto, afirmar que os efeitos produzidos pelas letras musicais reverberam na manipulação dos corpos, das performances identitárias e na interação social, não é de nada exagerado.

## **2.4 Sobre as representações acerca das letras**

Diante do exposto, proponho aqui realizar o exercício de descortinar algumas questões imbricadas nas letras, que para um apreciador ou apreciadora que não comungue dos códigos culturais produzidos no contexto do Recôncavo, passará despercebido ou soará de forma “equivocada”. As letras dos “sambas” possuem versos curtos, mas que trazem um extensivo manancial de informações, que corresponde com a realidade local vivenciada por seus compositores e mantedores. Revelando em suas letras aspectos que comportam as performances de gênero, além de outros marcadores sociais.

Utilizo-me nesta empreitada do aporte teórico das feministas negras, pois a sua principal perspectiva está calcada no “ponto de vista”, e essa perspectiva dá conta das experiências distintas entre agentes. A teoria feminista prevê a possibilidade de vivências diferentes mesmo sendo portador dos mesmos marcadores sociais. Consequentemente, alicerçada nesta perspectiva, posso afirmar que ser mulher e negra no interior da Bahia, não seja a mesma coisa que ser mulher e branca no mesmo contexto. Os marcadores sociais podem ser os mesmos, mas, as agendas<sup>25</sup> são distintas, isso por conta das experiências que são únicas e subjetivas.

A música esse “discurso narrativo” pode abarcar questões particulares de um determinado grupo, ao mesmo tempo em que, suscitar em outros, reações dessemelhantes. Portanto, a tentativa de compreender as representações contidas nos meandros das letras deve ser fiel ao contexto onde a mesma foi produzida e é interpretada, se afastando de decodificações que dissecam termos e versos de fora do seu meio cultural. Assim como alega Pinto (2001), a música é algo “singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural”. (PINTO, 2001)

Serão duas unidades de análise diferentes que utilizarei aqui para tecer algumas considerações a respeito das músicas utilizadas pelos grupos “Filhos do Paraguai” e “Filhos de Dona Cadú”. Um será feito com base em cd gravado em uma festa do Senhor do Bonfim na cidade Muritiba-Ba, já o segundo será realizado da gravação imagética de uma apresentação do grupo de “Dona Cadú” no festival de samba de roda na cidade de Maragogipe-Ba no ano de 2015 durante as festividades da festa de São Bartolomeu.

As músicas de samba de roda não têm em grande medida registro autoral. Por ser uma manifestação antiga, comum em comunidades pobres, negras, rurais e compostas por pessoas em sua maioria sem escolaridade, não se mantinha o costume de registrar em cartório as músicas dos sambas. Por outro lado, isto não quer dizer que as músicas sejam em sua totalidade anônimas.

Como bem demonstrou Penteadó Jr (2010), apoiado no antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, “ (...) as produções culturais classificadas como populares – sejam elas materiais ou imateriais – têm autoria e são conhecidas localmente” (Penteadó Jr., 2010; pág. 82). Nos dizeres do próprio Brandão (1985):

---

<sup>25</sup> Terno utilizado por militantes do movimento de mulheres negras atualmente para designar demanda ou reivindicação.

“Um pesquisador de folclore que chegasse em Atibaia na noite de São João e visse os cantos e danças do ‘terno Camisa verde’, poderia anotar tudo como ‘música folclórica’ dos congos de São Paulo’. Mário de Andrade fez isso há muitos anos. Mas, entre eles, se sabe de quem e como as toadas são; umas, de todos, outras, de alguns, outras, de um só”.

(BRANDÃO, 1985; pág. 35).

No entanto, na lógica do mercado fonográfico, em que segmentos sociais disputam bens simbólicos, tal situação pode gerar, e com frequência gera, grandes problemas. No cenário musical do samba de roda, grandes composições dos mestres e mestras do samba de roda do Recôncavo têm sido afanadas de forma sorrateira por músicos que estão em um lugar hierárquico superior nesta configuração.

“Seu Avelino”, além de mestre, sambador e agitador cultural da região, é também compositor e, durante uma conversa com uma de suas filhas, foi-me revelado que uma banda de samba, com considerável visibilidade no cenário musical da Bahia, que costumeiramente realiza shows durante as festas de largo da cidade, inseriu uma composição do “mestre Avelino” no seu cd e no seu repertório de apresentações. Quem percebeu o golpe foi a filha de “Seu Avelino”, que na época fazia parte do grupo como sendo uma das segundas vozes. A mesma relatou que percebeu o cantor da banda mostrando-se muito “interessado” por suas “raízes” ancestrais africanas do samba de roda, conversando muito com o seu pai. Porém, no ano seguinte a mesma banda voltou à cidade para realizar mais um show, entretanto, no seu repertório já estava incluso uma música que foi composta por “Seu Avelino”, como também em seu cd. O mestre não quis entrar com uma ação judicial para poder reivindicar pelos seus direitos autorais, já temendo a sua derrota, pois não tinha de forma documental como comprovar a autoria da referida música.

## **2.5 Um exercício de análise das músicas do grupo “Filhos do Paraguai”**

O grupo não possui um disco compacto produzido em estúdio, nem possui contrato com nenhuma gravadora, assim como prediz a indústria fonográfica. A produção e



distribuição dessas mídias são feitas de forma paralela às comercializadas pela indústria musical. Os CDs costumam ser gravados de forma bem simples, no caso específico deste, as músicas foram captadas por um gravador de áudio, pelo operador de áudio, que geralmente é o encarregado de dar suporte técnico à sonoplastia e organizar festa. O cd é comercializado na feira livre da cidade de Muritiba-Ba, não possui um encarte personalizado com foto do grupo; ele vem embalado em um envelope plástico, transparente, contendo uma mídia onde vem escrito: “samba de Avelino”.

Seguindo a ordem das faixas, dou início, de forma sumária, aos comentários com a primeira música, “Dinheiro novo”, composição do mestre “Avelino”:

### **1ª faixa**

“Dinheiro que fez a Bahia

#### **Resposta:**

Dinheiro novo

Dinheiro novo

Dinheiro que deu alegria

#### **Resposta:**

Dinheiro novo

Dinheiro novo”

A referida letra faz menção a um “dinheiro novo”, que neste caso específico se trata da moeda do real, que trouxe na sua instituição alegria a população brasileira. O plano real<sup>26</sup>, instituído no país há mais de vinte anos, trouxe consigo o discurso de um “novo ciclo de desenvolvimento econômico”. Para a “população em geral” soava como, parafrazeando a música do canto de reggae da cidade de Cachoeira, Cine Calmon, “boas novas a chegar” e tal boa nova representava uma melhora na situação financeira dos brasileiros e das brasileiras, a alegria que a música versa. Cantar a boa nova que o plano real traria não significava pouca coisa. Na música, está representado a alento esperado

---

<sup>26</sup> O plano foi instituído no Brasil em primeiro de julho de mil novecentos e noventa e quatro, com o intuito de estabilizar a inflação, bem como, incitar o desenvolvimento econômico do país.

por trabalhadores e trabalhadoras frente a uma forte crise econômica e altos índices de inflação.

**2ª faixa**

“Olha a flor da laranjeira

**Resposta:**

Alô Bahia

Cheira mais que aroeira

Resposta:

Alô Bahia

A baiana já conhece

**Resposta:**

Alô Bahia

O cheiro da laranjeira

**Resposta:**

Alô Bahia

Vou mandar tirar

Vou mandar tirar

Flor de laranjeira pra o meu benzinho cheirar

**Resposta:**

Vou mandar tirar

Vou mandar tirar

Flor de laranjeira pra o meu benzinho cheirar”

Os versos desta composição retratam a apreciação a uma flor, a flor da laranjeira<sup>27</sup>, fazendo menção ao seu perfume em comparação com outra planta, a aroeira, ao mesmo tempo em que se pretende a oferecer como mimo para alguém especial, um bem querer.

A próxima música revela outra faceta da vida cotidiana dos moradores do Recôncavo, o conflito:

### **3ª faixa**

“Ô piranha quem me der também apanha

#### **Resposta:**

Eu não tenho veneta na minha vida ninguém se meta

Eu sou piranha quem me der também apanha

#### **Resposta:**

Eu não tenho veneta na minha vida ninguém se meta”

Esta música denota o caráter conflituoso das relações interpessoais dos envolvidos e envolvidas (e acredito que não apenas estes) na manifestação do samba de roda. Esse é um verso que pode ser compreendido também como “sotaque”, cantigas cantadas nos candomblés de caboclos com o intento de afrontar um rival ou uma rival presente na ocasião. “Tirar” sotaques em uma festa de candomblé de caboclo pode ocasionar demasiada confusão, podendo levar a desentendimentos graves ou até a luta corporal. Pois, a depender do que venha dizer a letra e o julgo da interpretação dos sujeitos ofendidos, uma confusão pode se formar ou uma sucessão de “sotaques” para rebater as supostas ofensas. Mas, no caso específico dos versos supracitados, remete ao famoso “dibique”, um variante do sotaque, que pode ser direcionado a determinada (s) pessoa (s), de forma sutil ou hostil. A letra informa ao possível desafeto, que se ele for agredido fisicamente irá revidar; de forma direta adverte não possuir controle emocional equilibrado e por isso recomenda que ninguém se intrometa na sua vida pessoal.

De fato e verdade, as possibilidades de interpretações são variadas, mas a realidade local e a vivência no Recôncavo admite os meus comentários, levando em consideração

---

<sup>27</sup> Utilizada na medicina popular como calmante e no tratamento dos distúrbios do sono.

que partilho com os mantedores e compositores destes “sambas” os códigos que permeiam a realidade do Recôncavo.

#### 4ª faixa

“Eu não sou daqui

**Resposta:**

Marinheiro só

Eu não tenho amor

**Resposta:**

Marinheiro só

Eu vim da cidade de São Salvador

Resposta:

Marinheiro só

Ô marinheiro, ô marinheiro

**Resposta:**

Marinheiro só

Quem te ensinou a nadar

**Resposta:**

Marinheiro só

Foi o tombo do navio

**Resposta:**

Marinheiro só

Ô foi o balanço do mar

**Resposta:**

Marinheiro só”

Estes versos parecem narrar a saga de um marinheiro solitário, que se encontra longe de sua terra natal e desprovido de um relacionamento amoroso. Natural da cidade

de Salvador-Ba o marinheiro solitário suscita o questionamento de qual foi o método que possibilitou a sua locomoção por sobre as águas utilizando a sua estrutura corporal? Mas de todo caso, as proposições dão conta de indicar que o meio moldou suas habilidades marinhas.

### **5ª faixa**

“Eu só vim aqui

#### **Resposta:**

Pela tua fama

Pela tua fama

Pela tua fama

Pela tua fama meu povo

#### **Resposta:**

Pela tua fama

Pela tua fama

Nesta letra percebe-se a narração de uma relação de reverência e admiração, na qual se é justificada a visita por via da notoriedade. Este “samba” sempre é cantado para expressar deferência e consideração à figura contratante do evento onde o grupo está a se apresentar, uma forma de agradecimento, de maneira que o mesmo expõe o seu lisonjeio em estar presente no relativo recinto com a presença de uma figura de renome.

### **6ª faixa**

Mas quando a maré vazar vou vê Juliana

Vou ver Juliana a ê

Vou ver Juliana

#### **Resposta:**

Quando a maré vazar vou vê Juliana

Vou ver Juliana

Vou ver Juliana

Estes versos dão conta de uma suposta relação ou apenas admiração a uma moça, Juliana. Mas para que esta moça possa ser vista é preciso esperar a maré baixar, trazendo para este “samba” aspetos da geografia do Recôncavo, a qual prediz a baixa vazão do rio para realizar algumas tarefas. Esta composição aborda uma questão muito comum em comunidades do entorno, nas quais os moradores e moradoras precisam se adaptar ao horário da maré para realizar as suas atividades cotidianas.

#### **7ª faixa**

Caí, caí bananeira

#### **Resposta:**

Quero vê bananeira cair

Caí, caí bananeira

#### **Resposta:**

Quero vê bananeira cair

Meu facão cortou em baixo

#### **Resposta:**

Quero vê bananeira cair

Meu facão cortou em baixo

#### **Resposta:**

Quero vê bananeira cair

É possível fazer uma alusão deste “samba” com a expressão popular que diz: “quero mais é que o mar pegue fogo para comer peixe frito”, com um significado semelhante, demonstra aspectos conflituosos, irônicos e até vingativos. Revela a dimensão pungente contida nas relações entre os indivíduos cotidianamente.

#### **8ª faixa**

‘O vapor de Cachoeira Deus há

É de vinte quatro hora

A morena que eu amava Deus há

Disse adeus e foi embora

Arenga papai, arenga  
Arenga mamãe, arenga  
É ciúme de quem quer bem  
Vou falar com teu pai  
Que a morena é danada pra sambar

**Resposta:**

Poeira, poeira, poeira  
Levantou sacudiu a poeira

**Resposta:**

Poeira, poeira, poeira  
Levantou, sacudiu a poeira”

O referido “samba” assoalha sobre um elemento muito representativo dos “tempos áureos” da cidade de Cachoeira-Ba. Ele fala sobre o “Vapor de Cachoeira<sup>28</sup>”, um barco de transporte de pessoas e mercadorias, realizando o seu trajeto navegando por sobre a Bahia de Todos os Santos. Junto a isso os versos revelam o findar de uma relação amorosa com a partida da mulher amada, a “morena”. Em meio à perraria da “morena” houve desentendimentos, “arenga<sup>29</sup>” que ao que parece foi causado pelo ciúme. Mesmo

---

<sup>28</sup> “Subindo às águas do Paraguaçu, a *barca de vapor*, sonhada e realizada por Felisberto Caldeira Brant Pontes, começou, em 1819, nova fase da história dos transportes da Bahia, quiçá no Brasil. (...) Um navio que se movia sem a ajuda do vento ou a força das remadas. Natural, pois, que a primeira embarcação do tipo a se locomover na baía de Todos os Santos e no Paraguaçu despertasse interesse e formulasse novos juízos no pensamento do povo. A constante *não navega mais no mar* teria tido origem no encalhamento dos primeiros tempos do qual resultaria a perda do barco, popularmente conhecido por *barca velha*. Depois, nos fins da Regência, em novas bases, o transporte marítimo para Cachoeira passou a ser feito de modo regular e o *vapor de Cachoeira*, como ficou conhecido na linguagem popular, desfrutou grande importância na vida regional. Aparecia constantemente no noticiário dos jornais, nas conversas cotidianas, e figurou em vários romances baianos. Tudo em verdade, no transcorrer de tantos anos, contribuiu para dar dimensões folclóricas ao vapor de Cachoeira, que conduzia gente e mercadorias da cidade maior para as cidades menores e vilas interioranas da Bahia. A presença do vapor famoso no populário baiano tem, sem dúvida alguma, profundas raízes geográficas e históricas.

Fonte: <http://www.jangadabrasil.com.br/agosto24/pa24080b.htm>

<sup>29</sup> Sinônimo de briga.

com o fim da relação e a partida da moça o seu apaixonado (a) a elogia, afirmando que a mesma é uma excelente sambadeira.

### **9ª faixa**

Amor de longe meu Deus que eu não vejo mais  
Amor de longe meu Deus que eu não vejo mais  
Quando a Bahia numerô  
Cachoeira, meu Deus ah

### **Resposta:**

Ai, ai, ai meu deus pra que eu jurei  
Todo mundo sabe, quebrei minha jura quebrei  
Papai, mamãe tenha pena de mim

Este “samba” parece revelar o desdobramento ou o não desdobramento de um relacionamento à distância, onde é versada a falta de encontros com a pessoa amada, que reside em um local longínquo, causando enorme dor de paixão e saudade. Expressando a partida ou a separação com a mudança no cenário do Estado da Bahia, se trata do processo migratório e evasão das cidades interioranas com a mudança de seus moradores para cidades da capital. Se mostrando arrependido do seu juramento, expõem também o seu descontentamento pedindo piedade do papai e da mamãe.

### **11ª faixa**

Me deixa, me deixa,  
Me deixa eu sambar por nossa senhora me deixa

### **Resposta:**

Me deixa, me deixa,  
Me deixa eu sambar por nossa senhora me deixa  
Me deixa eu sambar, por nossa senhora me deixa



Rogando em nome de “Nossa Senhora” (divindade da igreja católica, figura da mulher imaculada mãe de Jesus) para sambar, essa letra remete a insistência de pedidos intermitentes de uma figura para sair e apreciar um “samba de roda”. O anseio era de participar de um evento onde acontecera uma apresentação de samba de roda, para assim poder sambar.

### **12ª faixa**

Dá no nego, dá nego, no nego você não dá  
Joga bola para cima, deixa a bola boliar  
Você diz que dá no nego, no nego você não dá

### **Resposta:**

Dá no nego, dá nego, no nego você não dá  
Joga bola para cima, deixa a bola boliar  
Você diz que dá no nego, no nego você não dá

Com um teor irônico e desafiador este samba promulga o jogo de poder entre mulher e homem. Numa relação de disputa, a condição da mulher é de “incapacitada” frente ao homem, o “nego”. Descreve de forma burlesca peripécias com uma bola, de forma que exponha uma performance masculina, em pleno afrontamento à performance feminina, que supunha não possuir tal “habilidade”.

### **13ª faixa**

Olha a saia dela como o vento leva  
Olha a saia dela como o vento leva

### **Resposta:**

Olha a saia dela, como o vento leva  
Olha a saia dela rapaz, como o vento leva

Estes versos curtos revelam um momento de apreciação das moças a sambar na roda. Sugerindo um ato de observação de mulheres a sambarem por parte dos rapazes, que se deslumbram com o cenário que visualizam. Uma das regras coreográficas que

sempre figuram nos livros, sites ou quaisquer que sejam as fontes sobre o samba de roda, dizem respeito à performance coreográfica realizada durante a execução deste samba. Onde as mulheres levantam levemente suas saias com as mãos ou rodopiam abruptamente, fazendo com que suas saias sejam levantadas pelo vento e assim realizar o movimento de “deixar o vento levar”.

## **2.6 Um exercício de análise das músicas do grupo “Filhos de Dona Cadú”**

De maneira dessemelhante ao grupo de “Seu Avelino” o grupo de “Dona Cadú” não possui um cd com o seu repertório gravado. A senhora “Dona Cadú” não possui composições autorais, as músicas apresentadas pelo grupo são de domínio público, suas letras não possuem registro de autoria, mas como de forma geral cada grupo costuma inserir sua marca nas letras, com o referido grupo não é diferente.

As letras de “samba” versado na voz do filho da matriarca imprime nos versos elementos que estão de todo relacionado com o contexto local: a comunidade de Coqueiros-Ba. As músicas que aqui serão expostas para análise foram captadas durante os festejos de São Bartolomeu na cidade de Maragogipe.

### **1ª faixa**

“Eu tenho pena de morrer deixar o mundo  
Eu tenho pena de morrer deixar o mundo

### **Resposta:**

Quando eu morrer o mundo pode se acabar  
Meu coração só palpita por você, morena  
Eu vou fazer dois avião pra nós voar.”

A letra contém um ar garboso da figura de um homem, que de forma jocosa expõe seu sentimento de piedade com a possibilidade do fim da sua estadia no mundo, pois, a sua ausência pode culminar no fencimento do mundo. Ainda narra a realização de uma declaração amorosa, com a promessa de oferecer um presente à mulher amada, a morena.

### **2ª faixa**

São Bartolomeu de bela coroa  
Pelo amor de Deus não me deixe atoa

**Resposta:**

São Bartolomeu de bela coroa  
Pelo amor de Deus não me deixe atoa

Este “samba” é uma oração cantada, onde a súplica pede proteção ao santo da Igreja católica, padroeiro da cidade de Maragogipe-Ba, São Bartolomeu. Observa-se ainda, que antes do pedido ser realizado é proferido um elogio à coroa utilizada pelo santo de devoção. Observei em uma das minhas visitas a apresentações do grupo, em um evento comemorativo da realização de obras na cidade pela prefeitura, que algumas sambadeiras (idosas), faziam o sinal da cruz no momento em que este “samba” era cantado, e isso, com seus olhares direcionados para uma grande imagem do santo, que está localizada na praça defronte à Igreja matriz, na praça que leva o mesmo nome, praça da Matriz.



Foto retirada da internet<sup>30</sup>

**3ª faixa**

As meninas de Coqueiro gosta de sambar  
Quando o vento bate a saia vai pro ar

**Resposta:**

As meninas de Coqueiro gosta de sambar  
Quando o vento bate a saia vai pro ar A saia vai pro ar, a saia vai pro ar  
As meninas de Coqueiro gosta de sambar

---

<sup>30</sup> Fonte: [http://leomirsantana.blogspot.com.br/2010\\_07\\_01\\_archive.html](http://leomirsantana.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html)

**Resposta:**

A saia vai pro ar, a saia vai pro ar  
As meninas de Coqueiro gosta de sambar

Com um significado semelhante a um dos “sambas” composto por “Seu Avelino” esse “samba” traz como diferencial a menção ao local de origem do grupo, Coqueiros do Paraguaçu. Ele nos remete a observação de meninas da localidade sambando, de forma tão bela ocasiona o levante das suas saias pelo vento, e isso, leva a conclusão por parte dos apreciadores que elas gostam de sambar.

**4ª faixa**

A baiana me pega  
Me joga na lama  
Eu não sou camarão  
Camarão me chama

**4ª faixa**

Eu não tenho medo de andar no mar  
Eu só tenho medo do barco virar

**Resposta:**

Eu não tenho medo de andar no mar  
Eu só tenho medo do barco virar

Este é mais um verso que revela o cotidiano dos moradores da comunidade pesqueira de Coqueiros do Paraguaçu-Ba, um cotidiano relacionando ao mar, a maré. Banhada pelo rio Paraguaçu, a comunidade tem como base de subsistência a pesca e a mariscagem, o que justifica os versos narrarem o cotidiano de labuta de mulheres e homens que enfrentam os perigos da maré para conseguirem o seu sustento. Portanto, este “samba” versa o receio que o pescador ou pescadora carrega ao “andar no mar”, que é ter a sua embarcação virada por qualquer que seja o fator.

### **5ª faixa**

Quando eu vim da Bahia

**Resposta:**

Êta

Encontrei Seu Tibucio

**Resposta:**

Êta

Esse é um samba de duplo sentido, muito tocado nas lavagens, festas de largo e arrastões da região. A parte do verso “encontrei Seu Tibucio”/“êta” é falada pelos expectadores da seguinte maneira: “encontrei sete bu-ce-ta”. Essa música quando é tocada causa um verdadeiro alvoroço entre os expectadores mais jovens, que se deixam levar pela ousadia da duplicidade que a letra possui.

### **6ª faixa**

Mais eu naci pra vadia

**Resposta:**

Já nasci sabendo

Eu nasci pra sambar

**Resposta:**

Pra sambar, pra sambar

Uma letra que reflete o caráter lúdico do samba, pois vadiar remete a realização da performance coreográfica do “brincar” na roda, uma expressão muito utilizada pelos sambadores para denominar de forma garbosa as suas habilidades com os instrumentos no samba de roda, trazendo o ato de sambar como uma condição inata ao sambador e a sambadeira.

### **7ª faixa**

O barco me leva eu

O barco me leva

O trem anda em cima da linha

E a sereia no fundo do mar

**Resposta:**

O barco me leva eu

O barco me leva

O trem anda em cima da linha

E a sereia no fundo do mar

Remetendo a três símbolos icônicos da região, o barco, o trem e a sereia. Este samba desdobra sobre quais eram os principais meios de condução na região outrora, além de fazer menção à figura da sereia, uma das principais bases lendárias das comunidades banhadas pelo rio Paraguaçu.

Contudo, a seção de análises interpretativas acerca das letras das músicas que compõem o repertório musical do grupo “Filhos de Dona Cadú” se esgota aqui por conta da repetição de algumas letras, já citadas no exercício analítico anterior. Contudo, reitero que, as interpretações aqui expostas advêm de uma compreensão partícipa, de forma nenhuma neutra ou distanciada, mas, acima de tudo alicerçada na busca em perceber as peculiaridades dos códigos imprimidos nos termos ênicos que comungo com esses agentes. O esforço aqui imprimido foi no intuito de refletir sobre as condições e o meio onde estas letras foram produzidas e são mantidas, bem como, buscar compreender o “ponto de vista” dos produtores e produtoras destes sambas e a influência e que o meio exerce sobre os produtores de tais composições. Pois, sustida do que diz Bagno (2007) abalizo que “língua e sociedade estão indissolúvelmente entrelaçadas uma influenciando à outra”. (BAGNO, 2007)

## CAPÍTULO III

### **“Quem samba fica, quem não samba vai embora”: dinâmica das apresentações, performances de gênero, identidades, status e poder.**

A divisão social das demandas laborais exigidas na dinâmica do samba de roda, corresponde a elementos que constituem a formação das performances femininas e masculinas. Não obstante das demais esferas sociais, o samba de roda tem como base estrutural uma organização pautada nos modelos de identidades de gêneros, “determinando” as performances a serem desempenhadas de acordo com o modelo binário homem/mulher, que neste caso específico corresponde às categorias identitárias sambador/sambadeira.

O meio cultural com seus códigos e princípios desde muito cedo determina as performances a serem desempenhadas para satisfazer as disposições indicadas para as identidades de gênero. As identidades neste contexto “moderno e modernista” de multiplicidades, são a todo o momento confrontadas com novos elementos que, por sua vez são agregados ou não, isso a depender do filtro individual e particular. Além dos atributos formadores do coletivo, existe a influência demandada da subjetividade de cada agente.

Na dinâmica do samba de roda os “papéis” performáticos a serem desempenhados tanto pelos homens, quanto pelas mulheres demandam demasiada habilidade e destreza, de forma semelhante para ambo. Entretanto, a mulher possui imódicó prestígio durante as apresentações. A exuberância e desenvoltura contidos na performance coreográfica feminina inebria uma roda com uma facilidade assombrosa. Uma sambadeira de “resposta”, composta com toda sua indumentária e realizando os

passos e regras coreográficas tradicionais do samba de roda chamam atenção até dos expectadores mais desatentos.

Sambar não é uma tarefa fácil. Composta por “movimentos complexos” “que transcende movimentos periódicos”, a coreografia do samba de roda se estabelece enquanto uma matéria implexa, tanto do ponto de vista coreográfico, quanto do ponto de vista da “análise coreográfico-musical” (2014). Conforme Graeff (2014), o principal ponto dificulto na análise coreográfica se dá por conta da falta de “métodos adequados” que dêem conta da complexidade da dimensão da dança, e fundamentalmente, a sua análise e descrição em sua estreita relação com a música. A autora apresenta um quadro que ilustra os movimentos básicos do samba de roda, demonstrando a complexidade contida na realização dos passos e na sua compreensão:

|               |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Corpo inteiro | D | . | . | . | E | . | . | . | D | . | . | . | E | . | . | . |
| Quadril       | d | e | D | . | e | d | E | . | d | e | D | . | e | d | E | . |
| Pé esquerdo   | . | . | + | . | - | + | . | ↓ | . | . | + | . | - | + | . | ↓ |
| Pé direito    | - | + | . | ↓ | - | . | + | . | - | + | . | ↓ | - | . | + | . |

- D / E = Amplo movimento do lado direito/esquerdo
- d / e = Curto movimento lado direito/esquerdo
- = Apoio principal do corpo
- + = Curto movimento dianteiro
- ↓ = Amplo movimento anterior arrastando o pé no chão
- = Calcanhar volta ao chão (Graeff, 2014; pág. 19)

O quadro acima evidencia “os movimentos do passo básico do samba com a ajuda do sistema TUBS”, o miudinho (2014). Contando apenas com o seu desempenho “simples”, sem contar com a improvisação. Além disso, “se pode notar que principalmente os pés tendem a executar o mesmo padrão microrrítmico dos instrumentos de percussão”, o que por sua vez assoalha o grau de enredamento e elaboração da performance coreográfica. Sambar não é uma tarefa “direcionada” apenas às mulheres, homens também sambam, entretanto, na organização estrutural dos grupos de samba de roda da região , e em especial os grupos qual essa pesquisa se trata, percebeu-se que sambar está a cargo das mulheres, as sambadeiras.



Muito embora homens também costumem sambar, realizam tal coreografia de forma distinta a das mulheres. Em geral, estes sambam de forma mais “debelada”, “contida”, sem muito remelexo nos quadris, utilizando muito os membros superiores e os pés. Nos grupos inquiridos aqui nesta empreitada os homens não costumam sambar, esta é uma performance imbuída às sambadeiras, com exceção do solista do grupo “Filhos de Dona Cadú”, que costuma sambar durante suas apresentações com o grupo. Diferentemente deste, “Seu Avelino” não costuma sambar (de fato nunca o vi sambar em uma apresentação), mas afirma que realiza esta performance demasiadamente bem, pois “filho de peixe nasce nadando”.

De forma não dessemelhante, a performance realizada pelos sambadores também não é nada simplificada, carece de descomedida agilidade e um denso conhecimento acerca dos “princípios” básicos que alicerçam o manuseio de determinados instrumentos. Dentro de um conjunto de samba de roda existem vários instrumentos, e, cada um deles necessita de diferentes técnicas para serem manuseados corretamente.



Imagem de alguns dos instrumentos do grupo “Filhos do Paraguai” guardados em um quarto na casa de “Seu Avelino”

A senhora “Dona Cadú” revelou não possuir o conhecimento acerca dos toques dos instrumentos, pois, desde muito cedo foi iniciada no labor com a cerâmica e assim permanece até os dias de hoje. Seguindo uma “lógica comum” na região, onde as moças

não costumam saber tocar instrumentos que não sejam as “tabuinhas<sup>31</sup>”, “Dona Cadú” é conhecida hoje por habilidades que de fato são direcionadas às mulheres, como a arte de fazer cerâmica. Entretanto, a mestra revelou que na associação de ceramista que existe na comunidade de Coqueiros do Paraguassu-Ba, há um associado, um rapaz, que junto com as dezenas de mulheres dão corpo e forma ao barro, transformando em lindas peças, utensílios domésticos e decorativos.

### **3.1 Organização espacial e dinâmica das apresentações dos grupos**

As apresentações do grupo de “Seu Avelino”, em suma, não seguem regras prescritas, mas, obedece a uma ordem de organização cunhada pelos próprios integrantes do grupo. Uma organização que preza principalmente pela boa visualização de todos os integrantes do grupo, bem como, a locomoção do solista, que promove uma maior interação com os expectadores. Os músicos que manuseiam os instrumentos maiores como: a viola, timbal e marcação se concentram um pouco atrás dos demais; nas laterais os músicos com os instrumentos menores, como pandeiro, triângulo e tamborim. Na frente de todos eles vem o solista, a primeira voz do grupo, “Seu Avelino”, muito embora, ele se locomova de um lado para o outro, indo até as extremidades do palco. Com a sua feição graciosa, repleta de lisonjeio. Há em algumas apresentações a substituição de solista, onde um dos filhos de “Seu Avelino” ocupa o seu lugar no vocal, para possibilitar que o pai não se desgaste tanto.

Nas apresentações o grupo costuma combinar as cores das roupas a serem utilizadas, para que a apresentação estética do grupo siga de maneira coordenada, com todos utilizando as mesmas cores das peças de roupas. Ao som da viola inicia as apresentações, acompanhada pelo ritmo quente do “samba corrido”, e a voz já um pouco abrandada pelo tempo do seu “mestre-violeiro”, “Seu Avelino”. Com um caminhar compassado com o beat da marcação segue de um lado para o outro do palco entoando os versos que ele mesmo compôs, versos que animam o público, tiram os expectadores dos seus lugares e os levam para frente do palco. Todos se aproximam para ver o casal de bonecos realizar sua coreografia ou para sambar em suas rodas na frente do palco.

---

<sup>31</sup> Instrumento de madeira, da classe dos idiofones (onde o som é produzido através do seu próprio corpo) tem sua equivalência às palmas no samba de roda, muito utilizado por mulheres nos grupos de samba de roda da região.

Nas apresentações onde não há performance do veio e da véia, não é levado o estandarte da associação. Não há componente do conjunto orquestral, nem ocupante da posição de sambadeira. “Ju” fica sempre perto do grupo, em cima do palco, pronta para auxiliar no que for preciso. Colaborando com a distribuição de copos de água para os que sintam sede, toalha para enxugar o suor, na substituição de cordas para a viola, ou da pele sintética para os pandeiros.

Ademais as apresentações dependem muito do espaço físico onde a mesma vai acontecer, toda e qualquer minúcia altera a dinâmica performática do grupo, coisas como o tamanho do palco, inclinação, se for durante o dia precisa também saber lidar com a incidência solar e com a chuva é necessário um palco com uma cobertura que não permita que os instrumentos sejam molhados, pois, molhando os instrumentos não há show.

A organização das apresentações dos “Filhos de Dona Cadú” não é tão distinta, a grande diferença está concentrada na presença de três mulheres sambando. O grupo possui duas sambadeiras além de “Dona Cadú”, que sempre se apresentam com o grupo em suas tocatas. As sambadeiras são duas senhoras moradoras da comunidade de Coqueiros do Paraguaçu-Ba, praticamente vizinhas da “mestra”.

Nas apresentações onde há a presença de um palco, os músicos seguem a organização comum, semelhante à utilizada pelos músicos do grupo de “Seu Avelino”, aqueles que tocara os instrumentos maiores se concentram detrás do placo, enquanto os músicos que manuseiam instrumentos menores se instalam na parte da frente do palco, sendo estes também as segundas vozes do grupo. Encabeçando o palco segue a voz principal, o solista, seguido das sambadeiras, mas estas não se fixam em apenas um local, ela se locomovem por todo o palco realizando a sua performance coreográfica.

Em cima do palco além de realizar sua performance coreográfica “Dona Cadú” acena muito para os expectadores, ela uma pessoa muito conhecida na região coleciona fãs. Durante a apreciação de uma de suas apresentações presenciei diversas pessoas gritando o seu nome e acenando para ela, além de tentarem (muitos e muitas conseguiram) subir ao palco para com a mesma sambar.



As fotos mostram um rapaz que consegue subir ao palco durante uma das apresentações do grupo na cidade de Maragojipe.

De forma muito peculiar se apresenta o solista do grupo, que sempre vem a utilizar roupas e sapatos brancos, óculos de proteção solar, contas azuis e brancas cruzadas em seu tronco, e um torço branco na cabeça, objeto utilizado como indumentária de afoxé “Filhos de Gandhi<sup>32</sup>” da cidade de Salvador-ba.

---

<sup>32</sup> O afoxé Filhos de Gandhi, fundado por estivadores portuários da cidade no dia 18 de fevereiro de 1949, tornou-se o maior e dito o mais belo Afoxé do Carnaval da Bahia, em Salvador. Constituído exclusivamente por homens e inspirado nos princípios de não violência e paz de Mahatma Gandhi, o bloco traz a tradição da religião africana ritmada pelo agogô nos seus cânticos de ijexá na língua lorubá. Utilizaram lençóis e toalhas brancos como fantasia, para simbolizar as vestes indianas. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Filhos\\_de\\_Gandhy](https://pt.wikipedia.org/wiki/Filhos_de_Gandhy)



Solista do grupo e filho de “Dona Cadú” durante uma apresentação do grupo na cidade de Maragogipe-ba

Os demais integrantes do grupo não seguem uma ordem de vestuários, cada um veste o que lhe convém nas apresentações, diferentemente das sambadeiras, que possuem roupas específicas para realizarem as suas performances. Com batas brancas de mangas, com bicos nas pontas da mesma cor da saia utilizada (vermelho ou amarelo), saias de comprimento midi (uma vermelha e outra amarela), que seguem até a canela e torços na cabeça da mesma cor da saia utilizada, com um tipo de cinto da mesma cor do tecido da saia, que fica pendurado quase do mesmo comprimento da saia. As sambadeiras do grupo se apresentam muito elegantes, com sobancelhas delineadas, unhas das mãos e dos pés muito bem pintadas e batom nos lábios. Calçando sandálias rasteiras, que a me ver não atrapalham o deslizar dos pés com os seus sapateados na coreografia. “Dona Cadú” costuma ir vestida de “baiana”, com grandes batas, saias

longas rodadas e torços na cabeça, tudo isso de um tecido muito bonito e delicado, o rechilieu, muito utilizado pelos adeptos e adeptas do candomblé.

### 3.2 Performances de masculinidades e status de identificação

O hoje intitulado “Mestre Avelino”, sempre foi uma figura de considerável prestígio na cidade de Muritiba-Ba, e, sobretudo no bairro onde reside e sempre residiu, o Paraguai. O bairro hoje é conhecido dentro da cidade e fora dela por ter alguns poucos, mas, recorrentes delitos, além de ser vizinho de outro bairro com a mesma fama e recorrência. Entretanto, não é de hoje e nem de ontem que o referido bairro, o Paraguai é reconhecido por seus “agitos culturais” promovidos pelo seu morador, hoje mais ilustre, “Seu Avelino”.



“Seu Avelino” na porta de sua residência no bairro Paraguai em Muritiba-Ba

Seu Avelino desde muito jovem promovia e mantinha, variadas manifestações culturais, o que lhes cedia notoriedade no seu bairro e arredores. Juntamente com a notoriedade, aumentava o número de admiradores e principalmente admiradoras. O mesmo relatou que durante algum tempo mantinha um grupo de capoeira, o qual ele

mesmo era o mestre; realizava folias de “bumba-boi<sup>33</sup>”, o qual percorria o bairro do Paraguai alegrando a vizinhança e também fazia apresentações em festas da cidade; promovia as lavagens e promove as lavagens durante as festividades da festa do Senhor do Bonfim de Muritiba-Ba, além de manter o grupo de samba de roda.

O mesmo revelou-me que, durante muito tempo manteve todas essas atividades paralelamente, mas em certo momento o mesmo teve que abdicar de dois destes, o “bumba-boi” e o grupo de capoeira, pois muitas das vezes coincidiam apresentações dos grupos no mesmo período e isso gerava algumas complicações para o mesmo, que sempre queria participar ativamente de tudo.

“Seu Avelino” revelou que não precisou de aulas para aprender a tocar o seu primeiro instrumento, a viola, o mesmo ao crescer vendo o seu pai e tios tocando “incorporou os princípios básicos e logo quando adoleceu e teve o seu próprio dinheiro comprou uma viola e sem o auxílio de terceiros começou a tocar. Logo em seguida, sentiu-se à vontade para além de tocar a viola compor alguns “sambas”, e assim por então, deu início ao seu conjunto musical, o grupo de samba de roda “Filhos do Paraguai”, composto unicamente por moradores do bairro.

Pelo fato de administrar vários grupos de manifestações culturais “Seu Avelino” começou a carregar consigo vários status dentro e fora da sua comunidade, trazendo para si grande visibilidade no meio cultural não só de Muritiba-Ba, mas também de toda a região. E não apenas isso, junto à visibilidade adquirida com o seu “sucesso”, veio também à admiração por parte das mulheres locais, em específico, das moças do Paraguai.

Em um bairro não muito extenso como o Paraguai não foi difícil fazer fama, logo todos ficaram conhecendo o violeiro-compositor, “Avelino”. Neste espectro não foi difícil se tornar conhecido dentro e fora dos limites do bairro Paraguai, carregando o status de compositor, violeiro e agitador cultural “Seu Avelino” se tornou uma figura muito popular e desejada pelas mulheres do bairro e arredores. O que lhe proporcionou relacionar-se com trinta e uma mulheres, todas moradoras do bairro Paraguai ou do bairro vizinho Avenida. Desses relacionamentos seu Avelino “fez” vinte e seis filhos, como bem gosta de dizer, dos quais onze faleceram.

O status vem carregado de prestígio, que transfere ao indivíduo demasiada popularidade no seu contexto social, a aquisição de um status tem, sem dúvida,

---

<sup>33</sup> Termo utilizado pelo mestre “Avelino” para designar folia de bumba-meu-boi.

consequências práticas importantes, e essas consequências são modeladas e expressas através de uma grande variedade de classificações sociais. Na grade dessas classificações, possuir títulos de status dentro de uma comunidade propicia destaque dentre os demais, além de possibilitar o usufruto de prestígios de várias ordens. No caso de “Seu Avelino”, o destaque na comunidade o propiciou vivenciar vários relacionamentos amorosos, sendo ele então o “macho alfa”, um homem disputado por diversas mulheres da comunidade.

Durante uma das minhas visitas à casa de “Seu Avelino” a mim ele revelou que se casou oficialmente com apenas uma mulher, a qual se enquadrava no padrão de mulher/esposa, as que vieram posteriormente e até paralelamente a esse relacionamento não se encaixavam no perfil desejado por ele. E sobre o perfil desejável ele explicitou que, não se tratava apenas de atributos físicos ou estéticos, e sim de um papel ou comportamento que o mesmo julgava ser “apropriado” para uma “esposa”.

Sentados na pequena sala “Ju”, “Seu Avelino” onde ficam expostos os retratos com fotos do grupo, da sua esposa e os seus bonés, começamos a falar sobre o passado, os seus feitos e vivência no bairro que tanto ama, o Paraguai. Sentado em um sofá de dois lugares, direcionado próximo à porta, com uma visão privilegiada para a rua, vendo todos que passam e o deixando ser visto. “Ju” sentada um pouco afastada, no outro sofá, ao lado, de frente à janela e eu, sentada numa cadeira vermelha, fui chamada por “Seu Avelino” para me sentar próximo a ele, bem à sua frente. Incitada por “Ju”, que para mim sussurrou: “Pergunte aí quantos filho ele teve!”. Assim o fiz: “Seu Avelino, quantos filhos o sinhô teve?” Ao que ele responde: “Eu não tive filho não, eu morei com trinta e uma mulhe” e, pontando para um porta retrato, ele diz: “Ali uma”. Logo em seguida, diz: “Depois, vinte seis filho apareceu aí. Morreu onze, ficou quinze”. Então “Ju” pergunta: “Mas por que você não teve filho?” E o mesmo rebate: “Ai agora não. Eu não tive filho porque eu sou home. Como é que eu vou ter filho? Eu fiz. E não foi com uma mulher só também”. “Ju” exclama: “Ele faz questão de falar!” Seu Avelino continua: “Um bocado! Umas teve, outras num teve”. No meio da conversa, soa uma voz inconformada retrucando do quarto: “Essa é a pior, a bestinha. Porque tinha as sabida da rua”. Constrangido Seu Avelino repreende a filha: “Deixa a gente conversar!” Ela responde: “Então não fale de minha mãe!” Seu Avelino, diz: “Eu tô falando de sua mãe? Eu to dizendo que ela foi a primeira”. A filha responde do quarto: “Foi a primeira, mas já tinha outra amante. Já tinha duas mulhe na rua com dois filho”. Com um sorriso



encabulado ele retruca: “Ah, mas essa nunca morou comigo, né Nega?! Ela já tinha a casa dela e eu ia lá pra casa dela”. Diante da situação, a filha acrescenta: “Ele acha isso bonito! Ele tinha três mulhe numa rua só. É por isso que ele não que sai do Paraguai, porque as lembrança é muita”. E continua: “Ele viveu aqui entre Paraguai e Avenida. As mulhe se engalfinhando, uma brigando com a outra”. “Ju” entra na conversa e diz: “E tinha muita briga aqui por causa dele”. “Nega”, a filha diz: “Era... até minha mãe já bateu em uma”. Com uma expressão envergonhada, Seu Avelino, diz: “Num posso mais fala!”

Esse fragmento do diálogo de uma das minhas visitas a casa de “Seu Avelino” denota certas minúcias contidas nas relações interpessoais mantidas por ele e algumas de suas parceiras. Ao longo de sua vida com suas trinta e uma parceiras o “mestre” assegura que o pouco de sabedoria que Deus lhe deu serviu de alento para a sua sobrevivência no bairro e fora dele, assim como, astúcia para saber lidar com o fervor feminino para com a sua figura.

Grande liderança “Seu Avelino” se manteve no cenário cultural de Muritiba-Ba desde muito jovem, dispondo de seu talento, se consolidou como um exímio violeiro na região, fazendo participação em vários grupos além do que criara, mesmo a sua vida amorosa intensa não o limitou do seu grande prazer, tocar a sua viola e liderar manifestações culturais no seu bairro. Em seu estudo em Bali, o teórico Clifford Geertz (2008) revela que o status não possui apenas o caráter distintivo, ele determina também as atitudes do sujeito em sua vida pública. A ordem do status dos balineses em certa medida se afasta da que um sujeito como “Seu Avelino” carrega. Sobre isso o autor diz:

(...) controla rigorosamente a superfície exterior do comportamento social em relação ao âmbito total da vida cotidiana. O estilo do discurso, a postura, a forma de vestir, de comer, o casamento, até a construção de uma casa, o local do enterro e o modo da cremação são padronizados em termos de um estrito código de maneiras que decorre menos de uma paixão pela elegância social como tal do que de algumas considerações metafísicas de longo alcance.

Acredito que as “teias” que estão emaranhadas no contexto social vivenciado por “Seu Avelino” se diferencie das que o estão emaranhadas no sujeito balinês, talvez as padronizações comportamentais e a demarcação social estrita não desempenhe o mesmo papel nas duas situações. Mas isso não ignora o fato de que o status adquirido não

influencie em certa medida suas atitudes e lhe traga uma série de códigos diferenciados que reverbere no seu espaço de vida cotidiana. E dentre esses códigos surge os privilégios, reinvenção de performances e identidades, que se contrapõem a todo tempo nesta arena de poder (um poder que não é unilateral) e também de disputa.

Quando se fala em status, também se está falando em poder, ou melhor, relações de poder, pois se relacionar com trinta e uma mulheres não depende apenas de um bom discurso, denota carecer de algo a mais, um maior desprendimento que por hora parece estar ligado ao poder, a relações de poder. Um poder que emana não somente da instância jurídica, ou instituições do Estado, que neste caso pode ser entendido como matrimônio. O poder se estabelece assim como Michael Foucault exprime (1999), como múltiplas relações de poder, que se evidencia nas inter-relações no corpo social, mas para que o poder ganhe forma dentro da dinâmica social ele precisa “existir mediante a produção da verdade”, que por sua vez é concebido através das redes sociais. (FOUCAULT, 1999, p.29)

“Seu Avelino” é uma figura emblemática para pensarmos as performances de masculinidades do homem do Recôncavo. Nos relatos de suas vivências é observável que o seu status e a sua influência trouxeram proveitos de cunho afetivo-amoroso. O que não passa despercebido é o poder de sedução ou de convencimento mascarando a hiper-sexualização do corpo deste homem (negro), que evidencia em sua face “articulações complexas como uma forma de representação disputada entre a iniciativa vernácula, popular-urbana, de reinvenção de identidade, e outras formas heteróclitas de representação para o negro e para a ‘cultura negra’, inclusive formas etnográficas”. (PINHO, 2006; pág. 346)



Nesta imagem está “Seu Avelino” constrangido por sua filha que se encontrava do outro lado da rua por estar fazendo uma pose para a foto que ela julgava não ser condizente com a idade dele.

A figura esguia de “Seu Avelino”, é acompanhada de sua voz mansa, passos macios. Possuidor de uma enorme vaidade, nunca o visitei sem de longe sentir o cheiro do seu hidratante. Pendurados na parede de sua sala, estão os seus bonés, chapéus e boinas, adereços que enfeitam a sua cabeça, modelando o seu rosto no espelho. Espelho que o mesmo tanto utiliza para se produzir para as apresentações, visitas ou saídas rotineiras.

É interessante perceber que no que concerne ao grupo “Filhos do Paraguai” e “Segura Veia” o poder de articulação do mestre é limitado. Atualmente ele aparece neste segmento apenas para usufruir do prestígio que hoje goza depois de anos de labuta

e pejeja. À frente dos grupos está o seu braço direito, “Ju”, quem organiza as ações e empreitadas dos grupos, além de contribuir para a disseminação do nome do grupo para territórios outros, através de suas andanças e trabalho árduo que vêm insistentemente desempenhando.

“Ju” hoje é o braço forte de “Seu Avelino”, uma mulher de trinta e cinco anos, graduada no curso de tecnologia em gestão de recursos humanos, pela instituição UNIFACS e que trabalha atualmente na prefeitura da cidade, especificamente, na Secretaria Municipal de Educação, como coordenadora dos programas “Mais Cultura nas escolas” e “Topa” (Todos pela educação). Sua lida não se encerra aí, a mesma ainda é presidenta da associação cultural do mestre Avelino, representante na cidade de Muritiba do setorial de mulheres PSOL, secretária do conselho da juventude, articuladora local, atuante em diversas manifestações culturais da cidade e da região além de ser representante pela rede ASSEBA (Associação dos Sambadores da Bahia) na cidade de Muritiba.

Suas principais atividades a serem desempenhadas no grupo de “Seu Avelino” são pautadas na articulação e organização de shows e apresentações dentro e fora da cidade, além de dar todo o suporte na captação de recursos através de projetos e editais. Ela revela que no início sentiu um pouco de medo de seguir a frente de um grupo onde só havia homens, mas, de imediato não deixou que isso abatesse a sua vontade em trabalhar com o que mais gosta de fazer, lutar pelas manifestações culturais da cidade. Recebeu inúmeras críticas, pois, segundo ela, muitos a aconselhavam a não estar à frente de um grupo somente composto por homens, homens que compunham a categoria músicos, pois, essa seria uma categoria “difícil de lidar”.

A mesma revelou que as críticas seguiam no sentido do seu gênero, por ela ser uma mulher a liderar um grupo de homens. Comentou que as pessoas a diziam: “Você sozinha lá no meio de um bocado de homem, isso não vai dar certo. Homem não respeita mulher e músico é um pessoal complicado, uma categoria assim complicada de se relacionar”. Sobre isso, ela diz: “Eu não vi isso não! Logo no início tem uma certa resistência: ah negocio de mulher querendo mandar em mim. Mas depois, assim, a gente vai se entrosando e a convivência graças a Deus é muito boa”.



“Ju” e o “Mestre Avelino” à frente de sua casa no bairro Paraguai

Apesar das críticas desencorajadoras e do cotidiano conturbado e repleto de atividades que “Ju” tem que desenvolver, ela ainda tem uma filha na fase de adolescência. Com um cotidiano comum a muitas mulheres, a articuladora ainda é uma chefe de família, quem lidera as finanças e afazeres do seu lar.

A relação de “Seu Avelino” com as mulheres não se restringe aí, é também uma mulher quem cuida das suas atividades cotidianas, hoje quem cuida do mestre é Nêga, sua filha, a filha gerada no único casamento formal que “Seu Avelino” teve. Nêga é quem cuida dos afazeres domésticos da casa onde o seu pai reside, das idas às consultas médicas e compra de suprimentos para a casa. É ela quem lava a sua roupa, limpa a sua

casa, cuida do pagamento das contas e ajeita até algumas questões financeiras do pai. Apenas em uma das visitas que fiz à casa do “Seu Avelino” nos cruzamos, a mesma sempre que sabia que eu iria chegar dava um jeitinho de se esconder no quarto, ou dar uma saída para a casa da vizinha, uma senhora muito carismática que é sua prima. Sempre muito vaidoso, com a pele lustrando de hidratante, bigodes grisalhos bem penteados e boinas muito limpas e cheirosas “Seu Avelino” se apresenta, e, quem cuida disso é sempre a sua filha Nêga. Ela dá o suporte necessário para manter a vaidade e sobrevivência digna ao seu pai, o mantendo sempre bem cuidado.

Exercendo várias atividades a que ela ganha destaque no contexto musical do grupo é a de personal stylist<sup>34</sup>, pois é ela quem organiza o guarda roupa de “Seu Avelino”, o assessorando e cuidando de sua imagem antes das suas entrevistas, reuniões formais, e apresentações do grupo. Entretanto, a mesma realiza todas as suas atividades de forma muito tímida, sem se deixar ser percebida por ninguém. Enquanto passava pela sala em direção à porta, a mesma disse que já fez parte do grupo, como segunda voz, mas hoje não desempenha mais esta função, pois a sua religião (evangélica) não permite. Durante essa breve conversa, a mesma passou pela sala com um celular em uma das mãos tocando uma música gospel e em meio a esse nosso breve diálogo ela entoava de forma fervorosa a música que ouvira naquele instante.

De um modo ou de outro, o poder e o prestígio ocupam o mesmo espaço nesta celeuma de significados e inter-relações. Mas, acima de tudo, o que fica evidente é como o poder masculino exala mesmo quando a altivez da performance masculina não mais é presente. Poder e prestígio nessa arena de disputa não propiciam à performance feminina o mesmo local de destaque e visibilidade, assim como dado às performances masculinas proclamadas pelos homens.

As margens de possibilidades mesmo que estreitas para homens e mulheres, desembocam em performances de gênero distintas, que não proporcionam à mulher a mesma equivalência de poder conferido aos homens. Recaindo então na afirmação que Michele Rosaldo (1979) assinala: “a mulher mesmo tendo importância, poder ou influência, sempre carecerá de um poder reconhecido e valorizado culturalmente, assim como os homens possuem”. (ROSALDO, 1979: 33)

---

<sup>34</sup> O personal stylist atua na produção da imagem do seu cliente, o auxiliando na organização do seu vestuário, dentre outras atividades relacionadas a imagem pessoal.

### 3.3 Performances de feminilidades, labor e status de identificação

“Dona Cadú” se inscreve neste contexto de maneira distinta, se afastando um pouco das experiências vivenciadas por “Seu Avelino”. A ceramista hoje “mestra e sambadeira” começou a trabalhar na arte da cerâmica desde muito jovem, ainda na infância, isso por “vontade própria”, pois convivia com amigas, parentes e vizinhas que realizavam a arte das cerâmicas.



A imagem mostra “louças” produzidas por “Dona Cadú”

A mestra revelou que de tanto observar as mulheres da comunidade fazerem as “louças” sentiu vontade de começar a realizar aquela atividade, que era e ainda é muito comum dentre as mulheres da comunidade. Assim sendo, passou a trabalhar com suas vizinhas na produção das “louças” todos os dias, participando de todas as etapas do processo necessário para sua confecção. Concomitante a isso ainda sobrava tempo para ajudar nos afazeres de casa e algumas vezes até ir brincar com suas amigas tomando banho na maré.

Casou-se com um jovem rapaz da comunidade onde residia, e gerou apenas um filho, com o passar do tempo houve a necessidade de adotar uma criança, uma menina, que lhes deu uma neta e esta neta lhes deu um bisneto, os quais residem com a ceramista atualmente, juntamente com o companheiro de sua neta. Casada permaneceu até o fim da vida de seu esposo, o qual ela relatou ter sido o seu companheiro fiel durante todo matrimônio. Viúva há algum tempo, a ceramista não mais quis saber de

relacionamentos e quando perguntei por qual motivo, a mesma disse: “já estou velha minha filha. Vou querer homem pra quê mais?”

Saudosa ela fala do seu falecido marido, o qual diz sentir muito a sua falta até hoje, pois foi o primeiro e único homem com quem se relacionou durante toda a sua vida. Em uma relação estável e sem problemas ou como a mesma declarou, “sem zangas”, estar casada nunca a impediu de realizar a atividade que mais lhe dá prazer, fazer “louças” e por conta do sucesso das suas “louças” “Dona Cadú” sempre foi forçada a deixar o seu lar para viajar para expor ou vender as suas peças. Viagens que duravam dias e dias, pois na época não era comum fazer viagens de curta estadia, as viagens eram de longa estadia, pois não havia a grande incidência de meios de transportes para se locomover.

Em uma das visitas que realizei à sua casa em Coqueiros a mestra me revelou que realizou uma viagem para expor as suas peças em uma exposição em Salvador-Ba, que a deixou muito preocupada, pois a viagem perdurou mais que o planejado e ela estava sentindo muito a falta do seu companheiro, sem ter meios de comunicação para entrar em contato com ele e imaginava que na sua volta para casa o seu marido estivesse zangado com ela.

Com seu marido pescador, foi por muito tempo ela quem manteve a casa e os filhos na escola. Ela relatou que era ela quem arcava com os estudos do filho que tivera, custeando os seus estudos e o transporte para levá-lo à escola. Relata que com toda dificuldade, conseguiu manter os filhos até a saída de casa para trabalharem na capital. Hoje orgulhosa, diz não se arrepender de todas as aflições que teve de passar para manter duas crianças na escola com o dinheiro que arrecadava com a venda das “louças” para turistas e cachês de exposições. Na sua fala percebemos que o trabalho nunca a assustou. Esse é um dos assuntos que a mestra mais cita em suas conversas, é o ponto chave das suas histórias e o seu principal mote de (re) existência.





Imagem que retrata “Dona Cadú” produzindo as “louças”

De gestuais singelos, meigos e uma simplicidade estonteante sentada trabalhando ela segue durante toda a nossa conversa, em todas as minhas visitas. Do seu local de trabalho ela só se levanta para me levar até o ponto para pegar o ônibus, ponto que fica localizado na porta da sua casa ou melhor, das suas casas. O ponto de parada dos ônibus e táxis fica localizado entre a porta da sua residência e a porta do seu local de trabalho.

O local de trabalho de “Dona Cadú” é uma casinha com dois cômodos, sem muito luxo, mas emana uma positividade inacreditável, sensível até aos mais incrédulos. Sem muitos móveis, as únicas cadeiras do local são reservadas para as visitas, pois a mestra senta no chão para trabalhar. Bem articulada, ela mantém uma boa convivência com toda a vizinhança, as crianças ao passar param para lhe pedir-lhe a benção e os adultos para lhe desejar um bom dia.

Ruth Landes (2002) explicita que as condições mais indulgentes apresentadas às mulheres negras nas Américas possibilitaram o desenvolvimento de “traços de iniciativa, responsabilidade, paciência e encanto”. Sob essa égide sigo realizando uma analogia entre a performance feminina que identifiquei no desempenho cotidiano de “Dona Cadú” frente as categorias identitárias a que foi adquirida no seu curso de vida. (LANDES, 2002; pág. 348)

A família de “Dona Cadú” é identificada por meio do status que a ceramista carrega, pouco com a utilização dos nomes de seus entes e mais com a identificação do nome que apelida a mestra nos quatro cantos da comunidade de Coqueiros-Ba. Esse costume segundo Landes (2002) também é oriundo da “escravidão no Novo Mundo”, e sobre isso ela assoalha que:

(...) encarava-se, caracteristicamente, uma família escrava como tendo uma mulher como chefe responsável, e não um homem, e o filho era identificado tanto pelo nome dado à mãe como pelo sobrenome do senhor; habitualmente, as horas extras de trabalho de uma família escrava eram pagas à mulher como chefe, e não ao homem (...). (LANDES, 2002; pág. 347)

O prestígio que é administrado alegremente por “Dona Cadú” faz a mesma transbordar encanto aos que a rodeiam. Sem perder a vaidade e o esmero, costuma ir para o seu labor sempre com a aparência bem caprichada. Com os cabelos penteados, unhas pintadas e exalando seu leve perfume de alfazema.

Conforme Marina Brandão (2013) a visão obtida sobre a mulher negra está envolta em um entrelaçado de representações racistas, constituída numa sociedade de oportunidades desiguais, onde os estereótipos são a todo o momento reforçado. Por seu turno, a teórica Sueli Carneiro (2002) na sua luta dentro e fora da academia expõe que as mulheres negras ocupam um lugar menos favorável na hierarquia social, sendo parte de um “contingente que não são rainhas de nada”, isso por decorrência da instauração de um “modelo estático de mulher”:

Quando falamos em romper o mito da rainha do lar da musa idolatrada dos poetas de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente que não são rainha de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira porque o modelo estático de mulher é a mulher branca (CARNEIRO, 2002, p.02).

E por conta desse não lugar, ou deste lugar de subjugação e poucos privilégios, foi reservado à mulher negra a condição de “burro de carga”, herança colonial, que reverbera nos estratos sociais até os dias de hoje, dificultando (mas não tornando impossível) a luta por emancipação:

No decorrer no século XX, persiste essa visão que limita a mulher negra a ser destinada ao sexo, ao prazer, às relações extraconjugais. Para as mulheres negras consideradas como destituídas de atrativos reserva-se a condição de “burro de carga”, como se entrevê no dito popular: “ Preta pra trabalhar, branca pra casar e mulata para fornicar. Essa é a definição de gênero/raça instituída por nossa tradição cultural, patriarcal e colonial para as mulheres brasileiras; além de estigmatizar as mulheres em geral, ao hierarquizá-las do ponto de vista do ideal patriarcal de mulher , introduz contradições no interior do grupo feminino. Essa herança colonial e a persistência desses paradigmas no pós - abolição terão impacto negativo na construção de uma perspectiva unitária de luta das mulheres pela sua emancipação social, transformando o movimento feminista posterior em um campo de batalha, onde ressentimentos seculares decorrentes dos privilégios e opressões determinados por esses estereótipos defrontar-se-ão de forma às vezes dramática, até que as diferenças pudessem ser admitidas o suficiente para viabilizar um diálogo que só agora se inicia de forma mais solidária desarmada e consequente. (CARNEIRO, 2002, p. 172).

Com o seu corpo historicamente coisificado, as mulheres lutam a duras penas para reverter sua posição de desigualdade na sociedade. Destituídas de sua humanidade, elas são forçadamente impostas a desempenharem performances para se manterem ativas em qualquer que seja a esfera social, incorporando arquétipos benevolentes ou até lascivos e hiper-sexualizados.

Os estudos feministas trouxeram consigo a luta contra a opressão e a subjugação das mulheres. O desejo de igualdade pleiteado pelo movimento feminista era o de romper com as amarras do patriarcado e com o pensamento grego, que condicionou a cultura Ocidental, na tentativa de dissolver as assimetrias existentes nas relações entre mulheres e homens. No pensamento grego, a mulher é concebida como, um ser possuidor de atributos negativos, como a desordem e o desejo, um ser inferior por natureza, enquanto, o homem é o criador da ordem e da lei, possuidor de atributos positivos, considerado um ser superior. Partindo da premissa de que a mulher seria uma

cópia imperfeita ou defeituosa do homem, um ser propenso a distúrbios, com uma natureza frágil, o que confere à mulher uma posição particular na sociedade, que é o lugar da maternidade. A medicina acabou por legitimar este discurso, unindo-se ao senso comum, reduzindo a mulher à esfera doméstica, propagando um ideal de mãe, esposa e guardiã das virtudes e valores. (NOGUEIRA, 2001: p. 02, 03)

Inserida em um quadro distinto do traçado pela figura que encabeça o grupo “Filhos do Paraguai” e o “Segura Véia”, “Dona Cadú” segue na esteira das performances atribuídas à condição feminina, com seu caráter prestigioso, mas ainda assim sendo encarcerado no que compete aos ofícios femininos. Entretanto, como já foi dito anteriormente, as atividades realizadas pelos homens de forma muito corriqueira são reconhecidas como mais respeitáveis, obtendo uma maior importância se comparado com as atividades femininas (1979):

Mas, o que talvez seja mais notável surpreendente é o fato de que as atividades masculinas, opostas às femininas, sejam sempre reconhecidas como predominantemente importante e os sistemas culturais dêem poder e valor aos papéis e atividades dos homens (...) parece ser universal uma diferença nas avaliações culturais do homem e da mulher, na importância atribuída a eles. (ROSALDO, 1979; p. 35)

“Dona Cadú” de forma dessemelhante à realidade vivida por Seu Avelino tem a figura masculina como seu articulador, que é Paulo. Um homem casado, funcionário da prefeitura municipal de Maragogipe-Ba, especificamente da Secretaria de Educação, assim como “Ju”. Casado, estudante de graduação do curso de pedagogia, pela FCE (Futuros Consultoria Educacional Castro Alves), que atua como articulador local de cultura na cidade de Maragogipe-Ba. É ele quem organiza a agenda do grupo e sai na captação de shows e apresentações para o grupo “Filhos de Dona Cadú” e também para outros grupos de samba de roda e folguedos da comunidade Maragogipana.

Karen Sacks (1979) em seu estudo da posição da mulher em relação à posição ocupada pelo homem, revisita os escritos do autor Engels e revela que o fator que desencadeia a subordinação das mulheres é a negação da esfera ou status social de adultas. O que incide na socialização das atividades dos homens e na domesticação das atividades desempenhadas pelas mulheres. Todavia, nas sociedades de classes e o capitalismo são quem favorece veementemente o trabalho masculino, conferindo aos homens o status de adulto social, por conta da sua maciça participação na produção

social. Mesmo quando a mulher participa da esfera social, ainda assim não são inseridas nas tomadas de decisões econômicas e não alcançam o status de adultas sociais, sendo sempre condicionada a trabalhos de cunho domésticos e a criação dos filhos. (SACKS, 1979)

Entretanto, não é correto generalizar as performances e condições femininas, assim como assinala a teórica Mary Garcia Castro (1992) a qual explicita que, não se deve analisar a situação de mulheres distintas sob uma única ótica, pois na esfera feminina há algumas particularidades, como os fatores sociais: raça e geração. Para Castro (1992), há necessidade de compreender as mulheres não mais buscando uma essencialidade nas dimensões da reprodução, ou uma busca entre a passagem entre as esferas pública e privada, pois, há situações específicas, como no caso das trabalhadoras domésticas, onde não há uma linha que separe esses espaços. Conforme Castro (1992), as questões envolvendo as mulheres estão para além da questão unicamente de gênero, suas pendências e consequências ultrapassam a questão unilateral da performance feminina.

Quem cuida da residência e afazeres domésticos de Dona Cadu é a sua neta, uma jovem mãe, que de forma muito zelosa preza pelo bem estar da avó, que hoje não possui mais a mesma agilidade para realizar atividades domésticas e o labor com as “louças”. De forma similar à experiência de “Seu Avelino” é uma figura feminina quem cuida dos fazeres da casa, bem como, da aparência e imagem da ceramista durante suas aparições públicas.



A imagem mostra “Dona Cadú” sentada na produzindo as louças na sua casa de trabalha

## **ADEUS QUE JÁ VOU EMBORA, ADEUS GENTE:**

### **Breves considerações**

Longe de findar essa discussão, busco aqui tecer algumas breves considerações a respeito dos dados aqui expostos. Com o intento em responder ou pelo menos buscar pistas que dêem conta da indagação basilar desta pesquisa, apresento aqui então, dados não conclusivos, pois, dar conta da realidade seria algo abstrato, muito distante e demasiadamente perigoso. Mas, os recortes que trago aqui delineiam a situação contextual da proposta levantada inicialmente, com base nos relatos inquiridos em campo e fatos observados, ou melhor, experienciados durante o trabalho de campo.

Durante o trabalho de campo pude refletir sobre como se dão as relações e inter-relações em três cidades diferentes: Cachoeira (cidade onde resido), Coqueiros do Paraguaçu e Muritiba. Nestas diferentes comunidades pude perceber que há uma extensa rede de solidariedade, que se estabelecem entre os moradores destas localidades. Isso se trata da experimentação do “campo sensível”, que apresenta o conhecimento por intermédio das vivências, o que produz uma imediata assimilação através da “experimentação imediata” da vida social e atua no estabelecimento de vínculos que resguardam os indivíduos e seus grupos, bem como seus corpos e desejos.

Desta forma compreendi que os princípios que regem a sociabilidade destes municípios são abalizados por meio de “tutela” – um morador preza pelo bem estar do outro. Neste celeiro de riqueza cumprimentar o vizinho ou pedir a benção a um mais velho pode significar muito mais do que o que simplesmente é dito, são ações que geram vínculos, que por sua vez nos permitem visualizar nestas ações cotidianas os “símbolos que abrigam a comunidade”. Pude, assim, experienciar nestas conjunturas as “performances dinâmicas” e idiosincrasias, por detrás da materialidade dos corpos atuante nas representações e articulações da vida social do Recôncavo.

A realização da análise das letras dos “sambas” cantados pelos grupos revela, em certa medida, quais são as paisagens culturais e históricas vivenciadas por seus agentes, narram suas relações cotidianas, onde as relações de poder entre os gêneros se dão de

forma assimétrica e até sexistas, sendo privilegiadas as ações masculinas em detrimento das femininas. Mas também narra relações sociais condizentes com a realidade social vivida, longe da exaltação das grandes marcas de vestuário, sem citar mansões e festas apoteóticas, cantando apenas as sutilezas e desventuras da vida social dos moradores do Recôncavo.

Saliente-se que em ambos os grupos investigados não há mulheres que saibam tocar nenhum instrumento. Estas não possuem assimilação da ação corporal ou da corporalidade, sustentadas pelos músicos, sendo então o ato de tocar um instrumento uma atividade performática masculina. Todavia, a performance coreográfica realizada pelas mulheres sambadeiras também é digna de demasiada honraria.

Como foi exposto, especialmente no segundo capítulo, para realizar a performance coreográfica do samba de roda é necessário possuir descomedida habilidade e destreza. Os passos e regras coreográficas do samba de roda requerem em seu desempenho elevado conhecimento das moções que compõem suas coreografias. A performance social executada pelas sambadeiras denotam o lugar “reservado” para a mulher (e não apenas para essa) na conjuntura sócio-cultural do samba de roda do Recôncavo. Desta maneira fica evidente que tanto no grupo “Filhos do Paraguai/Segura Véia”, quanto no grupo “Filhos de Dona Cadú”, o manuseio dos instrumentos sonoros é estritamente realizado por homens.

Assoalho a inquietação de que por mais que nós mulheres venhamos lutando para ultrapassar as barreiras que constroem e limitam nossas performances dinâmicas, ainda há certas composições “indissolúveis” na realidade social, que nos impele e condiciona a particularidades condizentes com o gênero que nos é atribuído.

De todo modo, cada contexto social propicia uma experiência distinta, que por sua vez reverbera nas articulações e representações sociais variadas. Logo, podemos pensar que as performances de gênero dialogam de forma direta com o contexto e a experiência particular de cada indivíduo. Muito embora, existam elementos constitutivos e forjadores das identidades performáticas que se assemelhem em diferentes contextos e realidades sociais.

As performances de masculinidade descortinadas durante a pesquisa deram conta de evidenciar subsídios que forjam as identidades masculinas, mesmo não se ancorando no desnivelamento das relações entre mulheres e homens, é sensível que as performances desempenhadas pelos homens correspondem a um maior grau de poder e

status. Isso porque a “desigualdade universal nas avaliações culturais do sexo”, não advém diretamente de fatores biológicos, mas sim, da experiência humana comum a quase todas as sociedades, pois, são frutos de uma questão estrutural e cultural.

As realidades sociais vivenciadas pelas mulheres que dialogaram com este estudo dão à luz a performatividade do que é esperada à condição feminina. Mesmo quando não são “empurradas à situação doméstica, que é caracterizada por uma organização de uma ou mais mães e filhos”, “estando inserida na esfera pública, que é formada a partir de atividades, instituições e formas de associações que ligam, classificam, organizam” ainda assim são reféns do zelo e o cuidado para com a família, e principalmente para com os homens. Sendo então essa uma das atividades a ser desempenhada nas performances cotidianas femininas.

Além destes adendos, esta pesquisa traz contribuições no sentido de pensarmos as relações entre raça, gênero e manifestação cultural. Por via desta intersecção possibilitou alcançar pormenores vigentes na construção e manutenção das identidades, além de evidenciar questões como status de identificação e identidades em diferentes contextos sociais na contemporaneidade. Assim como expõe Oracy Nogueira (1998) o *status* aparece na construção da sexualidade e da hierarquia de gênero.

Não obstante, foi percebido que as performances de gêneros correspondem aos códigos sociais imprimidos no contexto social do Recôncavo. Em linhas gerais, quero dizer aqui, que o que apreendi nesta empreitada foi que há maneiras distintas de performar os gêneros, sendo visto que a masculinidade e a feminilidade exaltadas no contexto social do Recôncavo contêm elementos constitutivos que compreendem as identidades e identificações femininas e masculinas. Assim, saliento que o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos.



## BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Rívia Ryker Bandeira de. **O samba de roda na gira do patrimônio**. Tese de doutorado. Campinas, SP, 2010.

AMOROSO, Daniela Maria. **Corpo, o dono do samba: um estudo sobre o samba-de-roda do Recôncavo**.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARRUDA, Ângela. **Feminismo: Teorias e Perspectivas**. In: Texto de História, vol. 8, nº 112, 2000.

BAGNO, Marcos. **Nada na Língua é Por acaso: Por uma Pedagogia da Variação Linguística**. São Paulo: Parábola, Editorial, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade** Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2005.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Crer, Rezar, Festar, Dançar”. In: **Memória do Sagrado: estudos de religião e ritual**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

BEAUVOIR, de Simone. **O segundo sexo. 2. A experiência vivida**. 2º Ed. 1967. Tradução de Sérgio Milliet. Difusão europeia do livro.

BOURDIEU, Pierre, 1930-2002 “A dominação masculina”. Pierre Kühner. - 11º ed. - Rio de Janeiro 160p. Tradução: Maria Helena Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. **Sujeitos do sexo/gênero/desejo**. In: Problema de Gênero. Feminismo e subversão da identidade de gênero. Civilização brasileira, 2003.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. Trabalho apresentado no III ENECULTE – Encontro de estudantes multidisciplinares em cultura, realizado na faculdade de comunicação/UFBA, Salvador-Ba, 2007.

CANCLINI, Néstor Garica. **As identidades como espetáculo multimídia**. In: Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CASTRO, Mauricio Barros de “**O SAMBA NO ATLANTICO NEGRO: PATRIMONIO IMATERIAL E DIÁSPORA AFRICANA** ” . IX Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. 2011.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e seus impactos no samba de roda do Recôncavo baiano**. Dissertação

apresentada ao Programa de pós-graduação em música, Universidade Federal da Bahia, Escola de música, 2009.

DAWSEY, John. “O teatro dos ‘bóias-frias’: repensando a antropologia da performance”, Revista Horizontes Antropológicos, ano 11, n. 24: 15-34, jul-dez.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. Campos, Revista de Antropologia Social, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006.

DUARTE, Eduardo. **Um estudo científico para a experiência sensível**. In: Experiência estética e performance. Organizado por Benjamim Picado, Carlos Magno Camargos Mendonça e Jorge Carvalho Cardoso Filho. Salvador: EDUFBA, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

JODELET, Denise, Representações Sociais, tradutora, Lilian Ulup, Ed, UERJ, Rio de Janeiro, 2001.

GEERTZ, Clifford, **1926- “A interpretação das culturas”** / Clifford Geertz. - 1.ed., IS. reimpr. - Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILROY, Paul. **“Joias trazidas da servidão” Musica negra e a política da autenticidade**. In: O atlântico negro a modernidade e a dupla consciência; tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. Ed. São Paulo: Atlas, 2010

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Editora Record. Rio de Janeiro: 2009

HALL, Stuart. **“A identidade cultural na pós-modernidade,”** DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006, 102 páginas, tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro

HOOKS, B. Intelectuais Negras. Revista Estudos Feministas, V.3, nº 2 , 1995, p.454-478.

IPHAN, M. **Dossiê para registro do samba de roda do Recôncavo baiano**. IPHAN, 2004.

LARAIA, Roque de Barros. **“Cultura um conceito antropológico”**. 23ª ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. Ed, 2009

LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza Lima. **Viola nos samba do Recôncavo baiano**. Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em música, Universidade Federal da Bahia, Escola de música, 2008.

M. MOURA, Roberto. No princípio era roda: um estudo sobre o samba, partido alto, e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MEAD, Margaret. “**Sexo e temperamento**”, 4ª edição. Editora Perspectiva S.A. São Paulo 2000.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; FORMIGA, Herom. **Drama: o social e o estético em performance**. In: Experiência estética e performance. Organizado por Benjamim Picado, Carlos Magno Camargos Mendonça e Jorge Carvalho Cardoso Filho. Salvador: EDUFBA, 2014.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O ofício do antropólogo, ou como desvendar evidências simbólicas**. Série antropologia: Brasília, 2007

PASSOS, Thiago. **Samba aqui, samba ali, samba acolá: análise das novas Configurações do Samba como construtor e demarcador identitário de gênero entre as sambistas no Rio de Janeiro e Pelotas**. PELOTAS (RS), 2010.

PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no "Estado Novo. Juiz de Fora: Locus: revista de história. v. 13, n. 2, p. 179-192, 2007

PENA, Anderson dos Anjos Pereira. “**Cultura de consumo e relação de gênero no pagode baiano**” Dissertação apresentada ao programa de Mestrado Multidisciplinar em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Santo Antônio de Jesus 2010.

PENTEADO JR., Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: devoção, memória e identidade social no ritual do jongo**. São Paulo: Annablume & Fapesp, 2010.

PEREIRA, Erik Giuseppe Barbosa. **Discutindo gênero, corpo e masculinidade**. In: Universo do corpo. Rio de Janeiro: Shape 2008.

PIERRE, Jemina. **Activist Groundings or Groundings for Activism? The Study of Racialization as a Site of Political Engagement**. IN Engaging contradictions : theory, politics, and methods of activist scholarship / edited by Charles R. Hale. p. cm. — (Global, area, and international archive ; 6) Includes bibliographical references and index, 2008.

PINTO, Tiago Oliveira. “**Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora**”. In: REVISTA DE ANTROPOLOGIA, São Paulo, USP, 2001, V. 44 nº 1.

PINHO, Osmundo. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador In: Olhares Feministas. 1a. Ed. Brasília: SECAD/UNESCO, 2006, v.1, p. 345-372.

QUEIROZ, Vitor & PENTEADO JR., Wilson Rogério. “Casca de coco no terreiro: família, escravidão e memória nos pontos de jongo contemporâneos”. In: GUSMÃO, M. C. S. & NERY, M. S. (Orgs). **Memória e Expressões Culturais: tessituras entre tempos e fazeres**. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2015.

SABINO, J.; LODY, R. Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira.** *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993 **A R T I G O** (editado em nov. 1994).

SCOTT, JOAN. **GÊNERO: UMA CATEGORIA ÚTIL PARA ANÁLISE HISTÓRICA.** Tradução: Christine Rufino Dabat, Maria Betânia Ávila, 1989.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformação no samba do Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

SILVA, Kelly Cristiane. **O poder do campo e o seu campo de poder.** Série antropologia: Brasília: 2005

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito de Marca: As Relações Raciais em Itapetininga – SP. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

TADDEI, Angela. **Sobre a escrita etnográfica.** Revista Aurora, vol. 5. Marília 2012.  
TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988.

TOBIN, Jeffrey. **A performance da masculinidade portenha no churrasco.** Cadernos Pagu: 1999, p.301-329

TURNER, Victor W. **The Anthropology of Performance.** New York: PAJ Publications, 1988.

VATIN, X. G.; SERRA, Ordep José Trindade . “Manifestações Culturais no Recôncavo da Bahia de Todos os Santos”. In: Caroso, C. A. ; Tavares, F., Pereira, C.. (Org.). **Baia de Todos os Santos: Aspectos Humanos.** Salvador: FAPESB, 2010, v. II, p. 439-478.

VILHENA, L.R. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

#### **Referencias Eletrônicas**

Territórios de Identidade <<http://www.seplan.ba.gov.br/mapa.php>>. Acesso em 26.Nov.2012

IBGE Cidades. <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm>> Acesso em 10 mai. 2013

GOMES, Rodrigo Savelli. MELLO, Maria Ignez. **Relações de Gênero na música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. (MIMEO)**