UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL

CAIO CSERMAK

REINVENTAR A RODA
A CIRCULAÇÃO DO SAMBA ENTRE SUJEITOS,
EVENTOS E REPERTÓRIOS EM CACHOEIRA, BA

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2020

Caio Csermak

REINVENTAR A RODA
A CIRCULAÇÃO DO SAMBA ENTRE SUJEITOS,
EVENTOS E REPERTÓRIOS EM CACHOEIRA, BA

(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social do Departamento de
Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
como requisito parcial para a obtenção do título
de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Manuela Ligeti
Carneiro da Cunha

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C958r Csermak, Caio
Reinventar a roda. A circulação do samba entre
sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA /
Caio Csermak ; orientadora Manuela Carneiro da
Cunha. – São Paulo, 2020.
401 f.

Tese (Doutorado)– Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Antropologia. Área de concentração:
Antropologia Social.

1. Samba. 2. Candomblé. 3. Etnomusicologia. 4.
Política cultural. 5. Patrimônio imaterial. I.
Carneiro da Cunha, Manuela, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Caio Csermak

Data da defesa: 11/03/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07/05/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Banca de avaliação

Prof.^a Dr.^a Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha
Presidente da Banca

Prof.^a Dr.^a Ana Claudia Duarte Rocha Marques
Membro titular da banca

Prof. Dr. José Carlos Gomes dos Anjos
Membro titular da banca

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Membro titular da banca

Prof.^a Dr.^a Fernanda Arêas Peixoto
Membro suplente da banca

Prof.^a Dr.^a Eurides de Souza Santos
Membro suplente da banca

Prof. Dr. Francisco de Assis Santana Mestrinel
Membro suplente da banca

Agradecimentos

LAROYÊ EXU!

Agradeço à Cachoeira, terra que me recebeu, e aos cachoeiranos que fizeram com que eu me sentisse em casa. Agradeço aos vivos e aos mortos. Agradeço aos orixás, aos voduns, aos inquices, aos caboclos, aos erês e à Nossa Senhora do Rosário (que eu já conhecia desde Minas). Agradeço ao caboclo Sete Flechas e a seu Zé Pilintra que fizeram a viagem comigo, assim como ao caboclo Boaideiro e à cabocla Jurema que lá me esperavam e que comigo tantas vezes tiveram. Como me disse certa vez uma amiga cachoeirana sobre as muitas presenças de um lugar: essa casa é uma aldeia! Pois bem, terminei percebendo que a cidade toda é uma grande aldeia.

Muitos outros agradecimentos serão para as presenças de carne e osso que povoam essa tese. Presenças porque pisaram o chão dessa escrita e deixaram suas pegadas. Afinal, um texto não é senão um campo tão cheio de pegadas a ponto de que achemos estar sempre seguindo um rastro enquanto caminhamos em círculos.

Ainda que muitos homens tenham sido imprescindíveis para esta tese, meu primeiro agradecimento vai para três grandes mulheres cachoeiranas que, cada uma a seu modo, representam a força feminina dessa cidade: a doutora Dalva Damiana de Freitas; a baiana Gilvânia do Acarajé; e a escritora Tianalva Silva. Com elas dividi longas e carinhosas prosas. Foi através da força incansável dessas mulheres que passei a olhar a cidade e as suas relações de um jeito novo, atento para a profundidade dos detalhes.

Agradeço aos sambadores e amigos que acaloraram a minha vida e mostraram despretensiosamente que cantar e dançar é uma forma ainda mais potente de estar juntos. Essa tese é, propositadamente, só um amontoado organizado do que eles me contaram: dona Ana, dona Mariinha, Any Manuela, seu Gilson, Allan, Valmir da Boa Morte, seu Pedro Galinha Morta, seu Carlito, Clarício, Meire, Edinha, seu Nascimento, seu Zé de Queno, Cráudio, Riane, Jaime, Ramón, Jackson, Zel do Samba, Jhan, Camilo, Chuíte, Salú, Nal Nego Bom, Bida, Budião, Ryan, Bau do Samba, Tampinha, Ivan da Maraca, Caboré, Adriano, Nannan, Alex, Tonho da Viola, César do Samba, Lipinho, mãe Lúcia, Gilmar, Meire, Bruno, Viana, Mivó, Ananias, seu Domingos Preto, Nuca, João Abade, Carlos Sena, Écinho, d. Maninha, Jurandyr, João do Boi, seu Aurino, seu Celino, Guda Moreno e Riachão (in memorian).

À minha comadre Andreia Silva, além do carinho, agradeço ter confiado em mim para padrinho da nossa Maria ao lado das comadres Silvia Leme e dona Dalva. Assim, me enredei ainda mais em Cachoeira.

Os anos na cidade também me presentearam com dois inesperados e singulares companheiros de jornada, forasteiros como eu: Zivitinho, meu neto, com quem dividi a casa, os discos, os sonhos e inúmeras ampolas de suco verde; Alessandra Caramori, que me ensinou, na prática, a metodologia de pesquisa “entrando de biquíni no templo” e com quem dividi a vista e o amor pela Baía de Todos os Santos.

Agradeço aos também forasteiros que encheram de afeto a minha vida cachoeirana: Augusto Bortoloni, Mateus Ribeiro, Thacle & Poli, Andressa, Edelsio Ju, Rwolf Kindle, Letícia & Danilo, mãe Dora, Mariana Fernandes, Sara Loiola, Cris Pereira, Lucas de Campos, João Flor de Maio, Pezão, Bia Arcoverde, Jungle Boy, Cláudio Rabeca, Luana, Mário Lamparelli, Márcia Paraíso, Ralf Tambke, Francisco Colombo, Olívia, meu amigo Benjamin, Guitinho, Marileide e todo o grupo Bongar.

Antes de todo mundo, Mateus Aleluia e Luara De colocaram Cachoeira no meu mapa. Luara em tantos encontros sabe-se lá em que parte do país – menos, obviamente, em Cachoeira. Mateus Aleluia primeiro através das músicas, depois através das histórias que me contou ora terminadas com seu riso sonoro, ora assentadas por seu semblante sério. Em todos os casos, músicas e histórias se tornavam caminhadas oníricas pelas ruas de alguma cidade africana – fosse Cachoeira, Salvador, Rio de Janeiro ou Luanda. Saravá, seu Mateus!

Se por tanto tempo Cachoeira se tornou minha casa e o campo a minha vida, Santo Amaro da Purificação foi um vir a ser. Quer dizer, um lugar que eu sinto que poderia ser também a minha casa. Essa sensação não era gratuita e nasceu do carinho e do acolhimento da família Mendes - Roberto Mendes, dona Lícia, Leo, Bebeto e Flávia – e de dona Nicinha do Samba. Em ambas as casas eu me senti filho.

Entre tantas coisas, Cachoeira nos ensina que é preciso pedir licença e agradecer a quem veio antes. No caso dessa tese, peço licença e agradeço aos pesquisadores que vieram antes, desbravaram o caminho e generosamente dividiram comigo suas ideias: Kabengele Munanga, José Jorge de Carvalho, Francisca Helena Marques, Cacau Nascimento, Xavier Vatin, Katharina Döring e Maíra Vale.

Algumas pessoas muito importantes ficaram em São Paulo e contribuíram profundamente para essa tese: Paula Rocha, Sapopemba, Waldemar Pereira, André Magalhães, Ari Colares e Felipe França González.

Também em São Paulo ficaram os amigos e colegas de trabalho do Sesc São Paulo. Antes de ingressar no doutorado eu fui Animador Cultural do Sesc Pinheiros, na capital paulista. Aliás, eu trabalhei no Sesc até que a minha bolsa de doutorado saísse, o que aconteceu já no meio do primeiro ano do curso. Ao longo desse período, tive a compreensão dos meus superiores diretos que permitiram que eu fizesse horários diferenciados e pudesse assistir as aulas na USP. Agradeço imensamente à Flávia Carvalho, Ricardo Silva, Lígia Morelli e Johnny Abila.

A experiência no Sesc foi fundamental para o meu desenvolvimento profissional e possibilitou a realização de muitos projetos que se tornaram importantes para esta tese. Mais que isso, o Sesc São Paulo ajudou a moldar o meu pensamento sobre produção cultural, gestão de equipamentos culturais e curadoria de arte. Por essa instituição, nutro um profundo respeito, sobretudo por saber do compromisso que cada um dos seus funcionários tem com a missão de promover o bem-estar do trabalhador do setor de comércio e serviços. No Sesc fiz muitos amigos. Alguns deles eu preciso agradecer nominalmente porque contribuíram para essa tese: Kelly Adriano de Oliveira, Mônica Calmon, Bárbara Galego, Suamit Barreiro, Cristiano Sottano, Sandra Kaffka, Silvana Santos, Nilva Luz, Flávia Prando, Dulci Lima, Edson Martins, Rômulo Alexis, Ana Andrade, Carol Rios, Carol Andrade, Daniele Queiroz, Fabrício Floro, Felipe Torres, Lerisson Nascimento, Luciana Dias, Gizelle Comunello, Mara Rita Oriolo e Carolina Barmell.

Aos amigos de longa data e que tantas boas - e não tão boas - passaram comigo ao longo dos anos, meu carinho: Luka, Mariângela e Pernambuco. Não posso esquecer ainda dos amigos da UnB que seguiram presentes e também contribuíram para essa pesquisa: Ana Rabêlo, Bruno Goulart, Guilherme Fagundes, Lucas Marques e Paique. Foram também de suma importância as conversas e a companhia de viagem dos colegas do PPGAS-USP e da Cátedra UNESCO de Weimar, sobretudo daqueles que diretamente contribuíram para essa pesquisa com leituras, ideias e sessões de terapia: Luísa Valentini, Olavo Souza, Marcello Muscari, Lorena Avellar, Maria Ximena Alvarado, Mariano González e Chico Saraiva.

Essa tese foi gestada e escrita ao longo de alguns anos e no fluxo intenso de viagens e mudanças de cidade que marcaram a minha vida nesse período. Durante os cinco anos do meu curso de doutoramento foram muitas as moradas – Cachoeira a mais longa. Cada uma delas deixou uma marca tanto no processo de pesquisa, como no de escrita. Na verdade, cada uma dessas moradas deixou marcas profundas em mim. Nunca mais fui o mesmo depois de cada uma delas. Que sorte. A cada um desses lugares deixo um agradecimento pelas aprendizagens e encontros. Eles também fazem parte desse texto, embora de modo difuso e pouco rastreável.

À Manuela Carneira da Cunha, minha orientadora, agradeço pelo cuidado, paciência e, mais que tudo, o exemplo. Seria lugar comum dizer que sem ela o trabalho não teria as qualidades que teve e que os erros são de minha inteira responsabilidade? Seria. Mas, como dizem lá onde cresci, *que é, é*.

O período sanduíche me presenteou com a tutoria de Tiago de Oliveira Pinto, que me recebeu generosamente na Cátedra UNESCO da Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar, Alemanha.

Agradeço ao amigo, conterrâneo e violeiro Ivan Vilela, que contribuiu com esse trabalho na banca de qualificação e dividindo ideias ao longo do caminho, tanto em São Paulo, como em Portugal.

Um sonoro agradecimento vai para Ana Cláudia Marques, José Carlos Gomes dos Anjos, Alberto T. Ikeda, Fernanda Arêas Peixoto, Eurides Santos e Chico Santana, que, com generosidade, aceitaram o convite para participar da banca.

Agradeço ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e ao DAAD - Deutscher Akademischer Austauschdienst, que me contemplaram com as bolsas sem as quais essa pesquisa seria inviável. Vale registrar, não há ciência de qualidade no horizonte futuro sem esse tipo de apoio financeiro e institucional.

Agradeço aos meus pais, dona Mara e Toninho, de onde vim. Aos meus irmãos, Cacá e Raquel, com quem vim. Aos meus sobrinhos, Davi e Bárbara, e às minhas afilhadas, Ana Luiza e Maria Cecília, que seguirão por mim.

Afinal, agradeço à minha bibliografia, companheira e inspiração: Nina Graeff.

Resumo

Reinventar a roda A circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA

Essa tese analisa os processos de institucionalização dos grupos de samba de roda e de profissionalização dos *sambadores* da cidade de Cachoeira, Bahia, desde a década de 1950 até o tempo presente. Ela se divide em três partes para abordar tais processos a partir de diferentes perspectivas complementares: as trajetórias de sujeitos individuais e coletivos do universo do samba; o espaço do samba nos eventos musicais cachoeiranos; e as características musicais do samba, assim como sua relação com outros repertórios. Os dados da pesquisa foram colhidos majoritariamente em trabalho de campo realizado ao longo de 20 meses intermitentes entre os anos de 2015 e 2018 em Cachoeira. O trabalho de campo consistiu em acompanhar os *sambadores* e *sambadeiras* tanto em situações ordinárias da vida cotidiana, quanto em eventos extraordinários do calendário festivo da cidade. Com isso, foi possível cobrir uma extensa gama de eventos cívicos, festivos e religiosos, bem como as relações familiares e comunitárias dos *sambadores*. Através da análise de dados etnográficos, entrevistas, material audiovisual e transcrições musicais, busca-se compreender as particularidades dos processos de institucionalização do samba e profissionalização dos *sambadores*, enfatizados pela patrimonialização do samba de roda em 2004, porém mais antigos e dotados de características singulares moldadas pelo desenvolvimento sociopolítico da cidade. A tese visa demonstrar que, através de tais processos, o samba se tornou o articulador de um sistema musical cachoeirano, tendo efeitos sobre as práticas musicais dos *sambadores* e levando ao protagonismo do grupo de samba de roda sobre outras formas de organização social, assim como do *samba corrido* sobre outros estilos de samba.

Palavras-chave: Cachoeira-BA; samba; institucionalização de práticas musicais; patrimônio cultural imaterial; etnografia musical.

Abstract

To reinvent the wheel The circulation of samba among subjects, events and repertoires in Cachoeira, BA

This thesis describes institutionalization and professionalization processes of *samba de roda* groups and *sambadores* (samba players) from Cachoeira, Bahia, from the 1950s till the present. The thesis is divided in three parts for assessing such process from different perspectives: the path of individual and collective subjects engaged in the practice of samba; the position of samba within musical events of the city; and samba's musical characteristics and relations to other repertoires. Research data was mainly collected during a fieldwork period of 20 intermittent months between 2015 and 2018 in Cachoeira. The fieldwork consisted of following *sambadores* in their everyday life as well as at extraordinary events of the city's festive calendar. It encompassed a large range of civic, festive and religious events, as well as family and community relationships of *sambadores*. Analysis of fieldwork data, interviews, audiovisual material and musical transcriptions sought to understand the particularities of the institutionalization and professionalization processes of samba and *sambadores*, which were reinforced by the patrimonialization of *samba de roda* in 2004, but date back to older sociocultural developments specific of the city. The thesis aims to demonstrate that, by means of such processes, samba became the articulator of a musical system of Cachoeira, impacting the musical practices of *sambadores* and leading to the protagonism of the *samba de roda* group over other forms of social organization, as well as of *samba corrido* over other samba styles.

Keywords: Samba; Cachoeira-BA; institutionalization of music practices; music ethnography; Intangible Cultural Heritage.

Lista de acrônimos

AMELC - Associação de Moradores Estáveis da Ladeira da Cadeia
BAHIATURSA - Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia
CECULT/UFRB - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
CHESF - Companhia Hidrelétrica do São Francisco
DAAD - Deutscher Akademischer Austauschdienst
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRDEB - Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia
NUDOC/UFRB - Núcleo de Memória e Documentação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
PDT - Partido Democrático Trabalhista
PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PR - Partido da República
PSB - Partido Socialista Brasileiro
PSDB - Partido da Social Democracia Brasileira
PSL - Partido Social Liberal
SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFBA - Universidade Federal da Bahia
UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UNEB - Universidade do Estado da Bahia
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP - Universidade de São Paulo

Lista de figuras

Figura 01 – Samba de Roda da Suerdieck em 1973 – Foto 1.....	107
Figura 02 – Violas Gianinni do catálogo de 1960.....	108
Figura 03 - Samba de Roda da Suerdieck em 1973 – Foto 2.....	109
Figura 04 - O sistema musical cachoeirano.....	312
Figura 05 – Linhas-guia do samba de Cachoeira.....	327
Figura 06 – Padrão do timbal – tambor grave – no samba de roda dos anos 1980.....	328
Figura 07 – Padrão de marcação básico do samba de roda atual.....	328
Figura 08 – Seu Pedro Galinha Morta tocando a marcação.....	329
Figura 09 – Padrão rítmico comum do 105 nos grupos de samba de roda de Cachoeira.....	329
Figura 10 – Seu Pedro Galinha Morta fazendo um repique.....	332
Figura 11 – Seu Carlito e seu Nascimento.....	335
Figura 12 – Padrão rítmico de galope do pandeiro.....	335
Figura 13 – Padrão rítmico comum de pandeiro dos grupos de samba de roda.....	336
Figura 14 – Padrão rítmico comum do reco-reco nos grupos de samba de roda Cachoeira.....	338
Figura 15 – Padrão rítmico comum da maraca nos grupos de samba de roda Cachoeira.....	338
Figura 16 – Padrão rítmico de galope do pandeiro e linha-guia 5.2.....	338
Figura 17 – Transcrição gravação seu Carlito (11’35’’- 11’42’’).....	340
Figura 18 – Jorginho do Filhos da Barragem – gravação 2017 (43’ – 52’’).....	341
Figura 19 – Maria Tereza cantado por dona Dalva com o acompanhamento de apenas um violão.....	342
Figura 20 – Maria Tereza cantado por dona Dalva com o acompanhamento do Samba de Roda da Suerdieck.....	342
Figura 21 – Exemplo de linha de baixo no samba de roda, comparada com a marcação do surdo (excerto) – tonalidade em Sol Maior.....	345
Figura 22 – Afinação da viola em Cachoeira.....	347
Figura 23 – Chamada de barravento na viola executada por Viana.....	349
Figura 24 – Toques de viola em Cachoeira executados por Viana.....	350
Figura 25 – Acompanhamento harmônico da viola e do cavaquinho.....	351
Figura 26 – Tom de machete em lá maior de João da Viola (anos 1980).....	353

Sumário

Introdução	16
I. OS SUJEITOS	44
1. Trajetórias pessoais no samba de Cachoeira.....	45
1.1. Os personagens do samba de Cachoeira	46
1.2. As herdeiras do samba - a linhagem feminina de dona Dalva	48
1.2.1. Dona Dalva – a doutora	49
1.2.2. Dona Ana – a puxadora.....	52
1.2.3. Any Manuela – a gestora	53
1.3. Profissionais do samba.....	55
1.3.1. Seu Pedro Galinha Morta – o mestre	56
1.3.2. Seu Nascimento – o artista.....	58
1.3.3. Jaime – o exemplo	59
1.4. Políticos do samba	62
1.4.1. Meire de Cacaí – a vereadora.....	62
1.4.2. Nal Nego Bom – o candidato.....	64
1.5. Presidentes do samba	67
1.5.1. Bau do Samba – o sargento.....	68
1.5.2. Zel do Samba – o marujo	70
1.5.3. César do Samba – o sucessor	71
1.6. Acadêmicos do samba.....	72
1.6.1. Francisca – a professora.....	73
1.6.2. Clarício/Cal – o maestro	76
1.7. Marginais do samba	78
1.7.1. Seu Carlito – o ermitão	78
1.7.2. Valmir da Boa Morte – o historiador.....	80
1.7.3. Tampinha – o filho pródigo	83
1.8. Das trajetórias individuais aos grupos de samba de roda	84
2. Os grupos de samba de roda de Cachoeira	95
2.1. O tempo antigo e o tempo presente.....	97
2.2. Do samba do tempo antigo aos grupos de samba de roda	104
2.3. Breve histórico dos grupos de samba de roda de Cachoeira.....	114
2.4. Modos de aprendizagem do samba em Cachoeira.....	122
2.5. “Samba eu não ensaio”	136
2.6. Políticas culturais e grupos de samba de roda	146
II. OS EVENTOS.....	151
3. O samba no chão	152
3.1. O samba da vida cotidiana	153
3.2. Eventos domésticos e vicinais	156
3.3. Rezas de santo e festas católicas de bairro.....	160
3.3.1. Rezas de Santo Antônio e outros santos	163
3.3.2. A Festa da Santa Cruz.....	167
3.3.3. O Terno de Reis de dona Dalva e o Cosme e Damião do Cucuí	176
3.4. Carurus	180
3.5. Sambas nos Candomblés.....	196

3.6. O regime dos sambas de vizinho	209
4. O samba no palco	212
4.1. As festas de largo	214
4.1.1. O São João Feira do Porto	217
4.1.2. A Festa de Nossa Senhora da Boa Morte e Glória.....	227
4.1.3. A Festa de Nossa Senhora d'Ajuda	240
4.1.4. Outras festas de menor porte.....	244
4.2. Das festas de largo ao regime das toçadas	248
4.2.1. As toçadas em festivais e eventos turísticos	255
4.2.2. As toçadas em projetos e instituições culturais.....	258
4.2.3. As toçadas como pequenos eventos locais.....	263
4.3. Dos sambas de vizinho às toçadas	269
III. OS REPERTÓRIOS	274
5. Os repertórios musicais cachoeiranos.....	275
5.1. Os muitos sambas de Cachoeira	276
5.2. O samba como repertório musical	280
5.3. A relação do samba e outros repertórios musicais.....	290
5.3.1. O reggae e a música evangélica	291
5.3.2. A seresta.....	293
5.3.3. As rezas e os sambas de santo.....	296
5.3.4. Repertórios de Candomblé: os toques de caboclo	297
5.3.5. Repertórios de Candomblé: Ketu, Nagô e Angola.....	299
5.3.6. As bandas filarmônicas	305
5.3.7. A capoeira	307
5.4. O samba como articulador do sistema musical cachoeirano	308
6. As transformações musicais dos sambas de Cachoeira	317
6.1. O samba de Cachoeira como prática musical	318
6.2. Transformações musicais no samba de Cachoeira.....	322
6.2.1. Funções rítmicas	323
6.2.1.1. O timbal e outros instrumentos de marcação.....	328
6.2.1.2. O pandeiro e outros instrumentos de complemento.....	334
6.2.1.3. O canto	339
6.2.2. Instrumentos de corda	343
6.3. Barravento e corrido	354
6.4. Leva eu minha canoa	365
CONCLUSÃO	369
Referência bibliográficas.....	387
Anexos	395
Anexo 1. Glossário básico	395
Anexo 2. Lista de entrevistas.....	399

Para a comadre, vizinha e sambadeira dona Dalva Damiana: por sua amizade e o carinho das conversas sem fim sob o sol escaldante de nossa rua; porque todos os sambadores de Cachoeira a têm como exemplo, mesmo os mais desgarrados; por trazer na sua pele mais marcas da história do que as pedras velhas dessa cidade que me acolheu; por ter me ensinado de muitas maneiras que o samba e a vida se confundem, ideia que fez roda ao longo da pesquisa.

Introdução

A Baía de Todos os Santos desenha uma geografia curiosa: o mar avança para dentro do continente, criando um sem-número de reentrâncias, por sua vez conectadas por dezenas de ilhas que se espalham por suas águas calmas. Como uma sentinela entre mar e oceano, a cidade de Salvador – ainda que conectada ao continente pelo norte – chegou a meados do século XX se comportando como também fosse ilha. Se hoje alguns dos bairros mais famosos de Salvador se voltam para o oceano – como parte da Barra, a Ondina e o Rio Vermelho –, quando ainda era conhecida como a Cidade da Baía, a capital do estado virava as costas para o Atlântico e vivia com os olhos postos na Baía de Todos os Santos. As suas águas eram os caminhos por onde transitavam saveiros e vapores, levando por todos os lados pessoas, produtos comerciais, cantos e danças. Se os vapores atendiam a parcela de maior poder aquisitivo da sociedade e levavam cargas maiores, as centenas de saveiros a vela que povoavam a paisagem da baía capilarizavam as linhas de conexão entre os muitos lugarejos da região, abastecendo feiras e criando uma intensa rede de trocas culturais.

Muitos sambas antigos da região narram essa baía de circulação intensa, como mostra o verso *leva eu minha canoa lá pra Ilha de Maré*. Antes da brusca mudança para o transporte rodoviário a partir dos anos 1950 – que o cineasta Thomas Farkas documenta no curta-metragem *A morte dos saveiros do Recôncavo* – foi essa conexão possibilitada pelas águas facilmente navegáveis da Baía de Todos os Santos que ajudou a criar uma identidade cultural nessa região que atende por Recôncavo Baiano ou Recôncavo da Bahia. Nas conversas com as pessoas mais velhas, ainda hoje são recorrentes as referências ao transporte fluvial e ao trânsito pelas águas da baía. Embora a delimitação das fronteiras da região varie a depender da definição, trata-se, sem dúvida, da porção de terra que circunda a Baía de Todos os Santos, criando o que Kátia Mattoso (*apud* IPHAN, 2006) chama de terra oceânica. Essa terra singular não é nem litorânea – já que está dentro do continente – e menos ainda sertaneja, já que vive da umidade marinha e das atividades pesqueiras e coletoras permitidas não apenas pelo mar, mas por mangues, marés e estuários.

Ergueu-se nesse cenário de natureza generosa e idílica uma das maiores empresas coloniais do Brasil através das *plantations* e engenhos de cana-de-açúcar, o que, ao longo de mais de três séculos, trouxe centenas de milhares de africanos

escravizados das mais diversas etnias. Dessa empresa racista e violenta nasceram as expressões culturais e religiosas afro-baianas de que trato nessa tese, sobretudo, o samba. Oriundo do encontro dos batuques e seus tambores com os instrumentos de corda de origem portuguesa no contexto do ciclo econômico da cana-de-açúcar, o samba, de certo modo, inverte lógica da dominação colonial: as formas musicais e os instrumentos dos brancos são africanizados pelas técnicas e rítmicas africanas (Graeff, 2015). Os aspectos históricos, sociais e musicais do samba, no entanto, são consideravelmente mais complexos do que essa narrativa do encontro colonial. Por ora, contudo, ela é importante para situar de que samba estamos falando, dado que as mais variadas formas de samba se espalham pelo território brasileiro e formam a matriz de nossa música popular.

Se no século XIX os registros históricos da Bahia pouco diferenciam sambas, batuques, capoeiras, calundus e candomblés (Oliveira Pinto, 1991; Döring, 2016), o século XX viria marcar a institucionalização de algumas expressões afro-baianas. Com isso, temos caminhos de institucionalização distintos para o Candomblé, a capoeira e o samba: o primeiro apontou para a organização religiosa; o segundo para a escolarização e o esporte; e o terceiro para o grupo artístico e, em alguns casos, a música popular. Mesmo nesse contexto de distintos caminhos institucionais, quem hoje anda pelo Recôncavo Baiano atento para os eventos nos quais se congregam os seus habitantes, vê as fronteiras institucionais se desfazerem em um mesmo acontecimento no qual nem sempre é possível distinguir com precisão uma forma de expressão da outra. Isso bem percebeu o pesquisador Tiago de Oliveira Pinto (1991) na Santo Amaro da Purificação dos anos 1980. Isso também eu percebi quando em 2016 comecei meu trabalho de campo em Cachoeira.

Cachoeira, que durante boa parte do século XIX foi a segunda maior e mais importante cidade baiana, ocupa um lugar singular na região. Banhada pelas águas do segundo maior rio da Bahia, o Paraguaçu, o atual território cachoeirano chega muito perto da Baía de Todos os Santos sem por ela ser tocado. Isso, contudo, não impediu que Cachoeira fizesse parte da intensa rede de trocas há pouco descrita, pois o rio Paraguaçu cava ali um profundo vale no qual o seu curso transcorre ao nível do mar por algumas dezenas de quilômetros: nesse trecho, a sua água salobra responde aos desejos das marés. A sede do município de Cachoeira se situa, justamente, no ponto navegável do rio mais adentro do continente, localização estratégica que fez com que

Cachoeira se tornasse o porto final dessa extensa rede fluvial do Recôncavo Baiano. Ali se encontravam os caminhos das águas com os caminhos terrestres que levavam ao sertão, à Chapada Diamantina e a Minas Gerais. Nessa encruzilhada de água e terra, Cachoeira se desenvolveu ao longo dos séculos XVIII e XIX como o principal entreposto comercial da região (Marques, 2008). Ao redor do Porto de Cachoeira foi erguida uma cidade cosmopolita, efervescente e majoritariamente negra. Além do comércio, nos séculos XVIII e XIX Cachoeira enriqueceria através da atividade dos engenhos de cana-de-açúcar e, nos séculos XIX e XX, pela produção de fumo e manufatura de charutos.

A falência do ciclo econômico da cana-de-açúcar (Fraga, 2014), a decadência da indústria do fumo e a transição do transporte fluvial para o rodoviário jogaram Cachoeira em um longo e profundo empobrecimento ao longo da maior parte do século XX. Sobretudo por isso, o tombamento relativamente tardio do conjunto arquitetônico da cidade pelo SPHAN, em 1971, encontrou preservado ou em ruínas a maior parte do seu casario colonial – o que não aconteceu com a maioria dos ajuntamentos urbanos circunvizinhos, onde novas construções se ergueram sobre as antigas. Da cidade cosmopolita e efervescente do século XIX, Cachoeira acabou por ficar relativamente isolada na atual configuração política e econômica da região. Como veremos, foi através do turismo e da cultura que a cidade passou a buscar novas oportunidades econômicas e visibilidade política, processo que virá a afetar diretamente o samba. Não cabe no escopo dessa tese uma abordagem mais profunda da história de Cachoeira¹, mas é importante situá-la no contexto histórico e político de sua região para que eu possa explicar o motivo de sua escolha para o trabalho de campo de uma tese sobre o samba.

* * *

Antes disso, contudo, é necessário oferecer uma visão geral sobre o estado da arte dos estudos sobre o samba na região. A maioria dos trabalhos aqui citados aparecerão ao longo da tese na discussão de temas específicos. Por ora, é importante apresentar o grande quadro desses estudos. Há inúmeros nomes para o samba e as suas mais variadas modalidades na região, mas o termo *samba de roda* é aquele pelo

¹ Para esse assunto ver Fraga (2014) e Nascimento (2010, 2019a).

² Ver <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes->

qual ele se tornou conhecido em todo o país e que funciona como uma *categoria guarda-chuva* dentro da qual é possível abarcar todas as outras (Döring, 2016). O termo, contudo, não costuma ser usado com frequência pelos moradores da região, a não ser em contextos nos quais o seu potencial comunicativo é necessário – como nos nomes dos grupos artísticos, em apresentações em outras cidades e reuniões com o poder público. Por isso, sempre que me referir à categoria *samba de roda* estarei abordando algum desses contextos. No restante do tempo, usarei os termos nativos: *samba* para designar a categoria genérica que localmente apresenta essa função de “categoria guarda-chuva”; e os nomes específicos de cada tipo de samba quando assim for o caso.

Já os sujeitos que fazem samba serão aqui identificados também pelos termos locais: *sambadores* e *sambadeiras*. O surgimento dessas categorias – ou ao menos o seu uso generalizado - é recente e, muitas vezes, elas são insuficientes para dar conta da variedade de personagens do samba de Cachoeira. Seu uso, no entanto, é amplo pelos moradores da região, tornando-se operacional também para essa tese. Por isso, sempre que necessário problematizarei as fronteiras e limites das categorias *sambador* e *sambadeira*, fazendo um uso genérico delas na maior parte do tempo, assim como fazem os próprios cachoeiranos.

O samba do Recôncavo Baiano vem sendo estudado de maneira mais sistemática desde o final dos anos 1970, tendo como pesquisadores pioneiros o norte-americano Ralph Waddey (2006 [1981;1982]) e Tiago de Oliveira Pinto (1991), brasileiro radicado na Alemanha. De lá para cá, dezenas de teses e dissertações sobre o tema foram publicadas em várias disciplinas, sobretudo a partir dos anos 2000 e no bojo do processo de patrimonialização do samba. O *samba de roda do Recôncavo Baiano* foi um dos primeiros bens a ser registrado como patrimônio cultural imaterial no Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, tendo sido inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2004, sendo logo depois lançado candidato do país à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura -

UNESCO, na qual sagrou-se agraciado pelo título no dia 25 de novembro de 2005, data que se tornou, a partir de então, o Dia Nacional do Samba de Roda².

Carlos Sandroni (2010) afirma que o registro do samba de roda do Recôncavo Baiano foi capitaneado de modo vertical pelo Ministério da Cultura - MinC: o então ministro Gilberto Gil queria que o “samba brasileiro” fosse candidato ao concurso da UNESCO, possibilidade deixada de lado pelos técnicos do próprio ministério devido ao entendimento de que a UNESCO exigia que os candidatos estivessem necessariamente radicados em comunidades ou etnias geograficamente bem delimitadas e ameaçados pela crescente mercantilização da cultura. A escolha, então, deslocou-se para o samba de roda do Recôncavo Baiano, que segundo os técnicos do IPHAN apresentava tais características e, enquanto prática musical, estava presente na genealogia do samba brasileiro (*idem*).

O processo de pesquisa para a elaboração do inventário³ do samba de roda do Recôncavo Baiano se iniciou em 2004, levado a cabo por uma equipe de técnicos contratados pelo IPHAN e coordenados por Carlos Sandroni. A equipe contava com integrantes que tinham larga experiência de pesquisa com o samba da região – como Ari Lima, Francisca Helena Marques e Katharina Döring -, o que possibilitou uma ampla cobertura territorial em poucos meses de trabalho de campo e garantiu acesso privilegiado a muitos personagens relevantes da região. A pesquisa se estendeu a 21 municípios do Recôncavo Baiano e a 33 localidades (IPHAN, 2006). Em uma primeira fase buscou-se cobrir o maior número possível de localidades para, em um segundo momento, concentrar-se em maior profundidade na pesquisa com um número restrito de grupos (*idem*). O samba de roda na Bahia, no entanto, não se restringe apenas ao Recôncavo Baiano. Houve a escolha do IPHAN em delimitar a pesquisa a esta região devido a sua importância para a formação política, social e econômica do estado da Bahia (*ibidem*).

Apesar da produção acadêmica sobre o samba do Recôncavo Baiano se estender a várias áreas do conhecimento, atendo-me nessa tese à produção acadêmica

² Ver <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/ccult/noticias/dia-nacional-do-samba-de-roda-e-aprovado>. Acesso em 13 nov 2019.

³ Vale ressaltar que no caso do inventário do samba de roda do Recôncavo Baiano a metodologia oficial do Inventário Nacional de Referências Culturais não foi usada, sendo que a equipe de pesquisa desenvolveu metodologia própria (IPHAN, 2006b).

de duas delas: a Antropologia Social e a Etnomusicologia. Nos estudos de Antropologia Social destaco dois trabalhos. O primeiro é a tese de Ryvia Rilker Bandeira de Alencar (2010) que, a partir de um lugar de fala tanto de pesquisadora como de gestora do IPHAN, descreve o modo como *sambadores* passaram a se relacionar com o Estado no processo de execução das políticas de patrimônio, abordando as políticas de salvaguarda e os conflitos e negociações entre *sambadores* e IPHAN. Bandeira de Alencar (2010) também descreve conflitos internos do IPHAN quanto à execução das políticas de patrimônio. Por sua vez, Breno Trindade da Silva (2014) busca analisar as estratégias dos *sambadores* para se apropriarem das ações de salvaguarda para o samba de roda, dando especial atenção para a ação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA e para o modo como os *sambadores* ocuparam esses espaços institucionais, apropriando-se deles para ensejar novas formas de incidência política.

No campo da Etnomusicologia há uma produção mais ampla. Ralph Waddey (2006 [1981;1982]) escreve no começo dos anos 1980 os primeiros estudos de Etnomusicologia baseados em pesquisa de campo com os *sambadores* dos municípios de Saubara e Santo Amaro da Purificação. Preocupado essencialmente com o papel da viola, Waddey oferece a primeira descrição sistemática das características musicais do samba e dos eventos a ele associados. Já Tiago de Oliveira Pinto publica na Alemanha (1991) o resultado de sua pesquisa de doutorado com *sambadores* do Recôncavo Baiano, especialmente da cidade de Santo Amaro da Purificação. Oliveira Pinto isola de outros repertórios da região o samba, a capoeira e o Candomblé, afirmando que é no triângulo profano-jogo-sagrado que se dá a identificação cultural da população do Recôncavo Baiano (*op. cit.*). Mais que isso, Oliveira Pinto (*ibidem*) transcreve e compara os padrões musicais dos repertórios dessa tríade, relacionando-os, ainda, à música centro-africana e traçando paralelos entre eles. Com isso, o autor encontra sobrevivências musicais centro-africanas no Brasil e padrões musicais comuns ao samba e às músicas da capoeira Angola e do Candomblé – especialmente os de *caboclo* e de nação Congo-Angola.

Ainda nos anos 1990, Rosa Maria Zamith (1995) descreve os aspectos musicais do samba das cidades de Cachoeira, São Felix e Muritiba a partir de dados colhidos em pesquisa de campo de 1992, dando destaque para a questão da profissionalização dos grupos de samba de roda e tendo como referência o contraste

entre dois tipos de samba, o *barravento* e o *corrido*. Em um estudo dos anos 2000 e ainda anterior à patrimonialização do samba de roda, Katharina Döring (2002) analisa como o grupo musical Sembagota de Salvador - um grupo “não-tradicional” de samba de roda - atualiza as estruturas musicais do samba. Inseridos em um contexto profissional de produção cultural e oriundos de terreiros de Candomblé e grupos de capoeira, os integrantes do Sembagota elaboravam um discurso musical novo que, no entanto, buscava reverenciar as fórmulas musicais do samba de roda entendido por eles como tradicional. Por fim, Francisca Helena Marques (2003) descreve em sua dissertação de mestrado a trajetória de *sambadores* de Cachoeira e as características musicais do samba da cidade, dando especial atenção para dois personagens e seus grupos: Dedão e o Samba de Roda Amor de Mamãe; dona Dalva e o Samba de Roda da Suerdieck.

Já a partir dos anos 2000 e posterior às políticas de patrimonialização, surgem novos estudos de Etnomusicologia sobre o samba. Francisca Helena Marques (2008) discute em sua tese de doutorado a questão do samba como parte da performance ritual e musical durante a Festa da Boa Morte e Glória⁴, descrevendo detalhadamente as etapas da festa e os seus respectivos repertórios, o que leva a autora extrapolar a análise do samba para outras formas musicais, como as cantigas de orixás e as marchas fúnebres e festivas das bandas filarmônicas. Cássio Nobre Souza Lima (2008) descreve a presença da viola no samba, especialmente no *samba chula*, preocupando-se em traçar um panorama mais amplo deste instrumento na música e na história social brasileira, identificando contrapontos entre os modos de tocar viola no samba e em outros gêneros musicais, afirmando, assim, as heranças centro-africanas nas técnicas e funções da viola no Recôncavo Baiano. Leal do Carmo (2009), por sua vez, oferece uma análise dos impactos das políticas de salvaguarda do samba de roda na performance e organização de quatro grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano, dando centralidade ao processo de profissionalização destes.

Nos anos 2010, Nina Graeff (2015) apresenta um panorama da execução das políticas de salvaguarda do samba de roda para, então, descrever e transcrever os

⁴ A Festa da Boa Morte e Glória é realizada pela Irmandade da Boa Morte de Cachoeira. Criada no século XIX, essa irmandade congrega mulheres negras acima dos cinquenta anos e está fortemente vinculada com o Candomblé. As irmãs da Boa Morte são conhecidas como negras do partido alto, devido às posições sociais relevantes que ocupam em suas comunidades, como *mães-de-santo*, *quituteiras* e *sambadeiras*.

padrões musicais do samba, aprofundando-se na análise dos princípios rítmicos da percussão, assim como das estruturas rítmicas não percussivas, especialmente aquelas executadas pela viola e pelo canto. A autora se mostra preocupada em identificar transformações musicais no samba da região e, para tanto, compara as análises musicais que faz dos registros sonoros realizados por Tiago de Oliveira Pinto nos anos 1980 com registros contemporâneos, chegando à conclusão de que o samba tem se tornado cada vez menos assimétrico ritmicamente, notando o paulatino desaparecimento de características e técnicas de origem africana. Em nova publicação, Katharina Döring (2016) apresenta um panorama do *samba chula* no Recôncavo Baiano, buscando compreender como ele se insere na história de longo prazo da região e apresentando breves biografias dos seus principais *sambadores*. Souza Lima (2017) também dedicou ao samba a sua tese de doutorado, buscando analisar o cenário de produção cultural no Recôncavo Baiano, tendo como recorte as dezenas de CDs lançados por grupos de samba de roda no decênio 2005-2015.

Por fim, eu mesmo contribuí de modo limitado para essa bibliografia com dois artigos (Csermak, 2017; Csermak&Graeff, 2018) – um deles em coautoria com Nina Graeff - que anteciparam a discussão dessa tese sobre a profissionalização de *sambadores* e a institucionalização de grupos de samba de roda em Cachoeira. Destaco também o trabalho em curso de Mário Lamparelli, mestrando em Antropologia Social da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Tive a oportunidade de ler e comentar o relatório de seu exame de qualificação e dada a sua profunda inserção no campo – que permitiu a Mário aprender as técnicas vocais e os repertórios do *samba chula* de Acupe –, tenho certeza de que em breve trará importantes contribuições para a área.

A maioria dos pesquisadores aqui citados se conhecem e muitos deles cooperaram entre si em projetos culturais e de pesquisa. Tiago de Oliveira Pinto, por exemplo, foi orientador de doutorado de Francisca Helena Marques, de mestrado de Nina Graeff e tutor do meu *doutorado sanduíche* na Cátedra UNESCO da Franz Liszt University of Music de Weimar, Alemanha. Katharina Döring foi parceira de Cássio Nobre Souza Lima em projetos culturais, assim como foi uma das editoras – junto a Tiago de Oliveira Pinto e Ari Lima – do volume da revista Pontos de Interrogação sobre o samba de roda. Mário Lamparelli foi parceiro meu e de Nina Graeff em projetos culturais e de pesquisa. Francisca Helena Marques, por sua vez, foi uma generosa colaboradora durante o meu período de campo. Essas interconexões tanto de

trajetórias pessoais como de temas de pesquisa aponta para a constituição de um rico e profícuo campo de pesquisa sobre o samba do Recôncavo Baiano, que tem como característica o trânsito interdisciplinar, sobretudo entre a Etnomusicologia e a Antropologia Social.

Quando tomados em conjunto, os trabalhos acadêmicos acima citados abordam um universo comum de perguntas sobre as quais eu também me debruço nessa tese. Creio que essas questões podem ser divididas em dois grupos: o primeiro diz respeito ao conteúdo do samba e compreende as seguintes perguntas: quais são os discursos – verbais e musicais – sobre o samba de distintos atores, como *sambadores*, músicos populares, instituições públicas e acadêmicos?; quais são as características musicais e a instrumentação dos vários tipos de samba da região?; e como ocorrem mudanças nessas categorias a partir da interação de *sambadores* com as políticas públicas e com o mercado de bens e serviços culturais?

Já o segundo grupo diz respeito aos sujeitos do samba, sobretudo aos *sambadores* e *sambadeiras*: como eles se organizam socialmente em grupos artísticos, associações e outros coletivos?; como os *sambadores* se relacionam com outros contextos culturais e religiosos do Recôncavo Baiano, como o Candomblé e a capoeira?; quais são as principais atividades e impactos das políticas culturais para os *sambadores*, especialmente as de registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial? Até aqui há uma confluência entre esta tese e a bibliografia citada, já que me debruço sobre esses mesmos conjuntos de perguntas no caso do samba de Cachoeira. Convém apontar, portanto, quais são as pretensas novas contribuições do presente trabalho.

Antes é importante enunciar a postura que adoto ao longo de toda a tese em relação aos arcabouços teóricos da Etnomusicologia e da Antropologia Social que embasam as análises aqui empreendidas. Sempre que necessário para a discussão de um tema específico, farei referência aos trabalhos e debates teóricos pertinentes. No restante do tempo, porém, deixarei que os dados de campo falem por si, mesmo correndo o risco de não citar diretamente autores e trabalhos relevantes para a área. Os ecos de grandes debates teóricos poderão ser ouvidos ao longo da tese; a voz que elejo para dar-lhes corpo, todavia, é a dos *sambadores*.

* * *

Boa parte dos trabalhos citados foi feita a partir de pesquisas de campo situadas, majoritariamente, em uma localidade do Recôncavo Baiano. Com raras

exceções, podemos dizer que essas pesquisas de campo fincaram base em uma cidade e, muitas vezes, em algum grupo ou família com quem estabeleciam uma relação mais profunda. Mesmo assim, praticamente todas elas fazem a abordagem do samba a partir de um recorte regional que, se não engloba todo o Recôncavo Baiano, pelo menos abarca uma parcela significativa da região. Uma exceção notável são as publicações de Francisca Helena Marques, que tomam o município de Cachoeira como o escopo de pesquisa. Inspirado por ela, tomei a decisão de também restringir o escopo de minha pesquisa a Cachoeira, mais especificamente à sede do município, com algumas incursões ao distrito de Santiago do Iguape e à cidade vizinha de São Félix.

É claro que abdicar de uma perspectiva regional priva a pesquisa da possibilidade de tecer comparações mais amplas entre o samba de Cachoeira e o de outras localidades da região, mas isso poderá ser feito em pesquisas futuras, sobretudo porque ao longo do meu período de campo eu acabei circulando bastante por outras cidades, com destaque para Santo Amaro da Purificação e seus distritos. A minha escolha se deu, justamente, para testar os resultados de restringir a pesquisa a uma só localidade, principalmente porque a maioria das pesquisas haviam ido no sentido contrário. Soma-se a isso o fato de que, dadas as suas particularidades históricas e geográficas, Cachoeira apresenta características singulares em relação a outras localidades da região. Duas delas me chamaram a atenção: a prematuridade dos processos de profissionalização de *sambadores* e de institucionalização dos grupos de samba de roda em Cachoeira, que remonta à década de 1950; e a grande quantidade de eventos cívicos, religiosos, vicinais e festivos nos quais a performance musical é central, congregando uma considerável diversidade de repertórios musicais com os quais o samba estava em íntima relação.

Com relação à primeira questão, minha pesquisa converge com a maioria dos trabalhos aqui citados, nos quais é transversal a preocupação com a profissionalização, institucionalização, espetacularização (Carvalho, 2007), mercantilização ou outro nome que se venha a dar ao processo de organização de certas categorias de *sambadores* em grupos artísticos que tocam em palcos e celebram contratos de prestação de serviços culturais. No caso de Cachoeira, eu faço a escolha de abordar dois processos contemporâneos e interconectados: a profissionalização dos *sambadores* e a institucionalização dos grupos de samba de roda. Assim, podemos

olhar tanto para as trajetórias individuais, como para os coletivos responsáveis por fazer samba, ajustando o olhar de acordo com a análise que cada situação exige.

Nos últimos quinze anos, contudo, a maioria das pesquisas tende a ver tais processos como consequências da patrimonialização do samba de roda e de uma nova agenda de políticas culturais, levando a crer que se trata de uma relação verticalizada na qual, para o bem ou para o mal, os *sambadores* se adaptaram a fatores externos e fora de seu controle. O que Cachoeira nos permite ver é que esses processos são locais e respondem, antes que tudo, a relações de longa duração entre *sambadores* e outros grupos sociais cachoeiranos. Assim, eles vêm se formatando em Cachoeira desde a década de 1950, estando já sedimentados no começo dos anos 2000, quando são fortemente influenciados por esse novo contexto institucional.

Já a segunda questão nos permite uma abordagem pouco comum nos estudos sobre o samba: a relação com outros repertórios musicais. Se na maioria dos eventos de samba que frequentei em outras regiões do país o repertório é quase que exclusivamente de sambas urbanos e pagodes - predominantemente cariocas -, em Cachoeira o samba divide os eventos com outros repertórios musicais, desde ladainhas, rezas e cantigas de Candomblé, até forró, arrocha e pagode baiano⁵. A modulação entre repertórios distintos é uma característica fundamental dos eventos cachoeiranos. Nesse cenário, o samba atua como o principal articulador entre diferentes momentos e repertórios de um mesmo evento. Sempre que algo importante em Cachoeira acontece, há música. Sempre que houver música, é provável que o samba se faça presente, a menos que se trate de uma comemoração de evangélicos ou da comunidade do *reggae*, grupos que cultivam o afastamento do samba.

A relação entre o samba e outros repertórios no Recôncavo Baiano já foi explorada por alguns trabalhos: Tiago de Oliveira Pinto (1991) analisou conjuntamente os repertórios da capoeira, do samba e do Candomblé; Katharina Döring (2002) abordou os trânsitos entre o samba e blocos afro em Salvador; Francisca Helena Marques pesquisou a transição entre repertórios na Festa da Boa Morte e Glória de Cachoeira, tendo como foco os grupos de samba de roda e as bandas filarmônicas; por fim, Nina Graeff (2015) comparou as características musicais do samba do Recôncavo Baiano com as do samba urbano carioca. Assim,

⁵ Ver Lima (2016).

cada uma dessas abordagens mostrou uma face da relação do samba com outros repertórios, chegando a conclusões interessantes e que mostram intensos trânsitos de pessoas e de elementos musicais. O que nenhuma pesquisa fez ainda é olhar o panorama completo da relação do samba com outros repertórios. Trata-se de um escopo muito amplo e que só se torna possível se a pesquisa se concentra em um local bem delimitado.

Comecei meu trabalho de campo em Cachoeira vindo de algumas experiências de pesquisa e trabalho em processos de patrimonialização de expressões artísticas. Essas experiências me deixaram com diversas inquietações que, por certo, foram a motivação maior para que eu elegesse um bem patrimonializado como tema de minha tese. Mesmo que calejado por experiências anteriores, cheguei a campo com uma visão simplista de que o samba precisava ser salvaguardado – o que, na minha cabeça, significava manter as suas formas musicais tradicionais e resgatar, tanto quanto possível, técnicas e instrumentos abandonados no curso do tempo. O que eu não era capaz de enxergar naquele momento é que o samba é um repertório musical que está em contato constante com outros. Nesse sentido, ele assume a mudança como algo inerente: não é possível estar em relação com outros repertórios sem estar aberto a transformações. Por outro lado, cada tipo de samba irá apresentar uma disposição diferente para o contato e a mudança, a depender de com quais repertórios está em contato e qual coletivo for o principal responsável por executá-lo.

Por isso, vi que era importante compreender por que um só termo, ou melhor, por que uma única prática, que é sambar, tinha tantos significados e formas. Por que o samba, mesmo que em relação com muitas dimensões da vida cachoeirana, existe como um fenômeno social específico? Para os cachoeiranos o samba pode ter um sem-número de significados e formas e, ao mesmo tempo, representar algo de fácil identificação. O samba não está sedimentado em um repertório estável, mas a maioria dos cachoeiranos pode facilmente afirmar o que é samba e o que não é. Tampouco existe um modo cristalizado de como tocar e cantar samba em relação ao qual as transformações estilísticas sejam facilmente identificáveis; mesmo assim, há uma preocupação constante de *sambadores* em tocar e cantar do modo como aprenderam com os mais velhos. Assim, quanto mais eu frequentava os eventos musicais nos quais se faz samba e quanto mais *sambadores* novos e velhos eu conhecia e via tocar, mais eu me dava conta de que o samba é aberto e polissêmico.

Em certo momento, eu precisei fazer uma escolha: seguir *sambadores* de diferentes localidades através de eventos em várias cidades ou acompanhar a circulação de um mesmo conjunto de *sambadores* numa mesma localidade. Eu fiz a segunda opção e, com isso, pude abordar a relação do samba com outros repertórios musicais no contexto da grande diversidade dos eventos cachoeiranos nos quais há a prática musical do samba. Em cada tipo de evento, o samba se colocava em relação a um grupo diferente de repertórios. Com isso, eu acompanhei o samba tanto nos contextos considerados tradicionais – nos quais o samba está em correspondência com os repertórios de rezas e candomblés -, como naqueles em que o samba acontece ao lado de repertórios de consumo de massa – os arrochas e os pagodes dos megaeventos do calendário festivo baiano. Isso me permitiu a compreensão do samba no contexto do amplo conjunto de repertórios musicais cachoeiranos.

* * *

Minha dissertação de mestrado (Csermak, 2013) aborda a execução de políticas culturais na Comunidade Negra dos Arturos, comunidade quilombola e congadeira localizada na periferia de Contagem, Minas Gerais. Após o mestrado, trabalhei em dois processos de levantamento preliminar para o registro do patrimônio cultural imaterial: o Boi de Seu Teodoro, em Brasília; e as congadas de Mogi das Cruzes, em São Paulo. Essas experiências despertaram o desejo de aprofundar minhas pesquisas nessa área. Por isso, meu projeto inicial de doutorado pretendia acompanhar o processo de salvaguarda da Comunidade Negra dos Arturos, que havia sido recentemente inscrita no Livro de Lugares como patrimônio cultural imaterial do estado de Minas Gerais. Entretanto, considerando que a efetivação do registro da comunidade havia durado cerca de dez anos, parecia improvável que o plano e as ações de salvaguarda seriam céleres. Ao mesmo tempo, eu havia voltado aos meus estudos de música e vinha, desde 2013, trabalhando com projetos de curadoria e produção musical. Meu foco então se trasladou para expressões musicais já registradas como patrimônio imaterial há alguns anos⁶, permitindo que eu acompanhasse os efeitos da execução do plano de salvaguarda e pudesse, ao mesmo tempo, aprofundar-me em questões musicológicas.

⁶ Havia algumas boas opções: o samba de roda do Recôncavo Baiano; o jongo do Sudeste; e o bumba-meu-boi do Maranhão.

Embora justificada por questões acadêmicas, a escolha de Cachoeira foi também afetiva: afeiçoei-me à cidade assim que lá pisei pela primeira vez em fevereiro de 2015 durante uma viagem de prospecção para o trabalho de campo. Quando desci do ônibus no Mercado Municipal de Cachoeira e comecei a andar a esmo pelas velhas ruas de pedra da cidade, fui acometido de uma certeza: eu voltaria para ficar. Durante as noites daquela primeira estadia, fui seguidamente visitado por entidades espirituais. Embora eu estivesse acostumado com essa relação por frequentar terreiros de Umbanda e Candomblé em outras cidades, eu nunca havia sido abordado com tal intensidade fora do espaço institucional do terreiro.

Depois de ouvir muitas histórias de forasteiros em Cachoeira – os que chegaram, sentiram-se mal e nunca mais voltaram e os que ali se sentiram logo em casa e acabaram ficando –, entendi que o que passei naquelas primeiras noites era comum a muitos recém-chegados. Foi com o tempo que soube que Cachoeira é muito mais povoada do que as técnicas estatísticas do censo demográfico são capazes de medir: as entidades espirituais são parte do cotidiano da cidade e os cachoeiranos lidam de maneira natural com a sua existência. É uma questão ontológica: elas existem e com elas se convive.

Dizem os seus habitantes que Cachoeira é um ponto de força cravado no vale profundo do rio Paraguaçu: ali a força vital do *axé* circula incessantemente e não tem como ir embora. Ao mesmo tempo, uma das heranças da escravidão é a presença dos ancestrais, tanto daqueles que cuidam, como dos que precisam ser cuidados. As dezenas de terreiros de Candomblé de várias nações assentados naquele vale têm a missão, dentre muitas outras, de manipular essa força, cuidando dos orixás, das entidades e, claro, dos seres humanos. Cachoeira foi por muito tempo conhecida na região como a *cidade do feitiço*. Ouvi de vários cachoeiranos que até os anos 1950 era muito comum a chegada de forasteiros que buscavam em Cachoeira serviços espirituais para solucionar seus problemas amorosos e financeiros. Por isso, circulavam ao redor do porto fluvial e da estação ferroviária os *laçadores de gado*, atravessadores que abordavam os recém-chegados oferecendo-lhes os serviços de feiticeiros.

O termo *cidade do feitiço* foi usado de modo racista ao longo da história (Santos, 2009), mas isso não quer dizer que o *feitiço* tenha para os cachoeiranos uma carga necessariamente negativa. O *feitiço* é um serviço espiritual que pode ser usado para resolver as necessidades cotidianas, correspondendo, normalmente, a rituais

corriqueiros nos terreiros e nas obrigações dos *filhos-de-santo*. Por isso, ouvi adeptos do Candomblé usando o termo *cidade do feitiço* de modo positivo, como uma demonstração de que Cachoeira *tem muito axé*.

Hoje, a fama do Candomblé de Cachoeira continua grande na região, porém muito mais associada à força do *fundamento* dos seus terreiros e ao patrimônio cultural que representam, descolando-se do estereótipo muitas vezes negativo do *feitiço* e da comercialização leviana de serviços espirituais. Por isso, muitos forasteiros continuam a chegar na cidade em busca dos terreiros de Candomblé, porém com postura diferente daqueles da primeira metade do século XX. Esses visitantes são os mesmos que buscam conhecer o samba de roda de Cachoeira, o seu casario colonial, a Irmandade da Boa Morte e as festas de largo da cidade. Antes *cidade do feitiço*, Cachoeira é hoje conhecida no Brasil e no mundo como a *Meca do Candomblé*⁷.

A mudança no termo não é apenas simbólica: trata-se de uma mudança no paradigma dos valores imputados às expressões culturais e religiosas afro-baianas. Aquilo que era visto pelas elites e pelo poder público como atrasado e primitivo há menos de um século atrás, hoje figura nos documentos oficiais, na publicidade turística e nos projetos culturais como “patrimônio cultural imaterial”, “diversidade cultural” e outros termos de celebração. Aos poucos vão chegando levadas de turistas, recursos para projetos culturais e sociais, pesquisadores e representantes do poder público. Em comum, eles trazem visibilidade política para a cidade, recursos financeiros e um discurso de valorização das tradições afro-baianas. Tudo isso, contudo, não é suficiente para mudar um quadro estrutural de racismo e intolerância religiosa: a elite política e econômica da cidade segue a ser branca; muitas igrejas evangélicas travam uma “guerra santa” contra o Candomblé; os grupos de samba de roda seguem a ganhar cachês miseráveis em comparação com os artistas da mídia; e o genocídio da população jovem negra cresce a cada ano.

Para quem acaba de chegar da maior metrópole da América do Sul, no entanto, Cachoeira parece um lugar perdido no espaço e no tempo: seu casario colonial parcialmente em ruínas, o tamanho diminuto e a relativa distância dos centros econômicos da região. Ao morar lá, porém, percebi que a cidade era o centro de outro

⁷ Como exemplo do interesse turístico do Candomblé de Cachoeira ver <https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2020/03/conheca-o-candomble-raiz-no-reconcavo-baiano-com-terreiros-seculares.shtml>. Acesso em 05 mar 2020.

mundo: aquele da diáspora negra. Enquanto ali estive cruzei nas ruas com grupos de turistas negros norte-americanos, grandes artistas e intelectuais negros do Brasil e de outros países, Angela Davis e uma família real nigeriana. Cachoeira está no mapa daqueles que se interessam pelas expressões culturais e religiosas afro-brasileiras e da população negra de outras cidades, estados e países que ali encontram, como diz um amigo local, *a cidade mais africana do Brasil*. Como veremos, isso terá importância central na criação de um contexto institucional de políticas culturais e de turismo para o samba de Cachoeira.

* * *

Por mais que houvesse motivações acadêmicas e certo planejamento, a escolha de Cachoeira como local do meu trabalho de campo aconteceu aos poucos: primeiro, desisti de procurar outros lugares; depois fui voltando à cidade sempre que possível; por fim, fui de vez, aluguei um quarto e fiquei lá por quase dois anos. Como dizem os cachoeiranos, quem bebe da água do rio Paraguaçu, volta. E eu voltei. No pouco mais de um ano que se seguiu à primeira visita, eu fiz rápidas viagens para a cidade e, em julho de 2016, lá me estabeleci. Primeiro morei temporariamente no bairro da Ladeira da Cadeia por dois meses, saindo de lá para a casa em que residi até abril de 2018. Durante esse período dividi um sobrado amarelo na rua Alberto Rabelo com Victor Valentim, professor da UFRB mais conhecido como Zivitinho. Do outro lado da rua, tive a honra de ter como minha vizinha de frente a dona Dalva Damiana, com quem tinha longas conversas à porta de casa.

Eu havia chegado a Cachoeira com o plano de ficar de seis meses a um ano, como havia combinado com minha orientadora, que sempre me chamou a atenção para a importância de um trabalho de campo de longa duração. A vida na cidade, contudo, logo foi se tornando a minha vida e eu me deixei ficar o máximo que pude. Saí porque fui contemplado com um bolsa do Deutscher Akademischer Austauschdienst – DAAD⁸ para ficar um semestre sob a orientação do professor Tiago de Oliveira Pinto na Cátedra UNESCO da Franz Liszt University of Music de Weimar, Alemanha. Assim, foram cerca de dois anos em campo. Esse período foi entrecortado com diversas viagens de motivação acadêmica ou pessoal. Mesmo assim, o somatório do período passado em campo resulta em cerca de vinte meses. Foi apenas por essa longa duração do campo que eu pude acompanhar uma

⁸ Trata-se de um órgão do governo alemão que fomenta o intercâmbio acadêmico.

quantidade grande de eventos festivos ao longo de todo o ano, assim como também em mais de uma ocasião no caso de eventos de realização anual. Entre *carurus*, *rezas*, *toques* de Candomblé, festas de largo, *tocadas*, ensaios, festas de aniversário e festivais artísticos foram mais de uma centena de eventos nos quais estive presente – eventos musicais nos quais em algum momento se cantou, tocou e dançou samba.

Essa longa estadia em campo permitiu que eu criasse laços afetivos com os *sambadores*, acompanhasse uma variedade enorme de eventos em que havia música e executasse projetos culturais na região. Essas experiências foram fundamentais para direcionar a minha pesquisa, que, certamente, seria completamente diferente caso eu tivesse feito um campo mais curto ou disperso pela região. Por isso, creio que consegui abordar a profissionalização de *sambadores* e a institucionalização dos grupos de samba de roda como processos de longa duração tendo como principal referência a memória oral dos cachoeiranos. Trata-se de um quebra-cabeças com várias peças faltando, mas que eu montei parcialmente a partir de conversas desprentensiosas e cotidianas na porta de casa, na feira ou na mesa de um bar. Por outro lado, acredito que logrei descrever de modo sistemático a relação do samba com outros repertórios apenas porque estive presente a uma quantidade considerável de eventos em que esses repertórios se traduziam em prática musical.

Logo no começo do meu trabalho de campo eu defini uma estratégia: seguir os *sambadores* em suas atividades ordinárias e extraordinárias. Primeiro mapeei quais eram os grupos de samba de roda da cidade e quais os principais *sambadores*. A partir daí, comecei a sistematicamente procurar onde moravam, bater na porta de suas casas e apresentar a mim e à minha pesquisa, pedindo permissão para acompanhar os eventos de samba do seu grupo e/ou bairro. Em alguns *sambadores* eu chegava a partir da referência de terceiros; outros, porém, eu abordava sem referência alguma. Se uns logo se abriam e mostravam interesse em cooperar com a minha pesquisa, outros demonstravam desconfiança e guardavam uma distância segura por algum tempo. Nos contatos com os primeiros *sambadores* eu lhes perguntava quem eram os *sambadores* com quem tinham amizade e, daí, ia ampliando meu círculo de relações. Ao final, todos os *sambadores* com quem fiz contato abriram generosamente as portas de suas casas e de seus grupos.

Se no começo eu precisava me convidar para estar presente nos eventos do samba, na medida em que os *sambadores* foram percebendo que eu havia chegado pra

ficar, eles mesmos passaram a me convidar para ir aos seus eventos ou mesmo para acompanhá-los na feira ou ir tomar uma cerveja na orla do rio. Como eu morava em um bairro central, muitas vezes algum *sambador* batia em minha porta e me arrastava com ele através de Cachoeira. Mas as relações de afeto que eu estabeleci em Cachoeira foram além do círculo de *sambadores* e compreenderam moradores da cidade que pouca relação tinham com os grupos de samba de roda, fossem cachoeiranos ou forasteiros – nesse caso, especialmente estudantes e professores da UFRB. Muitas dessas pessoas, embora não fossem *sambadores*, foram importantes para minha pesquisa, fornecendo-me informações relevantes, levando-me para alguma festa ou apenas compartilhando comigo um pedaço de suas vidas.

Nesse contexto, a minha *persona* de pesquisador em campo esteve bastante atrelada, por um lado, à existência da UFRB e, por outro, à minha atuação como produtor cultural. Mesmo que eu deixasse claro meu vínculo com a Universidade de São Paulo - USP, muitos *sambadores* me associavam automaticamente à UFRB, sobretudo por constantemente estar acompanhado nas ruas da cidade por alunos e professores dessa universidade, além de dividir a casa com um deles. Na maioria das vezes em que eu era apresentado por um *sambador* para outra pessoa, era apontado como professor ou aluno da UFRB, o que, a princípio, fazia questão de corrigir para evitar qualquer mal-entendido. Com o tempo eu compreendi que aquela associação era natural: tendo pouco mais de dez anos de existência, o *campus* da UFRB na cidade trouxe uma instituição de ensino superior para uma região que sempre passou ao largo do acesso à universidade pública. Com a instalação da UFRB, muitos cachoeiranos e outros moradores da região se tornaram os primeiros de suas famílias a cursarem o ensino superior; por outro lado, alguns cursos – como Cinema e Artes Visuais – passaram a atrair estudantes de outros estados, convertendo Cachoeira em uma cidade universitária.

Os estudantes não movimentaram apenas a economia local, mas também a vida cultural e acadêmica, proliferando o número de festas, festivais artísticos, registros audiovisuais e pesquisas com personagens e grupos locais. Mesmo vindo da USP, para os cachoeiranos a minha associação com a UFRB era óbvia, já que eu era um representante daquele tipo de instituição, fazendo uma pesquisa como muitos dos professores e alunos daquela universidade faziam. Assim, mesmo que pesquisadores de outras instituições frequentassem a região desde os anos 1970, a minha *persona* de

pesquisador foi constituída a partir da relação que os *sambadores* já possuíam com a UFRB e seus personagens. Se alguns cachoeiranos são desconfiados e pouco afeitos aos forasteiros – sobretudo aos estudantes –, a maioria deles é receptiva, principalmente no caso dos *sambadores*. Essa associação com a UFRB não apenas me abriu muitas portas, como fez que eu me sentisse confortável dada a admiração profunda que desenvolvi pelos seus corpos docente e discente.

Essa *persona* de pesquisador foi complementada pela de produtor cultural. Cheguei a Cachoeira já com uma longa experiência de trabalho na elaboração e execução de projetos culturais e sociais, sobretudo nas áreas de produção musical e curadoria. Quando os *sambadores* me perguntavam o que eu fazia da vida, além da pesquisa de doutorado eu sempre falava dos projetos culturais que havia desenvolvido, o que, via de regra, despertava o interesse deles. Os *sambadores*, sobretudo aqueles organizados em grupos de samba de roda, estão acostumados a participar de projetos culturais, festivais e eventos em instituições culturais. A maioria deles, no entanto, não têm capacidade técnica de formular, aprovar e executar seus próprios projetos, ficando à mercê dos convites que recebem de produtores culturais, muitos dos quais mal conhecem a região e a sua realidade.

O que minha presença em campo permitiu foi que eu identificasse – sem pressa, é importante dizer – demandas dos *sambadores*, tentando convertê-las em projetos culturais a serem enviados para editais públicos e outros mecanismos de financiamento. Alguns desses projetos foram aprovados e executados pelos *sambadores* – em alguns casos com o meu apoio técnico. Parte deles aparecerá ao longo dessa tese quando for pertinente para a discussão de algum tema específico. Esse tipo de parceria com os *sambadores* me deu a oportunidade de retribuir – mesmo que marginalmente – a generosidade com que fui por eles recebido. Por outro lado, a execução de projetos culturais em conjunto com os *sambadores* intensificou minha convivência com alguns grupos, fazendo com que eu me tornasse muito mais próximo e íntimo da convivência de diversos personagens que foram imprescindíveis para a elaboração dessa tese.

* * *

Na maioria das vezes, apresento as informações recolhidas em campo e descrevo as situações usando o nome real das pessoas, até porque no universo do samba de Cachoeira todos se conhecem e qualquer tentativa de proteger a identidade

de alguém dificilmente obteria sucesso. Não há em meu material de campo um conjunto de informações que deva ser mantido sob sigilo ou mesmo que venha colocar em risco a integridade física e moral de qualquer pessoa. Há, certamente, muitas informações provenientes de fofocas, intrigas e críticas: aos poucos me dei conta de que esse costume de *falar dos outros* é um desdobramento da própria natureza de desafio e conflito do samba.

A pessoa que se queixa de outro *sambador* ou de outro grupo não o faz por não ter apreço ou respeito pelo outro, mas sim porque esse tipo de comentário faz parte do *modus operandi* das relações entre *sambadores* e grupos de samba de roda. Enaltecer a si próprio e aos seus grupos e construir traços diacríticos entre os grupos são comportamentos comuns entre os *sambadores* da região. Nesse sentido, a combinação tênue de respeito e desafio que muitas vezes vi operar nas disputas musicais entre *tiradores de chula* parece ter sido coletivizada para a relação entre os grupos de samba de roda. Por mais que existam algumas relações individuais mais tensas e delicadas – com eventuais discussões e afastamentos –, não presenciei em campo rompimentos e inimizades permanentes. Aprendi em Cachoeira que as coisas são mais contextuais do que aparentam e alguns *sambadores* que eu jurava estarem irremediavelmente brigados, logo apareciam *sambando* e bebendo juntos em algum evento qualquer.

Por sua vez, os *sambadores* sabiam que eu buscava me manter “em cima do muro”, a não ser que uma situação extrema me exigisse uma tomada de posição, o que raras vezes ocorreu. Assim, eles perceberam que eu tentava não tomar partido nos conflitos e que oferecia meus préstimos de elaboração e gestão de projetos para todos os grupos, sem eleger um privilegiado. É claro que eu tive uma relação de amizade e cooperação mais profunda com alguns *sambadores* do que com outros, mas tomei sempre o cuidado de dialogar com todos e usar uma lógica distributiva na cooperação técnica que lhes oferecia em contrapartida a minha presença em campo: quando conseguia recursos para realizar um evento ou projeto cultural com um grupo, ele ia para o fim da fila e o objetivo principal passava ser conseguir algo para outro grupo.

Curiosamente, ao notarem que eu frequentava todos os grupos e comunidades, em lugar de tomarem mais cuidado com o que falavam, os *sambadores* passaram a comentar com mais gosto o que achavam de outros *sambadores* e grupos. Dito isso, é preciso salientar que em diversos trechos da minha tese eu ponderei se deveria tornar pública a identidade do meu interlocutor. Em muitos casos eu optei por não fazê-lo.

Nesse caso não fazia muito sentido usar um nome falso, dado que pelas características da situação a verdadeira identidade poderia ser facilmente reconhecida por outros *sambadores*. Nesses casos, optei por usar a informação dizendo que “um *sambador* me disse tal coisa” e tornando o mais genérico possível o contexto de sua enunciação. Nenhuma dessas situações poderia colocar meus interlocutores em risco, mas, por via das dúvidas, achei prudente evitar que a minha passagem em campo causasse maiores problemas aos *sambadores*.

Os laços afetivos que criei ao longo de minha pesquisa de campo também influenciaram na minha entrada em alguns grupos e comunidades. No entanto, mantive uma frequência sistemática nas atividades de todos os grupos de samba de roda em atividade na sede do município de Cachoeira, com eventuais visitas aos *sambadores* e eventos dos grupos dos distritos rurais de Santiago do Iguape (Cachoeira), Acupe (Santo Amaro), São Braz (Santo Amaro) e Maracangalha (São Sebastião do Passé); e das sedes dos municípios de Santo Amaro da Purificação e São Félix. De São Félix, o Samba de Roda Filhos de Nagô e os seus *sambadores* se tornaram personagens tão presentes quanto os de Cachoeira. Vale salientar que para ir de Cachoeira a São Félix basta cruzar a ponte sobre o rio Paraguaçu. Mesmo sendo municípios distintos, as duas cidades são profundamente conectadas. O trânsito entre *sambadores* de uma cidade e outra é também muito intenso, sobretudo no caso do Filhos de Nagô, grupo que acabou incorporado à pesquisa. Apesar de não sistemáticas, as visitas a *sambadores* e grupos de outras localidades se mostraram fundamentais para que eu entendesse as singularidades do samba na sede de Cachoeira, podendo contrastá-las sempre que necessário com os dados colhidos alhures⁹.

* * *

Os *sambadores* se utilizam, majoritariamente, de conceitos distintos daqueles da música europeia. Privilegiarei o uso dos conceitos êmicos, sempre que necessário apontando para as suas possíveis traduções nas categorias correntes na musicologia ocidental¹⁰. A título de exemplo, o conceito de *andamento* na musicologia ocidental é

⁹ Como exemplo posso citar as muitas vezes em que presenciei *sambadores* de Santiago do Iguape e Acupe *tirando chula* em eventos que foram fundamentais para que eu entendesse muitas coisas das quais me falava seu Carlito, *sambador* residente há muitos anos na sede de Cachoeira.

¹⁰ Muitos conceitos da música ocidental foram introduzidos na região pelas bandas filarmônicas e são usados também por *sambadores*, porém muitas vezes com o seu significado original alterado.

potencialmente traduzível pelo conceito cachoeirano de *cadência*. Assim, um samba pode ser tocado mais ou menos *cadenciado*, o que é equivalente a ter um andamento mais ou menos acelerado. Se *cadenciado*, no entanto, for usado como adjetivo, seu significado já muda: nesse caso, o termo seria equivalente a um andamento lento. Embora cadência possa ter o significado de movimento compassado ou mesmo de ritmo agradável, na teoria musical ocidental o conceito de cadência está ligado à sequência de acordes e de suas funções harmônicas, não ao ritmo.

Tais categorias êmicas aparecerão ao longo de toda a tese, ganhando explicações mais longas e aprofundadas nos momentos que me parecem mais adequados e que não são, necessariamente, na sua primeira ocorrência no texto. Por isso, fiz um glossário de definições básicas das categorias mais recorrentes, permitindo que sempre que apareça uma dúvida sobre um conceito específico, a sua definição possa ser rapidamente consultada. A lista se encontra no primeiro anexo dessa tese. Alguns conceitos nativos de recorrência esparsa ganharão definição no próprio corpo do texto ou em nota de rodapé logo em sua primeira ocorrência.

* * *

Além dos registros em meu diário de campo – que resultaram em um arquivo digitado com mais de quatrocentas páginas de informações –, entrevistei vinte e dois personagens ligados ao samba de Cachoeira, dois deles em mais de uma oportunidade. A lista completa de entrevistas se encontra no segundo anexo dessa tese. Todas as entrevistas foram gravadas em áudio e transcritas textualmente. Ao longo da tese utilizo diversas informações obtidas através de tais entrevistas e, em alguns casos, cito transcrições das falas. Tanto os arquivos de áudio como os de texto se encontram em meu arquivo pessoal. Também utilizei entrevistas realizadas por terceiros e disponíveis em livros, artigos acadêmicos, vídeos ou assistidas ao vivo em eventos. Cito a fonte sempre que uso informações obtidas a partir de entrevistas de terceiros.

Além das entrevistas, fiz mais de trinta horas de registro em áudio de inúmeras performances musicais de *sambadores*, compreendendo uma gama diversa de eventos, tais quais: *rezas*, *carurus*, batucadas, *toques de caboclo*, *saídas de esmola cantada*, *lavagens*, *ternos* da Festa de Nossa Senhora d’Ajuda, procissões da Festa da Boa Morte, *tocadas* e acontecimentos espontâneos. Sempre que possível, pedi expressa autorização dos *sambadores* ou responsáveis pelos eventos, principalmente

no caso de acontecimentos religiosos ou íntimos. Em outros casos - como nas grandes festas de largo, em que dezenas de pessoas também fazem registros em seus aparelhos celulares – foi-me impossível ou mesmo desnecessário pedir qualquer tipo de autorização.

Os registros em áudio foram feitos de diversos modos. Nas ocasiões não planejadas, muitas vezes gravei o áudio em meu aparelho celular. Na maioria delas, no entanto, o registro foi feito com um gravador de áudio Tascam DR-100, em alguns casos complementado por microfones externos do modelo Shure SM-58, acoplados aos canais disponíveis no próprio gravador. No caso de *tocadas* realizadas com equipamentos de sonorização, sempre que autorizado pelo técnico responsável pude gravar o áudio a partir de uma saída da mesa de som diretamente conectada ao meu gravador Tascam DR-100. Na Festa do Caboclo Boiadeiro do Ilê Alaketu Oxum Apará de 2019, a gravação do áudio foi realizada pelo captador de som ambiente Mateus Ribeiro com um gravador Zoom H-1. Já para o CD do Samba de Roda Filhos da Barragem, a gravação foi realizada em dezenas de canais a partir do equipamento de gravação de campo do engenheiro de som André Magalhães.

Além de minhas próprias gravações, Tiago de Oliveira Pinto permitiu-me o acesso aos seus registros audiovisuais de campo dos anos 1980. Francisca Helena Marques compartilhou comigo uma parte de suas gravações com o *sambador* Dedão e o grupo Samba de Roda Amor de Mamãe. Aos dois, agradeço imensamente pela generosidade. Já uma fração dos registros sonoros feitos por Djalma Côrrea e Ralph Waddey nos anos 1970 e por Rosa Maria Zamith e Elizabeth Travassos nos anos 1990 estão disponíveis publicamente em suportes diversos. Pelo acesso indireto aos seus preciosos registros, também agradeço a estes pesquisadores. Além deles, há outros registros em CD disponíveis fisicamente ou em sites como o YouTube, com destaque para os CDs do Samba de Roda de Dona Dalva e a série Bahia Singular e Plural do IRDEB.

Muitos grupos de samba de roda da região possuem CDs produzidos de modo semiprofissional e registrados na Casa do Samba de Santo Amaro ou em estúdios de gravação da região, aos quais tive acesso através dos próprios *sambadores*, que compartilham entre si pen-drives cheios de arquivos de áudio. Há, inclusive, um feirante cachoeirano que é especializado em passar CDs de grupos de samba de roda e arrocha da região para *pen-drives* pelo custo de poucos reais. Com o tempo, os

sambadores se deram conta de que eu já possuía a maior parte desses arquivos e quando perdiam seus *pen-drives* antigos, passavam em minha casa para que eu enchesse um novo *pen-drive* de arquivos.

Todas essas gravações forneceram um rico material para que eu entendesse e comparasse os sambas de diferentes épocas, grupos e contextos de performance musical. Desse universo amplo, selecionei uma pequena quantidade de trechos que foram transcritos em notação musical e analisados em conjunto com transcrições retiradas de outros trabalhos sobre o tema. As transcrições originais foram feitas em parceria com a pesquisadora Nina Graeff. As técnicas utilizadas combinam a notação musical ocidental com ferramentas metodológicas mais apropriadas para a transcrição do samba, questão que será melhor abordada no último capítulo desta tese.

O cruzamento da memória oral dos *sambadores* de Cachoeira com a análise desses registros possibilitou aventar um conjunto de hipóteses sobre a transformação do samba em Cachoeira, sobretudo tendo como apoio e referência pesquisas que abordaram questões similares em Cachoeira e em outras localidades do Recôncavo (Waddey, 1980; 1981; Oliveira Pinto, 1991; Zamith, 1995; Marques, 2003; 2008; Graeff&Oliveira Pinto, 2012; Graeff, 2015; Döring, 2016).

* * *

Sobre a grafia de palavras e nomes será necessário apresentar algumas questões. A primeira é que todos os termos e conceitos êmicos serão grafados em itálico e aqueles que precisarem se destacar no texto, não sendo êmicos, virão entre aspas. Ademais, é preciso notar a diferença entre os seguintes nomes: *esmola cantada*, com iniciais minúsculas, refere-se à expressão religiosa e musical; e Esmola Cantada, com iniciais maiúsculas, ao grupo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia.

A maioria dos grupos de Cachoeira utiliza no nome o prefixo “Samba de Roda”. Assim, em alguns casos utilizo-me do nome completo, por exemplo, Samba de Roda Filhos do Caquende. Em outros, para evitar a repetição excessiva de nomes próprios longos, abstenho-me do uso do prefixo, referindo-me apenas ao grupo pelo seu nome próprio, no caso do exemplo, utilizando Filhos do Caquende. Normalmente, é essa versão reduzida do nome que os *sambadores* utilizam para se referir aos grupos. Por fim, Samba de Roda da Suerdieck e Samba de Roda de Dona Dalva são

dois nomes para um mesmo grupo, tendo a segunda opção substituído a primeira em meados dos anos 2000. Assim, usarei o primeiro nome sempre que me referir ao grupo em eventos passados até a década de 2000; no caso de eventos após essa data e citações genéricas, o termo grafado será o segundo, que é aquele escolhido pelo grupo para se autodesignar atualmente.

* * *

Esta tese está dividida em seis capítulos que se agrupam em três partes de dois capítulos cada. Cada uma das partes se dedica a uma dimensão do samba de Cachoeira. Primeiro apresento os sujeitos do samba e descrevo as trajetórias dos indivíduos e coletivos que fazem samba em Cachoeira, buscando entender como eles se relacionam entre si, com outros setores da sociedade cachoeirana, com o Estado e com o universo dos projetos e políticas culturais. Apresentados os sujeitos, empreendo uma descrição minuciosa do que chamo de eventos musicais cachoeiranos e dos repertórios neles apresentados, dando especial atenção às muitas formas possíveis de performance musical do samba. A terceira parte apresenta uma abordagem musicológica dos repertórios identificados nesses eventos, primeiro analisando-os uns em relações aos outros, para depois abordar as transformações musicais do samba em Cachoeira.

Sujeitos, eventos e repertórios: o somatório das três partes nos permitirá compreender o samba como uma prática musical indissociável do tecido social cachoeirano, discutindo a sua inserção no mercado e nas políticas culturais sem perder de vista a sua relevância no cotidiano da cidade. Para tanto, os primeiros dois capítulos e o último apresentam uma abordagem diacrônica, ao passo que os outros três capítulos adotam uma perspectiva majoritariamente sincrônica, apresentando os eventos musicais cachoeiranos, seus repertórios e a relação destes com o samba tal qual eu pude observar ao longo de minha pesquisa de campo. Em vários momentos da abordagem sincrônica, contudo, uso informações históricas retiradas de outras pesquisas e dos relatos orais dos *sambadores* e de outros habitantes de Cachoeira.

A primeira parte da tese apresenta os indivíduos e suas trajetórias para depois passar aos sujeitos coletivos. Assim, o primeiro capítulo apresenta as trajetórias individuais dos principais personagens dessa tese. São dezesseis trajetórias individuais agrupadas em seis categorias. Por sua vez, as categorias representam trajetórias mais ou menos institucionais e representativas de um grande número de

sambadores, a que os exemplos escolhidos servem como referências. Ao todo, apresento seis categorias: a linhagem de dona Dalva; os profissionais do samba; os políticos do samba; os *presidentes* do samba; os marginais do samba; e os acadêmicos do samba. Em maior ou menor grau, todas essas categorias estão ligadas às trajetórias dos grupos de samba de roda de Cachoeira. Isso mostra como o samba vem se tornando uma atividade de crescente organização social e que coloca os *sambadores* em contato com outros coletivos e instituições, criando novas oportunidades de atuação para os cachoeiranos e inserindo-os em redes de relações cada vez mais amplas.

Aprofundando essa questão, o segundo capítulo apresenta trajetórias de um tipo específico de coletivo cachoeirano: o grupo de samba de roda, que foi capaz de aglutinar diversas dessas categorias individuais em um mesmo formato de organização social. O capítulo se inicia com a apresentação da divisão entre o *tempo antigo* e o tempo presente, duas perspectivas cronológicas em Cachoeira que representam, por sua vez, modos distintos de fazer samba e formas diferentes de organização social dos *sambadores*. Essa oposição será o pano de fundo de toda a tese: *tempo antigo* e tempo presente são duas categorias cronológicas um tanto quanto flexíveis, mas a transição entre elas nos permite vislumbrar aquilo que os *sambadores* apontam como mudanças profundas no samba e nos seus eventos musicais. Assim, a distinção entre *tempo antigo* e tempo presente ganha maior contraste justamente porque aponta para a transformação dos contextos nos quais o samba acontece e com a qual *sambadores* de todas as idades se deparam.

Nesse capítulo ainda serão apresentadas em linhas gerais as histórias de cada grupo de samba de roda, buscando compreender como essa forma de coletivo se tornou um dos principais meios de expressão do samba. Essa descrição nos leva à identificação de dois processos estruturantes do samba de Cachoeira: a institucionalização dos grupos de samba de roda e a profissionalização dos *sambadores*. Abordo ainda como os grupos de samba de roda vêm transformando as formas de aprendizagem dos *sambadores*, sobretudo através do estabelecimento de um regime periódico de ensaios. Finalmente, busco refletir sobre o acesso dos *sambadores* às políticas culturais e como isso se relaciona com esse novo regime institucional dos grupos de samba de roda.

A segunda parte se dedica aos eventos musicais cachoeiranos e é fruto da observação de que sempre que algo importante acontece em Cachoeira, há música sendo executada. Em termos gerais, os eventos musicais são os eventos festivos, cívicos, religiosos ou vicinais que congregam os cachoeiranos em um mesmo espaço físico e simbólico em que a performance musical é um acontecimento central e, ao mesmo tempo, integrado a outras dimensões da vida social, como a religiosidade, o parentesco e a alimentação. Nesse contexto, busco descrever o samba enquanto um acontecimento, um fenômeno social que ganha existência nos eventos mais variados em que os cachoeiranos cantam, tocam e dançam samba e outros repertórios.

Apresento nessa segunda parte uma descrição sincrônica e ampla dos eventos musicais cachoeiranos nos quais há performance de samba, seja ela feita por *sambadores*, grupos de samba de roda ou por qualquer outro coletivo cachoeirano. O terceiro capítulo e primeiro dessa parte se dedica ao *samba feito no chão*, ou seja, os eventos musicais nos quais o samba não acontece no palco, abarcando desde os sambas caseiros e vicinais até os cortejos, *rezas*, *carurus* e *toques* de Candomblé. Tais eventos configuram o que defino como o regime dos *sambas de vizinho*, em que a institucionalização dos grupos e a profissionalização dos *sambadores* estão presentes e produzem efeitos, porém no qual o samba ainda é, fundamentalmente, um evento não espetacularizado produzido por uma grande variedade de coletivos de configuração flexível. Nesses eventos o samba é indissociável da vida social cachoeirana, sendo que a performance musical é apenas uma de suas muitas faces.

O quarto capítulo se dedica ao samba no palco, ou seja, aos eventos musicais cachoeiranos nos quais o samba se torna um espetáculo, uma *tocada* nos termos locais. Nesses eventos o samba se converte em um espetáculo realizado no palco das grandes festas de largo, eventos para turistas, festivais de música, instituições culturais e festejos particulares e cívicos. O conjunto de tais eventos configura o que chamo de regime das *tocadas*, no qual um coletivo se torna o protagonista: o grupo de samba de roda. A partir de tais eventos, discuto como o regime das *tocadas* é um fenômeno tipicamente cachoeirano, sendo que o que se entende por profissionalização e espetáculo deve ser visto a partir de uma perspectiva local, já que Cachoeira desenvolveu um mercado próprio e singular de comercialização de serviços culturais, contexto no qual os grupos de samba de roda são personagens fundamentais. O regime das *tocadas*, por sua vez, influencia o dos *sambas de vizinho*, operando

profundas transformações estilísticas na performance musical do samba e causando desagrado a alguns *sambadores* associados ao *tempo antigo*. Por outro lado, é através das *tocadas* que novos contextos de atuação se abrem para os *sambadores* e que o samba passa a conviver mais intensamente com outros repertórios.

Por fim, a terceira parte se dedica aos repertórios musicais cachoeiranos e aborda o samba a partir de uma de suas faces: a prática musical. Discuto a existência do samba enquanto repertório musical, o que o coloca em contato não apenas com outros tipos de música, mas também com outras concepções e modos de fazê-la. No caso específico de Cachoeira, o samba está em constante troca com outros repertórios. Com isso, a partir da descrição dos eventos musicais feita nos capítulos anteriores, classifico os diversos repertórios cachoeiranos de acordo com os eventos em que acontecem, chegando à conclusão de que eles formam um todo que configura um sistema musical cachoeirano. O samba é o articulador desse sistema musical, colocando os repertórios cachoeiranos em contato e relação entre si a partir de uma complexa e cuidadosa modulação de repertórios nos eventos musicais. Nessa análise será realçado o papel comunicador do samba, demonstrando que a sua capacidade de articular distintas dimensões da vida cachoeirana está diretamente relacionada com a possibilidade de negociar diferenças entre grupos sociais e repertórios musicais.

No sexto e último capítulo debruço-me sobre os aspectos musicais do samba propriamente ditos, analisando as transformações estilísticas do samba ao longo das últimas décadas, tendo como pano de fundo as diferenças entre o *tempo antigo* e o tempo presente, assim como entre o regime dos *sambas de vizinho* e o das *tocadas*. Ao descrever as formas musicais do samba de Cachoeira ao longo do tempo, aponto que a contrapartida musical das transformações nas formas de organização social dos *sambadores* foi o aumento no número de integrantes dos grupos, a inserção de novos instrumentos musicais e uma crescente especialização de funções musicais. Para tanto, descrevo e analiso os padrões rítmicos do canto e dos instrumentos de percussão - subdivididos nas funções de *complemento* e *marcação* - e os padrões rítmico-acórdico-melódicos dos instrumentos de corda – viola, violão e cavaquinho. Ao final, o capítulo nos leva à descrição e diferenciação entre os dois tipos de samba convertidos em protagonistas pela ascensão dos grupos de samba de roda: o *barravento* e o *corrido*.

I. OS SUJEITOS

“Eu sou o samba”

Zé Ketí na composição *A voz do morro*

“Quem vem lá sou eu”

Verso tradicional do Recôncavo Baiano

1. Trajetórias pessoais no samba de Cachoeira

Ainda que para um forasteiro a face mais visível do samba seja o conjunto de grupos de samba de roda - facilmente identificável nas *tocadas*, registros audiovisuais e eventos oficiais -, no cotidiano de Cachoeira o samba é feito, na maior parte do tempo, por coletivos informais e amplamente variáveis em tamanho e componentes. Ao me enredar no dia-a-dia da vida cachoeirana, cada vez menos segui os grupos e suas atividades formais, dedicando-me crescentemente a acompanhar as pessoas em seus afazeres pequenos e ordinários. Com isso, a trajetória dos indivíduos passou a se sobrepor à dos grupos e, em lugar de desmentir a importância desses para o samba, passou a desvelar a lógica de funcionamento dessas organizações, as formas como a coesão grupal é criada e os conflitos e fissões deles decorrentes.

Da soma das trajetórias individuais, delinearam-se categorias através das quais pude agrupar os *sambadores*. Nesse capítulo, apresento dezesseis trajetórias pessoais agrupadas em seis categorias: a linhagem de dona Dalva; os profissionais do samba; os políticos do samba; os *presidentes* do samba; os marginais do samba; e os acadêmicos do samba¹¹. Dessas, a única categoria êmica de classificação é a dos *presidentes*; as outras foram por mim identificadas a partir do convívio e das conversas com os *sambadores*. As categorias propostas não esgotam as muitas possibilidades de existência dos *sambadores*, mas representam conjuntos delineáveis de trajetórias relevantes, especialmente no contexto de institucionalização do samba em grupos artísticos, como discorrerei no capítulo seguinte.

As trajetórias individuais aqui apresentadas são curtas e objetivas. A intenção não é apresentar em detalhes a vida de cada um, mas sim dar as informações necessárias para que sejam respondidas algumas perguntas: quando nasceu?; como começou a tocar/cantar samba?; em que grupos atuou/atua e em que consiste essa atuação?; que relações interpessoais são relevantes para a sua relação com o samba?;

¹¹ Ainda que apenas os *presidentes* do samba correspondam a uma categoria de existência reificada em Cachoeira, as outras categorias se mostraram operacionais para mim ao longo da pesquisa de campo e a determinação delas, embora seja fruto da minha necessidade em organizar os dados colhidos, não é arbitrária, baseando-se na observação atenta e de longo prazo da ação dessas pessoas dentro e fora dos grupos de samba de roda. Por exemplo, os *sambadores* não falam claramente de um grupo de profissionais em relação a um grupo de amadores, como seria comum no mundo da produção musical, mas mobilizam a ideia de profissionalização seja para falar de si e dos grupos de que fazem parte, como para falar de outros *sambadores* e grupos.

como se relacionou/relaciona com o samba e/ou com outros repertórios fora do contexto dos grupos de samba de roda? Algumas informações extras aparecem de acordo com cada caso. As pessoas que agora apresento a quem lê esse trabalho não sumirão: a cada capítulo reaparecerão aqui e acolá, pelo que tampouco é necessária uma descrição longa e cansativa de suas trajetórias.

Todas as trajetórias desse capítulo – com exceção das de Tampinha e Francisca – são baseadas em entrevistas feitas por mim com esses personagens¹², acrescidas de observações feitas ao longo do meu trabalho de campo. Com Francisca tive várias conversas sobre sua trajetória e também sobre minha pesquisa, porém não uma entrevista formal. No caso de Tampinha, com a sua conversão religiosa o samba se tornou um assunto tabu e não consegui entrevistá-lo com esse fim. A convivência que tive com ele ao longo de quase dois anos, no entanto, permitiu-me reconstituir sua trajetória a partir de anotações de campo.

1.1. Os personagens do samba de Cachoeira

O uso de trajetórias pessoais não é comum e muito menos sistemático nos estudos sobre samba na Bahia. Ainda que em muitos trabalhos algumas trajetórias pessoais apareçam esparsas ao longo dos textos, apenas dois trabalhos usam de modo deliberado essa ferramenta: o primeiro é o livro *Cantador de Chula: o samba antigo do Recôncavo*, da pesquisadora Katharina Döring (2016), no qual as histórias de vida de *sambadores* antigos¹³ aparecem como um anexo e abordam, sobretudo, os períodos da infância e da juventude; o segundo é o estudo de história oral *Da fábrica ao samba no pé: o samba de Dalva*, dissertação de mestrado transformada em livro de Hamilton Celestino da Paixão Filho (2018), que trata da vida de dona Dalva Damiana a partir de entrevistas feitas com ela, familiares e amigos.

No caso dessa tese, a diferença fundamental com os dois trabalhos apontados é que, além daquelas figuras reconhecidas como grandes personalidades, apresento também a trajetória de *sambadores* pouco conhecidos fora do próprio contexto do samba. Para entender tanto os grupos de samba de roda, como um regime menos institucionalizado e mais difuso do samba, é necessário apresentar e analisar trajetórias pessoais que estejam além das figuras de referência ou de liderança dos

¹² A lista de entrevistas consta como Anexo 2 essa tese.

¹³ Para a autora, *sambadores* acima dos 60/70 anos quando do lançamento do livro, 2016.

grupos. Outra diferença é a preocupação que tenho em, como já foi dito, partir das trajetórias pessoais para chegar em categorias operacionais no universo do samba de Cachoeira.

Seguindo Kofes (1994), as histórias de vida sintetizam não apenas a singularidade dos sujeitos, mas também a interação com o pesquisador – materializada no próprio ato da entrevista – e a relação do sujeito com um universo social mais amplo. Ao pesquisador, entre outras coisas, caberia intercruzar a história de vida com outras narrativas da mesma natureza: ainda que as histórias de vida tenham relevância enquanto trajetórias singulares e exemplares, o intercruzamento das narrativas abre novas possibilidades interpretativas (Kofes, 1994). Em um trabalho posterior, Kofes (2001) passa do conceito de histórias de vida para o de trajetória, que para a autora se configura como um itinerário no qual o sujeito apresenta deslocamentos e ocupa posições sucessivas em um dado espaço social. Essa noção de itinerário me interessa na medida em que as trajetórias aqui apresentadas têm valor não apenas pelas histórias singulares que representam, mas, sobretudo, por como se inter cruzam em um contexto social no qual fazem e desfazem coletivos.

Por isso, faço a escolha de trabalhar com a noção de trajetórias pessoais em lugar de histórias de vida ou ainda biografias. As trajetórias pessoais - entendidas como itinerários inter cruzados com outros itinerários - vão paulatinamente desenhando os coletivos formados pelos *sambadores*, permitindo entrever suas lógicas processuais de coesão, conflito e fissão. Por isso, antes de abordar os sujeitos coletivos – principalmente os grupos de samba de roda – é preciso compreender quem são as pessoas que os constituem e quais as suas trajetórias.

Esse trabalho compreende um período e um espaço de pesquisa razoavelmente amplos: vai do final dos anos 1950 até hoje e abarca toda a cidade de Cachoeira. Assim, para dar conta de um grupo representativo de trajetórias de vida, o escopo da pesquisa não me permite apresentar a fundo e relacionar entre si todas as histórias de vida envolvidas na criação, manutenção e crise dos grupos de samba de roda. Apresento brevemente um número relativamente grande de trajetórias pessoais – dezesseis -, para então relacioná-las entre si e à história dos grupos aos quais se conectam, entendendo que são trajetórias exemplares a partir das quais podemos entrever categorias operantes no samba.

Ainda que eu não tome os grupos de samba de roda como dados e problematize a sua existência em um contexto no qual o samba encontra diversas outras formas de ser e outros coletivos de expressão, escolho esses grupos como âmbitos privilegiados de análise. Em um estudo inaugural sobre a institucionalização e profissionalização do samba no Rio de Janeiro, Goldwasser (1975) toma a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira como âmbito de análise, partindo da instituição para chegar à comunidade do Morro de Mangueira e as relações de sua população com o samba. A partir daí, a autora rebate o argumento da invasão da classe média nas escolas de samba e da excessiva burocratização do samba partindo do cotidiano da Escola e de suas atividades lúdicas e administrativas.

Mesmo que não use de histórias de vida, Goldwasser (1975) mostra como a ação individual dentro da organização é relevante para a manutenção na escola de samba de formas organizativas mais antigas e flexíveis do mundo do samba no Morro de Mangueira. Por outro lado, a autora aponta que o crescente regime de profissionalização e burocratização faz nascer não apenas subdivisões dentro da organização global, mas também categorias – estatutárias ou não – a partir das quais os elementos da escola passam a se posicionar e a se relacionar entre si.

A intenção desse e do próximo capítulo, portanto, é partir das trajetórias pessoais para, através delas, delinear os grupos de samba de roda como organizações formadas por *sambadores* que, mesmo em um contexto de crescente institucionalização e profissionalização, seguem a responder a outras formas associativas oriundas dos eventos musicais, da religiosidade e das relações sociais da vida cachoeirana. A partir dessas trajetórias busco compreender lógicas processuais de coesão e conflito nos grupos de samba de roda para, no próximo capítulo, abordar de modo mais aprofundado a história dessa forma específica de organização social dos *sambadores* na cidade de Cachoeira.

1.2. As herdeiras do samba - a linhagem feminina de dona Dalva

O Samba de Roda da Suerdieck, fundado por dona Dalva em 1958, apresenta uma sólida estrutura familiar e um grande engajamento dos parentes, alguns dos quais dedicam a maior parte do seu tempo livre às atividades do samba. Diferente do que veremos em outros grupos, nos quais a figura de um *presidente* ou de um coordenador musical assume a responsabilidade do grupo, no Suerdieck a gestão é distribuída entre

diversos familiares, tendo Dona Dalva como autoridade incontestada. Mãe solteira, ela se tornou a matriarca de uma família que, geração após geração, está ao seu lado no samba. Por sua vez, dona Dalva aprendeu a cantar com sua avó, dona Teté e, como ela, tornou-se Irmã da Boa Morte

Nessa seção apresentarei a trajetória das três mulheres de três gerações distintas que se fazem responsáveis não apenas pelo samba, mas pelas várias atividades culturais da família Freitas. Nessa família, desde dona Teté até Any Manuela, vemos o samba e as obrigações religiosas serem transferidas por via materna através de cinco gerações. Dona Dalva teve quatro filhas - Lucidalva, dona Nita, dona Vevé e dona Ana - que, desde a infância passaram a assumir funções e responsabilidades no grupo. Como Lucidalva, que era *ialorixá* no Terreiro Ilê Axé Oyá Funan de Muritiba, já faleceu e dona Vevé reside em Salvador, as mais próximas do cotidiano da mãe e das atividades do samba são dona Nita e dona Ana, a quem coube o papel de herdeira do grupo. Além de dona Ana, uma próxima herdeira já desponta nessa linhagem feminina: Any, sua filha.

A primeira trajetória apresentada será a de dona Dalva, seguida de sua filha Ana e de sua neta Any. Acompanharemos em descendência materna direta as vidas de três mulheres que dividem as responsabilidades do grupo entre si. Dona Dalva decide quais e como serão feitas as atividades, *rezas* e comemorações da família. Dona Ana é a responsável por operacionalizar as atividades da Casa do Samba de Dona Dalva, por coordenar o Samba de Roda Mirim Flor do Dia¹⁴ e, após dona Dalva ter parado de cantar, pela voz principal do grupo de samba de roda. Any, por fim, é *sambadeira* e responsável pela gestão do grupo e da Casa do Samba, assim como pela elaboração e gestão dos projetos culturais da família.

1.2.1. Dona Dalva – a doutora

Dona Dalva (Dalva Damiana de Freitas), Dalva Xodó, Dalva do Samba, Dalva da Suerdieck ou ainda Doutora do Samba são os muitos nomes pelos quais atende essa mulher nascida na cidade de Cachoeira em 1927 no dia de Cosme e Damião (27/09), na mesma casa em que ainda mora, no bairro dos Currais Velhos, região

¹⁴ O Samba de Roda Mirim Flor do Dia, criado em 1980, é formado apenas por crianças e adolescentes. Muitos sambadores do grupo adulto passaram pela formação no samba mirim ao longo de seus quarenta anos de atividade.

central de Cachoeira¹⁵. Na condição de neta mais nova, dona Dalva tinha na infância a obrigação de acompanhar a avó materna, dona Teté, que foi, assim como ela, Irmã da Boa Morte. Dona Teté era lavadeira no riacho do Caquende, onde a neta a acompanhava como ajudante. Ali dona Dalva aprendeu com a avó suas primeiras cantigas. Seu pai também lhe foi uma influência musical, já que tocava na banda filarmônica Minerva Cachoeirana.

Com quatorze anos dona Dalva parou de estudar e começou a trabalhar na fábrica de charutos Dannemann. Lá aprendeu o ofício de charuteira, que desde então e até hoje é realizado na região exclusivamente por mulheres. Aos dezoito anos, passou a trabalhar em outra fábrica de charutos, a Suerdieck, na qual permaneceu, por décadas até a sua aposentadoria. Foi no ambiente fabril da Suerdieck - no qual o samba fazia parte do cotidiano das charuteiras enquanto um canto de trabalho - que dona Dalva organizou o primeiro grupo de samba de roda da cidade, o Samba de Roda da Suerdieck.

Dona Dalva começou a desenvolver ferramentas de organização e financiamento do grupo: o primeiro apoio formal veio da própria fábrica Suerdieck, que forneceu por muitos anos o espaço para os ensaios, recursos financeiros modestos para a compra de figurinos e instrumentos, bem como local para seu armazenamento. O apoio, contudo, não era suficiente para a manutenção do grupo. Pouco a pouco, ela encontrou novas possibilidades: mantinha um livro de ouro, que era um registro de doações em dinheiro feitas por amigos, lojistas e outros apoiadores. Dona Dalva também mantinha uma lista atualizada de membros do grupo, com data de entrada e saída de cada um, além de uma lista de pagamento através da qual controlava as finanças e os pagamentos do grupo.

Foi no ambiente laboral que dona Dalva, além de cantar os sambas com as suas colegas de ofício, começou a compor os seus próprios sambas, ou, como ela mesma diz, as suas *mudinhas*. O primeiro deles acabou por se tornar um samba obrigatório no repertório do grupo até hoje: Jiló. O samba foi paulatinamente saindo do ambiente fabril para as festas de largo em homenagem a santos católicos até chegar, em 1972, ao palco da festa do São João Feira do Porto. Enquanto isso, dona

¹⁵ Durante quase todo o meu período de campo, morei exatamente do outro lado da rua de dona Dalva e, mais que parte dessa pesquisa, dona Dalva e sua família fizeram parte do meu cotidiano cachoeirano como vizinhas muito presentes e queridas.

Dalva foi reunindo os melhores *sambadores* da cidade ao seu redor, sendo que nos anos 1970 e 1980, seu grupo congregou muitos daqueles até hoje lembrados como os grandes *sambadores do tempo antigo*: Alcebíades (viola e voz), Ferrolho (cavaquinho), Jaca Verde (viola), Fureca (viola e voz), Carlito (pandeiro e voz), Pedro Galinha Morta (timbal) e Gilson (pandeiro).

Nos anos 1990 se combinam fatores como a morte de velhos companheiros de samba, dificuldades financeiras pessoais e a falta de apoio do poder público. Com isso, o grupo da Suerdieck não se desfaz, mas entra num período de latência. É justamente nesta época que a pesquisadora Francisca Helena Marques chega na cidade e inicia sua pesquisa com a família de dona Dalva. Além da pesquisa, Francisca passa a escrever e logra aprovar projetos culturais com o grupo, dando novo impulso e abrindo um novo leque de possibilidades para dona Dalva. A relação de amizade de Francisca com a família perdura até hoje, mas a capacidade técnica de elaboração e execução de projetos se estendeu a outros membros da família.

Pouco tempo após a chegada de Francisca, entra em curso o processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano. Dona Dalva se torna uma de suas protagonistas por uma série de motivos: seu amplo reconhecimento como referência do samba na região, a longevidade e organização do seu grupo e a proximidade com Francisca, que integrou a equipe técnica do IPHAN responsável pelo processo. Não por acaso, dona Dalva firmou uma das três assinaturas do pedido de registro do samba de roda, representando a Associação Cultural de Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, ao lado de Francisca Marques, representante da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo Baiano.

Em 2006 se inicia um novo capítulo do reconhecimento público da importância de dona Dalva não apenas para o samba, como para a cultura negra da Bahia. Em processo capitaneado pelo professor e pesquisador franco-brasileiro Xavier Vatin, a recém-inaugurada Universidade Federal do Recôncavo da Bahia outorga para dona Dalva o título de doutora *honoris causa*. Com isso, cresce o interesse de pesquisadores, jornalistas e produtores pela figura e história de dona Dalva. Contam-

se às dezenas os trabalhos acadêmicos¹⁶, reportagens de jornal, programas de televisão e documentários de vários estados e países que têm dona Dalva como personagem, a tal ponto que sua agenda passou a ser controlada cuidadosamente por sua neta Any, que evita o assédio em demasia, dada a idade avançada da avó e a necessidade de descanso e preservação de sua imagem.

Quem quiser encontrar dona Dalva, contudo, pode passar pela sua rua ao longo da tarde, pois lá estará ela em pé na soleira da porta conversando com os vizinhos e dando benção aos seus muitos sobrinhos, netos e afilhados. Desde que teve um AVC durante uma *tocada* em Salvador há mais de dez anos, dona Dalva parou de viajar e de acompanhar o grupo em outras cidades. A idade também não permite mais que dona Dalva cante ao longo de toda a *tocada*, mas sempre que o seu grupo se apresenta em Cachoeira, ela se faz presente no palco vestida de baiana e canta alguns sambas.

1.2.2. Dona Ana – a puxadora

Dona Ana (Ana Olga de Freitas) nasceu em 1960. É a filha mais nova de dona Dalva e mãe de dois dos netos que continuam o legado da avó e que mais se envolveram com as atividades do samba: Any e Allan. Quando dona Ana nasceu, sua mãe já havia fundado o Samba de Roda da Suerdieck há dois anos. Assim, dona Ana cresceu inserida em um grupo de samba organizado, o que não a impediu de acompanhar a mãe também nos *carurus*, *rezas* e outros festejos religiosos e populares dos quais o samba faz parte.

Dona Ana cresceu responsável por ajudar a mãe e as irmãs não apenas nas atividades do Suerdieck, mas também em todos os outros eventos culturais e religiosos organizados pela família. Dona Ana é a coordenadora do Samba Mirim Flor do Dia desde o falecimento da sua irmã mais velha, Lucidalva, primeira responsável pelo grupo. Quase todos os sábados dona Ana passa a tarde com as crianças do *samba mirim* na sede do grupo, acompanhando as atividades e ensaios. Ao casar com seu Neto, dona Ana se mudou para a cidade do marido, Muritiba, onde criou seus três filhos. Como o trajeto entre Muritiba e Cachoeira é curto¹⁷, dona Ana está sempre em

¹⁶ Ver Marques (2003;2008) e Hamilton (2018).

¹⁷ Cerca de dez quilômetros, trajeto que dona Ana faz de van ou *carro de aluguel*.

Cachoeira, tanto para ficar com a mãe e com seu filho Allan, como para cuidar das atividades da Casa do Samba e do *samba mirim*.

Em meados dos anos 2000, quando dona Dalva já não cantava as *tocadas* inteiras, seu Avelino, responsável pela voz principal do grupo até então, faltou a uma *tocada*. A responsabilidade recaiu, de modo inesperado, sobre dona Ana, que cantou a *tocada* completa. A partir dessa experiência, ela foi assumindo aos poucos a função de *puxadora*, até porque a saúde de seu Avelino já estava debilitada. Dona Ana foi se sentindo segura na voz principal, até que assumiu completamente a posição de *puxadora* no Suerdieck, função que, por alguns anos, dividiu com Juninho Cachoeira, *sambador* oriundo do *samba mirim* e que depois viria a seguir carreira solo na música comercial.

Com isso, a prevalência feminina do Samba de Roda de Dona Dalva chegou também à voz principal: anteriormente, mesmo quando dona Dalva cantava, havia sempre cantadores masculinos com os quais ela dividia as vozes principais, como seu Alcebíades, Avelino ou Carlito. A partir da saída de Juninho Cachoeira, o seu grupo passou a ter uma voz principal exclusivamente feminina, característica que não é encontrada em nenhum outro grupo da região. Além de cantar, dona Ana também passou a compor seus próprios sambas, que foram sendo adicionados ao repertório do grupo ao lado dos sambas feitos pela mãe e do repertório de sambas comum a outros grupos da cidade.

Dona Ana, ao contrário da mãe e da filha, convive pouco com *sambadores* de outros grupos da cidade. Suas idas a Cachoeira, embora frequentes, são sempre atribuladas e cheias de atividades. Dona Ana é uma defensora da história de sua mãe e do legado por ela criado, não sendo incomum que se queixe da falta de reconhecimento ao trabalho e ao pioneirismo de dona Dalva, afirmando categoricamente que sem ela nada do que se conquistou para o samba de roda da cidade existiria.

1.2.3. Any Manuela – a gestora

Any Manuela (Any Manuela de Freitas), nascida em 1983, é neta de Dona Dalva e filha de dona Ana. O samba foi sempre uma presença cotidiana na sua infância, assim como as *rezas* feitas pela avó – especialmente Santo Antônio e São Roque –, e as várias manifestações culturais que a sua família cultiva, tais como o

Terno de Reis, no dia dos Santos Reis, e o Terno do Acarajé, durante a Festa de Nossa Senhora da Ajuda. Foi assim que o samba e o universo religioso no qual ele se integra, tanto o católico quanto o do Candomblé, constituíram o cotidiano de Any.

O samba também esteve presente de maneira mais formal na vida de Any através do Samba de Roda Mirim Flor do Dia, do qual fez parte desde criança. Quando Any entrou no grupo mirim, a avó ainda não possuía uma sede física para as suas atividades e as aulas e ensaios eram realizados no bairro do Rosarinho, em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. A organização de um grupo mirim surgiu em um contexto em que crianças e jovens estavam se afastando das atividades do samba, sobretudo porque no *tempo antigo* o samba era visto, especialmente nos *carurus* e *rezas*, como uma atividade de adultos à qual as crianças assistiam, mas não participavam diretamente. Notando a crescente falta de interesse dos mais jovens pelo samba, Dona Dalva criou o grupo mirim, buscando, com isso, aumentar o interesse das crianças pelo samba. Como *sambadeira*, Any se apresenta com o Samba de Roda da Suerdieck dançando e tocando *taubinhas* com o traje de *baiana*.

Any cresceu ouvindo de *sambadores* mais velhos que para conseguir recursos, *tocadas* e apoio era necessário fazer “projetos”, mas que eles não sabiam ao certo do que se tratava nem como se elaborava um projeto. A palavra foi gradualmente assimilada no vocabulário do samba, tornando-se um objetivo a ser alcançado devido a um novo contexto que combinava uma crescente organização de grupos de samba e a consequente necessidade de recursos para a compra de instrumentos e figurinos, a construção de uma sede física e a manutenção das atividades. Nesse novo contexto dos projetos culturais, as formas anteriores de organização e financiamento foram se revelando insuficientes, ao passo que os financiamentos de alguns projetos abriam possibilidades ainda não vislumbradas pelos grupos, como a apresentação em outras cidades, o pagamento de pró-labore pela realização de oficinas e a gravação e lançamento de CDs e documentários.

A chegada da pesquisadora Francisca Helena Marques também foi um episódio crucial na trajetória de Any: Francisca convidou-a para trabalhar nos projetos e atividades da associação que havia acabado de fundar, a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo Baiano - Laboratório de Etnomusicologia – LEEA. Lá, Any aprendeu a fotografar, escrever projetos, classificar arquivos, elaborar ofícios e fazer a gestão de projetos e organizações.

Francisca também deu o apoio técnico para que dona Dalva criasse a sua própria associação, a Associação Cultural de Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, e Any foi, pouco a pouco, assumindo a responsabilidade pela sua gestão.

O período de fundação dessas associações coincidiu com a ida a campo da equipe responsável pela elaboração do inventário do samba de roda do Recôncavo Baiano para o IPHAN, da qual Francisca fez parte. Any participou ativamente do processo e das reuniões realizadas pela equipe a serviço do IPHAN em várias cidades da região e integrou a rede de *sambadores* que constituiria o núcleo da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia - ASSEBA¹⁸, da qual chegou a ser tesoureira em uma das gestões da diretoria. Assim, Any firmou-se, ainda jovem, como uma liderança do samba da região.

Apesar de ser a responsável direta pela escrita e gestão dos projetos da Casa do Samba de Dona Dalva, Any afirma que sempre recorre aos mais velhos - especialmente à avó - para escrever uma nova proposta ou resolver uma questão delicada com alguém. Segundo ela, mesmo que não entenda sobre o mundo dos projetos culturais, dona Dalva tem uma leitura fina das intenções e reações possíveis das pessoas, determinando, muitas vezes, o que e como Any deve falar com alguém. Ao longo dos últimos anos, foram mais de uma dezena os projetos aprovados para o financiamento de atividades do Samba de Roda de Dona Dalva, como gravação de CDs e documentários, gestão de arquivos, realização de oficinas e manutenção das atividades da Casa do Samba. Entre as instituições que aprovaram e financiaram esses projetos, estão a Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia, o Ministério da Cultura e o Itaú Cultural. Em todos esses projetos, Any esteve à frente na escrita e na gestão. Em 2019 ela conquistou o título de especialista em gestão cultural pela UFRB, apresentando uma monografia sobre a atuação da Casa do Samba de Dona Dalva na salvaguarda do samba de roda.

1.3. Profissionais do samba

Dois tipos de *sambadores* profissionais com que me deparei em Cachoeira apresentam trajetórias exemplares: o *sambador* de qualidade técnica excepcional; e o performer que no palco se transforma em artista. Do primeiro grupo apresento duas

¹⁸ A ASSEBA é a associação que surge como resultado do processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano, como veremos no próximo capítulo.

trajetórias: a primeira é a de seu Pedro Galinha Morta, grande tocador de timbal que, com mais de setenta anos, representa os tocadores associados ao *tempo antigo*; a segunda é a de Jaime Cerqueira Pires que, embora jovem, domina os instrumentos de corda com qualidade técnica e disciplina excepcionais, tendo sua presença nas *tocadas* cobiçada por diversos grupos de samba de roda da cidade. Ambos já atuaram em grupos de outros repertórios, como *seresta*, forró e pagode.

Do segundo grupo apresento a trajetória de seu Nascimento, um *sambador* que nunca alcançou destaque no contexto dos *sambas de vizinho*, ou seja, que cantava e tocava samba como muitos de Cachoeira, mas cuja qualidade como *sambador* nunca foi considerada acima da média. É justamente ele, contudo, que assume o rótulo de *sambador* profissional com mais afinco, fazendo um uso distintivo dessa categoria frente a outros *sambadores* que, ainda que bons, segundo ele não sabem cantar ou se comportar no *palanque*¹⁹.

1.3.1. Seu Pedro Galinha Morta – o mestre

Seu Pedro Galinha Morta (Alberto Ferreira dos Santos)²⁰ é um dos tocadores de timbal mais respeitados e requisitados de Cachoeira, tendo atuado em praticamente todos os grupos de samba de roda do município e em vários das cidades vizinhas. Nascido em 1945, seu Pedro conheceu os sambas de Cachoeira no período anterior à formação dos grupos de samba de roda e testemunhou – como músico, mais que como frequentador – os tempos áureos dos bailes de bolero nos clubes de elite da cidade e no barco a vapor que fazia a viagem entre Cachoeira, Maragogipe e Salvador.

Quando ainda menino – com cerca de dez anos de idade – alguns tocadores mais velhos já reconheciam a facilidade com que tocava instrumentos de percussão. Foi nesse momento que Zuquinha e Carlito pediram a seu pai que Pedro começasse a acompanhá-los nos *carurus* em que tocavam, disseminando o reconhecimento entre os mais velhos de sua qualidade como tocador de timbal. Quando dona Dalva começou a levar o seu grupo de samba de roda para fora da fábrica Suerdieck e necessitou de um número maior de tocadores, seu Pedro foi um dos convidados, passando a integrar o grupo como tocador de timbal ainda antes da apresentação

¹⁹ Em Cachoeira, *palanque* é usado como sinônimo de palco.

²⁰ Tanto Galinha Morta como Pedro foram apelidos ganhos nos jogos de futebol, já que o nome de batismo de seu Pedro é Alberto Ferreira dos Santos. Não é incomum em Cachoeira que os apelidos consistam em uma troca do primeiro nome de batismo por outro nome de uso corriqueiro.

emblemática no São João Feira do Porto de 1972. A entrada no grupo de dona Dalva deu ampla visibilidade à qualidade técnica de seu Pedro, fazendo com que ele logo fosse convidado para tocar pandeiro com Danton, sanfoneiro e tocador de forró. Depois de Danton, seu Pedro chegou a tocar timbal em algumas apresentações do grupo de bolero Cuba Jazz.

A partir daí os convites para apresentações e grupos foram crescendo, especialmente entre os grupos de samba de roda que se organizaram a partir dos anos 1970. Dos inúmeros grupos que integrou²¹, seu Pedro não toca mais com dois deles: o Amor de Mamãe, porque o grupo acabou após a morte de Dedão; e o Filhos do Caquende, grupo do qual saiu por decisão própria. Com os outros grupos ele mantém relações distintas, havendo alguns com os quais toca eventualmente – Unidos do Salva Vidas, Dona Cadu e Filhos de Nagô –, e outros com que toca em praticamente todas as *tocadas* – Dona Dalva, Esmola Cantada e Filhos da Barragem. Por fim, pelo Samba de Roda Resgate do Samba seu Pedro foi convidado para tocar e servir como uma espécie de mestre para os tocadores, já que se trata de um grupo recentemente criado sem nenhum grande *sambador* na formação²². Pelo respeito conquistado, seu Pedro zela pela qualidade musical e pela disciplina nos grupos em que toca, sendo comum que chame a atenção de outros *sambadores*. Nunca vi seu Pedro ser contestado por nenhum deles.

Seu Pedro é um dos *sambadores* cachoeiranos cuja atuação mais se assemelha à de um músico que trabalha em regime profissional: atende a convites, toca em mais de um grupo, serve de referência a tocadores mais jovens e possui uma agenda disputada por diversos grupos. Por isso, tornou-se necessário para ele estabelecer uma escala de prioridade entre os grupos, para os casos em que recebe mais de um convite para um mesmo dia ou período.

As *tocadas* acabam, portanto, rendendo um complemento de renda importante para seu Pedro e sua família. Contudo, ele nunca viveu exclusivamente delas, tendo atuado por décadas como padeiro, até conquistar a aposentadoria. Foi quando

²¹ Seu Pedro enumerou os grupos de samba de roda nos quais já tocou: Samba de Roda Amor de Mamãe; Samba de Roda Filhos do Caquende; Samba de Roda Unidos do Salva Vidas; Samba de Roda da Suerdieck; Samba de Roda Filhos de Nagô; Samba de Roda de Dona Cadu; Samba de Roda Esmola Cantada; Samba de Roda Filhos da Barragem; e Samba de Roda Resgate do Samba.

²² O grupo, criado em 2015, no entanto, acabou se desarticulando em meados de 2017 e, desde então, raramente faz alguma tocada.

comprou uma barraca na feira de Cachoeira, que monta entre as terças e os sábados, abastecendo-se de frutas, azeite de dendê e legumes no Centro de Abastecimento de Feira de Santana. A barraca de seu Pedro se tornou um ponto de encontro entre *sambadores* que passam ali para conversar. Já os clientes são mais raros, pois a qualidade de seu Pedro como tocador não se aplica ao seu talento como vendedor. Mesmo assim, já depois dos 70 anos, seu Pedro ainda precisa somar os rendimentos das *tocadas*, da aposentadoria e das vendas da barraca na feira para sustentar a família.

1.3.2. Seu Nascimento – o artista

Seu Nascimento (Manoel Nascimento dos Anjos Pires) nasceu no terreiro da Roça do Ventura²³ em 1952, onde viveu até os quatorze anos por seu pai ser *ogã* da casa. Depois, mudou-se para a Ladeira da Cadeia, bairro próximo à Roça do Ventura e no qual reside hoje, tendo também vivido por mais de vinte anos em Salvador, onde aprendeu o ofício de pedreiro. Aos cinquenta e cinco anos abandonou o trabalho como pedreiro, devido às limitações físicas da idade, passando a se sustentar de uma pequena roça que mantém no alto do bairro. Seu Nascimento vende sua pequena produção – junto a ervas e gaiolas de passarinho – em um carrinho de mão na feira de Cachoeira.

A atuação de seu Nascimento como *sambador* do regime das *tocadas* começa apenas em 1996, com o convite para fazer parte do Samba de Roda Esmola Cantada. Naquela época tocava pandeiro e formava uma *parelha* com seu Carlito, e, com sua saída do grupo, passou a formar *parelha* com seu Zé de Queno, com quem ainda *samba* até hoje. Até então, o samba fazia parte de seu cotidiano nos *sambas de vizinho*, como nos *carurus* e nas *saídas de esmola cantada* pelo bairro da Ladeira da Cadeia e outros bairros da cidade. Além disso, seu Nascimento é também *dono* de um *bumba-meu-boi*, com o qual se apresenta com vizinhos da Ladeira da Cadeia em eventos como a Festa da Santa Cruz e nos festejos de Cosme e Damião.

Nas *saídas de esmola* são arrecadados alimentos e dinheiro que servem para financiar a Festa da Santa Cruz, não sendo divididos esses entre os participantes. De modo similar, seu Nascimento não concorda com a cobrança de cachê para a

²³ Zòógódó Bògún Málé Sèjáhùndé, terreiro de nação Jêje e que é considerado o mais antigo de Cachoeira, tendo a fundação estimada em 1858. Em 2014, a Roça do Ventura foi tombada nos livros do Tombo Histórico, Geográfico e Paisagístico do IPHAN.

participação dos *sambadores* nos *carurus*. Foi apenas com as *tocadas* do grupo Esmola Cantada que seu Nascimento começou a ganhar uma parte dos cachês como pagamento por sua atuação como profissional que, ainda assim, funcionam apenas como complemento de renda à sua atividade como feirante.

Seu Nascimento ressalta a importância da organização do grupo e da atuação de duas figuras para isso, a de Meire de Cacaí e a de Clarício. Além disso, ele enaltece a figura de seu sobrinho, Jaime²⁴, já que ele se tornou um profissional aprendendo desde criança no grupo Esmola Cantada, especialmente em um bairro em que o tráfico de drogas e o crime organizado têm sido um destino comum dos adolescentes.

Seu Nascimento se auto-intitula como um *sambador* profissional. A figura do profissional que se apresenta em teatros e na universidade em cima de um *palanque* é cara a seu Nascimento, talvez porque, antes de sua atuação em um grupo de samba de roda, ele não fosse um *sambador* de grande reconhecimento em Cachoeira. Já no *palanque*, seu Nascimento destoa de outros *puxadores* de samba que sobem ao palco com a mesma postura com que cantam samba nas festas de seus bairros. Em cima do *palanque*, seu Nascimento se transfigura na persona do artista, interage com o público fazendo brincadeiras, incita a participação da plateia nas respostas e solta frases de efeito.

Pode-se diferenciar dois momentos na trajetória de seu Nascimento no grupo Esmola Cantada: o tempo em que não era profissional e o atual, que combina em seu cotidiano eventos em que atua por devoção e amizade – *saídas de esmola*, *bumba-meu-boi* e *carurus* - e as *tocadas*, em que atua como *sambador* profissional. A sua atuação como profissional nas *tocadas* legitima a sua posição frente a outros *sambadores*, sobretudo porque seu Nascimento não era reconhecido como um *sambador* excepcional no regime dos *sambas de vizinho*.

1.3.3. Jaime – o exemplo

Jaime (Jaime Cerqueira Pires) é um *sambador* que nasceu em 1996 e cresceu no bairro da Ladeira da Cadeia. Mesmo que jovem, Jaime já é muito respeitado e querido entre os *sambadores* mais velhos, seja por seu compromisso e responsabilidade nos grupos em que atua, seja pela qualidade técnica fora da média

²⁴ Ver próxima seção.

que demonstra nos instrumentos de corda. É sobrinho de seu Nascimento e desde os oito anos de idade já frequentava os ensaios da Esmola Cantada na companhia do tio. No grupo, Jaime começou no timbal e passou por outros instrumentos de percussão até chegar nas cordas, onde encontrou sua vocação, especialmente no cavaquinho. Nas cordas também encontrou a parceria com Ramón, outro *sambador* de sua geração muito respeitado entre os mais velhos. Ramón e Jaime cresceram no mesmo grupo e, posteriormente, passaram a tocar juntos em outros grupos de samba de roda e também de pagode e arrocha.

Depois de alguns anos ensaiando no Esmola Cantada, Jaime ganhou um ukulele da *presidente* do grupo, Meire de Cacaí, e o afinou como cavaquinho. Como foi evoluindo no instrumento, logo seu tio lhe presenteou com um cavaquinho. Jaime aprendeu o instrumento olhando os mais velhos tocarem - especialmente Deraldo no Esmola Cantada e Ferrolho no Samba de Roda de Dona Dalva. Ele conta que raramente algum *sambador* antigo sentava com ele para lhe ensinar porque eles não gostavam de passar o que sabiam diretamente. No entanto, eles permitiam que ele olhasse e fosse copiando e, na medida que se mostrasse capaz disso, iam se tornando mais abertos às perguntas do menino. Hoje em dia, Jaime complementa seus estudos de cavaquinho com as aulas e dicas que encontra em vídeos e tutoriais da internet, assim como “tira músicas de ouvido”. Com o tempo, a fama de um menino que tocava cavaquinho muito bem foi se espalhando e Jaime passou por vários grupos da cidade, como o de Dona Dalva, o Filhos do Caquende, o Filhos da Barragem e o Filhos de Nagô. Um dos responsáveis por espalhar essa fama e por levar Jaime para outros grupos foi seu Pedro Galinha Morta, que reconheceu no menino a qualidade e responsabilidade que considera necessárias para um bom *sambador*.

Além dos grupos de samba de roda, Jaime e Ramón também foram convidados para tocar no grupo Morenos do Samba, organizado no bairro do Caquende por Wagner Cruz, que havia sido *presidente* do Filhos do Caquende em meados dos anos 2000. Após sair do Filhos do Caquende, Wagner fundou o Morenos do Samba, grupo com influência do samba, porém com um repertório já voltado para o pagode baiano²⁵ e o partido alto²⁶. Lá, Jaime tomou contato com um repertório que

²⁵ Na Bahia o pagode se refere a um tipo específico de samba que tem como expoentes alguns grupos soteropolitanos, como Gera Samba, É o Tchan e Harmonia do Samba. Para maiores informações, ver Lima (2016).

explorava possibilidades harmônicas distintas daquelas dos *barraventos* e *corridos*²⁷. O interesse pelo estudo da harmonia foi um dos motivos que levou Jaime a se dedicar aos grupos de outros repertórios, sem que, com isso, deixasse de tocar nos grupos de samba de roda. Ramón, seu companheiro nesse processo, acabou por comprar um teclado. Os dois amigos aprenderam juntos a tocar arrocha - Ramón no teclado e Jaime no violão - e convidaram mais alguns músicos para formarem o grupo Jeito Envolvente. Das apresentações com esse grupo, Jaime passou a ser percebido por outros músicos de arrocha e pagode da cidade - como Juninho Cachoeira -, que passaram a convidá-lo para tocar em suas apresentações.

Com isso, o jovem *sambador* começou a ser reconhecido como um profissional no circuito mais amplo da música de Cachoeira, ou seja, como um músico que poderia tocar qualquer repertório e não apenas samba. É importante ressaltar que, por melhor e mais respeitado que seja um *sambador*, isso não lhe garante reconhecimento entre músicos de outros repertórios, já que as habilidades específicas necessárias para tocar bem samba não são as mesmas que as do partido alto ou do arrocha, por exemplo. Até alguns anos atrás eram poucos os *sambadores* que quebravam essa barreira e se tornavam músicos reconhecidos em outros repertórios. Hoje isso é bastante comum entre os *sambadores* na faixa dos quinze aos trinta anos. Ou seja, salvo raras exceções – como seu Pedro Galinha Morta e Viana -, o trânsito de *sambadores* por grupos de outros repertórios é um fenômeno geracional e Jaime é um bom exemplo disso.

Em 2017 o pai de Jaime faleceu, o que o levou a se mudar para Salvador em busca de um trabalho formal, já que precisou ajudar a mãe a manter as despesas da casa e não estava conseguindo um emprego com carteira assinada em Cachoeira. Embora a sua atuação como músico lhe rendesse recursos financeiros, não alcançava para as necessidades básicas. Em Salvador passou a trabalhar como faxineiro em um edifício residencial e a tomar ainda mais contato com os gêneros musicais urbanos correlatos ao samba, especialmente o pagode. Mesmo morando em Salvador, contudo,

²⁶ O partido alto, no Recôncavo Baiano, é o equivalente ao que se chama de pagode no Sudeste do Brasil. Nesse sentido, cabem nesse rótulo desde Zeca Pagodinho e Fundo de Quintal, até grupos e artistas mais recentes, como Revelação e Péricles.

²⁷ Os *barraventos* e *corridos* têm como base as funções harmônicas básicas de tônica, subdominante e dominante em uma mesma tonalidade maior, Sol. No capítulo 6 discutirei mais a fundo essas questões musicológicas.

as suas relações afetivas e musicais permaneceram em Cachoeira, levando ao retorno de Jaime à cidade em 2019.

1.4. Políticos do samba

Nesta seção apresentarei o perfil de dois *sambadores* que entraram para a política institucional-partidária: Meire de Cacaí e Nal Nego Bom. Enquanto a primeira já foi vereadora por dois mandados, o segundo foi candidato por duas eleições, sem, contudo, ter sido eleito. O mais relevante, em ambos os casos, é como a condição de e o reconhecimento enquanto *sambador* fomentaram as oportunidades políticas de dois líderes comunitários que deram o passo – com diferentes graus de sucesso – da atuação em seu bairro para a disputa por um cargo eletivo na Câmara de Vereadores de Cachoeira.

1.4.1. Meire de Cacaí – a vereadora

Meire de Cacaí (Maria Lucia dos Santos) nasceu na cidade de Ribeira do Pombal, Bahia, em 1965. Quando trabalhava em Salvador conheceu seu marido, Cacaí Lobo, natural de Cachoeira. A família Lobo é da alta sociedade cachoeirana, dona de diversos imóveis e casas comerciais da cidade, como, por exemplo, o Clube do Balneário. Com o marido, Meire foi para Cachoeira em 1985, mudando-se para o bairro da família dele, a Ladeira da Cadeia. Cacaí, que é engenheiro agrônomo, criou uma cooperativa de beneficiamento de produtos agrícolas na comunidade, tornando-se liderança comunitária no bairro e, posteriormente, presidente da Associação dos Moradores Estáveis da Ladeira da Cadeia – AMELC.

Mais à frente entrarei em maiores detalhes sobre a *esmola cantada*, mas por ora é importante dizer que a atividade de *esmolar* acontecia, até os anos 1990, exclusivamente para o financiamento da Festa da Santa Cruz. Nela o samba sempre foi parte constituinte, mas não era o evento propriamente dito. Foi apenas com a liderança de Cacaí e Meire que esse coletivo de devotos se organizou como um grupo de samba de roda, em 1996. Já como um líder comunitário em interlocução com o então secretário municipal de cultura, Augusto Régis, Cacaí conseguiu no mesmo ano uma *tocada* do grupo na festa do São João Feira do Porto. A partir da atuação política do casal, o grupo de samba de roda foi se estruturando e conseguindo *tocadas* em festas da cidade e da região. Por outro lado, a organização do grupo ajudou a alavancar a carreira política de ambos, mas especialmente a de Meire, já que, a partir

de meados dos anos 2000, ela fica responsável pelo grupo de samba, ao passo que Cacaí passa a cuidar exclusivamente da cooperativa.

Em 1996 Cacaí já era presidente da AMELC quando, segundo Meire, os moradores do bairro sugeriram que ele fosse candidato a vereador, ao que ele se negou e nenhum morador do bairro se elegeu. Nas eleições de 2000 a pressão para que fosse candidato aumentou, já que a comunidade havia passado quatro anos sem representante na Câmara Municipal. Cacaí, então, candidata-se e se elege, reelegendo-se para um novo mandato em 2004. Foi em 2005, durante o segundo mandato de Cacaí, que Meire passou a se envolver com o Samba de Roda Esmola Cantada, tornando-se *sambadeira* do grupo para, em 2007, assumir a coordenação junto com Clarício, cujo perfil ainda será apresentado neste capítulo. Assim, Clarício passou a se responsabilizar exclusivamente pela parte musical do grupo e Meire pela negociação de *tocadas*, burocracia e figurinos; em suma, pela *presidência* do grupo. Em 2008, Cacaí resolve não candidatar a uma nova reeleição e os moradores do bairro começam a sugerir a candidatura de Meire, que resolve, a princípio, não disputar o cargo. Foi então que Tato Pereira²⁸ foi a sua casa para convencê-la a se candidatar.

Meire fez a sua inscrição no último dia, candidatando-se pelo Partido Social Liberal - PSL e elegendo-se com 576 votos²⁹. Em 2012 Meire conseguiu, ainda pelo PSL, a reeleição com 532 votos, sendo eleita pelo coeficiente eleitoral³⁰. Por fim, em 2016 Meire resolve não se candidatar novamente. Ela me contou que se cansou da política e de seus jogos de trocas de favores, afirmando que o momento político do país está ruim e que ela já tem o seu trabalho como líder comunitária e *presidente* do Samba de Roda Esmola Cantada. Seguindo a lógica da associação do bairro funcionar como um trampolim para a política institucional, nas eleições de 2016 quem saiu

²⁸ Fernando Antonio da Silva Pereira, nascido em 1971 e mais conhecido como Tato Pereira, era, então, candidato a reeleição à prefeitura de Cachoeira. Tato Pereira é da família Pereira, uma das ricas e poderosas de Cachoeira, dona de supermercados, padarias e farmácias na cidade. Tato foi prefeito de Cachoeira pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB entre os anos de 2005 e 2012, quando foi substituído por seu sobrinho, Carlos Pereira. Candidatou-se pelo Partido da Social Democracia Brasileira - PSDB em 2014 ao cargo de deputado estadual. Teve 24.915 votos e não foi eleito, ficando como suplente do partido. Em 2016 foi novamente candidato a prefeito de Cachoeira pelo PSDB, ganhando a eleição com 62,60% dos votos, ou 11.920 votos. Carlos Pereira não disputou as eleições de 2016 alegando problemas políticos e familiares, mas os boatos que correram por Cachoeira contavam que Carlos – que havia rompido as relações com o tio – havia sido ameaçado por Tato, que o impediu de se candidatar.

²⁹ Disponível em <https://www.eleicoespolitica.net/candidatos-a-vereador-2008/cachoeira-ba/>. Acesso em 23 nov 2018.

³⁰ Disponível em <http://www.eleicoes2012.info/meire-de-cacai/>. Acesso em 23 nov 2018.

como candidato na condição de liderança comunitária da Ladeira da Cadeia foi o então presidente da AMELC, Nino, afilhado de Clarício. Entretanto, ele não se elegeu.

Foi no Esmola Cantada que Meire começou a *sambar*, afirmando que até hoje não *samba* tão bem quanto os cachoeiranos. No grupo, além de atuar como *sambadeira*, faz as respostas dos sambas junto ao restante do coro feminino. A filha de Meire e de Cacaí, Liv Lobo, também foi *sambadeira* do Esmola Cantada até se mudar para Salvador. Já o projeto de gravação do segundo CD do grupo, aprovado em edital da Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia, foi elaborado e executado por Alan Lobo, sobrinho de Meire e Cacaí e produtor cultural em Salvador.

Meire afirma que abandonou a carreira política, mas que não abandona o Esmola Cantada. Aliás, a própria entrada no grupo é interpretada por Meire como um dos fatores que contribuíram para a sua eleição para vereadora, já que isso a tornou mais atuante e visível na comunidade. Em seus mandatos como vereadora ela participou nas conferências municipais de cultura e buscou, junto a outras lideranças, o aumento do cachê que a prefeitura paga aos grupos artísticos de samba de roda. Foi também pela questão do valor do cachê pago pela prefeitura que Meire se envolveu em um conflito com *sambadores* de outros grupos. Nesse caso, Meire foi a principal responsável por furar o boicote a eventos promovidos pela Prefeitura Municipal feito pelos grupos de samba de roda durante a segunda gestão de Tato Pereira como veremos no próximo capítulo.

1.4.2. Nal Nego Bom – o candidato

Nal Nego Bom (Nailton dos Santos) nasceu em Cachoeira, no ano de 1980. Cresceu no Alto da Levada, uma ladeira que pertence ao bairro do Caquende e que faz a ligação da região central da cidade com várias comunidades rurais – como a Terra Vermelha e o Quebra Bunda – e terreiros de Candomblé – como o Incimimó e o Lobanekum. Seu pai foi fundador de um grupo de samba de roda de São Félix chamado Unidos do Salva-Vidas, que acabou se desarticulando com a sua morte e no qual Nal tocou. Ao se tornar órfão e mesmo não sendo o filho mais velho, Nal se converteu no arrimo da família, o que gerou uma relação de respeito e obediência de seus irmãos mais novos para com ele. Dentre os vários irmãos, Nal é o mais velho de um grupo de quatro que são *sambadores*: Nal, Budião, Bida e Ryan, em ordem

decrecente de idade, sendo que Nal está com trinta e nove anos e Ryan com dezesseis.

Não foi apenas com o pai que Nal aprendeu a *sambar*, já que desde criança fazia parte de um grupo de capoeira em que também tocava samba, além de ter passado por um grupo de *partido alto* chamado Brotou Samba, já fora de atividade. Além do samba e da capoeira, Nal também fez parte da quadrilha junina do Colégio Paroquial, assim como também passou, já adulto, a formar parte da orquestra de percussão do Maestro Bala (Balainho), responsável pelas batucadas dos jogos de futebol no estádio 25 de Junho e pela *charanga* da Festa de Nossa Senhora d'Ajuda. Já adulto, coordenou por alguns anos a *quadrilha junina*³¹ Boca Juniors do bairro do Caquende. Outro espaço em que aprendeu samba e desenvolveu sua técnica de tocador de instrumentos de percussão foi no Candomblé, já que é *ogã suspenso*³² pelo *Boiadeiro* do terreiro Lobanekum, mesma casa onde sua mãe foi *equédi*³³.

Ainda em 2002, Nal começou a organizar o seu próprio grupo de samba – o Semente do Samba-, cuja existência foi intermitente ao longo dos anos seguintes: o grupo se reunia em *carurus* e encontros de amigos, mas não figurava na programação das festas públicas da cidade, não apareceu no inventário do IPHAN (2006) e tampouco no trabalho de pesquisadores e produtores culturais. O grupo, portanto, existia no regime dos *sambas de vizinho*, mas não no regime das *tocadas*. Ao longo dos anos, Nal passou a fazer um esforço deliberado em levar o seu grupo para um patamar de institucionalização que permitisse a entrada no regime das *tocadas*. Essa não é uma tarefa simples, especialmente se capitaneada pela figura de uma liderança que não era reconhecida como um grande *sambador* da cidade, ainda que a sua qualidade técnica e a de seus irmãos seja reconhecida entre os pares.

A questão central é que Nal não construiu uma trajetória sólida de *sambador* em outros grupos antes de criar o seu próprio: com isso, sua atuação no regime dos *sambas de vizinho* de sua comunidade era incontestável, porém seu grupo não encontrava

³¹ *Quadrilhas juninas* são grupos de dança muito comuns durante os festejos juninos no Nordeste. No Recôncavo Baiano existem dezenas de *quadrilhas juninas* que disputam concursos de grupos de quadrilha em várias cidades da região.

³² *Ogã suspenso* é aquele que ainda não passou pelo ritual de confirmação, que é o tipo de iniciação do *ogã* no Candomblé.

³³ Cargo feminino ocupado por mulheres que não incorporam entidades e orixás e que auxiliam nas mais diversas tarefas dos terreiros de Candomblé.

a legitimidade necessária para entrar no regime das *tocadas*. A trajetória de Nal nos mostra o seu esforço em dotar o grupo Semente do Samba de longevidade e estabilidade, estratégia que começou a obter sucesso nos últimos anos, especialmente com o grupo alimentando as suas pretensões políticas.

Nal reconhece que existem na cidade grupos de samba de roda mais *evoluídos*, como o Filhos do Caquende e o de Dona Dalva, mas se queixa que os projetos e os recursos advindos do poder público se concentram neles e nunca chegam aos grupos novos, que sequer têm os seus projetos avaliados pela Prefeitura. Com isso, Nal advoga por uma política redistributiva dos recursos destinados – através de diversos meios – aos grupos de samba de roda, buscando que os grupos mais jovens e menos institucionalizados – como o seu - também possam se beneficiar. Na prática, Nal demanda um alargamento das possibilidades de acesso ao regime de *tocadas* para novos grupos. Foi em 2018 que o Semente do Samba deu um passo importante nesse sentido, tornando-se parte da programação oficial do São João Feira do Porto de Cachoeira, lugar reservado aos grupos reconhecidos pela Prefeitura Municipal como profissionais. Nal se queixa que muita gente afirmou que eles iam *fazer merda* e que não tinham condições de subir no palco, mas que, contrariando essas expectativas, a *tocada* foi um sucesso e rendeu muitos elogios.

Desde meados dos anos 2000, Nal constrói a sua trajetória como liderança comunitária. Essa, contudo, nunca passou pela estrutura de uma associação de bairro. O seu lastro advém, justamente, da atuação de Nal à frente de grupos culturais. Assim, em 2008 ele se candidatou pela primeira vez a vereador em Cachoeira pelo Partido Republicano-PR, teve apenas 37 votos e não foi eleito³⁴. Oito anos depois, Nal se candidatou novamente a vereador, dessa vez pelo Partido Democrático Trabalhista-PDT. Sua candidatura, entretanto, foi indeferida e os seus votos não foram computados³⁵. Nal agora planeja a sua candidatura para 2020 com mais cuidado. Como parte da estratégia, fez campanha para a candidata a deputada estadual Fabíola Mansur, que foi eleita no pleito de 2018 pelo Partido Socialista Brasileiro-PSB. Com isso, ganhou projeção ao ter a sua imagem associada à da deputada, assim

³⁴ Disponível em <https://www.eleicoespolitica.net/candidatos-a-vereador-2008/cachoeira-ba/>. Acesso em 20 dez 2018.

³⁵ Disponível em <https://especiais.gazetadopovo.com.br/eleicoes/2016/cachoeira-ba/vereador/nal-nego-bom-12000/>. Acesso em 20 dez 2018.

como abriu a possibilidade de tê-la em seu palanque – ou pelo menos o seu apoio formal e nas redes sociais - nas próximas eleições municipais.

Por outro lado, Nal começou a organizar eventos em que aparece como uma figura pública que trabalha para a comunidade. No caso, ele tem organizado bingos em sua comunidade – o Alto da Levada – e em outras localidades vizinhas – Quebra Bunda, Terra Vermelha, Caquende e Tabuleiro. Nesses bingos são oferecidos diversos prêmios, sendo que o maior deles é, geralmente, um bode. O Semente do Samba acompanha Nal em todos esses eventos. A presença do grupo atrai o público e faz com que as pessoas permaneçam no evento por algumas horas dançando, bebendo e conversando. Esses eventos criaram uma agenda de *tocadas* para o Semente do Samba, que até pouco tempo atrás raramente se apresentava. Além dos três irmãos mais novos, estão no grupo dois sobrinhos e uma cunhada de Nal. Ou seja, vários familiares sobre os quais Nal, como mais velho e arrimo de família, tem autoridade. Com o aumento do número de *tocadas*, os irmãos de Nal que tocavam em outros grupos passaram a lidar com conflitos de agenda, gerando atritos com outros presidentes.

1.5. Presidentes do samba

Essa seção apresenta três trajetórias que se enquadram na categoria local de *presidente* de samba. O *presidente* é o responsável pela negociação de *tocadas*, pagamento de cachês, compra e manutenção de bens e por falar em nome do grupo de samba em qualquer situação. A categoria de diretor, *presidente* ou dono do grupo de samba já havia sido identificada em Cachoeira por Rosa Maria Zamith (1995) em pesquisa de campo de 1992. A primeira trajetória dessa seção é a de Bau do Samba, *presidente* do Samba de Roda Filhos da Barragem. Além de fundador do samba e mantenedor financeiro do grupo nos momentos em que as *tocadas* não foram capazes de sustentar a atividade, a autoridade de Bau se funda na sua condição tanto de patriarca da família como de figura de respeito na sua comunidade, sendo que boa parte do grupo é formada por parentes, afilhados e vizinhos. Bau, além de *sambador*, é treinador de futebol e sargento aposentado da Polícia Militar do Estado da Bahia.

A segunda trajetória é a de Zel do Samba, *presidente* do Samba de Roda Filhos do Caquende, de que faz parte desde a fundação. Apesar de ser bem mais jovem que os fundadores do grupo e ter um irmão mais velho dentre eles, foi pela

responsabilidade com a organização do Filhos da Barragem ao longo dos anos que Zel ganhou a legitimidade para atuar como *presidente* do grupo no final dos anos 1980, quando ainda era um jovem de pouco mais de vinte anos.

Por fim, a terceira trajetória é de César do Samba, atual *presidente* do Samba de Roda Filhos de Nagô, de São Félix. Era César quem organizava a brincadeira entre amigos que acabou por resultar na fundação do grupo. Com a formalização do grupo em 1968, contudo, a presidência recaiu sobre seu Mário, considerado, então, o mais adequado para a função. Ao longo das décadas, César foi o braço direito de Mário na organização do grupo e, com a sua morte em 2014, herdou o cargo de *presidente*. A autoridade de César, portanto, provém tanto de sua proeminência como fundador do grupo, bem como por sua longa atuação ao lado de Mário. Na ausência dele, tornou-se o herdeiro natural do cargo.

1.5.1. Bau do Samba – o sargento

Bau do Samba (Osvaldo Santos da Silva) nasceu em Cachoeira, em 1957, e foi criado na Barragem da Boa Vista, responsável pelo abastecimento de água das cidades de Cachoeira e São Félix e onde seu pai – Zé Pereira – trabalhava como vigia. Bau trabalhou na construção civil e foi operário de fábrica, primeiro em Cachoeira e depois em Salvador, até que, aos 23 anos, passou no concurso da Polícia Militar do Estado da Bahia, instituição na qual se aposentou com a patente de sargento.

Em 1983, Bau fundou o Samba de Roda Filhos da Barragem, nomeado em homenagem à barragem nas margens da qual se criou. Desde a sua fundação até hoje, Bau é o *presidente* do Samba de Roda Filhos da Barragem. Como veremos adiante, Bau tentou, sem sucesso, transferir a presidência do samba primeiro para um dono de restaurante e depois para seu filho mais velho, Tampinha (Josivaldo). Com o pai e seu compadre Adalberto, Bau começou a tocar samba por volta de 13 anos. Seu pai tinha um grupo informal composto de parentes e amigos que animava *carurus* e outras festas na zona rural de Cachoeira, tocando sambas e forrós. Bau começou no pandeiro e depois comprou um timbal com Roque – um músico de *reggae* -, passando o pandeiro para o afilhado de seu pai e seu irmão de criação, Caboré, que até hoje o acompanha no Samba de Roda Filhos da Barragem, agora junto ao seu filho, Adriano.

O grupo informal de tocadores arregimentado pelo seu pai não recebia cachê pelas *tocadas* que fazia, que eram, segundo Bau, *0800*, ou seja, gratuitas. Aos

tocadores que acompanhavam seu pai, iam se somando aqueles que estavam presentes na festa, que se revezavam nos instrumentos, muitas vezes até o raiar do dia. Seu Zé Pereira também dava muitos *carurus* na sua casa, no aniversário dos filhos e nos dias de São Cosme e Damião, Santo Antônio e São Roque. Por volta dos anos 1980, o pagamento de cachê pelas *tocadas* se tornou comum e a aumentar paulatinamente de valor, o que coincidiu com o período em que seu pai, dada a idade avançada, decidiu abandonar as *tocadas*. Foi nesse período que Bau resolveu convidar parentes e amigos para fundar o Samba de Roda Filhos da Barragem, inspirado em outros grupos que já haviam se formado na região e pensando em dar conta do crescente número de convites que vinha recebendo para *tocadas*.

Com relação a essa questão, Bau disse: “Eu vi que dava para formar um grupo de samba” (Entrevista em 27/01/2017). Assim, antes não *dava* para *formar* um grupo de samba, mesmo que há décadas o grupo informal de seu pai tocasse nos *carurus* e festas. Para que fosse possível *formar* um grupo de samba, era preciso que este fosse uma atividade que gerasse renda e permitisse, mesmo que parcialmente, a remuneração dos *sambadores* e a compra de figurinos, instrumentos e equipamento de som. Do mesmo modo, a formação de um grupo de samba de roda demandava que o grupo de tocadores se expandisse para além da rede de parentes e vizinhos e abarcasse *sambadores* profissionais de outros bairros, como foi o caso de seu Pedro Galinha Morta, do finado Rochedo (cavaquinho) e de Ivan da Maraca, que passam a integrar o grupo logo nos primeiros anos de sua atuação.

Tudo isso se torna possível em um contexto no qual as *tocadas* são remuneradas com cachês. O núcleo do grupo - e que posteriormente viria a ser o coletivo fundador da Associação Cultural Filhos da Barragem, que representa o grupo - seguia a ser a rede limitada de parentes e vizinhos do bairro da Lagoa Encantada. Já os tocadores profissionais, mesmo que passem anos atuando em um grupo, não chegam a formar esse núcleo sólido, tendo uma relação menos visceral com os grupos em que tocam.

No final dos anos 1980 Bau tentou transferir a presidência do grupo para Osmário, que era dono do restaurante Recanto de Oxum, muito frequentado por turistas no Centro Histórico de Cachoeira. Lá eles passaram a tocar todo final de semana mediante o pagamento de cachê. Como Osmário ficou devendo alguns cachês para o grupo, Bau tirou-o da presidência. Antes de sair, no entanto, Osmário negociou

com a prefeitura a *tocada* do grupo no São João Feira do Porto de 1984, que foi a primeira apresentação de grande porte do grupo.

Bau também é compositor de sambas e vários deles formam parte do repertório do grupo, assim como alguns sambas de sua sogra, dona Dejanira. Além do samba, sua outra paixão é o futebol: até hoje ele pratica o esporte todos os finais de semana, jogando no mesmo ritmo que os garotos de vinte e poucos anos e apresentando uma compleição física impressionante para a sua idade. Bau também deu, voluntariamente e por muitos anos, treinos de futebol para os jovens do seu bairro. Seja pelo samba ou pelo esporte, Bau é uma referência para a juventude da Lagoa Encantada e é entre esses jovens que recruta os novos integrantes do Filhos da Barragem, que tem como uma de suas marcas a presença majoritária de jovens entre os componentes. A predominância dos jovens influencia no modo de tocar samba do grupo, como veremos mais à frente.

1.5.2. Zel do Samba – o marujo

Zel do Samba (José Pereira da Conceição) nasceu em Cachoeira, em 1967. Atualmente é o *presidente* do Samba de Roda Filhos do Caquende. Zel é filho de Jerônimo, já falecido, que foi *pai-de-santo* do terreiro Lobanekum, um dos mais antigos da cidade, fazendo parte do conjunto de terreiros baianos tombados pelo IPAC (IPAC, 2015). Atualmente o terreiro está sob a liderança de Mãe Lúcia e Zel segue a *dar obrigação* como *filho-de-santo* da casa. O Lobanekum fica na Terra Vermelha, uma longa ladeira na zona rural de Cachoeira que liga a zona urbana com os quilombos da região do Iguape. A infância de Zel se deu entre o bairro do Caquende e o terreiro, servindo como garoto de recados para o pai.

Zel aprendeu a tocar e cantar samba nos *carurus* e *rezas* da vizinhança e nos *toques de caboclo* do Lobanekum. Em sua infância ainda alcançou os festejos de Reis e a *esmola cantada* de sua tia, duas manifestações que já não acontecem mais no bairro. Quando o Samba de Roda Filhos do Caquende foi fundado, em 1983, Zel ainda era adolescente e passou a fazer parte do grupo desde o começo, primeiro tocando pandeiro e timbal, passando depois para a viola. Aos poucos Zel assumiu a responsabilidade pela organização do grupo e, com a saída ou morte dos *sambadores* mais velhos, recebeu a função de *presidente* ainda no final dos anos 1980. Vale ressaltar, contudo, que entre os fundadores do grupo estava seu irmão mais velho, Chuíte, mas a responsabilidade do grupo recaiu sobre ele.

Foi Zel quem organizou a construção da sede do grupo em um terreno doado pela prefeitura na gestão de Dinho Farofa (Raimundo Leite - 2001-2004), sendo que a obra foi feita em regime de mutirão com materiais doados pela gestão municipal subsequente (Tato Pereira – 2005-2008). Enquanto *presidente*, Zel é o responsável por negociar, fechar e organizar as *tocadas* para as quais o Filhos do Caquende é contratado, assim como recebe o pagamento dos cachês. Zel também decide qual será a divisão dos cachês entre os *sambadores*, fazendo a distribuição dos recursos e administrando a parte que fica para a caixinha do grupo - que financia parcialmente as reformas na sede, a organização de festas e a compra de instrumentos e equipamentos de som. Em meados dos anos 2000 Zel saiu da presidência do grupo por alguns anos, que foi assumida por Wagner Cruz, retornando Zel ao cargo com a saída de Wagner, que deixou o Filhos do Caquende para criar um grupo de *partido alto*, o Morenos do Samba.

Durante a adolescência Zel chegou a ser aluno da banda filarmônica Minerva Cachoeirana, mas abandonou os estudos antes de aprender a ler partituras e escolher um instrumento. Dois de seus filhos seguiram os passos do pai e também entraram para a Minerva: Jhan e Camilo. Como o pai, Camilo logo abandonou as aulas da filarmônica, mas Jhan seguiu e hoje é saxofonista da banda principal. Tanto Jhan como Camilo fazem parte do Filhos do Caquende, tocando instrumentos de percussão, bem como de corda.

1.5.3. César do Samba – o sucessor

César do Samba (Evandro César Pereira Lessa) faz parte do Samba de Roda Filhos de Nagô (São Félix) desde a sua fundação, em 13 de maio de 1970. O grupo começou como uma brincadeira de amigos - uma *zuada* - na porta do Banco do Brasil de São Félix e ao redor do tabuleiro de uma *baiana* que vendia acarajé ali. Através da brincadeira o samba foi ganhando fama na cidade, passando a ser convidado para *carurus* e festas particulares. Daí ele começou a ser chamado de Samba de César, em alusão ao organizador da brincadeira, que anos depois viria a ser conhecido como César do Samba ou César de Nagô. Aos poucos o samba se organizou, os primeiros integrantes compraram novos instrumentos e, como decorrência desse processo, a reunião de amigos se formalizou em um grupo, o Filhos de Nagô. A partir daí, César cedeu a liderança do grupo para seu Mário, que atuou como *presidente* do grupo – e da associação que o representa como pessoa jurídica – até a sua morte, em 2014.

Ainda que a brincadeira tenha se organizado ao redor de César, foi seu Mário o responsável pelo salto de organização que resultaria em um dos grupos mais antigos e longevos da região. César, contudo, sempre foi ativo na gestão do grupo e de suas atividades, sendo o herdeiro natural de Mário no cargo de *presidente* do grupo e da associação³⁶. Além de atual presidente do grupo, César – dono de um timbre de voz grave e rouco – é também o *puxador* do Filhos de Nagô e o responsável por negociar as *tocadas* do grupo.

César e Mário participaram ativamente do processo de patrimonialização do samba de roda, sendo que o pedido de registro para o IPHAN é assinado por Mário na qualidade de presidente da Associação Cultural Filhos de Nagô³⁷. Os dois *sambadores* foram atuantes nos primeiros anos da ASSEBA e defenderam a vinda da sede da associação para a antiga estação ferroviária de São Félix. Com a decisão polêmica do IPHAN de levar a sede para Santo Amaro da Purificação (Sandroni, 2010), César e Mário perderam o interesse pelas reuniões da ASSEBA e se afastaram do processo de patrimonialização como um todo. Hoje, César não sabe sequer quem está na diretoria da associação e fala de modo crítico da patrimonialização, afirmando que ela trouxe poucos resultados para os *sambadores* da região, ao passo que beneficiou excessivamente alguns poucos grupos.

1.6. Acadêmicos do samba

Entre os acadêmicos do samba há duas trajetórias para destacar. A primeira é mais ampla e compreende diversos pesquisadores e produtores culturais que circulam ou residem na região e que acabaram por se envolver de modo mais profundo com os *sambadores*. A segunda é mais restrita e compreende cachoeiranos que possuem uma formação em pedagogia musical e que levam uma forma de aprendizagem formalizada para o samba.

³⁶ Nem sempre o presidente formal das associações que representam os grupos de samba de roda coincide com a pessoa que exerce a presidência de fato. Isso se dá tanto pela falta de regularidade na documentação do *presidente* de fato, que fica impedido de presidir formalmente a associação, como pela exigência de eleições regulares com alternância da diretoria presente no estatuto da maioria das associações – que costumam utilizar um formato padrão de estatuto pouco adequando ao cotidiano dos grupos de samba de roda.

³⁷ Como já informado, as duas outras assinaturas do pedido são de dona Dalva Damiana de Freitas e de Francisca Helena Marques.

Com relação ao primeiro caso, geralmente os papéis de pesquisador e produtor se misturam e a maioria dos pesquisadores se envolve na elaboração e execução de projetos culturais, assim como também produtores culturais assumem atividades de pesquisa. Essas figuras são bastante comuns no Recôncavo Baiano desde os anos 1980 e eu acabei por me tornar uma delas. No caso de Cachoeira, a trajetória pessoal dessa categoria de maior relevância é a de Francisca Helena Marques, que já está na cidade há quase duas décadas. Através de sua amizade e parceria com *sambadores* da região – especialmente dona Dalva e Dedão –, dos projetos que participou e coordenou, de sua atuação como professora da UFRB e de sua presença no cotidiano da cidade, Francisca acabou por se tornar uma figura relevante no samba de Cachoeira.

A segunda categoria tem como principal representante o maestro Clarício Mascarenhas. Apesar de ter crescido convivendo com os eventos de samba no bairro da Ladeira da Cadeia, Clarício não é considerado um *sambador*, ainda que seja respeitado entre os *sambadores* por sua condição de maestro e professor. Mesmo assim, ele assumiu a coordenação musical do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, onde imprimiu certas formas de fazer música próprias de seu treinamento musical ocidental. Mesmo sendo uma figura singular em Cachoeira, Clarício representa uma tendência de mudança no processo de aprendizagem no samba, como discutirei mais a fundo no próximo capítulo. Nela, a aprendizagem do samba é cada vez mais institucionalizada nos grupos de samba de roda, inclusive através da realização de atividades antes incomuns, como ensaios e oficinas. Mesmo que a formação acadêmica de Clarício seja excepcional entre os *sambadores*, alguns responsáveis por ministrar oficinas de samba de roda na cidade possuem formação conservatorial em música ou experiência em pedagogia musical.

1.6.1. Francisca – a professora

Francisca (Francisca Helena Marques) é de Rio Claro, interior de São Paulo. Sua primeira ida a Cachoeira ocorreu no final dos anos 1990, quando viajou para conhecer a Festa de Iemanjá de Salvador e aproveitou para passar por Cachoeira, onde conheceu dona Dalva e fez uma gravação em áudio do Samba de Roda da Suerdieck. Prometeu voltar assim que possível e, alguns meses depois, apareceu sem avisar na casa de dona Dalva, com quem construiu ao longo do tempo uma relação de amizade e parceria.

Em 2000 Francisca foi aprovada no Mestrado em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e, decidida a pesquisar sobre o samba de Cachoeira, mudou-se para a cidade, onde vive até hoje. A princípio, Francisca morou alguns anos com Lucidalva, filha de dona Dalva. O curso de mestrado resultou na dissertação *Samba de Roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica* (Marques, 2003). Logo após a defesa de sua dissertação de mestrado, Francisca foi convidada por Carlos Sandroni para integrar a equipe contratada pelo IPHAN para ir a campo realizar o levantamento preliminar do processo de registro do samba de roda como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Isso expandiu a rede de atuação de Francisca – até então restrita ao samba de Cachoeira – para várias cidades do Recôncavo Baiano.

Alguns anos depois Francisca ingressou no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, trabalhando sob a orientação do professor Tiago de Oliveira Pinto. Em sua tese de doutorado - *Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance* (Marques, 2008) -, o samba continua a ser um personagem importante, porém o foco da pesquisa se desloca para a Irmandade da Boa Morte e para a importância do samba no contexto dos rituais da Festa da Boa Morte e Glória realizada pelas irmãs.

Ainda no começo dos anos 2000 Francisca criou a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo Baiano - Laboratório de Etnomusicologia – LEEA e com essa organização conseguiu aprovar e executar vários projetos de documentação e registro em conjunto com *sambadores* de Cachoeira. A associação segue em atividade, mas já não é a única instituição a partir da qual Francisca atua. Em 2014 Francisca foi aprovada em um concurso público da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, assumindo o cargo de professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT/UFRB) em Santo Amaro da Purificação. Além da docência e orientação de trabalhos de pesquisa no CECULT, Francisca criou e coordena na universidade o Núcleo de Memória e Documentação do Recôncavo (NUDOC/UFRB), instituição responsável pela documentação e gestão de arquivos relativos às manifestações culturais e religiosas de Cachoeira. Através de vários projetos, o NUDOC foi responsável pela documentação audiovisual e catalogação de registros e objetos de diversas festas de

Cachoeira, assim como pela realização de exposições no espaço físico do Núcleo, localizado na rua Ana Néri, ao lado da Casa do Samba de Dona Dalva.

Atualmente Francisca coordena cinco projetos de pesquisa que, direta ou indiretamente, trabalham com o samba de Cachoeira e seus personagens: Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual; Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas; Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte: festa, música, gênero e trajetórias de vida; Sambadeiras do Recôncavo: gênero, memória e pedagogias; e Estudo da performance e estética musical do Samba de Roda de Cachoeira e região. Nesses projetos, alunos de graduação dos cursos de Artes Visuais, Cinema, Ciências Sociais e História atuam como pesquisadores – bolsistas e voluntários. Assim, mesmo com poucos recursos financeiros, a articulação entre o NUDOC, os projetos de pesquisa em andamento e a estrutura de estúdios de edição e empréstimo de equipamentos de registro audiovisual da UFRB gera um grande potencial de pesquisa e registro. Isso tem resultado em uma produção prolífica de material audiovisual sobre o samba e outras manifestações culturais e religiosas de Cachoeira, além da aproximação do corpo discente da UFRB com personagens importantes da cidade.

Francisca – ou professora Francisca, como muitos a chamam – é uma figura conhecida pela grande maioria dos *sambadores* da cidade. No entanto, suas relações mais intensas foram com Dedão, do Samba de Roda Amor de Mamãe, e com dona Dalva. A convite de Francisca, Dedão trabalhou como um dos motoristas da equipe de pesquisa coordenada por Sandroni, levando os pesquisadores a várias cidades da região em um velho carro modelo Brasília. Como Dedão faleceu inesperadamente em 2004, houve pouco tempo para que Francisca desenvolvesse projetos culturais com ele e seu grupo de samba de roda, sendo que da parceria com ele ficou apenas um registro em áudio do Amor de Mamãe. Foi com dona Dalva que Francisca elaborou e coordenou uma série de projetos culturais, entre eles os dois CDs gravados pelo grupo. Foi também através de Francisca que dona Dalva criou sua associação e passou a atuar através de uma pessoa jurídica. Nesse processo, muitos familiares de dona Dalva se tornaram pessoas próximas a Francisca, especialmente Any, a quem Francisca treinou para fazer a elaboração e gestão dos projetos de dona Dalva.

1.6.2. Clarício/Cal – o maestro

Clarício (Clarício Mascarenhas Marques) nasceu em Cachoeira, em 1961, e foi criado no bairro da Ladeira da Cadeia, sendo batizado aos pés da Santa Cruz. Clarício é homônimo do pai, Clarício Marques, um dos mais importantes professores da banda filarmônica Minerva Cachoeirana, da qual o filho viria a se tornar maestro. Para ser distinguido do pai, o Clarício filho acabou conhecido pelo apelido de Cal. Desde os doze anos Clarício foi aluno da Minerva Cachoeirana, tendo escolhido um instrumento pouco comum entre os alunos, o bombardino. Aos quinze anos, quando foi aprovado na prova para formar parte da banda da Escola Técnica Federal, Cal se mudou para Salvador.

Na Ladeira da Cadeia a família de Clarício foi uma das que se tornaram responsáveis pelos cuidados e culto da Santa Cruz instalada na sede da associação dos moradores do bairro. Com os estudos no colégio e na filarmônica e a necessidade de trabalhar ajudando o pai e o tio, Clarício tinha pouco tempo livre, frequentando pouco os eventos do samba na juventude. Por outro lado, foi justamente na época da infância e juventude de Cal que a *esmola cantada* do bairro permaneceu desativada devido ao falecimento de seu responsável, seu Nonô. Além disso, o fato de ser aluno da filarmônica também o afastou do samba em um primeiro momento: se hoje não é muito comum *sambadores* frequentarem as filarmônicas, nem alunos da filarmônica participarem assiduamente de sambas, na infância de Cal essa circulação era ainda mais rara. O encontro de Cal com o samba só aconteceria na vida adulta.

Na Escola Técnica Federal de Salvador, Cal fez o curso de Eletrônica, o que o levou, anos depois, ao seu atual emprego na Companhia Hidrelétrica do São Francisco - CHESF de Salvador. Durante os estudos técnicos, Cal integrou a banda da escola e a Banda do Parque da Cidade tocando bombardino. Aos finais de semana, voltava a Cachoeira para ensaiar com a banda da Minerva. Já empregado na CHESF, Cal fez o curso noturno de Licenciatura em Eletricidade na Universidade do Estado da Bahia - UNEB. Ao finalizar o curso na UNEB, Cal passou no vestibular para Licenciatura em Música na Universidade Federal da Bahia – UFBA, onde também fez parte da Banda Sinfônica da UFBA.

Ao final do curso, no começo dos anos 1990, Cal fez seu estágio docência na Minerva Cachoeirana, o que o aproximou novamente da filarmônica onde havia estudado as primeiras lições de música. Após o final do estágio, Cal diz que se sentiu

obrigado a devolver para a sociedade a oportunidade que teve de fazer dois cursos em universidades públicas. Assim, seguiu dando aulas na Minerva voluntariamente, viajando de Salvador para Cachoeira nas folgas do trabalho. Voltando alguns anos no tempo, Cal havia passado no concurso do governo do estado para ser professor nos cursos técnicos de eletrônica, do qual se licenciou para fazer o curso de música. Ao terminar o curso e reassumir o cargo, conseguiu ser cedido para a Prefeitura Municipal da Cachoeira, que o deixou a disposição da Minerva, instituição da qual passou a ser professor oficialmente - tudo isso sem deixar o emprego na CHESF.

Com as idas e vindas e mesmo morando em Salvador, Cal nunca se distanciou da Minerva e nem do bairro de sua família, a Ladeira da Cadeia. Em 1996 ele foi convidado para ser o *juiz provedor*³⁸ da Festa da Santa Cruz, que havia sido retomada, juntamente com a *esmola cantada* do bairro. Como *juiz provedor*, Cal propôs ensaiar um coral de moradores para cantar na missa da festa. A partir desse episódio, Cal foi convidado por Cacaí para ser o coordenador musical do recém-criado Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, que se formaria ao redor do mesmo grupo de moradores que faziam a *esmola cantada* e que estavam ensaiando o coral. Foi a partir daí que Cal estabeleceu um regime de ensaios no grupo ao qual seu Carlito se recusou a atender. Cal então determinou que quem não ensaiasse não participaria das *tocadas*, episódio que levou, algum tempo depois, à saída de seu Carlito.

Desde então, Cal segue como o coordenador musical do Esmola Cantada, com o qual já excursionou por diversas cidades da Bahia e gravou dois CDs. Ele também segue em suas funções na Minerva Cachoeira, dando aulas e regendo a banda, mesmo que o período pelo qual foi cedido para a Prefeitura tenha acabado e ele siga a atuar, outra vez, voluntariamente. Cal também não abandonou os ensaios e a regência do coral que faz a parte musical da missa da Festa da Santa Cruz. Ainda que lhe falem alguns anos para se aposentar, Cal já planeja o seu retorno definitivo para Cachoeira, único lugar que, segundo ele, sente-se pleno e feliz. Mesmo trabalhando em um regime de 40 horas semanais em Salvador – que fica a duas horas de viagem de

³⁸ Na Festa da Santa Cruz, como em outras festas religiosas de Cachoeira, o *juiz provedor* de cada ano da festa é a maior autoridade no processo decisório da festa, só respondendo ao *juiz perpétuo*, cargo vitalício que, no caso da Santa Cruz, é ocupado por Cabo Alfredo. O *juiz provedor* daquele ano, portanto, toma as decisões sobre os detalhes de cada momento da festa e é também um dos principais responsáveis pelo seu financiamento. Em geral, o *juiz provedor* é uma pessoa respeitada na comunidade e com renda suficiente para cumprir com as suas obrigações financeiras.

Cachoeira -, Cal vem pelo menos duas vezes ao longo da semana para a cidade natal. Cal chega no começo da noite de quinta-feira para ensaiar com a banda da Minerva e sai na madrugada da sexta-feira direto para o trabalho; no mesmo dia à noite, ele já está novamente na cidade, voltando para Salvador, geralmente, no domingo à noite.

1.7. Marginais do samba

Nessa seção abordo o caso de três figuras relevantes para grupos de samba de roda da cidade, mas que acabaram se desligando dessas organizações. Cada qual apresenta um motivo de natureza distinta para o abandono da atuação nos grupos e cada um dos casos exemplifica uma fronteira social para o samba. As três trajetórias aqui apresentadas não configuram uma categoria local, mas sim representam relações distintas que convergem ao tencionarem as fronteiras do samba: no primeiro caso, entre o regime dos *sambas de vizinho* e o das *tocadas* – seu Carlito; no segundo, a fronteira entre o regime das *tocadas* e o universo mais abrangente da música profissional da cidade de Cachoeira - Valmir da Boa Morte; por fim, entre o samba como um todo e um grupo social para o qual o samba é um tabu, o dos evangélicos – caso de Tampinha. Por isso, fiz a opção de agrupar as três trajetórias sobre a denominação de *marginais do samba*, já que elas se localizam nas margens de regiões fronteiriças do samba.

1.7.1. Seu Carlito – o ermitão

Seu Carlito nasceu em 1942 na Usina Dom João, antiga usina de açúcar na zona rural de Cachoeira, já próxima à divisa com Santo Amaro da Purificação. Antes de se fixar em Cachoeira, há mais de quarenta anos atrás, seu Carlito viveu e trabalhou em vários povoados da região, como Maracangalha, Aliança, Cinco Rios, Opalma (antiga Cutinga) e Santiago do Iguape. Sua juventude e vivência no samba se passaram, sobretudo, na região de Santiago do Iguape, distrito de Cachoeira. Foi justamente nessa região que seu Carlito se tornou *gritador* de samba e aprendeu os muitos tipos de samba que os antigos cultivavam, como *samba de estivador*, *samba de parada*, *samba de amassar barro*, *samba de verso* e *chula*, além também das *cantigas de esmola*.

Por volta dos trinta anos seu Carlito se mudou para a sede do município de Cachoeira e pouco tempo depois se tornou caseiro de uma propriedade colonial no bairro da Pitanga, na entrada da cidade. A propriedade da casa foi mudando de família

– passando inclusive pela tradicional e abastada família Vaccarezza -, mas seu Carlito permaneceu sempre como caseiro, função que ocupa até hoje. Em Cachoeira, primeiro seu Carlito *sambou* no grupo de dona Mocinha³⁹ e, depois, na *esmola cantada* de seu Vicente, *pai-de-santo* da cidade que tinha um grupo de *esmola* no bairro do Caquende. Sua cunhada – esposa do irmão – era *sambadeira* do grupo de Dona Dalva e o levou para lá. No Samba de Roda da Suerdieck seu Carlito cantou e tocou ao lado de outros grandes *sambadores* que viriam a se tornar seus companheiros de samba, como Alcebíades, Avelino, Ferrolho, Jaca Verde e Pedro Galinha Morta. Como nessa época o Suerdieck possuía canto em *parelha*, seu Carlito fazia *parelha* com Alcebíades e, depois da saída dele, com Avelino. Com o Suerdieck, seu Carlito participou em *tocadas* em várias cidades do Recôncavo Baiano e na capital Salvador, além de uma turnê de duas semanas pelo estado de São Paulo.

Em meados da década de 1980 seu Carlito saiu do Suerdieck e ficou alguns anos sem participar de grupo nenhum. Já na segunda metade dos anos 1990 ele foi procurado por Cacaí e alguns *sambadores* para ajudar na organização do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, especialmente para ensinar as *cantigas de esmola* que haviam sido esquecidas na comunidade após a morte de seu Nonô, antigo responsável pela *esmola cantada* do bairro. Com o falecimento dele, a comunidade deixou de fazer as *saídas de esmola* por quase vinte anos, embora nunca tenha deixado de cultuar a Santa Cruz que fica na sede da AMELC⁴⁰. A Festa da Santa Cruz – que depende dos donativos em dinheiro e alimentos recolhidos nas *saídas de esmola* - havia passado de uma comemoração com vários dias de duração para uma pequena celebração entre os vizinhos.

Com a retomada das comemorações em grande porte por Cacaí e a organização do grupo de samba de roda, era necessário a presença de um *puxador* que soubesse cantar *esmola*, no caso, seu Carlito. A partir de então, seu Carlito passou a fazer parte não apenas da *esmola cantada* do bairro, mas também do grupo de samba de roda organizado por Cacaí ao redor dessa celebração religiosa. O grupo herdou o

³⁹ A fala de seu Carlito é uma das poucas referências que tenho ao grupo de dona Mocinha. Seu Carlito não lembra do nome do grupo e contou que pouco tempo depois de sua entrada, dona Mocinha faleceu. Segundo Antonio Moraes (Entrevista em 21/03/2018), o grupo de dona Mocinha se chamava Samba de Roda Filhos da Pitanga, em referência ao bairro da Pitanga, onde seu Carlito mora há mais de quarenta anos.

⁴⁰ O cuidado e culto cotidiano à Santa Cruz é responsabilidade de Cabo Alfredo, que, com mais de oitenta anos, ainda acende todos os dias uma vela aos pés da cruz.

canto em *parelha* das *cantigas de esmola*, sendo o único da sede do município que apresenta – atualmente - esse canto masculino em duo⁴¹.

No grupo de samba de roda, no entanto, seu Carlito se deparou com a disciplina de ensaios de Clarício, à qual nunca se adaptou. Por outro lado, dado seu reconhecimento como um grande *sambador* e conhecedor de um vasto repertório de sambas, seu Carlito entendeu que, pelo convite que recebeu, estava ali para ensinar, não para aprender, especialmente aprender com alguém que *não era sambador*. Seu Carlito ainda ficou por alguns anos no grupo, mas com o crescimento dos atritos com Clarício, terminou por ir embora. A saída do grupo, entretanto, não levou à saída da obrigação religiosa assumida com a *esmola cantada*. Por isso, mesmo que não faça mais parte do grupo samba de roda, seu Carlito ainda vai nas *saídas de esmola* e canta ao lado de Clarício. Seu Carlito também faz parte da *esmola cantada* do Engenho da Ponte, comunidade quilombola próxima ao distrito de Santiago do Iguape.

Desde então seu Carlito nunca mais fez parte de nenhum grupo de samba de roda e se tornou um crítico dessa forma de organização que, segundo ele, fez com que hoje em dia se cante apenas o *samba corrido* em Cachoeira, levando ao esquecimento de muitos outros tipos de samba. Ainda que não seja difícil encontrar seu Carlito nas *saídas de esmola*, na feira com o seu facão a tiracolo ou em algum *caruru* na sua vizinhança, nunca me deparei com ele em *tocadas* de grupos de samba de roda ao longo de minha pesquisa de campo.

1.7.2. Valmir da Boa Morte – o historiador

Valmir da Boa Morte (Valmir Pereira dos Santos) nasceu em Cachoeira, em 1965. É funcionário da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte desde 1995 e também atua como porta-voz da entidade, sendo responsável, especialmente, pelas entrevistas para veículos da imprensa. Valmir chegou na Irmandade a partir de uma

⁴¹ O canto em *parelha* é um canto masculino em duo em intervalo aproximado de terça, o que Oliveira Pinto (1991) define como terça neutra, ou seja, um intervalo que varia entre a terça menor e a terça maior e explora as possibilidades microtonais de outros intervalos entre um extremo e outro da terça. O que é interessante, no caso do grupo Esmola Cantada, é que o canto em *parelha* foi exportado da *esmola cantada* para o *samba corrido* e o *barravento*, enquanto que nos distritos de Santiago do Iguape e São Francisco de Paraguaçu o canto em *parelha* é comum tanto à *esmola* quanto aos tipos de samba que lá são cantados, especialmente a *chula*.

indicação do IPAC. Por sua longa atuação na Irmandade, ganhou o apelido. Valmir é *filho-de-santo*⁴² do terreiro Guarany de Oxóssi.

Valmir é técnico de som e diretor técnico de palco para eventos de música, além de possuir e alugar equipamentos de som para festas, shows e *tocadas* de samba de roda. Muitos grupos de samba de roda usam, eventualmente, os serviços de Valmir como técnico de som e fornecedor de equipamentos de som. Como uma figura de referência dos eventos artísticos de Cachoeira, muitas vezes Valmir intermedia a negociação de *tocadas* de grupos de samba de roda em festas da região, fazendo contato com organizadores de festas e prefeituras e repassando os contatos aos *sambadores* de Cachoeira.

Na música Valmir começou ainda jovem e sua trajetória nesse campo passa também pelo samba de roda. Na juventude Valmir costumava visitar um tio no bairro de Alto de Coutos, em Salvador, onde assistiu a alguns dos primeiros ensaios do grupo Araketu na praia de Peri-Peri. Inspirado pelo grupo, tentou montar em Cachoeira ainda nos anos 1980 um grupo similar, mas não conseguiu levantar recursos para a compra de instrumentos. No começo dos anos 1990, já assalariado, comprou os primeiros instrumentos musicais e convidou um sobrinho e amigos para criar o grupo de *samba reggae* Raízes da África.

O grupo teve vida curta, mas logo após o seu fim, Valmir formou outro grupo musical, desta vez um grupo de samba de roda: o Samba de Roda Filhos do Paraguaçu foi criado em 1993 e se desfez em 1995⁴³. Valmir conta que estava difícil conseguir *sambadores* para seu grupo e que ele sentiu que os *presidentes* de outros grupos começaram a se sentir intimidados com a situação, como se ele estivesse disputando com eles os seus *sambadores*. Como ele não vinha de uma família de

⁴² Sua feitura no Candomblé aconteceu alguns anos depois de sua entrada na Irmandade da Boa Morte e foi motivada por um episódio curioso: Oxóssi enviou um recado para Valmir através da falecida Mãe Madalena – irmã da Boa Morte que viria a se tornar a sua *mãe-de-santo* -, pedindo que ele intercedesse junto à Câmara dos Vereadores para obter a doação da imagem de um indígena que era, então, patrimônio municipal e ficava exposto no edifício da Câmara. Valmir ficou responsável por fazer o ofício de pedido da doação e, após a aprovação do pedido em sessão ordinária da Câmara de Vereadores, o transporte da imagem para o terreiro. Foi a partir dos desdobramentos deste evento que ele se decidiu pela *feitura do santo*, ponto culminante de uma série de outros episódios nos quais os orixás *disputavam sua cabeça*, ou seja, cobravam dele a realização dos rituais de iniciação no qual sua cabeça – seu *ori* -, seria entregue ao seu Orixá – Ogum.

⁴³ Oliveira Pinto (1991) afirma que assistiu a um bloco afro em Cachoeira em 1984 e que o seu nome era Filhos do Paraguaçu, informação que contrasta com aquelas levantadas com Valmir da Boa Morte.

sambadores e o seu grupo anterior era de *samba reggae*, preferiu acabar com o grupo de samba de roda e organizar um novo grupo. Assim, na sequência Valmir criou o Agita Samba, que fazia leituras do pagode de Salvador a partir do samba de Cachoeira e que foi ativo até fins da década. Já não se tratava, portanto, de um grupo de samba de roda, ainda que absorvesse intencionalmente elementos do samba da região.

Foi apenas em 2003 que Valmir fundou um novo grupo musical, dessa vez o Gêge Nagô, em atuação até hoje. A sua criação teve como incentivador o cantor e compositor Mateus Aleluia, que havia regressado recentemente de Angola. Segundo Valmir, Mateus teve notícias de que o Agita Samba fazia versões de músicas d'Os Tingoãs e o procurou perguntando qual era a recepção do público a elas, incentivando-o a fundar um grupo inteiramente focado na musicalidade d'Os Tingoãs. Valmir concretizou a sugestão e, logo depois de criado, o grupo foi convidado por Mateus Aleluia para participar em um de seus shows em Salvador. O Gêge Nagô, ao contrário das iniciativas anteriores de Valmir, estabeleceu-se a longo prazo e se apresenta com frequência em festas e festivais de Cachoeira e região, eventualmente se apresentando também em Salvador e em outros estados, geralmente contratado por órgãos do poder público.

Valmir se auto intitula como um militante da cultura em Cachoeira. Apesar de nunca ter concorrido a cargos eletivos ou ocupado cargos de confiança na administração municipal, Valmir é bem articulado politicamente na região e está sempre presente em reuniões com o poder público nas áreas de cultura e igualdade racial, sendo membro do Conselho de Cultura do município. Por sua atuação como porta-voz da Irmandade da Boa Morte, acaba sendo bastante requisitado para entrevistas para jornais, programas de televisão e documentários. Além do conhecimento sobre a Irmandade, Valmir é um estudioso da história de Cachoeira e do *povo-de-santo* do Recôncavo Baiano, atuando voluntariamente como guia em visitas de campo de alunos da rede pública de ensino ao Centro Histórico de Cachoeira. É também uma pessoa do círculo íntimo de dona Dalva, sendo presença contumaz nos eventos realizados na Casa do Samba de Dona Dalva, onde ajuda na montagem e operação de som e, eventualmente, realiza apresentações do grupo Gêge Nagô.

1.7.3. Tampinha – o filho pródigo

Tampinha (Josilvado da Rocha da Silva) é o filho mais velho de Bau do Samba e dona Zinha. Quando nasceu, em 1990, o Samba de Roda Filhos da Barragem, cujo *presidente* é seu pai, já estava organizado havia quase uma década. Tampinha cresceu convivendo com a atividade do pai e com os ensaios do grupo, que foram sempre realizados no quintal de sua casa, no bairro rural da Lagoa Encantada. Ainda criança, Tampinha começou a tocar tamborim no grupo. Com o tempo e os ensinamentos de seu Pedro Galinha Morta, integrante do grupo desde os anos 1990, Tampinha começou a tocar timbal, instrumento que passou a revezar com seu Pedro nas *tocadas*. Seu pai identificou nele o herdeiro do grupo, já que seu único irmão – Junior – nunca demonstrou interesse pelo samba. Aos poucos Tampinha assumiu responsabilidades na organização do grupo, como a encomenda e o cuidado com os figurinos, a manutenção dos instrumentos e equipamentos de som e o contato com os componentes do grupo para agendamento de ensaios e *tocadas*.

Na primeira vez que fui à casa deles, logo no começo do meu período de campo, Bau não estava e fui recebido por Tampinha, que se apresentou e me disse que era filho de Bau e que se o assunto era o samba, podia falar com ele, pois o pai estava passando a ele a presidência do grupo. A negociação e pagamento dos cachês pelas *tocadas*, contudo, nunca deixaram de ser responsabilidade do pai. Formalmente, contudo, Tampinha é o atual presidente da associação que representa o Filhos da Barragem, a Associação Cultural Samba de Roda Filhos da Barragem, sendo o responsável por assinar todos os contratos e documentos celebrados em nome dessa pessoa jurídica. Por isso, quando logramos a aprovação do financiamento público para o projeto⁴⁴ de gravação do CD do grupo, Tampinha foi o responsável por assinar o contrato junto ao Governo do Estado da Bahia. Seu pai, enquanto tomador das decisões finais sobre os assuntos do samba, delegou a Tampinha também as questões práticas da gestão do projeto. Assim, ao longo dos dezoito meses de execução do projeto, Tampinha e eu dividimos o cargo de direção executiva. Aproveitei a

⁴⁴ Gravação e lançamento do segundo álbum do Samba de Roda Filhos da Barragem de Cachoeira-BA no edital Culturas Populares 2016 - Versão Simplificada do Fundo de Cultura do Governo do Estado da Bahia.

oportunidade para treinar Tampinha na área de elaboração e gestão de projetos⁴⁵, ensinando desde questões conceituais até as de ordem prática, como a abertura de uma conta bancária e a elaboração de uma prestação de contas, por exemplo.

Sua mãe chegou a fazer parte do grupo como *sambadeira*, apresentando-se em diversas *tocadas*, o que parou de fazer quando entrou para a Congregação Cristã do Brasil. Tornar-se evangélica, nesse caso, é incompatível com a participação no grupo de samba de roda, porém não é incompatível com a convivência com as atividades do samba em sua casa e no seio de sua família. Filho de policial militar e futebolista amador, Tampinha é um praticante assíduo de esportes, o que o levou a cursar a graduação à distância em Educação Física em uma instituição privada de ensino de Feira de Santana. Entre os muitos *sambadores* que são personagens dessa pesquisa, Tampinha é um dos únicos que cursou o ensino superior.

Ao final do período de execução do projeto que resultou na gravação do CD do grupo, no entanto, Tampinha também se converteu e entrou para a mesma igreja da mãe. A partir daí, todas as vezes que fui ao ensaio do grupo, Tampinha estava na sede da igreja que fica a pouco mais de 300 metros da casa de sua família. Apesar de não abandonar as suas responsabilidades enquanto diretor executivo do projeto e presidente da associação, Tampinha deixou de participar de qualquer atividade do grupo, tendo faltado, inclusive, à *tocada* de lançamento do CD de que ele mesmo foi produtor. No mesmo período, outro integrante do grupo, Nannan, também entrou para a mesma igreja e saiu do grupo⁴⁶. Tão logo saíram, Bau do Samba os substituiu por outros jovens do bairro, um deles seu afilhado. O lugar de herdeiro do grupo, contudo, segue à espera de seu retorno.

1.8. Das trajetórias individuais aos grupos de samba de roda

As trajetórias pessoais apresentadas até aqui configuram categorias que são relevantes para a existência e o funcionamento dos grupos de samba de roda. Em comparação com os terreiros de Candomblé e as irmandades católicas, os grupos de

⁴⁵ É notável a falta de *sambadores* em Cachoeira com capacidade técnica para a elaboração e execução de projetos junto ao poder público. Exceção deve ser feita a Any Manuela, que, inclusive, foi uma das avaliadoras contratadas pelo Governo do Estado da Bahia no edital em questão.

⁴⁶ Alguns meses depois de sua conversão, ao contrário de Tampinha, Nannan voltou a participar das *tocadas* do Filhos da Barragem, desde que acontecessem em bairros distantes do de sua igreja. Nannan afirmou que o samba fazia parte de seu *ganha pão*.

samba de roda são instituições mais simples e de formato mais flexível. Isso, contudo, não quer dizer que os grupos de samba de roda estejam em um estágio preliminar de organização ou mesmo que seus responsáveis almejem arranjos institucionais mais complexos. Pelo contrário, veremos ao longo da tese que a institucionalização dos grupos de samba de roda advém da cristalização de coletivos diversos e instáveis que fazem samba nos eventos musicais cachoeiranos. O samba, por sua vez, flui através de muitos coletivos e eventos do cotidiano de Cachoeira e o grupo de samba de roda é uma forma muito eficaz de institucionalização justamente por ser simples e flexível.

Nos grupos de samba de roda não há cargos fixos ou estágios obrigatórios para os seus membros. Mesmo a figura comum do *presidente* não é operativa em todos os grupos. Isso não quer dizer que não existam categorias operacionais que possam ser identificadas ao olharmos para a composição e funcionamento dos grupos. Por isso, as trajetórias pessoais apresentadas até aqui, além de despertarem interesse por si próprias, também nos delineiam tais categorias, como os títulos de cada seção desse capítulo adiantam. A partir de agora, embora as trajetórias pessoais continuem a ser relevantes, a intenção é abordar as categorias apresentadas no contexto dos grupos de samba de roda e compreender como elas se desenvolveram em relação a essa forma de organização social específica.

As categorias apresentadas não esgotam as possibilidades de trajetórias pessoais dos *sambadores* de Cachoeira, mas são representativas das transformações pelas quais o samba tem passado ao longo das últimas décadas. Muitos *sambadores* não se encaixam nessas categorias e os grupos de samba de roda estão repletos de *sambadores* para os quais o samba é uma atividade casual e descompromissada. Ainda que os grupos de samba de roda exijam vínculos estáveis dos *sambadores*, o samba é capaz de aglutinar pessoas sem que sejam necessários motivos financeiros, políticos, familiares ou religiosos: a brincadeira em si já é um grande motivo. As categorias aqui apresentadas, portanto, são representativas daqueles *sambadores* cujos vínculos com os grupos de samba de roda são pautados em compromissos estáveis ou, no caso dos *marginais*, naqueles que recusam tais vínculos.

A família de dona Dalva é exemplar de como habilidades, funções e responsabilidades podem ser herdadas no samba através da descendência. No caso de dona Dalva, duas de suas quatro filhas – primeiro a mais velha, Lucidalva, e com o seu falecimento, dona Ana, a mais nova – e uma neta herdaram posições de poder no

seu grupo de samba de roda. Por sua vez, a própria dona Dalva apresenta uma relação similar em relação à sua avó, dona Teté, de quem herdou o canto e a posição de irmã da Boa Morte. De modo análogo, Bau do Samba herdou a organização do samba de seu pai, Zé Pereira, mesmo que ele não tenha criado formalmente um grupo de samba de roda; Bau, por sua vez, começou a passar a presidência do Filhos da Barragem para seu filho, processo que foi interrompido pela conversão de Tampinha. O pai de Nal Nego Bom também tinha um grupo de samba e o filho seguiu o mesmo caminho criando o seu. Ainda é possível citar o caso do *sambador* Viana, que toca viola como tocava seu pai, Maneca da Barraca. Em todos esses casos, vemos uma transferência de habilidades, funções e responsabilidades que passam de pai para filho ou de mãe para filha.

No caso de dona Dalva, há ainda outra questão: trata-se de uma linhagem feminina em um ofício que, em Cachoeira, é dominado por homens. Se em outras cidades há muitos casos de mulheres que estão à frente de grupos de samba de roda – como dona Nicinha de Santo Amaro, dona Rita da Barquinha de Bom Jesus dos Pobres, Joalice de Acupe e dona Cadu de Coqueiros -, em Cachoeira a maior parte das posições de poder é ocupada por homens, exceção feita ao Samba de Roda de Dona Dalva e à presidência de Meire no Samba de Roda Esmola Cantada. No caso do Samba de Roda de Dona Dalva, no entanto, as mulheres não assumem apenas uma posição de poder, como são também *puxadoras*, o que é incomum em outras localidades do Recôncavo Baiano.

Além disso, o grupo de samba de roda se tornou apenas uma das possibilidades de organização da família de dona Dalva e dos *sambadores* que fazem parte do seu cotidiano: ao longo do ano, podemos ver o Samba de Roda de Dona Dalva apresentar-se em algumas oportunidades, mas também vemos as muitas outras atividades da família acontecerem na forma de *ternos* – do Acarajé e de Reis – de *reza* – Santo Antônio - ou procissão – São Roque. A capacidade que dona Dalva tem de arregimentar seus familiares, amigos e *sambadores* vai muito além das *tocadas* para as quais o seu grupo de samba de roda é contratado e extrapola a necessidade de pagamento de cachê.

Há que se diferenciar, contudo, aqueles que dona Dalva tem capacidade de arregimentar daquelas que são herdeiras do seu legado. No segundo caso, estão apenas seus familiares – os consanguíneos e os que entraram na família por

casamento. O Samba de Roda de Dona Dalva, ao contrário de outros grupos de Cachoeira, possui membros espalhados por outras cidades da região, especialmente Muritiba. Por isso, muitos de seus tocadores se reúnem apenas na ocasião das *tocadas*, *rezas* e comemorações importantes. O núcleo duro do grupo é formado pela família de dona Dalva e, ainda que muitos homens da família se envolvam ativamente com as atividades do samba, a prevalência é da autoridade feminina que flui a partir de dona Dalva, passando por dona Ana e chegando até Any.

Já as trajetórias de profissionais aqui apresentadas mostram como a institucionalização dos grupos de samba de roda criou categorias profissionais específicas. O profissional do samba não é, necessariamente, o grande tocador de samba do *tempo antigo*. Pelo contrário, por vezes esse personagem fica às margens do processo de profissionalização e até se opõe veementemente a ele, como é o caso de seu Carlito. O profissional tampouco é aquele que paga as contas com os cachês advindos das *tocadas*, porque o samba representa, na melhor das hipóteses, um complemento de renda. Pode-se afirmar que o profissional é aquele que consegue fazer o trânsito entre o regime dos *sambas de vizinho* e o das *tocadas*, ou seja, transformar o samba em um espetáculo adaptado ao palco e a um contexto mais amplo da produção musical da cidade e região. A profissionalização, contudo, abre espaço para que *sambadores* que não são considerados grandes tocadores no regime dos *sambas de vizinho* ganhem destaque por se adaptarem bem ao palco, às necessidades técnicas decorrentes da sonorização e à narrativa do samba como espetáculo musical.

A categoria de profissional passa a ter existência na medida em que o regime das *tocadas* ganha relevância. Ou seja, a sedimentação do regime das *tocadas* precede a existência de *sambadores* profissionais de qualquer perfil. A institucionalização dos grupos tem, como contrapartida, a profissionalização de *sambadores*. Aqueles *sambadores* oriundos do *tempo antigo* – como seu Pedro e seu Nascimento –, profissionalizam-se ao longo da vida e em decorrência de que os próprios grupos de samba de roda em que atuam se institucionalizaram. Por sua vez, aqueles que nasceram quando o regime das *tocadas* já estava bem estabelecido – como é o caso de Jaime –, cresceram tendo a profissionalização como uma possibilidade ao alcance das mãos, desde que se dedicassem ao estudo de seus instrumentos e demonstrassem disciplina frente aos mais velhos nos grupos de samba de roda.

Em Cachoeira as bandas filarmônicas têm servido como um espaço de profissionalização de músicos há mais de um século, já que muitos egressos de suas fileiras passam a integrar as bandas de corporações militares e de instituições civis, ainda muito comuns na Bahia⁴⁷. Há menos tempo – podemos dizer nos últimos sessenta anos - outra possibilidade de profissionalização se abriu para os músicos das filarmônicas: integrar as bandas de baile e de música popular baiana, o que é relevante especialmente para as bandas de *reggae* e *axé music*, que absorvem desde os anos 1980 inúmeros instrumentistas de sopro das bandas filarmônicas. Mais recentemente, os grupos de samba de roda apresentam um movimento similar de profissionalização, sendo que muitos jovens *sambadores* egressos dos grupos de samba de roda hoje integram grupos de pagode, arrocha e *axé music* em várias cidades do estado. Analogamente, muitos *ogãs* têm se tornado percussionistas profissionais na Bahia, sobretudo em Salvador⁴⁸.

Ademais, o trânsito dos grupos de samba de roda por novos contextos sociais – como festivais de música, festas públicas, registros audiovisuais e instituições culturais – criou uma institucionalização da própria postura do *sambador*, que começa a enxergar a si mesmo como um profissional e a cobrar um comportamento adequado dos seus companheiros. Seu Pedro Galinha Morta, por exemplo, é bastante crítico com *sambadores* que chegam atrasados aos ensaios, bebem demais nas *tocadas* ou demonstram qualquer indisciplina em relação aos mais velhos ou aos *presidentes* dos grupos. Seu Nascimento, por sua vez, enxerga a si mesmo como um *profissional* e afirma que hoje os *sambadores* precisam ter a capacidade de estar em cima de um *palanque* ou de cantar samba em ambientes como a universidade. Jaime critica os jovens de sua idade que não sabem respeitar aos mais velhos e não têm a disciplina de estudar sistematicamente um instrumento musical.

Já nos casos de Meire de Cacaí e Nal Nego Bom, os grupos de samba de roda pelos quais são responsáveis foram elementos fundamentais para a viabilização de suas candidaturas e pelo aumento da visibilidade de suas figuras públicas. Nos dois casos, a coordenação de um grupo de roda, a liderança comunitária e a política

⁴⁷ Vinci de Moraes (1995) descreve um processo similar na cidade de São Paulo da virada do século XIX para o século XX, em que músicos das bandas marciais ascendiam socialmente através do ingresso nas bandas das corporações militares.

⁴⁸ Como exemplo vale citar os *ogãs* e percussionistas Tiago Nunes (Terreiro do Bogum) e Gabi Guedes e Iuri Passos (Terreiro do Gantois).

institucional funcionam como esferas de atuação distintas que se complementam. Nesse cenário, o samba permite tanto uma aproximação maior com a sua própria comunidade, como uma circulação intensa por eventos em outros bairros na cidade, circulação essa que não seria possível sem os seus grupos musicais. O grupo de samba de roda, portanto, é a institucionalização de uma face da vida comunitária – os eventos e relações dos *sambas de vizinho* – que permite um diálogo privilegiado com as instituições da política: os partidos, os conselhos da sociedade civil, a Prefeitura Municipal e a Câmara de Vereadores.

Não por acaso, mesmo que em períodos e intensidades distintas, a própria organização dos grupos de samba de roda em questão – o Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia e o Semente do Samba – se confunde com as carreiras políticas de Meire e Nal, respectivamente. A questão não é que eles tenham usado um grupo de samba de roda existente como um trampolim político, mas sim que constituíram a sua atuação política em concomitância com a organização desse grupo e o sucesso dessa atuação mostra uma codependência do sucesso do grupo de samba de roda. Nisso, Meire obteve sucesso e Nal ainda não. Nal compreendeu que a viabilidade de sua terceira candidatura a vereador depende do quanto vai conseguir transformar o Semente do Samba em um grupo respeitado em Cachoeira e, por isso, passou a se dedicar com mais afinco a ele e a cobrar dos irmãos uma participação mais ativa.

É interessante notar que a atuação política no âmbito comunitário é bastante comum entre os *sambadores*. Nesse sentido, muitos deles são figuras de destaque em suas comunidades, seja pela atuação como *presidente* de um grupo de samba de roda, por um cargo religioso que exerçam em um terreiro de Candomblé ou pela atuação como lideranças comunitárias - de modo independente ou na estrutura das associações de bairro. O salto da política nesse âmbito para a política institucional, entretanto, não é corriqueira, sendo que do amplo universo de *sambadores* de Cachoeira este caso se restringe a dois personagens e, olhando mais de perto, apenas um deles obteve sucesso nas urnas.

A categoria dos políticos do samba guarda muitas semelhanças com a dos *presidentes* do samba: em ambos os casos, trata-se das figuras que representam a autoridade máxima dentro dos grupos de samba de roda; são também os responsáveis pela negociação de *tocadas* e pelas questões administrativas; por fim, são figuras de referência dentro de suas comunidades. Há, entretanto, uma diferença fundamental: os

presidentes não projetaram ou tentaram colocar em prática uma carreira na política institucional. Muitas vezes, eles funcionam como cabos eleitorais importantes para candidatos a prefeito ou vereador, aos quais têm acesso privilegiado e com quem buscam manter uma relação de troca de favores que pode resultar na contratação de *tocadas* ou na doação de instrumentos musicais e materiais para construção da sede do grupo. No entanto, os *presidentes* do samba não se filiam a partidos, não disputam cargos políticos e raramente se fazem presentes em reuniões com o poder público ou sessões ordinárias da Câmara dos Vereadores.

Nos grupos de samba de roda de Cachoeira, a categoria de *presidente* é, muitas vezes, intercambiável com a de coordenador ou diretor. No entanto, o uso do termo *presidente* tem maior incidência. Como aponta Döring (2016), a categoria de mestre é raramente utilizada no samba, sendo, no Recôncavo Baiano, mais comum no universo da capoeira⁴⁹. Isso se dá pelo fato de que, ao contrário do mestre, o *presidente* nos grupos de samba de roda de Cachoeira não é, necessariamente, a figura com maior conhecimento sobre o samba, nem aquele com maior qualidade técnica no uso da voz ou no toque de algum instrumento. O *presidente* é quem possui a posição de autoridade máxima no grupo, o que não lhe é conferido pela sua excepcionalidade enquanto tocador, mesmo quando, de fato, o *presidente* é um *sambador* excepcional, como é o caso de Zel do Samba.

As responsabilidades do *presidente* variam de um grupo para outro, mas há uma coincidência das seguintes atribuições: organizar as atividades e se responsabilizar pela manutenção dos grupos, seus instrumentos, figurinos e equipamentos; negociar *tocadas*, cobrar os pagamentos e dividi-los de acordo com o combinado em cada grupo; tomar medidas disciplinares, como, por exemplo, suspender a atuação ou o pagamento de um *sambador* que falte aos ensaios ou mesmo expulsá-lo do grupo; e falar em nome do grupo, seja em uma reunião com o poder público ou na relação com pesquisadores e produtores culturais. A manutenção da autoridade de um *presidente* depende da capacidade de realizar adequadamente as

⁴⁹ Quando extrapolado para outros contextos e grupos de culturas populares, a categoria de *presidente* no samba de roda de Cachoeira não parece ser equivalente à de mestre em outras manifestações culturais, como o mestre de maracatu ou o capitão-mor no Congado de Minas Gerais (Lucas, 2004), mas sim, ter maior semelhança com a categoria de dono no bumba-meu-boi do Maranhão.

atividades acima, ainda que a fonte dessa autoridade varie, como nos mostraram os exemplos dessa seção.

O cargo de *presidente* pode ser herdado por um membro do grupo ou familiar: Bau do Samba indicou Tampinha como seu sucessor no Filhos da Barragem e César do Samba herdou a presidência do Filhos de Nagô após a morte de seu Mário. Ele também é transferível ao longo da vida do *presidente*, que, devido a interesses específicos, pode passar a *presidência* para outra pessoa e mesmo retomá-la no futuro. Bau transferiu a presidência do Filhos da Barragem por cerca de um ano a um dono de restaurante nos anos 1980, cultivando a expectativa de que ele tivesse uma maior capacidade de negociar *tocadas*. A *presidência* do Filhos da Barragem também foi oferecida para mim na época em que estávamos finalizando a gravação do CD do grupo do qual eu fui produtor⁵⁰. Estou certo de que essa oferta de Bau teve muito mais a ver com a minha capacidade de angariar recursos para o grupo através de um projeto cultural do que com a minha condição de pesquisador. Zel do Samba cedeu a presidência do Samba de Roda Filhos do Caquende por alguns anos para Wagner Cruz, que depois viria a criar outro grupo musical, saindo do cargo e devolvendo-o para Zel. Vemos nos casos de Bau e Zel que a posição do *presidente* não é mera formalidade: ela decorre do respeito e da autoridade por eles conquistadas entre os *sambadores* de seus grupos. A posição de Bau e Zel como *presidentes* era sólida ao ponto de que a transferência da *presidência* para outra pessoa pôde ser revertida no futuro. Em certo sentido, eles nunca deixaram de ser de fato os *presidentes* dos seus grupos.

Não são todos os grupos que possuem uma associação que os represente e dote de uma personalidade jurídica, mas mesmo naqueles que o têm, não necessariamente o *presidente* do grupo será o mesmo presidente da associação. Isso se dá, entre outros motivos, pela necessidade de eleições periódicas previstas no estatuto das associações. O cargo de *presidente*, embora não seja vitalício, não tem prazo pré-determinado; já a presidência das associações tem que ser trocada através de uma eleição registrada em ata – por sua vez registrada em cartório - e de acordo com o prazo estipulado em estatuto. Na prática, essas associações não fazem eleições na periodicidade pré-determinada e quando algum contrato ou projeto cultural exige,

⁵⁰ Fiquei lisonjeado com a oferta, porém a recusei, afirmando que eu poderia contribuir com o grupo sem a necessidade e responsabilidade de ser *presidente*.

corre-se contra o relógio para colocar – retroativamente – a documentação da associação em dia.

Na categoria de acadêmicos do samba incluí tanto as figuras locais que transformam o aprendizado do samba em um processo formal, quanto os pesquisadores que atuam na região fazendo pesquisas e projetos culturais com o samba. A presença de pesquisadores e produtores culturais é comum em Cachoeira e região desde, pelo menos, o final dos anos 1970. Nos anos 2000, contudo, houve um crescimento considerável no número de pesquisadores de samba e produtores culturais atuando na região, atraídos, especialmente, pelo processo de patrimonialização do samba.

A atuação dos acadêmicos do samba tem contribuído para o aumento na execução de projetos culturais em Cachoeira, fomentando o processo de institucionalização dos grupos de samba de roda e criando canais de comunicação e cooperação entre o samba e o mundo das instituições culturais. Nos grupos de samba de roda de organização mais sólida, a realização de oficinas de samba como parte da execução de projetos culturais se tornou corriqueira, trazendo para os grupos formas de aprendizagem até então pouco comuns entre os *sambadores*, como veremos mais a fundo no próximo capítulo.

Por fim, apresentei os marginais do samba, categoria que agrega personagens que deliberadamente decidiram não fazer parte dos grupos de samba de roda. O samba costura diversas dimensões da vida social de Cachoeira, servindo como um espaço de convivência entre grupos sociais distintos, assim como de transição entre diferentes contextos. Nesse trânsito, o samba não é apenas um mecanismo de coesão social, como também enseja conflitos e tensões. Internamente, é possível identificar diversos conflitos entre *sambadores* e seus grupos; já no âmbito externo, temos setores da sociedade cachoeirana para os quais o samba não é bem-vindo, notadamente grupos evangélicos.

Nos três casos citados nessa seção, há um movimento de afastamento de *sambadores* em relação aos grupos de samba de roda. Seu Carlito abandonou os grupos de samba de roda por discordar das transformações musicais que esse formato estava imprimindo no samba; Valmir da Boa Morte desistiu de ter o seu próprio grupo de samba de roda para evitar conflitos com outros *sambadores*; e Tampinha cruzou a

fronteira do samba, *passando para evangélico* e abandonando o samba – ou como diria um *sambador*, *seguindo a carreira de cristão*. Nos três casos, o abandono dos grupos de samba de roda foi uma questão central, mas apenas no caso de Tampinha essa abandono significou também o rompimento com o samba como um todo. Já para seu Carlito e Valmir da Boa Morte, a negação em fazer parte dos grupos de samba de roda permite cultivar outras formas de relação com o samba. Para seu Carlito, isso significa cantar o samba do modo que gosta, como no *tempo antigo*, algo inviável no contexto dos grupos; para Valmir trata-se do movimento contrário, que é utilizar elementos do samba como substrato de novas formas de criação e produção musical.

O samba em Cachoeira é feito por coletivos e o formato e as características fundamentais desses coletivos têm passado por intensas transformações. Novas formas de organização social surgiram no samba de Cachoeira nas últimas décadas e uma delas acabou se tornando protagonista: o grupo de samba de roda. Embora o samba possa resultar de agrupamentos os mais variados, os grupos de samba de roda se tornaram a sua forma preponderante de expressão e todas as trajetórias aqui apresentadas têm relação com eles. Seja pelo seu engajamento nos grupos de samba de roda ou, em alguns casos, pela recusa em deles participar, todas as trajetórias individuais apresentadas nesse capítulo são produtos da institucionalização dos grupos de samba de roda.

A questão principal é que todo e qualquer cachoeirano que hoje tenha uma relação mais próxima com o samba, estará, em maior ou menor grau, envolvido com os grupos de samba de roda e com as suas maneiras de fazer samba. Nesse sentido, os grupos não são apenas uma cristalização de formas de expressão que converteram elementos locais em espetáculos a serem consumidos fora de seu contexto: eles mudaram a relação que os próprios cachoeiranos têm com o samba até nos eventos mais íntimos e corriqueiros. Com isso não quero dizer que o samba se reduz à expressão dos grupos de samba de roda, mas sim que não é possível compreender o samba de Cachoeira das últimas décadas sem ter como referência essa forma específica de organização social.

É a partir da institucionalização dos grupos de samba de roda que as trajetórias pessoais aqui descritas conseguiram galgar degraus na vida política e social de Cachoeira mobilizando o samba como elemento fundamental de suas estratégias. No *tempo antigo*, quando o samba existia através de coletivos mais instáveis, a trajetória

dos *sambadores* não era uma porta de entrada para o mundo das instituições cachoeiranas porque o próprio samba vivia à margem delas. O que vimos nesse capítulo, no entanto, é justamente o contrário: além do engajamento nos seus próprios grupos de samba de roda, vemos *sambadores* entrando na política institucional-partidária, tornando-se líderes comunitários e envolvendo-se com as políticas culturais e seus mecanismos de participação social. Por isso, tomarei como ponto de partida as trajetórias individuais descritas nesse capítulo para, no próximo, aprofundar-me na descrição dos grupos de samba de roda de Cachoeira.

2. Os grupos de samba de roda de Cachoeira

Um dos *sambadores* mais respeitados no distrito cachoeirano de Santiago do Iguape é seu Domingos Preto, atualmente no grupo Samba de Roda Geração do Iguape. O primeiro grupo de seu Domingos, no entanto, foi o Samba de Roda Suspiro do Iguape, do qual saiu por desavenças internas. Durante uma visita que fiz a seu Domingos – que irremediavelmente levam a uma peregrinação pelos bares de Santiago - perguntei como é que o seu primeiro grupo havia sido criado. Entre uma cachaça e outra, ele falou que antes o samba de roda não existia, que começou com a chegada do IPHAN. Perguntei “Como assim não existia?”. Ele respondeu que antes o que havia era *samba de caruru* até o raiar do dia, mas não samba de roda. Foi aí que entendi que, para ele, o samba de roda era um termo que se referia a um grupo formalizado para fazer apresentações musicais, as *tocadas*.

Guardada as devidas diferenças entre o distrito de Santiago do Iguape e a sede do município de Cachoeira – sendo a última localidade o escopo dessa pesquisa -, reparei que quase todos os grupos de Cachoeira possuem o prefixo “samba de roda”, mas que os *sambadores* raramente utilizam esse termo para falar do samba que tocam e cantam. Para isso, utilizam mormente a categoria genérica de samba ou os tipos de samba como categorias específicas: *barravento*, *chula*, *corrido* e outros. Por sua vez, Oliveira Pinto (1991) afirma que na Santo Amaro dos anos 1980, samba de roda se referia a uma formação específica que diferenciava o *samba solto* do *samba amarrado*.

Seu Domingos então me contou como o Suspiro do Iguape foi criado em 2004: com a chegada da equipe do IPHAN a Santiago do Iguape, foi-lhe perguntado se não havia um grupo de samba de roda ali. Havia o dele, não como um grupo institucionalizado, mas como um conjunto de amigos que costumava *sambar junto* e mesmo atender a convites para *carurus* e outros eventos. A resposta de seu Domingos, portanto, foi *sim*, ao que se seguiu uma segunda pergunta, provavelmente natural para o representante do poder público: qual o nome do grupo? Pois não havia nome. Foi aí que um amigo de seu Domingos presente na cena - entendendo que quem fazia a pergunta subentendia que para ter um grupo era também necessário ter um nome - tirou repentinamente da cartola o nome Suspiro do Iguape, como tivesse ele sido sempre o título de um grupo que nunca havia tido nome ou formação fixa.

Embora ao falar de grupo os presentes naquele episódio estivessem falando de duas categorias distintas, nomear o grupo fez com que chegassem a uma categoria de tradução, já que tanto os *sambadores* como os representantes do IPHAN tinham como referência a existência de grupos de samba de roda de outras localidades.

Essa categoria de grupo criada ao longo de décadas na região funcionava, naquele momento, como uma categoria de tradução. Os grupos de samba de roda de Cachoeira não eram grupos de samba urbano, escolas de samba, cordões, blocos, agremiações, blocos afro, grupos parafolclóricos ou qualquer outro coletivo reconhecível para o agrupamento de músicos negros em outras regiões do país; ao mesmo tempo, guardavam diversas similaridades de trajetória e organização social com eles. Se a trajetória de um grupo de samba de roda pode apresentar paralelos interessantes com a de uma escola de samba do Rio de Janeiro⁵¹, a sua forma de organização social ainda preserva diversas características dos conjuntos de samba pouco institucionalizados descritos por Waddey (2006 [1980; 1981]) e Oliveira Pinto (1991) ou por *sambadores* como seu Domingos Preto, seu Carlito e seu Pedro Galinha Morta.

Na anedota do encontro de seu Domingos Preto com a equipe do IPHAN, portanto, o grupo de samba de roda era a categoria de tradução mais próxima possível e que estava ao alcance da experiência de todos os presentes na cena. Como, no entanto, essa categoria foi gestada em Cachoeira ao longo das mais de seis décadas que nos separam do momento de criação do primeiro grupo de samba de roda da cidade, o Samba de Roda da Suerdieck? Para responder a essa pergunta, esse capítulo apresentará uma perspectiva diacrônica de longo prazo da institucionalização dos grupos de samba de roda de Cachoeira e da profissionalização dos *sambadores*.

Para tanto, parto de relatos orais – colhidos no cotidiano do trabalho de campo, bem como através de entrevistas - de *sambadores* e outros personagens da cidade, sendo apoiado por uma bibliografia esparsa que dá conta de alguns aspectos do fenômeno, notadamente o histórico dos festejos de São João na cidade (Roque de Castro, 2012). A intenção, portanto, é descrever o processo de longo prazo de institucionalização dos grupos de samba de roda de Cachoeira, que começa nos anos

⁵¹ Como a obra de Goldwasser (1975) sobre a institucionalização da escola de samba Estação Primeira de Mangueira nos permite ver.

1950 e será aprofundado nos anos 2000, dotando os próprios efeitos da patrimonialização e das políticas culturais de características específicas decorrentes deste cenário precedente.

2.1. O tempo antigo e o tempo presente

Para dar seguimento a esse capítulo, volto a uma anedota vivenciada no distrito de Santiago do Iguape. A recorrência dessa localidade não é gratuita: em Cachoeira, os distritos de Santiago do Iguape e de São Francisco do Paraguaçu são boas referências do samba localmente considerado como tradicional, em contraste com aquele mais adequado ao circuito comercial da sede do município. Nesses distritos se localizam as comunidades quilombolas do município e a história que contarei aconteceu em uma delas, o Quilombo do Kaonge, durante a Festa da Ostra de 2018. Os *sambadores* que os protagonizam são oriundos ou saudosos do samba do *tempo antigo*, recorte do tempo que se contrapõe ao tempo presente. Trata-se de uma divisão fundamental no samba de Cachoeira. É somente a partir dela que é possível entender os variados discursos verbais e musicais que os *sambadores* produzem sobre o samba.

A estrada para o distrito de Santiago do Iguape é esburacada e cheia de curvas. Ao chegar no alto de uma encosta, a vista para o estuário do rio Paraguaçu cercado de matas e mangues compensa os solavancos do caminho. Ao longo dessa estrada, dezesseis comunidades quilombolas⁵² se distribuem dos dois lados da pista. Uma das maiores, com cerca de oitocentos moradores, é justamente o Quilombo do Kaonge, autointitulada comunidade quilombola desde 2004⁵³. Localizada próxima à margem do rio Paraguaçu e em uma altura em que já opera o regime de marés da Baía de Todos os Santos, a comunidade é uma grande produtora de mariscos e ostras, o que tem atraído cada vez mais turistas, sobretudo porque o Kaonge é parte da rede de turismo étnico de base comunitária da região. Trata-se de uma comunidade muito bem organizada e que executa diversos projetos culturais e ambientais em parceria com o poder público e ONGs brasileiras e estrangeiras. Um desses projetos é a Festa da

⁵² Ver <http://www.palmares.gov.br/sites/mapa/crqs-estados/crqs-ba-02082019.pdf>. Acesso em 13 set 2019.

⁵³ *Idem*.

Ostra, realizada desde 2009 na comunidade e que, atualmente, conta com o apoio do Governo do Estado da Bahia.

Durante dois dias a comunidade se enche de turistas e atividades culturais, gastronômicas e oficinas de saberes tradicionais. A entrada é gratuita, mas o visitante é convidado a trocar seus reais pela moeda local, o *sururu*, que tem como objetivo fazer com que os recursos arrecadados com a festa circulem dentro da própria comunidade, já que são os próprios moradores e estabelecimentos comerciais locais que a aceitam. No centro da comunidade é montado um palco em que tocam grupos culturais da região, sobretudo de samba de roda, com destaque para o Suspiro do Iguape, que atualmente tem Ananias Viana como *presidente e puxador*, mas que já foi, no passado, o grupo de seu Domingos Preto. Como vimos, após um desentendimento entre os membros, seu Domingos e alguns *sambadores* saíram do grupo e criaram o Geração do Iguape, deixando o Suspiro sob a gestão de Ananias, que também é uma das principais lideranças do Kaonge.

A festa de 2018 começou com o lançamento de um livro sobre técnicas tradicionais de cura das comunidades da região, produção dos quilombolas em parceria com uma ONG ambientalista. Logo após o lançamento, teve lugar a cerimônia de abertura oficial da festa. Participaram lideranças do Kaonge e das comunidades vizinhas, representantes dos governos municipal e estadual e a deputada estadual Fabíola Mansur (PSB-BA). A primeira atividade foi a apresentação do grupo infantil de capoeira do mestre Besouro, ao que se seguiu uma fala de Ananias e outra de Mãe Gilvane, irmã de Ananias e *mãe-de-santo* do terreiro localizado na comunidade.

A fala de Ananias abordou, principalmente, a importância do associativismo e do trabalho coletivo para a subsistência da comunidade, enumerando os desafios que os quilombolas enfrentam: a pressão ruralista, a degradação ambiental, o assoreamento do rio Paraguaçu e a cooptação de moradores por forças da política local. Frente a tudo isso, Ananias afirmou que a comunidade logra sucesso em suas atividades porque atua coletivamente, já que todos ali são quilombolas, queiram ou não queiram. Já Mãe Gilvane deixou de lado a fala institucional e entoou algumas cantigas de orixás. Com isso, Ananias foi para o atabaque e disse que ia *tocar pra marujo chegar*: ele puxou uma cantiga e logo o *marujo* de Mãe Gilvane *desceu*, dançou e cantou brevemente, abençoando os presentes para logo *subir*, deixando o

seu *cavalo* prostrado em uma cadeira. A passagem do *marujo* foi rápida e estrondosa, contrastando com a figura dos representantes do poder público vestidos de roupas sóbrias e gestos comedidos.

A maioria dos visitantes da festa era composta de pesquisadores – brancos e negros –, artistas e militantes do movimento negro de Salvador e de outras cidades da região. Uma comitiva de funcionários do IPHAN de passagem pela Bahia aproveitou uma das reuniões da revalidação do registro do samba de roda em Santo Amaro e também marcou presença. Tratava-se de um ambiente de celebração da cultura tradicional e quilombola da região, o que incluía, como era de se esperar, o samba. Um pouco depois da solenidade de abertura estava marcada uma *tocada* do Suspiro do Iguape no palco da festa. Antes dela começar eu havia encontrado Tonho da Viola, violeiro tanto do Samba de Roda Filhos da Barragem como do Suspiro do Iguape. Tomamos umas quantas cervejas juntos e eu aproveitei para pedir que ele me comparasse o samba feito pelos grupos da sede de Cachoeira com os da região do Iguape, já que, como morador da localidade intermediária da Terra Vermelha, ele tocava com grupos dos dois lugares. Tonho me respondeu que o samba *lá de baixo* – da sede de Cachoeira – era mais comercial e que o *aqui de cima* era *mais raiz*, tinha *mais relação com os escravos*.

Fiquei pensando no que Tonho da Viola havia me dito até que a *tocada* do Suspiro do Iguape começou. Apesar de ser composto por *sambadores* da região de Santiago do Iguape, a maior parte do repertório do grupo é composto de *corridos*, não de *barraventos* ou *chulas*. Além disso, Ananias *puxa* o samba sozinho, em lugar de *gritar o samba em parelha*, como é o mais comum nas comunidades quilombolas da região. Essas características estavam mais próximas dos grupos da sede de Cachoeira que dos *sambadores* que eu conhecia no Iguape. Um pouco depois que a *tocada* havia começado, notei que na parte de trás da plateia havia um grupo de *sambadores* que eu conhecia, alguns deles moradores da região. Fui ter com eles. Para minha surpresa, estavam de cara fechada e braços cruzados. Puxei prosa e ficamos conversando amenidades, até que um deles chamou os outros para que saíssem dali. Eu fui junto.

Chegamos a um bar ainda dentro da comunidade, mas longe o suficiente para que não ouvíssemos mais a *tocada*. Éramos sete. Logo eles pediram cerveja e cachaça e começaram a *tirar chula*, com uma *parelha gritando o verso* e a outra o *relativo*. Como não havia um pandeiro a mão, tudo foi cantado a capela. Isso durou muito mais

tempo que a *tocada* do Suspiro do Iguape. Aquele *samba corrido* feito no palco parecia não pertencer a eles: era *tirando chula* longe dos holofotes que se sentiam em casa e desamarravam a cara fechada. O gesto daqueles *sambadores* me pareceu simbólico: frente à institucionalidade dos acontecimentos daquela festa, eles viravam as costas e iam *tirar chula* no boteco, longe do burburinho⁵⁴.

Não faltavam ali exemplos de sucesso e motivos para elogiar a capacidade das lideranças daquela comunidade: o lançamento do livro, a organização impecável da Festa da Ostra, a grande quantidade de público e autoridades presentes, a *tocada* do Suspiro do Iguape e os inúmeros projetos culturais e ambientais que o Quilombo do Kaonge conseguia executar ao longo do ano. Em qualquer relatório de atividades ou de prestação de contas de um projeto da comunidade para o poder público ou para outro financiador, certamente a lista de objetivos atingidos satisfatoriamente seria vultosa. Sem embargo, a institucionalidade da festa pouco interessava aquele grupo de *sambadores*. O palco, o público forasteiro, o *samba corrido*: nada disso despertava neles maior interesse do que *tirar chula* em um boteco onde não faltasse o que beber. A fala de Tonho da Viola começou a fazer sentido.

Esse episódio demonstra que há uma divisão que coloca de um lado os *sambadores* associados ao que, em Cachoeira, pode-se chamar de *tempo antigo* e do outro os *sambadores* associados ao tempo presente, em geral mais jovens e conectados com o mercado da música popular. No entanto, essa divisão não delimita uma faixa etária clara: *sambadores* filiados a um e a outro tempo convivem nas mesmas comunidades e grupos de samba de roda. Como veremos, esse convívio gera tanto conflitos geracionais, como relações de admiração e aprendizado de *sambadores* mais jovens com aqueles associados ao *tempo antigo*.

A divisão entre ambos os tempos parece ser atravessada, justamente, pela institucionalização dos grupos de samba de roda. Isso não quer dizer que os *sambadores* filiados ao *tempo antigo* não façam parte de grupos, projetos culturais e *tocadas*, mas que seus discursos sobre o samba são marcados ora pela celebração dos

⁵⁴ Similar a esse episódio, presenciei outro no São Pedro de Santiago do Iguape de 2017, quando saí da *tocada* de um grupo de samba de roda e encontrei os *sambadores tirando chula* em um boteco, longe do burburinho do palco. Essa postura se assemelha à de seu Carlito, que após anos tocando em grupos de samba de roda da sede de Cachoeira, resolveu abandoná-los por não gostar de *samba corrido* e muito menos de ensaiar.

sambas e *sambadores* do *tempo antigo*, ora pela queixa e rejeição de um suposto processo de redução da variedade e qualidade do samba. Alguns, mesmo criticando o regime das *tocadas* e lamentando o desaparecimento de certos modos de fazer samba, demonstram uma postura pragmática e atuam com dedicação nos grupos de samba de roda, auferindo através deles um importante complemento para a renda familiar.

Durante minha pesquisa de campo, o termo *tempo antigo* foi o mais utilizado pelos *sambadores* para se referir a um período cronologicamente ou simbolicamente distante do presente. Vez ou outra, apareciam conceitos potencialmente sinônimos: *esse é o samba de antigamente*; o falecido Dedão dizia fazer *samba antigório*; e alguns *sambadores*, ao descreverem eventos de suas infâncias, diziam *isso foi no tempo em que eu era moderno*, sendo que *moderno*, nesse caso, significa novo/jovem, mesmo que projetado em direção ao passado.

Todas essas ideias compartilham um dos significados essenciais de *tempo antigo*: em termos cronológicos, trata-se de uma categoria nativa que designa um período variável que ora se refere ao período em que viveram os grandes *sambadores* já falecidos, ora à infância dos velhos *sambadores* ainda vivos. Com isso, o *tempo antigo* não está situado, necessariamente, no período cronológico que antecede a criação dos grupos de samba de roda. Muitas vezes, aquele período dos anos 1970, no qual o Samba de Roda da Suerdieck tinha em suas fileiras grandes *sambadores* como, Alcebiades, Carlito, Ferrolho, Jaca Verde e Zica, é designado como *tempo antigo*. Outras vezes, meus interlocutores deixavam claro que se tratava de um período anterior à formação dos grupos de samba de roda.

Em todos os casos, contudo, a década de 1980 parece demarcar um limite, pois nunca a ouvi associada ao *tempo antigo*. O tempo presente, por sua vez e de modo um tanto quanto simplificado por uma questão prática, transcorre dos anos 1980 até a atualidade. Embora o *tempo antigo* não exclua o período em que já existiam os grupos de samba de roda, apresenta-se geralmente como anterior ao momento em que o regime das *tocadas* se estabeleceu como majoritário na organização e atuação de *sambadores*, o que se deu em meados da década de 1980. Assim, a oposição entre *tempo antigo* e tempo presente mostra, antes que uma distinção cronológica clara, uma separação geracional que divide as narrativas musicais e discursivas sobre o samba.

Por exemplo, o *samba de estivador* ou *samba de estiva* é um tipo de samba associado ao *tempo antigo* e apontado por alguns *sambadores* como em vias de desaparecimento, visto que já não há mais estiva e poucos *sambadores* o incluem em seu repertório. Trata-se de uma modalidade de samba que era feita por estivadores nos muitos portos que se espalhavam pela Baía de Todos os Santos. Sobre ela se travou um interessante diálogo entre seu Carlito, o pesquisador Mário Lamparelli e eu:

Mário - Seu Carlito, venha cá, e qual a diferença pro senhor do samba de estivador pro samba de viola comum?

Seu Carlito - Mas o samba de estivador é samba de viola! O samba que eu tô falando que eu não gosto, é esse samba que você vê aqui na rua.

Caio - Corrido?

Seu Carlito - Sim, eu não gosto desse samba. Samba de viola é o que vocês chama de chula. Ali no meu tempo chamava de samba de parada. Chama de parada, samba de estivador, chama de relativo. (Entrevista em 18/10/2018).

O *samba de estivador*, nesse caso, era um tipo de samba específico sob o guarda-chuva *samba de parada*, assim como outros tipos de samba. O *samba de parada*, segundo seu Carlito, é o que hoje se conhece como *chula*, que segue a existir, mas em menor variedade que no *tempo antigo*. O curioso é que o *samba de estiva* se mantém vivo na memória de alguns *sambadores*, embora o próprio personagem do estivador do Recôncavo não: ele desapareceu com a chegada das docas automatizadas dos portos atuais e com o fechamento dos portos marítimos e fluviais interioranos, praticamente todos substituídos pelo transporte rodoviário.

A própria figura do estivador, contudo, já é referência de uma Baía de Todos os Santos de princípios do século XX, quando o crescimento do comércio fluvial criou uma série de entrepostos costeiros pelo Recôncavo Baiano, levando ao crescimento de uma categoria laboral ao ponto de nomear um tipo de samba. O samba precedeu e sucedeu o apogeu dos estivadores como classe laboral. O *samba de estiva* é hoje lembrado como algo do *tempo antigo*, mas as suas formas sobrevivem diluídas em outros tipos ou modos de fazer samba ainda acessíveis para *sambadores* da região. De modo similar, o *samba de amassar barro* desapareceu junto com as casas de taipa e, mesmo que o trabalho coletivo e comunitário ainda seja comum na construção das casas de alvenaria, não se usa mais a técnica de amassar barro dançando e cantando sobre ele.

Nesses casos, o que desapareceu foi o contexto social em que uma forma específica de samba ocorria, enquanto muitos dos seus elementos musicais seguem a

existir de modo difuso em outras maneiras de fazer samba. Com isso, a noção de *tempo antigo* ganha outra dimensão: não é apenas o tempo em que se fazia samba de tal modo, mas sim, o tempo em que as relações sociais se moldavam de maneira a propiciar um modo específico de samba. Ao comparar o *tempo antigo* com o tempo presente, o que as falas dos *sambadores* nos mostram é que não foram apenas formas musicais específicas que desapareceram ou se transformaram, mas os contextos para a sua prática.

Enquanto uma referência de tempo cronológico, o *tempo antigo* representa tanto formas distintas de fazer samba, como eventos musicais resultantes de um contexto social com pouca ou nenhuma possibilidade de se repetir no tempo presente. Por isso, quando *sambadores* associados ao *tempo antigo* lamentam o abandono de alguma técnica ou criticam o samba do tempo presente, não se expressam apenas em relação ao samba, mas também à nostalgia de um tempo que não voltará mais, não importa quantas oficinas de samba sejam realizadas por uma instituição cultural.

A noção de *tempo antigo*, sem embargo, extrapola as dimensões cronológicas do tempo. O *tempo antigo* pode ser acessado por aqueles que *ainda* sabem como tocar e cantar como os *sambadores* de *antigamente*. O samba não é capaz de fazer o tempo voltar, mas, como evento, ele pode quebrar a linearidade do tempo cronológico, invocando a sua circularidade através do toque, do canto, da dança e do movimento incessante da roda. Essa tecnologia é vedada ao samba feito no palco, formato mais comum nas *tocadas*. O palco desfaz o território compartilhado e circular que é capaz de causar um desconcerto no tempo, trazendo o *tempo antigo* para o chão pisado pelos mesmos pés.

Não me parece um acaso que nos *xirês* do Candomblé e nos *toques de caboclo* a ferramenta responsável por trazer os orixás e os ancestrais aos corpos seja uma combinação de música e dança em roda. A roda alvoroça a dimensão linear do tempo a ponto de criar rugosidades em sua cronologia. Em Cachoeira, a circularidade do tempo é um contraponto cotidiano ao tempo cronológico, tendo a roda como sua forma de eclosão na superfície das relações sociais. De modo similar ao que acontece no Candomblé, no samba a roda provoca uma espécie de transe que, eventualmente, pode resultar na incorporação de entidades como *caboclos* e *marujos*. No entanto, o transe do samba não leva, necessariamente, à possessão dos corpos, sendo essa uma consequência secundária, ainda que bem-vinda. O transe causado pelo samba produz

– através da música, da dança e da roda – um território-portal em que a circularidade dos acontecimentos coloca em contato seres e tempos diversos. Quando isso acontece, o *tempo antigo* se atualiza no tempo presente: um *sambador* jovem *puxa* um *samba antigório*; um *caboclo* canta um samba novo.

Ao me referir ao *tempo antigo* ao longo da tese, evoco narrativas dos próprios *sambadores* – velhos ou jovens – sobre ele ou sobre as possíveis relações travadas entre o samba e o tempo – cronológicas ou não. A possibilidade de atualização do *tempo antigo* no tempo presente é fundamental para compreender como formas e técnicas de fazer samba seguem vivas mesmo com o desaparecimento de contextos sociais, *sambadores*, eventos musicais ou instrumentos específicos. Essa sobrevivência não se dá por uma manutenção linear através do tempo, menos ainda por um resgate realizado através de uma política pública ou um projeto cultural. Permanecer no tempo não significa manter-se igual. Se o samba é indissociável da vida cotidiana, como defendo, formas específicas de samba podem permanecer latentes e difusas nos mais diversos elementos da vida social de Cachoeira, sendo potencialmente acessíveis nos contextos em que, por uma ou outra ferramenta, o *tempo antigo* se atualiza no presente.

Como tempo circular, o *tempo antigo* se torna um possível devir nos eventos musicais do cotidiano de Cachoeira, sobretudo aqueles do regime dos *sambas de vizinho*. Nessas ocasiões, *sambadores*, *ogãs* e outros cachoeiranos se conectam a um tempo em que a roda comunga vivos e mortos, descendentes e ancestrais, corpos e espíritos. Foi assim que, em algumas oportunidades, atravessei longas horas de samba nas madrugadas quentes de Cachoeira com a sensação de que o tempo mal havia passado. Quando menos esperava, amanhecia e eu então vislumbrava o que os *antigos* queriam dizer com *sambar até raiar o dia*. As fachadas carcomidas daquelas casas velhas e as muitas ruínas espalhadas pela cidade apareciam imponentes por detrás da neblina que, pelas manhãs, sobe do rio e toma a cidade. Embora testemunhas da ação implacável do tempo cronológico, elas eram também um lembrete de que o passado segue a se desdobrar sobre o mundo dos vivos.

2.2. Do samba do tempo antigo aos grupos de samba de roda

Quando questionados sobre o samba do *tempo antigo*, a primeira questão que os *sambadores* geralmente apontam é a da instrumentação do samba. Os grupos de

samba de roda do tempo presente não apenas apresentam uma quantidade maior de instrumentistas que no *tempo antigo*, como também inseriram novos instrumentos no samba. Como me disse certa vez seu Carlito, *samba com trinta pessoas não ressaí*. Em concordância com ele, muitos *sambadores* afirmam gostar de um samba em que a viola *trabalha bem* e pode *ressair*, o que não é possível quando ela some na massa sonora produzida por um número elevado de instrumentos. Não é incomum que a solução para esse problema seja buscada na mixagem das mesas de som: a viola ligada em linha na mesa acaba tendo seu volume muito mais alto que a média dos outros instrumentos, mais que tudo em suas frequências agudas, gerando um timbre estridente.

Nesse sentido, foi a possibilidade de microfonar ou ligar em linha nas mesas de som instrumentos de corda dotados de captadores que permitiu que os grupos crescessem em número de integrantes e instrumentos. Essa mudança gerou diversas transformações musicais no samba de Cachoeira. Hoje a contratação de empresas de sonorização com equipamentos modernos e potentes é comum nas grandes festas de largo, assim como a de técnicos de som locais com equipamentos próprios para eventos musicais de pequeno porte. A maior parte dos grupos possui equipamento de som próprio, que conta ao menos com alguns amplificadores, cabos, microfones e uma pequena mesa de som. Antes dessa generalização do uso de equipamentos de sonorização, no entanto, o samba era feito com uma quantidade muito menor de instrumentos.

Segundo seu Pedro Galinha Morta (Entrevista em 09/02/2017), no *tempo antigo* o samba era feito só com viola, dois ou três pandeiros de couro de jiboia e um timbal pequeno também de couro de jiboia; já seu Carlito (Entrevista 26/09/2017) contou que aprendeu a tocar com um pandeiro de couro de cutia e que poderia ser também feito de couro de jiboia, tamanduá ou bicho-preguiça, mas não de *couro branquinho* (plástico). Os pandeiros de couro animal eram feitos pelos próprios *sambadores*, que usavam uma madeira leve e maleável – preferencialmente jenipapo. Outra diferença desses pandeiros antigos para os industrializados – os de *couro branquinho* – é que eles não possuíam tarraxas, sendo afinados em pequenas fogueiras, o que valia também para outros instrumentos de percussão feitos artesanalmente. O calor do fogo faz o couro dos instrumentos se expandir, o que torna o seu timbre mais agudo e o couro mais firme no contato às mãos. No caso das

tarraxas, basta apertá-las com as mãos ou com uma pequena chave para gerar o mesmo efeito do fogo e de modo mais preciso.

Viana (Entrevista em 26/11/2018), mesmo sendo um pouco mais novo que seu Pedro e seu Carlito, afirma que samba bom era o do *tempo antigo* e concorda com eles ao afirmar que ele era feito apenas com pandeiro, timbal e viola. Outros instrumentos também são citados por alguns *sambadores* como característicos do *tempo antigo*, como o *prato-e-faca* ou *prato-e-colher* - que foram substituídos pelo reco-reco, maraca e triângulo. Já dona Dalva (*apud* Marques, 2003, p.65) afirma que “Um pandeiro, uma viola e uma baiana batendo palma tá feito o samba”. O que fica claro é que, no *tempo antigo*, a formação padrão do samba era uma viola, alguns pandeiros de couro de animal e tamboretas menores que o timbal, também de couro animal. A eles poderiam ser acrescentados instrumentos adaptados, como o *prato-e-faca*, as *taubinhas* e, claro, as palmas. Como discutirei no último capítulo, essa formação sucinta de instrumentos era suficiente para que estivessem presentes todas as funções rítmicas do samba, sendo que a inserção de novos instrumentos irá gerar a redistribuição e especialização dessas funções.

Essa formação diminuta tinha, provavelmente, muitas variações. No entanto, a sua recorrência no discurso de *sambadores* é grande, permitindo-nos assumir a hipótese de que ela foi a formação corrente antes da institucionalização dos grupos de samba de roda e do uso mais amplo de equipamentos de sonorização. Quando, por exemplo, pedi a seu Carlito para gravá-lo tocando e cantando, ele pediu que eu levasse mais três tocadores: um de pandeiro, um de timbal e um de viola. Apesar dessa formação antiga estar ainda presente na memória de muitos *sambadores*, tudo indica que o aumento do número de integrantes dos coletivos que tocavam samba e a inserção de outros instrumentos é um fenômeno presente no samba desde, pelo menos, os anos 1970. Para tanto, vale analisar uma foto publicada no site do percussionista Djalma Correa, datada de agosto de 1973.

Figura 01 – Samba de Roda da Suerdieck em 1973 – Foto 1

Fonte: <https://www.sotaquesdosamba.com.br/samba-de-roda?lightbox=dataItem-iwrljgr63>

Essa foto foi tirada durante a Festa da Boa Morte e Glória de 1973 em algum dos três últimos dias de celebração. Nela vemos o Samba de Roda da Suerdieck uniformizado e tendo a frente a *parelha* de *sambadores* Alcebíades (de chapéu à viola) e seu Carlito (de chapéu ao pandeiro). É possível identificar um violão e um cavaquinho, assim como mais dois pandeiros de couro de jiboia, um reco-reco feito de bambu ou madeira e um triângulo que será melhor visualizado na próxima foto. Apesar de não aparecerem por completo na foto, os instrumentos de corda parecem ser provenientes de fábricas, não apresentando semelhanças com os instrumentos de *luthiers* tradicionais com os quais me deparei no Recôncavo Baiano ou em registros de outros pesquisadores. A viola na mão de Alcebíades apresenta as mesmas características aparentes do modelo nº 6 de 1960 da fábrica Giannini, com a diferença de que o tampo é um pouco mais escuro do que o modelo apresentado no catálogo. No entanto, como o catálogo afirma que a viola era feita de cedro, madeira que pode chegar a um tom alaranjado, creio tratar-se do mesmo modelo.

Figura 02 – Violas Gianinni do catálogo de 1960

Viola Paulista
(10 cordas)
Comprimento 90 — Largura 30 —
Altura 6.5 cm.

VIOLA POPULAR PAULISTA
10 cordas. Toda envernizada na cor mogno e tampa ao natural. Trasteira e cavalete de embuia. Grupo de filetes em cores na boca. Encordada com cordas brancas, toeiras e canotilhos. Craveiras de marfim tingidas.

VIOLA N.º 2
De cedro, toda envernizada na cor natural. Filetes em cores na boca e no bordo. Com craveiras.

VIOLA N.º 5 EM CORES
Comprimento 88 — Largura 30 —
Altura 16.5 cm.

Apresentamos esta nova linha de instrumentos em cores que recomendamos pela sua modicidade de preços. Estes instrumentos servirão também para fazer conjunto com violões dos mesmos tipos.

VIOLA N.º 5 P. — Toda envernizada em preto veludo. Grupo de filetes de celuloide em branco e preto na boca e no bordo. Com tarrachas.

VIOLA N.º 5 V. — Igual à anterior. Diferença na tampa que é lustrada na cor verde metálico e sombreada em marrom.

VIOLA N.º 5 A. — Igual à anterior. Diferença na tampa que é lustrada na cor azul metálico e sombreada em marrom.

VIOLA N.º 5 M. — Igual à anterior. Diferença na tampa que é lustrada na cor marrom metálico e sombreada na mesma cor mais escura.

VIOLA N.º 6
De cedro. Toda envernizada na cor natural. Grupo de filetes e mosaicos em cores na boca. Filetes em cores também no bordo. Com tarrachas.

N.º 2

N.º 5 A.

N.º 6

Fonte: <http://www.giannini.com.br/catalogos-antigos/viola%20n%25EF%25BF%25BD2%20/n%25EF%25BF%25BD5p%20/n%25EF%25BF%25BD5v%20/n%25EF%25BF%25BD5%20a%20/n%25EF%25BF%25BD5m/%20n%25EF%25BF%25BD6/1884/>

Não há sonorização de nenhum instrumento e tampouco é possível vislumbrar instrumentos de percussão grave, apesar de que é provável que houvesse outros *sambadores* tocando que não foram enquadrados na foto. Em outra foto da mesma série ainda aparecem *taubinhas* nas mãos das mulheres e um triângulo grosso que provavelmente foi feito por um ferreiro não especializado em instrumentos musicais.

Figura 03 - Samba de Roda da Suerdieck em 1973 – Foto 2

Fonte: <https://www.sotaquesdosamba.com.br/samba-de-roda?lightbox=dataItem-iwr1jgr64>

Por essas fotos vemos que nos anos 1970 o Samba de Roda da Suerdieck já era composto por mais de dez *sambadores* e algumas *sambadeiras* - que aparecem em maior números em outras fotos dessa série. Além disso, as fotos nos mostram uma variedade maior de instrumentos musicais do que os discursos de *sambadores* sobre o *tempo antigo*. Foi justamente o Suerdieck que estabeleceu um modelo de organização para os grupos de samba de roda da cidade, o que nos leva a crer que ele foi um dos responsáveis pelo crescimento do número de integrantes desses coletivos, bem como pela inserção de novos instrumentos e adoção de figurinos padronizados.

Mesmo tendo esse papel de precursora da institucionalização que viria a transformar profundamente o samba do *tempo antigo*, dona Dalva (Entrevista em 09/02/2017) faz questão de afirmar que o samba feito pelo seu grupo é tradicional em contraste com alguns grupos que se formaram nos últimos anos. Para ela esses novos grupos têm descaracterizado o samba de Cachoeira, tocando o que chama de *sambão*: um *samba corrido* sem *cadência* e desregrado feito por grupos de homens sem a presença de *baianas*. Para ela, o samba de roda combina homens - tocadores e *puxadores* - e mulheres - *baianas* paramentadas que irão sambar, bater palmas, fazer o

coro de resposta e, eventualmente, *puxar* sambas. Se não for assim, trata-se de *sambão*.

Nesse sentido, até hoje o grupo de dona Dalva cultiva algumas diferenças com os outros: não se apresenta sem as *baianas* e veta a presença do *105*. Mesmo ele, no entanto, passou por significativas mudanças ao longo dos anos, a mais relevante delas o abandono do canto em *parelha*. Na gravação disponível de 1973 é possível ouvir Alcebiades e seu Carlito cantando em *parelha* no intervalo de terça neutra (Oliveira Pinto, 1991). Já na gravação do CD Bahia Singular e Plural - lançado em 1999 - o canto é feito por um *puxador* solo, seu Avelino. Nas gravações do grupo nos anos seguintes, o canto principal será sempre solo e revezado por dona Dalva, Juninho Cachoeira e dona Ana.

Pelas narrativas dos *sambadores*, os convites de *tocadas* para os grupos de samba de roda começaram a se intensificar nos anos 1980, principalmente com o aumento no fluxo de turistas. Até então, a maioria das *tocadas* era feita no São João Feira do Porto e em uma ou outra festa de largo. É possível aventar a hipótese de que até então, mesmo com uma crescente institucionalização dos grupos de samba de roda e com a sedimentação da categoria de *sambador* profissional, a grande maioria dos eventos musicais seguia a ocorrer em eventos vicinais. Nesse sentido, os artigos de Ralph Waddey (2006 [1980; 1981]) oferecem descrições que corroboram essa hipótese, mesmo que ele tenha escrito a partir de um trabalho de campo feito nos municípios de Santo Amaro da Purificação e, mais intensamente, Saubara.

Logo esse cenário mudaria em Cachoeira, que apresentava um crescente fluxo de turistas e contava com um mercado de serviços e bens culturais provavelmente sem par na região. Pelo que contam os *sambadores* de Cachoeira, é possível supor que na Cachoeira dos anos 1970 aconteciam eventos similares aos descritos por Waddey (*idem*) em Saubara, ainda que as características musicais do samba já fossem bem diferentes entre as cidades. O que importa, nesse caso, é que Waddey (*ibidem*) nos conta de eventos musicais de samba em um contexto prévio a existência dos grupos de samba de roda em Saubara. Mesmo que eventos similares acontecessem em Cachoeira nessa época, eles já ocorriam em um contexto de institucionalização dos grupos de samba de roda e de sedimentação das *tocadas*. As narrativas dos *sambadores* associados ao *tempo antigo* de Cachoeira, no entanto, são muito similares aos eventos descritos por Waddey.

Segundo Waddey (2006 [1980; 1981]), p. 116-117), o conjunto ideal de samba compõe-se de uma viola machete, uma viola três-quartos⁵⁵, dois ou três pandeiros, um pequeno tambor de formato variável, *prato-e-faca*, as palmas dos presentes e dois cantadores que geralmente também fazem parte do conjunto instrumental. Sobre o evento musical em si, Waddey (*idem*, p. 117, grifos no original) nos fornece uma informação relevante:

No decorrer de uma típica noite de samba, os músicos poderão sair do conjunto e a ele retornar, mudando a sua função musical interna, numa constante recomposição do grupo que faculta variedade estilística e a resistência física ao samba “de valor”, o qual “só acaba quando o dia arraiar”.

Ora, uma das grandes diferenças apontadas pelos *sambadores* sobre os eventos musicais do *tempo antigo* é que o samba raiava o dia. Entre outros motivos, isso só era possível porque o grupo não possuía formação fixa e os tocadores se revezavam entre si na medida em que os acontecimentos da noite se desenrolavam. Com isso, alguns tocadores saíam do conjunto para descansar, namorar, fumar, dançar e beber; outros logo assumiam o seu lugar. Isso não apenas levava a uma grande flexibilidade do coletivo responsável pelo samba, como também gerava uma “variedade estilística” e, mesmo que não apontada diretamente pelo autor, uma maior amplitude de repertório.

Os conjuntos a que se refere Waddey, no entanto, não eram os institucionalizados grupos de samba de roda que, ao final dos anos 1970, já existiam há bastante tempo em Cachoeira e São Félix. Trata-se de grupos formados durante os eventos vicinais do samba de Saubara e que, mesmo que tivessem sempre a presença de um conjunto razoavelmente estável de *sambadores*, não se configuravam como grupos institucionais com nome e formação pré-determinada. Segundo o autor (Waddey, 2006 [1980; 1981]), p.139, grifos no original)

O “samba” não é certamente, na Bahia, um grupo ou sociedade formal (salvo para fazer apresentações). Há, todavia, forte reconhecimento de afinidade com um certo, e muitas vezes bem específico grupo de pessoas competentes em um estilo de samba. A questão é saber se o samba da Bahia, presentemente, retém ou não uma qualidade de identidade com um grupo estabelecido - grupo que dure além da identidade momentânea

⁵⁵ Ambas violas na afinação natural, o que significa na viola machete que dos pares agudos para os graves teremos: lá-lá / mi-mi / dó-dó / sol-sol (oitavado) / ré-ré (oitavado). Vale ressaltar que essas frequências não são absolutas, podendo variar de acordo com o instrumento e o tocador. Nos vídeos que Tiago de Oliveira Pinto fez com o violeiro João de Deus, por exemplo, o *machete* está com essa afinação, porém um tom mais aguda, começando no par mais agudo com si-si.

assumida enquanto o gênero se apresenta, e há participação no evento do samba. (...)

“Nosso samba” pode ser usado para indicar aquele grupo de músicos e dançadores que juntos costumam realmente executar o gênero. É, noutras palavras, o conjunto de apresentação (performance). Assim, os músicos de samba podem referir-se ao seu “conjunto”, especialmente aqueles que tiveram experiência com grupos de “folclore” para a indústria turística, e ainda mais quando falam com forasteiros.

“Nosso samba”, contudo, pode também ser usado de referência a todos aqueles que são considerados competentes para executar o gênero com propriedade e da mesma forma participar do evento.

Vê-se que a possibilidade de formação de um grupo para fazer apresentações já existia, mas a sua importância é marginal no contexto observado pelo pesquisador. A formação dos grupos nos eventos do samba, portanto, é flexível, tendo sua estabilidade assegurada pelo costume de que um certo coletivo de *sambadores* tem de sambar em conjunto, inclusive porque demonstram competência num determinado estilo de samba. Não há nas observações de Waddey a instituição de um grupo com identidade própria, *presidente*, funções e formação e repertório estáveis. Pelo contrário, as apresentações musicais são relegadas ao contexto dos grupos de “folclore” para a indústria turística, ao contrário do que vemos em Cachoeira, onde as *tocadas* foram também fomentadas por eventos locais feitos por e para cachoeiranos.

O que acontece em Cachoeira é que essa formação menor e flexível será paulatinamente substituída por uma nova categoria, o grupo de samba de roda. Este, por sua vez, apresenta uma formação maior de *sambadores* e a inserção de uma série de novos instrumentos musicais no samba. Com o tempo, o grupo de samba de roda se tornou a forma de organização social preponderante nos eventos musicais cachoeiranos, mesmo naqueles acontecimentos vicinais organizados nas residências, como os *carurus* e *rezas*. As formações menores e flexíveis, similares às descritas por Waddey (2006 [1980; 1981]) e Oliveira Pinto (1991), não desapareceram por completo, mas caíram em desuso em Cachoeira. Hoje, mesmo os pequenos eventos são feitos pelos grupos de samba de roda, que se adaptam a formações menores para, por exemplo, atender ao convite de tocar no *caruru* de uma residência de tamanho diminuto, onde não caberiam todos os *sambadores* do grupo.

O que seria, portanto, um grupo de samba de roda? Mesmo hoje há consideráveis variações, mas é possível tentar uma definição geral do que é um grupo de samba de roda. Trata-se de um grupo artístico com nome, figurino, *presidente*, formação estável de *sambadores* e repertório pré-definido. Os grupos de samba de

roda possuem entre quinze e trinta *sambadores*, sendo que a adaptação para formações menores é possível, a depender do contexto. A preferência, contudo, é pela possibilidade de levar o número máximo de integrantes, sobretudo para *tocadas* mais longas nas quais o revezamento entre tocadores se faz necessário. Há sempre nos grupos um núcleo duro formado pelos parentes, vizinhos ou amigos mais próximos do *presidente*, ao redor do qual orbitam alguns *sambadores* profissionais que são fixos do grupo ou contratados de acordo com a necessidade de cada *tocada*.

Os grupos de samba de roda são prestadores de serviços que firmam contratos – verbais ou formais – para a realização de *tocadas* através do pagamento de cachês, escambo por equipamentos e serviços ou como forma de engajamento político. É comum, no entanto, que os grupos de samba de roda se apresentem gratuitamente pela amizade que o seu *presidente* tenha com alguém ou por devoção em eventos religiosos. Em qualquer caso, trata-se de uma obrigação profissional e os *sambadores* do grupo assim o encaram, sendo que a maioria deles se queixa quando faz *tocadas* sem cachês. Mesmo assim, os cachês não costumam ser altos: a atuação nos grupos de samba de roda funciona como um complemento de renda para os *sambadores*, que possuem outros empregos ou fontes de renda⁵⁶.

Os grupos de samba de roda se apresentam sempre com sonorização de vozes e instrumentos. Quando não há uma empresa ou técnico de som contratado para fazer a sonorização, os grupos de samba de roda levam os seus próprios equipamentos de som, que não costumam ser potentes e de boa qualidade, mas que servem na ausência de outros melhores. Há grupos formados só por homens, mas que podem contratar mulheres para se apresentarem como *baianas* em ocasiões especiais. Outros possuem mulheres em sua formação fixa. Há variações entre a instrumentação dos grupos, porém uma formação básica seria a seguinte:

- Vozes: um *puxador* ou uma *parelha* na voz principal, sendo respondido pelo coro dos demais *sambadores*;
- Cordas: viola, violão e cavaquinho; e

⁵⁶ Dada a precariedade do mercado de trabalho de Cachoeira, no entanto, o complemento de renda gerado pelo samba não deixa de ser relevante para as famílias. Os *sambadores* tiram em média de R\$ 40,00 a R\$ 100,00 por *tocada*. Considerando que não é incomum encontrar *sambadores* que fazem cinco ou mais *tocadas* por mês, o valor mensal desse complemento de renda é substancial para algumas famílias.

- Percussão: 105, maraca, palmas, pandeiros, reco-reco, tamborim, *taubinhas*, *timba*, timbal e triângulo.

2.3. Breve histórico dos grupos de samba de roda de Cachoeira

Muitas vezes ouvi os *sambadores* falarem que no *tempo antigo* havia o samba de tal pessoa ou de tal bairro, porém nunca como um grupo formal, senão como um ajuntamento de pessoas que costumavam *sambar juntas*. É provável que havia vários coletivos de *sambadores* não institucionalizados em Cachoeira que apresentavam, porém, estabilidade a ponto de serem reconhecidos por *sambadores* de outros bairros por uma designação específica - como antes o Samba de Roda Suspiro do Iguape era simplesmente o *samba de seu Domingos Preto*.

Em 1958, no entanto, ocorre um fenômeno novo: a criação do Samba de Roda da Suerdieck por dona Dalva Damiana. O grupo foi criado dentro da fábrica de charutos Suerdieck, de quem herdou o nome. As *sambadeiras* eram as próprias charuteiras⁵⁷ da fábrica, que já cantavam sambas enquanto faziam os charutos; os tocadores eram, a princípio, os homens que trabalhavam na fábrica em diversas funções. Dona Dalva já era conhecida por participar de sambas em *carurus* e *rezas*, bem como por organizá-los. Assim, ela já tinha uma ligação com o samba e já era reconhecida como *sambadeira*. Como a fábrica recebia das irmandades da cidade convites oficiais para as suas festas – como a Festa de Nossa Senhora d’Ajuda e a Festa de Santa Cecília⁵⁸ -, dona Dalva conversou com os patrões e recebeu a permissão para organizar um grupo de samba entre os trabalhadores da fábrica para atender a esses convites. Da fábrica ela recebeu um pequeno apoio financeiro para comprar instrumentos e tecidos para costurar os figurinos, assim como a permissão para ensaiar no espaço fabril após o expediente. Em agradecimento ao apoio, dona Dalva assume o nome próprio da fábrica como o nome do grupo: Suerdieck.

Nos anos subsequentes, o Samba de Roda da Suerdieck participou intensamente das festas de largo de Cachoeira, levando o samba antes restrito ao espaço íntimo dos *sambas de vizinho* para o espaço público em que as irmandades realizavam as festas para os seus santos. Nas festas de largo, dona Dalva saía em cortejo com o seu grupo da fábrica da Suerdieck e caminhava até o local da festa,

⁵⁷ No Recôncavo Baiano a função de charuteira é, até hoje, exclusivamente feminina.

⁵⁸ A Festa de Santa Cecília deixou de ser realizada por volta dos anos 1970.

onde o grupo formava uma roda e tocava sem sonorização. Ali, como nos sambas realizados nos *carurus*, todos os presentes podiam participar sambando, cantando ou apenas batendo palmas. É importante ressaltar que se os *carurus* e *rezas* eram feitos nas residências, terreiros e espaços comunitários dos bairros, as festas de largo eram eventos realizados nas principais igrejas da cidade e nas praças públicas, contando com a participação das autoridades e da elite cachoeirana.

Como afirma dona Dalva (Entrevista em 09/02/2017), “Cinquenta e oito (anos) de grupo que eu tenho realizado, conhecido para o povo, trazendo na rua, porque o pessoal não conhecia, sabia assim que o samba de roda existia”. A presença do samba nas festas de largo, portanto, era uma novidade e, em certo sentido, uma transgressão de dona Dalva. Se até os anos 1930 o Candomblé e o samba eram discriminados e perseguidos pela elite e pelas autoridades cachoeiranas, como mostra o trabalho de Santos (2009), cerca de duas décadas depois desse período de perseguição, dona Dalva leva o samba para o contexto elitizado das festas de largo. Segundo dona Dalva (Entrevista em 09/02/2017), as famílias ricas de Cachoeira

Não respeitava mesmo não porque achava que samba é de pobre, de negras, catíngosas, charuteiras ou de cachaça e ponta de rua. Desfaziam muito, não privilegiava, acatar bem não, humilhava! Humilhava: “vou perder meu tempo em ver aquela mulher, samba nada, que nada tá tudo beba, não sei o quê”. Eu nunca fiquei beba, eu mesma nunca bebi na minha vida. Aí então com essas coisas, hoje em dia graças a Deus (o samba) é reconhecido, teve o reconhecimento de quem sabe e que vê o que é a verdade que é o samba.

Os convites para as festas de largo eram feitos para a fábrica, não para o grupo de samba. No entanto, ao adotar o nome Suerdieck para o grupo de samba e atender aos convites feitos a uma importante fábrica de charutos, dona Dalva legitima o samba para ocupar um espaço em que era vedado. Valmir da Boa Morte (Entrevista em 07/02/2017) faz uma analogia interessante para explicar o que significou, naquela época, dona Dalva ter organizado um grupo de samba de roda e o levado para as festas de largo:

E quando a gente vai fazer uma reflexão de dona Dalva a gente vai ver que dona Dalva era uma guerreira, uma fumageira, a gente pode sinalizar assim, ou uma trabalhadora do fumo, que na busca da sua sobrevivência, trabalhando nas fábricas de charuto par manter os seus filhos ela começa a criar o que a gente chama das mudinhas, das letras né. Começa então a fazer essa organização que não é a orquestra das filarmônicas, não é a orquestra de Tranquilino Bastos, mas é a orquestra de dona Dalva Damiana de Freitas. Por que ela começa a organizar isso e quando ela resolve tirar isso de dentro da fábrica e levar isso pras ruas, vira espetáculo, vira atração. Coisa de negro nunca foi espetáculo, coisa de

negro era vagabundagem, coisa de negro era coisa de preto, era não se ouve, não se vê, não se fala, isso não se canta, entendeu? Tudo dentro daquele campo ainda, daquele universo ainda de preconceito, de racismo, de diferença, né? Mas no entanto, dona Dalva ela consegue trazer a força do seu trabalho, da sua resistência, do seu empoderamento, da sua forma de vida para o palco.

Dona Dalva é a primeira figura que, em Cachoeira, ocupa com uma expressão artística negra o espaço do espetáculo nos eventos da elite branca, desafiando o racismo das instituições políticas e religiosas de uma cidade que, até pouco tempo antes, criminalizava o samba e o Candomblé. Na interpretação de Valmir, trazer o samba para o palco é uma forma de resistência: o lugar do espetáculo era um território branco e ocupá-lo com uma forma de expressão negra era uma estratégia de empoderamento.

Dona Dalva fez mais que ocupar o palco com uma expressão artística: ela levou ao palco, ainda segundo Valmir, a sua *forma de vida*. Para tanto, ela assumiu uma forma de organização restrita à música dos brancos: o formato orquestral das bandas filarmônicas. É necessário ponderar que Tranquilino Bastos, brilhante compositor e maestro fundador da banda filarmônica Lyra Ceciliana no século XIX, era negro e abolicionista (Jorjão da Lyra, entrevista em 07/01/2019). Ademais, as bandas filarmônicas sempre tiveram alunos e músicos negros em suas fileiras, que inclusive tinham nessas instituições uma oportunidade de ascensão social, já que a partir delas podiam almejar a entrada nas bandas de corporações, sobretudo do Exército e da Polícia Militar.

Tratar a forma de organização social das bandas filarmônicas como branca, não quer dizer que essas instituições não fossem formadas e até dirigidas por pessoas negras. Nesse sentido, a história da Lyra Ceciliana demonstra a presença de músicos negros ao longo de sua história, sendo uma instituição que luta pela igualdade racial desde a sua fundação (*idem*). A questão é que as bandas filarmônicas eram instituições ligadas aos eventos cívicos e religiosos da elite branca da cidade e que correspondiam aos modelos das agremiações musicais europeias. Do mesmo modo, a música feita e ensinada nessas instituições se restringia à tradição da música ocidental, baseada na escrita e leitura de partituras. Dona Dalva, ela mesma filha de um músico de banda filarmônica, apropriou-se desse formato de organização social para o samba, ocupando com o seu grupo os mesmos espaços de elite que as filarmônicas: as festas de largo das irmandades católicas e os eventos cívicos do

calendário cachoeirano. Transformar a sua *forma de vida* em espetáculo significou se apropriar de formas de organização da música profissional em Cachoeira. Por um lado, isso traria profundas transformações para o samba; por outro, modificaria a própria concepção local de espetáculo. Dona Dalva, obviamente, não foi a única responsável por esse processo, mas o seu protagonismo nele é praticamente um consenso em Cachoeira.

É com esse cenário que chegamos ao ano de 1972, quando a Bahiatursa organiza a primeira edição do São João Feira do Porto de Cachoeira, uma ação que fazia parte de um conjunto de políticas para fomentar o turismo no interior do estado. Com isso, a Bahiatursa transformou os festejos vicinais de São João de diversas cidades do interior baiano em megaespetáculos (Barros de Castro, 2012), criando, a partir daí, uma cultura de organização desse tipo de evento que seria absorvida pelas prefeituras municipais. No caso de Cachoeira, a equipe da Bahiatursa combinou a programação de shows de nomes expressivos nacionalmente - como Luiz Gonzaga, Genival Lacerda, Marinês e sua Gente e Trio Nordestino - com a elaboração de uma identidade local para a festa. Foi assim que, através da indicação de alguns de seus próprios funcionários, a Bahiatursa chegou até dona Dalva e ao Samba de Roda da Suerdieck.

Dona Dalva foi convidada por Roberto Pinho, responsável na Bahiatursa pela criação do São João Feira do Porto, para se apresentar com o seu grupo na Praça do Jardim Grande. A apresentação foi sonorizada, porém aconteceu no chão, já que o palco estava reservado para as quadrilhas e atrações principais. Essa apresentação do Samba de Roda da Suerdieck no São João Feira do Porto de 1972 foi um marco na institucionalização dos grupos de samba de roda de Cachoeira. Foi a partir dela que a presença do samba nos palcos do São João passou a ser obrigatória, fomentando o surgimento de outros grupos de samba de roda e a sua contratação para outras festas realizadas pelo poder público estadual ou municipal. Segundo me contou Antonio Moraes (Entrevista em 21/03/2018), que trabalhou na organização do São João Feira do Porto nos anos 1970, diversos grupos se organizaram em bairros de Cachoeira e São Félix com o intuito de se apresentar na festa, sendo, pouco a pouco, inseridos na programação.

Moraes (*idem*) lembra que o primeiro deles foi o Samba de Roda Filhos da Pitanga, organizado em Cachoeira por dona Mocinha e do qual seu Carlito fez parte.

O grupo logo se desfez com o falecimento de dona Mocinha. Outro grupo que viria a surgir nesse processo foi o Samba de Roda do Varre Estrada, organizado por dona Mariá em São Félix e formalmente existente até hoje, embora estivesse desarticulado durante o meu período de campo. Também nesse período surge o Samba de Roda Filhos de Nagô, criado em 1970, em São Félix, por Mário e César do Samba.

O Filhos de Nagô surgiu em São Félix a partir de uma brincadeira que César e seus amigos faziam na praça em frente ao Banco do Brasil, ao lado do tabuleiro de uma *baiana*. Ali os amigos se juntavam para tocar e beber cerveja. Com o tempo, a brincadeira cresceu e começaram a surgir convites para *carurus* e festas, o que, como apontado na trajetória pessoal de César do Samba, levou a formalização do grupo. De modo similar, Bau do Samba contou a criação do Samba de Roda Filhos da Barragem e Zel do Samba a do Samba de Roda Filhos do Caquende, ambos em 1983. Também nessa época Dedão formava o Samba de Roda Amor de Mamãe, que compartilhava muitos *sambadores* com o Filhos da Barragem. Segundo Bau do Samba (Entrevista em 27/01/2017) me contou, por um período a formação dos grupos foi tão parecida que quando Dedão fechava a *tocada*, o grupo era o Amor de Mamãe; quando era Bau, o grupo ia com o nome de Filhos da Barragem. A formação, no entanto, era praticamente a mesma.

Em todos os casos, tratava-se de grupos de amigos e familiares que tocavam samba em eventos vicinais de seus bairros, comunidades e terreiros, e que, pouco a pouco, se institucionalizaram na medida em que surgiam convites para *tocadas*, sobretudo para aquelas com pagamento de cachês. Com isso, os grupos adquiriam instrumentos e figurinos e a sua formação se estabilizava ao redor do núcleo de fundadores acrescido de novos *sambadores* convidados. Se nos anos 1970 o São João Feira do Porto funcionou como o principal catalisador da criação de grupos de samba de roda em Cachoeira e São Félix, nos anos 1980 vemos já a formação de um mercado local de *tocadas*. Esse mercado era composto tanto de eventos organizados de cachoeiranos para cachoeiranos, como de eventos voltados para o atendimento do crescente fluxo de turistas na cidade.

É esse cenário que Oliveira Pinto (1991) encontra nas suas visitas à cidade em 1984, nas quais registra grupos de samba de roda fazendo *tocadas* para o público local nos bares de Cachoeira aos fins de semana, assim como *tocadas* feitas para turistas em hotéis e restaurantes. Sem embargo, o autor ressalta que um dos *sambadores* mais

importantes de Cachoeira naquele período, Alcebíades, mesmo fazendo parte de grupos de samba de roda e participando de *tocadas* mediante o pagamento de cachês, normalmente *sambava* com seus companheiros em troca de uma quantidade generosa de comida e cerveja ou cachaça, como era característico do samba (*idem*). Desse modo, mesmo em um cenário de crescente institucionalização dos grupos de samba de roda e profissionalização dos *sambadores*, o samba nos anos 1980 não havia deixado de ser uma brincadeira com os amigos ou um evento vicinal.

Já nos anos 1990, temos em Cachoeira o surgimento do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia. O culto a Santa Cruz e as *saídas de esmola* na Ladeira da Cadeia começaram no bairro no final dos anos 1950, passando por um período de interrupção a partir de meados dos anos 1980, principalmente por conta do falecimento de seu Nonô, que era o responsável pela *esmola cantada*. Cachoeira chegou a ter grupos de *esmola cantada* em diversos bairros da cidade, cada qual ligado a um santo ou culto de imagem específico. Entretanto, na década de 1990 não havia mais grupos de *esmola cantada* em atividade na sede do município. O grupo da Ladeira da Cadeia não deixou de existir, mas as *saídas de esmola cantada* cessaram por muitos anos e os cuidados e celebrações da imagem da Santa Cruz ficaram sob responsabilidade do *juiz perpétuo* da Festa da Santa Cruz, Cabo Alfredo, e alguns poucos devotos.

Na segunda metade da década de 1990, Cacai Lobo e outras lideranças do bairro resolveram retomar as *saídas de esmola* e organizar novamente a Festa da Santa Cruz, que havia sido reduzida, então, a um pequeno evento vicinal. Nessa época, Cacai ainda não era vereador, mas já era uma liderança comunitária com boas relações junto ao poder público municipal, que fizeram com que ele conseguisse uma *tocada* para os *sambadores* do bairro no São João Feira do Porto de 1996, coroando o processo de retomada da *esmola cantada* do bairro. No entanto, os *sambadores* do bairro não configuravam um grupo artístico de samba de roda, sobretudo um que fizesse *tocadas*. Pelo contrário, no contexto da *esmola cantada*, o samba era uma parte das *saídas de esmola*, assim como era tocado e cantado nas *rezas de santo e carurus* do bairro. Diferente de outros bairros da cidade, cujos *sambadores* haviam ser organizado em grupos ainda nos anos 1980, a Ladeira da Cadeia ainda estava às margens da institucionalização dos grupos de samba de roda.

Sob as rédeas de Cacaí Lobo, a institucionalização do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia foi abrupto e verticalizado. Desse modo, aquele conjunto de *sambadores* que estava acostumado a cantar e tocar samba nas *saídas de esmola* e nas festas do bairro, precisou se adaptar repentinamente ao formato de grupo e às *tocadas*. À época de sua fundação, portanto, um desafio se impôs: como colocar aqueles *sambadores* pouco experientes nas *tocadas* para se apresentarem logo no principal palco da cidade, o São João Feira do Porto? A solução combinou duas estratégias que, com o tempo, demonstraram ser incompatíveis: de um lado, convidar o maestro Clarício para coordenar o grupo e os ensaios; de outro, chamar seu Carlito para fazer parte do conjunto, justamente por ser um dos *sambadores* mais respeitados da cidade e por já participar das recém-retomadas *saídas de esmola* com os moradores do bairro.

Clarício foi criado na Ladeira da Cadeia e já possuía uma larga experiência no ensino formal de música, sobretudo no contexto das bandas filarmônicas. Figura querida e respeitada na comunidade, ele havia sido convidado para ser o *juiz provedor* da Festa da Santa Cruz de 1996. Com isso, havia assumido os ensaios e a regência do coral para a missa da festa, no qual cantavam muitos moradores que viriam a integrar o grupo de samba de roda. Após a missa, os *sambadores* do bairro se juntavam para *sambar*. Assim, Clarício aproveitou aquele momento de ensaio do coral para também ensaiar o grupo para cantar alguns sambas, o que se tornaria a célula de criação do Samba de Roda Esmola Cantada. Quando Cacaí propôs a criação do grupo e a realização de sua primeira *tocada* no São João Feira do Porto, ele foi criado a partir desse conjunto de devotos da Santa Cruz que já ensaiavam sob a regência de Clarício, ao qual foram agregados alguns *sambadores* de outros bairros para fechar a composição necessária.

Como vimos no caso da anedota que abre esse capítulo, com o registro do samba de roda pelo IPHAN, há um novo impulso para a criação de grupos de samba de roda no município, sobretudo nos distritos de Santiago do Iguape e São Francisco do Paraguaçu, onde não havia nenhum grupo institucionalizado até meados dos anos 2000. O primeiro grupo formal da região foi o Samba de Roda Suspiro do Iguape, criado em 2004 e que em 2009 seria dividido em dois, dando origem ao grupo Samba de Roda Geração do Iguape, para o qual seu Domingos Preto foi com os seus companheiros mais próximos. Ao longo dos anos seguintes, outros grupos surgiram

na região, como o Samba de Roda Juventude do Iguape e o Samba de Roda Sensação do Recôncavo. O Ponto Certo foi outro povoado da zona rural de Cachoeira que teria a criação de um grupo: Raimundo do Samba fundou o Samba de Roda Resgate do Samba a partir de um grupo de amigos que se encontrava aos sábados para beber e tocar juntos. Para fazer com que o grupo se tornasse “profissional”, Raimundo convidou seu Pedro Galinha Morta, que passou a atuar como uma espécie de coordenador musical do grupo.

Curiosamente, no período posterior ao registro do samba de roda apenas um grupo foi criado na sede do município, ao passo que diversos surgiram na zona rural. Assim, mais que fomentar o surgimento de grupos na sede, a patrimonialização teve como principal efeito a institucionalização de grupos de samba de roda na zona rural de Cachoeira. O único grupo surgido na sede de Cachoeira foi o Semente do Samba, criado por Nal Nego Bom. O grupo não chega a ser uma dissidência do Filhos do Caquende, mas, por ser do mesmo bairro, acabou atraindo *sambadores* daquele grupo, sobretudo os irmãos de Nal Nego Bom, levando a que alguns deles abandonassem o grupo de Zel do Samba. Nal conta que, desde 2002, tentava organizar um grupo de samba de roda, fazendo uma ou outra *tocada* e comprando instrumentos, mas ainda sem ter nome ou formação fixa. Foi apenas há cerca de quatro anos que Nal institucionalizou o Semente do Samba, fazendo a primeira *tocada* de grande porte no São João Feira do Porto de 2018.

Embora criados em bairros e a partir de contextos muito diferentes, todos os grupos de samba de roda apresentam uma importante característica em comum: trata-se da institucionalização de coletivos que já faziam samba nos eventos vicinais dos seus bairros, comunidades ou terreiros. O grupo de samba de roda, portanto, cristaliza tais coletivos em um formato de organização social adequado ao mercado local de *tocadas*. Ao mesmo tempo, os grupos se tornam organizações capazes de colocar o samba em relação com sujeitos e eventos de outras cidades, estados ou países – como instituições culturais, festivais de música e projetos culturais. Por sua vez, esses sujeitos e eventos tendem a se relacionar com o samba majoritariamente através de sua organização em grupo artístico – tanto pela necessidade de celebrar contratos com uma pessoa jurídica, como pela adaptação do formato de grupo artístico a programação de equipamentos culturais e eventos. Se no cotidiano de Cachoeira os grupos de samba de roda representam um dos muitos coletivos que fazem samba, na

medida em que entramos no mundo das instituições e do mercado de bens e serviços culturais, maior se torna o seu protagonismo.

2.4. Modos de aprendizagem do samba em Cachoeira

As transformações musicais e estilísticas do samba em Cachoeira estão intimamente conectadas a mudanças nas formas de transmissão de conhecimento e aprendizagem. Certa vez, conversando com o *sambador* Viana no quintal de sua casa, ele me mostrou uma *chamada* na viola que, segundo ele, era do finado Ferrolho, um dos violeiros mais celebrados do *tempo antigo*. Quando, animado, eu perguntei se Ferrolho havia ensinado a *chamada* para ele, a resposta veio em tom sério e categórico: “Ensinou não! Ele tocando e eu peguei o ritmo dele.”. Viana, com quase cinquenta anos, é de uma geração que conviveu com os *sambadores* do *tempo antigo*, mas, como os *sambadores* mais jovens, toca com destreza vários instrumentos e outros repertórios, fazendo parte não apenas de grupos de samba de roda, mas dos de forró, arrocha e *reggae*. Seu pai *sambava* com seu Carlito, tanto que quando eu propus a seu Carlito gravá-lo, ele me pediu que levasse mais três *sambadores* que ainda sabiam tocar como os *antigos*, entre eles, Viana, que sabia acompanhá-lo na viola como o pai fazia.

A resposta de Viana está em consonância com o que muitos *sambadores* mais velhos que ele me contaram. Entre eles, é comum a afirmação que aprenderam a *gritar* e tocar samba frequentando os *carurus*, *rezas* e *toques de Candomblé*, pegando escondido os instrumentos de seus pais ou ainda olhando os *sambadores* mais velhos. Como conta seu Domingos Preto:

Eu aprendi a sambar escondido, minha mãe não deixava sair, então esperava todos dormirem para poder ir pro samba. Lá, estavam alguns conhecidos que me ensinaram a sambar, *aprendi tudo só olhando*. Quando estava com 12 anos, Justino pediu ao meu pai pra poder sambar, aí comecei no samba e não parei mais. (seu Domingos Preto, *apud* Döring, 2016, p.191, grifos meus)

Muitos *sambadores* contam que, durante a infância, os sambas – sobretudo os que atravessavam a madrugada - não eram considerados atividades adequadas para crianças e a sua participação era limitada ou vigiada. Seu Pedro Galinha Morta, por exemplo, passou a tocar timbal em *rezas* e *carurus* ainda criança, porém *sambadores* mais velhos tinham que pedir permissão ao seu pai, pegá-lo e devolvê-lo em casa. Por outro lado, havia o aprendizado cotidiano do samba como uma língua franca, um

aprendizado que não era restrito aos *sambadores*, mas sim, comum a todos os cachoeiranos. Zel do Samba (Entrevista em 09/02/2018) conta que começou “(...) a aprender samba nessa faixa entre treze e quatorze anos (...) nesse meio de Candombré com o sambinha que o pessoal fazia nos carurus (...) Eu ficava ali no meio dos coroas batendo pandeiro”.

Assim, não havia formalidade no aprendizado do samba, de modo que a grande maioria dos cachoeiranos é capaz de se acompanhar de palmas e cantar um vasto repertório de *corridos*, *barraventos*, *sambas de caboclo* e *sambas de Cosme e Damião*, *Santo Antônio*, *São Roque* e outros santos. Nesse sentido, se a criança aprendia pela experiência, olhando os mais velhos e reproduzindo o que via, não havia necessidade de ensino formal; por outro lado, se a criança se mostrava interessada demais, isso poderia gerar desconfiança e ela precisaria demonstrar merecimento para aprender. Em outras palavras, precisaria aprender não apenas a cantar ou tocar samba, mas a como se comportar no território em disputa dos grandes *sambadores*, a quem deveria respeitar. Como aponta Döring (2016, p.72), para o divertimento basta a reunião de “(...) algumas pessoas que saibam cantar, bater palmas e batucar um em qualquer objeto disponível nos ritmos do samba de roda, mas isso não significa desqualificar aqueles músicos e cantadores que realmente sabem, estudam e lideram as rodas de samba”.

No *tempo antigo*, o samba não era ensinado formalmente por dois motivos principais: primeiro, o samba era aprendido potencialmente por todos através da experiência nas atividades ordinárias do cotidiano – o canto de trabalho, a reza e a brincadeira – e nos muitos eventos dos *sambas de vizinho* que povoavam a vida social cachoeirana; segundo, aqueles que queriam se tornar grandes *sambadores* não encontrariam muita simpatia dos mais velhos, já que entre os grandes *sambadores* havia um terreno de disputa e conflito em que o conhecimento era uma arma. Transmitir o que se sabia para outro *sambador* significava ficar desprotegido. Com relação a essa questão, Döring (2016, p.96) relata uma interessante anedota de Mestre Quadrado, grande *sambador* da Ilha de Itaparica, falecido em 2004:

Mestre Quadrado contou alguns segredos de se entoar uma chula com qualidade e variedade e ao mesmo tempo não ser “imitado”, porque todos os *sambadores* “cobra criada” iam participar dos *sambas* dos outros para “espiar” e aprender uma chula nova. Precisaria cantar a mesma chula de um jeito diferente, entoar de forma variada, modulando a melodia e o timbre, para que não ficasse repetida e fácil de ser copiada, o que lembra a

arte de Mestre Bimba que virava as costas, quando estava solando e improvisando no berimbau para que as pessoas não descobrissem os “macetes”, que vão muito além de tocar um ritmo básico. (Döring, 2016, p.96, grifos no original).

Nesse caso, Mestre Quadrado usa da inovação estilística como uma forma de se proteger dos *sambadores* que queriam aprender as suas *chulas*. O que ele dominava era muito mais do que um repertório, era também a técnica que o permitia cantar a mesma *chula* de um modo sempre diferente. Com isso ele se protegia dos *sambadores* capazes de copiar as suas *chulas* caso as ouvissem repetidas vezes, porém incapazes de perceber as sutilezas que ele imprimia no canto fazendo pequenas variações melódicas e tímbricas.

Mesmo com essa estratégia, por certo alguns *sambadores* de técnica mais apurada conseguiram aprender *chulas* de Mestre Quadrado e, de fato, muitas delas ainda são cantadas por *sambadores* de outras localidades. A *chula*, o *samba de parada*, o *samba de verso* e outras modalidades de samba que exigiam técnicas de canto e toque sofisticadas, capacidade de improvisação e ferramentas mnemônicas eram, portanto, restritas a um grupo pequeno de *sambadores*. Isso não quer dizer que o jovem não poderia aprender, mas, como aponta Lima (2016), a *chula* era uma arte iniciática: não se trata de uma instituição, mas tão longos e tortuosos eram os caminhos para se tornar um grande *tirador de chula*, que só com o suor de muitos anos de dedicação um menino interessado no assunto realmente se tornaria um *sambador* reconhecido pelos seus pares.

Aqui vemos uma questão interessante: *tirar chula* é uma disputa que pode se tornar acirrada e agressiva, mas é uma disputa feita, muitas vezes, entre amigos de longa data e dentro de um conjunto de regras compartilhado tacitamente. Essa disputa é feita em *parelhas*, ou seja, é cantada em duo, o que exige a cooperação entre dois *sambadores*. A *parelha* pode ser fixa – uma dupla que sempre *samba junto* – ou pode se compor ali, no momento em que se *tira chula* e de acordo com o contexto. O encaixe das vozes em versos que não são pré-definidos, portanto, imprime uma necessidade também desafiadora de cooperação entre dois *sambadores*. Assim, *tirar chula* não é apenas uma disputa. O jogo, na verdade, se dá em dois níveis: a disputa entre os *sambadores* - ou entre as *parelhas* - e a necessidade que os *sambadores* têm de equilibrar adequadamente desafio e cooperação. Trata-se de um desafio, mas de

um desafio onde ninguém pode sambar sozinho. Um *sambador* que, porventura, queira sozinho desafiar e vencer a todos, não terá sucesso ou respeito.

Écinho, *sambador* associado ao *tempo antigo* de Acupe e que gosta muito de participar das acirradas *disputas de chula*, passou muitos anos as frequentando quando criança e jovem e não sendo levado a sério, até que, pouco a pouco, foi aceito entre os velhos *sambadores* (Lamparelli, 2019). Com eles aprendeu parte do que sabe, já que nesse terreno de disputa e desconfiança dos *tiradores de chula* um *sambador* nunca ensina tudo o que sabe. Por outro lado, aquele que aprende precisa não apenas dominar o repertório de *chulas* dos outros, como também aprender as ferramentas para criar o seu próprio repertório. Se alguns desses sambas são de autor desconhecido e uso geral, outros têm criador facilmente reconhecível: *esse verso aí é de finado Leopoldo!* O grande *sambador* associado ao *tempo antigo*, portanto, destaca-se por, além de dominar um repertório geral e acessível a todos, criar o seu próprio e conhecer bem os repertórios de seus amigos/adversários.

No entanto, mesmo no caso da *chula*, as oportunidades de aprendizado informal - de *pegar o ritmo olhando* - eram antes muito maiores. Os *sambadores* consensualmente afirmam que os eventos do regime dos *sambas de vizinho* do *tempo antigo* duravam longas horas e amanheciam o dia, sobretudo se comparados a duração diminuta das atuais *tocadas* – duas ou três horas. Ivan da Maraca me contou que quando toca a maraca por muito tempo seguido, seu antebraço fica dormente devido ao esforço repetitivo. Perguntei como ele aguentava o esforço nos sambas do *tempo antigo*, que duravam a noite toda. A resposta foi que nas *tocadas* do tempo presente a situação é pior: nelas ele toca duas ou três horas seguidas sem revezar com ninguém; no *tempo antigo*, ele deixava a maraca na mão de outro tocador e ia tomar uma cerveja, sambar ou descansar. Assim seguia toda a noite. Fazendo um exercício de imaginação, eu suponho que vários meninos que estavam aprendendo a *sambar* pela via da experiência aguardavam ansiosamente por esse momento de revezamento, já que, mais ou menos hora, poderiam assumir o toque de algum instrumento junto aos *sambadores* mais velhos.

A criança aprendia, portanto, lidando com certo descaso dos mais velhos. Isso não quer dizer que o interesse das crianças em aprender a sambar não fosse valorizado no *tempo antigo*, mas que o conhecimento profundo no samba era para poucos. Ainda que não houvesse um processo de iniciação institucionalizado, como no Candomblé,

algumas modalidades de samba eram restritas a uma categoria de *sambadores*, enquanto outros tipos de samba eram de uso geral e não demandavam capacidades técnicas mais sofisticadas. Mesmo que não houvesse um processo de iniciação institucionalizado, a proximidade entre samba e Candomblé não pode deixar de ser levada em conta nesse caso. Como aponta o pesquisador cachoeirano Cacau Nascimento (2019b, p.17, texto inédito), no Candomblé a “antiguidade é posto” e a assiduidade dos recém-iniciados no terreiro é essencial, já que a transmissão dos segredos se dá através da convivência com os mais velhos e apenas em circunstâncias especiais. Segundo o autor (*idem*), a noviça é afastada da conversa entre os mais velhos, levando a um aprendizado lento e não-linear, processo conhecido como *catar folha*.

É preciso levar em conta que o Candomblé em Cachoeira, qualquer que seja a sua nação, apresenta grau de institucionalização, determinação de funções e hierarquia de cargos bem maiores e mais complexos que os dos grupos de samba de roda. No entanto, esse processo de aprendizagem lento e iniciático não é exclusividade dos terreiros, senão que é parte integral do *ethos* cachoeirano. A máxima *antiguidade é posto* vale para a vida cotidiana de Cachoeira, assim como a lógica de que o aprendizado dos segredos de qualquer atividade demanda tempo, paciência e merecimento. A institucionalização dos grupos de samba de roda trouxe significativas mudanças para o processo de aprendizagem dos *sambadores*, mas muitos deles ainda lidam com isso de modo parecido com o que acontece no Candomblé: conhecimento, antes que algo acessível ou pertencente a todos, é um segredo aprendido pela experiência; por sua vez, se o segredo fosse para todos, não seria segredo⁵⁹.

Muitos *sambadores* contam que, no *tempo antigo*, os jovens primeiro deveriam provar seu merecimento para depois receber a permissão de conhecer aquilo que estava além do que se podia aprender *olhando*. Ouvi mais de uma vez as histórias de *sambadores* que foram repreendidos pelos seus pais quando estes descobriram que o filho estava pegando escondido instrumentos de percussão ou cordas em casa; no entanto, as narrativas convergem em um clímax seguido do desfecho em que, ao se

⁵⁹ Lembro de uma máxima muitas vezes ouvida por mim na infância em Minas Gerais: *segredo é bom na conta de dois*.

dar conta de que a criança havia sido capaz de aprender algo de substancial sozinha, o pai passava a ensinar para o filho os seus *segredos* no instrumento.

Também ouvi *sambadores* – especialmente aqueles que *gritam chula* – contarem que, na juventude, só passaram a ser respeitados pelos mais velhos quando souberam responder adequadamente a um *verso jogado a eles em desafio*. De modo similar, Graeff&Oliveira Pinto (2012) contam que violeiros de Santo Amaro da Purificação tinham por costume tocar na viola um padrão que exigisse do *sambador* um *grito* mais complexo, quase virtuose, sempre que queriam testar a capacidade de um desconhecido que chegava ao samba. Em todos esses casos, o samba é um terreno conflituoso no qual os grandes *sambadores* disputam entre si e os novos *sambadores* que desejam obter reconhecimento precisam passar por uma série de proações.

No *tempo antigo*, portanto, o aprendizado pela imitação e experiência de um repertório geral era potencialmente acessível a todos, o que não significa que todos estavam aptos a aprender qualquer coisa a qualquer momento. Havia um círculo de *sambadores* excepcionais que viviam em um contexto de disputa entre si e que dominavam repertórios e técnicas pouco acessíveis à maioria dos cachoeiranos. Nesse segundo caso, o novato precisaria ser humilde frente aos mais velhos que, provavelmente, não fariam a sua vida fácil, mas que aos poucos respeitariam e integrariam o noviço na medida em que ele - *olhando* ou *catando folha* – demonstrasse a sua capacidade.

Sob nenhum aspecto, contudo, caberia no *tempo antigo* o ensino formalizado, a realização de ensaios ou o discurso de que é necessário engajar os jovens no aprendizado do samba. Ao longo do meu período de campo, escrevi diversos projetos culturais em parceria com *sambadores* de Cachoeira. Alguns deles eram editais simplificados em que os projetos resultavam da resposta escrita ou oral de uma série de perguntas, como é o caso do Prêmio Culturas Populares, do Ministério da Cultura, e do Edital Culturas Populares Versão Simplificada, do Fundo de Cultura do Estado da Bahia. Com uma pequena variação na redação, há em ambos uma mesma pergunta: *como engajar os jovens no aprendizado e manutenção de sua atividade cultural?*

Não é apenas nos editais que essa questão aparece, ela também é recorrente em reportagens, entrevistas, trabalhos acadêmicos e documentários. Geralmente, essa questão vem acompanhada de duas afirmações subliminares: primeiro, uma dada

manifestação cultural está em risco de desaparecimento e é necessário encontrar maneiras de engajar os jovens para garantir a sua continuidade; segundo, é desejável que todos se engajem nessa manifestação cultural ou que, ao menos, ela esteja ao alcance de todos. Embora bem-intencionados e necessários para a democratização no acesso aos meios da produção cultural para comunidades tradicionais e grupos de cultura popular, esses editais de cultura – e as políticas culturais em geral – ajudam a transpor para a prática de uma manifestação cultural o que José Reginaldo dos Santos (1996) identificou como a *retórica da perda* nos discursos institucionais e acadêmicos sobre o patrimônio cultural.

Nesse modo de pensar o samba e outras manifestações passíveis de serem classificadas como *cultura popular* ou *patrimônio cultural imaterial*, há uma suposição de que o conhecimento tradicional deve pertencer a todos ou ainda de que o conhecimento tradicional é uma substância passível de objetificação e transmissão em outros contextos e lugares. No entanto, embora exista um repertório geral de sambas efetivamente compartilhado por todos em Cachoeira – que até os evangélicos conhecem, embora se recusem a cantar –, algumas formas mais elaboradas de samba são e sempre foram para poucos, como o *samba de verso* e as *disputas de chula*. Por outro lado, outras modalidades de samba eram específicas de alguns grupos sociais, como o *samba de estivador* e o *samba de canoeiro*. Na medida em que essas atividades laborais praticamente desapareceram, essas formas permanecem apenas na memória de uns poucos e velhos *sambadores*.

No tempo presente, tornar-se um *sambador* na sede de Cachoeira não significa mais se dedicar exaustivamente a dominar um amplo repertório de *chulas* ou *sambas de versos* e a arte de usá-los em disputas com outros *sambadores*. Atualmente, tornar-se um *sambador* significa aprender a cantar e tocar instrumentos no contexto dos grupos de samba de roda, dominando um repertório comum de *barraventos* e *corridos*. No tempo presente, portanto, a diferença não é mais entre um aprendizado geral aberto a todos e um aprendizado complexo restrito aos virtuosos, mas sim um aprendizado geral aberto a todos e um aprendizado técnico restrito aqueles que serão *sambadores* profissionais no contexto dos grupos de samba de roda. No primeiro caso, os tipos de aprendizado configuram dois repertórios distintos. No segundo caso, trata-se de meios distintos para a aprendizagem de um mesmo repertório. Se os *sambadores* mais velhos acusam os mais jovens de já não cultivarem o domínio de

um amplo repertório de vários tipos de samba, é patente que os *sambadores* mais jovens possuem um conjunto muito mais amplo de repertórios de outros tipos de música que os *sambadores* mais velhos, assim como tem uma maior capacidade técnica de trânsito entre eles.

Nos contextos em que se *tira chula*, um *sambador* de respeito deve demonstrar amplo repertório e rapidez de resposta frente ao *verso* de outro *sambador*. Ainda hoje, entre os *tiradores de chula* das zonas rurais de Cachoeira, é corrente a afirmação de que um bom *sambador* não pode repetir mais que duas ou três vezes uma *chula* na mesma noite. Ouvi, em mais de uma ocasião, *sambadores* falarem mal de outros, afirmando que podiam até *gritar samba* bem, mas que repetiam mais que três vezes uma mesma *chula*, o que, automaticamente, desqualificava-os. A capacidade de dominar um vasto repertório, porém, tem se restringido a uns poucos *sambadores* das zonas rurais de Cachoeira, como Domingos Preto, Nuca, Carlos Sena, João Abade e alguns mais. Na sede do município, essa arte se reduz, basicamente, a seu Carlito, que *sambou* com os nomes apontados na frase anterior quando morou por alguns anos na Opalma, povoado que fica na entrada da Bacia do Iguape.

Nos anos 1960, quando saiu da Opalma para morar na sede do município de Cachoeira, seu Carlito encontrou muitos *sambadores* capazes de *tirar chulas*, como os finados Dedão, Alcebíades, Bureca, Jaca Verde e Zica, sendo que os quatro últimos fizeram parte do Samba de Roda da Suerdieck junto com ele. Hoje, ainda que na sede do município alguns *sambadores* conheçam parte desse repertório, como Viana e seu Nascimento, eles não estão acostumados a usá-lo em um contexto de disputa entre *tiradores de chula*, como ainda é comum na região do Iguape. Quando visitam outros *sambadores* com quem costumam *sambar*, os *tiradores de chula* do Iguape não vão para a sede de Cachoeira, mas sim para Saubara e para os distritos de Acupe e São Braz, ambos em Santo Amaro da Purificação. É claro que muitos fatores podem ter contribuído para o desaparecimento quase que completo da *chula* e da capacidade do improviso poético na sede do município de Cachoeira, mas as falas de muitos *sambadores* apontam que a institucionalização dos grupos de samba de roda foi um deles.

Entre os *sambadores* do regime das *tocadas* da sede do município, prevalece esse repertório geral que pertence a todos, formado, sobretudo, de *barraventos* e

corridos. Assim, entre os mais velhos é comum o discurso de que o samba está *se acabando* ou que todos os grupos tocam o *mesmo samba*, como afirma seu Carlito (Entrevista em 26/09/2017). Ou seja, há um discurso da perda comum a *sambadores* mais velhos, principalmente aqueles que fazem parte desse conjunto de virtuosos. Já entre os mais jovens e nos grupos de samba de roda, esse discurso sobre a perda raramente se faz presente. Pelo contrário, é recorrente que *sambadores* mais novos se mostrem animados pela introdução no repertório dos grupos de samba de roda de composições deles próprios, assim como, eventualmente, uma ou outra canção de grupos de samba e pagode de Salvador. Havia no *tempo antigo* a modulação entre o samba e outros repertórios, mas a capacidade de modular entre os distintos tipos de samba que era a fundamental; já no tempo presente é crescente a importância da modulação entre o samba e outros repertórios, sobretudo no contexto das *tocadas* e das grandes festas de largo.

Na medida em que o samba cada vez menos se configura como um terreno de disputa entre grandes *sambadores*, prevalece a concepção dele como algo pertencente a todos os cachoeiranos, o que coincide com a redução do repertório dos grupos de samba de roda a esse repertório de conhecimento geral. Enquanto no *tempo antigo* grande parte desse repertório pertencia a um conjunto de virtuosos, era natural que a maioria dos cachoeiranos não dominasse senão fragmentos dele; na medida em que no tempo presente o samba se configura como um repertório reduzido comum a todos, a questão não é mais quem é capaz de dominar vastos repertórios, mas sim quem se engaja nos grupos de samba de roda e quem não.

No tempo presente, a divisão se dá entre os cachoeiranos que cantam e tocam samba como uma atividade cotidiana nos *sambas de vizinho* e os *sambadores* capazes de tocar samba no regime das *tocadas*. Como me disse certa vez seu Nascimento, ele conhece muitos *sambadores* bons que não têm capacidade de subir no *palanque*⁶⁰. Por sua vez, a maioria dos *sambadores* jovens de Cachoeira - na faixa dos vinte ou trinta anos - toca repertórios variados. Muitos deles também aprendem música fora do universo do samba: alguns fazem aulas nas bandas filarmônicas, outros aprendem violão e cavaquinho com métodos encontrados na internet e, sobretudo, com vídeos do YouTube.

⁶⁰ Seu Nascimento usa *palanque* como sinônimo de palco.

Em consonância com as citadas questões de alguns editais de projetos culturais, o samba deixou de ser um terreno de disputa entre virtuosos e passou a ser visto como algo que pertence a todos os cachoeiranos, tornando-se necessário criar estratégias para engajar os mais jovens. Se pensarmos que Cachoeira tem assistido a um crescimento exponencial da violência urbana e da filiação dos jovens negros periféricos a facções criminosas da capital e de outros estados, a questão do engajamento dos jovens ganha outra dimensão. As facções criminosas costumam viver em guerra constante entre si e com a Polícia Militar, mesmo que rearranjos de poder sejam comuns: quando cheguei a Cachoeira, a facção que dominava o bairro da Ladeira da Cadeia estava em conflito com a da Ladeira Manoel Vitória; quando saí, ambas haviam chegado a um acordo e se unido contra a facção que domina São Félix, e o conflito passou a ser entre ambas as cidades.

Durante o meu período de campo alguns conhecidos e filhos de amigos foram assassinados. Por mais de uma vez, presenciei o enterro de entes queridos dos meus amigos do samba. Esse cenário de conflito territorial entre facções afeta diretamente os grupos de samba de roda, cujas sedes, em sua maioria, estão localizadas nos bairros de periferia da cidade. Ouvi dezenas de vezes o lamento de que os *carurus* não amanhecem mais o dia e a maior parte das vezes a justificativa diz respeito ao medo da violência urbana. Nesse contexto, o discurso do engajamento dos jovens no samba extrapolou em muito o debate de a quem pertence ou não o conhecimento tradicional. A cultura – assim como o esporte - acaba sendo vista como uma tábua de salvação, uma enorme responsabilidade que raramente encontra respaldo na distribuição de recursos públicos.

Esse cenário intensificou a preocupação de *presidentes* de grupos de samba de roda e de lideranças comunitárias em atrair os jovens para as suas atividades culturais. Eu mesmo lembro de um jovem que atuava em um dos grupos da cidade e que, pouco a pouco, abandonou o samba, sumindo de nossas vistas ao entrar nas fileiras de uma das facções de Cachoeira. Por isso, cada vez mais os *sambadores* promovem oficinas e atividades com o intuito de atrair e manter os jovens nos grupos de samba de roda. No entanto, essa estratégia começou com o desenvolvimento de experiências de institucionalização da aprendizagem e de engajamento dos jovens muitos anos antes do crescimento da violência urbana e da patrimonialização do samba de roda. Tais ações foram desenvolvidas no contexto dos grupos de samba de roda, como os

sambas mirins e o estabelecimento de ensaios periódicos em alguns grupos. Como conta Any Manuela:

Hoje as novas gerações, eu tenho que respeitar sim as pessoas mais velhas, as pessoas que me antecederam e que lutaram pra que eu estivesse aqui. Então, pra mim, é um orgulho o ambiente em que eu nasci o meio em que eu me criei, que o samba de roda antigamente, (...) os mais antigos falam que antigamente que conversa de adulto, nas brincadeiras de adulto, criança não participava. Então, se o samba de roda era de adulto, era de adulto, criança não faz parte. Eu já venho de uma outra época, eu já venho de uma época em que eu fui influenciada a manter o samba de roda. Já reconhecendo que os sambadores estavam falecendo e que havia necessidade de se manter. Então, quando a minha avó criou o samba de roda mirim Flor do Dia que reúne as criança do bairro, de vários bairros de Cachoeira, já foi pensando nisso, nessa continuidade. (...) O samba mirim que eu participei, o Flor do Dia, hoje tem integrantes que já fazem parte de outros grupos musicais da cidade, tem pessoas que estão lidando com teatro, tem pessoas que já foram secretária de cultura do município. (Entrevista em 04/12/2016).

Em Cachoeira, o estabelecimento dessas estratégias de engajamento de jovens e a introdução e difusão do discurso de que se faziam necessários esforços extraordinários para a continuidade do samba tiveram a avó materna de Any como a principal responsável. Dona Dalva é considerada uma virtuose no canto e na arte de dominar um vasto repertório de distintos tipos de samba, modulando e transitando entre eles com facilidade. Como mulher, dona Dalva não entrava no território masculino da disputa entre os *tiradores de chula*, ainda que os principais *sambadores* dessa estirpe fizessem parte de seu grupo de samba e tivessem por ela respeito absoluto. Como me contaram seu Carlito e outras figuras associadas ao *tempo antigo*, aqueles *sambadores* que entravam em acirradas disputas - regadas a muita cachaça - demonstravam respeito e obediência a dona Dalva, mantendo a compostura e, minimamente, a sobriedade em seu grupo de samba. Se dona Dalva é uma figura muito doce e amável a maior parte do tempo, quando se zanga ou quer se fazer obedecida, sua firmeza é impressionante, mesmo já tendo passado dos noventa anos.

Dona Dalva tem, desde os anos 1950 e até hoje, uma grande influência no modo de se fazer samba e na maneira como os *sambadores* se organizam em Cachoeira. No que toca a discussão dessa seção, há duas questões que gostaria de abordar mais a fundo. Primeiro, ao fundar o Samba de Roda da Suerdieck em 1958, dona Dalva não ajudou apenas a criar um modo específico de organização social, mas também a estabelecer o que seria um código de conduta adequado aos *sambadores* dentro do regime institucionalizado de um grupo de samba de roda. Esse código

implicava observar regras de comportamento e assumir um método de transmissão de conhecimento que contrastava com as formas de aprendizagem então vigentes.

Essa nova forma de aprendizagem foi sendo desenvolvida ao longo do tempo e baseou-se em três pilares: o estabelecimento de um regime periódico de ensaios; a crescente institucionalização de atividades de ensino formal aos mais jovens; e a domesticação do caráter conflitivo do samba no interior do grupo, criando um ambiente amistoso de aprendizagem aberto a todos os que tivessem interesse e disciplina - e não apenas para aqueles que demonstrassem aptidões extraordinárias. Curiosamente, essa domesticação do conflito entre aqueles que *sambavam juntos* em um mesmo contexto acabou se convertendo em uma relação de conflito e disputa entre os grupos de samba de roda. Em outras palavras, se o conflito deveria ser evitado e mediado entre os *sambadores* de um mesmo grupo, as relações de disputa se desdobraram para a relação entre os grupos.

Segundo, ela estabeleceu um discurso de valorização do samba e da necessidade de criação de estratégias para a sua preservação. Nas palavras de dona Dalva (Entrevista em 09/02/2017), “(...) eu, Dalva Damiana de Freitas, trouxe o samba pra rua pro pessoal conhecer e ver e acreditar que o samba de roda é cultura, samba de roda faz parte da vida da gente”. Esse discurso coincide com aquele vigente no processo de patrimonialização do samba de roda e da então nascente política voltada para o registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil, para a qual o samba de roda serviu como uma espécie de projeto piloto (Sandroni, 2010). Por isso, não é um acaso o engajamento de dona Dalva e de sua família no processo de patrimonialização do samba. É recorrente que ela, dona Ana e Any defendam e celebrem a patrimonialização do samba de roda nos diversos eventos públicos e políticos em que fazem uso da fala, o que raramente é feito por *sambadores* de outros grupos de Cachoeira.

De fato, dona Dalva já desenvolvia há algumas décadas estratégias próprias muito similares a ações de salvaguarda que hoje acontecem às dezenas com várias manifestações culturais patrimonializadas, tais quais oficinas de transmissão de saberes, rodas de conversa com mestres e a formação de grupos culturais de crianças e jovens. A institucionalização do samba de roda - com maior intensidade a partir de meados dos anos 1970 - é contemporânea e similar a outros casos de práticas musicais tradicionais brasileiras: não eram apenas as práticas musicais que estavam se

organizando em grupos e associações, mas a própria ação de folcloristas e pesquisadores que se estruturava, assim como o mercado de bens e políticas culturais e de turismo no Brasil (Machado Silva; 2017; Vilhena, 1997). Nesse contexto ocorre a institucionalização do samba de roda em Cachoeira: os *sambadores* primeiro seriam objeto das políticas públicas de turismo, nos anos 1970, para apenas nos anos 2000 acessarem de modo sistemático as políticas culturais. Nesse contexto, não seria exagero afirmar que foi dona Dalva quem assentou as bases e deu as diretrizes para a institucionalização do samba de Cachoeira.

Com o intuito de engajar os jovens no samba, dona Dalva criou em 1980 o Samba Mirim Flor do Dia. Com o grupo mirim de samba de roda, dona Dalva buscava a solução para dois problemas que havia identificado em mais de vinte anos de experiência a frente do grupo adulto: engajar os jovens de Cachoeira e, sobretudo, da comunidade do Rosarinho nas atividades do Samba de Roda da Suerdieck; e treinar uma nova geração de *sambadores* que viriam a garantir a continuidade do seu grupo. Ao longo dos quarenta anos de existência do Flor do Dia, muitos *sambadores* que hoje estão no Samba de Roda de Dona Dalva e em outros grupos de Cachoeira passaram pelo grupo de *samba mirim*. Já outros se tornaram músicos de arrocha e pagode, profissionais liberais e lideranças comunitárias. Muitos deles não seguiram no samba, mas continuam a orbitar ao redor de dona Dalva e frequentam as atividades culturais organizadas por sua família.

Além de dona Dalva, o Samba de Roda Filhos de Nagô também possui um grupo de *samba mirim*. Nos outros grupos, contudo, o mais comum é que os jovens sejam absorvidos, pouco a pouco, no grupo adulto, começando por um instrumento de toque menos complexo – como o tamborim. Dona Dalva formalizou esse processo de entrada dos jovens, criando uma espécie de grupo de acesso ao grupo adulto. Com isso, ela organizou a renovação geracional do seu grupo, bem como criou um repertório de atividades para as crianças e jovens de sua comunidade que extrapolava o aprendizado do samba e incluía brincadeiras, jogos e conversas com os mais velhos. O advento dos grupos de samba de roda criou um contexto de formalização crescente do aprendizado do samba para os jovens; a criação do *samba mirim* institucionalizou tal processo. No *samba mirim*, os jovens formaram um grupo próprio que ensaiava sob a supervisão de *sambadores* adultos - que passaram a dar aulas de instrumentos. Temos aí um fato novo: *sambadores* dando aulas de samba para crianças e jovens.

A partir da fundação da Casa do Samba de Dona Dalva (Associação Cultural do Samba de Roda “Dalva Damiana de Freitas”), em 2009, e da parceria com a pesquisadora Francisca Helena Marques, as possibilidades para o *samba mirim* se ampliaram: hoje, as crianças e jovens do Samba Mirim Flor do Dia também fazem oficinas de fotografia, escrita e gestão de projetos culturais, dentre outras. A partir da estrutura institucional de duas associações, da execução de diversos projetos culturais e das parcerias com a UFRB, o *samba mirim* se tornou muito mais do que a porta de entrada dos jovens para o grupo adulto, convertendo-se em um trabalho social e pedagógico, atualmente sob a coordenação de dona Ana Olga, filha de dona Dalva.

Hoje o *samba mirim* tem crianças e jovens de vários bairros de Cachoeira, atendendo, inclusive, a jovens *sambadores* de outros grupos. Um exemplo é Ryan, o irmão mais novo de Nal Nego Bom e que toca timbal no seu grupo Semente do Samba. Quando o conheci, aos quatorze anos, Ryan já tocava timbal muito bem para a sua idade. No Samba Mirim Flor do Dia, contudo, passou a aprender viola. Lembro de tê-lo visto tocar em algumas atividades na Casa do Samba de Dona Dalva, ainda pouco afeito ao instrumento e tendo dificuldades em acompanhar outros *sambadores*. Já poucos meses depois, vi Ryan tocando com o grupo adulto e seguro na viola.

Mesmo que a aprendizagem do samba ao modo do *tempo antigo* – *pegar o ritmo olhando* – siga a ser importante, é patente uma crescente formalização na aprendizagem dos *sambadores* mais jovens, processo concomitante à institucionalização dos grupos. Nesse sentido, os processos formais de aprendizagem se mostram mais presentes e desenvolvidos justamente naqueles grupos que possuem um maior grau de institucionalização e de capacidade técnica para a execução de projetos, como é o caso do Samba de Roda de Dona Dalva, do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia e do Samba de Roda Filhos de Nagô. Em outros, como o Semente do Samba, o Samba de Roda Filhos do Caquende e o Samba de Roda Filhos da Barragem, prevalece o aprendizado pela imitação e experiência, embora nesses casos também o estabelecimento de um regime periódico de ensaios tenha afetado fortemente os modos de aprendizagem do samba.

2.5. “Samba eu não ensaio”⁶¹

Outro acontecimento imprescindível para a institucionalização dos grupos de samba de roda e que teve impacto nos modos de aprendizagem no samba de Cachoeira foi o estabelecimento de ensaios periódicos. O alcance desse processo é amplo, já que a realização de ensaios é, em maior ou menor grau, comum a todos os grupos de samba de roda de Cachoeira, mesmo aqueles que não possuem sede própria, atividades formais de ensino ou capacidade técnica para elaborar e executar projetos culturais. Dona Dalva conta que, já no final dos anos 1950, o Samba de Roda da Suerdieck fazia ensaios periódicos, que eram realizados na própria sede da fábrica. Nessa seção busco identificar e compreender as consequências da realização de ensaios para a prática musical dos *sambadores* e como cada grupo imprime características próprias a esse processo.

Ao longo de meu período de campo presenciei a realização de ensaios de vários grupos da cidade e notei que eles apresentavam consideráveis diferenças entre si. Os grupos também possuem periodicidades de ensaio distintas e variáveis ao longo do ano, com um crescendo comum de ensaios nas vésperas de alguns períodos, principalmente os festejos juninos e a execução de projetos culturais importantes, como a gravação de CDs e documentários. Descreverei os ensaios de dois grupos de samba de roda de Cachoeira que apresentam características diametralmente opostas: o Samba de Roda Filhos da Barragem e o Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia. Ambos realizam ensaios periódicos que foram intensificados durante o período que eu estava em campo em decorrência da aprovação de projetos culturais para o financiamento da gravação de CDs.

Comparado a outros grupos, o Filhos da Barragem ensaia bastante: embora a periodicidade não seja fixa, o grupo ensaia cerca de duas vezes ao mês. Acompanhei vários dos seus ensaios cotidianos, assim como um período intenso de ensaios extraordinários prévios a gravação do CD Samba de Roda Filhos da Barragem, financiado pelo Fundo de Cultura do Estado da Bahia e do qual eu fui o produtor executivo ao lado de Tampinha. Os ensaios acontecem em um barracão que fica nos fundos da casa de Bau do Samba, que mora no bairro rural da Lagoa Encantada. Bau divide com as suas irmãs uma chácara herdada de seu pai; por isso, o terreno é

⁶¹ Frase de seu Carlito (Entrevista em 26/09/2017).

dividido entre diversas casas nas quais a família reside. A maioria dos integrantes do Filhos da Barragem mora na vizinhança e chega a pé para o ensaio. São poucos os *sambadores* de fora do bairro⁶².

Os ensaios acontecem nas tardes de sábado ou domingo e duram de três a quatro horas. Os primeiros *sambadores* a chegar montam os microfones, pedestais e caixas de som. Quando tudo está ligado, Bau chama os *sambadores* dispersos, todos se posicionam e o ensaio começa. A ordem dos sambas que serão passados é definida pelo *puxador*, Jorginho. Praticamente não há paradas para resolver qualquer questão ou avaliar como o grupo está tocando. É como se fosse uma *tocada* sem público: o grupo começa a tocar o seu repertório corriqueiro em pot-pourris de vinte a trinta minutos, fazendo um intervalo depois de cerca de uma hora e meia. Ainda que o ensaio não tenha público, dado o alto volume da caixa de som, toda a vizinhança sabe que ele está acontecendo e, pouco a pouco, chega na chácara de Bau.

Os vizinhos logo formam uma roda e começam a sambar. No intervalo, Bau e sua esposa, dona Zinha - que é evangélica e não assiste ao ensaio -, trazem suco, cerveja e alguma *merenda*, como castanha de caju torrada ou amendoim cozido. Algum desavisado que chegasse naquele momento provavelmente acharia que ali estava acontecendo uma festa, não um ensaio. Não estaria enganado: o ensaio do Filhos da Barragem, assim como o de outros grupos de samba de roda, acaba por se tornar uma festa, um evento vicinal. Ao fim do ensaio é servido almoço - feijão ou *moqueca de fato*⁶³ -, regado a licor e mais cerveja. O ensaio acaba, mas o samba continua tocado sem microfones, só com os instrumentos de percussão. Logo os mais jovens começam a cantar pagode, arrocha ou funk e só quando o sol começa a cair que os *sambadores* vão para as suas casas.

Bau não toca no grupo, mas assiste ao ensaio com atenção, resolvendo qualquer problema técnico que apareça. Ele não faz, contudo, nenhuma observação musical: essas ficam por conta dos *sambadores* mais velhos e respeitados do grupo, sobretudo seu Pedro Galinha Morta e Viana. Na maior parte das vezes, os comentários se restringem a correções na *cadência* do samba, ora considerado *pra*

⁶² Seu Pedro Galinha Morta, Ivan da Maraca e Viana são buscados de carro em Cachoeira por Bau; Ramon vem também de Cachoeira, porém de moto; já Tonho da Viola vem de moto desde o bairro rural da Terra Vermelha.

⁶³ Tipo de moqueca feita com o bucho do boi cozido.

frente demais, ora muito *amarrado*. Seu Pedro considera que o samba do Filhos da Barragem é feito com boa qualidade técnica, mas recorrentemente se queixa da afobação dos mais jovens. É comum que seu Pedro peça aos meninos que *amarrem* o samba: segundo ele, eles gostam tanto de tocar *para frente* que, com a empolgação da juventude, acabam começando tão rápido que em poucos minutos se cansam e vão tocando cada vez mais devagar, fazendo com que os instrumentos de percussão se desencontrem. É também seu Pedro que organiza o rodízio entre os instrumentos de percussão, dado que alguns *sambadores* tocam mais de um instrumento, como Tampinha que, antes de *passar pra evangélico* e sair do samba, revezava com seu Pedro o tamborim e o timbal. Já Viana resolve as questões relativas aos instrumentos de corda, sobretudo a decisão de qual *chamada* será feita em cada samba. Na sua ausência, é o jovem Ramón que assume esse papel, embora de modo muito menos incisivo que Viana.

Fora uma ou outra questão, entretanto, o ensaio transcorre praticamente sem paradas: o que o Filhos da Barragem faz, basicamente, é tocar do mesmo modo que em uma *tocada*. O ensaio, nesse caso, é mais um espaço de treino que de experimentação ou criação. A exceção é quando existe o desejo de inserir um novo samba no repertório: nesse caso, o *sambador* que sugere a inserção – que pode ser composição própria, adaptação de um samba antigo ou ainda um pagode ou samba de grupos de Salvador – canta para todos a capela ou acompanhado de um pandeiro. Os *sambadores* discutem entre si, emitem suas opiniões e a decisão final fica por conta de Bau, o *presidente*. Aprovada a inserção no repertório, os *sambadores* avaliam qual a *chamada* a ser feita nas cordas e se o samba deve ser mais *amarrado* ou mais *pra frente*; também pensam com quais outros sambas do repertório ele pode se combinar em pot-pourri. Tomadas as decisões, eles tocam o novo samba com as mesmas estruturas rítmicas e convenções harmônicas do resto do repertório: ou seja, um novo samba não exige um novo arranjo, pelo contrário, a questão é apenas identificar se é um *barravento* ou um *corrido* e, tendo isso definido, como adaptá-lo ao modo como já tocam os outros sambas.

Já os ensaios do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia são feitos na sede da AMELC, no próprio bairro da Ladeira da Cadeia. Eles têm um formato muito mais rígido do que os do Filhos da Barragem e dos outros grupos de Cachoeira: ao contrário destes, que se formaram ao redor de coletivos de familiares e

amigos que já tocavam juntos e de modo informal em festas e *carurus*, o Esmola Cantada foi criado em torno de um grupo de devotos da Santa Cruz que fazia samba majoritariamente durante as *saídas de esmola*. Assim, os ensaios foram a principal ferramenta de criação do grupo, já que os integrantes do grupo não eram familiarizados a esse formato. No começo desse capítulo contei como o grupo se formou a partir do estabelecimento de um regime periódico de ensaios, o que levou ao contraste entre duas figuras fundamentais de sua criação nos anos 1990: Clarício e seu Carlito. Como consequência dessa divergência, seu Carlito abandonou o grupo de samba de roda, porém seguiu a fazer parte das *saídas da esmola cantada* da Ladeira da Cadeia.

Seu Carlito marcou sua posição contrária ao regime de ensaios do grupo com uma frase lapidar: *samba eu não ensaio*. Nas suas palavras,

Samba eu não ensaio! (...) E que nem eu, outros e outros. Quando abrir a boca, já sabe o que vai falar! Quando eles vieram aqui me chamar pra cantar esmola, eu tava uns cinco ano que não cantava esmola. Eu disse “vambora!”, chegando lá só fiz abrir a boca, cantar e me vim embora. (...) Porque quando eu abro a boca eu já sei o que eu vou falar (Entrevista em 26/09/2017)

Seu Carlito (*idem*) complementa dizendo que quando ele *grita* um samba, o *verso* já está pensado em seu *juízo*⁶⁴. É possível acrescentar a isso o que ouvi de outro *sambador* associado ao *tempo antigo*: *samba não é educação, samba é ritmo e ritmo eu tenho*. Em ambas as frases está claro que, para os *sambadores* associados ao *tempo antigo*, a capacidade de *gritar* e tocar samba não está ligada a disciplina de um regime de ensaios, mas sim a capacidade de pensar o *verso* adequado para cada contexto, bem como de *ter ritmo* como algo inerente ao corpo.

Com postura oposta, Clarício é um pedagogo musical com formação não apenas nas bandas filarmônicas – sobretudo a Minerva Cachoeirana –, mas também acadêmica: graduou-se no curso de Licenciatura em Música da UFBA. Para ele, o samba, como qualquer outro tipo de música, pode ser aprendido em um contexto de ensino formal. Ao definir os integrantes do Samba de Roda Esmola Cantada, Clarício não escolhe os melhores *sambadores* do bairro ou da cidade, mas sim traz para o grupo os devotos mais assíduos da Santa Cruz e os jovens do bairro que demonstram interesse em aprender samba. Por isso, fora alguns *sambadores* profissionais de outros

⁶⁴ Nesse caso, *juízo* pode ser usado como sinônimo tanto de cabeça, como de pensamento.

bairros⁶⁵, a maioria dos integrantes do Esmola Cantada é formada por moradores da Ladeira da Cadeia que nunca haviam atuado no regime das *tocadas*.

Clarício media com muito cuidado e paciência eventuais conflitos que tenham como motivo a indisposição de um integrante com outro que, supostamente, não esteja cantando ou tocando bem. A sua resolução clássica - que eu ouvi em relatos e presenciei mais de uma vez - é dizer que todos ali estão aprendendo, sejam jovens ou não, e que é preciso ter paciência. Esse foi um dos focos de conflito com seu Carlito, que como um *sambador* associado ao *tempo antigo*, recorrentemente se queixava da inserção dos jovens no grupo, já que eles não sabiam tocar e atrapalhavam. Seu Nascimento reconhece que ele também tinha essa postura com relação aos jovens no começo, mas que mudou de opinião na medida em que via que eles estavam aprendendo. O curioso é que Clarício, embora músico profissional⁶⁶, não é um *sambador* e pouco toca os instrumentos de cordas e percussão. Os próprios *sambadores* do grupo não o veem como um *sambador*, mas sim como *professor* ou *maestro*. A sua postura pedagógica com relação aos jovens e/ou leigos é fazê-los aprender entre si e com os *sambadores* mais experientes do grupo, no que obtém um sucesso impressionante.

Alguns jovens *sambadores* que hoje têm excelência técnica reconhecida e tocam em outros grupos de samba de roda, como Jaime e Ramón, cresceram no Esmola Cantada e consideram essa experiência fundamental para o seu aprendizado. Por outro lado, *sambadores* associados ao *tempo antigo* muitas vezes se queixam da rigidez do ensaio e do tempo perdido em repetições exaustivas. Nesse sentido, a postura de Clarício no ensaio do Esmola Cantada é muito parecida com as aulas que dá na banda filarmônica Minerva Cachoeirana e completamente diferente dos ensaios dos outros grupos: se os *sambadores* encontram dificuldade para tocar ou cantar algum trecho específico de um samba, ele é repetido até que a dificuldade seja resolvida; se o problema persiste, Clarício identifica se ele está no coro de resposta, nas cordas ou na percussão e passa cada subgrupo separadamente.

Além disso, Clarício ensaia os sambas mais *amarrados* do que o grupo está acostumado a tocar e depois acelera a *cadência* caso esteja satisfeito com o resultado.

⁶⁵ Como seu Pedro Galinha Morta (timbal), Budião (105), Ivan (maraca) e Salú (pandeiro).

⁶⁶ Seu naipe de formação é o de sopros e seu instrumento principal é o bombardino.

Isso é estranho para os *sambadores*, já que para eles o correto seria passar os sambas na *cadência* em que se toca: *amarrar o samba* significa dotá-lo de outra característica e fazê-lo cumprir funções diferentes de um samba mais *pra frente*, por isso, é importante ensaiar na *cadência* que se pretende usar nas *tocadas*.

Os ensaios de Clarício com o Esmola Cantada foram um desdobramento dos ensaios do coral para a missa da Festa da Santa Cruz. É interessante notar como, até hoje, esse fato tem consequências para o modo como grupo ensaia, sobretudo porque Clarício continua a ensaiar todos os anos o coral para a missa da Festa da Santa Cruz. Em 2017 eu fui agraciado com o convite para fazer o violão de acompanhamento para o coral nos ensaios e durante a missa, quando pude observar com mais atenção a metodologia de ensino do maestro. Sobre esse processo, Clarício me contou que

(...) isso foi um trabalho, digamos assim, em paralelo, ou seja, a gente ensaiava o repertório da missa, mas também a gente não deixava de ensaiar o repertório normal da esmola cantada, porque afinal de contas a gente tinha as saídas pra fazer, tinha a apresentação do samba de roda após a missa (...) Então pra ensaio da missa, a gente tinha que atender uma certa linha melódica (...) que às vezes não era perceptível pra eles aquela linha, daquela forma como deveria ser, então a gente precisava buscar essa correção. Então às vezes eu tentava em algum momento fazer um *divise* de voz, então isso começou a despertar, abrir o ouvido deles, eu acredito, pra o que é e pro que não é. Então eu tô ouvindo essa voz aqui mas tá surgindo uma outra aqui, que até então pra eles era tido como errado, entendeu? Então muitos teciam críticas “Ah! Fulano tá cantando errado”. Esse errado que eles se referiam é um elemento e tá fazendo uma voz à parte. (...) O puxador, ele puxava o samba e todos os outros respondiam, ou seja, pergunta-resposta, pergunta-resposta, nesse modelo. Então a gente começou a trabalhar exatamente em cima disso, um ia com a voz pra cá, outro ia com a voz pra lá. Não, vamos unificar! (Entrevista em 01/05/2018)

Clarício, portanto, trabalha as vozes a partir de uma percepção temperada de afinação - que é alheia tanto ao regime dos *sambas de vizinho* como ao das *tocadas*. Em ambos, o conjunto de vozes que faz a resposta dos *relativos* dos sambas apresenta pequenas variações tonais e isso não é percebido como um problema, pelo contrário, é uma concepção nativa de afinação⁶⁷. Ao partir de um ensaio de coral para cantar o hinário da missa, em que havia melodias e funções harmônicas que extrapolavam aquelas comuns aos sambas de Cachoeira, Clarício identificou questões de afinação que eram relevantes naquele contexto, mas não o eram para os *sambadores* quando

⁶⁷ Essas pequenas variações de afinação, como me afirmou em comunicação pessoal o músico Ivan Vilela, dão outra textura e maior corpo ao conjunto de vozes e instrumentos. A minha experiência auditiva com o samba confirma essa afirmação, pois sempre que o grupo conseguia cantar com menor variação de afinação entre as vozes, o conjunto delas ficava com menos corpo.

estes cantavam samba. Essa expectativa de uma afinação temperada e o trabalho de longo prazo para criar essa capacidade era natural para um professor e músico oriundo das bandas filarmônicas da cidade, mas não para os *sambadores*.

Um exemplo desse contraste foi o longo regime de ensaios para a gravação do CD *Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia*. Neste período, a convivência mais intensa entre os *sambadores* levou a composição conjunta de alguns *corridos* que viriam a compor o repertório do CD, um deles intitulado *Nas margens do Paraguaçu*. Ao contrário do que acontece com outros grupos e até do que acontecia com o próprio Esmola Cantada, Clarício decidiu criar arranjos diferentes para algumas faixas do CD, encomendando a Jaime e Ramón algumas variações de *chamadas* na viola e no cavaquinho e tornando polifônicos alguns trechos do coro de resposta, que normalmente tende ao uníssono⁶⁸. No caso desse novo samba, Clarício tentou fazer com que, na última nota, o coro passasse do canto em uníssono para uma abertura em três vozes, formando a tríade do acorde de Sol maior (sol-si-ré), que tinha naquele *corrido* a função harmônica de tônica: por mais que essa solução tenha sido treinada exaustivamente naquele e em outros ensaios, o coro não foi capaz de fazê-la com a afinação pretendida pelo maestro.

Sem embargo, Clarício praticamente não faz modificações ou comentários sobre a parte rítmica, considerando que ela já está bem resolvida do modo que os *sambadores* estão acostumados a fazer. Segundo Clarício (Entrevista em 01/05/2018),

A parte do processo de percussão, eu vi assim que era um processo normal, natural, eles já faziam com toda a propriedade, toda tranquilidade. Então o que mais comprometia a qualidade do grupo, era exatamente a linha melódica. E que você tinha assim, tanto na voz dos puxadores, quanto na voz das respostas, você tinha divergência de afinação. Então, tipo assim, você produz o que ouve, então quando a gente passou a trabalhar, fazer esse trabalho de percepção com eles, óbvio que isso começou a ser melhorado.

É interessante notar que levou mais de um século para que os modos de aprendizagem e de ensaio das bandas filarmônicas da cidade – fundadas ainda no século XIX – se desdobrassem para um grupo de samba de roda. Embora próximas fisicamente, houve sempre um abismo social e musical entre ambos os contextos.

⁶⁸ Como apontado na nota de rodapé anterior, pequenas variações tonais fazem parte do conceito nativo de afinação dos *sambadores*.

Curiosamente, o impacto desse desdobramento é sobre os aspectos harmônicos e melódicos, já que, em termos rítmicos, Clarício avalia que não há o que acrescentar⁶⁹.

A questão dos ensaios é ainda mais relevante quando levado em conta o repertório do grupo, que além dos *barraventos* e *corridos* comuns a outros grupos, possui também *cantigas de esmola* e sambas urbanos. Clarício agregou ao repertório do Esmola Cantada alguns sambas urbanos de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, como *Ilha de Maré* (Walmir Lima), *Trem das Onze* (Adoniran Barbosa), *Retrato da Bahia* (Riachão) e *Sorriso Negro* (Adilson Barbado, Jair de Carvalho, Jorge Portela e Mário Lago). Ainda que em termos rítmicos essas canções sejam adaptadas às convenções do *samba corrido*, elas trazem uma série de novidades melódicas e harmônicas para os *sambadores*, muitos deles pouco afeitos a cantar e tocar gêneros da música popular brasileira.

Em termos harmônicos esse repertório apresenta funções alheias ao samba da região; algumas delas, inclusive, possuem tonalidade menor, como é o caso de *Trem das Onze* e *Retrato da Bahia*, contrastando com o predomínio absoluto da tonalidade maior dos *barraventos* e *corridos*. No ensaio em que *Sorriso Negro* foi agregado ao repertório, por exemplo, nenhum dos *tocadores* das cordas sabia a sua harmonia. Após algumas tentativas infrutíferas, Ramón pegou o celular e buscou a harmonia desse samba no *site* Cifra Club, a partir da qual todos tocaram. Nesse caso, a própria capacidade de ler cifras de acordes já é um contraste dessa jovem geração de *tocadores* de cordas com os *tocadores* associados ao *tempo antigo*.

Essas novidades exigem maior dedicação de todos os *sambadores* durante os ensaios. Se para alguns isso significa ensaios longos e pouco produtivos, para outros se tornou uma maneira de ampliar o horizonte de suas pretensões musicais. Esse é o caso de Jaime, que aponta o processo de aprendizagem desses sambas urbanos como uma motivação para seguir de modo autodidata nos seus estudos de cavaquinho, aprendendo a tocar novos gêneros musicais, explorando possibilidades harmônicas e *tirando* músicas de ouvido. Jaime ainda é parte do Esmola Cantada, mas hoje toca também em grupos de pagode e arrocha de Cachoeira e Salvador.

⁶⁹ Há, entre músicos de formação musical europeia, uma perceptível tendência de enxergar sofisticação rítmica nos sambas da região, ao mesmo tempo em que neles veem limitações harmônicas e melódicas. A questão é que essas limitações só aparecem quando o samba é escrutinado a partir da concepção teórica da própria música europeia.

Embora cada grupo possua uma metodologia própria, é possível tomar o ensaio do Samba de Roda Filhos da Barragem como exemplar do modo como ensaiam os outros grupos da sede de Cachoeira, contrastando com a metodologia singular do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia. Como vimos, essa diferença não implica apenas em diferentes métodos de aprendizagem, como também apontam para a elaboração de estilos musicais diferentes entre os grupos. Assim, mesmo que o ensaio seja eminentemente repetição, como no caso do Filhos da Barragem, a longo prazo ele se torna o laboratório de diferenças no qual cada grupo cultiva o seu estilo, que virá a ser a marca de sua identidade musical. Por sua vez, isso será relevante para determinar oportunidades de *tocadas* e projetos para o grupo.

No caso do Filhos da Barragem, os ensaios permitiram que o grupo elaborasse um estilo de *samba pra frente*. Assim, o grupo não deixa de tocar *barraventos* e *corridos* antigos, mas consegue criar um canal de comunicação entre o *corrido* e as novidades dos grupos comerciais de samba e pagode de Salvador. Com isso, o Filhos da Barragem recebe inúmeros convites para *tocadas* em festas em que divide a programação com grupos de arrocha e pagode – ocasiões em que seria pouco provável a *tocada* de um grupo de samba *mais amarrado*, como o Esmola Cantada ou o Samba de Roda de Dona Dalva. Bau, portanto, demonstra muita preocupação com a avaliação técnica que possíveis contratantes farão do grupo. Com isso, os jovens que entram no grupo e estão em fase de aprendizagem passam por uma hierarquia de instrumentos de complexidade crescente: da *taubinha* para o tamborim e do tamborim para um instrumento considerado mais complexo, seja de cordas ou percussão.

Já para o Esmola Cantada, os ensaios são relevantes para que o grupo esteja preparado não apenas para as *tocadas* que faz, mas para todo o extenso calendário religioso-festivo da Ladeira da Cadeia. O grupo funciona como uma maneira de engajar a comunidade nos eventos musicais do bairro. Assim, é possível dizer que há uma preocupação maior de Clarício com o processo pedagógico do que com o resultado final. Quando seu Carlito saiu do grupo, em lugar de substituí-lo por outro *sambador* experiente, Clarício colocou seu Nascimento na voz principal e trouxe seu Zé de Queno do coro para compor com ele a *parelha*. Ambos me relataram que, à época, sentiram-se assustados com tamanha e repentina responsabilidade, sobretudo na primeira *tocada* que fizeram na nova posição. Com o tempo, adaptaram-se bem às novas funções.

Se os ensaios podem nos levar à identificação de como os grupos constroem trajetórias e estilos musicais diferentes entre si, eles também nos apontam convergências entre as suas trajetórias. Entre suas principais consequências comuns, a realização periódica de ensaios transformou o modo de aprendizagem dos *sambadores* mais jovens, criando uma situação formal em que eram observados e corrigidos pelos *sambadores* mais velhos, mesmo que os ensaios de samba de roda, em sua maioria, não se pareçam com uma aula formal de música. Os ensaios também estabeleceram um canal de comunicação entre *sambadores* de diferentes gerações, bairros e perfis, assim como do samba com outros repertórios. Se quando os *sambadores* do *tempo antigo* se juntavam para *tirar chula* faziam questão de afugentar aqueles que não possuíam capacidade acima da média, os ensaios democratizam o acesso ao conhecimento no samba. Em tese, todos têm a capacidade e o direito de aprender samba. Com o estabelecimento de um regime periódico de ensaios, a questão central para a aprendizagem no samba deixa de ser o merecimento e a vocação, tornando-se o interesse e a disciplina.

Os ensaios também se tornaram uma ferramenta para que cada grupo atingisse objetivos estipulados por seus *presidentes* e integrantes, moldando as suas características musicais para que elas se adequassem às suas estratégias. Uma consequência fundamental desse processo diz respeito à relação entre a periodicidade de ensaios e a estabilização de repertórios nos grupos de samba de roda. Ou seja, se o processo de desaparecimento de tipos de samba apontado por *sambadores* associados ao *tempo antigo* resultou na predominância de um repertório limitado de *barraventos* e *corridos* de conhecimento geral, os grupos de samba de roda acabaram por dar ainda maior estabilidade e rigidez a esse repertório.

Se nas disputas entre os *sambadores* associados ao *tempo antigo* o limite para manter o respeito dos demais é *gritar*, no máximo, três vezes a mesma *chula* em uma noite, os grupos de samba de roda possuem um repertório limitado a trinta ou quarenta *barraventos* e *corridos* que são, com algumas variações, sistematicamente repetidos nas *tocadas*. Uma das queixas que ouvi sobre a época em que seu Carlito era o *puxador* do Esmola Cantada, foi que ele não respeitava o repertório definido nos ensaios e começava a *puxar* sambas que não estavam combinados ou mesmo ensaiados. Ora, essa atitude é justamente aquela que seu Carlito teria ao *tirar chula* com outro *sambador* – para cada situação, *pensava um verso em seu juízo* - e, de

modo aparentemente transgressor, ele a levava para as *tocadas*. Nas disputas entre *tiradores de chula*, a decisão de qual samba cantar é situacional e depende do contexto e da interação com outros *sambadores*, fazendo pouco sentido sair de casa com um repertório pré-determinado – como acontece nas *tocadas*.

Isso não quer dizer que os *sambadores* de um ou outro grupo não possam ter um repertório mais amplo, mas que, no regime das *tocadas*, é necessário que cada grupo defina e estabilize o seu repertório, garantindo através dos ensaios que todos os *sambadores* possam executá-lo adequadamente. Essa questão ganha outros contornos se pensamos que praticamente não há variação de arranjos entre os muitos sambas que um grupo toca. Ou seja, essa estabilização de repertórios não diz respeito ao desafio de tocar um grande número de arranjos diferentes, mas sim ao cultivo de uma identidade musical. Apresentar um repertório estável é eficaz para que um grupo tenha uma identidade reconhecida pelo seu público e por potenciais contratantes.

Por outro lado, a estabilização dos repertórios não significa fixidez: os grupos são capazes de transitar por repertórios ausentes dos ensaios caso a situação assim exija. Se em uma *tocada*, por exemplo, um *caboclo baixa*⁷⁰ em alguém, é de se esperar que o grupo toque um *samba de caboclo*, mesmo que esse tipo de samba não faça parte do seu repertório. Como veremos adiante, a estabilização gerada pelo regime das *tocadas* está sempre sob ameaça da fluidez do regime dos *sambas de vizinho*. É nesse contraste entre estabilização e fluidez que o samba em Cachoeira se institucionaliza sem perder a capacidade de responder a situações concretas e cotidianas da vida cachoeirana.

2.6. Políticas culturais e grupos de samba de roda

Ao longo desse capítulo vimos que a institucionalização dos grupos de samba de roda é um processo de longo prazo em Cachoeira, respondendo a dinâmicas e relações locais. No entanto, é patente que essa institucionalização esteve intimamente ligada ao poder público e às políticas voltadas ao fomento do turismo e, posteriormente, ao fomento da cultura. Na medida em que essas políticas vão aumentando em número e em escala, as oportunidades para os grupos de samba de

⁷⁰ Ou seja, se a entidade sagrada do *caboclo* incorpora em uma pessoa. Nesse caso, *baixar*, *possuir*, *incorporar* e *estar de* são maneiras distintas de referir a um mesmo fenômeno, que é o da incorporação de entidades sagradas.

roda aumentam, levando a criação de novos grupos e a profissionalização de *sambadores*. Isso não acontece no vácuo: quando olhamos de perto as trajetórias pessoais dos *sambadores* e a história de seus grupos, podemos enxergar famílias que fazem samba há muitas gerações, longevos terreiros de Candomblé e comunidades que há muito tempo sambam nos seus eventos vicinais. O grupo de samba de roda é apenas a “ponta do *iceberg*”. Essa metáfora nada tropical não é gratuita: a ponta é a menor parte do *iceberg*, porém justamente a que fica visível na superfície. Muitas vezes, o grupo de samba de roda é a única face do samba que as políticas públicas e as instituições conseguem enxergar.

Um exemplo disso é que, no São João Feira do Porto de 2016, a Prefeitura Municipal da Cachoeira entregou aos grupos de samba de roda que se apresentaram no palco principal o título de Patrimônio Cultural de Cachoeira. Não foi o samba, alguma de suas modalidades ou *sambadores* excepcionais que receberam o título de patrimônio: foram os grupos. Com aquele gesto de reconhecimento, a prefeitura – a esfera do poder público mais próxima da vida cotidiana dos *sambadores* - dialogava com a forma institucional do samba. No caso do IPHAN, apesar da forma de expressão samba de roda ter sido registrada, foram também privilegiadas as formas institucionais do samba. Uma das primeiras ações para a salvaguarda do samba de roda foi, justamente, a criação da ASSEBA, constituindo uma pessoa jurídica que, teoricamente, representava o conjunto dos *sambadores* e dos grupos de samba de roda do estado da Bahia. Subsequente à criação da ASSEBA em 2007, diversas associações de *sambadores* foram criadas em diversas cidades do Recôncavo Baiano.

No caso de Cachoeira e São Félix, algumas associações - como a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas e a Associação Cultural Filhos de Nagô - já existiam antes da patrimonialização. Outras foram criadas depois, como a Associação Cultural Samba de Roda Filhos da Barragem e a Associação Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia. Algumas associações existem apenas no papel, outras são pessoas jurídicas ativas que celebram contratos em nome dos grupos de samba de roda. Por sua vez, a ampliação significativa de políticas culturais ao alcance dos *sambadores* a partir da patrimonialização do samba de roda se tornou acessível majoritariamente a partir dos grupos de samba de roda e, em alguns casos, exclusivamente a partir das pessoas jurídicas que representam os grupos.

Refiro-me aqui não apenas às ações para a salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2010), mas ao universo mais amplo de políticas culturais nas várias esferas da administração pública. Nesse sentido, houve tanto uma ampliação no escopo das políticas culturais a partir do Governo Lula (Rubim, 2010; Muniagurria, 2016), como maiores possibilidades de aprovação em editais públicos aos projetos culturais voltados para o samba de roda após a chancela do IPHAN e da UNESCO. A maioria desses projetos - fossem proposto por *sambadores* ou produtores culturais de fora da região - tiveram os grupos de samba de roda como sujeitos principais. Normalmente, os *sambadores* faziam parte de tais projetos como elementos dos seus grupos. Dessa maneira, as políticas culturais contribuíram para um aprofundamento da institucionalização e do protagonismo dos grupos de samba de roda, já que agora os grupos não eram apenas o coletivo responsável por mediar a relação dos *sambadores* com um mercado local de *tocadas*, mas também por mediar a relação deles com um novo e amplo conjunto de instituições e eventos multissituados.

No universo do Recôncavo Baiano, Cachoeira se mostrou um *locus* privilegiado para o desenvolvimento desse novo contexto. Trata-se de uma cidade turística com o acúmulo de décadas na organização de eventos de grande porte e na oferta de serviços para turistas; ao mesmo tempo, a UFRB e figuras como Francisca Helena Marques contribuíram para a capacitação de lideranças locais que se tornariam empreendedores e produtores culturais. Ainda que nos grupos de samba de roda a falta de capacidade técnica para a elaboração e execução de projetos culturais ainda seja a regra, é inegável que alguns *sambadores* lograram se capacitar e têm obtido considerável sucesso no acesso às políticas culturais. Um exemplo disso é a trajetória de Any Manuela, que se tornou uma gestora muito competente, tendo aprovado e executado vários projetos culturais através de diversas fontes de financiamento.

O fruto mais estável do trabalho de Any e de outros membros de sua família é a gestão da Casa do Samba de Dona Dalva. A casa está instalada em uma antiga residência térrea da rua Ana Neri construída, provavelmente, no começo do século XX. Como boa parte das construções do mesmo período, ela foi erguida sobre um terreno estreito, de quatro metros de frente, porém com cerca de vinte metros de profundidade. As janelas e portas estão apenas na fachada e nos fundos da casa e os cômodos – transformados em espaço expositivo, almoxarifado e escritório - ficam à esquerda de um corredor estreito que leva ao quintal dos fundos da casa, onde foi

montado um pequeno palco. A Casa do Samba possui instrumentos musicais, caixas de som, pedestais, cabos e microfones, convertendo o quintal dos fundos em um espaço para a realização de eventos culturais.

Ao centro da construção, há uma sala de estar onde fica exposta parte do acervo da instituição. Em uma das paredes, chama a atenção a enorme ampliação de uma foto do Samba de Roda da Suerdieck nos anos 1970, em que dona Dalva aparece frente aos microfones e ladeada de grandes *sambadores do tempo antigo*: Alcebiades, Ferrolho, Jaca Verde, Avelino e seu Carlito, dos quais só os últimos dois estão vivos. Na parede oposta, ergue-se o altar da casa, no qual ficam expostas as imagens dos santos de devoção: São Roque, Santa Bárbara, Santo Antônio e São Cosme e São Damião. Administrada pela Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, da qual Any é presidente, a Casa foi aberta em 2009 e abriga as atividades do Samba de Roda de Dona Dalva, como o Samba de Roda Mirim Flor do Dia, o atendimento a grupos de turistas e as atividades cotidianas do grupo e da família, como ensaios, *carurus* e *rezas*.

Tanto os recursos para a manutenção da casa, como as muitas outras atividades promovidas nos últimos anos pelo Samba de Roda de Dona Dalva, tornaram-se possíveis através dos projetos culturais. Muitos *sambadores* sabem que “precisam” dos projetos para tornar realidade desejos como a gravação de um CD, por exemplo, mas não sabem como e nem o que fazer. Sobre isso, Any Manuela (Entrevista em 18/10/2018) afirma:

Uma coisa que eu acho interessante, é que eu cresci escutando a palavra projeto. Eu cresci, então, assim, desde criança que eu escuto falar de projeto, porque os sambadores antigos já queriam se organizar, tem essa demanda por muitos anos. E aí, eles sempre falavam “como é que faz um projeto?”, “quem faz um projeto?”, “a gente precisa de apoio pra desenvolver isso! Apoio pra conseguir instrumento! Apoio pra conseguir tecido pra confeccionar as roupas!”, sempre queria apoio pra esses fins, mas nunca conseguiam. E aí eles sempre falavam “quem é que faz um projeto? Como é que faz?”, sempre buscando alguém que fizesse projeto. Queria organizar o grupo, né? Só que não sabiam como é que organizava o grupo. Acho que eles nem sabiam que existia CNPJ, não sabiam nada disso, só queria organizar! Mas tinham uma organização que eu acho bem bacana, assim, quando eu pego o material antigo, aí eu vejo as anotações que minha vó anotava: “fulano, cicrano, beltrano... entrou no dia X”. Ela anotava! Aí tinha o nome dos músicos, né? Aí quem tinha dado documento pra alguma apresentação, ela botava “ok”.

A fala de Any evidencia que a institucionalização dos grupos de samba de roda e a capacidade de realizar projetos complexos e importantes no presente são

processos gestados a longo prazo e distribuídos entre várias gerações. Ao longo de minha carreira de produtor cultural, eu vislumbrei esse processo não apenas no samba, mas em diversas expressões das culturas populares no Brasil. Normalmente, aqueles grupos que logram acessar o mundo dos projetos e políticas culturais contam em sua história com gerações mais velhas que organizaram seus coletivos com as ferramentas que havia à mão no *tempo antigo*. Os filhos e netos dos fundadores, já criados nesse contexto de grupos institucionalizados, foram os responsáveis por ampliar o trabalho das gerações passadas usando as novas ferramentas do tempo presente, como o acesso à universidade, os editais públicos e as instituições culturais.

Nesse trânsito geracional, os grupos e, sobretudo aqueles mais institucionalizados, tornam-se formas de organização social privilegiadas. Do mesmo modo, são aqueles personagens que conseguiram se profissionalizar que, geralmente, logram maior sucesso em seus projetos. As políticas culturais, por sua vez, encontram muitas barreiras institucionais e legais para dialogar e trabalhar com coletivos flexíveis e pouco institucionalizados. Mesmo no caso em que os projetos e propostas podem ser feitos através de uma pessoa física, os grupos continuam a ser o pano de fundo dos editais públicos. Em minhas experiências de pesquisa e trabalho, percebi que mesmo para os grupos institucionalizados e estáveis, acessar as políticas públicas é um desafio. Para aqueles de existência intermitente e flexível, então, é quase impossível.

O samba não depende das políticas culturais e do apoio do poder público para ter continuidade. Pelo contrário: fosse assim, ele nem existiria, já que era perseguido até a década de 1930. Sem embargo, o atual cenário de desaparecimento dos contextos tradicionais em que muitas práticas musicais do samba se davam, aliado a uma crescente institucionalização dos grupos e profissionalização dos *sambadores*, faz com que as políticas culturais tenham cada vez mais influência sobre os caminhos futuros do samba. Isso terá efeito sobre a configuração dos eventos em que a prática musical do samba acontece, bem como sobre as suas formas de cantar, tocar e dançar. Nos próximos dois capítulos, portanto, irei me debruçar sobre essas questões com relação aos eventos musicais cachoeiranos e à prática musical dos *sambadores*.

II. OS EVENTOS

“Não existia a palavra show, ninguém sabia o que era show, a gente se apresentava em novenas, porque naquela época era tudo católico”

seu Sebastião Bianco, da Banda de Pifanos de Caruaru⁷¹

“Na minha terra, show é uma interjeição de espantar galinha”

Ariano Suassuna

⁷¹ Entrevista disponível em https://reverb.com.br/artigo/sebastiao-biano-da-banda-de-pifanos-de-caruaru-passou-fome-ate-viver-da-musica?fbclid=IwAR3VCYyb8icd0t2WYJVMXaOtB3tvVh4uxg5DQY0AE4cQ1HtHA_3lhSmHUKU. Acesso em 16 maio 2019.

3. O samba no chão

Em muitas cidades brasileiras em que o samba urbano faz parte da vida cotidiana é comum dizer “vamos em tal samba?” ou “vai ter um samba em tal lugar”. Já em Cachoeira o samba raramente designa um evento em si – apenas eventualmente alguém usa o termo samba como sinônimo de evento. Em outras palavras, o samba não é o motivo principal para a organização de um evento, como em uma das tantas rodas de samba do Rio de Janeiro, São Paulo e mesmo Salvador, onde as pessoas se deslocam a um lugar específico para cantar, dançar, tocar ou apenas assistir a um “samba”. Não me lembro de, em Cachoeira, ter sido convidado para um “samba” sequer na casa de alguém ou na praça de algum bairro: os convites eram para um *caruru*, um *toque* de Candomblé, uma *reza* ou um aniversário. Lá o samba me esperava não como o “dono da festa”, como se poderia dizer das rodas de samba de outras cidades, mas como parte indissociável da concepção local do que é uma festa.

Se o samba é, como afirmo, parte integrante de um evento sem que seja o evento em si, isso não significa que ele careça de uma existência reificada enquanto fenômeno social específico. Na medida em que o samba está presente em tantos e tão distintos momentos da vida cachoeirana, não faz sentido dizer “vou num samba”. Ora, se o samba está por toda parte, não há necessidade de ir ao seu encontro: o samba é o pano de fundo da vida e não é necessário institucionalizá-lo enquanto um evento específico. O samba pode acontecer a qualquer momento, com ou sem planejamento, já que todo cachoeirano é um *sambador* em potencial – tocando, dançando, cantando ou apenas batendo palmas.

Se na maioria das rodas de samba que frequentei em outras regiões do país o repertório é quase que exclusivamente de sambas urbanos e pagodes - predominantemente cariocas -, em Cachoeira o samba divide os eventos com outros repertórios, desde ladainhas e rezas até forró e arrocha. Esses eventos são tantos e tão entremeados com as formas de organização social e de religiosidade locais que, quando tomados em conjunto, representam a dimensão da vida a que muitos cachoeiranos dedicam mais tempo e energia. Passarei a me referir a esse conjunto de eventos festivos e religiosos como eventos musicais cachoeiranos, pelo simples motivo de que sempre que algo que os habitantes da cidade consideram relevante acontece, alguém está fazendo música.

Isso vale para eventos tão diversos como uma festa para um orixá, uma reunião com a prefeitura, uma comemoração de aniversário ou o pagamento de uma promessa. Até a reza em Cachoeira se canta. Se o samba não está em todos os eventos musicais cachoeiranos, sua presença é imprescindível na maior parte deles. Este capítulo e o próximo têm como objetivo descrever e classificar a rica gama de eventos musicais cachoeiranos em que o samba é personagem relevante. Com isso, não pretendo fazer descrições minuciosas de cada evento, visto que são muitos. As descrições apresentadas pretendem dar conta das formas de organização de cada evento, as redes de relações que eles mobilizam, as suas etapas de acontecimento e como elas se relacionam com os repertórios musicais executados.

Divido os eventos musicais cachoeiranos em duas grandes categorias nativas: os *sambas de vizinho* e as *tocadas*. Tais categorias se desdobram em eventos com características essenciais distintas: na primeira, o samba é feito no chão; na segunda, o samba é feito no palco. Essa mudança na organização da performance – do chão para o palco – é um desdobramento do processo de institucionalização dos grupos do samba de roda e do trânsito dos *sambadores* por eventos e espaços cada vez mais profissionalizados. Assim, argumento que essas duas categorias nativas correspondem a dois regimes distintos de eventos, ou seja, dois conjuntos de regras e procedimentos da organização de eventos musicais tacitamente compartilhados entre os cachoeiranos e por eles observados. O primeiro – o regime dos *sambas de vizinho* - será explorado neste capítulo, ao passo que o segundo - o regime das *tocadas* - será o tema do próximo.

Esse capítulo, portanto, será dedicado aos *sambas de vizinho*, tomando como fator aglutinador de seus eventos uma característica fundamental da performance dos *sambadores*: o samba feito no chão. Apresentarei aqui a descrição sincrônica dos eventos do regime dos *sambas de vizinhos* que presenciei ao longo do meu trabalho de campo em Cachoeira, enumerando ao final do capítulo os termos gerais de tal regime, ou seja, aquelas regras e procedimentos tacitamente compartilhados entre os *sambadores* para a organização e execução de suas performances.

3.1. O samba da vida cotidiana

Samba de vizinho, samba de dentro de casa, samba do tempo antigo, samba de depois da obrigação, brincadeira: em Cachoeira existem diversos termos para

designar o samba feito em eventos domésticos, vicinais ou comunitários. Esses eventos podem acontecer dentro ou na porta de casa, na rua, na praça pública, em um bar, em um espaço comunitário ou em terreiros de Candomblé. Ainda que não exista uma forma única para esses eventos, o que eles têm em comum é que são acontecimentos do cotidiano familiar, vicinal ou religioso em que o samba não é feito, necessariamente, por *sambadores* profissionais ou grupos de samba de roda. Para os cachoeiranos tais eventos são claramente diferenciáveis do compromisso profissional das *tocadas*. Planejados ou espontâneos, de regras de comportamento rígidas ou permissivas, nos *sambas de vizinho* se faz o samba de louvar o santo ou o *caboclo*⁷², de descansar do trabalho, de brincar com os familiares e amigos, de gastar o tempo ou de animar a bebedeira.

Ao contrário da *tocada*, que é de uso geral entre os cachoeiranos, não há um termo único para a descrição desses eventos de samba da vida ordinária. Por isso, faço a escolha de designá-los a partir de um termo usado por dona Dalva, que é *samba de vizinho*⁷³ (Csermak&Graeff, 2018). Como aponta Marcelin (1996; 1999), o espaço doméstico da casa cachoeirana é projetado para a rua, assim como os laços familiares são muito mais amplos e complexos que a família nuclear consanguínea. Por isso, *sambas de vizinho* é um termo com o potencial de abarcar tanto o espaço doméstico e familiar, como a rua e as relações entre vizinhos, amigos e a *família-de-santo*⁷⁴. O termo me parece, portanto, o mais adequado para designar a considerável variedade de eventos que descreverei nesse capítulo.

Como afirma dona Dalva:

Samba assim dentro de casa a gente faz um sambinha, uma reza, um aniversário, uma coisa, ficar fazendo samba dentro de casa é complicado, mas para o povo vê o conhecimento, vê o que era samba não

⁷² O *caboclo* é uma entidade plural de herança marcadamente indígena, sendo também conhecido em Cachoeira como o *donos da terra*. Os *caboclos* estão presentes tanto nos terreiros de Candomblé, como nas ruas, praças e espaços domésticos da cidade. Por sua forte relação com o samba, os *caboclos* aparecem em diversos momentos dessa tese, mas não há espaço aqui para uma discussão mais aprofundada sobre essa entidade. Para uma discussão sobre o *caboclo* e as suas implicações no cotidiano de Cachoeira, indico a tese de Maira Vale (2018).

⁷³ Com relação ao termo samba de vizinho, o site do Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas traz a seguinte definição: “Em novembro de 1958, Dalva Damiana criou com as colegas de trabalho um Samba de Roda para apresentações públicas em festas religiosas. Até então, o samba era feito e denominado como ‘samba de vizinho’ e acontecia informalmente em eventos sociais e domésticos como os carurus de santo.”. Disponível em <http://culturadigital.br/arquivodalvadamianadefreitas/dalva-damiana-de-freitas/>. Acesso em 02 jul 2019.

⁷⁴ Família ritual formada por iniciados de um mesmo terreiro de Candomblé. Ver Flaksman (2018).

tinha como vê. Dentro de casa, quando terminava aquela festinha, qualquer coisa, fazia aquele sambinha, aquela roda, aquela coisa, ficava dentro de casa, mas não era nada atualizado para o povo saber não (...) sambinha, tomava aquele licorzinho - já vou, até amanhã! Até amanhã! Pronto, acabou. (Entrevista em 08/02/2017)

O samba a que se refere dona Dalva era feito em casa e na vizinhança – tomando a rua aqui como um espaço contíguo à residência, sendo ainda uma projeção da casa (Marcelin, 1999). A pesquisa de Edmar Santos (2009, p.64) confirma que, no começo do século XX, os sambas se davam nas ocasiões e horas mais diversas: “Através das notícias do jornal A Ordem foi possível notar que os sambas e batuques não tinham hora para acontecer. Depois do trabalho, ao anoitecer ou em noite já alta, os sambas e batuques, ao que parece, literalmente não pediam licença”.

Vale ressaltar que as notícias do jornal A Ordem citadas pelo autor eram peças racistas que pediam a intervenção policial para acabar com sambas e batuques (*idem*). Esse samba, portanto, não era bem-vindo ou mesmo conhecido no espaço público cachoeirano. Como vimos, dona Dalva é uma das principais responsáveis por ampliar as possibilidades de trânsito social do samba a partir dos anos 1950, ocupando com o seu grupo de samba de roda o espaço público controlado pela elite, a Igreja Católica e a política institucional. Nesse período há uma ruptura simbólica do samba como um modo de fazer música restrito ao regime dos *sambas de vizinho*: a partir dali, o samba passa a fazer parte do espaço público e a concorrer com outros repertórios nas comemorações cívicas, nas festas de largo e no circuito de bens e serviços culturais da cidade.

Esse processo nos levará a diferenciar o *samba de vizinho* daquele feito nas festas de largo de grande porte e, conseqüentemente, das *tocadas*. Os *sambas de vizinho* estão intimamente associados ao samba do *tempo antigo*. Isso não quer dizer, contudo, que eles não existam mais no cotidiano da vida cachoeirana, ainda que sofram cada vez maior influência do regime das *tocadas*. Apesar do crescimento exponencial do tamanho de algumas festas de largo cachoeiranas e do aumento do número de grupos de samba de roda e de suas *tocadas*, na maior parte do tempo o samba segue a ser feito nos eventos cotidianos e ordinários da vida.

Tais eventos vão desde aqueles feitos por puro divertimento até os que cumprem funções rituais em acontecimentos religiosos. Começarei esse capítulo pela descrição dos eventos domésticos e vicinais, para então passar para os eventos

religiosos do catolicismo popular cachoeirano, que compreendem *rezas* e festas de bairro em que o catolicismo e o culto aos orixás e *caboclos* se aproximam de muitas maneiras. Daí passarei aos *carurus*, eventos majoritariamente religiosos, mas que possuem uma grande flexibilidade, podendo ir desde a simples comemoração de um aniversário até a louvação de um santo ou de um orixá. Por fim, chego aos eventos realizados no contexto institucional dos terreiros de Candomblé. Em todos os eventos descritos nesse capítulo há samba e em todos o samba é feito no chão. Pisam no mesmo solo os que tocam, os que cantam, os que dançam, os que louvam e os que recebem entidades espirituais em seus corpos.

3.2. Eventos domésticos e vicinais

O samba acontece em um sem-número de eventos musicais cachoeiranos, com ou sem planejamento. Ainda que durante a minha pesquisa de campo eu tenha sistematicamente seguido os *sambadores* pelos espaços que frequentam, muitas vezes me deparei inesperadamente com o samba em lugares onde eles não estavam ou, se estavam, não haviam sido convidados na condição de *sambadores*. Como afirmou Ralph Waddey (2006, pp. 132-133) sobre os eventos de samba em Saubara e Santo Amaro nos anos 1970, “O samba acontece adequadamente entre quatro paredes e realiza-se, mais caracteristicamente, nas salas da frente das casas particulares. É um evento doméstico, de família e, por extensão, de vizinhança e comunidade”. O autor descreve o samba como uma forma de divertimento que pode acontecer ao final do dia de trabalho, feito por qualquer pessoa e com um repertório de *corridos*, ao passo que em outros tipos de evento haveria a presença de outras modalidades de samba e também uma preocupação maior com a instrumentação e com a qualidade dos tocadores (*idem*, 2006).

Isso nos mostra uma característica importante do samba na região, que também é válida em Cachoeira: ainda que aqueles que sejam reconhecidos como *sambadores* representem uma parcela pequena da população, qualquer cachoeirano sabe cantar e tocar samba, mesmo que seja acompanhando o canto apenas de palmas e que o seu repertório seja restrito. Se existem os *sambadores* excepcionais no canto ou no toque dos instrumentos de percussão e cordas, uma quantidade considerável de cachoeiranos sabe os toques básicos de pandeiro e de outros instrumentos de percussão, ao passo que praticamente todos são capazes de reproduzir as células

rítmicas do samba com palmas ou *tabuinhas*, bem como cantar os sambas do repertório mais recorrente. Mesmo nos eventos formais, a participação de todos batendo palmas e respondendo aos cantos é essencial: o samba é uma performance participativa (Turino, 2008). Por isso, mesmo na ausência de *sambadores*, não há cerimônia ou pudor de se fazer samba. Começa-se a cantar e a bater palmas e logo se forma uma roda no centro da qual alguém dança.

Há, portanto, uma categoria aberta e heterogênea de eventos dos *sambas de vizinho* que dispensam a formalidade dos *carurus* e das *rezas*: neles, não há regra para se fazer samba, nem existe a obrigação de que ele aconteça. Pelo contrário, o samba pode aparecer de modo displicente em um momento qualquer, quando alguém começa a bater palmas e puxa um *corrido*. Esses eventos vão desde aniversários de familiares e refeições comunitárias, até mesas de bar e pequenas aglomerações que se formam ao redor de um *tabuleiro de baiana*.

Por outro lado, há também aqueles eventos em que a execução do samba é esperada, mas nos quais a sua presença não é obrigatória ou, ao menos, não responde a regras mais rígidas de organização. Trata-se de pequenas festas e reuniões nas sedes dos grupos de samba de roda, nas casas dos seus *sambadores* ou ainda nos bingos e outros eventos vicinais das comunidades. Nesses casos, mesmo que tocado por um grupo de samba de roda, o samba não se configura como uma obrigação religiosa ou como uma *tocada*, ainda que o evento possa ser considerado uma espécie atenuada de compromisso profissional: os presidentes esperam o comparecimento dos membros do seu grupo e cobram deles regras de comportamento. Na maior parte desses eventos - mesmo não havendo o pagamento de cachê ou a celebração de um contrato - a contaminação pela profissionalização do regime das *tocadas* é evidente. Por isso, alguns exemplos desses eventos serão apresentados no próximo capítulo, dedicado às *tocadas* propriamente ditas.

Espontâneos ou planejados, nesses eventos domésticos e vicinais não existe uma formalidade de etapas em que o samba se faça presente, como veremos no caso das *rezas* e dos *carurus de Cosme e Damião*. Por não apresentarem funções específicas do samba ou ainda a atuação ritualizada de *sambadores*, esses eventos nos mostram como o samba em Cachoeira se caracteriza como uma prática musical aberta a todos. Ao compararmos com outros modos de fazer música em Cachoeira, o samba aparece como a prática em que todos podem cantar, tocar e dançar, mesmo que exista

uma hierarquia clara entre *sambadores* e *não-sambadores* e, dentre os primeiros, aqueles de excelência reconhecida pelos seus pares.

Se no Candomblé só podem tocar os *ogãs*, nas bandas filarmônicas aqueles que leem partitura e nas bandas de forró e arrocha os músicos que toquem instrumentos e repertórios específicos, nos eventos domésticos e vicinais não há uma fronteira que separe pessoas autorizadas a tocar e cantar e pessoas desautorizadas. Eventualmente, o contexto pode ensejar a separação entre as que fazem parte de um grupo e as que não fazem ou as que sabem tocar com sonorização e as que não sabem. No entanto, na sala de casa, na mesa de um bar e na praça pública, qualquer cachoeirano é um *sambador* em potencial. Dito isso, não é um acaso que o samba esteja presente em tantos e tão diferentes espaços. Por estar ao alcance de todos, o samba é uma língua franca do cachoeirano, permitindo a comunicação entre diferentes mundos: o Candomblé e o catolicismo; a casa e rua; os espíritos e os corpos; a cultura e a “cultura” (Carneiro da Cunha, 2009).

Sem me ater excessivamente a nenhum evento em específico, farei aqui uma breve relação de alguns eventos domésticos e vicinais exemplares que presenciei durante minha estada em campo e nos quais se cantou e dançou samba.

Muitas noites eu saía de casa para comer um acarajé no *tabuleiro* de Gilvânia⁷⁵, o que era uma atividade - além de gastronômica - recreativa: lá os amigos também passavam para comer. Ao redor do *tabuleiro* havia sempre uma pequena aglomeração de pessoas que iam ao bar do outro lado da rua – o PQTRLV, de Zé Miúdo – buscar cerveja e por ali ficavam horas conversando e ouvindo as histórias e piadas de Gilvânia, conhecida por seu jeito espalhafatoso e engraçado. Uma das pessoas que frequentavam o *tabuleiro* era uma *mãe pequena*⁷⁶ que possuía uma *cabocla* Jurema⁷⁷. Quando dona Jurema chegava, pedia logo cigarro e cerveja para as

⁷⁵ Gilvânia é também personagem importante da tese de Máira Vale (2018).

⁷⁶ Segundo principal cargo feminino há hierarquia do Candomblé Ketu/Nagô, respondendo apenas ao *pai* ou à *mãe-de-santo*.

⁷⁷ *Possuir um caboclo*, nesse caso, significa ter uma entidade específica que toma posse do corpo do seu *cavalo* não só nas festas de Candomblé de Caboclo, mas também em outras situações, embora as ocasiões em que isso acontece fora de um terreiro sejam menos comuns. Muitas vezes em Cachoeira eu cruzava no meio da rua com *caboclos* e *marujos* em posse do corpo de seus *cavalos*. Em uma ocasião, uma amiga de outro estado que me visitava se sentiu ofendida pelos cortejos de um *marujo* que possuía o corpo de um homem gay, também meu amigo. *Marujos* são entidades que possuem um comportamento zombeteiro e galanteador, muitas vezes apresentando uma masculinidade agressiva. Eu

pessoas ao redor. Havia quem ali ficasse à espera de que ela chegasse no intuito de fazer uma consulta⁷⁸. Não era incomum que uma ou outra pessoa também *pegasse caboclo, marujo* ou outra entidade. Quando isso acontecia, era certo que as entidades pediriam que alguém cantasse sambas. Assim, ao redor daquele *tabuleiro*, os presentes começavam a cantar *sambas de caboclo* e *corridos* com o acompanhamento de palmas. Isso podia durar uns poucos minutos ou atravessar horas, sendo que uma vez ficamos ali até duas horas da manhã, sambando e bebendo.

Em outra oportunidade, fui tomar uma cerveja no conjunto de bares da rua 25 de Junho. Era um domingo pela tarde, quando costumam acontecer os jogos de futebol da liga regional do Recôncavo Baiano no estádio municipal. Esses jogos são animados nas arquibancadas por baterias e orquestras da cidade. Naquele dia, a responsável era a Orquestra do Maestro Bala⁷⁹, uma *charanga* de sopros e percussão. O time de Cachoeira saiu vitorioso e os membros da orquestra e alguns torcedores foram comemorar no bar, levando junto os instrumentos de percussão. Embora durante o jogo a orquestra toque diversos repertórios, a comemoração da vitória foi feita ao som de *corridos*, tocado apenas com instrumentos de percussão: pandeiros; triângulo; timbal; *timba*; e *105*.

Outro exemplo desses eventos espontâneos foi um *feijão*⁸⁰ oferecido pelo terreiro Guarany de Oxóssi em comemoração ao Dia da Consciência Negra. Sentamos em roda no meio da rua sem saída em que fica o terreiro. O *feijão* transcorria sem música, fosse ao vivo ou som mecânico. Dado momento, um dos presentes reclamou que não havia samba e perguntou se podia pegar um atabaque dentro da casa, para o que recebeu a permissão. Ele trouxe o instrumento para o meio da rua e ali cantamos

sabia que meu amigo *estava de marujo* e que era o *marujo* quem cortejava a minha amiga, mas era ao homem que ela, irritada, atribuía os gracejos.

⁷⁸ As consultas com os *caboclos* e outras entidades são oportunidades para que os cachoeiranos peçam conselhos, sobretudo de amor, trabalho e saúde. As conversas com essas entidades também podem servir como uma espécie de consulta médica, em que um problema físico é relatado, ao qual o *caboclo*, geralmente, dá uma receita - que pode ser um banho de ervas, comer ou se abster de certos alimentos ou ainda fazer uma oferenda para uma entidade específica.

⁷⁹ A Orquestra do Maestro Bala (Balainho) é formada, sobretudo, por músicos que são adeptos do Candomblé. Uma das características dessa orquestra - pela qual é muito valorizada pelos times de futebol da região - é tocar cantigas de Candomblé sempre que o time adversário possui algum lance importante de bola parada. Com isso, há o risco de que o jogador *pegue santo* e erre a jogada.

⁸⁰ Em Cachoeira, *feijão* é o nome dado para a reunião de familiares e amigos por ocasião do cozimento de uma caldeirada de feijão e carne. Trata-se de um tipo de reunião similar ao churrasco de outras regiões do país.

vários sambas ao som apenas do atabaque, no qual ele fazia a *marcação* do timbal. No repertório estavam tanto *sambas de caboclo*, como *corridos*.

Como último exemplo, apresento um evento em que é bem comum que o samba surja espontaneamente: as festas de aniversário. Nesse caso, foi o aniversário de sessenta anos de seu Edmundo, morador da Ladeira da Cadeia e marido de Edinha, que faz parte do Samba de Roda Esmola Cantada. O casal mora numa das casas que ladeiam a longa Ladeira da Cadeia, ao lado de um terreno baldio. Ali foi colocada uma churrasqueira móvel, algumas caixas de isopor com gelo e bebidas e umas quantas cadeiras. A música, a princípio, foi colocada em um som mecânico. Logo alguns presentes falaram que estava chegando a hora do samba. Essa foi a senha para que algumas pessoas fossem às suas casas buscar instrumentos musicais: um pandeiro, uma meia lua, um tamborim, um timbal e algumas *taubinhas* foram os instrumentos de percussão corriqueiros que apareceram; um galão de plástico de água fez as vezes de percussão grave e uma garrafa de cerveja percutida com uma colher de alumínio serviu de agogô; um violão e um cavaquinho foram ligados em um amplificador; dois microfones foram ligados no mesmo amplificador e serviram para as vozes; quem ainda não havia recebido instrumento algum, mesmo que improvisado, bateu palmas e cantou as respostas dos sambas. A cantoria começou com as *cantigas de esmola*, daí passou aos *corridos* para, então, chegar aos sambas urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo. Dos sambas, o repertório migrou para forrós, bregas e arrochas e assim a festa atravessou a madrugada até quase *raiar o dia*. Ao final, os últimos presentes ainda cantaram alguns *corridos*.

3.3. Rezas de santo e festas católicas de bairro

As *rezas* para os santos católicos são eventos comuns em Cachoeira e Iyanaga (2010, p.121) as define como uma “prática de louvor domiciliar aos santos no Recôncavo Baiano”. Famílias, vizinhos e frequentadores de uma mesma paróquia se juntam em residências ou espaços comunitários para rezar para um santo específico. As *rezas* podem acontecer como pagamento a alguma promessa, mas não é necessário estar em dívida com o santo para celebrá-lo: a devoção basta como motivo. Dentre as rezas mais comuns estão as de Santo Antônio, São Pedro, São Roque, São Cosme e São Damião e Santa Bárbara. Sem dúvida, as *rezas* mais importantes em Cachoeira são as de Santo Antônio e São Cosme e São Damião.

Os santos católicos podem ser classificados em um sistema de correlação com orixás do panteão Iorubá: Santo Antônio – Ogum; São Pedro – Xangô; São João – Xangô; São Roque – Obaluaiê; São Cosme e São Damião – Ibejis⁸¹; e Santa Bárbara – Iansã⁸². A correlação não significa identificação definitiva, já que santo e orixá não se confundem: celebrar e rezar ao santo não atende as necessidades de cuidado com o orixá, do mesmo modo que fazer uma oferenda ao orixá não paga promessa alguma ao santo. Como me disse Valmir da Boa Morte (Entrevista em 07/02/2017), “São Roque é na religião de matriz africana, querendo ligar, fazer esse contexto, é Obaluaiê”. Assim, São Roque é Obaluaiaê desde que exista o desejo de ligar um a outro. Ambos têm existência própria e, ao mesmo tempo, podem ter uma existência conjunta. Por isso, é apenas de modo limitado que rezar para o santo significa celebrar o orixá, assim como cuidar do orixá pode agradar ao santo. Como aponta Goldman (2017, p.22),

Um dos aspectos menos ressaltados pelos estudos que se contentam em estabelecer tabelas de correspondências de santos católicos com divindades africanas (ou destas entre si ou com espíritos indígenas) é o caráter dinâmico dessas equações. Não se trata nunca de puro alinhamento, nem, muito menos, de identificações definitivas.

Goldman (2017) define como ontologias modulatórias essa capacidade dos seres de não existirem em estados fixos, ou seja, de existirem em *modulação*⁸³. Em Cachoeira, por exemplo, São Pedro corresponde a Xangô, mas São João também, o que corresponde a uma alternância entre a festa de São João e São Pedro: a sede do município celebra o primeiro e o distrito do Iguape, o segundo. Xangô está em correlação com ambos os santos e os santos entre si através de Xangô.

⁸¹ Sobre a discussão se os Ibejis são orixás ou possuem outra natureza, Lima (2004, p.34) afirma que “Nos terreiros de santo, raríssimas são as pessoas com Ibêji – o orixá Ibêji feito ou assentado. E isso nos leva à questão do caráter de Ibêji como orixá. [...] Com obrigações próprias, comidas especiais, ritual de identificação e feitura. Sendo, embora, patrono de gêmeos, Ibêji, como orixá, é um só. Ele é o padroeiro dos dois gêmeos. É pois natural que esses mitos antigos de Ibêji se tenham esmaecido e se tenham transformado com a associação ou identificação com os santos gêmeos católicos Cosme e Damião. O orô - o segredo – de Ibêji, certamente, foi, entre nós, muito menos exercitado e reproduzido como os de outros santos que são únicos e, portanto, podem sozinhos, ser de uma pessoa só. Daí sua festa, a festa de Ibêji, ir aos poucos se tornando uma festa de celebração familiar, em que podemos, apesar de tudo, identificar os elementos constitutivos de sua primitiva organização ritual e estrutura simbólica”.

⁸² Não cabe entrar aqui no rico e longo debate sobre o sincretismo religioso afro-brasileiro. Para maiores referências sobre o tema ver Ferretti (2013), Goldman (2015; 2017), Gomes dos Anjos (2017) Flaksman (2017) e Pinto Filho (2017).

⁸³ A ideia de modulação ainda retornará com mais força no decorrer deste trabalho, porque é possível extrapolá-la para a ideia de modulação de repertórios nas práticas musicais cachoeiranas.

Outro exemplo dessa modulação aconteceu em uma *reza* de São Pedro que acompanhei no terreiro Lobanekum, de nação Nagô. A *reza*, embora tenha acontecido no barracão do terreiro, apresentou a mesma estrutura de acontecimentos que muitas outras que vi: o fato curioso é que, apesar da *reza* ser de São Pedro, a maioria dos cantos era de Santo Antônio; após a *reza* o samba começou imediatamente acompanhado apenas de palmas e também os sambas não eram de São Pedro, mas sim de Santo Antônio. Ou seja, não houve problema em dedicar uma *reza* a São Pedro – evento muito menos frequente que uma *reza* a Santo Antônio – com cantos e sambas de Santo Antônio – santo de repertório de *rezas* e sambas mais amplo. Se naquele momento Santo Antônio equivalia a São Pedro, não é possível dizer que São Pedro estaria satisfeito com uma *reza* de Santo Antônio: mesmo que com os cantos de outro santo, era preciso rezar especificamente para ele. Vemos que, para além da equivalência entre santos católicos e orixás, os próprios santos católicos podem nutrir relações de equivalência entre si – como no caso Santo Antônio - São Pedro – ou através de um orixá – no caso Santo Antônio - Ogum – Xangô - São Pedro.

Em Cachoeira, a correlação entre santos e orixás significa que a celebração e a devoção com os correspondentes santo-orixá podem – e em muitos casos, devem – fazer parte de um mesmo conjunto de atividades em que há a possibilidade de intercâmbio de elementos entre si sem que exista uma identificação definitiva entre eles. Seguindo Goldman (2017), a questão é equacionar *santo e orixá* de modo que o conectivo *e* não se torne o verbo *é*. Há aqueles que só celebram o santo, os que cuidam apenas do orixá e os que fazem os dois e, não por acaso, ao mesmo tempo. Por exemplo, uma *reza* de Santo Antônio realizada em casa pode fazer parte de um conjunto de atividades que inclui uma oferenda para Ogum ou a presença em uma festa de Ogum. Por sua vez, os terreiros de Candomblé dedicam festas para Ogum no período ao redor do dia de Santo Antônio. Provavelmente, ao final dessas festas, os *filhos-de-santo* desses terreiros fazem um samba para relaxar e *sambas de Santo Antônio* são cantados.

Pinto Filho (2017, p.149) argumenta que “Como realidades distintas, deve-se ter em mente que, ainda que existam ‘equivalências’ entre os santos e orixás, não se pode transitar de um universo ritual para outro sem perder de vista as significativas diferenças entre eles”. A afirmação vale para Cachoeira, onde o culto aos orixás e a celebração dos santos são universos rituais distintos, mesmo quando uma *reza* é feita

no espaço de um terreiro de Candomblé. Em cada caso, há uma série de elementos que podem ser colocados em operação para garantir a diferenciação desses universos rituais, a ponto de que o espaço do salão principal de um terreiro possa ser usado para uma *reza* sem que isso gere confusão ritual.

A digressão feita para falar das *rezas* e que me levou a abordar questões relativas ao culto aos orixás se faz necessária porque, embora os cachoeiranos coloquem em operação elementos para a diferenciação dos universos rituais, a contaminação entre eles é inevitável e, até certo ponto, desejada. Assim, ao tratar de eventos musicais que, em Cachoeira, podem ser classificados como católicos, é inevitável abordar o culto aos orixás e aos *caboclos*, já que, em maior ou menor grau, tais entidades também circulam pelo universo ritual das *rezas*.

3.3.1. Rezas de Santo Antônio e outros santos

Se as *rezas de santo* têm grande relevância hoje em dia, muitos *sambadores* fazem questão de afirmar que, no *tempo antigo*, elas eram ainda mais importantes. As *rezas* representam, junto aos *carurus* e *toques* de Candomblés, os principais acontecimentos da vida social da população pobre e negra de Cachoeira, tanto que muitos *sambadores* me contaram ter aprendido a tocar samba nesses eventos. *Sambadores* mais velhos relatam longas caminhadas para chegar a uma *reza* na casa de algum conhecido, deslocamentos que podiam durar horas e chegar até a zona rural ou a alguma cidade vizinha. Se a travessia podia ser longa, o samba durava até o amanhecer e, no caso dos fins de semana, podia se estender por um ou dois dias, com os visitantes dormindo na casa do dono da festa ou de algum vizinho. Nesse tempo não havia *paga* pelo samba: a ideia de cachê ainda não se aplicava ao samba. Pelo contrário, enquanto o dono da casa oferecia fartura de comida e bebida, era esperado que os convidados também levassem comes e bebes⁸⁴.

Enquanto um evento vicinal, atualmente as *rezas* de diferentes santos apresentam uma estrutura similar de acontecimentos: as *rezadeiras* se encontram em uma residência ou em um espaço comunitário do bairro e cantam as *rezas* daquele santo; entre os cantos, preces são faladas, principalmente o Pai Nosso; ao final, apenas com palmas ou com uns poucos instrumentos de percussão, cantam-se os

⁸⁴ Por exemplo, alguém se comprometia a pagar *uma mesa de arroz*, o que significava que a pessoa deveria levar a quantidade necessária de arroz como acompanhamento a outros pratos.

sambas em homenagem aquele santo; a partir daí, está liberada a distribuição e o consumo de alimentos e bebidas, inclusive alcoólicas. O samba pode então seguir com palmas ou acompanhado de instrumentos de percussão e cordas.

Iyanaga (2010) divide em dois tipos os sambas cantados nas *rezas*: o primeiro seria um tipo de samba cujas letras fazem referência aos santos e/ou orixás, iniciado em frente ao altar logo após a reza, de curta duração e acompanhado apenas de palmas ou pandeiro; o outro seria o samba que faz referência aos seres humanos, o samba do cotidiano, ao qual podem ser agregados outros instrumentos e que pode ter duração mais longa, sendo realizado distante do altar. Além disso, o autor afirma que, em Cachoeira, o primeiro tipo de samba seria *corrido* e o segundo *barravento*. Ainda que meu trabalho de campo confirme que os sambas em homenagem aos santos sejam cantados em frente ao altar e logo após o final da reza, diferenciando-se do repertório que dá seguimento à festa, soa estranha a afirmação de que o primeiro seria *samba corrido* e o segundo *barravento*. Pelo contrário, nas *rezas* que acompanhei o *corrido* ocupava o repertório executado depois do samba dos santos e distante do altar.

Nos santos celebrados no mês de junho, o samba ainda pode se desdobrar em forró ou quadrilha e, a qualquer momento do ano, o arrocha pode encerrar a noite. A depender do santo e do bairro, a festa pode seguir noite adentro e até continuar pelos dias seguintes, sobretudo nos casos em que oferendas de comida são dadas aos santos. As oferendas precisam ser ritualmente *despachadas*⁸⁵ ao longo dos dias subsequentes à festa, processo que leva o nome de *levantar os pratos*. Em outros casos, a *reza* do dia do santo é precedida por outras *rezas* de duração mais curta em dias consecutivos, sempre ímpares: trezena (apenas para Santo Antônio), novena ou tríduo.

No caso de Santo Antônio, por toda a cidade as rezas tomam conta de residências e espaços comunitários. Vizinhos elegem treze casas para revezarem a trezena e, a cada dia, uma família é responsável por oferecer o espaço, a comida e a bebida da festa. No dia 13 de junho, a noite de Cachoeira é ainda mais barulhenta e iluminada que de costume: centenas de casas abrem as janelas e portas, desdobrando o espaço doméstico para a rua. Como acontece em outros dias santos, o deslocamento de um ponto a outro da cidade implica entrar e sair de muitas casas abertas pelo

⁸⁵ Depositadas em local adequado e com a observação das obrigações rituais de cada entidade, orixá ou santo.

caminho, sejam os donos conhecidos ou não: a cada parada se ganha um copo de licor, um pedaço de bolo de milho e um punhado de amendoim cozido. Por volta das vinte horas, um frenesi toma conta das ruas: são os devotos de Santo Antônio correndo para alguma *reza*. Como é corriqueiro nos dias de festa, ouvem-se fogos de artifício cada pouco em uma direção diferente.

Dona Dalva organiza um tríduo para Santo Antônio. Se antes ela realizava as *rezas* em sua residência, desde a fundação da Casa do Samba de Dona Dalva elas são feitas no novo espaço. Nos dias 11, 12 e 13 de junho, portanto, dona Dalva convida aos amigos, vizinhos e participantes do seu grupo de samba de roda para participarem da *reza*. Ainda que a estrutura do evento seja a mesma nos três dias, as duas primeiras *rezas* são mais rápidas e menos concorridas, às quais atendem os parentes e amigos mais próximos. Já a *reza* do dia 13 de junho ganha ares de um acontecimento importante: em 2017 ela estava cheia de pessoas de fora de Cachoeira, que haviam vindo especialmente para a ocasião.

As *rezas* em Cachoeira apresentam um canto feminino que começa lento e lamurioso - entremeado de longos silêncios - para logo se tornar acelerado e enérgico. O canto é uníssono, mas cada *rezadeira* executa as melodias com pequenas variações, gerando uma série de dissonâncias que dão maior corpo ao somatório das vozes. Na *reza* de 13 de junho de 2017, cerca de dez *rezadeiras* estavam presentes. Às vinte horas, Dona Dalva abriu o seu surrado caderninho de rezas e puxou a primeira delas, cantando uma melodia em tonalidade menor: *Valhei-me Antônio*. A cada tanto, o canto dava lugar à reza falada de um Pai Nosso. Dona Mariinha, *sambadeira* do Samba de Roda de Dona Dalva, gritou “assim Santo Antônio dorme!”. As *rezadeiras* riram, poucos minutos depois de terem chorado ao cantar *Valhei-me Antônio*. Dona Dalva então folheou seu caderninho em busca de uma *reza* mais animada e o canto retornou com uma melodia em tonalidade maior, quase como um prenúncio para o samba que logo começaria. Pouco a pouco, o andamento do canto acelerou e ele ganhou maior projeção. A reza durou cerca de meia hora e, ao final, gritos de *Viva Santo Antônio!* tomaram conta da sala. Dona Dalva, naquele então com 89 anos, pulou e gritou “Eu tenho 15 anos!”. Depois agradeceu a presença de todos e rezou o último Pai Nosso.

Só então chegou o momento do samba, que foi cantado ao som de palmas, um pandeiro e uma *timba*. As comidas típicas de Santo Antônio – bolo de milho verde,

amendoim cozido e mugunzá de milho branco – foram servidas com café e licor. Se nos primeiros dois dias o samba se alongou por quase uma hora, naquele dia foi mais curto, pois sobre o palco nos fundos da casa estava um trio de forró comandado pelo sanfoneiro Danton. No meio do quintal coberto se formou uma roda, tal qual no samba, mas no centro dela dois ou três casais dançavam forró. Logo depois, no entanto, o forró fez o caminho de volta para o samba, com Danton passando de clássicos de Luiz Gonzaga para *corridos* tocados na sanfona, ao que a roda se converteu novamente em roda de samba. Após os sambas, Danton saiu apressado para tocar na festa da Igreja de Santo Antônio. Seu Gilson colocou no som mecânico um CD de músicas juninas e logo todos se organizaram em casais e formaram uma quadrilha. Ao final da quadrilha, o evento acabou e os presentes, pouco a pouco, tomaram o rumo de suas casas. Toda essa modulação de repertórios ocorreu em menos de duas horas – das oito às dez da noite.

Outro exemplo de *reza* de Santo Antônio organizada por *sambadores* de Cachoeira é a da Ladeira da Cadeia, na qual os moradores do bairro fazem uma trezena na sede da AMELC. Há um salão na área interna da construção e na parte externa fica o altar da Santa Cruz, ladeado de grades, onde é feita a *reza*. As mulheres se posicionam em frente à Santa Cruz com os homens aos fundos. As *rezas* são cantadas apenas pelas mulheres e lidas em velhos e puídos cadernos, nos quais estão anotadas à mão. Como na *reza* de dona Dalva, o canto começa por melodias em tonalidade menor e andamento mais lento, seguindo-se o canto de melodias em tonalidade maior e ritmo cada vez mais acelerado, culminando ao final em gritos de “Viva Santo Antônio!”. Ao longo da *reza*, assim como ao final, são rezados Pais-Nossos e Ave-Marias.

Finalizada a *reza*, logo começa o samba de Santo Antônio acompanhado de palmas e pandeiro, com as *rezadeiras* dançando em uma pequena roda formada em frente à Santa Cruz. Depois é servido licor, amendoim cozido e bolo de milho e mandioca. No último dia da trezena a comunidade da Ladeira da Cadeia organiza uma festa de Santo Antônio. A *reza* em nada difere dos outros dias, mas depois de cantados os sambas de Santo Antônio, o Samba de Roda Esmola Cantada se apresenta no salão principal da sede e, nos intervalos do samba, é feito um bingo com o sorteio de prêmios. Se nos outros doze dias a *reza* contava com a presença de pouco mais de

uma dezena de pessoas, no último dia o salão fica repleto de moradores do bairro e visitantes.

3.3.2. A Festa da Santa Cruz

A Festa da Santa Cruz é organizada pela comunidade de devotos da Ladeira da Cadeia. Este é um dos mais antigos bairros do que se pode considerar a periferia de Cachoeira, caracterizada pelas comunidades que ocupam os morros da cidade, formando um semicírculo ao redor do estreito vale às margens do Rio Paraguaçu – sobre o qual se ergue a região central onde vivem as famílias mais ricas da cidade. A Ladeira da Cadeia é um desses bairros apinhados sobre o morro, somando pouco mais de uma fileira de casas de cada lado da rua principal, cujos quintais dos fundos geralmente se deitam sobre uma íngreme encosta na qual não é mais possível a sustentação de construções de alvenaria. Antes da construção da rodovia BA-420, a Ladeira da Cadeia era a principal via de acesso a Cachoeira, levando a que população pobre da cidade ocupasse as suas margens ao longo da primeira metade do século XX.

Os moradores do bairro se organizam em torno da Associação de Moradores Estáveis da Ladeira da Cadeia -AMELC e é na sua sede que está a imagem da Santa Cruz. A associação formal é resultado de uma organização mais antiga, que é a dos devotos da Santa Cruz, que mobiliza as principais famílias do bairro – como a Lobo, a Mascarenhas e a Matos - ao longo de mais de seis décadas. Se no capítulo anterior contei como essa devoção desembocaria na organização do grupo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, nessa seção minha preocupação é descrever os muitos eventos que compõem a principal celebração do bairro, que é a Festa da Santa Cruz. Nela, o samba também é elemento central. Embora outras festas de Cachoeira, como a Boa Morte e o São João, sejam recorrentemente abordadas em trabalhos acadêmicos e reportagens, sobre a Festa da Santa Cruz não há praticamente nada escrito. A festa é composta por quatro etapas principais:

1. Três saídas da *esmola cantada*⁸⁶ para o recolhimento de donativos para a festa em dias de domingo subsequentes e na vizinhança das

⁸⁶ As *esmolos cantadas* ocorrem em várias comunidades rurais e urbanas da região. No caso de Cachoeira, está em atividade, além da Esmola Cantada da Santa Cruz, a Esmola Cantada de São Roque, da comunidade quilombola e rural do Engenho da Ponte. Há também relatos de outros grupos de *esmola cantada* na sede do município que deixaram de existir antes dos anos 1990, sobretudo no bairro do Caquende e na comunidade da Rua da Feira.

cruzes instaladas nos bairros Manoel Vitório, Caquende e Ladeira da Cadeia;

2. A *lavagem* da sede da Santa Cruz feita por *baianas*⁸⁷ no domingo que antecede a Missa Festiva;
3. O tríduo de *rezas* realizado aos pés da Santa Cruz ao longo dos três dias que antecedem a festa; e
4. A Missa Festiva realizada na manhã do domingo mais próximo ao Dia da Santa Cruz (14 de setembro), seguido de almoço e samba.

As *saídas* da *esmola cantada*⁸⁸ começam pela manhã – por volta das dez horas – partindo da AMELC e retornando à sede ao final do cortejo para o almoço. O horário do almoço varia de acordo com a duração da *saída*, que pode levar poucas horas ou acontecer até quase o cair do dia, a depender do ânimo dos tocadores e da rentabilidade dos donativos. A *esmola cantada* é, sobretudo, uma maneira de arrecadar dinheiro e doações para a realização de alguma festa religiosa. No caso da Ladeira da Cadeia, a festa em questão é a da Santa Cruz. A *esmola cantada* não é a única forma de financiamento da festa: todo ano é eleito um novo *juiz provedor* da festa, responsável por financiar parte da comemoração. Os devotos da Santa Cruz que fazem parte da Esmola Cantada também contribuem, assim como o *juiz perpétuo* da festa, que é Cabo Alfredo, um dos devotos mais antigos. Dada a importância do bairro e também as boas relações políticas de suas lideranças comunitárias, são angariados eventuais apoios da prefeitura ou de algum vereador. As *saídas da esmola*, no entanto, são a principal fonte de recursos⁸⁹.

Normalmente, os devotos que fazem as *saídas de esmola* são também integrantes do Samba de Roda Esmola Cantada e moradores do bairro Ladeira da Cadeia. Salvo os *sambadores* profissionais de outros bairros que integram o Samba de Roda Esmola Cantada, os integrantes do grupo têm obrigação de participar dos

⁸⁷ À frente abordo mais a fundo a figura das *baianas*, personagem multifacetado do matriarcado afro-baiano que tem origem nas *ganhadeiras*, mulheres negras escravizadas ou livres que ganhavam seu sustento - e, normalmente o da família - com as atividades de *ganho* nas ruas das cidades coloniais baianas. Hoje as *baianas* estão presentes em espaços diversos como os *tabuleiros* de comida nas ruas, a Irmandade da Boa Morte, os grupos de samba de roda e as *lavagens* das festas afro-católicas.

⁸⁸ Ao longo de minha pesquisa de campo, acompanhei e toquei violão nas *saídas* da Esmola Cantada da Santa Cruz diversas vezes e nos três bairros pelos quais ela circula. A descrição que faço aqui busca enfatizar os elementos comuns entre todas essas *saídas*.

⁸⁹ Nas *saídas* que acompanhei a arrecadação variou entre R\$ 300,00 e 500,00, valor somado a algumas dezenas de quilos de arroz, feijão e farinha.

eventos da Festa da Santa Cruz . Integrar o grupo é tomar parte da devoção à Santa Cruz e assumir as responsabilidades daí decorrentes. Para as *saídas de esmola* os participantes vestem a camiseta do grupo e chapéus de palha adornados de fitas coloridas de cetim. Os participantes do cortejo, que agrega de quinze a trinta pessoas, carregam violão, cavaquinho, pandeiros, triângulo e *timba*. Apesar de comum nos grupos de samba de roda, o *105* fica de fora do cortejo por causa de seu peso, assumindo a *timba* a função exclusiva de *marcação*.

Antes de sair, os devotos se reúnem aos pés da Santa Cruz para uma oração, à qual se seguem as *cantigas de esmola* que serão cantadas todas as vezes que o grupo entrar em alguma casa. Ao deixar a sede da AMELC, o cortejo desce a Ladeira da Cadeia em direção à cruz que será visitada naquele domingo. Em cada rua que entrar, o grupo começará sempre pelas casas do lado ímpar. Meire de Cacaí carrega o estandarte da Santa Cruz e fica responsável por definir em qual casa o grupo entrará. Em algumas residências ela bate à porta por saber que o dono é também devoto da Santa Cruz ou, ao menos, amigo de integrantes do grupo. Nas outras, caso a porta ou as janelas já se encontrem abertas, Meire pede a licença para a Esmola Cantada entrar.

Essa questão se tornou mais delicada nos últimos anos, quando a conversão evangélica aumentou consideravelmente na cidade, o que tem levado a uma espécie de “guerra santa”: evangélicos mais radicais encaram a conquista de Cachoeira como uma batalha espiritual contra o Candomblé. Nas casas evangélicas, a *esmola cantada* não é bem-vinda, menos ainda o samba. Muitos participantes da Esmola Cantada da Santa Cruz me contaram de muitas casas em que tinham o costume de passar, mas cujo dono havia se convertido e não abria mais as portas para o grupo.

Por outro lado, alguns evangélicos demonstram simpatia pelo cortejo e oferecem donativos. Lembro do caso de uma senhora evangélica na Ladeira Manoel Vitório que, após a passagem do cortejo, pediu que voltássemos para entrar em sua casa. Na mesma ladeira, a irmã do finado *sambador* Dedão nos pediu desculpas por não permitir a entrada do cortejo, pois havia recentemente se convertido. Seu Carlito, que minutos antes havia debochado de um amigo evangélico dizendo que ele agora acreditava que “samba era coisa do demônio”, desafiou a senhora: “mas de sambar a senhora não esqueceu, né?”. Ríspida, ela disse “claro que não” e cantou um samba com muita altivez, respondendo à altura da provocação. O cortejo seguiu.

Ao entrar em uma casa, a Esmola Cantada pede licença. Caso a residência tenha um altar, o grupo se posiciona em frente às imagens de santo nele presentes para homenageá-los. Na ausência de altar ou oratório, a imagem da Santa Cruz é colocada sobre o móvel em que ficam as fotos de família e a televisão, entendidos como os objetos de veneração da casa. A *parelha* - formada por seu Nascimento e seu Carlito - *puxa* os versos das *cantigas de esmola* em um intervalo de terça neutra, como acontece no canto da *chula*. Os versos cantados pela *parelha* variam de acordo com o contexto, mas são respondidos sempre por um verso fixo, cantado por todos os presentes em um coro que tende ao uníssono. Abaixo transcrevo alguns versos recorrentes do repertório de cantigas da Esmola Cantada da Santa Cruz.

Exemplos de versos principais de acordo com as etapas de visita a uma casa

1 – Canto na porta da casa

Nos abre a porta devoto
Nos abre a porta devoto
Que a Santa Cruz vai chegando
Pela família da casa
Ele no céu tá rogando
Pela família da casa
Ele no céu tá rogando

2 – Entrada na casa

A divina Santa Cruz
A divina Santa Cruz
Hoje lhe faz um favor
Vem lhe trazer a visita
Que Jesus Cristo mandou
Vem lhe trazer a visitar
Que Jesus Cristo mandou

3 - Entrada na casa

Nossa Senhora da Glória
Nossa Senhora da Glória
Venha nos apresentar
A divina Santa Cruz
Que hoje lhe veio visitar
A divina Santa Cruz
Que hoje lhe veio visitar

4 – Cantiga de reverência ao altar da casa

Uma bandeira de glória
Uma bandeira de glória

Na mão direita segura
A divina Santa Cruz
Defende as criaturas
A divina Santa Cruz
Defende as criaturas

5 – Cantiga de reverência ao altar da casa

A divina Santa Cruz
A divina Santa Cruz
Toda enfeitada de flor
Saiu correndo seu mundo
Visitando os morador
Saiu correndo seu mundo
Visitando os morador

6 – Exemplo de cantiga ao/a santo/a de devoção da casa (canto em frente ao altar)

Nossa Senhora do Rosário
Nossa Senhora do Rosário
Venha se apresentar
A Divina Santa Cruz
Hoje lhe veio visitar
A Divina Santa Cruz
Hoje lhe veio visitar

7 - Pedido de esmola ao dono da casa

Quem der esmola a esta santa
Quem der esmola a esta santa
Não tenha pena de dar
Pode ter toda certeza
Que a salvação vai ganhar
Pode ter toda certeza
Que a salvação vai ganhar

8 – Agradecimento à esmola recebida

Lá no céu tem um relógio
Lá no céu tem um relógio
Que marca hora de meio dia
A divina Santa Cruz
Fique em sua companhia
Ela é quem nos acompanha
Jesus, José e Maria
Ela é quem nos acompanha
Jesus, José e Maria

9 – Agradecimento à esmola recebida

A maior pomba do ano
A maior pomba do ano
Em busca da romaria
A divina Santa Cruz

Fique em sua companhia
Ela é quem nos acompanha
Jesus, José e Maria
Ela é quem nos acompanha
Jesus, José e Maria

10 – Cantiga de despedida da casa

Ó senhor dono da casa
Ó senhor dono da casa
É hora da despedida
Deus lhe dê muita saúde
E muitos anos de vida
Deus lhe dê muita saúde
E muitos anos de vida

Resposta fixa (cantada por todos tendendo ao uníssono)

Tirando esmola
Com muita alegria
Louvores no céu e na terra
Quando chegar o seu dia
Louvores no céu e na terra
Quando chegar o seu dia.

Com exceção da cantiga de despedida da casa, todas as outras são cantadas antes do samba. As cantigas possuem dois objetivos principais: o primeiro é abençoar os moradores da casa, pedindo proteção a todos e cura aos enfermos; a segunda é pedir a esmola em nome da Santa Cruz. A esmola pode ser dada em dinheiro ou na forma de alimentos não perecíveis – como arroz, feijão e farinha. Quando oferecidas pelo dono da casa, comidas e bebidas para os integrantes do cortejo são aceitas de bom grado. Caso contrário, nunca se pede nada além da esmola recolhida.

Após receber o donativo, o grupo realiza o pagamento da esmola, que é feito com o oferecimento de alguns sambas⁹⁰. Forma-se na sala – geralmente um espaço que não excede dez metros quadrados – uma apertada roda, ao centro da qual entra primeiro o dono da casa e, sucessivamente, cada membro da família até que todos dancem os sambas oferecidos pelo grupo como pagamento da esmola recebida. Em cada casa são cantados de dois a três *corridos*, escolhidos entre os mais corriqueiros no repertório do grupo, a não ser que o dono da casa peça um samba específico. Nas casas onde a oferta de comida e bebida é farta, o grupo toca uns quantos sambas a

⁹⁰ Caso o dono da casa afirme que não tem nada a oferecer como donativo, o grupo não muda o procedimento e realiza o pagamento do mesmo modo.

mais. Ao sair, o grupo agradece aos moradores e segue para a próxima residência. No caminho de volta, o cortejo continua a visitar as casas, voltando por um novo caminho para a sede. Lá todos almoçam e ficam ainda um bom tempo tocando, cantando e dançando samba até que todos regressem às suas casas.

No domingo que precede a Missa Festiva, faz-se a Lavagem da Santa Cruz. Por volta de nove horas, os devotos se encontram na sede da AMELC para dali saírem em cortejo morro acima em direção ao terreiro Ogodô Dey⁹¹, atualmente sob o comando da *ialorixá* Mãe Raílda. O terreiro foi fundado pelo falecido Pai Justo, também um dos fundadores da AMELC. Engrossa o cortejo uma *charanga* de quinze músicos de sopros e percussão da banda filarmônica Minerva Cachoeirana. Na subida a *charanga* toca marchas e dobrados, ainda em andamento mais lento, dando um ar solene à caminhada. Por ora, há interdição de bebidas alcoólicas.

Ao chegar no terreiro, as mulheres entram na casa e os homens esperam do lado de fora. Enquanto elas vestem os trajes de *baiana*, é servido arroz doce aos presentes que, a essa altura, já contam algumas dezenas de amigos, turistas e curiosos. Ainda é cedo, mas o termômetro já passa dos trinta graus e todos aproveitam o respiro da subida íngreme para apreciar a vista do rio Paraguaçu e da cidade morro abaixo. Enquanto as *saídas de esmola cantada* raramente incluem pessoas de fora do bairro, a Lavagem da Santa Cruz é um evento presente no calendário da Secretaria Municipal de Turismo e Cultura. Como o maior fluxo de turistas de Cachoeira se dá justamente aos domingos, a *lavagem* atrai dezenas de visitantes e personalidades da cidade.

Com as cerca de trinta *baianas* trajadas, o cortejo desce a Ladeira da Cadeia e o repertório da *charanga* se anima, começando pelos *corridos*. Em seguida ele migra para clássicos da música popular brasileira, exemplo de Jorge Ben Jor, para chegar até os *hits* da atual música *pop* baiana, como os sucessos da Banda Vingadora. No meio

⁹¹ O terreiro Ogodô Dey foi tombado pelo IPAC no Livro do Registro Especial dos Espaços Destinados a Práticas Culturais e Coletivas. Sobre ele, consta a seguinte descrição: “O Ogodô Dey foi fundado no ano de 1946 por Justiniano Souza de Jesus. Seu Justo como era conhecido foi iniciado por Miguel Ângelo Barreto. Esta Casa de Santo está localizada à Rua Benjamin Constant, nº145, na Ladeira da Cadeia. Identificado como Nagô que, além de cultuar os orixás, reverencia os caboclos e santos católicos. Seu calendário de festas começa em janeiro, quando é celebrado o caboclo, em junho são realizadas as obrigações dos filhos e filhas de santo, sendo o ápice destas celebrações a festa da Fogueira de Xangô, e, 28 de junho, véspera de São Pedro. O Ogodô Dey é dirigido, na, atualidade, pela Ialorixá Raílda Santos de Assis ou Raílda de Oxum. O Ogodô Dey é Patrimônio Imaterial da Bahia, desde 2014, inscrito no Livro do Registro Especial de Espaços de Práticas Culturais Coletivas. Fonte: Ipac-BA.”. Disponível em <http://www.ipatrimonio.org/?p=40243#!/map=38329&loc=-12.604840999999999,-38.959498999999994,17>. Acesso em 23 maio 2019.

da Ladeira da Cadeia o cortejo entra na Ladeira do Orobó e segue pela Rua do Riacho do Pagão, chegando até a Igreja de Santa Bárbara, cujos degraus da entrada são lavados com a água perfumada das quartinhas que as *baianas* levam sobre a cabeça. De lá o cortejo segue para a orla e caminha ao lado do rio Paraguaçu, no qual joga flores. Chegando na rua 25 de Junho ele para por cerca de meia hora, quando se aproveita para comprar água ou cerveja. Desde a saída do terreiro Ogodô Dey o álcool é permitido e, inclusive, fartamente consumido; a dança daqueles que acompanham de perto a *charanga* se torna enérgica e agressiva, assemelhando-se a um boxeio, como também ocorre na Festa de Nossa Senhora d'Ajuda.

Depois da parada, o cortejo sobe novamente a Ladeira da Cadeia e chega à AMELC, onde as *baianas* entram na sede e quebram os vasos de água perfumada para purificar e limpar o ambiente, preparando-o para a Missa Festiva. A *lavagem* é um ritual de purificação engendrado a partir da festa, que, por sua vez, é marcada pela música animada da *charanga* e pelo consumo excessivo de álcool. A purificação é operada através do extravasamento de energias, forças e desejos, limpando também os corpos. O cortejo fica um tempo parado na frente da sede para então subir a ladeira novamente até o terreiro Ogodô Dey, onde *devolve as baianas* - que voltam a vestir as suas roupas cotidianas. Algumas das *baianas* são *filhas-de-santo* dessa casa de Candomblé, às quais se somam *baianas* de outros bairros, assim como mulheres da Ladeira da Cadeia⁹². Ao final, o cortejo retorna para a sede da AMELC onde é servido um almoço, com mais cerveja e refrigerantes.

Como penúltima etapa da festa, o tríduo acontece durante os três dias – quinta à sábado – que precedem o domingo da Missa Festiva. Todos os dias do tríduo começam com a reza de um terço aos pés da Santa Cruz, sempre às dezenove horas. O tríduo é presidido pelos diáconos da paróquia da igreja matriz de Nossa Senhora do Rosário, que se revezam a cada dia no sermão, lendo um salmo e fazendo uma fala para os presentes. O tríduo não é assistido por mais do que vinte pessoas, em geral os membros mais ativos da Esmola Cantada e alguns devotos de outros bairros que são assíduos em eventos religiosos e com os quais eu esbarrava desde a mais reservada

⁹² É interessante notar que algumas dessas mulheres que se vestem de *baiana* se consideram exclusivamente católicas, caso de Meire de Cacai. Nesse caso, há uma diferenciação das mulheres que atuam como *baianas* em *lavagens* e *tocadas* de samba – em geral adeptas do Candomblé – e as devotas da Santa Cruz que não são candomblecistas e que se vestem de *baiana* apenas naquela ocasião.

das *rezas* até as festas mais concorridas. O tríduo entremeia rezas cantadas, lidas num missal distribuído aos presentes, e as falas dos diáconos. Ao final, Cabo Alfredo solta três rojões. Após o sermão, as pessoas se despedem e seguem para suas casas, a maioria no próprio bairro. Permanecem aqueles que cantam no coral da missa para ensaiar.

Nos dois anos que acompanhei a Festa da Santa Cruz, ajudei Clarício a ensaiar o coral e acompanhei o coro tocando violão. Descreverei aqui a edição de 2017. No dia da Missa Festiva cheguei mais cedo na sede da AMELC para ajudar Cal na montagem do som. A mesa de som era a da associação, antiga e com apenas oito canais, dos quais dois estavam inutilizáveis. Com paciência, conseguimos ligar quatro microfones e dois violões na mesa. Já o teclado de Cal foi ligado direto no *receiver* da caixa, assim como os microfones do padre e seu assistente. Fui acompanhado no violão por uma musicista do bairro, Riane, o próprio Cal nos teclados, além de dois *sambadores* da Esmola Cantada, Cráudio no timbal e seu Zé de Queno no pandeiro. Com essa instrumentação similar à do samba, acompanhamos o coro responsável pelos cânticos da missa. A missa foi celebrada pelo padre da paróquia da matriz de Nossa Senhora do Rosário, uma honraria concedida a uma festa de bairro, pois não é corriqueiro que o padre celebre missas fora da matriz da cidade.

Depois da missa foi oferecido um almoço a todos os presentes, em torno de sessenta pessoas. Algumas mesas foram colocadas do lado de fora da sede para acomodar os visitantes. Todos foram convidados a comer, mesmo os turistas. Ao contrário dos outros momentos da festa, a Missa Festiva ganha contornos de evento político com a presença de vereadores e outras lideranças comunitárias. O bairro da Ladeira da Cadeia é populoso e tem um histórico de organização política coroado por quatro mandatos de vereador de suas lideranças comunitárias Cacai Lobo e Meire de Cacai. Nino - atual presidente da AMELC e candidato não eleito a vereador nas eleições de 2016 - desdobrava-se em dois para atender aos convidados, buscando se firmar como a nova liderança do bairro.

Durante o almoço, um grupo da banda filarmônica Minerva Cachoeirana, regido por Clarício, tocou marchas e, depois, arranjos para *corridos*. Os músicos vestiam a farda da filarmônica, diferente da semana anterior, quando os músicos da *charanga* da *lavagem* usavam roupas comuns. Ao final do almoço, o grupo da Minerva desceu a ladeira tocando, não sem antes parar na porta da casa de seu

Felisberto e tocar em homenagem ao seu ex-regente de quase 90 anos. A música da festa passou a ser feita, então, pelo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia: como de costume, o grupo cantou primeiro as *cantigas de esmola*, para depois tocar *barraventos* e *corridos*, no que se alongou por mais de duas horas.

Por fim, vale recapitular até aqui as transições de repertório da Missa Festiva: primeiro o coral canta as músicas litúrgicas da missa; em seguida, a banda filarmônica começa seu repertório pelas marchas para, depois, tocar arranjos de *sambas corridos*; a transição para o samba se consolida com a entrada do grupo de samba de roda do bairro, ao som do qual uma animada roda se forma e atravessa a tarde. Como última parte da festa de 2017, houve ainda a modulação do repertório para o arrocha. Assim, a finalização da Missa Festiva foi feita pelo grupo Jeito Envolvente, formado por quatro jovens do bairro. Um deles é Ramón, responsável pela viola do Esmola Cantada, mas que no grupo de arrocha toca teclado. A maioria das pessoas permaneceu no salão para dançar, inclusive os mais velhos.

3.3.3. O Terno de Reis de dona Dalva e o Cosme e Damião do Cucuí

Tomando em conta o conjunto de eventos musicais ligados ao catolicismo doméstico e popular de Cachoeira, mais duas celebrações católicas vicinais são relevantes para o samba: os *ternos de reis* que saem no Dia dos Santos Reis (6 de janeiro); e a Festa de São Cosme e São Damião de Padre Roque da Igreja Católica Brasileira, no bairro do Cucuí de Cima.

Muitos cachoeiranos relataram que, no *tempo antigo*, os *ternos de reis* eram feitos em diversos bairros da cidade. Os relatos sempre vinham acompanhados de certa dose de nostalgia, já que, com uma exceção, não há mais *ternos de reis* na sede do município. A exceção, contudo, é célebre: o único *terno* em atividade é o Terno de Reis Esperança da Paz, organizado por dona Dalva Damiana. Segundo me contou dona Dalva, seu *terno de reis* sai desde 1976, mas entre os anos 1980 e 2010 se limitou a uma pequena celebração entre familiares e vizinhos, pois não havia apoio da prefeitura e nem recursos próprios para que o *terno* voltasse a ter a grandeza do *tempo antigo*. Antes, as contribuições, o trabalho coletivo e o *livro de ouro*⁹³ de dona Dalva

⁹³ O *livro de ouro* é uma forma de financiamento coletivo presente em muitos lugares do Brasil e amplamente usada no financiamento de festejos populares: trata-se de um caderno que é passado para a

garantiam recursos suficientes para a compra e confecção dos figurinos, bem como para a contratação da *charanga* que acompanha o *terno*. Com o tempo, dona Dalva viu-se sozinha nessa empreitada e não conseguiu financiar o festejo com recursos próprios por décadas. Essa é apenas uma das tantas atividades mantidas por dona Dalva que, não dispondo de outros meios de financiamento público ou privado, acabam sendo custeadas com sua aposentadoria somada à contribuição de amigos e familiares.

Em 2015 dona Dalva decidiu retomar o grande porte de seu *terno de reis*: investiu recursos próprios para fazer as roupas, alugar três cavalos e contratar os músicos da *charanga*; convidou amigos para participarem do *terno* mediante o pagamento de uma módica contribuição financeira; convidou para a representação dos três Reis Magos personalidades da cidade, como Valmir da Boa Morte e o advogado Nelson Aragão; e contou com o apoio, ao menos logístico, da Prefeitura Municipal. Como o *terno de reis* não saía em cortejo havia muitos anos, dona Dalva estabeleceu um regime de ensaios que começou em dezembro. Para se apresentarem no *terno*, os participantes precisam, a partir de então, ir aos ensaios e pagar a taxa de participação - que dá direito ao figurino.

No dia 6 de janeiro de 2017, primeiro ano em que acompanhei o evento, a concentração do *terno* começou no fim da tarde em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, também conhecida como Igreja do Rosarinho. Trata-se do mesmo lugar em que o Samba de Roda da Suerdieck ensaiava no longo intervalo entre a saída fábrika nos anos 1970 e a conquista da sede própria nos anos 2000. Como em todas as atividades de dona Dalva, muitos amigos e admiradores vieram de outras cidades, sobretudo de Salvador. Também é comum a vinda de turistas que acompanham a programação das atividades de dona Dalva pelas redes sociais.

Além dos três Reis Magos, dona Dalva se vestiu de Maria e carregou no colo um boneco representando o Menino Jesus. Os demais brincantes – cerca de vinte mulheres e uns poucos homens – estavam vestidos de verde e branco, formando pares ligados por um arco de madeira, no centro do qual pendia um fio que segurava uma

assinatura de comerciantes e amigos, que se comprometem a doar um valor específico para o festejo, o qual é anotado ao lado de sua assinatura, constando como prova do compromisso.

lâmpada de lata. Os pares formavam duas fileiras e faziam evoluções que consistiam, principalmente, em cruzar as fileiras entre si ou em trocar a posição dos pares entre as fileiras.

Por volta das dezenove horas, as portas da Igreja do Rosarinho se abriram para a realização de uma missa, ao final da qual Maria e os três Reis Magos apresentaram do alto da escadaria o Menino Jesus ao público. Uma *charanga* - com cerca de quinze músicos de sopros e percussão - começou a tocar e o cortejo saiu, descendo o morro do Rosarinho. O repertório limitado consistiu, basicamente, da repetição das músicas *Calixbento* e *Noite Feliz*. Os Reis Magos foram à frente, cada qual em um cavalo. Dona Dalva foi logo atrás apoiada por duas pessoas que a ajudavam a caminhar com segurança. As portas de muitas casas se abriram para assistir a passagem do cortejo, que primeiro foi à Rua da Feira para, depois, seguir em direção ao centro da cidade e terminar na porta da Casa do Samba⁹⁴. Lá o cortejo permaneceu por cerca de meia hora, com a *charanga* tocando as suas últimas músicas em meio às lágrimas de emoção de dona Dalva.

Por sua vez, a Festa de São Cosme e São Damião de Padre Roque é realizada no domingo mais próximo ao dia desses santos (27 de setembro). Há mais de quarenta anos, Padre Roque é o responsável pela paróquia de São Cosme e São Damião da Igreja Católica Brasileira, uma dissidência nacional da Igreja Apostólica Romana. A igreja fica no bairro do Cucuí de Cima, um ajuntamento de casas pobres no alto de um morro à margem do rio Paraguaçu, que finda o estreito vale onde se ergue o centro da cidade de Cachoeira. Ali, elevações bruscas começam já na beira do rio. A igreja é uma construção de duas torres e telhado de zinco, na qual falta reboco em algumas partes e, onde há reboco, falta tinta. Sua humildade arquitetônica, especialmente em uma cidade de monumentais igrejas católicas do período barroco, contrasta com sua imponência: erguida no cume do morro com a fachada virada para o Rio Paraguaçu, parece vigilar as idas e vindas de sua maré.

⁹⁴ Nos anos de 2017 e 2019, nos quais acompanhei o cortejo, o trajeto foi o mesmo: depois de descer a ladeira do Rosarinho, o cortejo subiu a rua dos Artistas, virando à esquerda e descendo até à rua da Feira, onde entrou à esquerda e seguiu reto até a praça dos Correios, virando à direita na rua Ana Neri. Chegando à Casa do Samba, o cortejo parou por um tempo, para depois retomar o seu trajeto indo até a rua 25 de Junho, onde entrou à direita e seguiu até o rio, virando aí à esquerda na orla e entrando novamente à esquerda na rua do Brega, saindo em frente à Ordem Terceira do Carmo. Lá, o cortejo parou novamente e os Reis Magos e dona Dalva pararam para tirarem fotos com o público. O cortejo andou seu trecho final retornando à Casa do Samba.

Acompanhei a Festa de São Cosme e São Damião por três anos e, por isso, faço aqui uma descrição geral de seus acontecimentos. A festa começa logo pela manhã com uma missa celebrada por Padre Roque e com a presença do Samba de Roda Esmola Cantada, que há mais de vinte anos participa da celebração. Na parte final da missa, Meire de Cacaí leva o estandarte da Santa Cruz até o altar. Ali o grupo canta as suas *cantigas de esmola*. Findada a missa, todos se dirigem até o coreto da praça que fica na lateral da igreja, onde já está montado um palco improvisado onde o Samba de Roda Esmola Cantada se apresenta para as poucas pessoas que acompanharam a missa. Segundo me contou Meire, a *tocada* é feita por um cachê pequeno, praticamente simbólico, dada a longa relação de amizade de Padre Roque com os devotos da Santa Cruz. Até poucos anos atrás, era servido um *caruru* durante a *tocada* do samba de roda, mas a paróquia já não possui verba para tanto.

Ao final da apresentação, o som é desmontado e parte do grupo volta para casa. Os outros *sambadores* ficam pelo bairro, já que ali acontecem outros eventos que, embora não integrem a programação oficial da festa, ocorrem propositadamente no mesmo dia. Assim, os *sambadores* Viana e Mivó, moradores do bairro vizinho, trazem o seu *bumba-meu-boi* e ficam pela rua da paróquia brincando com as crianças. O boi é um boneco de madeira recoberto por tecido que possui uma estrutura para que uma pessoa o carregue nos ombros. Enquanto os *sambadores* cantam sambas acompanhados de palmas e pandeiros, o boi persegue as crianças pela rua – que provocam o boi e depois saem correndo dando sonoras risadas. Subindo mais um pouco na mesma calçada, uma casa oferece um *caruru* de Cosme e Damião. Da igreja é possível ver o amontoado de pessoas em sua fachada estreita. Lá se espremem, num exíguo quintal frontal, alguns *sambadores* do bairro do Caquende comandados por Zel do Samba, que me contou que a família dona da casa oferece esse *caruru* há muitos anos e sempre o contrata para fazer o samba.

A festa que começa na paróquia vai se espalhando informalmente pelas ruas e casas do bairro. As pessoas não param de chegar, os bares ficam cheios e o *caruru* fica mais animado. Por volta das quinze horas, aponta no baixio da ladeira do Cucuí uma *charanga* de músicos da banda filarmônica Lyra Ceciliana. Os devotos da paróquia e outros moradores do bairro saem, então, em procissão ao som da *charanga*, carregando as imagens de São Cosme e São Damião pelas ruas de Cachoeira.

3.4. Carurus

O caruru é tanto um prato da culinária baiana consumido no cotidiano de Cachoeira, como um evento que tem como principal personagem um conjunto de comidas votivas que são oferecidas a um santo, a um orixá ou como pagamento a uma graça recebida. No segundo caso, o *caruru* passa a designar um evento doméstico que toma variados formatos, mas que costuma englobar a oferta ritual de alimento a entidades sagradas, a distribuição de comida para a comunidade, a indiferença de tratamento entre convidados e não-convidados e a realização de rezas e sambas. É essa relevante categoria de evento cachoeirano que descreverei nessa seção.

Enquanto prato único, o caruru é um cozido de quiabo picado, camarão seco triturado, amendoim, castanha de caju, gengibre, azeite de dendê⁹⁵ e temperos como cebola e coentro. Não é incomum que o caruru seja servido em refeições cotidianas nas casas e restaurantes da cidade sem que adquira a dimensão de alimento sagrado. Ao se tornar comida votiva nos terreiros e nas casas, contudo, o caruru não é mais um prato específico, mas um conjunto de pratos que geralmente acompanham o cozido de quiabo em si: arroz branco; feijão fradinho; galinha cozida; bolinho de acarajé; milho branco cozido; banana-da-terra frita; pipoca; e vatapá. A feitura desse conjunto de pratos é complexa e trabalhosa, convertendo-se em labor coletivo das mulheres da família, da vizinhança e do círculo próximo de amigas.

Existem *carurus de preceito* e *carurus* que não são *de preceito*. Não há um padrão obrigatório para um e outro e ambos podem representar uma obrigação religiosa. A diferença fundamental é que os *carurus de preceito* são oferecidos por adeptos do Candomblé e devem responder a regras comportamentais e sucessão de etapas muito mais rígidas do que os *carurus* que não são *de preceito*. Os *carurus* que não são *de preceito* podem também ser oferecidos a santos, orixás ou como pagamento de promessas, mas a pessoa que o oferece não tem a obrigação de observar regras de cozimento dos pratos e regras de comportamento durante a oferta do *caruru*. Entre os *carurus* que não são *de preceito*, alguns possuem regras de comportamento mais rígidas e outros menos, como veremos nos exemplos dessa seção.

⁹⁵ Em Cachoeira, o azeite de dendê é chamado apenas de azeite. Já o azeite de oliva é conhecido como *azeite doce*. Assim, sempre que um cachoeirano fala apenas em azeite, está se referindo ao azeite de dendê, assim como *comida de azeite* é aquela feita à base desse óleo. É muito comum que durante as obrigações do Candomblé, os *filhos-de-santo* respeitem interdições às comidas de azeite, assim como os filhos de Oxalá devem observar sempre essa interdição.

Em termos gerais, os *carurus de preceito* apresentam as seguintes características: a reza é obrigatória; há oferenda de comida votiva a santos e orixás; a comida ofertada precisa ser ritualmente descartada (*despachada*); no caso de um *caruru de Cosme e Damião*, primeiro comem com as mãos sete crianças sentadas no chão; há interdição do consumo de álcool para os convidados; e as cozinheiras observam uma série de interdições alimentares e sexuais tanto no período que antecede, como durante o cozimento do prato – processo que pode levar muitos dias, a depender do tamanho do caruru⁹⁶. Um *caruru* que não é *de preceito* não deixa de ser um acontecimento religioso com regras de comportamento – especialmente aquela que estabelece que a distribuição de comida e o samba só começam depois da reza.

Os *carurus* têm uma sucessão de etapas similar a das *rezas de santo*, sobretudo na sequência de acontecimentos que vai do canto de rezas ao canto dos *sambas de santo*, abrindo caminho para que ocorra a distribuição de comida. Ademais, os *carurus de preceito* e as *rezas de santo* são eventos nos quais há uma preocupação constante com a observância de regras de comportamento, resultando em gestos mais contidos e calculados. Já os *carurus* que não são *de preceito* se configuram como eventos mais permissivos que costumam se alongar pela madrugada ao som de samba e seresta, resultando, muitas vezes, no consumo excessivo de álcool. Isso não quer dizer que as *rezas de santo* ou que os *carurus de preceito* não possam atravessar a madrugada. Quando isso acontece as regras de comportamento costumam se tornar bem menos rígidas ao longo da noite. A questão é que há um esforço deliberado para que isso não ocorra. No caso de que aconteça, entretanto, há sempre possíveis soluções posteriores, como uma oferta ritual para que o orixá não fique zangado ou a observância de um novo período de interdição sexual e alimentar da pessoa que ofertou o *caruru* ou a *reza*. Por outro lado, nos *carurus* que não são *de preceito* é esperado que a festa atravessasse a madrugada com muita animação e sem maiores preocupações com interdições ou regras de comportamento.

Não se pode dizer, contudo, que os *carurus* que não são *de preceito* sejam menos sacros que os *de preceito* ou as *rezas*. Trata-se de eventos inteiramente sacros em que há um movimento mais intenso e elástico de tensionamento e relaxamento da

⁹⁶ O tamanho dos *carurus* são medidos em centenas ou milhares de quiabos. Como exemplo, o *caruru* de dona Dalva, que dos muitos que frequentei é o que oferece a maior quantidade de comida, é feito, em média, com cinco mil quiabos.

sacralidade dos acontecimentos. São nos momentos de relaxamento que costumam se encontrar os sambas, o consumo de comida e álcool, os chamegos entre casais, as piadas e frases de baixo calão e mesmo a sensualidade nas linguagens verbal e corporal de quem se aventura na conquista de novos pares.

Podemos ir mais longe e afirmar que a sacralidade é parte indistinta da vida cachoeirana. Cada pequena decisão cotidiana de um cachoeirano leva em conta as dimensões sagradas de sua existência e a relação com entidades e orixás: aquilo que se come e onde se come; as cores das roupas; a escolha do caminho para se deslocar de um lugar a outro. Para os evangélicos, a lógica permanece, embora invertida: cada pequena decisão cotidiana leva em conta as dimensões sagradas de sua existência e a relação com entidades e orixás, porém não mais para cuidar das relações com eles, senão para os conjurar e afastar. Por isso, *rezas* e *carurus* são eventos interditados aos evangélicos, já que os colocam em perigo de contaminação por este universo sagrado cuja existência e agência é inegável.

É muito comum que os *carurus* sejam oferecidos diretamente a um santo ou orixá, sem uma relação clara de troca ou agradecimento por uma graça específica. No caso das *baianas de tabuleiro* de *preceito*, por exemplo, há a obrigação de oferecer um *caruru* para a orixá Iansã no dia de Santa Bárbara, 4 de dezembro. Há também *carurus* oferecidos a um santo ou um orixá como agradecimento por uma graça alcançada ou em comemoração de um aniversário. No bairro do Caquende, por exemplo, há um *caruru* que ocorre há décadas em janeiro, no dia de nascimento das já adultas filhas gêmeas de Tico, um antigo morador do bairro⁹⁷. Os *carurus* que não são *de preceito* também são oferecidos em ocasiões mundanas, como aniversários, datas cívicas ou encerramentos de reuniões acadêmicas e políticas. Para isso, há um mercado de serviços de quituteiras especializadas no cozimento de grandes quantidades de *caruru* e seus acompanhamentos. Mesmo nesses casos de *carurus*, digamos, seculares, é comum notar a observância de algumas regras. Por exemplo, conheci quituteiras que observam as interdições sexuais para o cozimento do *caruru* mesmo quando são contratadas para um *caruru* que não é *de preceito*.

⁹⁷ É comum que pais de filhos gêmeos ou de filhos nascidos no dia 27 de setembro ofereçam *carurus* a São Cosme e São Damião e/ou aos Ibejis, santos e orixás gêmeos, respectivamente.

Os *carurus* podem ser oferecidos em qualquer época do ano, menos em novembro, quando são interditados, já que esse é celebrado em Cachoeira como o *mês dos mortos*. Dar um *caruru* em novembro significa desrespeitar os mortos e os *eguns* (Marques, 2008), o que, conseqüentemente, pode resultar em morte na família. De modo similar, quando há uma morte na família, também há a interdição do prato por um determinado período (Marques, 2003; 2008). Aqui o *caruru* aparece em relação diametralmente oposta à morte. Por exemplo, ele é oferecido na Festa da Boa Morte e Glória como uma celebração da ascensão aos céus de Nossa Senhora da Glória. O *caruru* também é oferecido para celebrar nascimentos e aniversários, assim como está ligado à fertilidade através da figura dos gêmeos. O *caruru* se liga, portanto, ao que é vivo e tudo que é vivo em Cachoeira come, bebe, canta e dança, seja um ser humano ou uma entidade espiritual. Como afirma Mahin (2014a; 2014b), deu-se uma convergência entre São Cosme e São Damião e os Ibejis, ambos os pares gêmeos e ligados à cura e à vida.

Apesar de sua dispersão pelo ano, há uma concentração de *carurus* no período ao redor do dia 27 de setembro, dia de São Cosme e São Damião, e no dia 4 de dezembro, dia de Santa Bárbara. Sem dúvida, é o mês de setembro que assiste a uma maior profusão de *carurus* pela cidade, fazendo com que muita gente comece a comprar os ingredientes indispensáveis para o cozimento do prato com semanas de antecedência, temendo que se esgotem na feira ou subam muito de preço nos últimos dias do mês. Um dos itens que causam maior preocupação é o camarão seco, de preço variável e disponibilidade intermitente. As responsáveis pelos *carurus* de maior porte costumam armazenar o camarão seco já no mês de agosto para os *carurus* que irão oferecer em setembro. Como Cachoeira é uma cidade com muitos gatos, armazenar o camarão seco costuma ser uma batalha cotidiana, já que o seu forte odor deixa inquietos os animais. Isso ilustra como oferecer um *caruru* demanda um longo planejamento.

Em cada *caruru* são colocados sete quiabos inteiros e as pessoas que recebem aleatoriamente um prato com um deles têm a obrigação de dar um *caruru* ou pagar os quiabos de um *caruru* a um terreiro de Candomblé no ano seguinte. Caso não o façam, não encontrarão fartura de alimentos e dinheiro no futuro próximo. Trata-se da lógica cachoeirana da fertilidade: a partir desse mecanismo o *caruru* tem a capacidade de multiplicar a si mesmo. Há também outra questão: a fartura em Cachoeira não está

ligada à capacidade de acumular, mas sim de distribuir. O que permite a fartura não é o equilíbrio contábil entre rendimentos e gastos, ainda que a esta lógica estejam subjugados os trabalhadores cachoeiranos tanto quanto os de outras regiões do país em que os indicadores sociais são ruins e o mercado de trabalho é precário.

A questão é que, por mais pobre que seja uma família, a fartura desejada de alimentos e outros bens materiais só pode ser alcançada pela distribuição de fartura a outras pessoas. Como nos *carurus*, a fartura tem a capacidade de multiplicar a si mesma. A distribuição de comida não acontece apenas nos *carurus*, nas *rezas* e nas festas de Candomblé, mas é comum ao longo de todo o ano e está presente na maioria dos eventos musicais aqui descritos. Distribui-se a comida entre os seres humanos e também se dá a *comida-de-santo*⁹⁸ aos orixás e outras entidades sagradas. Nessa conta, dividir é multiplicar. Através da capacidade de multiplicar a si próprios através dos sete quiabos inteiros, os *carurus* criam uma rede de eventos interconectados entre si por pessoas que partilharam da mesma comida e, por consequência, do mesmo *axé*.

Se cumpridas as obrigações, um *caruru* dará existência a outros sete. Isso nos leva também a encontrar uma nova tipologia: há os *carurus* que são dados todos os anos como obrigação, como é o caso dos três que serão descritos em breve; e existem os *carurus* que são oferecidos sem regularidade fixa por pessoas que encontram um quiabo inteiro em seu prato, precisam pagar uma promessa específica ou ainda querem comemorar um acontecimento. Ao completar em Cachoeira meus trinta anos, por exemplo, eu ofereci um *caruru* com setecentos quiabos, gesto que foi muito apreciado pelos meus amigos *sambadores*, que consideraram a presença no evento um compromisso tácito comigo.

A presença deles ali significava não apenas que gostavam de mim ou que nossa parceria poderia ser estratégica para o desenvolvimento de projetos: comer da comida que eu ofereci mostrava que eles confiavam em mim. Mais que qualquer outro evento cachoeirano, os *carurus* criam e mantêm redes de sociabilidade. Essas

⁹⁸ Sobre a *comida-de-santo*, Souza Junior (1999, p.328) afirma: “Nos terreiros, esta cozinha, marcada por uma série de preceitos e interdições, vai aparecer relacionada diretamente aos Orixás através das chamadas comidas-de-santo. Assim, cada ancestral recebe em dias especiais pratos de sua preferência. Não se trata, porém, só de comer: o que se come, o que não se come, quando se come, com quem come, participam de um todo integrado que diz respeito a códigos imprescindíveis dentro do cardápio dos Orixás. E mais ainda, esta comida dentro da dinâmica do terreiro é um dos veículos de vital importância para a transmissão e distribuição do Axé”.

redes vêm acompanhadas de um lastro: a partilha do alimento. A comida pode carregar tanto a energia positiva do *axé*, como a energia negativa do *feitiço* feito para o mal. Assim, comer da mesma comida é uma declaração de confiança que dá veracidade ao laço social. Conheci muitos cachoeiranos, especialmente os mais velhos, que se recusam a comer em certas casas e restaurantes ou mesmo que se recusam a comer qualquer coisa fora de casa ou de um pequeno círculo de confiança. O medo deles é que a comida de procedência desconhecida carregue com ela um *feitiço* (Marques, 2008). O *feitiço* pode trazer diversos malefícios e, em casos mais graves, causar a morte. De todos os *feitiços*, aquele colocado na comida é um dos que causa maior preocupação entre os cachoeiranos, já que é de difícil reversão (Marques, 2008).

Essa preocupação com a comida nos leva aos dias que antecedem a oferta do *caruru*: neles, as mulheres se encontram na casa onde o *caruru* será ofertado e dão conta das tarefas, sendo a mais longa delas o corte do quiabo, processo que pode tomar um dia inteiro. Para cortar os quiabos, utiliza-se uma faca pequena que corta em pedaços diminutos – e não em rodela – o quiabo pressionado entre os dedos polegar e indicador. Enquanto cortam os quiabos, as mulheres conversam, fofocam, reclamam dos homens, lembram de antigos amores, contam piadas e cantam sambas, sobretudo os *sambas de Cosme e Damião*. Por se tratar de um alimento sagrado, no caso do *caruru* é preciso que as mulheres convidadas sejam de confiança e conheçam as regras do preparo, garantindo assim que o *axé* do prato seja transferido mediante consumo tanto para os santos e orixás, como para os seres humanos. No caso dos primeiros, o consumo depende da oferta ritual do prato – santos e orixás são sempre os primeiros a comer – e o seu adequado *despacho* nos dias seguintes da oferta.

Descreverei aqui três *carurus* oferecidos no dia 27 de setembro e que acompanhei nos anos de 2017 e 2018, cada um apresentando características específicas. Além de mostrar o apreço que esse pesquisador desenvolveu pelo prato – sendo capaz de comê-lo três vezes em uma única noite –, os três eventos mostram que, mesmo quando oferecidos no mesmo dia e para as mesmas divindades, os *carurus* guardam consideráveis diferenças entre si.

Do mesmo modo que no dia 13 de junho Cachoeira se enche dos ruídos, cheiros e sabores que resultam das *rezas* de Santo Antônio, no dia 27 de setembro a cidade respira os aromas do *caruru*. No começo da noite já são oferecidos os

primeiros dentre eles. As casas que os ofertam ficam cheias, algumas até com fila na porta, como é o caso de Gilvânia, *baiana de preceito*⁹⁹ que possui um *tabuleiro* de acarajé¹⁰⁰ e abará na Praça dos Correios, em frente ao bar PQTRLV. Por obrigação, Gilvânia oferece dois *carurus* no ano: um para Cosme e Damião em sua casa, no dia 27 de setembro; outro para Iansã no seu *tabuleiro*, no dia 4 de dezembro.

Gilvânia marca o seu *caruru* para as dezoito horas, quando uma fila já vai da porta de sua casa até quase na esquina. A casa é um pequeno sobrado de pouco mais de dois metros de frente e dez de fundos, com sala, cozinha, banheiro e quarto de dormir embaixo e mais dois quartos de dormir no andar de cima. Nessa casa Gilvânia mora com sua filha de criação, Mikaeli, a amiga Meire e o amigo Rwolf¹⁰¹. Outras pessoas já haviam morado na casa de Gilvânia nos últimos anos, como dois de seus filhos, netos e outras amigas. Com todas elas, Gilvânia mantém uma relação que, se não de provedora, ao menos de autoridade moral e eventual arrimo financeiro, ao que elas respondem com apoio nas suas tarefas laborais. O *caruru* de Gilvânia é feito e servido, principalmente, por essas pessoas. Seu *caruru* é *de preceito* e nos dias que o antecedem ela e as outras pessoas envolvidas no cozimento não podem beber álcool e ter relações sexuais. *Ser de preceito* aponta para uma relação com o universo do Candomblé, por isso uma das amigas de Gilvânia que há anos a ajudava no cozimento do *caruru* deixou de fazê-lo em 2017 ao se tornar evangélica. Ainda assim ela foi ao evento e comeu do *caruru*.

Gilvânia ajeita as panelas e vasilhas na sua cozinha, faz uma pilha de pratos e talheres de plástico e coloca uma mesa que veda o acesso das pessoas à essa área. Assim, a fila começa na sala de sua casa e é ali que as pessoas pegam seu prato. Antes disso, são separados os pratos que serão a oferta de comida aos Ibejis, que deverão ser *despachados* no dia seguinte. Logo após, sete crianças são escolhidas na fila para que comam primeiro e com as mãos, sentadas no chão da sala. Enquanto elas comem, os

⁹⁹ As *baianas de preceito* são adeptas do Candomblé que atuam como quituteiras, auferindo dessa atividade a sua renda. Muitas vezes, essas *baianas* são donas de tabuleiros nos quais vendem seus quitutes nas ruas e praças. Elas costumam ser arrimos de família e figuras de autoridade incontestes, sendo provedoras financeiras de famílias grandes nas quais se misturam parentes de sangue e por afinidade. Como parte de sua atividade profissional, as *baianas de preceito* possuem uma série de obrigações com o Candomblé e são as responsáveis por tornar pública a *comida-de-santo*, trazendo-a do espaço restrito dos terreiros para as ruas (IPHAN, 2007). De acordo com a sua casa de Candomblé, elas precisam assistir a uma série de *preceitos* para exercerem o ofício.

¹⁰⁰ O acarajé é comida votiva de vários orixás, especialmente de Iansã, Xangô, Oxum e Oxaguiã.

¹⁰¹ Rwolf é um jovem branco carioca e estudante do curso de cinema da UFRB que, ao ficar sem recursos para moradia na cidade, foi convidado por Gilvânia para morar sob o mesmo teto.

presentes cantam sete *sambas de Cosme e Damião*, apenas acompanhados de palmas. Através das sete crianças comem os *erês*, entidades infantis e zombeteiras que descem ao mundo terreno para brincar, comer e fazer estripulias. Ainda que os *erês* estejam presentes em outros momentos da vida religiosa cachoeirana, os *carurus* são eventos que os reverenciam, dada a sua identificação com as crianças, com São Cosme e São Damião e com os Ibejis. Por isso, é comum que algumas pessoas acabem *possuídas* por seus *erês* durante os *carurus* de Cosme e Damião. Os *erês* comem caruru e doces, bebem refrigerante e brincam. Quando isso acontece, o *erê* é acompanhado por “adultos” que atendem as suas vontades e tentam controlar, normalmente sem sucesso, os excessos de seu comportamento zombeteiro.

Depois que as sete crianças terminam de comer, os pratos são recolhidos. Só aí é que começam a ser distribuídos os pratos de caruru para as pessoas que estão esperando na fila e assim vai até que a fila ou o caruru acabem – normalmente, acontece primeiro a segunda opção. Gilvânia não contrata *sambadores* para o seu *caruru*, pois, segundo ela, se for levá-los as pessoas vão querer que tenha bebida e, como o seu *caruru* é *de preceito*, há interdição de álcool. Nesse caso, a interdição vale não apenas para as pessoas que fazem o caruru, mas também para as que consomem, ao menos para as que comem o prato recebido dentro de sua casa, onde é possível manter o controle. Com isso, o *caruru* de Gilvânia termina cedo, por volta das vinte horas.

É por essa hora que começa o *caruru* de dona Dalva, que é oferecido desde que ela tinha sete anos de idade. Por ter nascido no dia 27 de setembro de 1927, ela foi nomeada como Dalva Damiana, homenagem a São Cosme e São Damião. Com a inauguração da Casa do Samba, em 2009, dona Dalva transferiu o *caruru* de sua residência, na rua Alberto Rabelo, para a sede do grupo, na rua Ana Néri. A preparação do *caruru* de dona Dalva é feita na própria Casa do Samba. Acompanhei o *caruru* de dona Dalva por três anos, mas apenas no último, em 2017, ajudei no trabalho de preparação. Durante esses dias, o trabalho se dá de forma coletiva. Como sempre acontece nas atividades de dona Dalva, participam seus familiares: as filhas dona Ana, dona Nita e dona Vevé, esta vinda de Salvador especialmente para a ocasião; o genro seu Gilson; os netos Any e Allan e também a sua esposa e a sua sogra. Além da família, sempre estão pela Casa do Samba pesquisadores da UFRB ou de fora. Naquela ocasião, éramos eu e mais duas pesquisadoras. Por fim, também

participam as *sambadeiras* do grupo de dona Dalva, que são suas amigas e parceiras de longa data, como dona Mariinha, que foi sua colega na fábrica de charutos da Suerdieck.

O trabalho para fazer um *caruru* com as dimensões do de dona Dalva parece interminável: ao longo das horas que separam a primeira manhã do começo da madrugada, todos trabalham muito. O tempo passava com longas conversas - cheias de piadas e fofocas - sobre a vida cotidiana e as memórias nostálgicas do *tempo antigo*. Em alguns momentos alguém puxava um *samba de Cosme e Damião*, ou mesmo um *corrido* qualquer, e a cantoria se estendia por muito tempo acompanhada apenas de palmas¹⁰². Quanto cessava o canto, seu Gilson colocava os CDs do Samba de Roda de Dona Dalva no som mecânico. Nunca havia silêncio, assim como o ar estava sempre pleno de odores, como o doce aroma do quiabo cortado ou o cheiro forte do camarão seco.

Fiquei, a princípio, encarregado das tarefas masculinas, que consistiam na organização do espaço. Dado momento perguntei se só as mulheres podiam cortar quiabo, ao que elas responderam que não, que os homens também podem, mas que eram frescos e tinham medo de cortar a mão e que por isso não o faziam. Pedi uma faca e sentei com elas para cortar quiabo e, pouco a pouco, fui enredado pela conversa daquelas mulheres. Para picar os quiabos elas se sentam em círculos, ao centro do qual fica uma grande bacia com centenas de quiabos que elas vão pegando e colocando em bacias menores que jazem sobre os seus colos. Com uma faca pequena elas fazem no quiabo quatro ou seis cortes longitudinais de cima pra baixo, para depois cortar como fossem rodela, fazendo-o cair em pedacinhos pequenos na bacia.

O cozimento do *caruru* é feito na cozinha da Casa do Samba e os últimos ajustes da festa são feitos já no dia 27. Apesar do *caruru* só começar oficialmente às vinte horas, pouco depois das dezoito horas já começa a se formar uma fila na porta da Casa do Samba. Como dona Dalva é uma personalidade bastante conhecida e reverenciada na Bahia, muitos amigos e admiradores viajam de Salvador e outras cidades especialmente para a ocasião. Além disso, *sambadores* de praticamente todos os grupos das sedes de Cachoeira e São Félix também marcam presença, em uma

¹⁰² Francisca Helena Marques (2008, p. 148) descreve, de modo similar, o canto de sambas pelas irmãs da Boa Morte durante a preparação do *caruru* oferecido no dia 17 de agosto.

espécie de diplomacia do samba: independente da relação que tenham com dona Dalva, se de amizade ou conflito, há uma unanimidade entre os *sambadores* da cidade de que a sua figura merece respeito e veneração. Por isso, se a maioria deles não participa de outros eventos organizados por dona Dalva e sua família, no dia de seu *caruru* eles aparecem na sede, comem, cumprimentam-na e, em alguns casos, tocam e cantam.

Na programação do *caruru* sempre há a apresentação do Samba de Roda da Suerdieck no pequeno palco que existe nos fundos do quintal da Casa do Samba. O grupo, contudo, nunca toca na Casa do Samba com a formação completa de quase trinta pessoas que leva aos palcos dos eventos de maior porte. Ali o clima é mais ameno e caseiro: aqueles presentes que são do grupo pegam seus instrumentos e vão para o palco; os amigos e outros *sambadores* que também vieram logo começam a se revezar com eles. Outros grupos também tocam no *caruru* de dona Dalva: em 2016 tocou o recém-criado grupo Resgate do Samba e também se apresentou uma *charanga* de músicos da banda filarmônica Lyra Ceciliana, regidas pelo maestro Felisberto, amigo e colaborador de dona Dalva em suas atividades; já em 2017, apresentou-se Ismael, um cantor e tecladista de forró e arrocha de Muritiba.

Também prestigiam o evento *pais e mães-de-santo*, vereadores, lideranças comunitárias, professores da UFRB e da UFBA, produtores e gestores culturais de Salvador e região e representantes do movimento negro na Bahia. O *caruru* de dona Dalva se tornou um evento político do calendário cultural de Cachoeira, como o é a Festa da Boa Morte. É corriqueira a presença de personalidades políticas baianas em festejos populares e religiosos da região, mostrando como, ao longo dos anos, os movimentos sociais, a política institucional e as instituições culturais geraram um tipo específico de politização desses espaços, tornando-os também um *locus* de articulação e disputa política. Isso mostra um trânsito entre formas institucionais de fazer política e aquelas reconhecidas como específicas do campo da cultura ou da militância (Muniagurria, 2016).

Assim, mesmo que o *caruru* de dona Dalva ainda seja um evento doméstico e familiar - como mostram os seus dias de preparação -, a relevância de sua figura na Bahia e o seu reconhecimento como uma espécie de *guardiã da cultura negra* do Recôncavo Baiano fazem com que o seu *caruru* seja também um espaço para a incidência política de militantes de movimentos sociais e gestores públicos. Não por

acaso, os representantes da gestão do atual prefeito Tato Pereira não aparecem no evento, o que tem como provável causa o boicote de dona Dalva aos festejos da Prefeitura Municipal como protesto à drástica redução de cachês para os grupos de samba de roda.

Por isso, ao contrário de outros *carurus* que eu tenha frequentado, o de dona Dalva é permeado de discursos sobre a política e cultura cachoeiranas. No *caruru* de 2016, por exemplo, quando a *charanga* do maestro Felisberto parou de tocar, dona Dalva falou em um dos microfones que já faz quarenta anos que ele a ajuda com os seus projetos, agradeceu-lhe e disse que era muito feliz e que estava bambeando de emoção. Sua voz embargou e ela não conseguiu mais falar, passando o microfone para dona Ana. Ela agradeceu a presença de todos e disse que “A gente não espera não, a gente faz! A gente não espera, a gente faz porque a gente sabe fazer cultura.”¹⁰³. A palavra foi passada para Jorjão da Lyra, presidente interino da Lyra Ceciliana que fez um longo discurso sobre a importância política e econômica de Cachoeira para a Bahia, concluindo que “Agora nessa época em que se promete muita coisa¹⁰⁴, que se diz que vão trazer muita coisa pra Cachoeira, que vai fazer muita coisa, aqui a gente já faz e nisso eu falo de todas as coisas de Cachoeira, das liras, das bandas filarmônicas, dos sambas de roda, dos terreiros”.

Tanto o discurso de dona Ana como o de Jorjão traziam críticas à política institucional em um momento de eleições municipais em que os *sambadores*, em sua maioria, queixavam-se da falta de importância do samba para os políticos locais. Mesmo que muitos *sambadores* apoiassem formalmente um ou outro candidato e isso trouxesse expectativas de uma atenção especial do poder público para eles e os seus grupos de samba, o descontentamento com a política institucional era a regra. Por fim, o microfone foi passado para Claudinho, presidente do Resgate do Samba, que disse “O mestre Pedro é meu irmão mais velho, mas é também um pai e dona Dalva minha mãe”. Presidente de um grupo novo da zona rural e menos inserido nas disputas políticas da sede do município, naquele momento politizado da noite ele afirmou apenas as suas relações de parentesco simbólico no mundo do samba: Pedro Galinha Morta era o irmão mais velho e o pai; dona Dalva, a mãe. Após as falas, a *charanga*

¹⁰³ As falas desse e do próximo parágrafo foram transcritas de acordo com as anotações do dia 27/09/2016 de meu diário de campo.

¹⁰⁴ Era período de campanha das eleições municipais de 2016.

saiu tocando a cantiga *Saravá Mama* e todos foram acompanhando-a até a porta. Lá ela se despediu e seguiu pela rua Ana Neri. Os presentes voltaram para os fundos da casa, onde o samba recomeçou e chegou até o começo da madrugada. Dona Dalva, cansada e feliz, despediu-se de todos e foi pra casa.

Dali a dois dias eu voltei à Casa do Samba e os pratos de caruru que foram dados como oferenda a São Cosme e São Damião ainda estavam lá, já que após a maratona para a organização do *caruru*, dona Dalva e dona Ana ainda não haviam achado tempo de *levantar os pratos*. Trata-se do descarte ritual das oferendas, quando os pratos de caruru oferecidos são levados até a orla e *despachados* nas águas do rio Paraguaçu. Embora de regras menos rígidas que o de Gilvânia, o *caruru* de dona Dalva também é *de preceito* e está ligado à devoção que ela tem desde criança com São Cosme e São Damião, já que ter nascido no dia desses santos criou uma identificação entre eles e ela. No *caruru* de dona Dalva não são servidas bebidas alcoólicas, porém são toleradas as bebidas que as pessoas trazem da rua para dentro da casa. Assim, a dimensão política do *caruru* de dona Dalva tornou menos rígidas as regras de comportamento ali observadas, já que o evento se converteu em um dos principais acontecimentos culturais do calendário cachoeirano, para o qual acorrem autoridades e turistas.

Por fim, o terceiro *caruru* que descrevo é o de Purrão (Tito Francisco), morador do bairro do Caquende e nascido também no dia 27 de setembro. Segundo Mahin (2014a), a mãe de Purrão passou a oferecer o *caruru* no dia do aniversário do filho desde o seu primeiro ano de vida, deixando essa obrigação como herança para ele, que assumiu a organização da festa após a morte da mãe. Purrão mora próximo à Igreja do Caquende, onde é rezada a missa de São Cosme e São Damião na manhã do dia 27 de setembro. Purrão e a sua esposa são católicos e o seu *caruru* começa oficialmente na missa, na qual o padre lhe rende homenagem (*idem*). Por volta das dezenove horas o *caruru* é servido para os *sete meninos*, ao que se seguem as rezas e ladainhas para São Cosme e São Damião e outros santos (*ibidem*).

Purrão mora em uma casa grande com uma entrada lateral que leva ao quintal dos fundos, onde ele monta uma estrutura para a distribuição de comida e bebida. Além da comida, Purrão compra dezenas de garrafas de cerveja, suficientes para encher três freezers horizontais. Logo ao lado do ponto de distribuição de comida, uma série de pedestais e microfones marcam o lugar onde os *sambadores* tocarão logo

ao final da reza, cantando primeiro os *sambas de Cosme e Damião*, para depois passar ao repertório de *corridos*. Embora não contrate formalmente nenhum grupo, no *caruru* de Purrão tocam os *sambadores* dos dois grupos da vizinhança: o Filhos do Caquende e o Semente do Samba, que correspondem aos presidentes Zel do Samba e Nal Nego Bom, respectivamente. A sonorização do *caruru* é feita pelo cantor Nenho do Arrocha, morador do mesmo bairro.

Purrão passa o evento todo andando de um lado para o outro, feliz e ao mesmo tempo preocupado com a satisfação dos presentes. A festa não tem hora pra terminar: quando as cervejas compradas por Purrão acabam, os presentes compram novas garrafas nos bares vizinhos. O samba para por intervalos curtos e segue madrugada afora, para, no final da noite, ser substituído pelo arrocha. A roda de samba de desfaz e, no lugar dela, os casais dançam sensualmente. Apesar de oferecer o *caruru* em devoção à São Cosme e São Damião, observar a reza e dar de comer primeiro aos setes meninos, o *caruru* de Purrão não é *de preceito*, sobretudo por ser oferecido por uma família católica sem ligação com o Candomblé, ainda que muitos dos presentes sejam *filhos-de-santo*.

Segundo a esposa de Purrão, dona Cleuza, “a festa é sem preceito. Não tem nada de botar nos pés do santo. Não tem nada, nada, nada. É um aniversário! Santo não come... ali é uma imagem e ele está lá no céu, né? A gente sabe disso!” (*apud* Mahin, 2014a, p. 17). Comparado com os *carurus* de Gilvânia e dona Dalva, o de Purrão é religioso, porém não *de preceito* e, por isso, não evita o consumo de álcool em grandes quantidades, assim como permite que a festa atravessasse a madrugada ao som de *corridos* e arrochas.

Assim, apresentei aqui a descrição de três *carurus* que são oferecidos no mesmo dia, em devoção aos mesmos santos e nos quais o samba está presente. Os três, no entanto, são eventos diferentes entre si, sendo possível dizer que há a transição de uma quase ausência do momento de relaxamento – no caso de Gilvânia –, para uma prevalência do relaxamento, no caso de Purrão. Já dona Dalva seria um ponto intermediário entre ambos, equilibrando, de certo modo, tensão religiosa e relaxamento.

Sendo ou não *de preceito*, oferecido por uma questão religiosa ou mundana, não há *caruru* sem samba, mesmo que, como no caso de Gilvânia, ele esteja presente

acompanhado apenas de palmas e restrito ao momento em que os *sete meninos* comem nos *carurus de Cosme e Damião*. Como me disse uma vez Zel do Samba, “Caruru e samba são coisas que andam juntas, onde tem caruru, tem que bater samba”. Dizer que *caruru* e samba andam juntos não quer dizer que todo *caruru* tenha a mesma relação com o samba.

Tomando como exemplo os *carurus de Cosme e Damião* aqui apresentados, vemos que em todos eles há *sambas de Cosme e Damião* cantados apenas com acompanhamento de palmas enquanto os *sete meninos* comem. O de Gilvânia, porém, não possui mais nenhum momento em que se canta samba. Pelo contrário, ela evita que isso aconteça, dado que o samba traz consigo o risco de relaxamento excessivo do comportamento dos presentes. O samba no *caruru* de Gilvânia não é um divertimento, é parte em si da obrigação. Caso Gilvânia não tomasse cuidado e a festa atravessasse a madrugada, seria praticamente impossível evitar que os presentes bebessem e sambassem. Para não colocar em risco a sua obrigação, portanto, Gilvânia encerra seu *caruru* tão logo termina de distribuir a comida e repreende qualquer um que entre em sua casa com uma bebida alcoólica nas mãos, colocando-o da porta para fora.

Já no *caruru* de dona Dalva, o samba é protagonista: trata-se da *sambadeira* mais velha e mais respeitada da cidade. Ainda que ofereça um *caruru de preceito*, para dona Dalva o samba não coloca em risco a obrigação, sobretudo porque ela aprendeu a lidar com ele ao longo de toda a vida e sabe como manter o controle da situação. Mesmo assim, em seu *caruru* não há distribuição de bebidas alcoólicas e há a preocupação de não avançar a madrugada. Entretanto, o samba está presente ao longo de todo o evento, começando com os *sambas de Cosme e Damião* ao som de palmas enquanto comem os *sete meninos*, para depois chegar nos *barraventos* e *corridos* tocados pelos grupos de samba no palco da Casa do Samba. Eventualmente há outros repertórios, mas eles são acontecimentos esporádicos e de curta duração – como no caso da *charanga* em um dos anos e do cantor de arrocha em outro. O encerramento do *caruru* é obrigatoriamente feito com samba.

Como no *caruru* de dona Dalva, no de Purrão o samba é parte tanto da obrigação – também são cantados os *sambas de Cosme e Damião* – como da festa. Diferente dela, contudo, eu nunca ouvi *barraventos* serem tocados ali, sendo o repertório composto puramente de *corridos*, que são sambas mais afeitos a uma dança sem regras e à sensualidade dos casais. Além disso, no samba de Purrão o arrocha tem

presença marcante, encerrando a festa com um repertório de *seresta*, como nos *carurus* do *tempo antigo* fazia o bolero¹⁰⁵.

No *caruru* de Gilvânia as pessoas que cantam os *sambas de Cosme e Damião* não são os *sambadores* do regime das *tocadas*: a própria Gilvânia é quem *puxa* os sambas, sendo acompanhada pelas vozes e palmas dos presentes. Para cantar os *sambas de Cosme e Damião* não é necessário ser um *sambador* profissional ou mesmo tocar um instrumento: bastam palmas e vozes. Já os *carurus* de dona Dalva e Purrão não apenas são frequentados por *sambadores* de grupos do regime das *tocadas*, como são eles os principais responsáveis pela música da festa. Nesses eventos, contudo, os grupos de samba de roda se apresentam como coletivos bem mais flexíveis do que nas *tocadas*. Ainda que no *caruru* de dona Dalva o seu grupo de samba de roda faça uma apresentação e no de Purrão o samba seja revezado entre os integrantes dos grupos do bairro, não se pode dizer que exista uma rigidez na formação dos tocadores e nem que ocorra uma divisão estanque entre tocadores e público. Como é comum nos *carurus*, os tocadores se revezam e os *sambadores* raramente vestem os figurinos das *tocadas*.

Ainda assim, em muitas conversas com *sambadores* mais velhos emergiram diferenças entre os *carurus* do *tempo antigo* e os atuais. Como discutirei adiante, o regime das *tocadas* contaminou os *carurus* e demais eventos dos *sambas de vizinho*, tornando-os mais profissionalizados. Como me disse certa vez seu Carlito (Entrevista em 18/10/2018)

Eu não gosto desse tipo de *caruru*, meu *caruru* é chegar assim, ó!, tem os banco assim, os meus amigo senta cada um no seu banco, fica encostado, as mulher pra sambar assim e cantar e sambar na hora do *caruru*, tirar umas musiquinha de São Cosme. O povo ficar naquela zoada, naquela... que nada! Não, aquilo não!

Seu Carlito mostra seu descontentamento em ver que os *carurus* atuais se tornaram festas comuns, sem regras de comportamento mais rígidas ou respeito a um repertório específico de sambas. Por outro lado, o crescimento da violência urbana teve um impacto na disposição dos cachoeiranos em promover festas que ativessem as madrugadas ou de caminhar pela cidade noite afora. Dona Dalva mesmo se assusta

¹⁰⁵ Como veremos no capítulo cinco, há uma categoria cachoeirana que define esse repertório guarda-chuva de música que encerra as festas com bailes de casal e que pode compreender o forró, o brega, o bolero e o arrocha: a *seresta*.

com o crescimento da violência na cidade e, embora se empolgue e sempre deixe suas atividades acabarem mais tarde do que promete, na medida em que a noite avança começa a demonstrar preocupação.

Mas não é apenas a violência urbana que faz com que muitos *carurus* não atravessem mais a madrugada até o amanhecer: nos *carurus* do *tempo antigo* não havia a contratação de um grupo de samba para tocar. Assim, o samba era feito pelos donos da casa, seus familiares e amigos. Bons *sambadores* recebiam inúmeros convites para os *carurus*, pois a sua presença era cobiçada. Como vimos no primeiro capítulo, Seu Pedro Galinha Morta conta que desde os dez anos de idade era buscado por tocadores mais velhos em sua casa para participar de *carurus*. Os *sambadores* mais velhos são categóricos em afirmar que nos *carurus* do *tempo antigo* não havia *paga*¹⁰⁶, criticando os mais jovens que só tocam se forem pagos e ainda reclamam quando tocam mais que três horas seguidas. Muitos *sambadores* mais velhos não aceitam *paga* para tocarem em *carurus* e outros aceitam apenas em algumas ocasiões, especialmente quando avaliam que o *caruru* não é *de preceito* ou é oferecido por alguém de boas condições financeiras.

É cada vez mais comum em Cachoeira, contudo, que grupos de samba de roda sejam contratados para tocarem em *carurus*. Isso também se torna um empecilho para que os *carurus* avancem a madrugada e tenham longa duração. Primeiro, uma *tocada* de samba de roda não tem um tempo pré-definido, mas raramente dura mais que três horas; segundo, a contratação de um grupo torna a formação dos tocadores mais rígida, diminuindo ou, em alguns casos, extinguindo o revezamento entre eles. Certa vez o *sambador* Ivan da Maraca se queixou comigo de um *caruru* no bairro do Ponto Certo em que ele tocou com um grupo por cinco horas consecutivas e no final a sua mão direita já estava adormecida e ele não conseguia tocar mais. Como contraste, ele afirmou que nos *carurus* do *tempo antigo* “Você tocava um pouco, daí outro vinha e substituía, aí você ia beber, comer, sambar e depois voltava descansado”.

Para concluir essa seção, lembro de um episódio que presenciei no *caruru* que a ASSEBA oferece todo mês de setembro. Na edição de 2016 o presidente da associação era Guda Moreno, *sambador* da comunidade de Quixabeira da Matinha, no

¹⁰⁶ Cachê.

município de Feira de Santana. A ASSEBA oferecia aquele *caruru* já há alguns anos e a programação era composta pela sucessão de *tocadas* de grupos de samba de roda. Contrapondo-se a isso, Guda fez por vários dias e reiteradamente um apelo aos *sambadores* convidados, pedindo que eles fizessem um *caruru* como faziam os seus pais e avós, sem grupos organizados, com os *sambadores* tocando juntos e se revezando. Na medida em que a hora avançava e os grupos convidados iam chegando, cada qual fazia a sua apresentação praticamente sem abertura para que *sambadores* de outros grupos participassem. Apesar dos esforços de Guda, aquele era o espaço por excelência da institucionalização do samba de roda.

3.5. Sambas nos Candomblés

Acompanhar os *sambadores* pelos eventos musicais cachoeiranos significou frequentar alguns terreiros de Candomblé, fosse em momentos de festas públicas ou durante as atividades ordinárias da casa. Assim, ao longo da minha pesquisa de campo frequentei muitos terreiros e festas das nações Nagô, Ketu e Angola¹⁰⁷. Desde o trabalho pioneiro de Tiago de Oliveira Pinto (1991), a relação entre samba e Candomblé foi bastante abordada no Recôncavo Baiano e Salvador (Döring, 2002; Marques, 2003, 2008; Chada, 2006, 2007; Vatin, 2013; Graeff, 2015, 2016).

O samba está presente na vida cotidiana dos terreiros e boa parte dos *sambadores* é adepta do Candomblé. Mesmo os *sambadores* que não são *filhos-de-santo* de algum terreiro têm o costume de frequentar festas de Candomblé, nem que seja só para tocar samba junto ao seu grupo. Assim, há *sambadores* que não têm devoção aos orixás e outras entidades, mas que nem por isso recusam a evidente relação entre samba e Candomblé. Bau do Samba, por exemplo, é católico e casado com uma mulher evangélica – dona Zinha. Mesmo que não frequente terreiros de Candomblé em sua vida cotidiana, Bau fala com naturalidade de ocasiões em que seu grupo de samba de roda prestou serviços ao terreiro do bairro. Bau também diz

¹⁰⁷ Muito já foi escrito sobre a diferença entre as nações dos Candomblés baianos, mas prefiro trazer uma definição de Vatin (2013, p.247), tanto pela sua objetividade, como pelo fato de que um dos principais contextos de campo do autor é justamente a cidade de Cachoeira: “A nação, no candomblé, é um termo que designa as supostas origens étnicas e culturais de um determinado terreiro. Existem diferentes nações de candomblé, entre as quais permaneceram, até hoje, na Bahia: as nações Ketu, Nagô e Ijexá, de origem linguística yoruba, cultuam os orixás; a nação Jêje, de origem linguística fon, cultua os voduns; as nações Angola e Congo, de origem linguística bantu (essencialmente kimbundu e kikongo), cultuam os inquices (forma aportuguesada da palavra bantu nkisi)”. Há também muitas críticas aos limites e usos da categoria de nação no Candomblé. Vale (2018, p.178) faz uma interessante crítica aos limites dessa categoria a partir da pluralidade da entidade do *caboclo*.

compreender o afastamento de seu filho Tampinha do samba, já que sabe que, como recém-convertido a evangélico, o samba havia se tornado um tabu para ele, justamente pela sua inegável relação com o Candomblé.

Ainda que vários *sambadores* sejam *filhos-de-santo* e *ogãs* de terreiros da cidade, os candomblés de Cachoeira se configuram como um universo próprio. Além de fugir ao escopo dessa tese, o tema é por si só tão complexo que exigiria a minha atenção integral. Por isso, as muitas vezes que os candomblés de Cachoeira aparecem nessa tese representam momentos em que samba e Candomblé se tangenciam. De modo similar, a capoeira também está em relação com o samba e com o Candomblé (Oliveira Pinto, 1991). Uma fala colhida durante uma reunião entre IPHAN e capoeiristas em Salvador sintetiza bem essa relação. Nessa ocasião, ouvi uma *mãe-de-santo* dizer que capoeira e Candomblé não são a mesma coisa, mas que o *axé* de uma e de outro caminham juntos. Outra pessoa presente na mesma reunião completou, afirmando que o mesmo valia para o samba. Outra fala, dessa vez de um mestre de capoeira Angola de Santo Amaro da Purificação, complementa a anterior. Durante uma entrevista para o documentário *Sobre Sonhos e Liberdade*¹⁰⁸, o mestre Adó (Entrevista em 25/11/2018) disse que samba, Candomblé e capoeira são coisas diferentes, porém interligadas: de um lado está o Candomblé; do outro, está a capoeira; entre os dois, o samba passa como um rio, separando-os e conectando-os a um só tempo.

Esses dois exemplos explicam de forma bem didática uma questão com a qual me deparei muitas vezes em campo: a preocupação em evidenciar que samba, capoeira e Candomblé são universos diferentes, mesmo que interconectados. É comum que *sambadores* e capoeiristas afirmem que samba e capoeira não são Candomblé e que *pais* e *mães-de-santo* digam que samba e capoeira fazem parte do Candomblé, mas são coisas diferentes. Mesmo não sendo a mesma coisa, no Candomblé e na capoeira a presença do samba é recorrente (Oliveira Pinto, 1991). Dito isso, temos que o samba é um contexto distinto do Candomblé, mas é também impossível dissociar um do outro. Disso sabem mesmo os *sambadores* que não frequentam terreiros.

¹⁰⁸ O documentário é da diretora Márcia Paraíso, com produção da Plural Filmes. O filme foi feito para o Canal Curta e atuei nele como pesquisador.

Na mesma intensidade com que se preocupam em apontar as diferenças entre samba e Candomblé, os cachoeiranos fazem questão em afirmar a proximidade entre eles. Exemplo disso é o contraste entre duas citações de entrevistas com o *sambador* Dedão presentes na tese de Francisca Helena Marques: na primeira, Dedão (*apud* Marques, 2008, p.117) fala que “Samba e candomblé é isso. Um quer ser melhor que o outro. Tem aquela disputa”; na segunda, Dedão (*apud* Marques, 2008, p.167) afirma que “O samba de roda pode dizer que são irmãos com os candombrés (...) O samba de roda acompanha no pé a dança dos candombré dos caboco”. Samba e Candomblé disputam, mas como irmãos o fazem: são os *axés* que caminham juntos.

Como parte do Candomblé, o samba aparece em contextos rituais específicos: as festas ou *toques*. As festas de Candomblé são eventos extraordinários da vida cotidiana dos terreiros, configurando-se como rituais complexos que demandam um longo e cuidadoso trabalho de organização. Incluo tais eventos na categoria de *sambas de vizinho*. À primeira vista pode parecer inusitado classificar como *sambas de vizinho* os sambas feitos nos rituais religiosos de Candomblé. Embora essa escolha extrapole um pouco o que os *sambadores* cachoeiranos consideram por *sambas de vizinho* ou suas acepções similares, faço isso porque os sambas feitos nos Candomblés são claramente distinguíveis das *tocadas*, configurando-se como eventos da vida ordinária de Cachoeira.

Além disso, em Cachoeira o tempo das coisas ordinárias é o tempo das coisas sagradas. Os gestos cotidianos dos cachoeiranos, desde os mais simples até os mais cuidadosos, estão impregnados de sacralidade. Vale (2018, p. 30) afirma que, em Cachoeira, “o candomblé e suas presenças informam o cotidiano das pessoas”. Por sua vez, Marques, (2008, p.162, *grifos no original*) aponta que “Em Cachoeira, Bahia, a magia, o ‘sobrenatural’ e o mítico fazem parte do cotidiano das pessoas e isso não se restringe apenas ao povo de santo”. Lá, o profano não é uma oposição binária ao que é sagrado, mas apenas um momento de relaxamento do gesto sacro. É possível observar em Cachoeira o que a pesquisadora beninense Ariane Djossou (*apud* Ribeiro, 2017, p.11) generaliza para o que chama de povos africanos:

Nos povos africanos, o simbolismo penetra não apenas na vida religiosa propriamente dita, ao revelar-se nos santuários ou materiais de culto, as formas, nas grafias, ou durante as cerimônias religiosas, mas impregna toda a vida profana e o comportamento quotidiano. (...) Nesta perspectiva, a dissociação das vidas religiosa e profana não é uma abordagem objectiva de investigação; porque, muitas vezes, metafísica e a

religião dos povos oferecem um conjunto indissociável que engloba todas as actividades sociais, técnicas e económicas.

Nesse contexto, o samba não seria o momento de retorno do ritual religioso à vida cotidiana, como afirma Zamith (1994), já que isso implicaria numa divisão clara entre vida cotidiana e evento religioso, separação que inexistente em Cachoeira. O que o samba permite é o trânsito entre as dimensões ritualizadas e não-ritualizadas da vida. Seria mais adequado, portanto, afirmar que o samba, em suas variadas formas, pode fazer parte tanto do ritual religioso, como dos eventos ordinários da vida e, por isso, permite o relaxamento da obrigação ritual e a continuidade do sagrado sob formas menos rígidas.

Embora o samba possa levar a ocasiões mais relaxadas, quando há samba o mundo sobrenatural segue a operar como em qualquer outra ocasião da vida cachoeirana. Um exemplo disso é como Marques (2008) conta a história da morte do *sambador* Dedão, ocorrida em 2004. Apesar do óbito ter sido considerado, em termos médicos, como uma decorrência da complicação da diabetes há anos diagnosticada, no leito de morte Dedão tinha certeza que a causa havia sido um *feitiço jogado* por uma mulher enquanto ele cantava à frente do grupo Amor de Mamãe na Festa da Boa Morte e Glória de 2003. Na ocasião, Dedão havia *jogado* um tipo de samba provocativo – que ele chamava de *samba de sotaque* – para a referida mulher, fazendo comentários pejorativos sobre ela. A maneira como ela olhou para Dedão enquanto ele cantava fez com que este suspeitasse, ao cair doente, que ela havia encontrado alguma artimanha para *jogar* um *feitiço* sobre ele, um *feitiço* que *pegou*. Ou seja, quando se canta o samba na Festa da Boa Morte poderia se dizer, como o faz Costa de Castro (2004), que a festa chegou ao seu momento profano. Entretanto, isso não impediu um acontecimento da ordem do sobrenatural que se desdobrou, meses depois, na morte de Dedão.

O sagrado em Cachoeira está tanto na miudeza dos gestos cotidianos, como na complexidade dos grandes rituais das casas de Candomblé. Essas, por sua vez, contam-se às muitas dezenas na cidade¹⁰⁹ e as suas festas são tantas e tão espalhadas ao longo do ano que, salvo períodos de interdição, toda semana eu tinha notícia da

¹⁰⁹ Estimativa feita em 2016 pela Prefeitura Municipal da Cachoeira. Disponível em http://www.vozdabahia.com.br/index/blog/id-198068/em_cachoeira_todo_mundo_tem_um_pe_no_terreiro_diz_prefeito_sobre_candomble. Acesso em 20 mai 2016.

realização de umas quantas delas, algumas no mesmo dia e horário. Muitas dessas festas têm momentos reservados¹¹⁰ aos *filhos-de-santo* que possuem cargos e obrigação com as suas casas. No entanto, após a obrigação, as festas são públicas e abertas mesmo aos não-iniciados e aos adeptos de outras religiões. Assim, se o sagrado se espalha pelo cotidiano da vida cachoeirana, também as festas de Candomblé são antes parte desse cotidiano que um acontecimento esporádico e extraordinário.

Muitos dos cachoeiranos frequentadores do Candomblé e observadores das obrigações com os seus orixás e entidades costumam ir a mais que um terreiro, mesmo tendo uma filiação formal ou informal a algum deles. Frequentar festas de Candomblé, sejam de orixá ou de *caboclo*, é parte da vida social ordinária dos cachoeiranos, exceção feita aos evangélicos e a uma minoria dos católicos. Quando eu também comecei a me tornar assíduo nas festas de Candomblé da cidade, fui me dando conta de que alguns rostos conhecidos estavam presentes em praticamente todas elas. A festa de Candomblé não é apenas uma obrigação religiosa, mas também uma espécie de *lazer* cachoeirano, um espaço para encontrar amigos, demonstrar apreço por um *pai* ou uma *mãe-de-santo*, ouvir, cantar e tocar música, dançar e, sobretudo, comer bem. Notando que eu gostava de frequentar as festas de Candomblé, muitas pessoas passaram a me convidar para os rituais em seus terreiros e reagem com satisfação quando, dada hora da festa, eu irrompia porta adentro da casa. Essa reação não era restrita ao pesquisador branco e forasteiro que demonstrava interesse pela “cultura nativa”: inúmeras vezes eu vi *filhos-de-santo* expressando publicamente a sua satisfação com a visita de outro cachoeirano ao seu terreiro.

A casa de moradia e o terreiro se sobrepõem e se complementam como espaços domésticos para os *filhos-de-santo* cachoeiranos, de modo análogo ao que Flaksman (2018) descreve as relações de sobreposição e mistura entre a *família-de-santo* e a família consanguínea, contestando o entendimento da primeira como uma recriação ou substituição da segunda. Ambos os espaços são casas e ambas as redes de relações são famílias que se interconectam. Aliás, os termos “terreiro” e “casa” de Candomblé são, em Cachoeira, usados como sinônimos. Nesse sentido, o terreiro é parte da vida ordinária dos *filhos-de-santo*: muitos deles passam quase tanto tempo

¹¹⁰ Exemplo da *matança*, como é chamado em Cachoeira o sacrifício ritual de animais. A *matança*, normalmente, é feita na madrugada que antecede o dia da realização da parte pública da festa.

nos seus terreiros, quanto nas suas casas de moradia. Tal qual as *rezas* e *carurus* são eventos ritualizados dentro do regime ordinário das casas de moradia dos cachoeiranos, as festas de orixá e de *caboclo* são eventos ritualizados da vida cotidiana das casas de Candomblé. Trata-se do momento de maior visibilidade e abertura a visitas de uma intensa agenda de acontecimentos que se espalham pelos dias comuns. As festas feitas no terreiro e os sambas ali tocados e cantados, sob essa perspectiva, fazem parte do regime dos *sambas de vizinho*.

No entanto, também no Candomblé é possível notar a operação de um longo processo de institucionalização e observar que muitos cachoeiranos contrapõem as festas do *tempo antigo* às atuais. Lembro de uma interessante conversa entre duas *sambadeiras* que ouvi durante a preparação de um *caruru*. A mais velha dentre elas afirmou que gostava mais dos candomblés do *tempo antigo*, dizendo que neles não era necessário nenhum luxo para o culto aos orixás e *caboclos*. Ela contou que era comum que nos *toques de caboclo* do *tempo antigo* se colocasse um tacho de azeite de dendê fervendo no meio do barracão e se convocasse a todos que estavam *de caboclo*¹¹¹ para colocar a mão lá dentro. O motivo era que aqueles que *estivessem de caboclo* não se queimariam e os que *estivessem fingindo* estar possuídos não o fariam, indo embora envergonhados. Tratava-se de uma técnica para *manter o axé da festa alto*. Hoje, ela disse, não se faz mais isso e ainda há uma preocupação exacerbada com o luxo das vestes, fazendo com que aqueles que não têm dinheiro para comprá-las se sintam excluídos. Segundo ela, antes havia muito mais *axé* nas festas, porque hoje as pessoas que têm menos condições financeiras são excluídas do Candomblé e justamente elas que têm mais *axé*. A sua conclusão é que o *axé* do Candomblé está *caindo*.

Ao levar o corpo humano a limites sobrenaturais, os *caboclos* produzem uma espécie de espetáculo muito apreciado pelos cachoeiranos: passam uma vela acesa pela pele; colocam a mão num tacho de azeite fervendo; fumam com a brasa do charuto dentro da boca. O relato do parágrafo anterior é análogo ao de alguns *sambadores* associados ao *tempo antigo*: o samba hoje pode estar mais organizado, todo mundo com figurino e instrumentos novos, mas não tem a mesma beleza do *tempo antigo*. Muitos deles, inclusive, queixam-se que o samba tem se distanciado do

¹¹¹ *Estar de caboclo* significa estar possuído pelo espírito de um *caboclo*.

Candomblé, já que os mais jovens aprendem a tocar nos grupos de samba de roda, mas não são mais capazes de atuar nos *toques de caboclo*. Os *sambadores* mais ligados ao Candomblé afirmam que é preciso dominar repertórios diferentes: aquilo que se toca nos terreiros e o que se toca *na praça*. Eles afirmam que os mais jovens sabem apenas o repertório da *praça*.

Sambadores que - como Nal Nego Bom, Bida e Zel do Samba - são *ogãs* e dominam os repertórios de *sambas de caboclo* e *barraventos* apreciados nos terreiros, são convidados para inúmeras festas por *pais* e *mães-de-santo* de Cachoeira. A presença de *sambadores*, portanto, é desejada nos terreiros de Candomblé, mas não é imprescindível para que se faça samba, já que o mais comum é que ele seja tocado pelos *ogãs* e *filhos* da casa, sejam eles *sambadores* ou não. Há outros casos, contudo, em que grupos de samba de roda são convidados para tocar no samba que se faz depois da obrigação, geralmente um *feijão* ou um churrasco no dia seguinte à festa. Como na vida cotidiana das casas de moradia, o samba pode aparecer de modo espontâneo nos terreiros em um momento de relaxamento. Sem embargo, a sua presença é planejada ou mesmo obrigatória em diversas ocasiões. Por isso descreverei dois tipos de eventos em que o samba se faz presente nos terreiros: os *toques de caboclo* e o samba feito depois da obrigação nas festas de orixás ou inquices¹¹².

O samba de depois da obrigação pode acontecer nas mais diversas festas das nações Ketu, Nagô e Angola. Nesses casos, ele não está diretamente relacionado ao repertório do ritual religioso em si, ocupando o lugar do relaxamento do sagrado: cumprida a obrigação, que costuma implicar em muito trabalho e pouco sono, alívio e cansaço se misturam. Normalmente prevalece o alívio e a festa costuma se alongar ainda madrugada afora e muitas vezes pelo dia seguinte, com muita comida, bebida e samba. Muitas vezes, os próprios *filhos* da casa pegam instrumentos de percussão e tocam sambas sem qualquer sonorização. Em festas de maior porte ou em terreiros com maior capacidade financeira, é possível que um grupo de samba de roda seja contratado para tocar no dia seguinte à festa, como muitas vezes o são o Filhos do Caquende e o Filhos de Nagô, grupos muito apreciados pelo *povo-de-santo*.

¹¹² Na nação Angola, inquite é o nome dado às divindades de modo equivalente ao que no panteão iorubano são os orixás.

Este foi o caso de uma obrigação para Exu feita no terreiro do pai Nelson, em São Félix. Depois de dois dias intensos de festa, no domingo o pai Nelson ofereceu um feijão aos *filhos-de-santo* e amigos no quintal que fica aos fundos do *barracão*. Muitas moscas voavam de um lado para outro atraídas, sobretudo, pelo cheiro doce que exalava das várias cabeças de bode oriundas da *matança* de sexta-feira e que estavam penduradas na parede da casa. O Samba de Roda Filhos de Nagô tocou no evento com uma pequena formação de sete *sambadores*. O grupo se apinhou num pequeno espaço do quintal do terreiro e utilizou sonorização, tocando do começo da tarde até o anoitecer. No repertório predominavam os *barraventos*, mas muitos *corridos* também eram tocados. Havia feijão e cerveja em fartura e, apesar do cansaço, os presentes sambavam com muita animação em uma roda formada logo em frente ao grupo. Por volta das dezoito horas, a maioria dos presentes foi embora, já que a casa possui muitos *filhos-de-santo* que moram em Salvador e precisavam voltar para casa no último ônibus do dia.

É curioso como essa lógica do samba enquanto relaxamento da obrigação também ocorreu em uma reunião entre o *povo-de-santo* e a Prefeitura Municipal da Cachoeira que presenciei em 2015, ainda durante a gestão do ex-prefeito Carlos Pereira. Em um sábado pela tarde na sede da Lyra Ceciliana, a prefeitura fez uma reunião com lideranças do *povo-de-santo* para discutir a agenda de uma série de reformas em alguns terreiros da cidade, que seriam feitas com recursos municipais. Após quase três horas de discussão, quando um cronograma das reformas foi aprovado, uma grande panela de feijão foi para o fogo. Havia um freezer repleto de cervejas e refrigerantes, que começaram a ser distribuídos imediatamente. O Samba de Roda Filhos do Caquende montou alguns microfones e conectou-os a uma velha mesa de som. Depois de checarem a sonorização, começaram a tocar. As cadeiras foram puxadas para um canto e logo se formou ali uma roda na qual os presentes começaram a sambar. Aquele samba não era, necessariamente, uma contraposição à reunião política, mas sim um modo de continuidade da política por outros meios e em consonância com as práticas do *povo-de-santo*. Trata-se, como aponta Muniagurria (2016), de uma maneira específica e eficaz de fazer política que seria própria à cultura.

Esses sambas de depois da obrigação, contudo, não se misturam ao repertório executado durante os rituais religiosos dos candomblés: são repertórios separados

para momentos distintos dos eventos musicais. Isso poderia confirmar o samba como um repertório exclusivo do relaxamento do sagrado ou mesmo que fizesse apenas a transição do ritual religioso para a vida cotidiana. Há, no entanto, um repertório de sambas que é parte do ritual religioso dos candomblés, que é o *samba de caboclo*. Esse tipo de samba é cantado durante os *toques de caboclo* que são realizados em terreiros de Candomblé da cidade.

O culto aos *caboclos*, contudo, não é exclusivo dos terreiros (Vale, 2018). Certa vez ouvi um comentário sobre uma mulher que frequentemente recebia a sua *cabocla*¹¹³ pelas ruas de Cachoeira, pedindo cerveja e cigarro aos transeuntes e dando atendimentos improvisados nos bancos da praça: *essa aí não larga a vida boa de catiça bebendo na praça!* Como afirma Vatin (2013), a possessão de *catiços* – *caboclos* e *exus* – é comum no cotidiano das ruas e residências de Cachoeira, o que não se aplica à possessão de orixás. É comum que os *catiços* tomem os corpos de seus *cavalos* no meio da rua, sem qualquer cerimônia. Embora os terreiros sejam os espaços institucionalizados de culto a essas entidades, nada impede que elas venham a qualquer hora e lugar ou que muitas pessoas organizem cultos para essas entidades em suas casas de moradia, que podem incluir sessões de aconselhamento e cura muito apreciadas pelos cachoeiranos. Certas vezes, presenciei entidades como *caboclos* e *exus*¹¹⁴ aparecerem inesperadamente e, além de cerveja e cigarro, pedirem que lhe fossem cantados sambas. Nessas ocasiões, caso não houvessem instrumentos musicais ao alcance, bastava palmas e vozes para que o *catiço* ficasse satisfeito e sambasse.

Além do samba de depois da obrigação, descrevo aqui dois *toques de caboclo* em Cachoeira. O primeiro desses *toques* foi a festa de Oxóssi no terreiro Guarany de

¹¹³ Cada pessoa possui o seu próprio *povo*, o conjunto de entidades que aquela pessoa recebe em seu próprio corpo, ou seja, entidades para as quais funciona como um *cavalo*. Ao chegar, a entidade pode falar o seu nome, mas é comum que baste a análise do seu comportamento para que os cachoeiranos saibam de quem se trata. Há, além disso, o comportamento daquela entidade específica quando combinado com o do seu *cavalo*. Assim, há o *caboclo* Ventania, que pode ser recebido por muitos *cavalos* diferentes e terá o seu comportamento reconhecido enquanto tal, e há o *caboclo* Ventania de tal pessoa, que possui uma personalidade específica que passa a ser reconhecida pelos entes próximos ao seu *cavalo*. Assim, mesmo que o momento em que uma entidade chega ao corpo do seu *cavalo* possa ser imperceptível, apenas o jeito de olhar e falar da pessoa basta para se reconheça que ela *está de caboclo* ou *virada no caboclo*.

¹¹⁴ Exu pode aparecer em Cachoeira tanto como um orixá do panteão iorubano, como uma classe de *catiços* de natureza similar aos *caboclos* e que inclui uma série de entidades como *marujos* e *pombas-gira*.

Oxóssi, uma casa de nação Angola¹¹⁵ de mãe Madalena, falecida irmã da Boa Morte, hoje sob comando de sua filha Mama. Dentre os *sambadores* da cidade, Valmir da Boa Morte é *filho-de-santo* da casa, contudo, nenhum grupo de samba de roda da cidade é diretamente ligado à ela.

A festa começou por volta das vinte e duas horas. Quando entrei, homens e mulheres vestidos de branco estavam sentados ao redor de uma mesa repleta de comidas, frutas, velas e ramos de árvore. Essas pessoas *puxavam* as cantigas ainda sentadas e com o acompanhamento de atabaques, intercalando-as com rezas cantadas sem qualquer acompanhamento. A mesa estava no canto direito do salão, sendo que os atabaques e o agogô ficavam no extremo oposto da construção. Nas paredes havia muitos quadros com fotos antigas e pinturas de orixás e entidades, assim como imagens em madeira. Tomando todo o recinto, espalhavam-se dezenas de ramos de palmeira. Havia também um coro de crianças e adolescentes vestidos com roupas estampadas de *animal print* de onça, tigre e leão e os mesmos tecidos também cobriam os atabaques e as mesas de plásticos colocadas na ruela do lado de fora do terreiro. As crianças e adolescentes faziam o coro de resposta às cantigas *puxadas* pelas pessoas que estavam na mesa, acompanhando-as na medida em que iam entoando as cantigas. Um pouco depois esse mesmo coro cantou o Hino Nacional¹¹⁶ acompanhado dos atabaques.

¹¹⁵ Há controvérsias sobre a existência de terreiros de nação Angola em Cachoeira. O historiador cachoeirano Cacau Nascimento (2019a) afirma que não houve e não há terreiros de nação Congo-Angola em Cachoeira. Já o dossiê do IPAC (2015) dedicado aos terreiros de Cachoeira e São Félix afirma que há apenas um terreiro de nação Angola na cidade, o Inzo Nkosi Macumbe Dendezeiro, fundado em 1960 por Mameto Nilta – *mameto* é o equivalente a *mãe-de-santo* na nação Angola. Por sua vez, mameto Nilta foi iniciada por Manoel Eusébio em um extinto terreiro no povoado de Capoeiruçu. A mesma publicação cita ainda o Calundu do Pasto de Cachoeira, um coletivo religioso banto que existiu em Cachoeira no século XVIII sob a liderança de um angolano chamado Antonio. O terreiro Guarany de Oxóssi me foi apresentado como sendo de nação Angola, assim como a sua responsável como tendo o cargo de *mameto*. Entretanto, já ouvi que se trata de um *candomblé de caboclo*, até porque o terreiro é consagrado a um *caboclo*, o Guarany de Oxóssi. Não entrarei nessa discussão aqui e tomo como dado se tratar de uma casa de nação Angola, já que assim ela me foi apresentada e a minha pesquisa não aborda de modo aprofundado a liturgia do Candomblé e a sua divisão entre nações, tema que rende profícuos e acalorados debates tanto entre o *povo-de-santo*, como entre acadêmicos.

¹¹⁶ Símbolos nacionais são comuns no culto aos *caboclos* na região, tanto pela sua qualidade de donos da terra, como pelo simbolismo indígena da Independência do Brasil nas comemorações cívicas desse acontecimento na Bahia. Para a relação entre a figura ou entidade do *caboclo* e os festejos da Independência no estado da Bahia, ver Albuquerque (1999), Kraay (1999) e Reis (1999). Já para esta mesma relação no caso dos festejos da Independência nas cidades de Cachoeira e São Félix, ver Vale (2018).

Até então, nenhuma incorporação havia acontecido. Logo após o hino as cantigas foram retomadas e, na medida em que eram cantadas, os *caboclos* tomavam os corpos dos seus *cavalos*. Esse canto coletivo era composto tanto por cantigas de inquite – a exemplo de *Oyá Matamba* - como *sambas de caboclo*. Quando os *caboclos* já estavam incorporados, o andamento dos cantos acelerou, assim como a força com que os *ogãs* da casa tocavam. O canto, antes coletivo, passou a ser evocado pelos próprios *caboclos* que iam individualmente à frente dos atabaques, puxavam uma cantiga e dançavam. Quando os *caboclos* não estavam cantando, os *ogãs* ou mesmo os assistentes da festa *puxavam* outras cantigas.

A partir desse momento, sambas corriqueiros no repertório de *corridos* dos grupos de samba de roda começaram a ser *puxados*, como *Me dê seu salão para vadiar*. Depois de cantar e dançar, cada *caboclo* passava por todo o salão cumprimentando os presentes que estavam ao seu alcance com um aperto de mão, seguido de um abraço que colava ombro a ombro, num gesto que, segundo Vatin (2013), permite a circulação do *axé* do *caboclo* para o ser humano. Como o salão estava cheio, nem sempre o *caboclo* conseguia abraçar a todos: nesses casos, pelo menos esticava a sua mão para tocar a mão da pessoa ou, na pior das hipóteses, enviava de longe um aceno. Noutros casos, o *caboclo* abria caminho entre os presentes até chegar aos fundos e abraçar alguma pessoa específica. E assim foi até que todos os *caboclos* incorporados cumprimentaram os presentes.

Fez-se um intervalo. Os *caboclos* saíram para a rua e foram para os fundos do beco em que fica o terreiro, que também estava todo enfeitado com folhas de palmeira. As folhas faziam as vezes de biombo para um cômodo improvisado onde os *caboclos* comeram e trocaram as suas roupas brancas por seus trajes específicos. Só então a comida foi servida aos demais presentes, acompanhada de água e refrigerante, sem o oferecimento de álcool. Os *caboclos* retornaram ao salão e voltaram a *puxar* as suas cantigas. Os *ogãs* já não eram mais os jovens *ogãs* daquele terreiro, mas sim os visitantes de outras casas. Como em todas festas de Candomblé que acompanhei em Cachoeira, havia muitos *ogãs* que se revezavam indefinidamente nos atabaques. Lentamente, os *caboclos* foram embora um a um, até que o último *subiu* já depois das três horas da manhã.

Depois de um breve descanso, o samba começou sob o comando de Orikerê, capoeirista de Feira de Santana e pertencente ao grupo Angoleiros do Sertão, do

mestre Cláudio. O samba foi tocado apenas com atabaques e pandeiros. Fui embora quase ao amanhecer. No dia seguinte fiquei sabendo que o samba virou a noite e durou até a hora do almoço. Mama me contou que esse samba era feito até pouco tempo atrás com palmas e atabaques pelos *filhos* da casa, mas que Orikerê passou a ser o responsável por organizá-lo desde que começou a frequentar as festas do terreiro há cerca de dois anos.

Os *toques de caboclo* também acontecem em casas das nações Ketu e Nagô, como é o caso do segundo exemplo que descrevo aqui. Trata-se da festa do *caboclo Boiadeiro* no Ilê Alaketu Oxum Apará, casa Ketu de mãe Lúcia, também *ialorixá* do terreiro Lobanekum, que é de nação Nagô. O terreiro é mantido por seu filho, Gilmar Barreto, que é amigo próximo da família de dona Dalva e integrante do seu grupo de samba de roda. Como é o caso do Lobanekum, o terreiro é frequentado por boa parte dos *sambadores* do bairro do Caquende e do Alto da Levada, assim como dos grupos ligados a Zel do Samba e Nal Nego Bom, respectivamente o Filhos do Caquende e o Semente do Samba.

A festa começou às vinte e duas horas com o *toque* para os *caboclos*, que aos poucos tomaram posse dos corpos, dançando em roda e girando na medida em que os cantos eram *puxados* - às vezes pelos *ogãs* e na maior parte do tempo pelo próprio Gilmar. Primeiro *desceu* o *caboclo Boiadeiro* de mãe Lucia, que é o dono da casa. Sua chegada foi impactante, arremessando mãe Lúcia sobre o banco das mulheres à sua esquerda. O *Boiadeiro* entrou no quarto do centro do barracão, onde estavam as velas e as oferendas de comida¹¹⁷, e de lá ele voltou com seu traje: colete, chapéu de couro e berrante.

Na sequência, os outros *caboclos* desceram e se dirigiram aos *ogãs* para *puxar* suas cantigas e depois aos presentes para cumprimentá-los. Os atabaques estavam sendo tocados sem *aguidavis*¹¹⁸ e a maioria das cantigas que eu pude identificar eram Angola. As entidades se espalharam pela casa e cada hora uma ou duas delas iam até os *ogãs* e puxavam as suas cantigas, ao que eram acompanhadas por todos na casa. Quando elas não cantavam, os próprios *ogãs* ou os assistentes da festa o faziam. Cada

¹¹⁷ Um boi havia sido sacrificado pra ele.

¹¹⁸ A maior parte dos ritmos do candomblé Ketu são tocados por duas baquetas finas e de madeira mole, como a da goiabeira, chamadas de *aguidavis*. Como naquele caso, mesmo a casa sendo Ketu, o repertório era de *cantigas* e *sambas de caboclo*, os *ogãs* não usavam *aguidavis*, tocando os atabaques diretamente com as mãos.

tanto era feito um intervalo e os presentes comiam e bebiam, inclusive álcool. Assim a festa seguiu madrugada adentro até quase oito horas da manhã.

No dia seguinte à festa, Zel do Samba organizou com parte dos *sambadores* do bairro do Caquende um samba para o *Boiadeiro*. Zel me contou que esse *caboclo* gosta muito de sanfona, mas que nesse ano o sanfoneiro de Santo Antônio do Jesus que eles contratam para a festa não pôde vir¹¹⁹. O samba foi então feito com viola, três atabaques, gã, *taubinhas* e palmas. Foram puxados *corridos* e *sambas de caboclo*. Os *caboclos* vieram dançar em frente aos *sambadores* e volta e meia puxavam alguns dos assistentes para sambar.

Depois de cerca de uma hora de samba, o *Boiadeiro* disse que estava bom e que agora eles podiam *tocar pro povo sambar*. Os tocadores guardaram a viola e o cavaquinho e o grupo voltou a tocar só com os atabaques e o gã, cantando o mesmo repertório de *cantigas* e *sambas de caboclo* do dia anterior. Como me disse Zel do Samba, em *samba de caboclo* só tem atabaque e gã, não tem viola. O curioso é que parte do repertório tocado como *samba de caboclo* era o mesmo feito no momento que eles estavam tocando o samba com viola para o *Boiadeiro*. Quando, no entanto, o *Boiadeiro* ordenou que eles voltassem a tocar para o *povo sambar*, no caso, os *caboclos* da casa, os instrumentos cordofones foram guardados. Novamente os *caboclos* começaram a ir, um a um, para a frente dos atabaques *puxar* suas cantigas. E assim a festa se alongou novamente por muitas horas, enquanto a comida e a bebida eram fartamente distribuídas.

Fui a vários *toques de caboclo* em Cachoeira e eles apresentam sequências de eventos e repertórios muito parecidos. Optei aqui por descrever um *toque de caboclo* realizado por uma casa de nação Angola e outro por um terreiro de nação Ketu, mostrando que mesmo entre diferentes nações há similaridades relevantes entre os eventos. Ainda que minha pesquisa de campo não seja profunda e sistemática com relação aos *toques de caboclo*, minha impressão é que cada nação tem seus próprios conjuntos de repertórios. Entretanto, algumas cantigas são compartilhadas pela maioria das casas e nações, ainda que com pequenas variações na melodia ou na letra.

¹¹⁹ Na edição da festa do *caboclo Boiadeiro* de 2019 o sanfoneiro em questão compareceu. Eu não estava presente, mas encomendei o registro do áudio da festa ao amigo e captador de som ambiente Mateus Ribeiro. A breve análise musicológica que faço sobre a festa no capítulo seis se refere ao áudio captado na festa de 2019, ao passo que a descrição da festa feita aqui diz respeito à edição de 2017, na qual estive presente.

O repertório dos *sambas de caboclo*, contudo, parece ser geral e de conhecimento amplo de adeptos e *ogãs* das nações Ketu, Nagô e Angola. Contribui para isso o fato de que os *ogãs* precisam ser conhecedores do repertório de outras nações, não apenas da sua. Aliás, a vastidão de diferentes repertórios dominados por um *ogã* é uma fonte essencial do reconhecimento pelos seus pares, de modo bastante similar ao que acontece com os *sambadores*. Por isso, mesmo que uma nação possua repertórios específicos, esses não são fechados e inacessíveis a adeptos de outras nações, especialmente porque os *ogãs* são os responsáveis pela circulação desses repertórios entre diferentes casas.

Por fim, os *toques de caboclo* são eventos musicais em que os *sambadores* têm muita importância, mesmo que não sejam *ogãs*. Além das cantigas executadas no contexto ritual dos *toques*, há também o momento de se tocar samba para os *caboclos*, que, normalmente, apreciam muito o uso de cordofones e de sanfona, instrumentos interditados durante o *toque* propriamente dito. O *toque* e o samba, portanto, são momentos distintos das festas de *caboclo* e mesmo que não se configurem como repertórios completamente diferentes, não se trata da mesma maneira de fazer samba.

3.6. O regime dos sambas de vizinho

Apresentei nesse capítulo vários eventos musicais cachoeiranos que podem ser classificados como *sambas de vizinho*. Parti dos eventos espontâneos e menos organizados em direção aqueles planejados e mais regrados. Com isso, vemos que os *sambas de vizinho* também contemplam eventos de organização complexa e regras rígidas, como é o caso dos *toques de caboclo* ou os *carurus*.

Antes de que o samba ampliasse o seu trânsito social para além das comunidades negras e pobres de Cachoeira, cada evento musical em que havia samba tinha o seu nome atrelado a uma dimensão da vida: *samba de estiva*, *samba de amassar barro* ou *samba de caruru*. O samba era o nome de um acontecimento ou de uma atividade laboral, religiosa ou de lazer, porém não era um evento musical por si só. Na medida em que os grupos de samba de roda se institucionalizaram e o samba começou a fazer parte de eventos cívicos, católicos e das festas de largo em Cachoeira, os *sambas de vizinho* ganharam contorno como um conjunto de eventos que se diferenciam do circuito profissional das *tocadas*.

É claro que a existência dos *sambas de vizinho* enquanto um conjunto coeso de eventos responde mais a um ímpeto classificatório dessa tese que a um discurso claramente enunciado pelos *sambadores*. No entanto, a convivência com eles e a frequência assídua em seus eventos permitiu que eu observasse diferenças gerais entre os eventos aqui descritos sob a categoria *sambas de vizinho* e aqueles eventos que eles classificam como *tocadas*. Ademais, isso fez com que eu percebesse que essa diferenciação de categorias era relevante também para os *sambadores*.

Desse modo, o que opto por chamar de regime dos *sambas de vizinho* – em oposição ao regime das *tocadas* – compreende um conjunto de regras implícitas pelas quais os cachoeiranos organizam e executam os seus eventos musicais. Por isso, mesmo em face de eventos diversos, os *sambas de vizinhos* compartilham algumas características fundamentais. No próximo capítulo discutirei com mais cuidado a relação entre os *sambas de vizinho* e as *tocadas*. Por ora, é importante apontar quais são as características fundamentais dos eventos que formam o conjunto dos *sambas de vizinho*.

Identifiquei quatro características fundamentais do regime dos *sambas de vizinho*. Primeiro, nos *sambas de vizinho* o samba é parte de um acontecimento religioso, mesmo naqueles eventos musicais aparentemente profanos. Se o samba é parte importante de festas de orixás, *toques de caboclo*, *rezas* e *carurus*, mesmo nos aniversários e acontecimentos espontâneos ele pode ser dedicado a um santo ou orixá ou ainda atrair algum *caboclo* ou *marujo* que, porventura, queira sambar e acaba, para tanto, *descendo* no corpo de alguém. Assim, o samba é parte do universo religioso de Cachoeira, cumprindo funções imprescindíveis para o bom andamento dos eventos musicais do catolicismo e do Candomblé, tais quais: relaxar o gesto sacro; atender o desejo terreno de entidades espirituais; ou ainda pagar simbolicamente a *esmola recebida*. Por isso, aqueles que tocam, cantam e dançam samba devem sempre estar preparados para lidar com a sua dimensão religiosa, dominando repertórios específicos de um santo ou de uma entidade e sabendo *o quê, quando, o que e como* cantar cada um desses repertórios.

Segundo, no regime dos *sambas de vizinho* o samba sempre está em relação a outros repertórios musicais. Nos eventos musicais cachoeiranos a modulação entre repertórios é fundamental e os diversos tipos de samba são ferramentas para a transição entre as etapas de um evento musical e os seus respectivos repertórios. Mais

que isso, a modulação entre repertórios permite que cada etapa de um evento se diferencie da outra e se adeque a funções específicas. Se é hora de louvar o santo, canta-se a reza ou o seu samba; se os *caboclos* querem sambar, toca-se para eles os *sambas de caboclos*; se é momento de relaxar e se divertir, o repertório será de *corridos* ou *seresta*.

Terceiro, os *sambadores* não são os únicos responsáveis pela execução do samba no regime dos *sambas de vizinho*, embora exerçam um papel fundamental na maior parte dos seus eventos musicais. Isso se dá por dois motivos principais. Por um lado, outras categorias cachoeiranas – como as *rezadeiras* e os *ogãs* – cumprem também papéis importantes na execução dos sambas. Por outro, a performance nos *sambas de vizinhos* é participativa (Turino, 2008), tendo a colaboração potencial de todos os presentes, embora existam algumas situações em que a execução dos sambas seja restrita a um grupo específico, como nas disputas de *chula*. Além disso, mesmo naqueles eventos em que há grupos de samba de roda tocando, a composição dos coletivos é flexível, sendo que o revezamento entre os *sambadores* é a regra.

Por fim, os *sambas de vizinho* são eventos em que há integração entre a performance musical e as outras dimensões dos eventos. Isso se manifesta de modo mais claro na relação entre performance musical e coreografia, já que nos *sambas de vizinho* o toque, o canto e a dança formam uma tríade indissociável (Döring, 2016). No entanto, essa lógica vale também para a relação entre a performance musical e o cuidado com os seres sagrados, a atividade laboral e o cozimento, distribuição e oferta ritual do alimento. Nos *sambas de vizinho*, o samba não é um espetáculo a ser assistido pelos presentes. Pelo contrário, ele é um conjunto complexo e fluído de acontecimentos que têm a performance musical como o seu eixo central. Nos *sambas de vizinho*, todos pisam o mesmo chão: os que tocam e os que dançam; os seres humanos e as entidades espirituais; os de casa e os de fora.

4. O samba no palco

A profissionalização dos músicos tradicionais e a espetacularização¹²⁰ das práticas musicais das culturas populares têm sido uma preocupação relevante na Antropologia Social brasileira, como bem exemplificam as contribuições de Carvalho (2007) e Machado Silva (2017). O estado da Bahia se mostra como um *locus* privilegiado para a análise de tais fenômenos, tanto pela diversidade de suas manifestações culturais, como pela precocidade da institucionalização dos seus grupos de cultura popular. Desde os anos 1970 se formou um mercado de bens e serviços culturais em que os grupos de cultura popular tiveram intensa participação, sobretudo através das políticas públicas de fomento ao turismo da Bahiatursa. Nesse contexto, Cachoeira foi uma das cidades em que primeiro se verificou essa espetacularização das manifestações culturais tradicionais, notadamente a partir da criação do São João Feira do Porto em 1972.

É importante notar que esse processo não se restringe ao samba. Blocos afro e grupos de afoxé da Bahia há muito oferecem serviços culturais, experiências para turistas ou espetáculos nas festas de largo e no Carnaval. Em Salvador esses grupos alcançaram ampla visibilidade nacional e internacional entre as décadas de 1970 e 80 (Guerreiro, 2000). Entretanto, o mesmo não se pode dizer dos grupos de samba de roda das pequenas cidades do interior do estado. Até os anos 2000 o samba do Recôncavo Baiano passava ao largo do mercado de bens e serviços culturais da capital e era um ilustre desconhecido para o resto do país.

Talvez isso explique a tendência de algumas análises em compreender a institucionalização dos grupos de samba de roda e a profissionalização de *sambadores* como consequências da patrimonialização e do *boom* de políticas e projetos culturais observados a partir da presidência de Luís Inácio Lula da Silva. O que pretendo mostrar é que em Cachoeira esse processo começa ainda nos anos 1950 e responde, majoritariamente, a questões locais. Ou seja, trata-se de um processo endógeno gestado por e para cachoeiranos que, posteriormente, acoplou-se a políticas de escopo

¹²⁰ José Jorge de Carvalho (2007, p.83) define a espetacularização das culturas populares como uma “operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem”.

estadual, nacional ou internacional. Quando o samba de roda do Recôncavo Baiano foi patrimonializado no começo dos anos 2000, a institucionalização dos grupos de samba de roda e a profissionalização dos *sambadores* já eram processos de longo prazo que foram intensificados e ampliados nesse novo contexto.

Em contraponto ao capítulo anterior, portanto, este apresenta o samba feito no palco, o que em Cachoeira compreende os eventos musicais a que os *sambadores* classificam como *tocadas*. Se os *sambas de vizinho* são feitos no chão, as *tocadas* têm o palco como *locus*. Mesmo naquelas *tocadas* em que não há um palco suspenso do chão – ou um *palanque*, como dizem alguns *sambadores* –, há a concepção espacial do palco como um lugar em que os tocadores atuam em separado do público. Trata-se tanto de uma relação espacial como social: a divisão estabelece uma nova geografia nos eventos musicais cachoeiranos; ao mesmo tempo, ela representa uma categoria de eventos resultante de novas possibilidades de trajetórias pessoais e formas de organização social.

Além disso, as *tocadas* nos mostram a inserção do samba em um circuito de prestação de serviços culturais, levando a que uma atividade cotidiana se torne uma fonte de renda em potencial. Em Cachoeira o turismo é, desde os anos 1970, um catalisador importante da profissionalização de *sambadores*, tanto nas grandes festas de largo que atraem milhares de turistas, como nas pequenas atividades oferecidas por hotéis e empresas do ramo. Durante o meu período de campo, inúmeras vezes fui acionado por turistas que visitavam Cachoeira e buscavam uma experiência local: para isso, o antropólogo que ali residia fazendo pesquisa parecia ser o informante ideal. Na maioria das vezes, os turistas buscavam uma tríade de experiências cachoeiranas: queriam “assistir” a um samba; ansiavam comer comidas típicas, especialmente as moquecas e a maniçoba; e tinham vontade de visitar um terreiro de Candomblé, se não para ir a uma festa, ao menos para jogar búzios com alguma *mãe-de-santo*¹²¹.

Essa transformação de elementos da vida cotidiana dos cachoeiranos em serviços que podem ser vendidos a turistas - e mesmo aos próprios moradores da

¹²¹ Por exemplo, há um funcionário de um dos hotéis de Cachoeira que aborda os hóspedes recém-chegados perguntando se são evangélicos. Quando respondem que não, ele logo oferece a venda de serviços espirituais, especialmente o jogo de búzios. Segundo ele mesmo me disse, às vezes não há tempo de oferecer o serviço, já que o turista se adianta e pergunta primeiro.

cidade – não se restringiu ao samba, mas nele teve efeitos visíveis e profundos. Obviamente, a mercantilização não acabou com a vida ordinária do samba e do Candomblé no cotidiano dos cachoeiranos, mas criou outras possibilidades de ação, inaugurando uma série de novas relações para *sambadores*. A partir dos anos 1970 e com mais intensidade após a patrimonialização, os *sambadores* passaram a negociar serviços com funcionários públicos, donos de restaurantes e hotéis, turistas, pesquisadores e representantes de instituições culturais.

Apesar de sua importância fundamental, o turismo não criou sozinho o regime das *tocadas*, pelo contrário: muitos *sambadores* contam como antes de criarem os seus grupos eles próprios já organizavam coletivos informais de tocadores que eram convidados para atuar nos mais diversos eventos musicais. Por isso, a maioria dos grupos possui uma história prévia a sua fundação em que o coletivo de *sambadores* já atuava de modo informal. A criação do grupo, então, acaba por ser a cristalização de uma experiência bem sucedida, institucionalizando-a em um grupo de samba de roda com nome e formação mais ou menos fixa. A patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano, o acesso mais amplo às políticas culturais e a entrada em um circuito de festivais e instituições culturais veio dar novo impulso a esse processo de profissionalização de *sambadores* e institucionalização de grupos de samba de roda.

Este capítulo, portanto, aborda tal processo levando em conta como a criação de um mercado local de serviços de cultura, o fomento ao turismo e a execução de políticas culturais moldou e criou eventos musicais cachoeiranos em que os *sambadores* são personagens relevantes. Começo o capítulo com a descrição das festas de largo e da sua atual configuração como espetáculos de grande porte; depois apresento uma visão geral sobre o regime das *tocadas*; feito isso, descrevo as *tocadas* feitas para turistas, aquelas realizadas em festivais e instituições culturais e, finalmente, as que se dão em eventos vicinais de Cachoeira; ao final, faço uma reflexão sobre os trânsitos entre o regime dos *sambas de vizinho* e o das *tocadas*.

4.1. As festas de largo

O regime das *tocadas* se estabeleceu em Cachoeira através das festas de largo e, dentre elas, especialmente pelo São João Feira do Porto. Embora muitas dessas festas façam parte do regime dos *sambas de vizinho* e até hoje a sua comemoração também seja feita nas residências, terreiros e bairros, algumas delas se tornaram

eventos de grande porte promovidos pelo poder público. Isso não é exclusividade de Cachoeira: em várias cidades da Bahia e, sobretudo, em Salvador, as festas de largo se converteram em megaeventos com apresentações musicais de artistas famosos, atraindo milhares de pessoas e gerando custos milionários para os cofres públicos.

Isso fomentou o crescimento de porte e a espetacularização das festas de largo, antes modestas celebrações dos dias santos que se desenvolveram nas igrejas católicas e seus largos e arredores (IPHAN, 2007). Na Bahia, tais festas mesclam liturgias do catolicismo oficial - missas e procissões - com eventos do catolicismo popular – *rezas*, cortejos e pagamento de promessas – e rituais do Candomblé – festas de orixás, *toques de caboclo* e oferta de comidas. Em várias cidades baianas, as festas de largo são eventos concorridos e bem conhecidos, atraindo grande número de turistas nacionais e estrangeiros. Há sempre muita música e dança, assim como fartura de comida. Nas festas de largo, santos e orixás encontram relações de equivalência. Como aponta Ordep Serra (1999), na Bahia não é possível chamar de festa de largo¹²² uma folia feita numa praça qualquer: é necessário que a folia seja o complemento de um rito ou de um conjunto de ritos sacros.

O crescimento de tamanho das festas de largo e o envolvimento completo ou parcial do Estado na sua organização não foram fenômenos observados apenas em Salvador, mas em diversas cidades baianas, a exemplo da Festa de Nossa Senhora da Purificação em Santo Amaro. Algumas dessas festas figuram como grandes eventos turísticos do calendário baiano, perdendo em número de participantes apenas para o Carnaval, como é o caso da Festa de Nosso Senhor do Bonfim, da Festa de Iemanjá do Rio Vermelho e da Festa de Santa Bárbara, todas em Salvador. Tais celebrações atraem dezenas de milhares de pessoas e contam com a participação massiva do povo-

¹²² Vale trazer aqui a definição de festa de largo elaborada pelo autor: “Uma festa de largo compreende sempre um rito, ou um conjunto de ritos **sacros**, cujo foco espacial é um templo: eles têm lugar no interior de uma igreja, e/ou para ela se voltam. Mas as cerimônias sagradas centradas no templo **não** constituem a totalidade da festa desse tipo. Ela inclui ainda a realização de outros desempenhos, que têm lugar nas imediações do templo – geralmente num largo, como indica sua denominação. Esses ‘outros desempenhos’ vêm a ser, **principalmente**, folguedos populares. A festa de largo pode compreender ainda uma feira e outras promoções: sempre atividades que associam comércio com diversão pública. A periferia do templo é o espaço dos folguedos e do comércio associado ao evento. Ela não se demarca apenas com elementos da organização urbana permanente do lugar (a disposição que a relaciona com o edifício centralizador, o arranjo da área). Não é só com isso que se estrutura o campo da ocorrência. O espaço do largo remodela-se com a inclusão de traços e componentes efêmeros, isto é, com equipamentos e signos festivos (enfeites, bandeirolas, gambiarras etc.), todo um mobiliário de ocasião” (Serra, 2009, pp.71-72, grifos no original).

de-santo. Sem embargo, o crescimento exponencial das festas de largo baianas e o seu atrelamento cada vez mais profundo ao circuito turístico e ao mundo do entretenimento têm gerado muitas críticas no sentido de que as motivações religiosas estariam se perdendo.

Embora oriundas da religiosidade popular e das comemorações vicinais aos santos e orixás, as festas de largo tomaram tal proporção que passaram não apenas a exigir a profissionalização de sua organização, como também fomentaram a profissionalização das próprias manifestações culturais que delas fazem parte. Mesmo em Cachoeira as festas de largo cresceram a tal ponto que realizá-las exige uma estrutura de larga escala e a prestação de serviços especializados para eventos de grande porte, como montagem de palcos, sonorização e apoio de efetivos extraordinários das forças de segurança pública. Por isso, a organização de tais festas foi completamente encampada pelo poder público – como é o caso do São João –, ou é feita pelas irmandades religiosas e associações da sociedade civil em forte colaboração com a Prefeitura Municipal e o Governo do Estado, geralmente com o aporte de verbas públicas – caso da Festa da Boa Morte e Glória e da Festa de Nossa Senhora d’Ajuda.

Há muitos anos o samba faz parte dessas festas através do regime das *tocadas*, mesmo que em muitas delas ele já fosse parte das comemorações vicinais. Por isso, analisar como o samba é feito nesses eventos musicais é uma chave para compreender a transição entre a vida ordinária dos *sambas de vizinho* e o regime profissional das *tocadas*, evidenciando também as possíveis contaminações entre ambos os contextos. Não cabe aqui a descrição aprofundada das festas apresentadas: por um lado, outros pesquisadores já fizeram trabalhos relevantes e específicos sobre duas delas, o São João Feira do Porto (Barros de Castro, 2012a) e a Festa da Boa Morte e Glória (Marques, 2008); por outro, a intenção é descrevê-las o suficiente para que fique claro qual o lugar que nelas ocupam o samba e os *sambadores*.

Dona Dalva (Entrevista em 17/10/2018) conta que nos anos 1950 o seu grupo de samba de roda participava da Festa de Santa Cecília, representando nela a fábrica de charutos da Suerdieck com o consentimento de seus patrões. A *sambadeira* apresenta essa história como uma conquista de espaço para o samba, já que as festas de largo eram eventos da elite católica da cidade e o seu grupo de samba só foi aceito nelas através do convite feito à direção da fábrica. As falas de outros *sambadores*

corroboram essa informação, apontando que o samba não eram bem-vindo na programação oficial das festas de largo, embora fizesse parte das comemorações vicinais dos dias santos no contexto das famílias e dos terreiros. Foi através da institucionalização dos grupos de samba de roda que o samba passou a fazer parte das festas de largo de Cachoeira, processo concomitante à participação de grupos musicais de outras cidades e estados em tais festas. Até então, nem grupos de samba de roda e nem artistas famosos faziam parte das festas de largo de Cachoeira: eram apenas as bandas filarmônicas as responsáveis pelo seu repertório musical.

Hoje em dia, muitos profissionais da cidade trabalham na cadeia produtiva formada pela realização dessa categoria de evento: músicos, costureiras, vendedores ambulantes, seguranças, donos de equipamentos de som e iluminação, animadores de evento, diretores de palco, eletricitas e técnicos de som e luz. As festas de largo fomentaram o desenvolvimento de um turismo cultural e étnico (Costa de Castro, 2004; Vatin, 2008) promovido pelo poder público e que, paulatinamente, criou uma cadeia produtiva que engloba o samba e outras atividades ordinárias da vida religiosa e musical de Cachoeira. Com isso, tais atividades ganharam existência como *serviços culturais tradicionais*, tais quais *tocadas* de samba de roda, festas de Candomblé, jogos de búzios e *comida-de-santo*.

Com as festas de largo, portanto, criou-se um novo campo de atuação para os *sambadores*: as *tocadas*. A ligação dessas festas com o universo religioso e com as festas vicinais do *tempo antigo*, contudo, faz com que as *tocadas* das festas de largo apresentem uma mistura de compromisso profissional e devoção. Por isso, elas funcionam como uma transição entre o regime dos *sambas de vizinho*, povoado por um sem-número de pequenos eventos sem organização centralizada, e o regime das *tocadas*, que analisaremos ao longo deste capítulo.

4.1.1. O São João Feira do Porto

Atualmente o São João Feira do Porto é uma programação oficial da Prefeitura Municipal da Cachoeira ¹²³ que vai de 22 até 25 de junho e compreende: apresentações musicais em palcos montados em praças da cidade; apresentação e concurso de quadrilhas juninas; tríduo em louvor a São João na Capela de Nossa

¹²³ Atualmente o São João Feira do Porto é realizado pela Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura da Cachoeira com o apoio financeiro do Governo do Estado da Bahia e de empresas privadas.

Senhora d'Ajuda; e cerimônia de abertura oficial com as bandas filarmônicas da cidade e presença do prefeito e de seus principais apoiadores políticos. O final do São João coincide com os festejos cívicos de 25 de Junho, quando é comemorada em Cachoeira a Independência do Brasil. Ao longo do meu período de campo, acompanhei as edições de 2016 e 2017 do São João Feira do Porto.

Além da programação de atividades culturais, cívicas e religiosas, a Prefeitura Municipal organiza a Feira do Porto, que rende homenagem à antiga feira que havia ao redor do porto de Cachoeira, quando este era a principal ligação de Salvador com o interior do estado (Barros de Castro, 2012a). A feira consiste em duas longas fileiras de barracas que tomam a orla do rio Paraguaçu. Ali comerciantes da cidade e da região alugam o espaço para vender desde comidas típicas e bebidas, até utensílios de barro e móveis de madeira. O valor do aluguel tem subido consideravelmente nos últimos anos e muitos comerciantes locais não têm mais capacidade financeira de participar da feira, que atrai comerciantes de Feira de Santana e Salvador.

De todo o calendário festivo de Cachoeira, o São João é a festa que atrai mais turistas. Não há séries históricas com as estimativas da quantidade de turistas presentes nas principais festas de Cachoeira, mas uma comparação dos poucos dados disponíveis pode dar a magnitude do tamanho do São João frente a outras festas. Em 2006 o jornal A Tarde estimava em 5 mil o número de turistas na Festa da Boa Morte e Glória¹²⁴ e o jornal Correio previa o mesmo número para a edição de 2015¹²⁵. Já a Festa Literária Internacional de Cachoeira - FLICA, também segundo o Correio¹²⁶, reuniu 35 mil turistas na edição de 2018. Por outro lado, segundo Barros de Castro (2012a) a estimativa de turistas no São João de 1985 foi de 50 mil, seguido por 40 mil em 1986. De acordo com a percepção dos cachoeiranos, de lá pra cá a festa cresceu em tamanho e quantidade de pessoas. Já ouvi estimativas de 80 mil turistas nos últimos anos, mas esse dado carece de fonte.

De todos modos, é visível a olho nu como no São João a cidade fica abarrotada de gente. Todos os hotéis ficam lotados; as casas particulares se enchem de

¹²⁴ Disponível em <https://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1248873-cachoeira-se-prepara-para-a-festa-da-boa-morte>. Acesso em 13 jun 2019.

¹²⁵ Disponível em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/festa-da-boa-morte-comeca-hoje-13-em-cachoeira/>. Acesso em 13 jun 2019.

¹²⁶ Disponível em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/flica-reune-35-mil-pessoas-e-injeta-r-3-milhoes-na-economia-local/>. Acesso em 13 jun 2019.

parentes e amigos de outras cidades; centenas de famílias saem de suas casas e as alugam pelo período do São João; e barracas de acampamento se espalham pelos terrenos baldios da cidade. Fazer uma refeição fora de casa costuma ser uma aventura que dura longas horas, assim como fazer compras no supermercado ou na padaria. Os shows no palco principal são feitos pelos grandes nomes do arrocha, do sertanejo, do forró eletrônico e do *reggae*, atraindo um público que se conta às dezenas de milhares. Como as marés cheias de março que subitamente tomam conta do rio Paraguaçu, fazendo com que o seu leito suba mais de dois metros em poucas horas, as grandes festas de largo inundam de gente a cidade. Na mesma velocidade com que as pessoas chegam, vão embora. Cachoeira retoma, então, seu pacato e arrastado cotidiano, com as ruas amontoadas de lixo e dezenas de estruturas de metal ainda por desmontar.

Em paralelo aos festejos oficiais, o São João continua a existir como uma celebração doméstica e vicinal que se insere no agitado mês de junho, que combina a fartura das colheitas com a profusão dos dias santos: Santo Antônio, São João e São Pedro. Uma das principais colheitas do período é a de milho, plantado ritualmente no dia de São José, 23 de março, que marca o início do período de chuvas da região. Cachoeira se localiza justamente no limiar do território úmido do Recôncavo - ainda influenciado pela umidade marinha que adentra o continente através da Baía de Todos os Santos - com a região de clima de mais seco do Sertão - que começa em Feira de Santana e segue para o norte até a divisa com o estado de Pernambuco. Embora regiões de características climáticas e culturais bem distintas, o Recôncavo Baiano e o Sertão têm uma ligação histórica propiciada por um longo trânsito de pessoas e mercadorias. Era justamente em Cachoeira que os caminhos do Sertão encontravam as águas do rio Paraguaçu e, através delas, a Baía de Todos os Santos e a cidade de Salvador. Cachoeira era o principal entreposto comercial entre Salvador e o Sertão, encruzilhada entre os caminhos fluviais e terrestres.

O São João é o festejo que mais aproxima Cachoeira da música e da culinária sertaneja. Nesse período, Cachoeira volta a ser uma encruzilhada entre o litoral e o Sertão e acredito ser esse um dos motivos que fazem essa festa ser tão importante para os cachoeiranos. Fora dos palcos, o São João é uma festa em que forró e samba se misturam: se nas casas e ruas de bairro os cachoeiranos cantam sambas como em qualquer outro evento festivo, é também muito comum a contratação de sanfoneiros e

trios de forró pelas famílias e vizinhos. Quando não há música ao vivo, os sons mecânicos costumam tocar CDs de forró e quadrilha junina, compreendendo-se sob esse guarda-chuva uma diversidade de gêneros que vão desde o antigo forró pé-de-serra até as novas sonoridades do forró eletrônico.

Barros de Castro (2012b, p.01) afirma que em Cachoeira,

Práticas como acender as fogueiras na frente das casas e o trânsito errante de festeiros de uma casa para outra, bebendo licor e saboreando iguarias, eram típicas do ciclo junino no passado, quando as festas de São João se concentravam sobretudo nas unidades residenciais e no seu entorno.

O que pude presenciar em campo, contudo, é que o São João concentrado nas unidades residenciais e no seu entorno continua a acontecer com bastante intensidade em Cachoeira. Centenas de casas abrem as suas portas durante o São João e assim as deixam até a hora de dormir. Na entrada da casa é feito um altar para São João, com a oferta de comidas e licores. Quando se caminha por uma rua e a porta da casa está aberta, deve-se perguntar “São João passou por aqui?”. A resposta afirmativa do dono da casa funciona como um convite para entrar, comer um punhado de amendoim cozido, um pedaço de bolo e tomar um copo de licor. Se o espaço da casa em Cachoeira é projetado sobre a rua (Marcelin, 1999), no São João isso acontece ainda com mais amplitude. Em algumas ruas, é possível ver quase todas as casas com as portas abertas e os vizinhos sentados na rua ao redor de uma fogueira assando milho e cantando samba.

A rua Alberto Rabelo - rua da casa de dona Dalva e que foi também a minha por mais de dois anos - fica fechada para os carros durante o São João. Erguem-se duas fogueiras, uma na esquina e outra mais ao centro da quadra. Neto, um dos vizinhos e dono de um fabrico de licor, doa algumas dezenas de litros de licor de jenipapo para o São João de sua rua. Tudo é feito em trabalho coletivo: uma casa se responsabiliza pelo cozimento dos amendoins, outra fornece os bolos e dona Dalva compra quilos de milho verde. A noite do dia 23 de junho, véspera do São João, é a mais animada. Essa é a noite da fogueira de São João, quando são acesas centenas de fogueiras pela cidade. Nessa noite, muitos terreiros de Candomblé fazem festas para Xangô, nas quais também são acesas fogueiras. Na rua Alberto Rabelo, as fogueiras são acesas por volta das vinte horas e ali os vizinhos comem e bebem, alternando o canto de sambas acompanhados de palmas com o forró tocado pelos aparelhos de som

mecânico. Já na noite do dia 24 de junho, a rua Alberto Rabelo e a sua perpendicular se tornam o cenário para a brincadeira pirotécnica da soltura de espadas¹²⁷. Novamente, o festejo de São João se manifesta em fogo.

De modo similar, o festejo é feito na rua do Terço, no bairro do Caquende, e em dezenas de outras ruas de Cachoeira. Na comunidade da Rua da Feira, os *sambadores* Viana e Mivó saem na rua com o seu Bumba Meu Boi, brincando com as crianças na rua ao som de *corridos*; na comunidade da Ladeira da Cadeia, seu Nascimento e outros *sambadores* do bairro também saem com o Bumba Meu Boi do bairro durante os dias de São João. Embora nos jornais e na televisão a cobertura se restrinja aos palcos e eventos oficiais da Prefeitura Municipal, o São João segue como um evento vicinal. É claro que os cachoeiranos também aproveitam a intensa programação de shows nos palcos da festa oficial, assim como gostam de passear, comer e fazer compras na Feira do Porto. Entretanto, é recorrente a queixa de muitos deles, especialmente os mais velhos, de que o São João se tornou um espetáculo no qual há muito comércio e política, mas pouco do espírito religioso e vicinal que lhe é característico. Os recorrentes episódios de brigas, assaltos, tiroteios e uso de drogas no São João Feira do Porto também assustam, levando a que muitos cachoeiranos não se aventurem pela região da cidade onde são montados os palcos, preferindo ficar na tranquilidade dos seus bairros.

Nas *tocadas* do São João Feira do Porto os grupos de samba de roda tocam com o número máximo de integrantes. É comum que esperem o São João para encomendar um novo figurino, estreando-o na festa. Fazer uma *tocada* no palco principal do São João Feira do Porto é uma espécie de evento de gala do samba cachoeirano. Se nos *sambas de vizinho* os tocadores se sentam em meia lua e os demais presentes fecham com eles um círculo, no palco do São João o círculo se desfaz em duas filas paralelas de tocadores: na fila traseira ficam as percussões,

¹²⁷ A espada é uma espécie de fogo de artifício caseiro, cuja confecção, compra e uso são proibidos. Trata-se de uma *taboca* de bambu socada com pólvora e limalha de alumínio, fechada com cera de abelha e revestida de um cordel embebido na mesma cera. Coloca-se um pavio que pouco tempo depois de aceso chega à pólvora, gerando uma chama de alumínio incandescente que pode passar de 2 metros, o que resulta em um barulho de jato e um hipnotizante efeito luminoso. Algumas pessoas *soltam* a espada e dançam com ela, fazendo performances nas quais brincam com a chama. Outros apenas jogam as espadas uns nos outros, o que é conhecido como *guerra de espada*. A pessoa em que se joga a espada pode fugir do artefato, que dada a pressão da pólvora voa dezenas de metros em alta velocidade, ou se aventurar a tentar pegá-la no seu trajeto aéreo e jogá-la de volta para a direção de onde veio. Queimaduras e contusões são comuns e as cicatrizes se tornam uma espécie de troféu. Para maiores informações, consultar a dissertação de Rodrigo Gomes Wanderley (2016).

especialmente as mais graves; na da frente se perfilam as cordas, pandeiros, vozes e *baianas*. Nos repertórios, os grupos privilegiam os *corridos* mais *pra frente*, buscando uma maior participação do público. Alguns grupos também colocam *barraventos* nos repertórios das tocadadas do São João, como o Samba de Roda Filhos de Nagô e o Samba de Roda de Dona Dalva, mas a regra é privilegiar os *corridos*, sobretudo os mais conhecidos.

A sonorização do palco principal é feita por uma empresa de Salvador, contratada via licitação: há disponibilidade de muitos e bons microfones, cabos, mesas de som e outros equipamentos, algo distante do cotidiano dos grupos de samba de roda. Os técnicos de som e *roadies*, contudo, não demonstram muita paciência com os *sambadores* ou preocupação com a qualidade de áudio: cansados dos shows principais que vão quase até o amanhecer ou pouco familiarizados com as necessidades técnicas dos grupos de samba de roda, eles costumam montar o equipamento com pressa e fazer sem cuidado a equalização das caixas de PA e monitor. O resultado, geralmente, costuma ser uma massa sonora mal equalizada e de difícil discernimento entre instrumentos musicais e frequências, tal qual acontece quando os *sambadores* usam equipamentos escassos e de baixa qualidade.

Os palcos do São João e de festas como o 13 de Março são erguidos a pelo menos dois metros do chão, criando uma distância com o público a que os *sambadores* não estão habituados. Mesmo nos grupos que se apresentam com *baianas*, essas se limitam a caminhar pelo palco, sambando aqui e acolá, já que não há espaço e nem número de *baianas* suficiente para formar uma roda. O público não costuma ser grande, especialmente nas *tocadas* realizadas no começo da tarde. Parte dele é composta de turistas que não necessariamente sabem cantar e dançar os sambas da região. Em muitas *tocadas* a que assisti, a roda de samba foi formada só depois da metade da apresentação.

A distância do palco também faz com que os grupos interajam menos com a plateia, levando a que muitos *sambadores* classifiquem as *tocadas* do São João como *mornas* e sem animação. Ao microfone os *puxadores* dos grupos convidam diversas vezes o público para formar uma roda ou, caso ela se forme espontaneamente, chamam as pessoas para nela entrarem e sambarem, nem sempre obtendo sucesso. Apesar de se sentirem valorizados por tocarem em uma festa de grande porte e visibilidade, alguns *sambadores* se queixaram comigo que as *tocadas* do São João não

são tão animadas como eles gostariam. O samba em Cachoeira é uma performance participativa (Turino, 2008) e a sua força é alta e contagiante na medida em que os presentes cantam, dançam e batem palmas.

Analisando a programação oficial do São João Feira do Porto é possível ver que no palco principal e a partir das vinte e duas horas figuram atrações musicais de envergadura nacional de alguns gêneros musicais de consumo massivo, como o forró eletrônico, o arrocha, o pagode baiano e o *reggae*. Tomando como exemplos os últimos quatro anos¹²⁸: em 2019, as principais atrações foram Luan Santana, Calcinha Preta, Ferrugem, La Fúria e Edson Gomes¹²⁹; em 2018, Simone e Simaria, Magníficos, Tayronne e Leo Santana; em 2017, Pablo e Adelmário Coelho; em 2016, Saulo, Tayronne, Matheus e Kauan e Cavaleiros do Forró. Em praticamente todas as edições, artistas locais como Danton (forró), Nenho (arrocha) e Sine Calmon (reggae) também tocaram nos horários e locais considerados nobres, ou seja, após as vinte e duas horas e no palco principal (Barros de Castro, 2009).

Em todos esses anos, de três a cinco grupos de samba de roda se apresentaram no palco principal, no entanto, majoritariamente no período da tarde, quando há muito calor e pouco público. Barros de Castro (*idem*) afirma que os grupos de samba de roda já figuraram no horário nobre da festa em caráter experimental, mas que a Prefeitura Municipal acredita que isso gerou uma perda de competitividade com outras cidades da região que também promovem festas de São João de grande porte, como Cruz das Almas, Amargosa, São Gonçalo e São Francisco do Conde. Tal argumento demonstra que o São João é encarado pelas prefeituras como um investimento, um negócio cuja rentabilidade é medida pela capacidade de atrair turistas e a atenção da mídia.

Essa preocupação se insinua quando olhamos a programação ano após ano, mas também é evidente nos discursos dos gestores municipais. Promover uma festa de São João de grande porte é também um investimento político: as cidades do

¹²⁸ Disponível em <http://www.municipiosemfoco.com.br/noticias/cultura/8907/confira-a-programacao-do-sao-joao-de-cachoeira>; <http://www.portalmf.com.br/noticia/14655/confira-a-programa-o-do-s-o-jo-o-de-cachoeira-2017>; <http://www.midiareconcavo.com.br/noticia/11888/cachoeira-anuncia-atracoes-e-programacao-do-sao-joao-feira-do-porto-2018>; e <https://www.jornalfolhadoestado.com/noticias/92472/divulgadas-atracoes-do-sao-joao-feira-do-porto,-em-cachoeira>. Acesso em 25 jun 2019.

¹²⁹ Edson Gomes é um caso singular, pois é um artista local, porém de envergadura nacional.

Recôncavo Baiano disputam entre si o capital político de produzir a maior festa da região; dentro dos municípios, grupos políticos concorrentes entre si aproveitam a sua passagem pela prefeitura para fazer uma festa maior e com mais atrações de grande porte que a gestão anterior. Nesse processo, a realização de uma única festa no ano costuma ter um custo milionário para cidades pequenas e de baixa arrecadação. Mesmo com o apoio financeiro de empresas privadas e do governo do estado, o São João consome uma grande parcela do orçamento destinado às pastas municipais de cultura e turismo¹³⁰.

Isso mostra que a transformação do São João em um megaespectáculo não foi exclusividade de uma ou outra cidade, mas uma escolha política deliberada do Governo do Estado, através da Bahiatur, e de várias prefeituras municipais. Mostra também que a compreensão de política cultural desses gestores públicos é indissociável do entendimento das manifestações culturais locais como negócios com potencial turístico e eleitoral.

O São João Feira do Porto, além de ter sido central para o processo de institucionalização dos grupos de samba de roda, tornou-se o evento em que os grupos mais se aproximam da política institucional local. Isso se dá tanto pelo uso da expectativa da contratação para uma *tocada* como uma moeda de troca por apoio nas eleições municipais, como pelas disputas dos grupos de samba de roda com a Prefeitura Municipal em busca de melhores cachês - que acabam evidenciando conflitos entre os *sambadores* e as filiações deles a um ou outro grupo político da cidade.

Com relação aos cachês baixos, a queixa da falta de valorização por parte do poder público – especialmente o municipal – é bastante difundida entre os *sambadores*. Se olharmos a lista dos contratos¹³¹ celebrados pela Prefeitura Municipal da Cachoeira para a realização dos shows do São João Feira do Porto de 2016, a

¹³⁰ Certa vez, conversando com um amigo que foi responsável pela pasta de cultura de outra cidade do interior baiano que possui uma grande festa de São João, obtive a informação de que essa festa consumia cerca de 90% do orçamento da Secretaria Municipal de Cultura. Ao tentar argumentar com o prefeito que o custo da festa deveria diminuir para que houvesse recursos disponíveis para a realização de outros projetos, a resposta foi taxativa: se ele quisesse diminuir o tamanho da festa, o prefeito iria exonerá-lo do cargo, afirmando que, enquanto novo gestor, diminuir o tamanho da festa seria prejudicial à sua carreira política.

¹³¹ Disponível em <http://www.cachoeira.ba.gov.br/diarioOficial/download/119/553/0>. Acesso em 18 fev 2017.

questão fica evidente: enquanto o cachê dos grupos artísticos de samba de roda foi de R\$ 3.500,00, a do cantor cachoeirano de arrocha Nenho foi de R\$ 24.000,00 e o da dupla Matheus e Kauan de R\$ 150.000,00. Outra observação curiosa é que dos 18 contratos celebrados pela prefeitura na categoria de inexigibilidade de licitação, 11 foram celebrados com a empresa de um produtor cultural local.

Constam dentre estes 11 contratos as apresentações dos sambas de roda Filhos do Caquende e Filhos da Barragem, mesmo que este último grupo possua uma associação que o represente. Os contratos foram feitos diretamente com as associações representativas dos grupos artísticos apenas no caso do Samba de Roda de Dona Dalva e do Samba de Roda Esmola Cantada, grupos que possuem maior grau de organização e capacidade burocrática, assim como de proximidade com a política institucional: Meire de Cacaí foi vereadora por dois mandatos; e a família de dona Dalva apoiou o prefeito Carlos Pereira (gestão 2013-2016).

O pagamento de cachês de R\$ 3.500,00 para os grupos de samba de roda – valor irrisório se comparado ao de Matheus e Kauan e mesmo se comparado ao artista local Nenho – havia sido um resultado positivo tanto do embate dos *sambadores* com a anterior gestão municipal, como do câmbio de postura da nova prefeitura. Durante a gestão de 2009-2012 do atual prefeito, Tato Pereira, o cachê variava entre R\$ 1.000,00 e R\$ 2.000,00 e os *sambadores* responsáveis pelos principais grupos se reuniram para discutir a questão a partir de um chamado de dona Dalva. Na pauta da conversa estava a possível diminuição dos já baixos cachês do São João pelo então prefeito. Em conjunto, os grupos decidiram boicotar a festa, impondo uma derrota política para Tato, já que a presença dos grupos de samba de roda é uma característica marcante da festa em Cachoeira e o boicote certamente teria ampla repercussão na região e na imprensa. A decisão também teria impacto no potencial de atração de turistas pelo São João Feira do Porto, que se diferencia de outras cidades por, além do forró, arrocha e pagode, também programar *tocadas* de samba de roda e shows de *reggae*.

Ao saber do boicote, Tato Pereira se irritou e pressionou aquela que, dentre os *sambadores*, era a sua afilhada política: a então vereadora Meire de Cacaí. O resultado da pressão foi que o grupo Samba de Roda Esmola Cantada furou o boicote, frustrando os planos iniciais dos demais. No ano seguinte o valor do cachê se manteve baixo e a possibilidade de um novo boicote nem chegou a ser discutida. Tato Pereira

foi substituído na prefeitura por seu sobrinho, Carlos Pereira. Apesar do parentesco, Tato e o sobrinho se tornaram inimigos políticos ao longo da gestão de Carlos (2013-2016), já que ele queria a reeleição e o tio pretendia concorrer novamente ao cargo no pleito de 2016. Tato é o irmão mais novo de Edson Pereira, por sua vez o patriarca da poderosa família Pereira e dono dos Supermercados e das Farmácias Pereira. Conta-se em Cachoeira que Edson ajudou a criar o irmão mais novo e inseriu-o na carreira política, com o combinado que após duas gestões dele na Prefeitura Municipal, seria a vez de seu filho, Carlos. Tato descumpriu o trato e rompeu com o irmão e o sobrinho. Por fim, Carlos decidiu não concorrer à reeleição e Tato saiu candidato, elegendo-se pela terceira vez prefeito de Cachoeira para a gestão 2017-2019.

Foi na gestão de Carlos Pereira que o cachê dos grupos de samba de roda chegou ao seu patamar mais alto: R\$ 3.500,00. Muitos *sambadores* elogiam Carlos, afirmando que em sua gestão o diálogo entre eles e o poder público e, especialmente, com a Secretaria de Cultura e Turismo, tornou-se mais próximo. Com o retorno de Tato, os cachês caíram novamente para R\$ 1.000,00. Isso aconteceu logo na edição de 2017 da Festa do 13 de Março, dia da Elevação de Cachoeira à Categoria de Cidade. A maioria dos grupos reagiu e, mesmo sem combinar, rejeitou o valor. O Samba de Roda Filhos da Barragem, no entanto, aceitou. Durante a eleição, o presidente do grupo havia apoiado formalmente a candidatura de Tato Pereira. A conversa sobre um possível boicote para o São João Feira do Porto de 2017 voltou à tona, mas a relação de confiança entre os *sambadores* já estava irreversivelmente abalada.

Dona Dalva, então, decidiu boicotar sozinha o São João Feira do Porto, afirmando a quem quisesse ouvir os seus motivos e, mais, marcando durante os festejos de São João uma apresentação gratuita do seu grupo na Casa do Samba de Dona Dalva. Depois, o Samba de Roda Suspiro do Iguape fez a mesma coisa na Festa de São Pedro, rejeitando o contrato e tocando gratuitamente no mesmo dia em outro espaço. Em conversas pessoais, alguns *sambadores* me relataram o desejo de boicote e a humilhação que sentiam com a diminuição drástica dos cachês, mas ponderavam que se fosse organizado um novo boicote, dificilmente ele teria sucesso. Como consequência, aqueles que permanecessem no boicote saíam com a imagem prejudicada, ao passo que os que furassem o boicote ganhariam a confiança do prefeito. Para eles, dona Dalva tinha capacidade de bancar o custo político de um

boicote, pois seu grupo tinha reconhecimento dentro e fora da Bahia, além de acesso a recursos de outras fontes a ponto de não depender da Prefeitura Municipal.

No São João Feira do Porto de 2017, portanto, os quatro grupos de samba de roda que se apresentaram ganharam o cachê de R\$ 1.000,00, ao passo que o cantor de arrocha Pablo levou R\$ 130.000,00¹³². Em meio à crise econômica do país, os cachês do samba permaneceriam baixos, ao passo que a programação do São João Feira do Porto crescia em tamanho e valor de cachês. Como exemplo, no São João Feira do Porto de 2019 o cantor Luan Santana recebeu o cachê de R\$ 250.000,00¹³³. O Samba de Roda de Dona Dalva mantém, desde 2017, o seu boicote à programação oficial e segue a promover atividades gratuitas na Casa do Samba de Dona Dalva durante os festejos. Em todos os anos abordados aqui (2016-2019), os grupos Samba de Roda Esmola Cantada, Samba de Roda Filhos do Caquende e Samba de Roda Filhos da Barragem fizeram parte da programação oficial do São João Feira do Porto.

Concomitante à saída do Samba de Roda de Dona Dalva da festa e à diminuição dos cachês, houve a reintrodução na programação oficial da festa do Samba de Roda Filhos de Nagô, de São Félix. Já em 2018 o grupo Semente do Samba passou a fazer parte da programação. Para o *presidente* do grupo, Nal Nego Bom, a inserção na programação do São João não era uma questão de valor monetário, mas de legitimação do jovem grupo em Cachoeira. Ao falar da apresentação do grupo em 2018, Nal fez questão de ressaltar que muitos não acreditavam na sua capacidade de tocar no palco principal e que as críticas caíram por terra com o sucesso da *tocada*. Em 2019, eles estavam novamente na programação do palco principal do São João Feira do Porto.

4.1.2. A Festa de Nossa Senhora da Boa Morte e Glória

A Festa de Nossa Senhora da Boa Morte e Glória – Festa da Boa Morte e Glória ou, mais recorrentemente, apenas Festa da Boa Morte - compreende um ciclo de eventos que tem início quarenta dias antes de sua parte pública. O calendário anual começa com o recolhimento da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte em um aposento reservado da casa da *provedora* da festa, na qual a santa estava alojada desde o ano anterior. Quinze dias antes da festa, a imagem retorna à sede da

¹³² Disponível em <https://doem.org.br/ba/cachoeira?dt=2017-06-05>. Acesso em 13 jun 2019.

¹³³ Disponível em <https://doem.org.br/ba/cachoeira?dt=2019-05-08>. Acesso em 23 jun 2019.

Irmandade da Boa Morte, quando também acontece a *confissão das irmãs* e as eleições para os cargos de *escrivã*, *tesoureira*, *provedora* e *procuradora geral*¹³⁴ da festa do ano seguinte. No sábado que antecede o dia 13 de agosto, as irmãs promovem a *esmola geral*, em que saem pelas ruas de Cachoeira recolhendo esmolas para a realização da festa. Após o final dos festejos públicos, as atividades ainda seguem até meados de setembro, pois ao oitavo dia desse mês toma posse a Comissão da Festa do ano seguinte, findando-se o ciclo de atividades anuais com a ida da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte para a casa da irmã que ocupará o cargo de *provedora* da próxima festa (Marques, 2008).

Uma parte das atividades da Festa da Boa Morte e Glória, que não consta no seu calendário público, é restrita às irmãs e eu não as acompanhei durante o meu período de campo. Refiro-me a elas sobretudo através do trabalho de Marques (2008). Já o período público da festa se concentra entre os dias 13 e 17 de agosto, tendo o Dia da Ascensão de Maria, 15 de agosto, como ponto central. Esse dia marca a inflexão do luto pela morte de Maria para a comemoração de sua ascensão aos céus. Durante esse período, Cachoeira se enche de fotógrafos, cinegrafistas, jornalistas, políticos e turistas brasileiros e estrangeiros, o que evidencia a visibilidade e reconhecimento que a festa alcançou nas últimas décadas. Durante meu período em campo, acompanhei a parte pública das festas de 2015, 2016 e 2017.

Neste capítulo, minha atenção recai sobre a parte pública da Festa da Boa Morte e Glória, buscando compreender como os repertórios musicais da festa se relacionam com os seus diferentes eventos. Embora o samba seja um dos principais repertórios da festa, aqui ele divide o protagonismo com as marchas fúnebres, as

¹³⁴ Sobre as funções atreladas a cada cargo, Marques (2008, p.76) descreve: “A procuradora geral é quem carrega o nicho de Nossa Senhora nas saídas à rua e durante as procissões. Ela trabalha diretamente com a escritã passando atividades e fazendo coletas. Como já dissemos é a provedora da festa é quem organiza os preparativos de feitura das roupas das santas, da alimentação, dos ornamentos e das flores e restauros na sede. Ela planeja a Festa com as outras irmãs que trabalham com ela, em especial a tesoureira. A tesoureira cuida das cartas da confecção das cartas para os óbulos, as compras, suprimentos, arrecadações. A escritã também trabalha com as cartas, a produção das tarefas, doações, produção de velas. A produção das velas é um assunto que merece interesse. As próprias irmãs antigamente tinham sua produção própria de velas. Essa era a função da escritã, mas qualquer uma delas pode aprender e desenvolver”. Outro trecho do mesmo trabalho (*op. cit.*, p.66) complementa que “A preparação das irmãs, da Sede, a escolha das roupas de Nossa Senhora, as ornamentações florais, os convites, os santinhos, a contratação das filarmônicas e dos sambas, tudo isso é feito por um grupo de quatro mulheres lideradas pela Provedora da Festa. Ela é quem dirige a Festa. Além da provedora, existe a tesoureira (parceira de trabalho da provedora), a procuradora geral e a escritã (parceira de trabalho da procuradora geral).”

marchas festivas, as cantigas de orixá e as valsas tocadas pelas bandas filarmônicas. Mais que isso, os *sambadores* dividem o próprio samba com os músicos das bandas filarmônicas que, como veremos, executam alguns sambas em um momento crucial do festejo.

O primeiro dia de festa pública da Boa Morte, 13 de agosto, começa com a reza do Ofício de Nossa Senhora na sede da Irmandade da Boa Morte, evento fechado ao qual eu não tive acesso. Por volta das dezenove horas, as irmãs saem da porta dos fundos da sede da Irmandade, localizada no Largo d'Ajuda, fazendo a anunciação da morte de Nossa Senhora. Elas saem vestidas de branco carregando o esquife com a imagem de Nossa Senhora e entoam lamentos para a santa. O cortejo desce do Largo d'Ajuda em direção a rua Ana Neri, passa pela rua 25 de Junho e volta pela rua dos fundos da Igreja Matriz até a capela que se encontra ao lado da porta frontal da sede e que também é de propriedade da Irmandade. Ali é realizada uma missa.

Ao final da missa, as irmãs retornam para a sede da Irmandade, onde é servida a *ceia branca*, principiada por uma reza coletiva das irmãs ao redor da mesa servida. Esta ceia é interditada de carne vermelha e azeite de dendê e deve ser comida dentro da sede da Irmandade, ao contrário da distribuição de comida de outros dias da festa, quando se come do lado de fora. Como na *ceia branca* ainda reina o luto sobre a festa, não há execução de nenhum tipo de música durante a distribuição de comida, sendo que ela está presente apenas nos lamentos cantados pelas irmãs durante o cortejo e nas músicas litúrgicas cantadas pelo coro da missa. No primeiro dia, nem as bandas filarmônicas estão presentes.

O segundo dia da festa é o do enterro simbólico de Nossa Senhora da Boa Morte, que começa com um cortejo que leva o corpo da capela, onde era velado, pelas ruas de Cachoeira. As irmãs da Boa Morte vestem suas becas fúnebres - vermelhas e pretas – e cobrem as cabeças com lenços brancos. Da capela sai o cortejo do enterro encabeçado pelas irmãs, que circundam o esquife que leva o corpo de Nossa Senhora da Boa Morte. Atrás, segue a banda filarmônica Minerva Cachoeirana. O repertório é composto de marchas fúnebres. Se no primeiro dia da festa o cortejo não é seguido por muitas pessoas, no segundo dia ele já fica cheio de turistas, fotógrafos e cinegrafistas. Muitos dos fotógrafos se acotovelam entre si e com o público para conseguirem se posicionar melhor. Por essa razão, o cortejo das irmãs é seguido por

mais de uma dezena de seguranças, que de terno e gravata fazem um cordão de isolamento ao redor delas e do caixão.

Saindo da capela, o cortejo segue pela rua Treze de Maio até a Praça dos Correios, descendo até entrar pela travessa Camarão, onde logo reencontra a rua Treze de Maio e continua até a sede da Minerva Cachoeirana, de onde retorna à capela da Irmandade. O caixão é deixado na frente do altar e, então, dá-se início à missa de corpo presente. Finda a missa, o cortejo sai novamente com o esquife, fazendo o rápido caminho que liga a capela à entrada dos fundos da sede, no Largo d'Ajuda. Essa noite precede a subida de Nossa Senhora aos céus, fazendo com que o luto que até então vestia a festa e a feição das irmãs se converta em alegria e gozo.

O terceiro dia da Festa da Boa Morte e Glória é justamente o que marca a passagem do luto para a comemoração: é quando Maria ascende aos céus, convertendo-se em Nossa Senhora da Glória. O luto se dissipa e dá lugar à alegria que, até então contida, explode. O cortejo e a missa, antes noturnos, passam a ser matutinos (Marques, 2008). A cidade é despertada às seis horas com uma profusão de fogos de artifício, chamando a todos para a marcha festiva e a missa em comemoração à ascensão de Nossa Senhora e à posse da comissão organizadora da festa do ano seguinte.

Antes da missa, as irmãs saem em procissão acompanhadas de duas bandas filarmônicas: a Minerva Cachoeirana e a Lyra Ceciliana. As irmãs se posicionam entre as duas bandas, carregando o andor da santa em pé e simbolicamente viva. As bandas se alternam no repertório composto de dobrados e marchas festivas: quando uma banda toca três ou quatro peças – cerca de quinze minutos –, a outra faz silêncio. No ambiente festivo da procissão que comemora a ascensão de Nossa Senhora, esse silêncio pode ser visto como um sinal de respeito, sobretudo se levarmos em consideração a centenária rixa entre as duas bandas. Nos anos em que acompanhei a festa, Clarício foi o maestro responsável pela condução da Minerva, na qual tocava saxofone alto Jhan, filho de Zel do Samba e *sambador* do Filhos do Caquende¹³⁵. Ao longo da caminhada, já sob o forte sol da manhã, as irmãs dançam com muita alegria. O cortejo sai da capela da sede e vai para a rua Ana Neri, de onde segue pela rua

¹³⁵ Jhan foi o único, portanto, a tocar na festa tanto com as filarmônicas, como com os grupos de samba de roda.

Treze de Março até as proximidades da sede da Lyra Ceciliana, retornando pela rua Treze de Maio – quando passa em frente à sede da Minerva – até a capela.

Seguida à procissão, é celebrada a missa que, como nos dias anteriores, é rezada na capela da sede, agora ornamentada de flores e com a imagem da santa em pé (Costa de Castro, 2005). Na missa as irmãs vestem a beca gloriosa (Marques, 2008), também vermelha e preta com lenço branco, à qual se somam pulseiras, colares e anéis dourados e de madrepérola. É nesse momento que há a maior concentração de autoridades e políticos, que, em sua maioria, passam em Cachoeira a manhã do terceiro dia da festa e acompanham a missa e a procissão que a sucede¹³⁶.

Depois da missa, acontece a *quadrilha das irmãs*, também por elas chamada de *valsa*. Uma arregimentação de músicos das bandas filarmônicas permanece na festa depois do cortejo, com predominância de músicos da Lyra Ceciliana, o que, de certo modo, equilibra a presença solo da Minerva no cortejo fúnebre. A *quadrilha* dura menos de uma hora e começa com o toque de valsas, passando a um repertório de cantigas de orixá para, então, emendar em um longo pot-pourri de *sambas corridos*¹³⁷. Segundo Marques (2008), a *quadrilha* guarda semelhança com os antigos carnavais de salão.

As irmãs dançam as valsas em par com os presentes e depois formam uma grande roda que gira ao som das cantigas de orixá. A *quadrilha* é feita na parte dos fundos da sede, um amplo salão de pé direito de mais de três metros, no qual o som dos sopros e da percussão reverbera. Além da pressão sonora, o calor é muito forte; o andamento das músicas acelera e a dança começa a ficar cada vez mais enérgica. Todos suam muito e na medida em que rodam as irmãs soltam gritos e vivas à Nossa Senhora e aos orixás saudados nas cantigas. Parece que, a qualquer momento, alguém vai *virar no santo*. Quando os músicos começam a tocar os *corridos*, as irmãs se dividem em duas ou três rodas menores, entrando uma a uma para sambar no centro de cada círculo. Ao findar a música, abre-se a porta que dá para a escadaria e as irmãs sobem para almoçar.

¹³⁶ Em 2016, por exemplo, estavam presentes o governador baiano, Rui Costa, e o então Secretário de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Jorge Portugal. No passado, a festa já foi frequentada por outros governadores como Antônio Carlos Magalhães e Paulo Souto (Costa de Castro, 2005) e o escritor Jorge Amado, cuja morte ocasionou a interdição do samba na festa de 2000 (Marques, 2008).

¹³⁷ No ano de 2017 a *quadrilha* foi finalizada, após o bloco de *corridos*, pelo frevo Vassourinhas, composto pelos pernambucanos Matias da Rocha e Joana Batista Ramos.

Ao longo dos anos, a minha sensação ao participar da *quadrilha* foi a de entrar em uma espécie de transe, que se encerra abruptamente quando a banda para de tocar. Ainda que a marcha festiva já tenha marcado, pouco antes, a transição do luto para a alegria, parece que é apenas durante a quadrilha que o luto é extravasado, retirado do lugar profundo em que estava guardado ao longo dos dias anteriores. É a *quadrilha* que consagra a transição do luto para a alegria e são as bandas filarmônicas as responsáveis pela modulação do repertório que leva de um momento a outro da festa. Se na noite do dia anterior a Minerva tocava marchas fúnebres, na manhã daquele dia as duas filarmônicas da cidade passaram a um repertório de dobrados e marchas festivas ao qual se seguiu uma nova transição de repertório, dessa vez realizada ao longo de um único evento: a *quadrilha*. Nele, um repertório de festa de salão – a valsa –, deu lugar às cantigas de orixás, que, por sua vez, deram lugar ao samba. Nesse momento, a participação das bandas filarmônicas na Festa da Boa Morte e Glória é encerrada: dali em diante, o repertório da festa será de sambas e tocado exclusivamente por *sambadores*.

A festa, a partir daí, é entregue ao samba. A transição até ele, contudo, é feita pelas bandas filarmônicas, pois são elas que têm a capacidade de transitar entre repertórios que lidam com a morte¹³⁸ e com a vida: de marchas fúnebres à marchas festivas, chegando até os sambas. Após tocarem os sambas, as bandas filarmônicas cedem o lugar para os grupos de samba de roda, que já “assumem a responsabilidade” num momento em que a festa comemora a vida e que a modulação de repertório já foi encadeada de modo a chegar ao samba. Por volta das dezesseis horas do terceiro dia é servida a feijoada, distribuída pela porta dos fundos da sede, que dá para o Largo d’Ajuda e para o palco em que são feitas as *tocadas* de samba e as demais apresentações musicais da festa. Com a chegada do samba, começa também a

¹³⁸ Marques (2008) afirma que a banda filarmônica Minerva Cachoeirana possui um vasto acervo de partituras de marchas fúnebres. O maestro Clarício Marques me confirmou pessoalmente a mesma informação. Marques (p.114) ainda afirma ter feito uma etnografia em uma “tocata para os mortos realizada anualmente pela Minerva Cachoeirana em 2 de novembro nos cemitérios de Cachoeira. Trata-se de uma tocata tão solene quanto qualquer outro compromisso da Filarmônica, sendo que são feitos inclusive ensaios para essa apresentação. Observamos, no entanto, que diferentemente de outras tocatas em que a Minerva já sai tocando a partir de sua sede até o local do evento, para essa tocata é cumprida a caminhada e o retorno dos cemitérios rigorosamente em silêncio. Segundo o sub-regente e clarinetista Marcio Lima essa apresentação é um compromisso religioso, sentimental e ético cuja função é ‘tocar em memória de quem já se foi’ e de ‘alegrar os mortos’.”

distribuição gratuita de comida, que nos dois dias que se seguem alimentarão centenas, se não milhares, de pessoas.

Nascimento (2019b, texto inédito) afirma que o momento de distribuição de comida acompanhada de samba era chamado de *regabofe*. Segundo o autor, até os anos 1980 o samba era feito com poucos instrumentos, especialmente viola e pandeiro, sem sonorização e por *sambadores* que tinham parentesco com as *irmãs da boa morte*. Com o tempo, além do crescimento no número de turistas, as atividades dos últimos três dias de festa se tornaram cada vez mais espetacularizadas. O samba, antes feito sem o uso de microfones e por poucos *sambadores*, passou a ser feito com sonorização e por grupos de samba de roda. Marques (2008) afirma que o palco foi montado pela primeira vez apenas em 2006: antes disso, os grupos de samba de roda, mesmo que com microfones e sonorização, tocavam no chão em meio ao público.

Apesar do número massivo de pessoas nas edições da festa a que estive presente, Nascimento (2019b, texto inédito) conta que até os anos 1970 as procissões e demais atividades eram acompanhadas por um pequeno número de pessoas. As atividades realizadas dentro da igreja eram feitas em um pequeno altar na entrada da Matriz de Nossa Senhora do Rosário, ao passo que as atividades privadas tinham lugar na Casa da Estrela, antiga sede da Irmandade na rua Ana Neri. Foi a partir dos anos 1980 que a Bahiatursa impulsionou o turismo na Festa da Boa Morte e Glória, em consonância com o que vinha fazendo com outras festas de largo no estado.

O incentivo ao turismo coincidiu com um sério conflito entre as irmãs e a Igreja Católica. Nascimento (*idem*) conta que, em 1985, a Igreja Católica desativou a Irmandade da Boa Morte e reteve todos os seus bens, inclusive as imagens necessárias para a realização da festa. O conflito durou mais de dez anos e envolveu a Justiça, a Prefeitura Municipal e o Governo do Estado. Ele acabou com a saída da Irmandade da Boa Morte da estrutura organizacional da igreja, fazendo com que a corporação religiosa se tornasse uma associação civil em 1995. Durante o conflito, as missas da festa migraram da Matriz para a Igreja de Cosme e Damião (Igreja Católica Brasileira) e daí para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Foi também em 1995 que a Irmandade inaugurou a sede atual, que ocupa dois imóveis comprados com doações de militantes e organizações negras do Brasil e dos Estados Unidos e reformados pelo Governo do Estado da Bahia. A partir de então, as missas e todas as demais atividades passaram a ser realizadas no amplo espaço da nova sede. O conflito aproximou a

Bahiatursa e representantes do movimento negro da Irmandade, contribuindo para que a festa se tornasse cada vez mais concorrida e conhecida dentro e fora do país.

Ainda é feito no chão, contudo, o primeiro evento dos *sambadores* na programação da festa. Há décadas dona Dalva organiza no terceiro dia um cortejo que sai da sua casa e vai até a sede da Irmandade. Interrompido por alguns anos, o cortejo foi retomado com a inauguração da Casa do Samba em 2009, passando a sair de lá em direção ao Largo d'Ajuda. É comum que grupos musicais de outras cidades – especialmente Salvador e Belo Horizonte¹³⁹ – venham para o cortejo e acompanhem o grupo. Participam do cortejo instrumentos de corda e de percussão, todos sem sonorização, o que vale também para as vozes. Em 2017, a instrumentação dos *sambadores* de dona Dalva era: timbal, pandeiros, *taubinhas* e *timba*¹⁴⁰; já a instrumentação do grupo Samba de Terreiro, de Belo Horizonte, era: dois *djembês*, baldes com porcas soltas tocados por mulheres como fossem *xequerês*, um trompete e uma viola de dez cordas de regra inteira, tocada pelo violeiro mineiro Carreteiro.

O cortejo sai da Casa do Samba pela rua Ana Neri e segue pela rua Treze de Março, entrando pela travessa Camarão e seguindo até a orla do rio Paraguaçu, onde entra pela Praça Goés Calmon para subir a Ladeira d'Ajuda em direção ao largo. A chegada ao Largo d'Ajuda coincide com a distribuição da feijoada e dá início à primeira apresentação de samba realizada na festa, à qual se seguem as *tocadas* dos grupos de samba de roda da cidade no palco, agora já com sonorização. O cortejo se desfaz em uma roda em que primeiro samba dona Dalva. Algumas irmãs saem da sede para também *correr a roda* e sambar junto ao grupo.

Nos anos em que acompanhei a festa, a direção de palco e a apresentação das atividades ficou a cargo de Valmir da Boa Morte. Até 2004, as *tocadas* de samba dos últimos três dias de festa eram feitas pelo grupo Samba de Roda Amor de Mamãe, do *sambador* Dedão. Profundo conhecedor do samba do *tempo antigo*, Dedão era o preferido pelas irmãs para fazer as *tocadas* da festa. Com a sua morte e o consequente fim do Amor de Mamãe, vários grupos da cidade passaram a se revezar na festa: entre 2015 e 2017, assisti a *tocadas* do Samba de Roda de Dona Dalva, do Samba de Roda

¹³⁹ No caso de Belo Horizonte, por dois anos o grupo Samba de Terreiro visitou o Samba de Roda de Dona Dalva durante a Festa da Boa Morte e Glória e participou do cortejo.

¹⁴⁰ Estavam seu Gilson (genro de dona Dalva), Alan (neto de dona Dalva) e Ryan (irmão mais novo de Nal Nego Bom e membro tanto do grupo Semente do Samba e do Samba Mirim Flor do Dia).

Esmola Cantada, do Samba de Roda Filhos do Caquende, do Samba de Roda Filhos da Barragem e do Samba de Roda Filhos de Nagô. Também percebi que muitos *sambadores* da cidade vêm ao Largo d'Ajuda assistir às *tocadas* dos outros grupos, o que é pouco comum em outros eventos, mesmo no São João Feira do Porto. Sempre que um *puxador* avista no público outro *sambador*, costuma cumprimentá-lo ao microfone e agradecer a sua presença.

O terceiro dia de festa começa às seis horas com a *alvorada* e adentra a noite com a programação de apresentações musicais e discursos no palco. Ainda que o predomínio seja das *tocadas* de samba, existem algumas exceções na programação de um ou outro ano, como as apresentações dos grupos Jêje Nagô e Orquestra Reggae de Cachoeira. Mesmo que parte da programação oficial da festa, esses shows acontecem pela noite, quando as irmãs já estão recolhidas. Essas apresentações noturnas não cumprem funções específicas e nem contribuem para as obrigações das irmãs, caracterizando-se como uma programação voltada para o entretenimento dos milhares de turistas que vêm a Cachoeira acompanhar a festa. Entre 2015 e 2017, os shows de grupos artísticos – que não de samba - se limitaram ao terceiro dia da festa, quando há um pico no número de turistas na cidade. As próprias *tocadas* de samba de roda que integram a parte ritual da festa acabam por se alongar muito além das obrigações das irmãs e continuam mesmo depois que elas já estão recolhidas, animando os cachoeiranos e turistas que adentram a madrugada nos bares da cidade. Esse não é apenas o dia mais longo, mas também o mais intenso da programação.

Já no quarto dia a cidade amanhece tranquila e com um número reduzido de turistas, pois a maioria deles acompanha apenas os três primeiros dias da festa. Pela tarde é feita a distribuição do cozido, um prato em que carnes de boi e de porco são cozidas junto a uma grande variedade de legumes e verduras¹⁴¹. A distribuição é feita mediante espera em uma fila única e costuma se alongar por algumas horas enquanto acontecem as *tocadas* alternadas de dois grupos de samba de roda no palco. Uma parte do largo é ocupada pela fila e pelas pessoas que encontram nos degraus das calçadas e nas escadarias da Capela d'Ajuda lugares para se sentar e comer; já a outra parte é preenchida pelo público da *tocada*, no centro da qual se forma uma grande roda para a dança. Ao contrário do São João Feira do Porto, em que o público é

¹⁴¹ São vegetais comuns no cozido: repolho, cenoura, maxixe, batata, batata-doce, mandioca, chuchu e abóbora

contido e pouco participativo, na Festa da Boa Morte e Glória as *tocadas* têm um público animado e disposto a dançar, mesmo com a distância física entre tocadores e público causada pelo palco.

Ao longo do quarto dia, ainda há outro evento que não faz parte da programação oficial da Festa da Boa Morte e Glória, mas que acaba se misturando com ela, tanto por acontecer no Largo d'Ajuda, como por ser obra de dona Dalva. O quarto dia de festa cai sempre no dia de São Roque (16 de agosto), santo venerado por dona Dalva, que é filha de Obaluiaê, orixá relacionado a esse santo. Por isso, dona Dalva e sua família organizam uma procissão de São Roque que sai da residência dela com o acompanhamento de uma pequena *charanga* de sopros e percussão¹⁴². A concentração começa às quinze horas e cerca de uma hora depois sai o andor com a imagem de São Roque, que é carregado por quatro homens¹⁴³ até a Capela de Nossa Senhora d'A Ajuda, onde é rezada uma missa em homenagem ao santo. Ao longo do cortejo, na ida e na volta, a *charanga* toca apenas duas músicas, características do catolicismo da Renovação Carismática (Maués, 2000): *Erguei as mãos e dai glória a Deus* e *Jesus vai passar aqui*. Na volta o cortejo termina na Casa do Samba de Dona Dalva, onde o andor com o santo fica até o próximo ano.

O quinto dia da Festa da Boa Morte é, em sua maior parte, ocupado pela preparação do caruru que será distribuído ao final da tarde. A preparação é responsabilidade da *comissão organizadora* da festa do ano seguinte em colaboração com as auxiliares contratadas para ajudar nos dias de festa (Marques, 2008). Enquanto cortam os quiabos, tal qual nos *carurus* domésticos, as irmãs *puxam* sambas acompanhadas de palmas. Por volta das dezoito horas o caruru é distribuído ao público, enquanto as *tocadas* dos grupos de samba de roda acontecem no palco do mesmo modo que no dia anterior.

¹⁴² Em 2017 a *charanga* era composta de cinco músicos: uma caixa grave, dois trompetes, uma tuba e um trombone.

¹⁴³ A pedido de dona Dalva, em 2017 eu carreguei o andor durante toda a procissão. Dado o peso do andor, carregá-lo é um gesto de martírio, acarretando dores musculares e hematomas. O martírio ganha maior relevância ao se tratar de São Roque, santo cujo corpo é coberto de feridas, do mesmo modo que o orixá com quem tem relação em Cachoeira, Obaluiaê, tem o corpo coberto de chagas da varíola. Cheguei à capela nos limites de minha forças e ao entrar na igreja, ouvir os aplausos dos presentes ao santo, descer o andor no chão em frente ao altar e receber sobre minha cabeça a bênção das pipocas de Obaluiaê – que representam as suas chagas -, fui acometido de forte emoção.

Ao final da última *tocada*, todas as irmãs saem da sede em seus trajes de *baiana* e formam uma roda na qual sambam e se despedem do público, voltando ao interior da sede para ficarem recolhidas. Ainda que toquem *corridos* para o público presente na festa, quando as irmãs saem para sambar o grupo que está no palco toca apenas os *barraventos* do seu repertório, pois este é o tipo de samba preferido das irmãs.

Esse é o segundo momento que as irmãs saem todas juntas e vestidas com os trajes de *baianas* para sambar: o primeiro é durante a *tocada* de abertura dos grupos de samba de roda no terceiro dia da festa. As irmãs abrem e fecham o ciclo da festa em que predominam o samba e a distribuição de comida. Assim que, no quinto dia, elas *correm a roda* e voltam para dentro da sede, o grupo encerra a *tocada*. Está finalizada, portanto, a parte pública da Festa da Boa Morte e Glória. As irmãs se recolhem para um ritual fechado e, segundo Marques (2008), recebem os seus orixás a partir do canto acompanhado de palmas, o *paô*. Aquela irmã em que o orixá não se manifestar, saberá que a hora da sua morte está próxima. No sexto dia as irmãs saem do recolhimento e, embora a parte pública da festa já tenha acabado, elas se vestem de branco e vão em procissão até a orla do rio Paraguaçu, onde tomam um barco que as leva até a Pedra da Baleia. Ali é feita uma oferenda para Iemanjá.

Desde a *quadrilha* até o final do quinto dia de festa, as irmãs vestem os seus trajes de *baiana*, demonstrando a conexão entre o samba, a distribuição de comida e o uso dos trajes. Esses são compostos de *chagrins* (chinelos), saias com anáguas, panos da costa e muitas joias e adereços. As irmãs da Boa Morte são conhecidas também como *negras do partido alto*, o que segundo Marques (2008) denota a condição socioeconômica privilegiada e a posição de destaque social das irmãs desde a fundação da Irmandade no século XIX. A conotação de *negras de partido alto* é também associada às mulheres negras que atuam como *ganhadeiras* ou *quituteiras*, ou seja, que trabalham com o comércio de alimentos na rua, ocupação recorrente de mulheres negras em Cachoeira desde o século XIX (*idem*). Por sua vez, as *quituteiras* podem ser conhecidas como *baianas de tabuleiro*.

Já no samba as *baianas* são figuras relevantes, a ponto de dona Dalva afirmar que não existe samba de roda se o grupo não tiver *baiana* e, por isso, seu grupo nunca se apresenta sem elas. Outros grupos da cidade também se apresentam com *baianas*, entretanto, apenas em ocasiões especiais – como o Filhos do Caquende e o Semente

do Samba. A avó de dona Dalva, dona Teté, também foi irmã da Boa Morte e foi nela que dona Dalva se inspirou para fazer os trajes das *baianas* do seu grupo quando, nos anos 1950, ainda estava longe de entrar para a irmandade. As *baianas* são figuras presentes em outros grupos do Recôncavo Baiano, tendo chegado às escolas de samba do Rio de Janeiro, que desfilam sempre com uma *ala das baianas*, cujos trajes são similares aos aqui citados (Lopes&Simas, 2015).

A importância que o samba assume no ciclo ritual da Festa da Boa Morte e Glória leva a crer que exista uma relação próxima e antiga das irmãs, ou de pelo menos parte delas, com o samba. Em entrevista para Marques (2008, p.116), a já falecida *juíza perpétua* da Boa Morte, dona Estelita Souza Santana afirmou que

A Boa Morte foi nascida da senzala e na senzala nasceu o samba porque na Boa Morte não existe dança, só existe samba. Então a Boa Morte é protegida, é nascida do samba, e do samba foi que nasceu os cânticos da Boa Morte porque ela foi ensaiada pelas senzalas, pelos porões, pelos escravos, então existe samba na Boa Morte.

O samba aparece na fala de dona Estelita como uma origem da Irmandade da Boa Morte que remete aos tempos da escravidão. Esse lugar de fundamento contrasta com a ideia de que o samba seria o retorno à vida cotidiana ou a transição para o momento profano da celebração. O samba é um elemento ritual da Festa da Boa Morte: é através dele que as irmãs podem celebrar a vida, ainda que na festa de uma irmandade voltada para os ritos mortuários. Como afirma dona Dalva, “O samba não tem parte com a morte, o samba tem parte com a vida (...) O samba é a alegria da gente. O samba é a liberdade.” (*apud* Marques, 2008, p. 116). O samba, portanto, está ligado à vida. A comida, por sua vez, também *tem parte* com a vida. Como nos *carurus de Cosme e Damião*, que comemoram a vida pelo nascimento, pela cura e pela fertilidade, o samba na Festa da Boa Morte e Glória é a comemoração da vida, no caso, da sublimação da morte que representa a ascensão de Nossa Senhora aos céus.

É o samba que permite às irmãs o contraponto às obrigações rituais que lidam diretamente com a morte. Enquanto celebram o que é vivo, elas comem no ambiente público, dançam e se vestem como *baianas*. De acordo com Nascimento (2019a; 2019b, texto inédito), Nossa Senhora da Glória está relacionada à vida e Nossa Senhora da Boa Morte, à morte. Respectivamente, a primeira exerce domínio sobre o *Orum*, plano espiritual, ao passo que a segunda sobre o *Aiyê*, plano telúrico. Daí temos um novo conjunto de relações, dado que Nossa Senhora da Boa Morte se

conecta aos orixás ligados à terra ou à morte – Obaluiaê, Ogum, Iansã e Nanã - e Nossa Senhora da Glória com aqueles ligados à vida ou ao nascimento – Oxalá, Iemanjá, Oxum e Nanã. No entanto, Nanã tem domínio sobre os dois planos, assim como Oxumarê também pode fazer a ligação entre eles (*idem*). Morte e vida não apresentam, portanto, uma relação antagônica. Pelo contrário, a relação é de complementaridade e o movimento cíclico entre um e outro plano é essencial, o que é garantido pela ritualização da morte, que, se realizada de forma regulamentada, permite a circulação entre os planos (*ibidem*). Segundo Nascimento (2019a), durante a Festa da Boa Morte as irmãs morrem ritualmente, o que permite que as irmãs vivas entrem no mundo dos ancestrais, o *Orum*, e as irmãs ancestrais retornem ao mundo dos vivos, o *Aiyê*. Novamente, vemos a circulação entre os planos da existência.

Seria possível extrapolar o domínio da Festa da Boa Morte e Glória e fazer uma analogia com a transformação de seres humanos em ancestrais e desses ancestrais em entidades como os *caboclos* e *marujos*. Também nesses casos, a morte é uma transição para outro plano de existência que permite a continuidade da comunicação e da circulação de *axé* entre o *Orum* e o *Aiyê* (Elbein dos Santos, 2012). Não é que Nossa Senhora ou as entidades desconheçam a morte, mas a morte se configura como a transição para outra forma de existir. Em Cachoeira, as entidades são seres vivos, mesmo que desprovidos de existência material: por isso, elas comem, bebem e fumam quando em posse dos corpos de seus *cavalos*.

O samba oferecido aos *caboclos*, por exemplo, é também um repertório dedicado à vida e aos seus desdobramentos em outras formas de existência. De modo similar, os *barraventos* tocados durante a Festa da Boa Morte se configuram como um repertório que comemora a continuidade da vida através da ascensão de Nossa Senhora aos céus. Em ambos os casos, o samba não apenas está relacionado à vida, como também é um repertório essencial para que a circulação de *axé* e de seres entre os dois planos se faça adequadamente. O samba *tem parte* com a vida, mas aquilo que é vivo pode já ter atravessado a experiência da morte. Por isso que na festa de uma irmandade dedicada a rituais mortuários o samba se faz presente, garantindo a complementaridade entre vida e morte e a circulação de *axé* entre os diferentes planos da existência.

Assim, mesmo que feitas no palco e transformadas em espetáculo consumido por turistas, as apresentações dos grupos de samba de roda na Festa da Boa Morte e

Glória são imprescindíveis para o cumprimento das obrigações rituais das irmãs. Com isso, vemos que mesmo o samba feito por grupos institucionalizados em *tocadas* nas grandes festas de largo não respondem apenas a questões profissionais do mercado de serviços culturais de Cachoeira. Pelo contrário, a institucionalização dos grupos de samba de roda que foi moldada, pouco a pouco, pela vida pregressa do samba em Cachoeira, fazendo com que profissionalismo e devoção se misturem.

4.1.3. A Festa de Nossa Senhora d'Ajuda

A Festa de Nossa Senhora d'Ajuda é uma das mais populares de Cachoeira, atraindo milhares de pessoas para as ruas da cidade mas, curiosamente, poucos turistas. A quase ausência dos turistas coincide com a falta de interesse acadêmico: há pouquíssimos estudos sobre essa festividade. Para os cachoeiranos, contudo, a Festa d'Ajuda é um dos momentos mais esperados do ano. Não há *tocadas* de grupos de samba de roda na Festa d'Ajuda: o samba dela faz parte através das *charangas* de sopros e percussão. Durante o meu período em campo, eu acompanhei as edições de 2016, 2017 e 2018 da Festa d'Ajuda.

A povoação que deu origem à cidade de Cachoeira teve início no século XVI ao redor da capela erguida no alto de uma colina e dedicada à Nossa Senhora do Rosário (Nascimento, 2010). Após a construção da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, a capela ficou abandonada, tendo sido doada à família Adorno - fundadora da cidade - e reformada com a contribuição de comerciantes no começo do século XIX, quando foi oferecida à Nossa Senhora d'Ajuda. Na capela teve origem, na década de 1820, a Irmandade de Nossa Senhora d'Ajuda, formada por músicos eruditos ainda antes da fundação das bandas filarmônicas da cidade (*idem*, 2010). Os festejos teriam começado na década de 1870, desde aquela época sob responsabilidade e organização da Irmandade de Nossa Senhora d'Ajuda (*ibidem*, 2010).

Sem embargo, a intensa participação popular que dá ares de folia carnavalesca à festa é bem mais recente. Segundo Barros de Castro (2012b), o carnaval nas ruas e nos salões de Cachoeira era muito importante até meados dos anos 1960, quando entrou em declínio, processo que se acentuou nos anos 1970. Hoje praticamente não há comemorações públicas do carnaval em Cachoeira, o que é curioso em uma cidade conhecida por uma intensa agenda de festas públicas e pelo espírito boêmio da população. Barros de Castro (2012b) relaciona o declínio do Carnaval de Cachoeira

com o crescimento arrebatador do Carnaval de Salvador que, pela proximidade física com a cidade, acabou atraindo para lá os foliões interioranos. Pouco a pouco, a animação carnavalesca dos cachoeiranos foi transportada para outras festas populares, especialmente para a Festa d'Ajuda, cujo número de foliões cresceu ao longo das últimas décadas.

Uma semana antes do início da festa – realizada sempre em novembro –, um bando anunciador de fantasiados sai pela cidade logo pela manhã, avisando aos cachoeiranos a sua chegada. A festa dura dez dias, tendo como marco inicial a saída do Terno do Silêncio, na meia-noite que divide o sábado do domingo, e terminando com o Terno da Saudade, que sai no final da terça-feira da outra semana. Entre esses dois acontecimentos limiares, dezenas de eventos acontecem todos os dias, criando na cidade o regime de exceção das festas populares (Barros de Castro, 2012a). Os *ternos* são cortejos temáticos, também chamados de *embalos*, nos quais uma *charanga* de sopros e percussão é seguida por populares, fantasiados ou não, que dançam enquanto o cortejo se desloca pela cidade. Os principais *ternos* da Festa d'Ajuda - em ordem cronológica - são: Terno do Silêncio (dia 01); o *terno* que se segue à Lavagem das Baianas (dia 01); Terno das Ciganas (dia 03); Terno do Acarajé (dia 04); Terno das Crianças (dia 05); Terno das Cozinheiras (dia 05); Terno da Alvorada (dia 08); e Terno da Saudade (dia 10).

Na programação religiosa da festa há um tríduo em homenagem à Nossa Senhora d'Ajuda no quarto, quinto e sexto dias da festa, culminando na Missa Festiva e na Procissão de Nossa Senhora d'Ajuda no sétimo dia. A missa é precedida em seis dias pela Lavagem das Baianas, que é feita nas escadarias da Capela de Nossa Senhora d'Ajuda, onde é realizada a missa. Por sua vez, missa e procissão precedem o maior e mais esperado acontecimento da festa, o Terno da Alvorada, que sai da frente da Capela d'Ajuda às cinco horas da manhã do oitavo dia de festa e percorre a maior parte dos bairros da sede de Cachoeira, durando até, pelo menos, o meio-dia.

A Festa d'Ajuda é uma catarse coletiva: durante os *ternos*, os cachoeiranos dançam, bebem, pulam e brigam muito. A própria dança peculiar aos *embalos* é uma espécie de boxeio, no qual os joelhos se arqueiam e os braços ficam em frente ao rosto, protegendo-o e se movimentando rapidamente em socos curtos em direção aos outros brincantes. Há uma ética da violência que diz que não se pode bater no rosto e que o correto seria acertar na região do tórax, golpeando com força contida. Nem

sempre essa regra tácita é respeitada e, quando isso acontece, não é incomum que brigas coletivas comecem. Muitas gangues de bairro também usam os *embalos* para se enfrentarem em um território neutro.

O efetivo policial durante a festa é grande, com dezenas de membros da força pública das cidades vizinhas trabalhando em regime de plantão. A Polícia Militar é bastante agressiva ao longo dos *embalos* e desfere a esmo golpes de cassetete ao primeiro sinal de confusão. A violência, contudo, costuma ser restrita ao espaço localizado à frente da *charanga*. Ali concentram-se os cachoeiranos dispostos a bater e apanhar enquanto dançam. Logo em frente desse grupo, prostra-se um grande cordão policial. Parte do divertimento desse grupo de brincantes é atrasar o passo da *charanga*, ao que os policiais do cordão à frente respondem com muitas pancadas de cassetete. Os *embalos d'Ajuda* acontecem na iminência do caos e da violência, mas é impressionante como após a confusão tudo volta ao normal rapidamente. É muito comum que idosos e crianças acompanhem os *ternos*, tendo apenas o cuidado de guardar uma distância segura da *charanga*.

A *charanga* é contratada pela Irmandade de Nossa Senhora d'Ajuda e mantém a mesma formação em todos os *ternos* que constam na programação oficial da festa. São cerca de vinte e cinco músicos dos seguintes instrumentos: 105, caixa, caixa de repique, saxofone tenor, saxofone barítono, bombardino, trombone e tuba. No repertório da *charanga* constam desde marchas festivas e dobrados dos acervos de partituras das bandas filarmônicas da cidade, até clássicos da música popular, músicas que estão em voga na mídia e sambas¹⁴⁴.

Os músicos tocam sem ler partitura¹⁴⁵, mas no caso das marchas festivas e de alguns arranjos para músicas populares, os ensaios são feitos com base nas partituras dos acervos das bandas filarmônicas. As demais músicas, especialmente os sambas e

¹⁴⁴ Não há, contudo, uma regra na definição do repertório, sendo que a qualquer momento é possível que a orquestra surpreenda tocando uma música que pouco ou nada tenha a ver com a vida cotidiana de Cachoeira, como, por exemplo, a canção napolitana *Oh Sole Mio*, composta em 1898 por Giovanni Capurro e Eduardo di Capua, mas popularizada no Brasil pelo tenor italiano Luciano Pavarotti. As músicas que estão em voga no momento costumam ser tocadas na festa de um ano, não sendo repetidas no ano seguinte: por exemplo, a música *Metralhadora* foi uma das mais tocadas na Festa d'Ajuda de 2016, ano em que foi o *hit* do Carnaval de Salvador com a Banda Vingadora, mas não foi mais tocada na edição de 2017.

¹⁴⁵ Em cortejos das bandas filarmônicas, é comum que os músicos fixem a partitura com um pregador de madeira na roupa do músico que marcha à frente, conseguindo, assim, ler a partitura enquanto marcham.

aquelas que estão fazendo sucesso no momento, são tocadas de ouvido. Como me contaram alguns músicos, geralmente um deles fica responsável pela melodia principal e os outros músicos de sopro respondem com contracantos de improviso ou *pegam de ouvido* a melodia principal para também tocá-la, aproveitando que durante o cortejo os temas são repetidos muitas vezes. No caso dos sambas, *pegar de ouvido* é mais fácil, já que todos os músicos têm as suas melodias bem gravadas na memória.

A *charanga* é responsável pelo termômetro do *embalo*: quanto mais rápidas e enérgicas forem as músicas, mais rápidos e violentos serão os cortejos. Assim, há uma escolha cuidadosa de repertório para cada *terno* ou para cada momento dele. No caso de *ternos* que são mais animados e violentos, como o Terno do Silêncio e o Terno da Alvorada, a *charanga* já começa com um repertório mais *pra frente*. Em outros, como o Terno do Acarajé e o *terno* que sucede a Lavagem das Baianas, há uma clara transição de repertório que define dois momentos antagônicos do evento.

A *lavagem* feita pelas *baianas* no Largo d'Ajuda começa com um cortejo que sai do próprio largo e vai em direção à rua 25 de Junho, passando pela orla do rio Paraguaçu para retornar ao largo, quando são quebradas as quartinhas de barro que levam água com alfavaca e flores. Ali as *baianas* usam essa água para lavar com vassouras as escadarias da Capela d'Ajuda, purificando ritualmente esse espaço para a realização da Missa Festiva na semana seguinte. A partir daí, as *baianas* se retiram e o *embalo* começa com a *charanga* tocando sambas, para apenas depois de algum tempo passar para outros repertórios.

O Terno do Acarajé é mais uma das muitas atividades organizadas por dona Dalva e sua família. O cortejo sai da frente da Casa do Samba: a *charanga* se posiciona na rua Ana Nery e as *baianas*¹⁴⁶ saem da casa com tabuleiros repletos de acarajés, abarás e paçocas sobre as suas cabeças. O *terno* vai em direção ao bairro do Caquende, faz a volta no largo homônimo e retorna pela orla do rio, entrando na rua 25 de junho e chegando à Praça dos Correios pela rua Treze de Maio. Ali o cortejo para em frente à Igreja de Santa Bárbara, santa que possui relação com a orixá Iansã e cuja comida votiva é justamente o acarajé. Durante todo esse trajeto, a *charanga* toca músicas de andamento mais lento, como antigas marchinhas de carnaval, a exemplo

¹⁴⁶ Alguns homens também se vestem de *baiana*, o que segundo Barros de Castro (2012b) acontecia com maior frequência na Festa d'Ajuda de décadas atrás.

de *Bandeira Branca* (Max Nunes/Laércio Alves). Até esse momento, quase não há dança no *terno*. Dona Dalva considera sua obrigação cumprida ao parar na frente da Igreja de Santa Bárbara e ali distribuir os acarajés, abarás e paçocas. A *charanga* começa a tocar sambas e as *baianas* formam uma roda, ao centro da qual samba primeiro dona Dalva e depois, uma a uma, as outras *baianas*.

Na edição de 2016, findada a roda, dona Ana disse: “Missão cumprida, agora é com vocês!”. Gritos de *viva Santa Bárbara* ecoaram. A Polícia Militar, que até então acompanhava o cortejo com dois carros, fez-se repentinamente presente com um efetivo de cerca de trinta policiais. As *baianas* se retiraram e voltaram caminhando para a Casa do Samba. O cortejo que havia começado com algumas dezenas de pessoas tinha agora cerca de quinhentas. A *charanga* continuou a tocar sambas, porém em andamento mais acelerado: primeiro *Ai, ai meus amor*, então *Eu vou sim* e *Passarinho*. Os brincantes se posicionaram entre a *charanga* e a Polícia Militar. A partir daí, a dança e a troca de socos começaram. O *terno*, já sem as *baianas*, desceu até o fim da rua da Feira e seguiu pela cidade por cerca de duas horas. Logo a *charanga* passou do samba para outros repertórios. Foi o samba, contudo, o responsável pela transição de um momento a outro da festa, assim como acontece na Lavagem das Baianas.

4.1.4. Outras festas de menor porte

Seria exaustivo apresentar aqui todo o calendário de festas cívicas e religiosas de Cachoeira, pelo simples motivo de que são muitas: a fama que Cachoeira tem de ser uma cidade festeira não foi conquistada gratuitamente. Na maioria dessas festas o samba está presente, quando não na programação oficial, ao menos nos eventos espontâneos que se formam ao redor dos principais acontecimentos. Ainda que tenha acompanhado mais de uma vez a Festa de Nossa Senhora do Rosário (padroeira da cidade), os festejos cívicos da Independência do Brasil no estado da Bahia (02 de julho) e os festejos cívicos da Independência do Brasil no município de Cachoeira (25 de junho), não os abordarei aqui. O motivo é que embora sejam eventos muito interessantes¹⁴⁷, eles pouco acrescentariam ao que pretendo falar sobre o samba.

¹⁴⁷ Acho especialmente interessante a relação dos festejos da Independência com o culto dos *caboclos* no Candomblé em Cachoeira, questão que foi abordada por Vale (2018).

Dentre as festas ainda não abordadas, duas merecem um rápido registro: a Festa da Elevação de Cachoeira à Categoria de Cidade, mais conhecida como o Treze de Março, e a Festa de Iemanjá. A primeira é realizada pela Prefeitura Municipal da Cachoeira e a segunda pela Associação Cultural Iemanjá Ogunté, que reúne *filhos-de-santo* de diversos terreiros de Cachoeira. O Treze de Março apresenta diversas semelhanças com o São João Feira do Porto: a sua programação de shows é uma versão de menor porte daquela que a prefeitura organiza para o São João. Já a Festa de Iemanjá, guardadas as devidas proporções, pode ser comparada com a Festa da Boa Morte: é realizada por uma organização de motivação religiosa que leva a devoção para a praça pública.

Ainda que no Treze de Março a prefeitura use os mesmos moldes do São João, o ensejo não são as comemorações do santo, mas sim a data cívica. São montados palcos nas grandes praças da cidade e a prefeitura contrata uma série de shows de artistas da grande mídia, artistas locais e grupos de samba de roda. Como já apontado, a edição de 2017 causou alvoroço entre os *sambadores* porque o cachê da *tocada* caiu para R\$ 1.000,00. Apenas o Samba de Roda Filhos da Barragem aceitou o cachê. O grupo fez a sua *tocada* ao meio-dia do dia 13 de Março sob um sol escaldante e para um público mínimo. A justificativa da prefeitura para a diminuição dos cachês dos grupos de samba de roda foi a crise econômica, o que não impediu que o prefeito Tato Pereira fizesse uma festa com atrações musicais de grande porte, como o cantor soteropolitano Igor Kannario e a banda La Furia.

O Treze de Março, portanto, é uma festa em que a prefeitura utiliza a lógica da programação do São João Feira do Porto, sem que, contudo, aconteça a mesma profusão de festejos da religiosidade popular pelos bairros. Ali, a comemoração é pela elevação de Cachoeira à categoria de cidade. Os cachoeiranos participam da festa por conta das atrações musicais que nela se apresentam e demonstram pouca ou nenhuma conexão com os eventos cívicos realizados na Câmara de Vereadores da cidade. A programação do Treze de Março, embora represente um custo alto aos cofres públicos municipais, pouco oferece à população cachoeirana em termos de políticas culturais. No caso dos grupos de samba de roda, a festa representa a oportunidade de realizar uma *tocada* para a prefeitura em troca de um cachê miserável.

A realização da festa, contudo, é estratégica para a prefeitura, especialmente no primeiro ano de gestão municipal, já que por acontecer em março, ela se configura

como a primeira ocasião em que o prefeito pode realizar uma festa popular de grande porte e apresentar à população qual será o seu perfil. Não por acaso, o tamanho do Treze de Março de 2017 e a presença do cantor Igor Kannario na programação dominaram por semanas as conversas na cidade, estivessem os cachoeiranos elogiando ou criticando o novo – porém não tão novo assim - prefeito.

Já a Festa de Iemanjá de Cachoeira é realizada no primeiro domingo depois do dia de Iemanjá (02 de fevereiro), desde que haja maré alta durante a tarde para que os barcos que levam os presentes consigam navegar. Caso contrário a festa passa para o domingo seguinte e assim sucessivamente. Os diferentes terreiros que participam da organização da festa podem ou não fazer rituais próprios em suas casas enquanto preparam os balaies que serão dados de presente para Iemanjá. Alguns terreiros fazem a entrega dos seus presentes mais cedo, no mesmo dia, a exemplo do Ilê Axé Icimimó Aganju Didê, do pai Duda de Candola. Localizado no bairro rural da Terra Vermelha, o presente de Iemanjá dessa casa sai às cinco horas. Os *filhos-de-santo* fazem o trajeto de caminhada até o rio Paraguaçu em cerca de duas horas e entregam os presentes logo pela manhã.

A entrega de presentes para Iemanjá no rio Paraguaçu é realizada há muitas décadas em Cachoeira – o cineasta Geraldo Sarno, por exemplo, filmou uma entrega de presente de Mãe Filhinha nos 1970. Já a realização de uma festa de largo em torno da entrega de presentes para a orixá é bem mais recente, datando do começo dos anos 2000, quando foi criada a associação organizadora da festa. Essa pessoa jurídica reúne lideranças de vários terreiros de diferentes nações, mas não representa, obviamente, a totalidade dos terreiros da cidade. Assim, muitos deles não fazem parte da festa e fazem as suas celebrações e entregas de presente de modo independente.

A festa começa logo pela manhã com a *alvorada* e com uma pequena entrega de presentes realizada na orla do rio. Pela tarde, começa na Praça Goés Calmon uma das principais atividades do dia: o *xirê*. Embora seja incomum a realização de *xirês* fora do espaço das casas de Candomblé, em algumas festas públicas eles acontecem na rua, como é o caso da Festa de Iemanjá de Cachoeira e do Bembé do Mercado, em Santo Amaro da Purificação. Para o *xirê* é montada uma estrutura circular de tendas ornamentadas com bambus. *Ogãs* de várias casas se revezam para fazer os toques dos orixás que começam em Exu e terminam em Oxalá. Embora algumas pessoas *peguem santo* durante a festa, o *xirê* não acontece como nos terreiros, nos quais os orixás

descem aos corpos de seus *filhos-de-santo* e são vestidos e saudados pelos presentes. Ao fundo da praça é montado um palco no qual, durante a noite, acontecerão as apresentações musicais.

Após o *xirê*, o *povo-de-santo* de Cachoeira se reúne em frente à Praça Goés Calmon para sair em procissão com os balaies cheios de presentes até o antigo cais do porto de Cachoeira, um pouco depois das ruínas do Hotel Colombo. Ali, dois velhos barcos de médio porte e amarrados um ao outro esperam os *filhos-de-santo*, que neles sobem às dezenas com os presentes, os atabaques e os gãs. Aqueles que não fazem parte desse grupo, sejam cachoeiranos ou turistas, podem seguir os barcos que levam os presentes em pequenas embarcações que oferecem seus serviços na orla¹⁴⁸. Por volta de dezesseis horas, os dois barcos saem em direção à Pedra da Baleia¹⁴⁹, onde são depositados os presentes para Iemanjá. Essa pedra é um lugar sagrado para o *povo-de-santo* de Cachoeira, sendo considerada a morada das *iabás*, orixás femininas ligadas à água: Iemanjá, Oxum e Nanã. As águas salobras do rio Paraguaçu contemplam os elementos das três orixás: respectivamente, a água salgada, a água doce e a lama.

A festa tem o apoio da Bahiatursa e, embora não seja tão frequentada por turistas como a Festa da Boa Morte e o São João Feira do Porto, enche as ruas de Cachoeira de visitantes. Muitos fotógrafos e jornalistas de Salvador fazem o registro da entrega dos presentes. Em 2016, Valmir da Boa Morte me convidou para acompanhar e fotografar a entrega dos presentes em um desses barcos. Neles, os *filhos-de-santo* de diversos terreiros e nações se misturam. Os *ogãs* tocam seus atabaques e cantam cantigas de Iemanjá ao longo de toda a travessia. Alguns dos passageiros acabam *pegando santo*¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Mesmo com o fechamento do porto, o fim do vapor de Cachoeira e a extinção dos saveiros a vela que transportavam mercadoria entre as cidades do Recôncavo Baiano e Salvador, ainda estão em atividade muitos barqueiros em Cachoeira. A maioria deles possui barcos a motor e trabalha na pesca; outros poucos trabalham sob encomenda com o transporte de turistas entre Cachoeira, Coqueiros, São Francisco do Paraguaçu e Maragogipe. Na Festa de Iemanjá, esses barqueiros se posicionam na orla do rio e oferecem os seus serviços aos *filhos-de-santo* e turistas.

¹⁴⁹ Segundo Santos (*apud* Mahin, 2014a), da África Iemanjá ouviu o lamento dos seus filhos em Cachoeira, transformando-se em baleia. Atravessando o Atlântico, chegou ao rio Paraguaçu e, vendo a sua população negra, acreditou estar ainda na África. Ali ficou e se transformou na em pedra.

¹⁵⁰ Nunca me esquecerei de um deles que estava de pé justamente na proa do barco. Logo depois da saída do porto ele começou a fazer saudações a Iemanjá. Muito emocionado, começou a chorar. De repente, sua feição mudou completamente, tornou-se séria e o choro estancou: havia *pegado santo* na proa do barco, balançando o corpo perigosamente para frente e para trás, como se a qualquer momento

Os balaies de presentes levados nos barcos são entregues aos pés da Pedra da Baleia. Na volta, os dois barcos do *povo-de-santo*, que haviam ido amarrados um ao outro, são desatados e navegam de forma independente. Após os barcos oficiais, os particulares também deixam os seus presentes ao pé da pedra sagrada. Feita a obrigação, os *filhos-de-santo* retornam à praça Goés Calmon. No palco começa uma *tocada* de um dos grupos de samba de roda da cidade¹⁵¹. O samba na Festa de Iemanjá ocupa o lugar do relaxamento do sagrado que se segue ao cumprimento da obrigação, de modo similar ao que acontece numa festa de orixá em um terreiro. Nesse caso, é curioso que não apenas o *samba de depois da obrigação* seja feito através de uma *tocada* em praça pública, mas que o *xirê* e a entrega de presentes se tornem uma espécie de espetáculo baseado nos rituais religiosos das casas de Candomblé.

4.2. Das festas de largo ao regime das tocadadas

Como vimos, as festas de largo serviram como um catalisador da institucionalização dos grupos de samba de roda. Apesar de não serem as únicas responsáveis pelo estabelecimento do regime das *tocadas*, foram o impulso fundamental para a transformação do samba em um campo de ação específico atrelado à indústria do turismo e do entretenimento. Foi a partir da transformação do São João e da Festa da Boa Morte em eventos patrocinados pelo poder público com o intuito de fomentar o turismo na região, que as *tocadas* de samba de roda se configuraram como um serviço cultural comercializável.

Não que antes não houvesse a contratação de tocadores para uma ou outra festa, como bem mostra a trajetória de Bau do Samba, que desde criança acompanhava seu pai para tocar samba e forró em festas da região. Isso, contudo, não chegava a formar um mercado de serviços e tampouco havia levado à criação de um sujeito coletivo específico que respondesse aos moldes de grupos artísticos de outras cidades e regiões do país. As *tocadas* trouxeram consigo um novo prestador de

fosse cair nas águas do rio Paraguaçu e ser atropelado pelo próprio barco no qual seguia. Alguém fez menção de puxá-lo para dentro, ao que foi impedido por várias mãos. Seus companheiros tiraram apenas seu quepe e suas sandálias. Não fosse o costume que em Cachoeira adquiri de assistir com naturalidade a acontecimentos fantásticos, eu mesmo não teria acreditado no que vi: o homem foi ao longo de toda a viagem balançando na proa do barco, quase caindo no rio mais de uma dezena de vezes. Quando o barco ancorou, ele *desvirou no santo* e, calmamente, pulou de volta para a terra.

¹⁵¹ Ao longo dos três anos em que acompanhei a festa (2016-2018), vi tocarem ali os grupos Samba de Roda de Dona Dalva, Samba de Roda Filhos do Caquende e Samba de Roda Filhos de Nagô, três grupos em que os *sambadores* têm forte ligação com o Candomblé.

serviços: o grupo de samba de roda. Se podemos localizar a gênese do regime das *tocadas* na década de 1970, o pioneirismo de dona Dalva criou a categoria nativa de grupo de samba de roda consideravelmente antes, ainda em 1958. O que aconteceu na década de 1970, no entanto, é que a equipe da Bahiatursa, ao decidir dar uma cor local ao São João Feira do Porto de 1972, buscou dentre as manifestações culturais da cidade aquela que poderia se adaptar melhor ao palco de uma festa de largo. Como um dos integrantes da equipe, Antonio Moraes, era de Cachoeira e convivia com dona Dalva, logo chegaram ao Samba de Roda da Suerdieck.

É importante notar, contudo, que a categoria de grupo musical existia em Cachoeira já há bastante tempo. As bandas filarmônicas haviam estabelecido ainda no século XIX uma forma de organização específica e institucionalizada de agremiação musical na cidade. Na primeira metade do século XX, músicos oriundos das filarmônicas criariam inúmeras bandas de baile que atuavam nos eventos da elite cachoeirana. Nos anos 1950, as apresentações das bandas de baile se tornaram comuns nos clubes e festas das famílias ricas, assim como no barco a vapor que fazia o transporte de passageiros entre Cachoeira, Maragogipe e Salvador. Tais bandas foram as responsáveis por popularizar o bolero na cidade, cenário em que despontou, nos anos 1960, o grupo musical mais célebre de Cachoeira, Os Tingoãs.

Ainda que com músicos de famílias pobres em suas fileiras, as bandas filarmônicas eram formas de organização da elite local. Mesmo que a Minerva Cachoeirana tenha uma história mais elitista do que a Lyra Ceciliana, ambas são instituições de ensino conservatorial e, até meados do século XX, nenhuma delas era um espaço aberto para a música feita pela população negra e pobre de Cachoeira. Já as bandas de baile - embora fossem formadas por músicos das mais diversas origens e agregassem alguns *sambadores*¹⁵² - não eram grupos de música tradicional local e tocavam, sobretudo, um repertório de boleros, merengues e marchinhas nos espaços das famílias ricas de Cachoeira.

Até os anos 1950, portanto, a concepção de grupo musical não existia para o samba. Foi dona Dalva quem transportou esse modelo de organização para um novo contexto, pelo que relata ter sido muito criticada pela elite da cidade, que, segundo

¹⁵² Seu Pedro Galinha Morta, por exemplo, tocou timbal na banda de baile mais famosa de Cachoeira, a Cuba Jazz.

ela, julgava ousada a atitude daquela operária negra (Entrevista em 09/02/2017). Como me disse Valmir da Boa Morte (Entrevista em 07/02/2017), dona Dalva criou uma *orquestra negra* em contraposição às filarmônicas e bandas de baile apreciadas pelas famílias ricas.

Não são, portanto, as festas de largo que criam a categoria nativa de grupo de samba de roda. No entanto, a transformação dessas festas em uma espécie de festival de música cria uma relação de equivalência entre essa categoria nativa e o conceito de grupo folclórico ou de cultura popular que vinha sendo engendrado no Brasil no contexto de institucionalização desse campo pelos folcloristas e pelos eventos a eles atrelados (Machado Silva, 2017). Esse contexto privilegiou manifestações culturais de caráter performático que se adequavam a uma imagem da cultura popular brasileira - ainda relevante nos dias de hoje - que originalmente foi “construída por Mário de Andrade no interior do Departamento de Cultura de São Paulo, nos anos 1930, e posteriormente retrabalhada pelo Movimento Folclórico Brasileiro” (Muniagurria, 2016, p.160). Era justamente uma formação equivalente a um grupo folclórico ou de cultura popular que a Bahiaturisa buscava para a programação do São João Feira do Porto e de outras festas similares no estado. Em Cachoeira, essa formação se apresentava sob a forma de um grupo de samba de roda. A partir de então, a categoria nativa de grupo de samba de roda vai sendo moldada na relação com o mercado de serviços culturais criado por esse circuito de apresentações de grupos que representavam uma estética autêntica e tradicional (Machado Silva, 2017).

Após o pioneirismo de dona Dalva, outros coletivos de Cachoeira e São Félix que já tocavam no regime dos *sambas de vizinho* decidiram se institucionalizar em grupos de samba de roda ao longo dos anos 1970 e 80, como foi o caso do Filhos de Nagô, do Filhos do Caquende, do Filhos da Barragem e do Amor de Mamãe. Se o São João, a Festa da Boa Morte e a Festa de Iemanjá são eventos que até hoje possuem uma dimensão não espetacularizada e vicinal, a sua transformação em grandes festas de largo fez com que a presença do samba se desse a partir do regime das *tocadas*. Participar da programação dessas festas é um compromisso profissional para os *sambadores*. Por mais que durante esses festejos eles protagonizem eventos menores que possam ser classificados como *sambas de vizinho*, quando levam os seus grupos para os palcos eles estão indubitavelmente prestando um serviço cultural chamado *tocada*.

No caso do Recôncavo Baiano e, especialmente de Cachoeira, esse processo foi intimamente conectado ao desenvolvimento do potencial turístico da região tendo como base o interesse por um turismo de cunho histórico, cultural e étnico. Se pela parte histórica tal turismo era impulsionado pelo conjunto arquitetônico colonial de Cachoeira e pela importância da cidade no ciclo da cana-de-açúcar e nas lutas pela Independência do Brasil, na parte cultural e étnica a mola propulsora do fomento do turismo foram as festas de largo.

O protagonismo na atração de turistas, portanto, não era do samba, mas das festas de largo. Entretanto, o samba passou a desempenhar um papel preponderante na programação oficial dessas festas, tornando-se um atrativo turístico que, com o tempo, ganhou brilho próprio. Nos anos 1980, *tocadas* de samba de roda para turistas se tornaram comuns nos fins de semana de Cachoeira, acontecendo até em pequenos restaurantes. Mais que isso, as *tocadas* passaram a fomentar um mercado local de serviços culturais que não respondiam apenas às grandes festas de largo e ao turismo, mas também a uma rede de eventos musicais cachoeiranos que não dependia mais do Estado ou do fluxo de turistas para acontecer.

Desse modo, desde os anos 1970 e com mais intensidade ao longo dos últimos vinte anos, as *tocadas* fazem parte do cotidiano dos grupos de samba de roda de Cachoeira. Por sua vez, o estabelecimento do regime das *tocadas* teve como contrapartida a institucionalização em grupos de samba de roda de coletivos que já se encontravam para tocar nos *sambas de vizinho*. Por isso, os grupos apresentam núcleos formados por familiares, vizinhos, devotos ou *irmãos-de-santo* cujas relações sempre precedem em muito as datas oficiais de fundação. Para todos os grupos de samba de roda em atividade em Cachoeira podemos encontrar uma história que volta décadas e gerações até o *tempo antigo*. Nessa história de longo prazo é possível vislumbrar esse núcleo que é a razão de ser dos grupos e que faz com que eles sobrevivam por muitos anos mesmo que a sua rentabilidade econômica seja baixa.

O regime das *tocadas* foi tomando forma ao longo do tempo de modo interligado ao desenvolvimento dos próprios grupos de samba roda. Fazer samba passou a designar um campo específico de ação, que foi se descolando da vida cotidiana e se transformando em uma atividade reificada, uma ação notadamente do universo da “cultura”, nos termos de Carneiro da Cunha (2009). Ainda que não tenha deixado de ser uma atividade cotidiana e acessível a qualquer cachoeirano, o samba

passou a existir como um campo dotado de características e regras próprias. O estabelecimento do regime das *tocadas*, a profissionalização de *sambadores* e a institucionalização dos grupos de samba de roda são produtos de um novo contexto para o samba, no qual este é potencialmente recortável do cotidiano de Cachoeira e reificado em eventos musicais e serviços culturais próprios.

Muitos *sambadores* associados ao *tempo antigo* foram enfáticos em me dizer que antes não havia grupos de samba de roda e que o próprio termo “samba de roda” não era usado. Analogamente, Tiago de Oliveira Pinto¹⁵³ afirmou que nos anos 1980 sequer era utilizado em Santo Amaro da Purificação o termo *sambador*. Embora existissem *sambadores* de qualidade acima da média cuja atuação no samba era socialmente reconhecida, não havia a necessidade de categorizar a atuação de alguém a partir desse ofício, já que o samba era algo indissociável da vida cotidiana e dos eventos musicais ligados ao trabalho coletivo, à religiosidade e ao lazer dos cachoeiranos. Em outras palavras, fazer samba não era a atuação profissional de ninguém, fosse como tocador ou como *presidente* de grupo.

Se no segundo capítulo apresentei a história do surgimento e do desenvolvimento dos grupos de samba de roda de Cachoeira, agora o interesse recai em compreender como o regime das *tocadas* opera no cotidiano desses grupos. Como vimos até aqui, as festas de largo foram fundamentais para o estabelecimento do regime das *tocadas*, gerando incentivos econômicos e políticos para a formação dos grupos de samba de roda e criando um campo profissional para a atuação dos *sambadores*. O regime das *tocadas*, no entanto, extravasou em muito as festas de largo desde, pelo menos, os anos 1980. Além das festas de largo, o regime das *tocadas* compreende uma grande variedade de eventos que acontecem tanto em Cachoeira como em outras cidades e estados, tais quais: festas particulares; apresentações em festivais de música e arte; apresentações em instituições culturais; registros audiovisuais; apresentações para turistas; e participações em eventos variados, como, por exemplo, sorteios da loteria estadual, bingos e comícios.

Por isso, pela primeira vez sairemos do ambiente de Cachoeira para acompanhar as *tocadas* dos grupos de samba de roda em outras cidades, notadamente, em Salvador. Descrever as *tocadas* realizadas em território cachoeirano, por um lado,

¹⁵³ Informação colhida em comunicação pessoal com o autor.

permite fazer a distinção entre o regime das *tocadas* e o dos *sambas de vizinho*. Analisar as *tocadas* feitas pelos grupos de samba de roda em outras cidades, por outro lado, ajuda-nos a compreender o estabelecimento do samba como um campo de ação que inaugura novas relações para os *sambadores*, tornando-o potencialmente recortável da complexa rede de relações em que ele opera em Cachoeira. Além disso, tais descrições nos mostram relações de contaminação entre o regime das *tocadas* e o dos *sambas de vizinho*, assim como indicam que a profissionalização dos *sambadores* é uma categoria nativa que não corresponde, necessariamente, às expectativas de profissionalismo de gestores culturais e contratantes de outras cidades e estados.

As *tocadas* podem tomar diversas formas, como mostrarei nas próximas seções. No entanto, é possível propor uma definição básica: uma *tocada* é uma apresentação musical ou registro audiovisual que se configura como um compromisso profissional e remunerado de um grupo de samba de roda.

Ademais, pude identificar algumas características gerais das *tocadas* em Cachoeira:

- Nas *tocadas* sempre há a microfonação de vozes e instrumentos musicais, assim como a sua sonorização ambiente. Isso define uma nova geografia dos eventos musicais, em que a roda formada entre tocadores e público se desfaz e dá lugar a um grupo que toca no palco de frente para o público ou para a câmera, mesmo que o palco não esteja elevado do chão;
- As *tocadas* são um serviço prestado em um mercado de circulação de serviços culturais e a sua remuneração é um cachê, que pode ser eventualmente substituído pelo escambo por bens ou outros serviços ou ainda pelo oferecimento de alguma vantagem, como apoio político ou divulgação do grupo;
- As *tocadas* podem ser intermediadas por terceiros, mas a sua negociação e a decisão pela sua realização ou não é uma prerrogativa da pessoa responsável pelo grupo, geralmente o *presidente*;
- Os *sambadores* possuem a obrigação de fazer parte das *tocadas* do seu grupo e a sua ausência na mesma deve ter uma justificativa plausível, sob risco de, considerada inadequada a sua conduta, ser punido com a suspensão e, em casos mais graves, a expulsão do

grupo. Por isso, os *sambadores* que atuam em mais de um grupo costumam ter uma hierarquia pré-definida de qual grupo atenderão no caso de duas ou mais *tocadas* acontecerem ao mesmo tempo;

- Os *sambadores* precisam seguir códigos de conduta durante as *tocadas*, que correspondem a regras de comportamento definidas objetivamente ou tacitamente pelos *presidentes* dos grupos ou pelos *sambadores* mais velhos e respeitados do conjunto. Aqueles que demonstrarem comportamento inadequado durante uma *tocada* podem ser punidos do mesmo modo que no parágrafo anterior. Não beber álcool em demasia, cumprir os horários combinados, respeitar as ordens do *presidente* e manter uma postura respeitosa com os outros *sambadores* costumam ser regras de ouro dos grupos;
- Embora não exista um tempo pré-definido para uma *tocada*, o comum é que ela dure entre duas e três horas. Os grupos costumam considerar a sua obrigação cumprida depois desse período, mesmo sob eventual queixa do contratante; e
- As *tocadas* apresentam variações de repertórios entre os grupos, mas a base sólida desses repertórios é formada por *barraventos* e *corridos*.

Em termos gerais, o regime das *tocadas* se define por essas características, o que nos mostra a concepção nativa de profissionalismo em Cachoeira. Se a *tocada* for realizada de acordo com os tópicos enumerados acima, um grupo provavelmente será considerado profissional. Claro que, além disso, quanto melhor for a qualidade de sua performance, mais o grupo será respeitado em Cachoeira, o que potencialmente irá gerar convites para novas *tocadas*. A qualidade musical da performance, contudo, não é passível de uma definição geral e objetiva, variando de contexto a contexto. No caso da Festa da Boa Morte, por exemplo, as irmãs valorizam os grupos que tocam *barraventos amarrados*; já no São João ou em festas particulares, grupos que têm *corridos pra frente* como base de seu repertório costumam fazer mais sucesso.

Por isso, ao opinar sobre os grupos de samba de roda, os cachoeiranos emitem comentários que são distinguíveis entre aqueles que abordam a qualidade musical do conjunto – e dizem respeito ao gosto individual ou de um certo coletivo em relação ao samba – e aqueles que se referem ao profissionalismo do grupo. Comentários como

esse grupo tem um barravento bem cadenciado ou *aquele grupo toca um corrido pra frente que ninguém consegue ficar parado* se referem à qualidade musical. Por outro lado, muitas vezes vi pessoas se queixando severamente de um *sambador* que tocou mal ou *arrumou briga* em uma *tocada* por estar embriagado, o que se refere ao profissionalismo do grupo e, mais especificamente, à capacidade que o *presidente* tem em manter o controle sobre os seus *sambadores*. Os grupos de samba de roda buscam se diferenciar em termos de performance musical, porém a maioria segue padrões similares de profissionalismo nas *tocadas*, o que é fundamental para o seu sucesso no mercado de serviços culturais de Cachoeira.

4.2.1. As tocas em festivais e eventos turísticos

Tanto pelo fomento da Bahiatursa às festas de largo, como pelo crescimento do fluxo de turistas em Cachoeira a partir dos anos 1970, vimos que o turismo foi uma das principais causas da institucionalização dos grupos de samba de roda e do estabelecimento de um mercado local de serviços culturais em que se enquadram as *tocadas*. Atualmente, além das festas de largo, o fluxo de turistas também é grande nos festivais artísticos e culturais realizados em Cachoeira.

Sob o impacto de uma nova agenda de políticas culturais nos anos 2000 (Muniagurria, 2016) e, com maior intensidade, após a abertura do *campus* da UFRB em 2006, Cachoeira se tornou palco de mais de uma dezena de festivais de diversas linguagens artísticas. A presença de *tocadas* de samba de roda na programação desses festivais não é regra, porém é recorrente. Por sua vez, os turistas que vêm à cidade para tais eventos costumam ter o interesse em conhecer a “cultura local” e, normalmente, frequentam os eventos ligados ao samba de roda que, porventura, venham a acontecer no mesmo período. Assim, durante tais festivais é comum que os eventos musicais em que há samba, por menores que sejam, fiquem cheios de turistas.

Além disso, acontecem em Cachoeira e São Félix *tocadas* para grupos de turistas nos hotéis e na fábrica de charutos Dannemann. Nem sempre os grupos contratados são de Cachoeira. O grupo Nicinha e Raízes de Santo Amaro frequentemente se apresenta para turistas na Pousada do Convento, por exemplo. Quando realizados em hotéis e fábricas de charuto, esses eventos são vedados à participação da população local. Ademais, o Samba de Roda de Dona Dalva atende a grupos de turistas na Casa do Samba através da parceria com guias de turismo de Salvador. Mas é na Pousada do Convento - hotel com uma grande área externa na

qual se realizam casamentos, bailes de debutantes e outras festas - que as *tocadas* de samba de roda para turistas acontecem com maior frequência.

Foi lá que acompanhei uma *tocada* do Samba de Roda Esmola Cantada para um grupo de turistas franceses. Nessa ocasião, os turistas assistiam de longe a apresentação sentados em suas cadeiras na beira da piscina do hotel. Certa hora, as *sambadeiras* do grupo puxaram, um a um, os turistas para que eles dançassem, ensinando com gestos os passos básicos do samba. A maioria deles, obviamente, saía-se mal na dança, o que era motivo de risos e diversão. A *tocada* durou pouco mais de uma hora e logo após o final o grupo recolheu seus instrumentos e foi embora.

Como aponta Vatin (2008), desenvolveu-se em Cachoeira um turismo étnico através do qual os visitantes buscam não apenas conhecer as edificações coloniais e as belas paisagens da cidade, mas viver uma experiência local. Nesse sentido, os serviços mais preparados para a comercialização são os *jogos de búzios*, que são individuais, e as *tocadas* de samba de roda, que atendem a grupos. Alguns agentes e guias de viagem de Salvador possuem contato direto com grupos de samba da região e costumam fazer a reserva com antecedência. A *tocada* se torna, então, parte da agenda do grupo. Apesar da participação ser obrigatória, raramente os grupos se apresentam com a formação completa. É comum que uma formação menor, com cerca de dez *sambadores*, faça as *tocadas* para turistas.

Pelo que averigui com os grupos de samba de roda, as *tocadas* para turistas acontecem desde os anos 1980, quando o Samba de Roda Filhos de Nagô já fazia *tocadas* para turistas na orla do rio Paraguaçu, em São Félix. Outro grupo que presta esse tipo de serviço desde os anos 1980 é o Filhos da Barragem, que chegou a tocar todos os domingos para os turistas que frequentavam um restaurante localizado na rua 25 de Junho, onde hoje funciona a pousada Identidade Brasil. Essa mesma pousada também oferece serviços a turistas que incluem visitas a festas nos terreiros de Candomblé da cidade, comunidades quilombolas e outras experiências locais.

Outro evento cultural que promove *tocadas* de samba de roda é o Festival Origens¹⁵⁴, evento cultural-gastronômico com foco na produção e consumo de

¹⁵⁴ No site do evento é possível encontrar a seguinte descrição: “Palco de uma história centenária, o Recôncavo da Bahia é também berço do plantio de tabaco no Brasil. Nesse solo rico em cultura e em características físicas, que torna o Charuto Baiano diferente dos demais em qualidade, será celebrado o

charutos e cujo público-alvo são turistas brasileiros e estrangeiros de alto poder aquisitivo. Durante o festival, as noites terminam com eventos no pátio da fábrica de charutos Dannemann, sempre com a *tocada* de um grupo de samba de roda. Em 2018, o Samba de Roda Filhos de Nagô se apresentou em uma das noites do festival. Fui convidado pelo *presidente* do grupo, César, para assistir a *tocada*. Cheguei lá com outro pesquisador, Mário Lamparelli, e o *sambador* Écinho, de Acupe.

Depois de muita conversa na portaria, conseguimos ser liberados pelos seguranças do evento para entrar. O grupo tocava enquanto a maioria dos presentes conversava entre si, espalhados pelo gramado e pelas mesas do pátio. Não conseguimos ficar lá mais do que quinze minutos, quando o organizador do evento percebeu a nossa presença e pediu aos seguranças que, gentilmente, nos expulsassem. Ser convidado do grupo não fez qualquer diferença. Ao sair, Écinho nos olhou aliviado e disse que não aguentava mais ficar no meio da *grã-finagem*. Aquele evento feito por e para gente de alto poder aquisitivo era um ambiente em que um *sambador* como Écinho poderia ser apenas um prestador de serviços, jamais um convidado. Para a alegria dele, saímos de lá para tomar cachaça em um boteco qualquer.

Em geral, as *tocadas* para turistas são mais curtas e com menor participação do público do que aquelas feitas para cachoeiranos. Algo que salta aos olhos, no entanto, é que nos eventos para turistas os grupos de samba de roda se esforçam em passar uma imagem de tradicionais: usam os figurinos do grupo; incorporam baianas *paramentadas* ao conjunto; e, no caso de turistas que entendem português, fazem questão de falar da história do grupo ou da patrimonialização do samba. A tentativa de ensinar os passos de dança do samba também é uma característica comum.

Assim, tais *tocadas* constroem a narrativa do samba como uma metonímia da identidade cachoeirana, como algo que traduz o *ethos* local em um espetáculo com duração de pouco mais de uma hora e com a possibilidade de participação do público. Mesmo que não dancem, os turistas tiram muitas fotos e podem voltar para a casa

Festival Origens 2019. Com mais de 450 anos de tradição, o território cuida desde o plantio da semente até o charuto acabado, que é comercializado para várias partes do mundo. As últimas edições do evento, realizadas em 2017 e 2018, receberam apreciadores de charutos vindos de diferentes estados do país. O festival reunirá outros produtos, tipicamente de origem baiana, que harmonizam com o charuto: chocolate, café e cachaça; juntos, são conhecidos como os 4 C da Bahia. O principal combustível do encontro é valorizar a história e produção desses símbolos locais. Serão três dias de programação repleta de atividades, que proporcionarão aos visitantes uma viagem na história do tabaco”. Disponível em <http://www.festivalorigens.com.br/Forms/Site/Formularios/index.aspx>. Acesso em 29 jun 2019.

com uma recordação do “autêntico samba de roda do Recôncavo Baiano”, aquele mesmo que consta na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO.

4.2.2. As toçadas em projetos e instituições culturais

Como apontado na seção anterior, Cachoeira possui uma intensa agenda de festivais de linguagens artísticas variadas. Tais eventos, em sua maioria, são financiados com verbas públicas das esferas estadual e federal. Ainda que nem todos sejam de realização fixa ou anual, enquanto estive em campo pude acompanhar os seguintes festivais: Paisagens Sonoras (músicas e artes visuais); Reconvexo – Festival Nacional de Vídeo-Projeções Mapeadas e Interativas (cinema e artes visuais); Recôncavo Jazz Festival (música); Cachoeira DOC (cinema de documentário); e Festa Literária Internacional de Cachoeira – FLICA (literatura). Com exceção do Festival de Jazz de Cachoeira e do Reconvexo, todos os outros festivais apresentaram *toçadas* de samba de roda em alguma de suas edições.

Embora as *toçadas* sejam feitas em palcos montados nas ruas e praças, a maior parte do público desses eventos é composta de estudantes e professores da UFRB e de turistas que vêm pela ocasião do próprio festival. As *toçadas*, mesmo que feitas em Cachoeira, são descoladas do universo dos *sambas de vizinho* e também se diferenciam das *toçadas* das festas de largo e dos pequenos eventos locais. Nelas o samba não modula repertórios distintos de um evento musical cachoeirano, mas aparece como o representante das tradições artísticas locais, tornando-se o representante da cultura negra cachoeirana dentro da programação de eventos que trazem artistas de outros estados e países.

Curiosamente, é nesses festivais que o samba ganha o estatuto de arte, sendo colocado em pé de igualdade – mais em termos narrativos que em valor de cachês, claro - com outros repertórios ou linguagens artísticas. Diferente das festas organizadas pela prefeitura ou por irmandades e associações cachoeiranas, tais festivais são realizados, em sua maioria, por produtoras culturais especializadas nas linguagens artísticas celebradas no evento - empresas cujas sedes ficam em Salvador. Esses festivais não têm, normalmente, a cidade de Cachoeira e a sua cultura como objeto, mas sim, como cenário. Como tal, é comum ver um esforço de curadores e produtores em criar uma programação que dialogue com a cidade, promovendo a participação de grupos e artistas locais e organizando discussões que tratam de temas

que fazem parte do cotidiano dos cachoeiranos, como o patrimônio cultural, a diáspora negra e a religiosidade afro-baiana.

Esses eventos apresentam curadorias específicas de cada linguagem e buscam o diálogo com artistas e pesquisadores em nível nacional e internacional. A participação dos moradores de Cachoeira neles é bastante limitada e se concentra, sobretudo, nos estudantes da UFRB, sejam nativos da cidade ou forasteiros. É notável que os cachoeiranos não se interessam muito pelas *tocadas* de samba nesses festivais. Isso se dá, por um lado, pela incapacidade que esses eventos têm em, efetivamente, dialogar com a população local. Por outro, os cachoeiranos não se interessam muito por uma *tocada* de samba qualquer, mas sim por uma *tocada* que aconteça num lugar, com as pessoas e pelos motivos que lhes dizem respeito. Se é para sambar, um cachoeirano não terá dúvidas em escolher entre um *caruru* e um festival de artes visuais, por exemplo.

Além desses festivais, eventualmente um dos grupos de samba de roda de Cachoeira é convidado para fazer uma *tocada* em algum evento cultural, festival de música ou instituição cultural de outras cidades. Um exemplo é a Noite de Cachoeira que acontece no bairro soteropolitano do Pelourinho, evento que foi realizado diversas vezes desde meados dos anos 1990 e que teve a sua última edição em 2016. Após a patrimonialização do samba, o interesse de instituições culturais e curadores pelo samba de roda cresceu bastante e alguns grupos começaram a receber convites para apresentações em outros estados e até outros países. A maioria dos grupos, contudo, raramente se apresenta fora de suas cidades de origem.

No conjunto de mais de uma centena de grupos de samba de roda em atividade no Recôncavo Baiano (Graeff, 2015), apenas uma minoria absoluta deles fez turnês significativas fora do estado da Bahia, como os grupos Samba Chula Filhos da Pitangueira – que viajou pelo país através do projeto Sonora Brasil (Sandroni, 2010) - e Samba Chula de São Braz - que se apresentou na edição Dinamarca da feira de música Womex e em outros países (Souza Lima, 2017)¹⁵⁵. Pelas informações que levantei com os grupos de Cachoeira e São Félix, o único que se apresentou fora do estado Bahia foi o Samba de Roda da Suerdieck: primeiro em 1975 no Parque do

¹⁵⁵ O Samba Chula Filhos da Pitangueira é da cidade de São Francisco do Conde e o Samba Chula de São Braz é do distrito de São Braz, município de Santo Amaro da Purificação.

Anhembi, São Paulo; posteriormente e já como Samba de Roda de Dona Dalva, o grupo viajou nos anos 2000 novamente para São Paulo¹⁵⁶ e também para o Distrito Federal. As apresentações em Salvador, contudo, são frequentes e a maioria dos grupos em atividade já fez *tocadas* na capital do estado.

Descrevo aqui, portanto, uma programação de quatro dias realizada em dezembro de 2016 no espaço externo da Caixa Cultural de Salvador, instituição cultural vinculada ao banco público Caixa Econômica Federal e localizada na rua Carlos Gomes, 57, região central da cidade. Cada dia, dois grupos de Cachoeira se apresentaram na instituição e, no intervalo entre as *tocadas*, uma mediadora conduziu entrevistas com representantes dos grupos e de outras instituições de Cachoeira, como a Secretaria de Cultura e Turismo e a UFRB. O evento recebeu uma boa cobertura por parte de veículos da imprensa soteropolitana e o discurso utilizado nas reportagens trazem questões interessantes. Por isso, começo pela análise de algumas delas.

No dia 30/11/2016, o jornal soteropolitano A Tarde noticiou:

A composição de Dorival Caymmi já dizia que “Quem não gosta de samba bom sujeito não é. É ruim da cabeça ou doente do pé”. Para os baianos, esse verso é sinônimo de identidade e reconhecimento. E para celebrar o centenário do samba, a Caixa Cultural Salvador, no Centro, recebe de quinta até domingo, o primeiro Festival de Samba de Roda de Cachoeira.

Com o intuito de valorizar o ritmo predominante do Recôncavo baiano, o evento traz para os amantes do movimento, grandes nomes do samba da cidade de Cachoeira e relembra o bom e velho jeito de fazer música baiana¹⁵⁷.

O samba de Cachoeira é visto como o “bom e velho jeito de fazer música baiana”. Se, por um lado, aqui se evidencia uma identidade entre Salvador e Cachoeira, fazendo com que essas cidades se reconheçam nas formas de fazer música e na religiosidade afro-baiana, a capital se distancia do interior como a metrópole moderna que usa Cachoeira e outras regiões do Recôncavo Baiano como repositórios de suas tradições. Na cobertura que a imprensa local fez desse festival, Cachoeira ocupa um lugar idílico, de guardião das tradições que os soteropolitanos reconhecem, mas não necessariamente preservam como os cachoeiranos, supostamente, fazem.

¹⁵⁶ Em 2009 o grupo participou do projeto Rumos Música, do Itaú Cultural, projeto registrado em vídeo e disponível no canal da instituição: <https://www.youtube.com/watch?v=nvYUjxkARdY>. Acesso em 29 jun 2019.

¹⁵⁷ Disponível em <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1820138-samba-de-roda-em-destaque-na-caixa>. Acesso em 29 jun 2019.

Nessa mesma reportagem, os grupos de Cachoeira aparecem como “guardiões da memória” e como “responsáveis por manter viva a cultura popular baiana”.

Já o Jornal Grande Bahia afirma que “O festival exalta a poética e o ritmo singular dos sambadores do Recôncavo, com o propósito de unir o público em um festejo de interação com as raízes do samba de roda¹⁵⁸”. Por sua vez, o *site* G1¹⁵⁹ noticia que “Oito grupos do Recôncavo Baiano se apresentam no festival, que exalta o samba de roda, que, desde 2005, foi tombado como patrimônio imaterial da humanidade”. É interessante como o *site* ressalta, usando inadequadamente o termo “tombado”, a patrimonialização do samba como uma chancela para a realização do festival, mesmo em uma cidade na qual o samba é parte da vida cotidiana das periferias, formadas, em grande parte, por migrantes do próprio Recôncavo Baiano. Ainda segundo o G1, um dos grupos que participará do festival, o Suspiro do Iguape, “atua para fortalecer as raízes deixadas pelos ancestrais de seus integrantes”. Outra e como inúmeras vezes presenciei em Salvador, o samba de Cachoeira aparece vinculado a ideia de raiz, ancestralidade e patrimônio. Não apenas o samba, mas a própria cidade de Cachoeira aparece, recorrentemente, como esse repositório da ancestralidade afro-baiana, servindo como uma *raiz* para o soteropolitano que, da metrópole, busca se reconectar com as suas tradições.

A programação do festival, foi a seguinte:

01/12/2016: *tocadas* com o Samba de Roda Filhos do Caquende e Samba de Roda Geração do Iguape e entrevistas com Any Manuela, Domingos Preto e Zel do Samba;

02/12/2016: *tocadas* com o Samba de Roda Esmola Cantada e Samba de Roda Juventude do Iguape e entrevistas com Clarício Mascarenhas, Raimundo do Juventude de Iguape e Leonardo Marques;

03/12/2016: *tocadas* com o Samba de Roda de Dona Dalva e Samba de Roda Raízes do Boqueirão e entrevistas com Rabicó, Valmir da Boa Morte e Xavier Vatin;

¹⁵⁸ Disponível em <https://www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/26313-festival-de-samba-de-roda-de-cachoeira-leva-som-do-reconcavo-a-caixa-cultural-salvador.html>. Acesso em 29 jun 2019.

¹⁵⁹ Disponível em <http://g1.globo.com/bahia/musica/noticia/2016/12/festival-de-samba-de-roda-de-cachoeira-e-realizado-em-salvador.html>. Acesso em 29 jun 2019.

04/12/2016: *tocadas* com o Samba de Roda Suspiro do Iguape e Samba de Roda Filhos da Barragem e entrevistas com Ananias Viana, Bau do Samba e Mateus Aleluia.

As entrevistas combinaram representantes dos próprios grupos de samba de roda com um artista cachoeirano de reconhecimento nacional, Mateus Aleluia; um professor universitário e pesquisador sobre o Candomblé de Cachoeira, Xavier Vatin; uma liderança política e cultural da cidade, Valmir da Boa Morte; e um gestor cultural municipal, Leonardo Marques. As conversas foram conduzidas por uma jornalista e registradas em vídeo. Ou seja, ali não era apenas um espaço de fruição musical de um repertório com o qual os soteropolitanos costumam ter alguma intimidade, mas um espaço de reflexão sobre o que é o samba de Cachoeira. Ao longo das entrevistas, algumas questões sobre o samba foram recorrentes: qual a sua história? Como ele se relaciona com o Candomblé? Como foi o processo de patrimonialização? Como se dá a transmissão de saberes aos mais jovens? Como o samba de roda do Recôncavo Baiano se insere na história do samba enquanto um gênero musical representante da identidade nacional brasileira?

Durante as *tocadas* o público acompanhou com palmas, cantou e aplaudiu bastante os grupos, mas as performances foram pouco participativas. O formato de apresentação no palco com a plateia sentada não permitiu que os presentes saíssem de seus lugares e sambassem com os grupos, embora isso tenha acontecido em alguns momentos, normalmente ao final das apresentações. Além disso, elementos como o figurino, que no regime dos *sambas de vizinho* nem sempre são relevantes, tiveram importância central. Na *tocada* do Filhos do Caquende, por exemplo, o *sambador* Salú começou a apresentação de boné. Logo uma das pessoas da produção veio se queixar com Zel do Samba, que foi até ele e tirou o seu boné, gerando uma reação de despeito. Depois, Zel fez o mesmo com um dos meninos das cordas, mas ele esperou um pouco e voltou a colocar o boné. Naquele contexto, o boné era uma ameaça ao discurso de raiz e ancestralidade que os grupos de samba de roda de Cachoeira representavam.

Quando o samba de Cachoeira ocupa o espaço de uma instituição cultural, portanto, ele está completamente inserido no regime das *tocadas* e claramente separado do regime dos *sambas de vizinho*. Se em outros momentos a divisão entre ambos os regimes é ambígua e dá lugar a uma série de contaminações, nas instituições

culturais ela é evidente, mesmo que no território afro-baiano de Salvador – onde a plateia era majoritariamente negra e havia, provavelmente, ouvido e cantado sambas do Recôncavo Baiano ao longo de toda a vida.

Nesse contexto, a reificação do samba como um produto cultural o colocava no regime discursivo da “cultura” (Carneiro da Cunha, 2009) e cortava os seus vínculos com vida ordinária de Cachoeira, ensejando o estabelecimento de outros tipos de relação. Ali o samba é normatizado como um discurso sobre a raiz da música e da ancestralidade afro-baianas, discurso que costuma ser legitimado pela chancela de patrimônio cultural. Se no cotidiano de Cachoeira a palavra patrimônio cultural raramente é ouvida, menos ainda se for saindo da boca dos *sambadores*, ali ela precedia as *tocadas* nos textos da imprensa e no material de mediação da Caixa Cultural. Na instituição cultural o samba de roda acaba se tornando um termo inseparável de patrimônio cultural.

Ao apresentarem em um palco o que tocam nos cotidianos de suas comunidades, os *sambadores* passam a operar como portadores da cultura de seu lugar de origem. Em uma instituição cultural de Salvador, o samba não é apenas um repertório, mas um elemento capaz de representar a cultura tradicional do Recôncavo Baiano como um todo. Em São Paulo, a *tocada* de um mesmo grupo poderia funcionar como a representação da cultura tradicional da Bahia. Talvez na edição da Dinamarca da feira de música Womex, a *tocada* do Samba Chula de São Braz tenha representado a cultura tradicional do Brasil.

Para os *sambadores*, a circulação por esses espaços gera um reconhecimento da sua prática musical e, possivelmente, uma distinção em Cachoeira enquanto profissionais do samba, ao passo que outros cachoeiranos fazem samba sem a capacidade de atuar profissionalmente. Mesmo assim, após a viagem a vida deles volta ao normal e, mesmo em uma situação de destaque como essa, a importância econômica das *tocadas* é relativa: um dos *sambadores* se queixou que não teve lucro com a *tocada* na Caixa Cultural, pois ganhou como cachê o mesmo valor que teria auferido com a sua barraca na feira, que não foi montada por conta da viagem.

4.2.3. As tocas como pequenos eventos locais

Se as *tocadas* nas grandes festas de largo e nas instituições culturais de outras cidades são eventos facilmente classificáveis como compromissos profissionais

pertencentes ao campo da “cultura” (Carneiro da Cunha, 2009), o regime das *tocadas* deu origem a uma grande quantidade de pequenos eventos musicais em que os grupos de samba de roda se apresentam em Cachoeira. Tais eventos vão desde comemorações de aniversários e efemérides nas sedes dos grupos ou nas suas comunidades de origem, até bingos e festas particulares de membros da elite cachoeirana que contratam os serviços dos grupos de samba de roda. Descreverei aqui eventos de naturezas distintas realizados por grupos cachoeiranos: as festas de Dia das Mães, Dia dos Pais e aniversário do Samba de Roda Filhos do Caquende, promovidas anualmente na sede do grupo; a festa de aniversário da sogra de um rico empresário da região, que contratou a *tocada* do Samba de Roda Filhos da Barragem; e um dos bingos realizados por Nal Nego Bom com a presença do grupo Semente do Samba.

Zel do Samba, presidente do Samba de Roda Filhos do Caquende, organiza as festas de Dia das Mães, Dia dos Pais e o aniversário do grupo de acordo com as circunstâncias. As festas são, em sua maioria, na sede do grupo, localizada na rua Ponte do Caquende, dando fundos para o rio Paraguaçu. Zel pede doações a vizinhos, políticos, professores e estudantes da cidade, que podem vir em dinheiro ou em comidas e bebidas. Cada edição da festa também tem uma camiseta estampada com o nome do grupo, da festa e o ano. Cerca de 45 dias antes de cada festa, Zel encomenda as camisetas em uma confecção de Feira de Santana e paga pouco menos de cinco reais em cada uma, revendendo-as por dez. O lucro ajuda a pagar a festa. Em algumas edições acontecem bingos, cujas cartelas são vendidas aos presentes. Os prêmios são, em geral, animais vivos, que vão desde frangos e galinhas até prêmios mais concorridos, como um bode.

O aniversário do grupo também vem acompanhado da oferta de um *caruru*, o que exige um esforço maior de arrecadação por parte de Zel e de outros *sambadores* do grupo, pois isso significa que haverá distribuição gratuita de comida e, caso o dinheiro alcance, de bebida. Já as festas de Dia dos Pais e Dia das Mães costumam ser do tamanho da arrecadação: se em um ano a festa de Dia das Mães foi na sede do grupo durante a noite e teve distribuição de cerveja, *tocadas* de samba de roda e de arrocha, no outro foi uma pequena reunião de amigos no bar vizinho à sede, com o Filhos do Caquende fazendo a *tocada* no próprio bar, edificado em um quiosque no meio da praça.

Nessas ocasiões, os *sambadores* do grupo trabalham coletivamente para a organização da festa. Não há um cachê garantido e pré-determinado, mas é comum que se guarde uma parcela daquilo que foi arrecadado antes ou durante a festa para dividir entre todos. Ainda que não seja contratada por terceiros, as festas na sede do grupo são consideradas como obrigações profissionais, com ou sem cachê. Nas festas, o grupo toca com o seu figurino e a falta injustificada de um *sambador* pode ser punida com uma suspensão nas *tocadas* futuras.

No aniversário de 2016, por exemplo, o clima da *tocada* foi relaxado, com os *sambadores* se revezando nos instrumentos e com a participação de diversos tocadores que não são do grupo e vieram prestigiar a festa. O samba parou por longos intervalos, nos quais o bingo ocupou o centro das atenções. Logo o samba retornava, já com o andamento mais acelerado. O barracão da sede do grupo ficava, então, mais quente e abafado e a dança mais rápida e sensual. Os poucos turistas e forasteiros que acabaram chegando naquele bairro já fora da área turística da cidade foram empurrados para dentro da roda: ficar parado não é uma opção e aqueles que não sambam são repreendidos. A roda que havia começado organizada, com apenas uma ou duas pessoas no centro, de repente estava praticamente desfeita. Por isso, um dos *sambadores* do grupo deu uma bronca ao microfone e mandou organizar a roda, não obtendo sucesso. Bravo, ele caminhou a passos firmes até a roda e gritou: “Samba de roda são duas pessoas no meio da roda, senão não é samba! Sai todo mundo, afasta, abre a roda e começa a entrar só de dois em dois”. Assim, foi atendido.

Vinte minutos depois, contudo, a roda voltou a se desorganizar. O calor, a dança, a música e o álcool já haviam criado uma catarse coletiva. Aos poucos a roda se preencheu com a presença de cada vez mais dançarinos em seu centro até que a sua circunferência se desfez visualmente, ainda que virtualmente seguisse a existir e bastasse uma bronca para que ela se refizesse com o mesmo diâmetro de antes. Na medida em que a noite avançou, contudo, tornou-se cada vez mais difícil organizá-la. Quando o samba acabou, um trio de arrocha encerrou a noite com *seresta*. Já não havia mais uma roda e sim dezenas de casais que dançavam espalhados pelo salão.

Por sua vez, o Samba de Roda Filhos da Barragem provavelmente é o grupo que mais receba convites para tocar em festas particulares – ao menos assim foi durante o meu período de campo. Além das boas relações do *presidente* do grupo, Bau do Samba, isso também parece ter como motivo as suas características musicais.

Segundo Bau, o grupo gosta de fazer um samba *pra frente*, que tem termos locais significa fazer um samba de andamento mais acelerado. Além disso, o repertório do Filhos da Barragem é composto majoritariamente por *sambas corridos* e por alguns pagodes de grupos de Salvador, fazendo com que as suas *tocadas* sejam muito apreciadas nas festas da região.

Sempre que possível, eu acompanhava os ensaios do Filhos da Barragem. Certa feita, o grupo foi convidado de última hora para tocar na festa de aniversário da sogra de um rico empresário da região. Os *sambadores* foram pegos de surpresa: ao chegarem para o ensaio, Bau entregou a eles um dos figurinos do grupo e avisou que, em vez de ensaiar, iriam fazer a *tocada*. A festa foi realizada no quintal de uma casa grande, onde foram montadas mais de uma dezena de mesas, enfeitadas com toalhas e balões. Havia cozinheiros e muitos garçons uniformizados. Logo que chegamos, um dos funcionários do empresário nos recebeu e levou até o fundo da construção.

Ainda que todos fossem tratados com cordialidade, em nenhum momento da festa nos foi permitido sair dos fundos da casa e congregar com os outros convidados, mesmo que numa cidade pequena como Cachoeira, todos conhecessem a todos. Estava reunida ali a nata da elite cachoeirana e os *sambadores* daquele grupo claramente não faziam parte dela, mesmo que Bau, como sargento da Polícia Militar aposentado, tivesse algum prestígio na cidade. Quando eu acompanhava os *sambadores* em outros espaços de elite, era muito comum que eu recebesse um tratamento diferenciado, sendo logo apresentado aos presentes como *professor* e por mais que eu desmentisse a informação, eu seguia a ser chamado assim. Nessas situações, eu ficava constrangido e esperava a primeira oportunidade para fugir sem parecer mal educado e me reunir novamente aos *sambadores*. Nesse dia, porém, recebi o mesmo tratamento dado a eles: não poderíamos nos misturar ao resto da festa.

Montamos o som no canto da varanda e fizemos uma rápida passagem de som, já emendando o teste com a apresentação, sem nenhuma formalidade. O grupo não estava completo e eu acabei fazendo parte da *tocada*, revezando com Romilson na operação da mesa de som e na percussão. Tocamos quatro períodos de cerca de meia hora cada um, com intervalos de quinze a vinte minutos entre eles. Durante as três primeiras partes, quase ninguém se aproximou do grupo. Apenas na última sequência alguns dos convidados de idade mais avançada se aproximaram e sambaram.

Depois da *tocada*, vários *sambadores* fizeram comentários parecidos: *gente rica não gosta de dançar; em festa de grã fino, o povo fica só olhando de longe*. Um deles disse que não gosta de tocar nesses eventos, prefere tocar na roça onde, mal começam a *tocada*, já se forma uma roda com “o povo disputando quem entra primeiro”. A maioria deles assentiu com a cabeça. Seu Pedro Galinha Morta lembrou da ocasião em que fizeram uma *tocada* num povoado onde acontecia um velório. A *tocada* começou vazia. Logo as pessoas saíram do velório para o samba e depois do samba para o velório e assim sucessivamente por algumas horas.

No intervalo entre a terceira e a quarta parte da *tocada*, liberaram o nosso almoço. Maniçoba com farinha e, para os que não comiam maniçoba, arroz com churrasco e farofa. Durante todo o tempo nos serviram cerveja. Ao final, ainda nos serviram uísque e espumante, o que veio acompanhado de um comentário do garçom: “Cuidado pra não cair o queixo”. Um dos *sambadores* olhou pra mim e disse: “Olha, ele acha que a gente não viaja e não toma disso, deve ser por que ele olhou nossa cor, né?”. O espumante foi servido em taças de plástico que o garçom disse que deveriam ser devolvidas. Alguns *sambadores* pediram para levá-las para casa. Bau foi então perguntar ao dono da festa, que deu a permissão para que eles levassem as taças. Ao final, desmontamos o som e voltamos para a casa de Bau. Lá ele trouxe um bolo de notas e pagou quarenta reais a cada um pela *tocada*.

Por fim, relato um dos bingos realizados por Nal Nego Bom na comunidade em que é uma liderança comunitária, o Alto da Levada, a parte mais íngreme do bairro do Caquende. O bingo aconteceu em 2018, já como parte da estratégia de Nal de fortalecer a sua imagem em Cachoeira para as eleições municipais de 2020, na qual pretende sair candidato a vereador pela terceira vez. A organização dos bingos, segundo Nal, é uma forma de transitar por diversos bairros de Cachoeira na condição de *agitador cultural*. Nesses eventos ele sorteia uma série de prêmios mediante a compra das cartelas pelos presentes: naquela ocasião, a cartela custava cinco reais e o prêmio principal era um bode.

Como parte do bingo, o Semente do Samba fez uma *tocada*. Durante os intervalos do samba, acontecia o sorteio. O bingo foi realizado em um bar da Ladeira do Quebra Bunda, rua inclinada que corta a comunidade do Alto da Levada. Lá de cima, é possível ter a vista de todo o centro de Cachoeira e do rio Paraguaçu. Poucas pessoas estavam presentes e a *tocada* tinha ares de evento vicinal. Ao microfone, Nal

cantava os números sorteados e avisava as próximas edições nas comunidades da Terra Vermelha e do Tabuleiro da Vitória, onde espera arregimentar futuros eleitores. O grupo recebeu parte dos rendimentos da venda de cartelas e cerveja como cachê pela *tocada*. Nal não me contou quanto, mas o valor provavelmente foi bem abaixo do de outras *tocadas*. A participação, contudo, não se fazia pelo valor do cachê, mas pelo compromisso familiar dos irmãos mais novos com Nal e pela expectativa dos outros tocadores de que, caso chegue a ser vereador, ele possa trazer *tocadas* de maior porte para o grupo em que é *presidente*.

Como as *tocadas* descritas acima, acompanhei muitas outras em Cachoeira. Delas participavam todos os grupos da cidade, com exceção do de Dona Dalva. Ao longo do meu período de campo, acompanhei a *tocadas* do Samba de Roda de Dona Dalva apenas nas festas de largo, nos festivais culturais realizados na cidade ou em Salvador e nos eventos realizados de modo autônomo na própria Casa do Samba. Não que os outros grupos não organizassem *tocadas* em suas próprias sedes, como bem mostra o caso do Filhos do Caquende acima relatado: a questão é que o grupo de Dona Dalva não faz parte desse mercado local de *tocadas*. Por um lado, o Samba de Roda de Dona Dalva tem muita visibilidade fora de Cachoeira e maior capacidade de elaboração e execução de projetos culturais, o que acaba por gerar uma agenda própria para o grupo, que não precisa atender a pequenas *tocadas* locais para seguir ativo. Por outro, dona Dalva e sua família não se dedicam apenas a um grupo de samba de roda, mas a uma intensa agenda de eventos musicais em que o samba de roda é apenas uma parte e o grupo uma dentre várias formas de organização.

Para outros grupos, no entanto, as pequenas *tocadas* locais compõem a maior parte de suas agendas. Por isso, mesmo que mal remuneradas, são a garantia de um complemento de renda constante para os *sambadores* que, em sua maioria, garantem a subsistência com outras atividades laborais, formais ou não. Embora tais *tocadas* possam acontecer em eventos do regime dos *sambas de vizinho*, como nos *carurus*, é mais comum que aconteçam em eventos musicais descolados da agenda religiosa de Cachoeira. Mesmo que possam ser remunerados, muitos *sambadores* não consideram os *carurus* como *tocadas*. Nesses casos, a remuneração normalmente é vista como uma ajuda de custo, mas o compromisso em tocar tem a ver com a devoção religiosa e a conexão com a família que oferece o *caruru*.

É interessante contrastar as *tocadas* nos eventos locais e os sambas feitos nos eventos domésticos e vicinais descritos no capítulo anterior. Embora o samba seja cada vez mais pautado pelo regime das *tocadas*, o que faz com que ele seja sonorizado a maior parte do tempo e que muitos *sambadores* não aceitem tocar sem cachê, ele ainda pode acontecer espontaneamente e ser feito por qualquer pessoa. Como disse, todo cachoeirano é um *sambador* em potencial. O que a institucionalização dos grupos de samba de roda nos mostra, contudo, é que mesmo nos pequenos eventos locais o samba passou a operar pela lógica das *tocadas*. Assim, em muitas ocasiões que no *tempo antigo* o samba aconteceria feito por amigos e familiares de modo informal, agora há a contratação de um grupo que atenda as expectativas dos cachoeiranos do que é um serviço profissional: bons *sambadores*, figurino, capacidade de animar o evento e, em alguns casos, levar um equipamento próprio de som.

Por isso, muitos *presidentes* zelam pela qualidade e comportamento de seus *sambadores*, assim como investem parte dos cachês das *tocadas* na compra de figurinos, instrumentos musicais e equipamentos como mesas de som, pedestais, microfones e cabos. Nos termos propostos por Turino (2008), podemos dizer que o regime das *tocadas* tem operado uma lenta e constante transição das *participatory performances* para as *presentational performances*. Obviamente, cada *tocada* é um caso diferente. Em termos gerais, contudo, é possível afirmar que o samba é cada vez menos participativo, sobretudo quando tocado por um grupo de samba de roda, mesmo que isso aconteça em pequenos eventos locais, como mostra a *tocada* do Filhos da Barragem descrita nessa seção.

4.3. Dos sambas de vizinho às tocadadas

Nesse capítulo apresentei os eventos musicais que fazem parte do regime das *tocadas*, partindo das festas de largo, passando pelos eventos para turistas e em festivais e instituições culturais para, finalmente, chegar aos eventos vicinais nos quais o samba acontece através de *tocadas* dos grupos de samba de roda. Isso curiosamente fecha um círculo e nos leva de volta à primeira categoria de eventos do regime dos *sambas de vizinho* apresentada no capítulo anterior, que tratava justamente dos eventos domésticos e vicinais. Assim, é possível vislumbrar que os dois regimes, embora representem campos de atuação distintos, se contaminam mutuamente. Por

um lado, a categoria nativa de profissionalização dos *sambadores* traz muito dos *sambas de vizinho*; por outro, os *sambas de vizinho* cada vez mais agregam características das *tocadas*.

Abordei nesse capítulo como a institucionalização dos grupos de samba de roda fomentou o surgimento de uma categoria local de eventos musicais nos quais os *sambadores* assumem compromissos profissionais, mesmo quando tocam em festas de largo de santos dos quais são devotos ou no *caruru* de uma família conhecida. A fronteira entre os *sambas de vizinho* e as *tocadas* não é estanque, mas é significativo que os *sambadores* definam com muita clareza para si quais eventos musicais se configuram como *tocadas* e quais não.

Os próprios grupos de samba de roda são coletivos flexíveis, ainda que relativamente estáveis e duradouros no tempo: a sua institucionalização é bem menos profunda que a do Candomblé e a da capoeira. O primeiro hoje está organizado em terreiros assentados em um território fixo e de hierarquia rígida de cargos (Parés, 2006). A segunda está escolarizada e também responde a uma hierarquia rígida de cargos. Mesmo que o Candomblé e a capoeira possam se espalhar pelo cotidiano da cidade – como quando um *caboclo* desce em praça pública ou um grupo de amigos brinca em uma roda de capoeira –, a sua organização é marcada por coletivos mais rígidos que os grupos de samba de roda. No caso do samba, a formação de coletivos é majoritariamente informal, sendo o grupo de samba de roda uma cristalização de pouca complexidade organizacional que permite o mínimo necessário de estabilidade para a participação no mercado local de bens e serviços culturais.

É curioso que mesmo em um regime bastante institucionalizado do samba no Brasil – o das escolas de samba do Rio de Janeiro –, Goldwasser (1975) tenha se deparado com questões similares ao, nos anos 1970, analisar o processo de institucionalização da Estação Primeira de Mangueira. A organização no formato de uma escola permitia a comunicação do samba com a sociedade global e a sua transformação em um negócio. A escola, sem embargo, não era uma empresa. Em termos organizacionais, trata-se de uma instituição estável criada a partir do caos dos blocos de sujos do Carnaval, cuja própria ingovernabilidade faz parte da sua razão de ser. Para organizar o caos, a escola de samba cria uma institucionalização aparentemente rígida através de um ritualismo burocrático que esconde a flexibilidade

das decisões, mostrando as sobrevivências das formas tradicionais de organização social do Morro de Mangueira no seio da escola.

O caráter espontâneo e generalizado do samba em Cachoeira, por sua vez, torna um desafio a institucionalização de coletivos e a celebração de contratos que demandam, em contrapartida, prestadores de serviço facilmente definíveis e estáveis. Nas vezes em que intermediei a negociação de *tocadas* de grupos de samba de roda com instituições culturais de São Paulo, sempre esbarrei em alguns problemas. Os contratantes queriam saber de antemão quantos músicos havia no grupo, quais eram os seus instrumentos, quais as necessidades técnicas de sonorização, quem viajava e se eram todos maiores de idade. Obviamente, eu nunca tinha essas respostas a tempo, mesmo no caso dos grupos mais organizados.

Isso se dá, por um lado, pelas características do próprio samba, que é potencialmente acessível a qualquer cachoeirano e que toma formas musicais variadas e adaptáveis a diferentes conjunto de tocadores, instrumentos musicais, eventos e repertórios. Ao mesmo tempo, ainda que com formação razoavelmente fixa, os grupos de samba de roda estão sempre se recompondo, revezando os seus integrantes e crescendo e diminuindo de tamanho ao sabor das circunstâncias. Gomes dos Anjos (2006, p.36) propõe que a fluidez de múltiplas constituições afro-brasileiras – a família carnal, a *família-de-santo* ou a vizinhança – permite a organização política de coletivos “sem os riscos de asfixia burocratizante por fixação demasiadamente mecânica numa identidade de grupo”. Isso me parece válido para os grupos de samba de roda que conseguem entrar no regime das *tocadas* e acessarem as políticas culturais sem se asfixiarem pelas exigências de profissionalismo e burocratização de seus contratantes ou parceiros. Executar um projeto cultural junto a um grupo de samba de roda é sempre uma pequena aventura: sabemos como o projeto começa, mas jamais como termina.

Por outro lado, a dissolução do samba nos mais variados contextos da vida cachoeirana faz com que ele esteja em todo o lugar, mas subitamente desapareça no momento em que se tenta capturá-lo em um coletivo estável. Talvez por isso a institucionalização dos grupos de samba de roda tenha se dado a partir de apenas uma

de suas faces, que é a performance musical¹⁶⁰, recortando o samba de eventos nos quais ele é muito mais que música e dança. Dentro das possibilidades da performance musical, essa institucionalização se focou nas formas de samba mais facilmente adaptáveis aos palcos. Com isso, ficaram de fora do regime das *tocadas* os sambas que não se adaptavam bem às apresentações musicais, como os cantos de labor coletivo, os *sambas de caboclo* ou os desafios de *chula*.

A flexível institucionalização dos grupos é, portanto, um reflexo da sobrevivência dos *sambas de vizinho* no regime das *tocadas*. Quando um grupo de samba de roda viaja com mais de vinte integrantes para ganhar um cachê de mil a dois mil reais - que subtraído os custos operacionais e dividido entre todos resultará em um valor quase irrisório -, não é o utilitarismo econômico que determina essa escolha. Por ele, seria mais interessante viajar com grupos menores, que poderiam muito bem dar conta da performance musical do samba, como são pequenos os conjuntos de samba em muitas ocasiões dos *sambas de vizinho*.

A questão é que no regime dos *sambas de vizinho* o samba cria e mantém relações sociais, permitindo que as pessoas façam e desfaçam coletivos o tempo todo. Além disso, mesmo que o número de tocadores seja pequeno, o coletivo que faz samba compreende todos os presentes em um evento musical, até aqueles que não tocam. Ao levar o samba para uma *tocada*, o caráter comunitário é preponderante sobre o econômico e os grupos levam o maior número possível de integrantes para o palco (Csermak&Graeff, 2018). Fosse possível levar o bairro inteiro, os grupos assim o fariam. Trata-se de criar no país estrangeiro do palco um território conhecido.

Por sua vez, o regime das *tocadas* tem crescentemente influenciado os eventos musicais do regime dos *sambas de vizinho*. Cada vez mais os coletivos de tocadores que fazem samba nesses eventos coincidem com a formação dos grupos de samba de roda. Já o revezamento entre tocadores ao longo da noite é menor, o que leva a queixas de que hoje os *sambadores* se cansam logo porque não revezam mais o seu instrumento com outros presentes na ocasião. A sonorização se tornou uma regra e mesmo os menores e mais íntimos eventos musicais acontecem com os instrumentos e

¹⁶⁰ Com performance musical, nesse caso, pretendo abarcar tanto a música como a dança.

vozes ligados a sistemas de som de baixa qualidade, com as caixas de som ligadas, geralmente, no volume máximo¹⁶¹.

Por recortar o samba de suas comunidades e contextos de origem, as *tocadas* criaram novas oportunidades de trânsito social para os *sambadores*. Foi através delas que muitos grupos de samba de roda passaram a conviver com outros repertórios, levando a que o *sambador* profissional da atualidade saiba, provavelmente, tocar mais de um instrumento e variados repertórios, muitas vezes também atuando em conjuntos de *reggae*, *arrocha*, *pagode* ou *forró*. Foi através das *tocadas* que os *sambadores* passaram a se relacionar com curadores, jornalistas e instituições culturais, acessando projetos e políticas que estavam fora do alcance das gerações anteriores. Se o regime das *tocadas* gera transformações na organização social e nas formas musicais do samba, ele inaugura novas relações, criando novos contextos sociais para os *sambadores* e colocando o samba em contato com novos repertórios.

¹⁶¹ Eu costumo brincar que a equalização padrão de uma mesa de som nas *tocadas* de Cachoeira é o “*flat reverso*”: em lugar de começar com todas os botões de frequência no zero e ir subindo pouco a pouco, os técnicos de som da região colocam todos os botões no nível máximo e aí começam a baixá-los. O padrão é sempre o mais alto possível e com todas as frequências altas, principalmente as agudas. Nas vezes em que ajudei a operar a mesa de som para os *sambadores* e tentei fazer uma equalização mais equilibrada, invariavelmente fui repreendido pelos tocadores, que demonstravam a sua insatisfação e pediam que eu aumentasse o volume geral ou de um ou outro instrumento.

III. OS REPERTÓRIOS

“O samba já existia antes do samba”

Jorge Portugal e Roberto Mendes

“Samba, agoniza mas não morre”

Nelson Sargento¹⁶²

¹⁶² Mangueirense e carioca que, aos 94 anos, apareceu de surpresa em um evento na Casa do Samba de Santo Amaro dizendo que queria conhecer de onde vinham os sambistas mais antigos que ele e que tanto falavam da Bahia.

5. Os repertórios musicais cachoeiranos

Certa manhã eu estava em minha casa em Cachoeira quando a campainha tocou. Era o *sambador* Ivan da Maraca. Ele trazia um *pen drive* e pedia que eu lhe passasse os áudios do CD do Filhos da Barragem e de outros CDs de grupos de samba de roda, pois haviam lhe contado que eu tinha recolhido, aqui e acolá, os áudios das gravações de vários grupos. Peguei meu computador e nele conectei o *pen drive*. Para minha surpresa, havia ali mais de uma dezena de pastas com arquivos de áudio não apenas de samba, mas também de arrocha, forró, pagode e *reggae*. Perguntei ao Ivan como ele havia conseguido juntar todos aqueles arquivos e ele contou que no Mercado Municipal um rapaz prestava esse tipo de serviço, passando os arquivos de áudio de grupos de música locais para *pen drives*. A maioria dos *sambadores* não possui computadores e tampouco sabe usá-los. Praticamente todos eles, no entanto, possuem pequenas caixas de som com entrada USB compradas nos camelôs de Feira de Santana ou Salvador.

Esse episódio aconteceu no começo do meu período de campo e chamou a atenção para uma questão: os *sambadores* são ouvintes assíduos de vários estilos de música. Isso pude constatar quando outros *pen drives* pertencentes a eles passaram pela minha mão: em todos havia a mesma variedade de repertórios que no de Ivan da Maraca. Frequentando as suas casas ou acompanhando-os em bares, em diversas ocasiões ouvi as caixinhas de som dos *sambadores* tocando o conteúdo variado dos arquivos de áudio de seus *pen-drives*. Muitos daqueles CDs haviam sido gravados em estúdios semiprofissionais da região e alguns deles – especificamente de samba – ganharam registro em um estúdio de som que funcionou até o começo dos anos 2010 em uma das salas da Casa do Samba de Santo Amaro.

Os *sambadores* conhecem bem alguns gêneros musicais produzidos em outras regiões do país – sobretudo o samba urbano e o pagode do Rio de Janeiro. Entretanto, é patente que a maior parte do tempo eles escutam música baiana, tanto a música em voga na mídia de Salvador, como as gravações semiprofissionais de grupos de música de Cachoeira e das cidades vizinhas. Mesmo que *sambadores* de diferentes idades escutem estilos distintos de música, uma característica é geral: todos eles escutam repertórios que extravasam em muito as fronteiras do samba. Mais que isso, a maioria deles é capaz de cantar e tocar repertórios outros que não os do samba. Por isso,

compreender a prática musical dos *sambadores* de Cachoeira implica também analisar como o samba se relaciona com outros repertórios e como os próprios *sambadores* transitam entre eles. Se nos dois capítulos anteriores descrevi os eventos musicais cachoeiranos em que o samba divide espaço com outros repertórios, agora abordarei a dimensão musical dessa relação.

A soma desses repertórios e as relações que travam entre si virão a conformar o que chamo de sistema musical cachoeirano. Com isso, quero demonstrar que o modo pelo qual os repertórios são modulados ao longo dos eventos musicais cachoeiranos responde a regras razoavelmente estáveis e compartilhadas pela maioria dos cachoeiranos, especialmente pelos *sambadores* mais experientes. É claro que tais regras deixam espaço para a disputa e a inovação, brecha que muitas vezes os *sambadores* sabem aproveitar muito bem. No entanto, mesmo em um cenário de grande diversidade de eventos musicais que acontecem sistematicamente ao longo do ano em Cachoeira, é possível reconhecer que o trânsito entre repertórios responde a regras que são, normalmente, observadas com esmero.

Por sua vez, o samba é um repertório central em torno do qual outros orbitam. Em maior ou menor grau, o samba está ao alcance de todos: embora existam *sambadores* excepcionais ou mesmo aqueles que são considerados profissionais, boa parte do repertório contemporâneo do samba é de conhecimento geral e qualquer cachoeirano é capaz de cantá-lo se acompanhando apenas de palmas. Por isso, nesse capítulo abordarei o potencial comunicador do samba enquanto prática musical. Tal abordagem se dará sob a perspectiva da modulação de repertórios dentro e entre os diferentes eventos musicais cachoeiranos, bem como dos debates locais sobre a taxonomia do samba. Discutirei, primeiro, a categorização do samba como um repertório musical, sobretudo em se tratando de um fenômeno social que extrapola a música e se entremeia em outras dimensões da vida local. Depois analisarei o samba em relação a outros repertórios presentes nos eventos musicais da cidade para, ao final, apresentar o samba como o articulador central de um sistema musical cachoeirano.

5.1. Os muitos sambas de Cachoeira

Seu Carlito é uma das maiores referências do samba do *tempo antigo* em Cachoeira, com seus quase oitenta anos de idade. Seu nome é uma espécie de

consenso, especialmente quando se fala do domínio de uma grande variedade de sambas. No entanto, quem procurar seu Carlito nos palcos das festas populares da cidade não o verá tocando junto a nenhum grupo de samba de roda. Tampouco é fácil encontrá-lo pelas ruas: tendo há muitos anos o ofício de caseiro de uma propriedade colonial no bairro da Pitanga, seu Carlito não é uma figura constante das ruas cachoeiranas. Por não figurar em projetos culturais, palcos e registros audiovisuais, seu Carlito passa frequentemente despercebido pelo grupo heterogêneo e crescente de turistas que desejam conhecer o samba de Cachoeira.

Em um passado não muito distante, no entanto, seu Carlito fez parte de dois grupos de samba de roda: o Suerdieck, nos anos 1970 e 80; e o Esmola Cantada, nos anos 1990. Sua adaptação à formalidade dos grupos nunca foi completa. Seu Carlito tocava e cantava no palco com microfones, mas não gostava de ensaiar. Para ele, samba não se ensaia. Mais que isso, a atuação dos grupos de samba de roda teria reduzido a diversidade de sambas na cidade:

Isso [que estou cantando] chama chula de relativo, do tempo antigo. Esses sambas de agora que a negada canta, eu também canto (...), mas o samba de agora é corrido. Agora... Esse daqui que é o samba original, naquele tempo não tinha corrido (...) O corrido que tinha era aquele que a negada dizia, quando estava em cima da maré, que cantava *êêê leva eu minha canoa lá pra Ilha de Maré*. Aquele que é o samba corrido. Eu canto [o samba corrido], mas não vou não [nas *tocadas*], que eu não sei sambar esse tipo de samba não (...). Agora eles botaram samba de roda, mas naquele tempo era samba de relativo, samba de estivador, samba de canoeiro, aí mudaram pra esse nome de samba de roda (...) Mas o samba era samba de canoeiro, samba de relativo, samba de embarcação e samba de estiva, só estivador. O samba de estivador daquele tempo era um cavaquinho, uma viola, um berimbau e dois pandeiros, não é agora que é *cinquenta* pandeiros, *duzentos* berimbaus, *duzentos* timbaus (...) Em todos grupos que o senhor vai aqui, tem um samba; o senhor vai no outro, tem o mesmo samba; daqui um pouco, o mesmo samba. (Entrevista em 26/09/2017, grifos meus).

Seu Carlito, portanto, aponta a transição de um regime de pluralidade de tipos de samba para outro de homogeneidade no qual apenas um tipo de samba é tocado, o *corrido*. A este regime limitado, seu Carlito dá o nome de *samba de roda*, categoria usada pelo IPHAN, assim como pela grande maioria dos projetos culturais e registros audiovisuais, para designar justamente o contrário, ou seja, a diversidade de sambas existente no Recôncavo Baiano. O samba de roda seria, para seu Carlito, resultado de uma redução da variedade de sambas, assim como de seus contextos de prática: já não se amassa mais barro para fazer uma casa de taipa; a pesca de canoa é cada vez mais escassa.

Mesmo que muitos *sambadores* façam questão de apontar diferenças entre o samba de seu grupo e o dos outros, seu Carlito é taxativo em afirmar que se trata do *mesmo samba*. Esse tipo de narrativa é comum entre os mais velhos da região. Seu Domingos Preto¹⁶³ me disse que canta *samba de parada* e que depois que o IPHAN chegou na região, esse nome mudou para *samba chula*. Curioso é que *samba chula* é uma categoria de uso corrente em Santo Amaro da Purificação, mas não em Cachoeira. Em Cachoeira, os *sambadores* afirmam que não se faz mais *chula*, que os que cantavam esse tipo de samba já morreram, com exceção de seu Carlito. Alguns dizem que o *barravento* de Cachoeira, por ser um samba *mais amarrado*, equivale à *chula* de Santo Amaro, ambos se contrapondo ao *corrido* como um samba *mais solto* e menos regrado.

Visitar seu Domingos Preto significa peregrinar por horas a fio pelos bares de Santiago do Iguape, tomando pelo menos uma *gelada* (cerveja) e um *quente* (cachaça ou conhaque) em cada estabelecimento e seguindo em breve para o próximo. O *quente* é imprescindível para *gritar* o samba: o timbre agudo usado por seu Domingos é uma característica essencial do virtuosismo dos *sambadores* do *tempo antigo* e a bebida auxilia a *soltar a voz*. Pelo caminho, seu Domingos vai encontrando amigos e parceiros com os quais *grita* samba. Na medida em que vai *tirando* seus *sambas de parada*, é possível perceber que se trata de uma variedade similar ao samba *gritado* pelos *sambadores* de Saubara e dos distritos de São Braz e Acupe (Santo Amaro da Purificação). Guardadas as variações de cada localidade e que cada *sambador* imprime ao samba, trata-se da mesma variedade dos sambas *gritados* por seu Carlito e a que ele chama de *chula de relativo*. Ao mesmo tempo, é uma variedade muito diferente do *barravento* feito atualmente pelos grupos de samba de roda de Cachoeira, embora compartilhe com ele algumas características: é um samba *mais amarrado* que o *corrido* e também mais apreciado pelas pessoas associadas ao *tempo antigo*.

Samba chula, chula, chula de relativo, samba de relativo ou ainda *samba de parada* são diferentes nomes para um conjunto de sambas que guardam uma série de características estilísticas em comum. Segundo informações de vários *sambadores*, esse tipo de samba foi comum na sede de Cachoeira até meados dos anos 1980 e, pouco a pouco, sumiu da cidade com a morte dos tocadores mais antigos, a ascensão

¹⁶³ Conversa pessoal em 17/09/2019.

dos grupos de samba de roda e a crescente predominância do *samba corrido*. Alguns *sambadores* da cidade - como seu Carlito, Viana e seu Nascimento - ainda sabem *gritar chula*, mas já não o fazem nos *carurus*, bares e ruas da cidade, ao contrário do que acontece em localidades como Santiago do Iguape e Acupe. Com isso, é possível dizer que a variedade do *samba chula* não é mais um evento musical do cotidiano dos *sambadores* da sede de Cachoeira, tanto no regime dos *sambas de vizinho*, como no das *tocadas*.

Ao comparar as narrativas dos *sambadores*, pode-se vislumbrar que as definições de cada tipo de samba são múltiplas e, muitas vezes, contraditórias entre si. Tentar registrar, sistematizar e classificar o que cada *sambador* define como cada tipo de samba seria uma tarefa inglória e, certamente, infrutífera. Parece-me que o problema está, justamente, na tentação de querer classificar os tipos de samba cachoeiranos em um sistema coeso. É claro que algumas características comuns saltam aos olhos e se repetem em algumas falas, mas isso não é suficiente para elaborar tal sistema. Isso se dá não apenas pela falta de informações passíveis de triangulação, mas principalmente porque o samba, enquanto forma musical, é flexível e aberto a variações. Mais que isso, é pouco factível criar um sistema classificatório exclusivo dos sambas de Cachoeira porque o samba vem sempre acompanhado de outros repertórios com os quais estabelece relação nos eventos musicais da cidade.

O samba pode ser muitas coisas ao mesmo tempo. Por isso, não é estranho que as explicações dos *sambadores* variem tanto, já que o próprio samba existe em variação. Como, no entanto, esboçar uma tentativa de compreender o samba de forma mais sistemática na vida cachoeirana? Nesse sentido, a abordagem musicológica é imprescindível: analisar o que e como tocam e cantam os *sambadores* nos dão importantes pistas para compreender esse contexto musical tão diverso. Tal abordagem, contudo, não é suficiente: como bem aponta Menezes Bastos (2013), é preciso escapar tanto de uma *antropologia sem música* como de uma *musicologia sem homem*.

Como afirma Graeff (2015, p.154), “Confusões terminológicas são contornadas ao reconhecermos nas descrições dos fenômenos culturais seus traços particulares”, fazendo com que as categorias musicais sejam entendidas como conceitos abertos com definições imprecisas e variáveis. Nesse caso, são as próprias falas dos *sambadores* que nos dão uma boa pista: sempre que vão explicar o que é um

tipo de samba, os *sambadores* combinam, de modo indissociável, argumentos de natureza musical – como se canta ou se toca – com questões extramusicais – onde, quando e por quê se canta. Se assim o fazem é porque o samba, como já disse, não é apenas forma, mas evento musical: qualquer tentativa de classificá-lo deve partir dos eventos em que ele aparece como uma prática musical. Por sua vez, o samba nunca figura sozinho em tais eventos: as muitas possibilidades de se fazer samba aparecem em relação a outros repertórios. Por isso, as próximas seções serão dedicadas à compreensão do samba como uma prática musical que se dá no contexto de múltiplos repertórios dos eventos musicais cachoeiranos descritos nos dois capítulos anteriores.

5.2. O samba como repertório musical

A convivência do samba com outros repertórios não é apenas uma questão de transição entre eles ao longo das etapas de um dado evento musical. Como as fronteiras entre os diversos tipos de samba são difusas por conta da flexibilidade e polissemia dos discursos musicais dos *sambadores*, não seria de se esperar que as divisões entre o samba e os repertórios musicais mais recorrentes em Cachoeira fossem diferentes. É claro que, nesse caso, é mais fácil delimitar o que é samba e o que não é, já que os traços diacríticos entre um e outro repertório são mais fáceis de identificar e são enunciados de modo muito mais claro pelos *sambadores*. Há, no entanto, uma considerável região de comunicação e contaminação entre o samba e outros repertórios.

A essa altura já ficou evidente que trato o samba e outras práticas musicais de Cachoeira como repertórios em lugar de gêneros musicais - mesmo que essa categoria possa servir bem a alguns repertórios cultivados localmente, como é o caso do *reggae*. Entendo que os repertórios se configuram como um conjunto compartilhado de composições finalizadas – de domínio público ou compositor conhecido - ou de fragmentos melódico-rítmicos acompanhados de letras variáveis ou mesmo improvisadas. As fronteiras de tais repertórios são permeáveis, mas o seu conjunto é razoavelmente estável e compartilhado entre as pessoas envolvidas em uma dada prática musical. Tais repertórios estão abertos a diferentes modos de execução que podem variar em alguns aspectos: padrões rítmicos; técnicas de canto e toque; andamento; conjunto de instrumentação; e funcionalidade religiosa ou social da prática musical.

Fabbri (2017) tenta solucionar um problema recorrente do conceito de gênero musical na tradição musicológica – que é a prevalência de regras técnicas e formais, levando a que gênero, estilo e forma se tornem praticamente sinônimos – dotando o conceito da maior abrangência possível. Assim, gênero musical seria simplesmente “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (Fabbri, 2017, p.02). Por sua vez, o autor recupera uma definição de evento musical igualmente ampla: "Qualquer tipo de atividade realizada acerca de qualquer tipo de evento envolvendo som" (Stefani, *apud* Fabbri, 2017, p.02).

Se não mais limitado aos seus aspectos formais e estilísticos, os gêneros musicais aparecem como uma combinação destes com regras - sociais, de comportamento, semióticas, econômicas e jurídicas - definidas de modo difuso pelas comunidades musicais ao longo de tais eventos. Em todos os casos, no entanto, o gênero musical é reificado como algo que possui existência própria, por mais que suas regras sejam elaboradas coletivamente em eventos concretos. A música aparece então como uma dimensão potencialmente recortável da vida das pessoas. Se o gênero musical é formatado a partir de eventos musicais, fica claro que a sua existência extrapola essa dimensão de concretude.

Mesmo essa definição abrangente de gênero musical não é operacional para o exemplo do samba, já que nesse caso a categoria de evento musical mobilizada por Fabbri (2017) é restrita. Em Cachoeira um evento musical é um acontecimento em que diversas dimensões da vida se cruzam através da música. Recortar a música de tais eventos como um gênero musical não é factível para os cachoeiranos. Retomo aqui a questão de que os grupos de samba de roda levam o maior número possível de *sambadores* para as *tocadas* em outras cidades. Essa postura pouco utilitarista parece responder menos a um anseio econômico que a um imperativo moral: o samba é um evento musical comunitário e, como tal, o ideal é levar o máximo de pessoas possível da comunidade para o palco. O que está por trás dessa atitude é que os grupos de samba de roda não levam para as suas viagens um gênero musical, mas um acontecimento: o samba como evento musical. Por isso, embora de amplo uso em estudos musicológicos, a categoria de gênero musical não parece ter lugar no sistema cachoeirano de classificação musical.

Perguntando sistematicamente e a dezenas de *sambadores* o que definia cada tipo de samba, recebi respostas variadas e, muitas vezes, contraditórias. Claro que algumas características comuns acabaram sobressaindo em um ou outro caso: *o barravento é um samba mais amarrado; caboclo gosta de samba com viola ou sanfona; o corrido é um samba mais pra frente*. Aos poucos me dei conta de que a definição de cada tipo de samba é também um território de disputa entre os *sambadores* e seus grupos. Muitas vezes, eles usaram argumentos de autoridade para explicar o que é um tipo de samba, sobretudo quando afirmavam que faziam aquele tipo de samba há muito mais tempo que outros grupos e que, portanto, aquele era o jeito correto e a maneira que haviam aprendido no *tempo antigo*.

Nesses discursos, os novos grupos aparecem não apenas como oportunistas, mas também como desconhecedores das regras de cada tipo de samba, causando com isso uma confusão estilística entre *barravento* e *corrido*. Como me disse certa vez um *sambador*: “aquele grupo não faz diferença entre corrido e barravento”. Com o tempo, vi que mesmo aquelas regras mais estáveis poderiam ser flexibilizadas em alguma situação ou ainda a depender do objetivo de um *sambador*. Lembro-me quando César - do Samba de Roda Filhos de Nagô - me contou que eles tinham três tipos de samba: *barravento cadenciado*, *barravento mais jogado* e *corrido*. Quando, surpreso, perguntei o que seria o *barravento mais jogado*, de que nunca havia ouvido falar, César explicou que “O barravento mais jogado é aquele mais pra frente, que imita o corrido, mas não é corrido” (Entrevista em 16/10/2018). Assim, ao se deparar com um público que parece não gostar de um *barravento cadenciado*, a solução é fazê-lo “mais jogado, imitando o corrido”, porém sem com ele se confundir – ao menos para o próprio César. Desse modo, ele pode fazer o trânsito entre *barravento* e *corrido* pelo qual o Filhos de Nagô é reconhecido e o público não se queixa de que o samba estava *amarrado demais*.

Outro ponto fundamental é que ao diferenciarem tipos de samba ou contrastarem o samba com outros repertórios, os *sambadores* colocam as questões de natureza musical no mesmo patamar de importância dos argumentos extramusicais. Quando perguntava a um *sambador* o que era o *barravento*, eu travava um diálogo entre um pesquisador que faz música e um *sambador* que também faz música. No começo da minha pesquisa, erroneamente eu supunha que estávamos falando a partir de uma ideia minimamente similar do que configura o campo musical. Quando eu

pedia a qualquer *sambador* para aprender o toque de um instrumento, ele me ensinava a técnica com precisão, ficando aquele diálogo num campo estritamente musical – para mim, claro. Já quando eu solicitava a ele discursos analíticos sobre o samba, os argumentos musicais se diluíam em outros de diversos tipos. Os *sambadores* estavam falando a partir da sua concepção musical sobre o samba, o que, naturalmente, incluía fatores extramusicais. Assim, quando um *sambador* se esforça em explicar o que caracteriza o *barravento*, por exemplo, a explicação incluirá certamente o fato de que não se pode dançar enquanto os *sambadores* cantam.

Embora exista uma disputa de narrativas sobre os tipos de samba, ela não impede o estabelecimento de repertórios razoavelmente estáveis. Por sua vez, esses repertórios correspondem a formas também estáveis de cantar e tocar. Ou seja, mesmo em um terreno de disputas, contradições e flexibilidade, há uma razoável estabilidade nos repertórios que os *sambadores* apontam como *barravento*, *corrido*, *chula* ou *samba de caboclo* e em certas formas musicais a eles associadas. Apesar da existência de empréstimos e trocas entre os repertórios ou mesmo de divergências classificatórias, há uma sedimentação de repertórios associados a cada tipo de samba que é reconhecida pela maioria dos *sambadores*. Mais que isso, entre eles existem especialistas na arte de transitar entre esses repertórios. Portanto, o mais adequado em Cachoeira é diferenciar os vários tipos de samba não como gêneros musicais bem definidos, mas como repertórios abertos que são funcionais na medida em que não se deixam apreender por uma definição precisa – o que não impede certa estabilidade.

Se em Cachoeira o samba e outros repertórios não cabem na definição de gênero musical, é inegável que o samba existe em relação a gêneros musicais bem estabelecidos no Brasil, notadamente os sambas urbanos de Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo. É interessante, nesse caso, entender em que condições se dá essa relação, sobretudo porque é muito comum que sambistas de outras regiões do Brasil façam uma espécie de peregrinação a Cachoeira e outras cidades do Recôncavo Baiano em busca das *raízes do samba*. Por outro lado, os próprios *sambadores* de Cachoeira ouvem e tocam sambas urbanos de outros estados e de Salvador. Várias vezes me

juntei a *sambadores* e, acompanhados de violão e alguns instrumentos de percussão, tocamos e cantamos clássicos do repertório do samba urbano¹⁶⁴.

O curioso é que essas ocasiões geralmente aconteciam na mesa de algum bar, sobretudo quando saíamos de um ensaio ainda com os instrumentos à mão. Nos eventos musicais cachoeiranos descritos nos dois capítulos anteriores – salvo aqueles ligados ao Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia –, não havia espaço para esses sambas urbanos. Essa não contaminação entre os repertórios do samba urbano e dos sambas do Recôncavo Baiano já foi observada por Graeff (2015). A partir da análise de sambas urbanos registrados por Oliveira Pinto em Santo Amaro da Purificação nos anos 1980, a autora identifica o padrão carioca de marcação rítmica no timbal. Essas músicas pertenciam, segundo os *sambadores* da época, a “um outro ‘repertório’ (...), um repertório de músicas de Salvador” (Graeff, 2015, p.75). A autora prossegue afirmando que “os mesmos músicos que tocavam sambas tradicionais da região também se ocupavam de estilos musicais urbanos, sem deixar que as técnicas de um ‘repertório’ interferissem nas de outro” (*idem*).

De modo similar, quando toca sambas urbanos cariocas, o *sambador* Viana explora no violão funções harmônicas não utilizadas no samba de Cachoeira. Além disso, no acompanhamento de sambas urbanos Viana executa a harmonia fazendo a nota fundamental dos acordes com o polegar nas cordas graves do violão e as demais notas do acorde nas cordas médio-agudas com os dedos indicador, médio e anular. Trata-se de uma técnica de acompanhamento de samba no violão bastante difundida Brasil afora, mas que Viana não leva para o repertório dos grupos de samba de roda. Neles, Viana faz o acompanhamento harmônico a partir de uma linha rítmica-melódica tocada com o polegar da mão direita nas cordas graves do violão e que utiliza, sobretudo, a fundamental, a terça e a quinta dos acordes. Trata-se da técnica padrão entre os *sambadores* de Cachoeira.

O cultivo dessa divisão entre o repertório local do samba e o repertório externo de sambas urbanos mostra uma diferença fundamental entre o samba de Cachoeira e os gêneros musicais representados pelos sambas urbanos de Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Em Cachoeira, em suas mais variadas formas, o samba

¹⁶⁴ Dentre os muitos sambistas apreciados pelos *sambadores*, Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Adoniran Barbosa são aqueles que eu mais ouvi na voz dos cachoeiranos.

não chegou a se converter ao formato de canção popular¹⁶⁵. Por outro lado, a história do samba no Rio de Janeiro se confunde com a formação da canção popular brasileira e dos gêneros musicais a ela ligados. Não por acaso, estudos sobre a história do samba no Rio de Janeiro (Moura, 1983; Sandroni, 2001; Viana, 1995) contam a transformação de suas formas vicinais em um gênero musical que viria a contribuir fortemente para dar forma à canção popular brasileira. Neste campo a taxonomia de gêneros musicais pode gerar um maior rendimento teórico, dada a produção de discursos musicais e extramusicais que refletem sobre esses gêneros.

Não é apenas a pesquisa acadêmica que produz análises sobre os gêneros da música popular brasileira, senão eles próprios também o fazem em metadiscursos poéticos e musicais. A trajetória do samba urbano carioca mostra sua transformação de um fenômeno social entremeado a diversas dimensões da vida cotidiana de comunidades afro-cariocas em um gênero de canção popular que viria a se firmar como símbolo da identidade nacional do Brasil nos anos 1930 (Sandroni, 2001; Viana, 1995) ou da cultura popular brasileira moderna (Wisnik, 2007). Como tal, o samba viria a refletir sobre si mesmo em metadiscursos musicais e poéticos ao longo de décadas em um sem-número de canções¹⁶⁶.

Na própria bossa nova, um gênero que nunca aventou a si qualquer espécie de pureza, temos exemplos interessantes, como a canção *Influência do Jazz*, em que Carlos Lyra lamenta a descaracterização do samba em uma bossa que, ironicamente, dialoga musicalmente com o jazz¹⁶⁷. Ou seja, na canção popular brasileira é bastante comum que o debate sobre as características e fronteiras de um gênero musical faça

¹⁶⁵ A canção popular é um tema recorrente nos estudos musicológicos no Brasil e desperta intensos debates acadêmicos. Opto aqui por trabalhar com uma definição simples e pragmática: por canção popular me refiro ao formato de música que se estabeleceu como paradigma em diversos gêneros da música popular brasileira ao longo do século XX. Trata-se de uma composição produzida para o mercado fonográfico com duração de três a cinco minutos, letra baseada na oralidade – composta de verso e refrão – e canto acompanhado de instrumentos harmônicos – sobretudo o violão e o piano – e, geralmente, percussão.

¹⁶⁶ Podemos encontrar letras de sambas que refletem sobre o que é e o que não é o samba ou ainda sobre quais são os objetivos e limites de sua transformação, como muitos exemplos que Sandroni (2001) traz das décadas de 1920-30, ou que mais tarde outros sambistas fariam em um contexto de maior aproximação do samba urbano com outros gêneros musicais. Exemplo disso é a canção *Agoniza mas não morre*, de Nelson Sargento: *Samba/ Inocente, pé-no-chão/ A fidalguia do salão/ Te abraçou, te envolveu / Mudaram toda a sua estrutura/ Te impuseram outra cultura / E você nem percebeu.*

¹⁶⁷ *Pobre samba meu/ Foi se misturando se modernizando, e se perdeu/ E o rebolado cadê?, não tem mais/ Cadê o tal gingado que mexe com a gente/ Coitado do meu samba mudou de repente/ Influência do jazz (...) Pobre samba meu/ Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu/ Pra não ser um samba com notas demais/ Não ser um samba torto pra frente pra trás/ Vai ter que se virar pra poder se livrar/ Da influência do jazz.*

parte do processo criativo e do cânone do próprio gênero. Na medida em que a canção popular brasileira ganhou força e características próprias, os gêneros musicais foram delineando suas permeáveis fronteiras sempre em relação uns com os outros e, sobretudo, refletindo sobre tal relação em seus discursos musicais e poéticos.

A partir do momento em que se tornou canção popular, o samba urbano carioca entrou em uma constante relação de aproximação e afastamento com outros gêneros musicais, o que levaria à criação de inúmeros gêneros fronteirios e híbridos, como o samba-canção, o samba-enredo, o samba-marcha, o sambalanço e o samba-jazz. Para ser transformado em canção, os sambas que eram feitos nas casas das famosas tias baianas residentes no Rio de Janeiro passaram por diversas adaptações. Sandroni (2001) aponta que muitos pesquisadores atribuem a composição de *Pelo telefone* – gravada em 1917 e considerada como o primeiro samba em registro fonográfico - a uma noite de samba na casa de tia Ciata¹⁶⁸. Esse tema, segundo Sandroni (*idem*), fazia parte de um repertório folclórico de forte influência baiana e confinado às salas de jantar das casas das “tias”, as matriarcas baianas do começo do século XX no Rio de Janeiro.

Para que esse samba pudesse transitar por outros espaços sociais, especialmente os bailes de carnaval, era preciso adaptá-lo para as formas de registro disponíveis na época: “a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco” (Sandroni, 2001, p. 103)¹⁶⁹. Entrevistas com

¹⁶⁸ O próprio Donga, um dos compositores oficiais da música ao lado de Mauro de Almeida, reconheceria anos depois que havia recolhido um tema melódico que não pertencia a ninguém e o teria desenvolvido (Sandroni, 2001).

¹⁶⁹ Vale trazer a citação do parágrafo completo “Um carnaval dificilmente seria suficiente para ‘introduzir na sociedade’ o que o samba efetivamente era até então — isto é, uma modalidade de divertimento, que incluía coreografia, códigos de conduta, improvisação poética etc. Era preciso, destes comportamentos e relações entre pessoas, destacar resíduos, objetos capazes de transitar entre os biombos da sociedade (criando na sua passagem sem dúvida novas relações). E moldar estes objetos em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. Mas o sucesso dessa empreitada dependia ainda de outros fatores: o registro na Biblioteca Nacional visando a preservação dos direitos autorais (o que exigiu idas e vindas burocráticas minuciosamente descritas por Silva), e a obtenção de um aliado branco, jornalista, figura de destaque no Clube dos Democráticos (uma das principais instituições do carnaval oficial de então), Mauro de Almeida. A consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade.” (Sandroni, 2001, grifos no original, p. 103).

sambistas da época e pesquisas mais recentes (Graeff, 2015) apontam muitas semelhanças desse samba das “tias baianas” no Rio de Janeiro com o do Recôncavo Baiano, tais quais: o uso de versos curtos muitas vezes repetidos e emendados sem intervalos com os próximos; o padrão do canto responsorial; o acompanhamento de palmas; a dança em roda; e a presença da umbigada (Moura, 1983; Sandroni, 2001; Vianna, 1995). Cada uma das formas de registro citadas acima teria operado transformações justamente nessas semelhanças, incompatíveis com os suportes físicos da partitura e do disco.

Embora o samba não tenha deixado de ser feito nas salas de jantar das casas das “tias baianas” em noites de improviso e intermináveis cantorias, o formato de canção popular e a profissionalização de músicos e compositores se tornou cada vez mais frequente entre os sambistas do Rio de Janeiro. Quando a sambista brasileira Cris Pereira foi a Cachoeira fazer um show do qual participou dona Dalva, ela afirmou emocionada ao microfone: “Foi como ver tia Ciata cantar na minha frente”. A afirmação de Cris Pereira poderia soar nostálgica ou anacrônica, porém é muito perspicaz: de fato, era livre das amarras de um gênero musical formatado como canção popular que cantava tia Ciata em sua famosa casa na Praça Onze, assim como o faz dona Dalva em Cachoeira. Curiosamente, mesmo com o estabelecimento do regime das *tocadas*, o samba em Cachoeira – e, na verdade, por todo o Recôncavo Baiano – não foi adaptado ao formato de canção. Mesmo quando os grupos de samba de roda de Cachoeira gravam em CD, costumam agrupar de três a quatro *corridos* ou *barraventos* em pot-pourris que duram de dez a vinte minutos. Trata-se de um formato estranho à canção popular, isso tanto pela sucessão de pequenos motivos em letras que respondem a um padrão de pergunta e resposta, quanto por sua duração muito superior aos três ou quatro minutos da maioria das canções.

Parece, assim, que os metadiscursos musicais e poéticos foram uma ferramenta importante para a reificação de diversos gêneros da canção popular brasileira ao longo do século XX, assim como para o seu posicionamento em um conjunto diverso e complexo de gêneros musicais¹⁷⁰. Por outro lado, a adaptação ao formato da canção determinado pelo suporte físico do disco também foi – por questões simbólicas e práticas – essencial para a configuração dos gêneros da música

¹⁷⁰ Sobretudo se levarmos em conta que a música popular brasileira demonstra uma grande capacidade de diálogo intergênero.

popular brasileira. Isso não viria a acontecer apenas com o samba, mas também com outras manifestações culturais afro-brasileiras, como Alberto Ikeda (2016) demonstra com a transformação do *ijexá* de um padrão rítmico de terreiros de Candomblé e grupos de afoxé em um gênero de canção popular nos anos 1970.

Por sua vez, o samba em Cachoeira não foi reificado localmente como um gênero musical, tampouco a sua institucionalização em grupos adaptou-o ao formato da canção popular brasileira. Isso não quer dizer que o samba não seja reificado como algo que possua existência própria. O ponto central é que, embora compreendido pelos *sambadores* como música, o samba não é reificado por eles como um gênero musical, tal como acontece com os gêneros da canção popular brasileira. Pelo contrário, sua dissolução e alcance nas mais variadas dimensões da vida cachoeirana fazem com que a face musical seja apenas uma de muitas possibilidades de reificação¹⁷¹.

No entanto, o caráter musical do samba é inegável para os próprios *sambadores* e é através dele que o samba se comunica com outros repertórios, colocando os *sambadores* em relação a outros universos através da música. Ela é a linguagem de comunicação dos *sambadores* com outros setores da sociedade, tanto de Cachoeira – as bandas filarmônicas e os grupos de arrocha –, como de outras cidades, estados e países – as instituições culturais, os estúdios de gravação em áudio e os festivais de música.

Ao mesmo tempo, a não reificação do samba de Cachoeira como gênero musical não exclui a produção de metadiscursos musicais e poéticos por *sambadores*. Quando produzem tais metadiscursos, no entanto, eles não refletem sobre o samba enquanto gênero musical, mas sim como um evento musical em que a música é parte do todo. Tomemos como exemplo os seguintes versos de sambas cantados por grupos de Cachoeira:

1. *Dona da casa me dê licença
me dê seu salão para vadiar*

¹⁷¹ É curioso notar que, ao longo de todo o meu período de pesquisa de campo, eu nunca vi um *sambador* se apresentar como músico, por melhor ou mais profissional que fosse: ele sempre se apresentava como um *sambador*. Já Tiago de Oliveira Pinto me contou que durante o seu período de campo, nos anos 1980, tampouco a palavra *sambador* era usada, pois não havia a necessidade de definir a atuação formal de um *sambador*.

2. *Se não samba, se não bebe
que diacho faz em pé?
balança a cadeira e samba mulher*
3. *Tava na beira do rio
quando a polícia chegou
vamo acabar com esse samba
que o delegado mandou*

Nos três casos, o metadiscorso poético sobre o samba toma como referência o evento musical em que ele acontece: o primeiro é em si um pedido de licença para sambar na casa de alguém e é recorrentemente usado por *sambadores* quando o samba começa a ser tocado em algum lugar específico, seja uma residência particular ou não; o segundo é exemplo de uma forma de provocação bastante recorrente no samba, que é aquela direcionada a uma mulher que não está sambando na roda, especialmente quando algum *sambador* quer vê-la sambar; o terceiro conta uma cena de perseguição policial ao samba que ainda está presente no imaginário da região. O segundo caso, por exemplo, pode vir acompanhado de um metadiscorso musical e coreográfico: caso esse samba tenha sido puxado como provocação a uma mulher específica, o violeiro pode fazer um *toque* em sua viola, tornando o convite para que ela venha sambar na roda ainda mais explícito.

Em uma edição do *caruru* da Casa do Samba, em Santo Amaro, lembro de um violeiro de Terra Nova que estava tocando muito bem junto ao seu grupo. Era o início de meu período de campo e não me recordo ao certo quem era e tampouco era capaz, à época, de reconhecer o que ele estava tocando. Porém, era perceptível que se tratava de uma performance memorável. Dada hora, dona Nicinha do Samba entrou na roda e gritou “É isso que o senhor quer, não é?”. Ela então *correu a roda*¹⁷² até ficar em frente ao violeiro, sambando detidamente ali e fazendo meneios em que deixava seu corpo cair para trás para, em um gesto brusco, retomar o passo *miudinho*¹⁷³ com os pés. A dança foi ficando mais intensa e provocativa, a ponto de chamar a atenção de todos os presentes, que começaram a vibrar com o virtuosismo de dona Nicinha.

¹⁷² *Correr a roda* é quando a mulher, antes de ir sambar ao centro da circunferência, passa dançando em frente aos tocadores, cumprimentando-os em sinal de respeito.

¹⁷³ O *miudinho* é um dos principais passos de dança do samba, sobretudo para as *sambadeiras* associadas ao *tempo antigo*, como é o caso de dona Nicinha. Trata-se de uma movimentação rápida e contida dos pés rentes ao chão, mantendo as cadeiras razoavelmente estáveis, o que cria uma sensação visual de que a *sambadeira* flutua sobre o chão.

Tranquilamente, ela deixou a roda soltando a sua sonora risada – *rá ráiiiiiiiiii* – e o violeiro voltou a tocar, porém de modo mais contido. Não parecia intimidado. Pelo contrário, trazia no rosto o sorriso maroto de quem havia alcançado – através do *toque* da viola – o seu objetivo: trazer para a roda aquela grande *sambadeira*. Esse metadiscorso musical - compreensível aos presentes, porém não acessível para mim naquele momento - possuía um objetivo que extrapolava a linguagem musical. Os *toques* virtuosos daquele violeiro não buscavam apenas dialogar com os outros instrumentos, mas também ensejar a dança de dona Nicinha - um jogo entre música e dança muito comum no samba do Recôncavo Baiano.

Ainda que os sambas urbanos carioca, paulista ou soteropolitano continuem a ser parte do cotidiano de inúmeras comunidades periféricas em que são indissociáveis de outras dimensões da vida, o formato de canção popular já é parte integrante dessa prática, sendo mais fácil observá-los como gêneros musicais. Já em Cachoeira, mesmo com uma crescente importância do regime das *tocadas*, o samba não se tornou um gênero de canção popular. A sua interpenetração em muitas dimensões da vida cachoeirana nos leva a uma situação diametralmente oposta a do samba urbano: é impossível pensar no samba de Cachoeira como um gênero musical separado das redes de sociabilidade da cidade.

5.3. A relação do samba e outros repertórios musicais

A convivência do samba com outros repertórios não é apenas uma questão de transição entre eles ao longo das etapas de um dado evento musical. Trata-se do possível trânsito de pessoas e de elementos musicais entre um repertório e outro. Há, em alguns casos, uma considerável região de comunicação e contaminação entre o samba e certos repertórios. Em outros casos, ao contrário, há um deliberado esforço de não-contaminação. Dentre os primeiros, há maiores e menores graus de proximidade, sendo que aqueles com maior proximidade configuram relações de maior intensidade de fluxos e trocas, tanto de pessoas como de elementos musicais.

Nessa seção ofereço um panorama geral da relação do samba com outros repertórios, tendo os diferentes eventos musicais de Cachoeira como pano de fundo. Em Cachoeira não existe nenhum repertório que não esteja em relação com o samba, mesmo que essa relação seja de vedação ao contato – o caso em que a exceção confirma a regra. Desse modo, é possível afirmar que todo e qualquer repertório de

Cachoeira poderá, por sua vez, estar em relação com outro através da mediação do samba.

5.3.1. O reggae e a música evangélica

Dois repertórios guardam distância do samba: o *reggae* e o a música dos cultos evangélicos. Os *regueiros* de Cachoeira formam uma comunidade com certo grau de isolamento de outros grupos sociais. Nos anos 1980, o *reggae* chegou na cidade através, sobretudo, dos discos de Bob Marley que, por sua vez, chegaram aos cachoeiranos pela relação de alguns músicos locais com *regueiros* de Salvador (Falcón, 2012). Na capital o gênero já havia se estabelecido desde o final dos anos 1970, fomentando tanto uma cena de bandas de *reggae*, como a fusão com outros gêneros musicais no contexto dos blocos afro e do Carnaval, dando origem ao estilo que ficou conhecido como *samba-reggae*¹⁷⁴.

Logo o *reggae* se converteu em um dos repertórios mais cantados em Cachoeira, sobretudo por nomes que viriam a ganhar fama nacional, como Edson Gomes e banda Cão de Raça, Remanescentes do Paraguaçu, Nengo Vieira, Tim Tim Gomes e Sine Calmon e o Morrão Fumegante (Mota, 2012). Esse coletivo de músicos adotaria um estilo de vida rastafári: os cabelos pararam de ser cortados e viraram *dreadlocks*; a maconha passou a ser consumida de maneira ritual; e a Bíblia se tornou um livro de referência, ainda que sob a interpretação particular dos rastafáris (Falcón, 2012). Os aspectos religiosos da vida rastafári afastaram os *regueiros* não apenas do Candomblé, mas dos eventos musicais do samba em geral. Durante minha pesquisa de campo, nunca me esbarrei com os rastafáris de Cachoeira nos eventos musicais do samba, fossem do regime dos *sambas de vizinho* ou das *tocadas*.

Se os *regueiros* não costumam frequentar eventos musicais alheios ao *reggae* e tampouco cantam e tocam outros repertórios, a recíproca não é verdadeira: a grande maioria da população cachoeirana ouve e canta *reggae*, inclusive muitos *sambadores*. No São João Feira do Porto de 2017 eu me arrepiei com milhares de pessoas cantando de cabo a rabo todas as músicas do show de Edson Gomes. O artista ovacionado no palco por uma multidão é o mesmo que todas as terças-feiras vai beber com seus

¹⁷⁴ Segundo Guerreiro (2000, p.21) “Em 88, a mídia anunciava que em Salvador os blocos afro haviam inventado o samba-reggae, um novo ritmo que mesclava o samba duro com reggae jamaicano, transformando a música em bandeira política com força suficiente para barganhar cidadania para o negro baiano, chamando atenção para a vitalidade da cultura negra na Bahia”.

familiares e amigos no bar de Paulo Lomba (Lanchonete Preto Velho), quase sempre cantando com informalidade algumas de suas músicas quando convidado ao microfone pelo músico que, eventualmente, toca na noite daquele bar.

Ainda que o São João Feira do Porto coloque o samba e o *reggae* numa mesma grade de programação, os eventos musicais do *reggae* acontecem em um circuito completamente separado daquele descrito nos dois capítulos anteriores. O mesmo se pode dizer dos eventos musicais evangélicos, que também acontecem em um circuito próprio e, geralmente, dentro das igrejas. Por outro lado, aqueles *sambadores* que, porventura, *passem pra evangélicos*, devem parar de cantar e dançar samba, assim como parar de frequentar eventos musicais fora do contexto de suas igrejas. Como vimos, o respeito a essas obrigações nem sempre é seguido à risca pelos novos convertidos. No entanto, há sempre uma maneira de justificar a presença em algum evento ligado ao samba. Vimos no primeiro capítulo o caso de um *sambador* que, mesmo convertido, seguia a fazer *tocadas* desde que não fossem no mesmo bairro de sua igreja, já que considerava o samba como um trabalho importante para a renda familiar. Outro caso é o de Junior, que mesmo convertido segue a dar oficinas de cavaquinho na Casa do Samba de Dona Dalva, encarando-as como compromissos profissionais, mas não faz mais *tocadas* com o grupo de sua avó, dona Dalva.

O samba, portanto, não está em relação de troca e negociação com a música evangélica e com o *reggae*, embora eventuais contaminações aconteçam, sobretudo no caso do *reggae*, que em Salvador dialoga de modo mais próximo com o samba. Essa aproximação que, como vimos, resultou no *samba-reggae* dos blocos afro de Salvador (Guerreiro, 2000), viria a influenciar os grupos de samba de roda de Cachoeira, como é possível verificar na substituição do *tamborete de couro de jiboia*¹⁷⁵ pelo timbal, um provável empréstimo dos blocos afro de Salvador (*Idem*).

¹⁷⁵ Ainda usado na região de Santiago do Iguape, o *tamborete de couro de jiboia* é um tambor cavado em um pedaço único de madeira e revestido na parte superior com couro de jiboia, um couro muito apreciado na região para tambores e pandeiros. Os instrumentos revestidos com couro de jiboia não possuem tarraxas ou cordas para afinação, que deve ser feita ao fogo. Por isso, quando saem com um instrumento desse tipo, os *sambadores* carregam papel e fósforos para que possam acender um pequeno fogo caso seja necessária a afinação. Com o aquecimento proporcionado pelo fogo, o couro estica e o timbre do tambor ou do pandeiro fica mais agudo. Na maior parte dos grupos, no entanto, esses instrumentos já foram substituídos por pandeiros e tambores manufaturados, geralmente revestidos de plástico e com tarraxas para a afinação. Nos grupos da sede de Cachoeira, o *tamborete de*

Bau do Samba conta que o primeiro timbal do Samba de Roda Filhos da Barragem foi comprado por ele de um dos *regueiros* que acompanhavam Edson Gomes em sua banda. Já Valmir da Boa Morte, encantado com os ensaios do bloco afro Araketu no bairro soteropolitano de Peri Peri, viria a organizar nos anos 1990 o bloco afro Raízes da África, que tocava *samba-reggae*.

Entretanto, os *regueiros* de Cachoeira, principalmente Edson Gomes, são categóricos em afirmar que *samba-reggae* não é *reggae*. Essa preocupação se dá, sobretudo, como um contraponto à visibilidade que ganhou o bloco afro Olodum após parcerias com artistas como Paul Simon e Michael Jackson. Por sua vez, o músico jamaicano Jimmy Cliff passou longas temporadas em Salvador e absorveu em sua banda dois importantes músicos que o acompanharam em duas turnês internacionais: o cantor Lazzo Matumbi, ex-vocalista do bloco afro Ilê Aiyê; e o percussionista Gabi Guedes, *ogã alabê* do terreiro do Gantois e, atualmente, músico da Orquestra Rumpilezz. Jimmy Cliff faria o gênero ficar conhecido internacionalmente com a canção *Samba Reggae*, lançada no álbum homônimo de 1993 (Brandão&Csermak, 2018). Na contramão da capital, em Cachoeira samba e *reggae* não se aproximaram, principalmente porque os *regueiros* cultivaram essa separação. Ainda que com características próprias, o *reggae* de Cachoeira está muito mais próximo ao *reggae roots* - formato de canção sedimentado na geração de Bob Marley¹⁷⁶ - que do *samba-reggae*.

5.3.2. A seresta

Há outros repertórios facilmente discerníveis do samba, mas que convivem com ele no mesmo circuito de eventos musicais. Esse é o caso da *seresta*: sob o seu guarda-chuva os cachoeiranos se referem a um conjunto de repertórios que, embora compartilhem um ou outro elemento musical, possuem relações de parentesco caracterizadas, majoritariamente, por fatores extramusicais.

No começo do meu trabalho de campo eu ficava confuso com essa categoria, dado que em outras regiões do Brasil – especialmente no Sudeste - a *seresta* designa

couro de jiboia foi completamente substituído pelo timbal revestido de plástico, exatamente no formato desenvolvido pelos blocos afro de Salvador descrito por Goli Guerreiro (2000).

¹⁷⁶ O *reggae* da geração de Bob Marley, do qual ele foi o principal expoente, mesclou influências do *rock'n roll* e da música pop com os seus gêneros antecessores, o *ska* e o *rocksteady*. Enquanto o *reggae* se estabelecia em Cachoeira nesse formato, na Jamaica ele já havia sido superado por um novo gênero musical, o *dub* (Brandão&Csermak, 2018).

um gênero musical com características musicais específicas e que, por sua vez, está em relação com outros gêneros como a modinha, o samba-canção e o choro¹⁷⁷. Segundo Mário de Andrade (1980 [1930]), a modinha de salão da aristocracia teria migrado no século XIX para o espaço popular da rua, onde era tocada ao sereno, ganhando, por isso, o nome de modinha de seresta, serenata ou apenas seresta. Encontram-se registros das modinhas de seresta desde o século XIX em várias cidades de norte a sul do Brasil, supondo-se que essa prática musical já existia no século XVIII. Tratava-se de cantadas feitas sob a luz do luar, sem o uso de partitura impressa e com poetas e músicos malvistas pela alta sociedade, que os consideravam pândegos e boêmios (Vinci de Moraes, 1995). Muitas vezes, as serestas eram feitas pelos mesmos músicos contratados para tocar as modinhas de salão para a elite, mas que faziam as serestas por prazer (Espasiani, 2016).

A seresta aparece na literatura como uma prática musical coletiva, essencialmente masculina e sem conexão com a dança de casal. Por que, então, em Cachoeira e em outras localidades do Recôncavo Baiano a seresta designa um guarda-chuva de repertórios que podem ser bailados em casal? Uma possibilidade é que a *seresta* nos moldes aqui citados tenha sido comum no Recôncavo Baiano, como ainda hoje é em outras regiões do estado: eu mesmo presenciei grupos de seresteiros na cidade de Uauá, no sertão baiano. Embora a seresta como tal não se encontre em Cachoeira e nas cidades vizinhas, é muito provável que ali tenha existido e emprestado ao baile de casal o seu nome. Talvez o motivo seja que tanto o baile de casal, como a modinha de seresta compartilham uma característica fundamental: começam tarde da noite e atravessam a madrugada em eventos frequentados pela boêmia da cidade.

Minha confusão, no caso de Cachoeira, não era gratuita, já que os *sambadores* falavam sobre a seresta coisas que, aparentemente, não tinham conexão entre si. Ao afirmar que nos *carurus* do *tempo antigo* depois do samba sempre havia *seresta*, muitos cachoeiranos fazem referência ao grupo Os Tingoãs, que começou como um trio vocal de bolero nos anos 1960. Quando me viam nos shows de artistas de arrocha – como Nenho, Pablo do Arrocha, Tayronne Cigano, Mudinho do Arrocha ou

¹⁷⁷ A pesquisadora e musicista Gina Falcão, que recentemente defendeu a sua dissertação na ECA-USP sobre a modinha, deu-me um valioso auxílio na compreensão do gênero musical seresta em outras regiões do Brasil, compartilhando ideais e bibliografia sobre o tema.

Garrancho -, os *sambadores* exclamavam surpresos que não sabiam que eu gostava de *seresta*. Que relação poderia haver entre os *carurus do tempo antigo*, os discos dos Tingoãs e o show de artistas de arrocha? Em todos havia a presença da *seresta*. Assim, busquei compreender a *seresta* pelas suas características extramusicais, o que começou a dar sentido ao que falavam meus interlocutores. Em todos os casos, estava claro que *seresta* e samba eram termos não-intercambiáveis que denominavam conjuntos distintos de repertórios. Ao mesmo tempo, também estava claro que samba e *seresta* estavam juntos e em relação em diversas situações.

A *seresta*, em termos gerais, é o nome que se dá a todo repertório que, em Cachoeira, é dançado em casal de modo sensual e/ou romântico. Nesse guarda-chuva cabem repertórios do *tempo antigo* e do tempo presente, tais quais: bolero, lambada, arrocha e forró¹⁷⁸. Como um baile de casal, a *seresta* é imprescindível em muitos eventos musicais cachoeiranos e cumpre uma função complementar à do samba: depois que todos estão cansados de sambar e provavelmente já um tanto embriagados enquanto a noite avança, o samba cede lugar ao baile de casal. Com isso, não apenas é possível descansar do samba – uma dança bem exigente em termos físicos -, como também chega o momento de dançar de modo carinhoso com o seu par ou com alguém em quem se tenha interesse.

Embora isso não seja uma regra, a *seresta* volta a dar lugar ao samba, que costuma encerrar os eventos musicais cachoeiranos. Assim, a estrutura de acontecimentos *samba – seresta – samba* ou a sua variação *reza/missa – samba – seresta – samba* foram comuns a um sem-número de eventos musicais cachoeiranos nos quais estive presente. Mesmo que não exista uma regra de como e quando operar

¹⁷⁸ O forró foi incluído na categoria de *seresta* por alguns de meus interlocutores, mas essa inclusão é controversa. Há que se levar em conta, contudo, que forró também é uma categoria guarda-chuva onde cabem inúmeros repertórios. Dentre eles, há o forró eletrônico, que tem íntima relação com a lambada e o arrocha e pode ser mais facilmente considerado em Cachoeira como *seresta*. Atualmente, há vários representantes desse gênero que fazem sucesso em eventos musicais cachoeiranos, como Aviões do Forró, Calcinha Preta e Wesley Safadão. Por outro lado, também podem ser classificados como forró outros repertórios considerados tradicionais e conectados a eventos musicais dos festejos juninos, como as quadrilhas e as festas vicinais. Nesse caso, o chamado forró pé-de-serra predomina, tendo como referências antigas nomes como Luiz Gonzaga e Marinês e sua Gente – que fizeram shows em edições do São João Feira do Porto dos anos 1970. Dentre os músicos dessa vertente que atuam em Cachoeira, o nome mais importante é, sem dúvidas, o de Danton, sanfoneiro e cantador que conta com mais de quarenta anos de carreira. Durante os festejos juninos, Danton costuma fazer mais de uma dezena de apresentações em Cachoeira nos mais diversos eventos como na *reza* de Santo Antônio da Casa do Samba de Dona Dalva, na festa da paróquia de Santo Antônio e no São João Feira do Porto. Danton, por sua vez, não costuma ser classificado como um representante da *seresta* em Cachoeira, mas sim como tocador de forró.

essa transição, é de se esperar que os organizadores de um evento estejam atentos à reação dos presentes para que possam modular adequadamente a transição entre os diferentes momentos de um evento musical. Não cabe no escopo dessa pesquisa se debruçar sobre os diversos repertórios que são classificados em Cachoeira como *seresta* para tentar entender a relação musical entre eles. Basta afirmar que a possibilidade de dançar em casal todos esses repertórios é o fator mais relevante para que, em Cachoeira, eles sejam classificados sob uma mesma categoria.

5.3.3. As rezas e os sambas de santo

Se a *seresta* costuma suceder o samba em muitos eventos musicais cachoeiranos, as rezas são repertórios que obrigatoriamente o antecedem. No caso dos *carurus* e das *rezas de santo*, o samba está interdito antes e durante a reza. Junto com o samba, interditam-se também as bebidas alcoólicas e a comida. Apenas depois de rezar é que se pode comer e beber. Antes da liberação de comes e bebes, contudo, a transição da reza para o samba já está feita: ao final das ladainhas cantadas como reza, cantam-se os sambas daquele santo. Desse modo, a reza se desdobra em um samba sacro que opera um relaxamento da sacralidade do evento, tornando as regras de comportamento mais flexíveis. Ao final da *reza*, a formação das mulheres em frente ao altar da casa se mantém e ali mesmo são cantados os sambas do santo homenageado.

No caso de São Cosme e São Damião, o samba se canta enquanto as sete crianças sentadas no chão comem o *caruru* com as mãos, alimentando ritualmente a Cosme e Damião e aos *erês*. Nesse caso, a distribuição de comida aos demais presentes começa apenas depois da refeição dos *sete meninos*. Mesmo no exemplo do *caruru* de Gilvânia, no qual ela interdita o samba e o álcool, o canto de sete sambas para Cosme e Damião com o acompanhamento de palmas é obrigatório. Com o relaxamento da sacralidade operado pelo samba, Gilvânia prefere restringir o seu *caruru* à distribuição de comida, fechando aliviada as portas de sua casa tão logo a comida acabe de ser distribuída. Se existe este risco de contaminação e, ao mesmo tempo, a obrigatoriedade de cantar para os santos os seus sambas, é porque esse tipo de samba opera uma transição entre *reza* e festa.

No caso de *carurus* que não são *de preceito*, não há motivos para muitas preocupações e logo o samba cantado para o santo dá lugar ao *barravento* e ao *corrido* em diferentes ordens. Com a ingestão de álcool e o avançar da noite, o evento

costuma ficar cada vez mais animado, podendo logo transitar para a *seresta*. Já no caso de um *caruru de preceito*, como o de Gilvânia, o controle da transição de repertório é rígida e, tão logo são cantados os sete sambas de Cosme e Damião, a parte musical da festa é encerrada abruptamente. Se algum desavisado começa a cantar um samba ou bater palmas, logo chega Gilvânia com uma colher de pau em riste. Rapidamente, o silêncio volta a reinar no ambiente.

Em todas essas ocasiões, as responsáveis pela transição da reza para o samba são as *rezadeiras*, não os *sambadores* profissionais. Em alguns casos, como no *caruru* de dona Dalva, as funções de *rezadeira* e *sambadeira* coincidem. As *rezadeiras* são mulheres que, mesmo com alguma ligação com os grupos de samba de roda, não costumam ter neles uma atividade preponderante. Mesmo assim, possuem a legitimidade para fazer a transição entre a reza e o samba para o santo.

Após a transição, o samba pode seguir de modo informal, puxado pelos presentes nos instrumentos de percussão ao alcance das mãos, ou pode ficar a cargo de algum grupo de samba de roda. No caso das *rezas de santo* e do *caruru* na Casa do Samba de Dona Dalva, assim como das *rezas* na sede da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, os respectivos grupos de samba de roda assumem o samba depois do canto para os santos. Nas *rezas* que presenciei nas comunidades do Caquende e do Quebra Bunda, o samba fica a cargo dos *sambadores* dos grupos Filhos do Caquende e Semente do Samba.

5.3.4. Repertórios de Candomblé: os toques de caboclo

As festas dedicadas aos *caboclos* no Candomblé são conhecidas em Cachoeira como *candomblé de caboclo* ou, mais comumente, *toque de caboclo*. Como já apontei, os *toques de caboclo* podem acontecer em casas das nações Ketu, Nagô e, com mais frequência, Angola. Os *caboclos* são espíritos da terra que passam como *herança* nas famílias consanguíneas ou *de santo*, podendo também ser *assentados* em terreiros de Candomblé (Aragão & Rabelo, 2018). Quando recebidos como *heranças* por alguém, precisam ser *cuidados* (cultuados). Muitas pessoas de Cachoeira que possuem um *caboclo* cuidam dele tanto no âmbito doméstico, como frequentando *toques de caboclo*. Algumas pessoas fornecem atendimento espiritual em suas casas através de seus *caboclos*, sem, necessariamente, serem *pais* ou *mães-de-santo*. Há, no entanto, aqueles *caboclos* que são *herança* de um terreiro específico e que devem ser

cuidados pelo sacerdote da casa e seus filhos-de-santo. Nesse caso, diz-se que a casa tem *bandeira de caboclo*.

Cada terreiro possui as suas especificidades no culto aos *caboclos*, o que depende tanto de sua nação e das decisões do *pai* ou *mãe-de-santo*, como do próprio *caboclo* patrono da casa. Por sua vez, cada *caboclo* apresenta características e necessidades próprias, fazendo com que os *toques de caboclo* de cada terreiro sejam compostos de muitas singularidades. Mesmo assim, houve uma estrutura similar de etapas e repertórios nos *toques de caboclo* a que assisti em Cachoeira: apesar de algumas variações, as festas coincidem em três etapas principais.

Na primeira etapa, os *ogãs* puxam as cantigas para que os *caboclos desçam* e, assim que incorporados, venham à frente dos *ogãs puxar* as suas próprias cantigas. Quando todos os *caboclos* esperados em uma festa *desceram*, cantaram e cumprimentaram os presentes, faz-se um intervalo em que, normalmente, é servida a comida. Na segunda parte do *toque*, os *caboclos* voltam paramentados e continuam a *puxar* as suas cantigas em frente aos *ogãs*; as pessoas que não estejam *manifestadas de caboclo* também podem fazê-lo. Assim, a festa segue madrugada adentro.

Nessas duas etapas, as cantigas são acompanhadas apenas dos três atabaques e do *gã*, que executam três padrões rítmicos: *cabula*, *congo de ouro* e *barravento*. Neste caso, o padrão rítmico do *barravento* não tem relação direta com o samba *barravento*. Já o *cabula*¹⁷⁹ é um padrão rítmico muito usado no *samba de caboclo* (Colares dos Santos, 2018), no qual também é recorrente o padrão rítmico do *congo de ouro*. As cantigas entoadas nessas duas etapas não são classificadas, no entanto, como *samba de caboclo*, embora muitas letras coincidam com sambas *corridos* e *barraventos*.

Apenas a terceira etapa dessas festas é que apresenta o que em Cachoeira se chama de *samba de caboclo*. Assim, logo ao final da segunda etapa ou na tarde do dia seguinte, o samba é oferecido aos *caboclos*. Parte do repertório cantado nas etapas anteriores é repetida, agora com acompanhamento de pandeiro, viola e, em alguns casos, sanfona e outros instrumentos de corda. Como se diz em Cachoeira, *caboclo* gosta de viola e sanfona. Em termos rítmicos, no entanto, o *samba de caboclo*

¹⁷⁹ Cheguei a campo já com a referência de longas conversas que havia tido com o amigo e *ogã* Sapopemba, alagoano radicado em São Paulo. Nelas, ele já me havia alertado para as similaridades entre *cabula* e samba. Para ele, o *cabula* é o tetravô do samba urbano.

compartilha com as *cantigas de caboclo* os mesmos padrões rítmicos no gã, sobretudo o *cabula* e o *congo de ouro*. Se os atabaques e o gã executam os mesmos padrões rítmicos das primeiras duas etapas, outros instrumentos e repertórios são agregados. Colares dos Santos (2018) afirma que no Redandá - terreiro de nação Angola de Embu Guaçu, São Paulo, no qual é *ogã suspenso* - o momento do samba para os *caboclos* é aquele em que três tipos de samba se unem: o *cabula*, o samba de roda e o samba urbano. Embora o samba urbano não seja um repertório relevante em Cachoeira, a ideia do *samba de caboclo* como um evento de encontro entre distintos repertórios de samba é válida para os *toques de caboclo* a que assisti.

Comparado aos outros repertórios do Candomblé, é notável que as *cantigas de caboclo* sejam mais propensas a inovações e improvisos (Béhague, 1976; Chada, 2006; Vatin, 2013). Além de serem cantadas pelos *ogãs* da casa, os “especialistas” na tradição musical do Candomblé, as *cantigas de caboclo* também são cantadas pelas próprias entidades ou mesmo por qualquer presente na festa, sendo mais permeáveis a inovações estilísticas. Consequentemente, tais inovações podem ser paulatinamente agregadas ao repertório dos *caboclos* da casa. Dada essa flexibilidade, há uma relação de mistura entre as *cantigas de caboclo* e os *sambas de caboclo*: empréstimos de repertório são comuns entre eles e uma parte das cantigas *puxadas* pelos *caboclos* são depois cantadas como samba no decorrer da festa. Existe, no entanto, uma clara diferença: se nas duas primeiras etapas do toque são os *caboclos* os principais responsáveis por definir e cantar o repertório, na última são os *ogãs* e os *sambadores* que o fazem em homenagem aos *caboclos*, que ali estão para dançar e se regozijar ao som do samba.

5.3.5. Repertórios de Candomblé: Ketu, Nagô e Angola

Nos capítulos anteriores comecei a abordar a relação entre samba e Candomblé, mostrando como nos eventos musicais realizados nos terreiros de Candomblé o samba se faz, em maior ou menor grau, presente. Como já mencionado, minha estratégia foi a de seguir os *sambadores* no seu cotidiano, frequentando os mesmos eventos musicais que eles. Isso me levou a diversas festas de Candomblé das nações Nagô, Ketu e Angola¹⁸⁰, porém não para as festas da nação Jêje. Apesar de ter conhecido muitos adeptos do Candomblé Jêje de Cachoeira e ter frequentado uma ou

¹⁸⁰ No caso do candomblé Angola, estive presente apenas a *toques de caboclo* e outros eventos do cotidiano do terreiro Guarany de Oxóssi, não a festa de inquices.

outra festa dessa nação, não possuo dados suficientes para falar sobre ela. Por outro lado, a sua ausência é sintomática, já que, se não estive mais presente nos eventos musicais dessa nação, foi porque os *sambadores* não me levaram até lá.

Mesmo nas festas das nações que frequentei, minha assiduidade não foi suficiente para que eu me sinta em condições de fazer afirmações representativas do universo das muitas dezenas de terreiros de Candomblé de Cachoeira. Acredito, no entanto, ser importante levantar algumas questões sobre a relação entre samba e Candomblé que parecem ser gerais e com as quais me deparei ao longo de minha pesquisa de campo. No que diz respeito à relação com outros repertórios, a dinâmica da relação do samba com o Candomblé é bastante diferente do que vimos até agora com as *rezas* e a *seresta*.

Começo pelo repertório Ketu/Nagô¹⁸¹ de *cantigas de orixás*, que apresenta uma clara distinção do samba. Tais cantigas têm um uso ritual específico em que a presença do samba é vedada. Já nos atabaques, as cantigas Ketu/Nagô são tocadas com *aguidavis*, baquetas compridas feitas de madeira flexível. A exceção se faz ao *ijexá*, padrão rítmico que o repertório Ketu/Nagô tomou de empréstimo da nação Jêje e que é tocado com as mãos diretamente sobre o couro do atabaque. O samba, como um repertório local, serve aos espíritos da terra, como os *caboclos* e *marujos*, mas não aos orixás, que são seres universais vindos da África e, por isso, demandam um repertório *trazido da África* (Aragão&Rabelo, 2018).

Esse repertório Ketu/Nagô *trazido da África* é composto de centenas de cantigas¹⁸² que se dividem de acordo com uma combinação de fatores: a qual orixá pertencem; em qual padrão rítmico devem ser tocadas; qual a sua função; e qual etapa dos rituais em que devem ser tocadas. Segundo Vatin (2005), as cantigas do repertório Ketu/Nagô se dividem em dois grandes grupos: as *cantigas de fundamento*, usadas, sobretudo, em eventos fechados como rituais de iniciação e sacrifícios, sendo que algumas delas podem ser cantadas no *xirê* com a função de levar à possessão; e as

¹⁸¹ As nações Ketu e Nagô compartilham muitas cantigas e padrões rítmicos e, por isso, serão tratadas aqui como um mesmo e amplo repertório.

¹⁸² Vatin (2005) conta cerca de vinte a quarenta cantigas por cada orixá.

cantigas de barracão, cantadas no salão principal do terreiro durante as cerimônias públicas e que funcionam como invocações aos orixás¹⁸³.

No caso das nações Ketu e Nagô, o samba não possui centralidade nos eventos e nem é responsável por articular os diversos momentos da festa. Para isso há o próprio repertório Ketu/Nagô de cantigas de orixás. Aí o lugar do samba é reduzido, geralmente, ao encerramento dessas obrigações, seja planejado – com a possibilidade até de uma *tocada* de um grupo de samba de roda - ou espontâneo - feito, normalmente, fora do barracão principal do terreiro e com atabaques não usados nos rituais. No caso do samba feito no encerramento das obrigações, tanto *barraventos* como *corridos* são tocados e cantados. Sem embargo, notei uma predileção pelo *barravento*, talvez porque esse tipo de samba com regras de comportamento rígidas seja mais adequado ao ambiente sacro do terreiro.

Nos terreiros Ketu e Nagô os *caboclos* geralmente estão separados do tempo e do espaço dos orixás. Ocupando lugares distintos do terreiro e tendo suas festas realizadas em períodos diferentes, os *caboclos* não são cultuados durante os rituais dedicados aos orixás, embora seja muito comum aparecerem em outros momentos (Aragão&Rabelo, 2018). O culto a *caboclos* em casas Ketu e Nagô pode até causar estranhamento em alguns círculos, especialmente naqueles terreiros que passaram a adotar práticas e discursos de *purismo nagô*, o que faz parte de um processo a que Nicolau Parés (2010) chamou de *nagôização*¹⁸⁴ do Candomblé. Certa vez vi um

¹⁸³ Há, no entanto, uma série de tipos de canto que designam grupos menores de cantigas com funções específicas em cada momento do ritual. Seguindo Lühning (1990) e Vatin (2005), enumero os principais tipos: *cantigas de xirê* (cantadas ao longo do *xirê*); *chamadas de santo* (usadas para invocar uma divindade); *cantigas de rum* (cantadas para que os orixás incorporados dancem); *cantigas de malô* (cantadas no encerramento da festa); *cantigas de matança* (cantadas ao longo do sacrifício); *cantigas de folha* (que acompanham a trituração das folhas sagradas); *cantigas do padê* (cantadas para Exu); *cantigas de bori* (cantadas durante esse ritual de pré-iniciação); e ainda *cantigas de axexê* (cantadas durante o ritual mortuário do *axexê*).

¹⁸⁴ Sobre o processo de *nagôização*, o autor (Parés, 2010, p.167, grifos no original) escreve: “proponho examinar o momento de transição em que os referentes jejes tornaram-se invisíveis e a identidade e os referentes nagô-iorubás adquiriram maior visibilidade. Esse processo – que eu chamo de ‘nagôização’ do Candomblé – tem um primeiro estágio que pode ser datado, de forma aproximada, nas últimas décadas do século XIX.

Para a compreensão dessa ‘nagôização’ não existem explicações unívocas; ao contrário, é preciso considerar um conjunto de fatores sócio-históricos inter-relacionados. Entre eles, cabe reiterar a importância decisiva da agência dos líderes religiosos nagôs na sua autopromoção, assim como o papel dos viajantes transatlânticos que mantinham contatos regulares com a costa africana, todos eles inseridos na complexa teia de interesses, disputas e alianças que costuravam a micropolítica da comunidade negro-baiana. Sustento que a rede de comunicação atlântica contribuiu para imaginar uma

respeitado *pai-de-santo* de uma casa Ketu da região se queixar de uma censura que recebeu de um *pai-de-santo* de Salvador porque o seu terreiro tinha *bandeira de caboclo*. Segundo ele, independente da sua vontade, era preciso *cuidar de sua herança*. Por isso, a casa em questão fazia *toques de caboclo*. Com ar de revolta, ele afirmou: “e agora essa turma quer o que, que eu não cuide do que herdei como obrigação?”¹⁸⁵.

Assim, é muito comum que terreiros de nação Ketu e Nagô de Cachoeira ofereçam festas públicas para os *caboclos*. Nessas ocasiões, os *ogãs* da casa e os *ogãs* e *sambadores* convidados de outros terreiros e comunidades ficam responsáveis, em conjunto com os próprios *caboclos*, pelo repertório de *sambas de caboclo*. Aqui, o samba volta a ser o repertório articulador do evento musical. No entanto, na maioria das festas nas casas de nação Ketu e Nagô, o samba tem o seu lugar ao final das obrigações, a menos que um *caboclo* desça no corpo de alguém e peça aos *ogãs* que toquem para ele. Nesse caso, o *samba de caboclo* é tocado independentemente do planejamento do ritual. Como afirmam Aragão&Rabelo (2018, p. 96), “A presença do caboclo em rituais destinados a orixá não é estritamente proibida. É apenas não desejada”. Vale (2018) mostra como a figura do *caboclo* é imprevisível: ela está em constante movimento. Como é bem sabido em Cachoeira, *ninguém governa a vontade dos caboclos* que, eventualmente, podem aparecer mesmo em festas de orixás nas casas Ketu e Nagô, levando a uma momentânea *virada para caboclo*, o que exige o canto de *cantigas* ou *sambas de caboclo*¹⁸⁶.

Em todos os casos, está claro que o repertório Ketu/Nagô não deve se misturar com o samba, mesmo que divida com ele momentos de um mesmo evento musical. Se cachoeiranos e pesquisadores (e.g. Kubik, 1979, Mukuna, 2000) afirmam que o samba vem de Angola, talvez por isso a sua presença nos candomblés Ketu e Nagô ocorra a partir de um princípio de não-mistura, mesmo que em um contexto de íntima convivência. Como aponta Parés (2006), no entanto, o próprio processo de construção de traços diacríticos entre as diversas nações do Candomblé baiano foi longa e

nova idéia de África, para aguçar a consciência da crescente racialização das relações sociais e para incrementar a visibilidade da identidade nagô-ketu (iorubá) dentro do Candomblé”.

¹⁸⁵ Vale (2018) faz uma interessante crítica da literatura antropológica sobre o Candomblé centrada em Salvador a partir de sua experiência de campo em Cachoeira.

¹⁸⁶ Segundo Aragão & Rabelo, “alguns adeptos mais velhos do candomblé contam que antigamente quase toda festa ‘virava pra caboclo’, isto é, se convertia em samba de caboclo. Após o ritual dedicado aos orixás, que durava três ou mais dias, era a vez dos donos da terra sambar”. (2018, p. 96)

cuidadosamente construída ao longo dos séculos XIX e XX. Desse modo, o contato e as trocas de divindades, formas de culto e repertórios foram intensas ao longo de todo esse período. Aliás, ainda hoje tais trocas são corriqueiras, sendo que é muito comum *filhos-de-santo* de uma nação frequentarem as festas de outras nações. Os *ogãs*, por sua vez, devem dominar o repertório de várias nações, tanto para serem respeitados, como para terem a cantiga certa na ponta da língua em qualquer situação – sobretudo porque as festas de Candomblé sempre implicam em situações inesperadas, já que a vontade das divindades se sobrepõe ao desejo dos seres humanos.

De todos modos, o samba se estabeleceu nas nações Ketu e Nagô como um repertório cotidianamente presente, mas que não deve se misturar aos outros da casa. Tampouco nesse caso devemos posicionar o samba no lugar exclusivo do profano: se em algum momento o repertório de um ritual pode *virar para o samba*, trata-se de um relaxamento que permite a continuidade do sagrado por outros meios. Muitas vezes, é no samba de depois da obrigação que *caboclos* e *marujos* aparecem: trata-se de entidades que não têm lugar no *xirê* dos orixás, mas que durante o samba são bem-vindas e até esperadas. O relaxamento que o samba promove ao final de uma festa para os orixás permite que as entidades nativas, alheias ao panteão iorubano, *desçam* sem maiores problemas. Nesse caso, a flexibilidade do samba parece fornecer um necessário contraponto à rigidez do repertório Ketu/Nagô, já que no *xirê* é preciso respeitar sua liturgia: a ordem dos orixás, os tipos de cantiga e a transição entre diversos padrões rítmicos¹⁸⁷.

No caso dos terreiros Angola é diferente¹⁸⁸, já que essa nação possui os mesmos três padrões rítmicos usados nos *toques de caboclo*: *cabula*, *congo de ouro* e *barravento*. Quando os *ogãs* tocam o *cabula* em uma festa de inquice na nação Angola, estão utilizando um padrão rítmico comum ao samba, porém para

¹⁸⁷ Segundo Vatin (2005), o repertório Ketu contém dezesseis padrões rítmicos, oito originariamente Ketu e oito emprestados de outras nações. Os originários são: *agabí*; *aguerê*; *alujá*; *batá*; *daró*; *ibí*; *opanijê*; e *tonibobé*. Já os empréstimos são: *adarrum*; *arrebate*; *avaninha*; *ijexá*; *jincá*; *ramunha*; *sató*; e *vassá*.

¹⁸⁸ Como apontado na nota de rodapé 180, não estive presente a festas de inquice em terreiros Angola de Cachoeira, fosse no Inzo Incossi Mukumbi Dendezeiro ou no Guarany de Oxossi. Estive presente em *toques de caboclo* e outras atividades no último terreiro, assim como convivi com adeptos do Candomblé de nação Angola em Cachoeira. Ademais, algumas vezes me deparei com cantigas do repertório Angola em festas de terreiros de outras nações. As referências que serão feitas à festas de inquice, portanto, serão indiretas e a partir da literatura sobre o tema (Vatin, 1999; 2005, Colares dos Santos, 2018).

acompanhar um repertório de cantigas de inquice. Ainda que compartilhando um elemento central com o *samba de caboclo* – nesse caso, o padrão rítmico –, as festas de inquice na nação Angola também apresentam o samba ao final da obrigação. Nesse sentido, nas festas em terreiros Angola o lugar que o samba ocupa é muito parecido com aquele das nações Ketu e Nagô: nas festas das divindades universais (orixás ou inquices), o samba é o relaxamento ao final da obrigação; nas festas dedicadas aos *caboclos*, espíritos da terra, o samba é parte integrante do ritual. A diferença fundamental é que nas festas de nação Angola há um trânsito de elementos musicais – melodias e padrões rítmicos – mais intenso entre o repertório das cantigas de inquice e os *sambas de caboclo*. Assim, se nas casas das nações Ketu e Nagô há tanto a separação de repertórios entre as etapas dos eventos, como um esforço pela não contaminação entre eles, nos terreiros Angola a separação entre os repertórios não repele a possibilidade de contaminação.

Na nação Angola há possibilidades de mistura de repertórios que não vemos nas casas Ketu e Nagô¹⁸⁹. Nos *toques de caboclo*, os padrões rítmicos *cabula* e *congo de ouro* são igualmente preponderantes, mas se mesclam com elementos de outros tipos de samba, sendo cantados em português e utilizando letras de sambas. Nesse sentido, Vatin (2005) descreve como uma cantiga do repertório Angola para Zazi, inquice dos trovões, foi adaptada para o culto aos *caboclos*, ganhando uma letra em português e mantendo uma melodia similar. Em outra oportunidade, Vatin (1999) descreve uma festa¹⁹⁰ consagrada a Gogombira, inquice da caça na tradição Angola e equivalente a Oxóssi no panteão iorubá. Sua descrição da sucessão de etapas da festa e a transição de repertórios correspondente é minuciosa. Vê-se que os padrões

¹⁸⁹ Embora se perceba o trânsito entre elementos musicais do culto aos *caboclos* e o repertório das cantigas de inquice na nação Angola, Vatin (2001) identifica uma maior quantidade de empréstimos de padrões rítmicos e cantigas de outras nações nos repertórios Ketu e Jêje, afirmando que a nação Angola possui cantos e toques específicos. Assim, se o repertório Ketu/Nagô mostra um princípio de não contaminação pelos elementos musicais do culto aos *caboclos*, o mesmo não se pode dizer da relação desse repertório com o do Candomblé Jêje, de onde tomou diversos padrões rítmicos de empréstimo. Esse resultado leva o autor à conclusão de que o patrimônio musical da nação Angola apresenta baixa permeabilidade às influências externas, contrariando, assim, o lugar comum de que essa nação tenha sido mais aberta a sincretismos. É interessante pensar que, caso realmente exista um maior isolamento musical do repertório de nação Angola em relação ao das nações Ketu e Nagô, o mesmo não se pode da relação entre esse repertório e as cantigas e sambas de *caboclos*. É importante apresentar essa ressalva proposta por Vatin, porém o que me interessa aqui – e sobre o que os meus dados de campo permitem fazer afirmações – é a relação entre as várias formas de fazer samba e os repertórios dos candomblés, não a relação dos repertórios das diferentes nações de Candomblé entre si.

¹⁹⁰ A festa foi realizada em março de 1999 no terreiro Tumba Juçara, a casa de nação Angola mais antiga de Salvador.

rítmicos *cabula*, *congo de ouro* e *barravento* se alternam nessas etapas e servem a todos os inquices homenageados ao longo do *xirê*. Apenas Dandalunda, equivalente a Oxum na nação Angola, é saudada com cantigas do repertório Ketu em outro padrão rítmico de origem Jêje, o *ijexá*.

Assim, vemos que os três padrões rítmicos da nação Angola se distribuem entre os mais variados tipos de cantiga. O padrão rítmico *cabula* não foi tocado como samba ao longo do *xirê* descrito por Vatin. Isso exemplifica que o padrão rítmico do *cabula* pode ser usado para o samba, sobretudo para o *samba de caboclo*, mas o seu uso no repertório de nação Angola é mais amplo e não corresponde, necessariamente, ao samba. Curiosamente, em dado momento da festa os *ogãs* cantam algumas cantigas em português, dada a ligação de Gogombira com os *caboclos*, mas o fazem sobre o padrão rítmico do *barravento* (Vatin, 1999, p.11)¹⁹¹. Com isso, vemos que prevalece uma lógica de flexibilidade no uso dos padrões rítmicos de origem Angola. Essa característica é compartilhada pelo samba, já que nele as funções musicais, mesmo quando claramente determinadas, podem ser flexibilizadas de acordo com o contexto.

5.3.6. As bandas filarmônicas

Outro conjunto de repertórios relacionado ao samba em Cachoeira é o das bandas filarmônicas¹⁹². A relação entre *sambadores* e músicos dessas bandas é distante, mesmo que alguns *sambadores* tenham sido alunos e músicos delas. Referências da música escrita e da cultura letrada, as bandas filarmônicas de Cachoeira foram, por décadas, pouco acessíveis aos *sambadores*, do mesmo modo que os repertórios do samba e do Candomblé não despertaram interesse nos seus maestros. Vinci de Moraes (1995) mostra que em várias regiões do Brasil, sobretudo

¹⁹¹ Embora se perceba o trânsito entre elementos musicais do culto aos *caboclos* e o repertório de nação Angola, Vatin (2001) identifica uma maior quantidade de empréstimos de padrões rítmicos e cantigas de outras nações nos repertórios Ketu e Jêje, afirmando que a nação Angola possui cantos e toques específicos. Esse resultado leva o autor à conclusão de que seu patrimônio musical apresenta baixa permeabilidade às influências externas, contrariando, assim, o lugar comum de que essa nação tenha sido mais aberta a sincretismos. É interessante pensar que, caso realmente exista um maior isolamento musical do repertório de nação Angola em relação ao das nações Ketu e Nagô, o mesmo não se pode dizer do repertório relacionado aos *caboclos*. Nos *toques de caboclo*, os padrões rítmicos *cabula*, *congo de ouro* e *barravento* são igualmente preponderantes, mas se mesclam com elementos de outros tipos de samba, sendo cantados em português e utilizando letras de sambas. Nesse sentido, Vatin (2005) descreve como uma cantiga do repertório Angola para Zazi, inquite dos trovões, foi adaptada para o culto aos *caboclos*, ganhando uma letra em português e mantendo uma melodia similar.

¹⁹² As duas principais bandas filarmônicas de Cachoeira – a Minerva e a Lira – foram fundadas em meados do século XIX.

nas cidades interioranas, as bandas filarmônicas substituíram a função dos conservatórios, convertendo-se nas primeiras instituições que permitiram a profissionalização de músicos populares. No Recôncavo Baiano isso ainda é observável nos dias de hoje.

As bandas filarmônicas contam com algumas dezenas de músicos, possuem formação fixa e regime de ensaios semanal. Para atender aos eventos musicais cachoeiranos, no entanto, há uma formação menor e mais flexível que não responde institucionalmente pela banda, mas que é formada por músicos dela oriundos: as *charangas*. Essas são arregimentações menores de músicos de metal, sopro e percussão que tocam repertórios sob encomenda para as festas e eventos musicais cachoeiranos. Normalmente, contam de dez a vinte músicos que executam tanto arranjos escritos dos arquivos de partitura das bandas filarmônicas, como tocam de ouvido sambas e músicas em voga na mídia.

As formações mais flexíveis das *charangas* são as responsáveis por colocar em contato o repertório do samba com os das bandas filarmônicas, do mesmo modo que modulam repertórios com os grupos de samba de roda em eventos musicais cachoeiranos, como a Festa da Boa Morte e Glória e as *lavagens*¹⁹³. Nelas, o samba integra primeiro o repertório das *charangas*, sendo apenas depois executado pelos *sambadores*. Já no caso da Festa d'Ajuda, na qual não há atuação dos grupos de samba de roda, os sambas são tocados exclusivamente pela *charanga* contratada, sendo executados depois do ponto de inflexão nos repertórios dos cortejos da festa, momento em que o cortejo acelera e a dança fica mais agressiva.

As bandas filarmônicas de Cachoeira possuem quatro repertórios principais: as marchas fúnebres, as marchas festivas, os dobrados e os boleros. As primeiras possuem andamento mais lento que os dos outros repertórios. Majoritariamente em tonalidade menor, as marchas fúnebres marcam presença especial em dois eventos musicais cachoeiranos: a Festa da Boa Morte e Glória e a procissão do Dia de Finados. O samba está conectado com a vida e não entra em contato direto com as marchas fúnebres ou qualquer repertório ligado à morte. Já as marchas festivas e os

¹⁹³ Celebrações em que mulheres em trajes tradicionais lavam ritualmente a porta ou as escadarias de uma igreja ou sede, purificando-as. São, normalmente, acompanhadas de *charangas* e costumam ser uma das primeiras atividades do calendário de diversas festas da cidade, como a Festa da Santa Cruz e a Festa de Nossa Senhora d'Ajudas

dobrados possuem andamento mais acelerado e tonalidade maior. São justamente esses repertórios que na Festa da Boa Morte e Glória, nas *lavagens* e nos cortejos da Festa d'Ajuda modulam o repertório corriqueiro das filarmônicas para o samba – seja ele executado pelas *charangas* ou pelos *sambadores*.

Já o bolero foi muito comum no repertório das bandas filarmônicas nos anos 1950 e 60. Como vimos, o bolero é classificado em Cachoeira como *seresta*, o que denota uma ligação entre os repertórios das bandas filarmônicas e o dos grupos de *seresta*. Diversos músicos oriundos das bandas filarmônicas integram grupos de *seresta* de Cachoeira, como é o caso de Jorjão da Lyra, saxofonista do grupo Blazer de Ouro. Os grupos que se auto-intitulam como *de seresta*, geralmente o fazem como um contraponto às bandas de arrocha¹⁹⁴. Com isso, eles informam que tocam, além de arrocha, outros repertórios sob o guarda-chuva da *seresta*, como a lambada e o bolero. Por sua vez, as bandas de arrocha, sobretudo aquelas compostas apenas de teclados e guitarra, tocam exclusivamente arrocha.

5.3.7. A capoeira

Há um repertório integrante do universo do samba no Recôncavo Baiano que na sede do município de Cachoeira não encontrei no cotidiano dos *sambadores*: a capoeira. Tiago de Oliveira Pinto foi o primeiro a apontar para a íntima e indissociável relação entre samba, capoeira e Candomblé no Recôncavo Baiano (1991). Em alguns momentos de minhas andanças por outras cidades do Recôncavo, pude perceber uma conexão mais forte entre samba e capoeira, como em São Braz e Acupe, distritos de Santo Amaro da Purificação. Na sede do município de Cachoeira, contudo, é notável a ausência da capoeira nas comunidades onde o samba é mais presente.

Em meu período de campo, não testemunhei a capoeira como uma brincadeira cotidiana nos moldes dos *sambas de vizinho*. Entretanto, alguns mestres de capoeira oferecem aula em escolas e instituições culturais de Cachoeira, dos quais os dois principais não moram na sede do município: mestre Guarda Roupa vem do distrito de Santiago do Iguape; já mestre Orikerê - do grupo Angoleiros do Sertão - vem de Feira de Santana. Eventualmente, o Angoleiros do Sertão promove eventos no Beco do Fuxico, em São Félix, e também toca em festas de *caboclo* no terreiro Guarany de

¹⁹⁴ Como me disse certa vez um *sambador*, “Arrocha é o novo nome da seresta”.

Oxóssi, de Cachoeira. Isso, no entanto, não me parece suficiente para colocar a capoeira e seus eventos no calendário dos eventos musicais cachoeiranos. Talvez como consequência do longo processo conhecido como “escolarização da capoeira” (IPHAN 2008), Cachoeira, centro urbano mais antigo da região, tenha a perdido como prática cotidiana.

5.4. O samba como articulador do sistema musical cachoeirano

Tendo apresentado a relação do samba com os principais repertórios de Cachoeira, faço a seguir uma lista que sistematiza as etapas de diversos eventos musicais cachoeiranos. Tal sucessão de etapas está intimamente ligada à transição entre repertórios, sobretudo no regime dos *sambas de vizinho* e nas grandes festas de largo, mas também é relevante para uma parte dos eventos do regime das *tocadas*. Se nessa pesquisa me dedico a compreender o que os cachoeiranos entendem por samba e como o fazem, é importante analisar cada performance em relação direta ao contexto maior em que ocorre. Afirmei anteriormente que os *sambadores* não produzem metadiscursos poéticos e musicais sobre o samba enquanto gênero musical: isso ocorre porque o samba é um acontecimento, um evento atravessado por uma série de relações sociais.

Na lista abaixo, sintetizo a sucessão de repertórios musicais de eventos relevantes que se repetem ao longo do ano ou que possuem periodicidade anual em Cachoeira. A sucessão de etapas apresentada é uma simplificação que, certamente, deixa de fora variações entre as diferentes edições de um mesmo tipo de evento. A lista, contudo, facilitará a identificação da modulação entre repertórios e do papel do samba nesse trânsito.

Sucessão de repertórios nos eventos musicais cachoeiranos

a. Carurus de Cosme e Damião

1. Rezas e ladainhas;
2. Sete sambas de Cosme e Damião acompanhados de palmas;
3. Barraventos e corridos;
4. Seresta; e
5. Corridos.

b. Reza de Santo Antônio

1. Rezas de Santo Antônio cantadas por mulheres em tonalidade menor;

2. Rezas de Santo Antônio cantadas por mulheres em tonalidade maior;
3. Sambas de Santo Antônio cantados por todos os presentes ao final da reza, acompanhados de palmas e, ocasionalmente, poucos instrumentos de percussão;
4. Forró e/ou quadrilha; e
5. Barraventos e corridos.

c. Saída de Esmola Cantada

1. Cantigas de esmola antes da saída;
2. Corridos durante a caminhada;
3. Cantigas de esmola ao entrar em uma casa;
4. Corridos como pagamento da esmola;
5. Cantigas de esmola no retorno à sede; e
6. Barraventos e corridos como encerramento do evento.

d. Festa de orixá em nação Ketu

1. Rezas de orixá;
2. Xirê - cantigas Ketu cantadas em ordens específicas para cada orixá; e
3. Barraventos e corridos (tocados pelos filhos da casa ou por algum grupo de samba de roda ao final da festa).

e. Toque de caboclo

1. Rezas de caboclo;
2. Primeira etapa do toque: caboclos puxam cantigas em ritmo barravento, cabula e congo de ouro;
3. Segunda etapa do toque: caboclos paramentados e público puxam cantigas até a alta madrugada;
4. Samba de caboclo: sambadores cantam para os caboclos dançarem (uso de instrumentos de corda e/ou sanfona); e
5. Em alguns casos há retorno à segunda etapa do toque.

f. Lavagem com charanga

1. Charanga de sopros e percussão toca marchas e dobrados em cortejo pelas ruas;
2. Lavagem ao som de cantigas de orixás cantadas pelas baianas;
3. Ao fim da lavagem, a charanga toca sambas e arranjos para músicas em voga na mídia; e
4. Retorno à sede e toque de barraventos e corridos.

g. Ternos da Festa d'Ajuda com charanga

1. Saída do Largo d'Ajuda com a charanga tocando marchas, dobrados e arranjos para músicas em voga na mídia;
2. Ponto de inflexão – no caso do Terno do Acarajé, por exemplo, é o momento em que os acarajés são servidos nas escadarias da Igreja de Santa Bárbara ao som de cantigas para Iansã/Oyá; e

3. Cortejo pela cidade durante o qual a charanga toca arranjos para sambas e músicas em voga na mídia em andamento mais acelerado que na primeira parte.

h. Tocadas em eventos vicinais

1. Abertura da tocada: barraventos e sambas mais amarrados¹⁹⁵;
2. Pausa (cerca de 20 minutos);
3. Corridos, repertório mais pra frente;
4. Seresta ao vivo¹⁹⁶ ou em som mecânico; e
5. Em alguns casos: retorno do grupo de samba de roda tocando corridos.

i. Tocadas em festivais ou instituições culturais

1. Abertura da tocada: barraventos e sambas mais amarrados¹⁹⁷;
2. Pot-pourris de corridos; e
3. Palmas e bis (corrido).

j. Festa da Nossa Senhora da Boa Morte e Glória

1. Rezas e ladainhas cantadas pelas irmãs no dia 1 da festa;
2. Marchas fúnebres tocadas pela Minerva Cachoeirana no dia 2;
3. Marchas festivas e dobrados tocados pela Minerva Cachoeirana e pela Lira Cecyliana na manhã do dia 3;
4. Cantigas de orixás e corridos tocados por uma charanga no final da manhã do dia 3; e
5. Revezamento de vários grupos de samba de roda da cidade tocando sambas corridos e, sobretudo, barraventos da tarde do dia 3 até a noite do dia 5.

k. Festa da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia

1. Missa acompanhada de canto coral litúrgico;
2. Charanga formada por músicos da Minerva Cachoeirana tocando marchas festivas e dobrados;
3. Cantigas de esmola cantadas pelo grupo Esmola Cantada;
4. Barraventos e corridos tocados pelo grupo Esmola Cantada; e
5. Seresta.

A lista acima oferece uma noção geral de como diferentes repertórios se relacionam entre si através do samba. Em muitos desses eventos o samba é o articulador dos repertórios de cada etapa; em outros, mesmo não ocupando esse papel, é um elemento importante. Olhando a lista como um todo, salta aos olhos que o samba não é apenas o denominador comum entre os eventos musicais, como também

¹⁹⁵ O Esmola Cantada começa com cantigas de esmola.

¹⁹⁶ A seresta ao vivo não é executada pelo mesmo grupo de samba de roda, mas com frequência por alguns de seus integrantes mais jovens.

¹⁹⁷ O Esmola Cantada começa com cantigas de esmola.

o elemento articulador de um conjunto de repertórios que se configura em um sistema musical cachoeirano. Considero-o um sistema por não se tratar de uma simples somatória de repertórios diversos em eventos musicais de diferentes naturezas, mas de repertórios estreitamente ligados uns aos outros em uma configuração determinante dos lugares e funções ocupados por cada repertório em cada evento, configuração essa permeada e costurada pelo samba. Alguns repertórios têm relação direta entre si sem a mediação obrigatória do samba – a exemplo do repertório das filarmônicas e das *serestas*. A questão é que sem o samba, os repertórios cachoeiranos não formam um sistema.

Confirma essa hipótese que aqueles eventos musicais em que o samba está ausente - os dos *regueiros* e dos evangélicos - são justamente os que buscam isolamento em relação aos demais repertórios cachoeiranos. Isso não quer dizer que os músicos responsáveis por outros repertórios reconheçam no samba esse papel articulador. Em certo sentido, o samba pode até passar despercebido para um músico de filarmônica ou de arrocha a maior parte do tempo. Quando, no entanto, esse músico se engaja nos eventos musicais religiosos e cívicos de Cachoeira, será obrigatoriamente confrontado com o samba em diversos momentos.

Mais ainda, o samba é o único repertório capaz de colocar a grande maioria dos cachoeiranos, independente da idade ou do bairro de origem, para cantar junto em um mesmo ambiente. Muitas vezes passei pela experiência de ouvir alguém bater palmas, começar a cantar um samba e ser respondido imediatamente por praticamente todos os presentes. Isso acontece porque o samba é um repertório potencialmente acessível a todos, embora os *sambadores* sejam, inegavelmente, os seus especialistas ou profissionais. Por outro lado, os *sambadores* costumam dominar repertórios que extravasam o samba: muitos deles são músicos de grupos de forró, arrocha ou mesmo das bandas filarmônicas; a maior parte das mulheres que cantam as *rezas* são também *sambadeiras*; é comum que *sambadores* sejam adeptos do Candomblé, sendo que alguns ainda ocupam a função de *ogã*. Vemos, portanto, que tanto o samba como os *sambadores* transitam por vários contextos da vida social de Cachoeira, fazendo com que pessoas e repertórios circulem através da vasta gama de eventos musicais da cidade.

A partir da lista acima sistematizei a relação do samba e suas variações com outros repertórios cachoeiranos no seguinte gráfico:

Figura 04 - O sistema musical cachoeirano
(elaborado em colaboração com Nina Graeff)

Nessa figura, o samba aparece como um repertório central que se distribui entre dois eixos: o vertical tem ao seu lado esquerdo os repertórios seculares e ao seu lado direito os repertórios religiosos; o horizontal tem acima os repertórios de origem ou formatação ocidentais e abaixo os de origem e/ou formato marcadamente africanos. A divisão entre secular e religioso, nesse caso, não indica um lado inteiramente profano e outro sacro, mas diz respeito à natureza dos eventos musicais, em Cachoeira claramente organizados como religiosos ou não-religiosos, mesmo que o sagrado permeie ambos os lados. Trata-se, como qualquer gráfico, de uma simplificação da realidade. Tal simplificação, contudo, permite visualizar de modo sistemático quatro dimensões do samba: ocidental-secular; ocidental-religiosa; afro-secular; e afro-religiosa. Cada uma dessas dimensões coloca em contato o samba com outros repertórios presentes em uma ou mais dimensões do gráfico. O único repertório a atravessar as quatro dimensões do gráfico é o samba.

Além disso, o *corrido* aparece, majoritariamente, nas dimensões seculares, ao passo que *barravento* e *samba de caboclo* têm maior presença nas dimensões religiosas. Assim, vemos que a capacidade de modulação de repertórios do samba é também possibilitada pela sua própria capacidade interna de transitar entre diferentes tipos de samba, cada qual permitindo uma maior proximidade e troca com dimensões específicas da vida social. O samba também consegue costurar repertórios com maiores características africanas, como os da capoeira e do Candomblé, com aqueles ligados a tradições musicais ocidentais, como a *seresta* e o repertório das bandas filarmônicas. Se na dimensão afro do gráfico vemos uma predominância do regime dos *sambas de vizinho*, ao se aproximar dos repertórios aqui considerados como ocidentais, o samba cada vez mais se configura pelo regime das *tocadas*.

Isso nos leva a outra questão relevante para pensar o samba como articulador de um sistema musical cachoeirano: nem sempre os *sambadores* são os responsáveis por tocar e cantar samba, embora sejam os seus sujeitos privilegiados. Para articular tal sistema, o samba precisa, muitas vezes, ser tocado por outros coletivos, tais quais *caboclos*, *rezadeiras*, *charangas* e *ogãs*. Nas *rezas de santo*, por exemplo, um grupo de samba de roda pode tocar após a *reza*, mas não há nenhuma obrigatoriedade de que isso ocorra. Já o samba cantado pelas *rezadeiras*, é imprescindível. No caso dos *toques de caboclo*, o samba opera uma interessante alternância: quando tocado só com instrumentos de percussão, o samba é cantado pelos *caboclos*; quando feito com o acompanhamento de cordas e/ou sanfona, é feito por *sambadores* e *ogãs* para os *caboclos*. A diferença de quem está cantando para quem é fundamental na alternância das etapas da festa. Também nas saídas de esmola, a alternância entre *cantiga de esmola* e samba é fundamental: o tempo todo é preciso transitar entre os dois repertórios, cada qual cumprindo funções específicas. Se a *cantiga de esmola* abençoa a casa e os seus moradores, o samba paga a esmola recebida.

Nos três casos citados, não há uma distinção clara entre *sambador* e não-*sambador*: neles, os coletivos responsáveis pelo samba não são os grupos de samba de roda, embora a formação de tais coletivos possa coincidir com a de um grupo. O que importa é que, nesses casos, o grupo de samba de roda não é o sujeito do samba. Já quando chegamos a etapas dos eventos em que o repertório é de *barraventos* e *corridos*, as figuras dos *sambadores* começam a se diferenciar dos demais presentes. Aí a coincidência entre sujeitos que fazem o samba e os grupos de samba de roda se

torna mais forte e, normalmente, os grupos de samba de roda aparecem como o coletivo responsável pelo samba. Ainda assim, é comum que um grupo de samba de roda que toque num *caruru*, por exemplo, tenha uma postura relaxada, com os *sambadores* do grupo revezando com outros tocadores que, porventura, estejam presentes. Por fim, nas *tocadas* o grupo de samba de roda se torna o coletivo exclusivamente responsável pelo samba do evento musical. A postura do grupo, nesse caso, é institucional: a formação é completa e estável, os *sambadores* vestem o figurino do grupo e o repertório tocado é o característico do grupo.

Mesmo assim, se um grupo de samba de roda é contratado para um *caruru*, deve respeitar as etapas e modulações de repertório desse tipo de evento musical. É possível concluir, portanto, que em lugar de subverter a lógica de modulação de repertórios nos eventos musicais cachoeiranos, o regime das *tocadas* acabou por formalizar algumas etapas de tais eventos. Em lugar do samba realizado de modo informal como nos *carurus* do *tempo antigo*, agora é possível que um grupo de samba de roda seja contratado para realizar uma *tocada*, assumindo esse compromisso como profissional. Por se tratar de um *caruru*, no entanto, esse compromisso profissional não deixará de ter uma dimensão devocional e o grupo não poderá tocar antes que se reze ou que comam os sete meninos, por exemplo.

Assim, as *tocadas* podem entrar em várias das etapas acima descritas, até mesmo em um samba feito depois de uma festa de orixá no Candomblé. Há, no entanto, a *tocada* com existência independente dos eventos musicais cachoeiranos e, por isso, optei por fazer dela uma descrição genérica (eventos *h* e *i*), tendo como objetivo deixar claro que, nessas *tocadas*, a transição entre repertórios é reduzida ao mínimo. Quando se torna um evento por si só, a *tocada* reduz drasticamente a modulação de repertórios que caracteriza os eventos musicais cachoeiranos. A depender do público, nesses casos se coloca em xeque o próprio princípio do samba como uma performance em que todos participam cantando, dançando e batendo palmas. Em algumas *tocadas*, o samba se torna um espetáculo para ser contemplado, o que soa estranho para muitos cachoeiranos.

A institucionalização dos grupos de samba de roda permitiu tanto uma maior organização da presença do samba nos eventos musicais cachoeiranos, como também que o próprio samba se tornasse um evento musical por si só, descolado do sistema musical cachoeirano do qual ele é articulador. Vale ressaltar, porém, que as *tocadas*

como eventos musicais independentes são os acontecimentos menos comuns no calendário dos grupos de samba de roda. É corriqueiro que o convite para uma *tocada* aconteça em meio a outro evento musical em que a transição entre repertórios – ao menos entre samba e *seresta* – faz-se presente. Nas apresentações para turistas na fábrica de charutos Dannemann ou na Pousada do Convento, no entanto, o repertório dos grupos é, exclusivamente, feito de sambas. Algumas vezes vi turistas indo embora expressando certa decepção quando um evento musical cachoeirano modulava seu repertório para a *seresta* – sobretudo nos casos que *seresta* significava arrocha.

Muitos dos repertórios que convivem com o samba no cotidiano de Cachoeira estão ausentes de estudos acadêmicos e relatórios institucionais sobre o samba e a sua patrimonialização. Parece haver uma crença na ameaça à sobrevivência do samba pela invasão de gêneros musicais alheios, sobretudo daqueles em voga na mídia. Sandroni (2010) relata que a mudança do *samba brasileiro* para o *samba de roda do Recôncavo Baiano* como candidato a Patrimônio Imaterial da Humanidade teve como principal causa a inadequação do primeiro aos critérios da UNESCO, entre os quais estar radicado em uma comunidade ou etnia bem delimitada e ter a existência ameaçada por um processo de crescente mercantilização (*idem*, p.375). Mesmo com controvérsias, considerou-se que o samba de roda se adequava melhor a esses critérios, o que guiou a mudança de posição do Ministério da Cultura (*ibidem*, p.375).

É sintomático que o Dossiê do IPHAN sobre o samba de roda não traga uma só entrada da palavra *seresta*; já a palavra arrocha aparece duas vezes com conotação negativa, uma delas na fala em que dona Zelita se queixa da falta de interesse dos mais jovens pelo samba (IPHAN, 2006, pp. 80-81). Se hoje o samba divide espaço com o arrocha, nos *carurus* do *tempo antigo* ele dividia os eventos musicais com o bolero e outras formas de *seresta*. É claro que a crescente mercantilização da música pode ter efeitos negativos sobre o samba, o que é explicitado nas críticas de *sambadores* associados ao *tempo antigo*. Porém, percebe-se nos relatórios institucionais e trabalhos acadêmicos a tendência de analisar o samba em separado de repertórios não classificados como tradicionais. Com isso, tanto as relações do samba com outros repertórios são pouco visíveis nessas análises, quanto o próprio papel do samba como articulador de diferentes repertórios.

Podemos ver que o samba está em diálogo com outros repertórios em eventos musicais nos quais se delineiam não apenas formas musicais, mas as relações e fatos

que formatam a vida social de Cachoeira. As *rezas*, *carurus*, festas de largo, cortejos cívicos ou religiosos, rituais de Candomblé e outras festas são os acontecimentos aos quais os cachoeiranos dedicam mais tempo, energia e recursos financeiros. Isso ocorre porque, mais que divertimento ou obrigação religiosa, esses eventos criam um ambiente propício para a constituição, cultivo e transformação dos laços sociais. O evento musical é a razão de ser da sociabilidade cachoeirana e o samba é a sua base. É através do samba que os eventos musicais de Cachoeira formam uma rede de acontecimentos interconectados em que boa parte dos grupos sociais e repertórios da cidade se cruzam. O samba, portanto, é a língua franca de tais eventos e os *sambadores* são as principais figuras responsáveis pela sua costura.

6. As transformações musicais dos sambas de Cachoeira

Tendo em vista as questões abordadas nessa tese, ainda há uma pergunta importante por responder: como se relacionam os processos até aqui descritos e as práticas musicais do samba em Cachoeira? Esse capítulo busca responder a esta questão focando nos repertórios que, na cidade, estão abarcados sob o guarda-chuva do samba. Os sujeitos e eventos descritos nas primeiras duas partes da tese aparecerão aqui em relação às muitas práticas musicais classificadas localmente como samba. É importante ressaltar, no entanto, que o objetivo do capítulo não é descrever exaustivamente as diferentes maneiras de fazer samba em Cachoeira e as formas musicais a elas associadas. A intenção é expor e analisar um conjunto limitado de transformações musicais do samba em Cachoeira, buscando compreendê-las em conexão aos processos de institucionalização do samba e profissionalização dos *sambadores*.

Afirmar que a cultura é dinâmica e que as suas formas de expressão artística estão em constante transformação se tornou um lugar comum em textos acadêmicos, projetos culturais e documentos institucionais, funcionando como uma espécie de boia para evitar o afogamento nas águas turbulentas do tempo. Em contraste, há uma tendência à nostalgia em muitos textos sobre expressões artísticas e patrimônios culturais, que avaliam essa mudança a partir de um sentimento inexorável de perda (Santos, 1996). A primeira questão que devemos nos colocar, portanto, é como os detentores de uma forma de expressão artística enxergam e, em sentido limitado, produzem a mudança. Por mais que as forças do mercado e as tendências de longo prazo das políticas públicas tenham um peso inegável, advogo que primeiro é preciso olhar para como os processos endógenos contribuem para a mudança de formas de expressão artística. Ao fazer isso, vemos que a transformação das formas musicais do samba não é homogênea e que a disputa entre *sambadores* e grupos pelo controle de tal processo pode nos revelar questões que ficam invisibilizadas quando sobrevalorizamos a influência de fatores externos.

Já abordei de modo tangencial nos capítulos anteriores várias consequências dos processos de institucionalização dos grupos de samba de roda e de profissionalização de *sambadores* sobre as práticas musicais do samba. Nesse último

capítulo, portanto, busco sistematizar essas questões espalhadas ao longo da tese em uma abordagem musicológica que irá se debruçar, como dito, sobre um conjunto limitado de transformações musicais do samba em Cachoeira. Minha intenção é compreender em termos musicológicos algumas questões relevantes do samba de Cachoeira que nos permitirão ver a partir de outra perspectiva os processos até aqui descritos.

Para esse objetivo, valho-me tanto das narrativas dos *sambadores*, como de suas práticas musicais: combino a descrição textual com o uso de ferramentas de transcrição e análise musicais. Uma parte das transcrições foi recolhida do trabalho de outros pesquisadores, sendo complementadas, quando necessário, por transcrições feitas por mim em colaboração com a pesquisadora Nina Graeff. No caso das transcrições feitas por terceiros, a fonte será sempre citada logo abaixo da imagem da transcrição. Já no caso das transcrições feitas especialmente para esta tese a partir das minhas gravações de campo, sempre que a transcrição se referir a um trecho específico, deixarei isso claro e colocarei a correspondente medida de *beats* por minuto – BPM. Em outros casos, as transcrições se referem a padrões gerais ou comuns do samba de Cachoeira e, por isso, não trarão a medida de BPM, já que, nesses casos, essa pode ser amplamente variável.

Para algumas transcrições bastou a notação musical ocidental. Dada as limitações dessa forma de notação para a descrição dos aspectos rítmicos da música africana e afro-americana (Graeff, 2014), em outras transcrições foram utilizadas ferramentas específicas, como o sistema *Time Unit Box System (TUBS)* - desenvolvido por Philip Harland e aplicado pela primeira vez por James Koetting (1970). O uso e adaptação desse sistema - e também de outras formas análogas de notação musical desenvolvidas por Kubik (1972; 1979) e Nketia (1991) - para a transcrição e análise do samba da Bahia foram feitos por Tiago de Oliveira Pinto e Nina Graeff (Oliveira Pinto, 1991, Graeff&Oliveira Pinto, 2012 e Graeff, 2014; 2015), pesquisadores que servem como principal referência das questões metodológicas desse capítulo.

6.1. O samba de Cachoeira como prática musical

Sempre perguntei aos *sambadores*, fossem de qualquer faixa etária, como viam as diferenças entre o samba de hoje e o de outras épocas. Ainda que eu não

colocasse um recorte temporal nessa pergunta, a maioria das respostas – mesmo no caso dos mais jovens – tinha como referência o samba do *tempo antigo*. Embora não exista um consenso entre eles sobre como era esse samba, as respostas convergiam em alguns pontos: era um samba feito por formações menores e com menos instrumentos, às vezes apenas com pandeiro, timbal/atabaque e viola; era o samba feito nos *carurus*, *rezas* e festas vicinais, não nos palcos; os eventos atravessavam a noite sem o medo da atual violência urbana; o samba era *mais amarrado*, sendo que o *barravento* e a *chula* eram mais valorizados do que o *corrido*; e os coletivos formados pelos *sambadores* eram variáveis e não possuíam a formalidade dos atuais grupos de samba de roda.

Saber ao certo como era esse samba é uma tarefa difícil em Cachoeira, já que, com raríssimas exceções, não há registros audiovisuais e sonoros do samba de Cachoeira antes dos anos 1990. Os registros feitos por Ralph Waddey (anos 1970) passaram ao largo de Cachoeira e os de Tiago Oliveira Pinto (anos 1980) apresentam um curto vídeo no qual um grupo de samba de roda não identificado toca na rua 25 de Junho. Por outro lado, há um precioso registro sonoro de pouco mais de dois minutos do Samba de Roda da Suerdieck feito em 1973 pelo percussionista e pesquisador Djalma Corrêa que, por sorte, está disponível em seu site – ainda que a qualidade do áudio seja ruim¹⁹⁸. Fora isso, os primeiros registros acadêmicos de maior amplitude na região foram feitos no começo dos anos 1990 pela pesquisadora Rosa Maria Zamith e a partir dos anos 2000 pela pesquisadora Francisca Helena Marques. Foi também nos anos 1990 que alguns grupos de Cachoeira e São Félix foram registrados pela primeira vez em CD: o Samba de Roda Filhos de Nagô gravou seu primeiro CD nos estúdios WR de Salvador; e o Samba de Roda da Suerdieck e o Samba de Roda Esmola Cantada gravaram algumas faixas no projeto Bahia Singular e Plural do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB.

Assim, a comparação que farei nesse capítulo entre o samba do *tempo antigo* e o samba do tempo presente em Cachoeira se baseia na memória oral dos *sambadores* e na elaboração de hipóteses especulativas a partir dos poucos registros e escritos disponíveis sobre o tema para o período que precede os anos 1990. Por outro lado, o uso dos registros sonoros feitos a partir dos anos 1990 e dos meus próprios registros

¹⁹⁸ Eu tentei entrar em contato de diversas maneiras com Djalma Corrêa para verificar se havia mais registros dessa natureza em seu arquivo pessoal, mas, infelizmente, não obtive resposta.

permitem que avaliemos diferenças significativas nos modos de fazer samba de Cachoeira.

Ao longo do meu período de campo fiz dezenas de horas de registros sonoros de eventos musicais cachoeiranos e de encontros com *sambadores* e grupos de samba de roda. Tais registros dão conta de uma grande diversidade de eventos e de formas de fazer samba. Mesmo que contemporâneos, os registros feitos por mim representam distintos contextos da prática musical do samba em Cachoeira, assim como também contemplam vários *sambadores* associados ao *tempo antigo*, fornecendo, assim, pistas relevantes sobre como as formas de fazer samba têm se transformado. O cruzamento da memória oral dos *sambadores* com a análise desses registros parece ser suficiente para aventar um conjunto de hipóteses plausíveis sobre a transformação do samba em Cachoeira, sobretudo tendo como apoio e referência pesquisas que abordaram questões similares em Cachoeira e em outras localidades do Recôncavo (Waddey, 1980; 1981; Oliveira Pinto, 1991; Zamith, 1995; Marques, 2003; 2008; Graeff&Oliveira Pinto, 2012; Graeff, 2015; Döring, 2016).

Por mais que *sambadores* associados ao *tempo antigo* lamentem a perda de certas maneiras de fazer samba, isso não os converte, automaticamente, em conservadores formalistas. Pelo contrário, entre os *tiradores de chula*, a capacidade de criar, compor e inovar é muito valorizada. Como aponta Döring (2016, pp.95-96, grifos no original),

A questão da autoria no samba chula é, também, relativa. O sambador usualmente se ‘apropria’ de determinadas chulas de domínio público, caracterizando-a pelo seu jeito específico de cantar os versos ou rimar. Com isso, cada sambador cria uma espécie de “patente” sobre determinadas chulas, sendo muitas vezes imitado por outros sambadores, e assim gerando uma genealogia de “autoria” pelas qualidades interpretativas, melódicas e sonoras de determinadas chulas. Outras vezes, as chulas são herdadas, transmitidas do mestre para seu aprendiz, ou de avô para o neto e de pai para filho.

Nesse sentido, se alguns repertórios cachoeiranos buscam relativo isolamento para garantir a manutenção de suas formas tradicionais e de seus fundamentos, o samba tem como característica relevante a sua alta capacidade criativa, que permite tanto o comentário da vida cotidiana, quanto a comunicação entre grupos sociais e repertórios distintos. A institucionalização dos grupos de samba de roda e a profissionalização de *sambadores*, contudo, criaram um novo contexto para as transformações estilísticas no samba de Cachoeira.

Esses processos começaram, como vimos, ainda nos 1950, tendo como marco inicial a criação do Samba de Roda da Suerdieck por dona Dalva Damiana. Muitos personagens os acompanham desde o princípio e colaboraram intensamente com a minha pesquisa. Tenho, portanto, muitos registros da memória oral dos *sambadores* sobre esse período. Com o passar dos anos, é claro que muitas dessas memórias já não têm mais uma data exata, sobretudo aquelas que não estão ligadas a nenhum marco temporal de conhecimento geral – como, por exemplo, a realização do primeiro São João Feira do Porto em 1972. Isso não diminui a importância de tais relatos, principalmente quando temos como referência a categoria êmica de *tempo antigo* – que está ligada à uma concepção flexível e circular do tempo. Muitos desses relatos do *tempo antigo* não estão se referindo a acontecimentos ou características da mesma década ou até da mesma geração, mas o que realmente me interessa aqui é como eles criam um antagonismo com o samba do tempo presente.

O que farei a partir de agora é analisar em termos musicais as diferenças entre o samba do *tempo antigo* e o samba do tempo presente. O primeiro desafio, como já apontado, é a quase que completa ausência de registros sonoros do samba de Cachoeira para o período anterior aos anos 1990. Por isso, terei como ponto de partida os relatos dos *sambadores*, usando, sempre que possível, análises e transcrições de registros sonoros meus e de terceiros. No caso dos registros de terceiros, a maioria data da década de 1990, um dos anos 1980 (Tiago de Oliveira Pinto) e outro de 1973 (Djalma Corrêa). No entanto, mesmo no caso dos meus próprios registros – todos oriundos do período 2015-2019 -, há alguns bastante elucidativos sobre o samba do *tempo antigo*.

Parto do pressuposto de que o tempo afro-brasileiro de Cachoeira pode operar de modo cíclico, tornando possíveis atualizações do passado no presente. De certa forma, é isso que acontece quando ancestrais coletivizados, como os *caboclos*, *descem* aos corpos e cantam e dançam entre os humanos. De modo similar, o *tempo antigo* é potencialmente acessível nos terreiros de Candomblé que mantêm e cultivam os *fundamentos* de suas nações. Já aquele samba do *tempo antigo*, embora não mais presente na maioria dos eventos musicais cachoeiranos, ainda pode ser feito pelos velhos *sambadores* e mesmo pelos jovens que *pegaram o ritmo* dos tocadores *antigos*. Isso não quer dizer que a materialidade dos instrumentos musicais e que as técnicas de toque e canto possam ser recuperadas, mas sim que essas últimas podem ser

acessadas por *sambadores* contemporâneos em seus novos instrumentos – evidenciando o contraste com o samba do tempo presente. Tais esforços mnemônicos, embora não sejam registros históricos, podem nos fornecer informações relevantes.

Ainda que não exista um consenso entre os *sambadores* sobre como se deve cantar ou tocar cada tipo de samba, há características específicas que são recorrentemente apontadas como o modo de tocar no *tempo antigo* e que diferem, em termos gerais, daquelas do tempo presente. Em todos os casos, as características extramusicais parecem ser tão relevantes quanto as musicais. Por sua vez, é evidente que há elementos estritamente musicais relativos a instrumentação, técnicas de toque, formas de canto, padrões rítmicos e questões harmônicas. Tais elementos serão tema das próximas seções, dando especial atenção para as diferenças entre *barravento* e *corrido*.

6.2. Transformações musicais no samba de Cachoeira

Já vimos ao longo dessa tese como ocorreu a transição da predominância do regime dos *sambas de vizinho* para o das *tocadas*, que teve como principal articulador o grupo de samba de roda. Vimos também que ambos os regimes se contaminam e convivem no presente de Cachoeira, tornando-se mais ou menos preponderantes a depender do contexto. Mesmo assim, é evidente que o samba associado ao *tempo antigo* passou por profundas transformações e hoje a sua existência em Cachoeira é residual e restrita a poucos *sambadores* e eventos musicais. Cabe-nos perguntar, portanto: quais foram as transformações musicais que a institucionalização dos grupos de samba de roda trouxe ao samba de Cachoeira?

A resposta para essa pergunta passa, necessariamente, por compreender como se deu a entrada de novos instrumentos musicais nos conjuntos de samba e discutir as consequências desse processo, tais quais: o crescimento no número de integrantes dos grupos; o abandono de instrumentos antigos e artesanais; a criação de novas funções musicais; a transformação de técnicas de toque e canto; e, finalmente, a readequação dos repertórios a novos contextos e eventos musicais. Primeiro abordo essas questões a partir do ritmo – dos instrumentos de percussão e do canto; depois, através dos instrumentos de corda.

6.2.1. Funções rítmicas

Se tomarmos como referência o conjunto instrumental citado pelos *sambadores* associados ao *tempo antigo* como precedente à institucionalização dos grupos de samba de roda, temos uma viola, um tambor (ou timbal¹⁹⁹), pandeiros, palmas e vozes. Com relação à percussão, os grupos apresentam atualmente uma série de instrumentos que não eram usados nessa formação básica do *tempo antigo*: triângulo, reco-reco, maraca, tamborim, *taubinhas*, *timba* (rebolo), *105* (surdo) e timbal (ao menos em seu formato contemporâneo). Alguns novos instrumentos substituíram outros mantendo as suas funções, como a maraca e o triângulo em relação ao *prato-e-faca* e ao *prato-e-colher*. Nesse caso, instrumentos artesanais ou mesmos caseiros foram substituídos por instrumentos industrializados que apresentam maior projeção sonora, timbre padronizado e, em alguns casos, são mais fáceis de afinar. Outros instrumentos, por sua vez, criaram novas funções ou adaptaram as já existentes, como veremos.

Não é possível afirmar ao certo quando e como cada um desses instrumentos foi introduzido nos grupos de samba de roda, ainda que alguns sejam apontados pela maioria dos *sambadores* como mais recentes, tais quais a *timba* e o *105*. Há também divergências sobre quem inseriu um ou outro instrumento, sendo que alguns *sambadores* sempre advogam pelo seu grupo. Triangulando as informações, no entanto, é possível afirmar que em meados dos anos 1980 grupos como o Filhos de Nagô e o Filhos do Caquende já usavam *105* e *timba*, últimos instrumentos inseridos nos grupos de samba de roda de Cachoeira. Ou seja, a instrumentação e formação dos grupos de samba de roda da sede do município de Cachoeira já estavam estabilizadas há cerca de trinta anos atrás.

Os *sambadores* de Cachoeira dividem os instrumentos de percussão em duas grandes categorias de funções: *marcação* e *complemento*. Isso não quer dizer que os instrumentos apresentem uma divisão estanque, já que alguns deles, como o pandeiro,

¹⁹⁹ É de se supor que o tambor hoje classificado como timbal pudesse ter formatos variados, como indicam algumas fotos antigas que os *sambadores* me mostraram. Em termos gerais, o nome timbal é atribuído hoje a um instrumento industrializado de formato padronizado, muito associado aos blocos afro de Salvador, especialmente a Timbalada. Pelos *sambadores* o termo timbal também é usado para indicar uma gama variável de tambores que, no passado, assumiam a mesma função do timbal: um tambor médio-grave que pudesse fazer a *marcação* do samba e, ao mesmo tempo, tivesse recursos tímbricos agudos – normalmente atingidos com um ataque das pontas dos dedos – que possibilitassem realizar *repiques* e *(re)pinicados*, recursos de ornamentação e improviso.

podem exercer as duas funções, a depender do contexto. Há alguns instrumentos, no entanto, que só podem ser de uma ou outra função: o *105* será sempre de *marcação*; o triângulo ou a maraca serão sempre de *complemento*. Entre os instrumentos de *marcação* estão aqueles mais graves e que fornecem as divisões fundamentais de tempo do samba, o que na linguagem da musicologia africanista se convencionou chamar de *beats*.

Em termos genéricos, os *sambadores* consideraram *complemento* o preenchimento dos espaços deixados pela *marcação* grave, o que é feito majoritariamente por instrumentos de timbre agudo: palmas, tamborim, *taubinhas*, triângulo, maraca, tamborim e reco-reco. Dentre eles estão tanto os instrumentos que na musicologia africanista são responsáveis pela função de linha-guia ou *time-line pattern*, como aqueles que executam os pulsos elementares. As diferenças de *toques* entre uns e outros instrumentos de *complemento*, no entanto, indicam que os conceitos de pulsos elementares e linhas-guia, mesmo sem correspondentes ênicos diretos, mostram-se adequados para o contexto do samba de Cachoeira. Por isso, antes de passarmos às análises das transcrições de alguns padrões rítmicos do samba, será necessário esclarecer tais conceitos de musicologia africanista: pulsos elementares, linhas-guia e *beats*²⁰⁰.

Os pulsos elementares são “as menores unidades subjetivas de tempo da estrutura rítmica africana” (Kubik, *apud* Graeff, 2014, p.7). Assim, cada batida da percussão coincide com um pulso elementar e a distância mínima entre uma batida e outra acontecerá, obrigatoriamente, entre dois pulsos elementares – o que não quer dizer que os pulsos elementares sejam, necessariamente, simétricos, como bem mostra Graeff (2014) no caso do samba de roda. Nem sempre os pulsos elementares são evidentes, sendo que, em alguns casos, parte deles estão implícitos – o que não é o caso do samba. Mesmo quando os pulsos elementares estão implícitos – ou seja, quando não se convertem em fenômenos acústicos através do toque de um instrumento -, os músicos podem sentir a sua pulsação de modo subjetivo, fazendo com que eles operem como uma matriz temporal que irá guiar os acontecimentos

²⁰⁰ Para uma abordagem mais aprofundada dos conceitos de *beats*, *time-line* e pulsos elementares, assim como de outros conceitos de musicologia africanista, ver Koetting (1970), Kubik (1972; 1979) e Nketia (1991). Para a aplicação e adaptação de tais conceitos na música afro-brasileira, ver Oliveira Pinto (1991), Graeff (2014; 2015) e Santana (2018).

sonoros e coreográficos (*idem*). O samba de Cachoeira possui um ciclo de 16 pulsos elementares que é tocado de forma explícita e sobreposta por diversos instrumentos, como o *prato-e-faca*, o *prato-e-colher*, a maraca, o triângulo, o reco-reco e, em alguns casos, o pandeiro.

Já a linha-guia - também conhecida como *time-line pattern*, clave ou linha-rítmica – é um

padrão rítmico repetido constantemente por um único som, ao contrário das demais sequências tímbricas. A linha rítmica funciona como o principal nível de orientação temporal nas culturas africanas que a empregam, tendo que ser executada por um instrumento de frequência aguda e penetrante, a fim de sobressair e ser distinguida por todos os músicos do conjunto.

Linhas-rítmicas possuem uma estrutura interna assimétrica e se estendem no samba sobre ciclos de 8 ou 16 pulsos elementares. (Graeff, 2014, p.11)

No caso do samba de Cachoeira, a linha-guia é executada nos grupos de samba de roda pelas *taubinhas* e/ou pelo tamborim. No caso dos *sambas de caboclo* e outros sambas realizados nos terreiros de Candomblé, é comum que a linha-guia seja realizada pelo gã ou pelo agogô, campanas de metal tocadas por hastes de madeira ou metal que geram um timbre agudo e repleto de harmônicos. Em todos os casos, as palmas são também responsáveis pelas linhas-guia, podendo complementar os instrumentos musicais ou assumir sozinhas essa função. Mesmo quando não tocadas, as linhas-guia do samba já são tão incorporadas por todos os cachoeiranos – e não apenas pelos *sambadores* – que elas também são sentidas subjetivamente de modo implícito, sobretudo o padrão de 8 pulsos elementares que veremos logo a seguir na Figura 5.1.

Já os *beats* - ou pulsos graves – “agrupam os pulsos elementares em unidades maiores e simétricas de tempo, geralmente de três, quatro ou cinco pulsos” (Kubik, *apud* Graeff, 2014). Os *beats* não fazem uma divisão hierárquica entre tempos fortes e fracos como na música europeia (Graeff 2015). Consequentemente, é muito comum que na música africana e afro-americana sejam acentuados pulsos que não coincidem com os *beats*, ou seja, os *off-beats*. Os *beats* são, portanto, unidades métricas que servem de referência temporal para o canto, o toque e dança (Graeff, 2014), sendo geralmente marcados por instrumentos de percussão de frequência grave. No caso do samba, o ciclo conta com 16 pulsos elementares divididos em 4 *beats*, gerando 4 subgrupos de 4 pulsos elementares (Oliveira Pinto, 1991; Graeff, 2015). O conceito

de *beats* na musicologia africanista é equivalente ao que os *sambadores* de Cachoeira descrevem como *marcação*.

A partir de agora, utilizo a ferramenta do *Time Unit Box System – TUBS* (Koetting, 1970), em que os 16 pulsos elementares do samba são colocados em 16 caixas distribuídas linearmente e subdivididas em 4 partes iguais de 4 pulsos. Em apenas um caso, representado na Figura 5.1, o ciclo é de 8 pulsos elementares, mas a sua repetição permite o encaixe com qualquer outro padrão rítmico de 16 pulsos elementares do samba. Embora de leitura linear, é importante reter que os padrões rítmicos aqui transcritos são cíclicos, sendo repetidos indefinidamente durante a execução dos sambas. As linhas divisórias em negrito marcam a transição de um subgrupo de 4 pulsos a outro, sendo que os *beats* estão localizados na primeira caixa de cada subgrupo. No caso de instrumentos com recursos tímbricos variados, utilizo símbolos que possam representar essa diversidade de sons, seja pelas suas características acústicas ou pelas técnicas de emissão. Em cada caso, tais símbolos são explicados em uma legenda logo após a transcrição. No caso de padrões rítmicos executados com um mesmo timbre, sobretudo no caso de linhas-guia, uso apenas os símbolos “X” e “.”, sendo o “X” referente à emissão sonora de uma batida e o “.” ao pulso vazio, ou seja, a um pulso elementar em que nenhuma batida é executada.

Elegi como estudos de caso nesse capítulo os padrões rítmicos do timbal e do pandeiro, buscando com eles compreender algumas características centrais das transformações musicais operadas pelos grupos de samba de roda. Antes disso, contudo, convém listar as principais linhas-guia usadas no samba de Cachoeira. Transcrevo abaixo as cinco linhas-guia que encontrei em sambas de Cachoeira, apontando os instrumentos que frequentemente as executam, o número de pulsos elementares e os tipos de samba em que são usadas.

Figura 05 – Linhas-guia do samba de Cachoeira

Figura 5.1 - Palmas e taubinhas (8 pulsos) – todos tipos de samba

X	.	.	X	.	.	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---

Figura 5.2 - Palmas, taubinhas e pandeiro (16 pulsos) – todos tipos de samba

X	.	.	X	.	.	X	.	.	X	.	X	.	.	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Figura 5.3 - Tamborim (16 pulsos) – barravento e corrido

X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Figura 5.4 – Gã e agogô (16 pulsos) – samba de caboclo em ritmo cabula

X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Figura 5.5 - Gã, agogô e palmas (16 pulsos) – samba de caboclo em ritmo congo de ouro

X	.	.	X	.	.	X	.	.	.	X	.	X	.	.	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Tais linhas-guia dão conta de praticamente todas as situações em que se faz samba em Cachoeira, desde as pequenas reuniões improvisadas, até os eventos religiosos e as *tocadas*. Claro que algumas linhas-guia serão mais presentes que outras em certos eventos musicais ou tipos de samba. É possível também encontrar a alternância e combinação entre elas no decorrer de um evento. Por exemplo, é comum encontrar as linhas-guia 5.1 e 5.3 sobrepostas, com as palmas dos presentes a uma *tocada* fazendo a 5.1 e o tamborim a 5.3 nos grupos de samba de roda; em contextos menos formalizados, as próprias palmas podem se dividir de forma não planejada entre as linhas 5.1 e 5.2.

Já o caso do *congo de ouro* é interessante, porque em Cachoeira tenho registros do acompanhamento desse padrão rítmico - oriundo do repertório Angola - nos *toques de caboclo* em casas de Candomblé de mais de uma nação. Graeff (Comunicação pessoal com o autor), no entanto, afirma já tê-lo ouvido executado por palmas como acompanhamento de *sambas de Cosme e Damião* nos *carurus* de Santo Amaro, porém eu não possuo registros sonoros que me permitam afirmar o mesmo para Cachoeira. Vemos, inclusive, que a estrutura dessa linha-guia difere bastante das outras.

Como identificado por Graeff (2015), ao contrário do que acontece com o *congo de ouro*, as linhas-guia 5.2, 5.3 e 5.4 possuem batidas nos *off-beats* dos pulsos 12, 14 e 15, com exceção do pulso 14 na linha-guia 5.2, que é vazio. Caso

adicionemos um segundo e idêntico ciclo de 8 pulsos na linha-guia 5.1, também observaremos batidas nos *off-beats* dos pulsos 12, 14 e 15. A autora (*idem*) deu o nome de ponto fixo a esse fenômeno, porque as linhas-guia convergem ao final do ciclo, permitindo uma maior orientação temporal para os participantes do samba, que, mesmo que se percam temporariamente, poderão sempre identificar o ciclo e retornar a ele.

6.2.1.1. O timbal e outros instrumentos de marcação

Nas figuras abaixo, Graeff (2015) apresenta um exemplo de *marcação* de timbal comum nas gravações de Tiago de Oliveira Pinto dos anos 1980 e outro da marcação básica atual no timbal do samba da região:

Figura 06 – Padrão do timbal – tambor grave – no samba de roda dos anos 1980

⊗	▽	▽	●	—	▽	▽	●	⊗	▽	▽	●	—	▽	▽	●
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Legenda: ⊗ - batida abafada no meio da pele / ● - batida curta no meio da pele /

▽ batida leve com a ponta dos dedos, quase imperceptível / — batida longa no meio da pele

Figura 07 – Padrão de marcação básico do samba de roda atual

⊗	.	.	●	—	.	.	●	⊗	.	.	●	—	.	.	●
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Legenda: ⊗ - batida abafada no meio da pele / ● - batida curta no meio da pele /

— batida longa no meio da pele / . – pulso vazio

Fonte: Graeff (2015, p. 74-78)

Vê-se que no exemplo dos anos 1980 o timbal executa a *marcação* com batidas mais intensas sempre no primeiro e quarto pulso de cada quarta parte do ciclo, sem, contudo, deixar de executar batidas leves em todos os seus pulsos elementares. Além disso, no padrão dos anos 1980 o timbal acentua mais intensamente o segundo e o quarto *beat* do ciclo – quando faz uma batida longa no meio da pele nos pulsos de número 5 e 13. Essa última característica se mantém no padrão de *marcação* atual, porém desaparecem as batidas nos segundos e terceiros pulsos de cada quarta parte do ciclo. Não ocorre, portanto, a execução dos pulsos elementares pelo timbal, ou seja, desaparece a função de *complemento*.

Na figura abaixo vemos seu Pedro fazendo a *marcação* no timbal, batendo com as mãos no centro do couro do instrumento para obter um timbre grave:

Figura 08 – Seu Pedro Galinha Morta tocando a marcação

Foto: Silvia Leme

O desaparecimento de alguns pulsos *off-beat*, verificado na transição da Figura 06 para a Figura 07, pode estar ligado, nos grupos de samba de roda, à inserção de novos instrumentos tanto de *complemento*, como de *marcação*. Com a entrada de novos instrumentos de *complemento* executando explicitamente os pulsos elementares com seus timbres agudos, o timbal pode ter parado de executar uma *marcação* combinada ao *complemento*, passando a realizar exclusivamente a *marcação*. Por outro lado, a inserção de novos instrumentos de *marcação* viria a institucionalizar uma espécie de naípe responsável por essa função, congregando o timbal, a *timba*, o *105* e, curiosamente, o violão.

Vale transcrever aqui o padrão de marcação do *105*:

Figura 09 – Padrão rítmico comum do 105 nos grupos de samba de roda de Cachoeira

⊗	.	.	●	—	.	.	●	⊗	.	.	●	—	.	.	●
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Legenda: ⊗ - batida abafada no meio da pele / ● - batida curta (interrompida pela próxima batida) /
— batida longa no meio da pele / . – pulso vazio

Como é possível notar, o padrão rítmico do *105* é o mesmo daquele transcrito por Graeff (2015) para a *marcação* do timbal nos atuais grupos de samba de roda,

com a diferença de que o *105* não possui recursos tímbricos agudos para improvisar ou assumir outras funções nesse contexto. A sua frequência é bem mais grave, assim como a projeção sonora de seus pulsos graves, o que, segundo os *sambadores*, dá *peso e chão* para o samba.

No entanto, mesmo o timbal é um instrumento que foi inserido no samba a partir dos anos 1970, ao menos com os seus aspectos organológicos atuais. Antes do advento do timbal em seu formato contemporâneo, a *marcação* dos *beats* era feita, provavelmente, por atabaques – como ainda é comum em sambas nos terreiros de Candomblé – ou por um tambor com características semelhantes às do timbal – como em Santiago do Iguape ainda é possível encontrar o *tamboril*, tambor comprido revestido de couro de jiboia. Nos grupos de samba de roda, portanto, o timbal industrializado – instrumento de amplos recursos tímbricos - ocupou o lugar que antes era de um conjunto de tambores de características organológicas e tímbricas variáveis entre si.

Alguns *sambadores* contam que era comum o uso de dois timbais nos grupos, um deles para fazer a *marcação* e outro destinado aos *repiques*, que é um recurso percussivo ornamental. Composto majoritariamente de batidas agudas e acentuando os *off-beats*, o *repique* pode ser considerado o oposto da *marcação* – batidas graves que acentuam os *beats*. O *repique*, no entanto, não chega a exercer a função de *complemento*, já que não guarda compromisso com nenhum padrão rítmico, pelo contrário, sua capacidade ornamental é justamente a de fazer variações e improvisos sobre os padrões rítmicos executados.

Segundo Viana (Entrevista em 26/11/2018), era comum que um timbal revestido de couro animal, mais grave, fizesse a *marcação*, e outro de couro sintético, mais agudo, os *repiques*. Eu não cheguei a ver nenhum grupo em Cachoeira ou região que usasse dois timbais. Sem embargo, Zamith (1995) aponta que no começo dos 1990 os grupos de Cachoeira possuíam dois timbais, justamente um de *repique* e outro de *marcação*. Nessa caso, o *repique* seria uma função institucionalizada nos grupos de samba de roda da época, o que não verifiquei durante o meu período de campo: nele, o *repique* apareceu como um recurso possível e muito apreciado por alguns grupos, porém pouco utilizado por outros.

O uso em duplicata do timbal para exercer uma variedade de funções no samba e a sua futura redução a uma função principal, mostra que a crescente especialização dos instrumentos nos grupos de samba de roda só foi possível a partir da inserção de novos instrumentos, cada qual adaptado a funções específicas. No caso do 105, a sua entrada veio suprir a necessidade de uma *marcação* grave com mais *peso*, para a qual o timbal de *marcação* não se mostrava suficiente frente as novas demandas que os grupos de samba de roda encontravam nas *tocadas*. Por sua vez, instrumentos como a maraca e o triângulo assumiram exclusivamente a função de *complemento*, permitindo que o timbal deixasse de executar batidas em alguns pulsos elementares.

Ainda que não seja possível afirmar por quanto tempo ou com qual intensidade que os grupos de samba de roda de Cachoeira utilizaram dois timbais, o que fica claro é que o *repique* não se consolidou como uma função institucionalizada nos grupos de samba de roda. Oliveira Pinto (1991) afirma que nos anos 1980 o timbal de Cachoeira já possuía um caráter de *repinique*, usando aqui como referência um instrumento de percussão de frequência aguda - que nas escolas de samba do Rio de Janeiro e nos blocos afro de Salvador atua como solista. Oliveira Pinto (*idem*) afirma que naquele período o *repinique* não era uma característica do timbal de outras cidades do Recôncavo, nas quais predominava a *marcação* grave. Para o autor, a provável causa disso é a influência exercida em Cachoeira pelos blocos afro de Salvador, sobretudo entre os *sambadores* mais jovens, citando o grupo Filhos do Paraguaçu, que era comandado por Valmir da Boa Morte. Valmir, por sua vez, contou-me que a sua inspiração para a criação de blocos afro em Cachoeira foi o grupo Araketu, que no começo dos anos 1980 ensaiava na praia do bairro soteropolitano de Peri Peri, que ele frequentava ao visitar parentes que moravam na capital.

Não sendo obrigatório, o *repique* opera como um recurso ornamental de um grupo de samba de roda que possua um tocador competente de timbal, como é o caso de seu Pedro Galinha Morta, capaz de fazer *repiques* impressionantemente longos e sofisticados. Na foto abaixo vemos seu Pedro tocando um *repique*, tendo as mãos mais próximas da borda do couro e executando a batida com o dedo indicador da mão direita, obtendo, assim, um timbre agudo:

Figura 10 – Seu Pedro Galinha Morta fazendo um repique

Foto: Silvia Leme

O timbal, portanto, é um instrumento versátil capaz de produzir sons graves e agudos, podendo assumir a função de *marcação*, combiná-la com a de *complemento* ou ainda *repicar*. Por isso mesmo é interessante que, atualmente, o timbal assuma majoritariamente a função de *marcação*, sobretudo nos grupos de samba de roda em que outros instrumentos já têm essa função como exclusiva ou mesmo a função de *complemento*. Nesse sentido, poderíamos supor que a liberdade para que o timbal faça *repiques* depende justamente da garantia da função de *marcação* por outros instrumentos.

Não seria inadequado assumir, portanto, que tendo o *105* e a *timba* para fazer a *marcação* junto ao timbal nos grupos de samba de roda, esse passaria a ter mais liberdade para fazer *repiques*. Sem embargo, é curioso notar que, no caso de seu Pedro Galinha Morta, isso não acontece. Foi o próprio seu Pedro quem me contou (Comunicação pessoal com o autor) que só faz *repiques* quando sente que o grupo está seguro no ritmo. Ele sabe que é uma figura de referência para os tocadores da cidade e, por isso mesmo, assume a responsabilidade de manter a *marcação* básica no timbal sempre que sente que os tocadores de um grupo estão na *cadência* errada ou parecem inseguros. Assim, em algumas gravações de campo que fiz dos grupos de

samba de roda de Cachoeira, seu Pedro faz vários e longos *repiques*; em outras, mantém na maior parte do tempo a *marcação* básica, fazendo *repiques* curtos e esporádicos.

No entanto, quando gravei seu Pedro tocando com seu Carlito, seu Nascimento e Viana, os *repiques* no timbal eram preponderantes. Nessa gravação, seu Pedro faz a *marcação* básica aqui e acolá e minha impressão é que o faz mais para descansar dos *repiques* que para servir de referência aos outros *sambadores*. Estes, por sua vez, não parecem precisar da *marcação* do timbal para ter referência da *cadência* do samba, mesmo na ausência de outros instrumentos de *marcação* ou de um instrumento agudo de percussão que lhes fornecesse a linha-guia: além do timbal, havia apenas dois pandeiros e uma viola. Se, por um lado, esses *sambadores* sabiam encontrar no pandeiro a referência temporal do conjunto, por outro eles tinham um domínio subjetivo do ciclo rítmico do samba que lhes permitia prescindir de uma *marcação* grave. No entanto, para que essas duas possibilidades soem realistas, há ainda outro fator: o tamanho diminuto do conjunto e a ausência de sonorização, permitindo que os *sambadores* se ouvissem com mais clareza, como ocorria no *tempo antigo*.

Lembro aqui de duas anedotas de minha carreira de produtor musical. Numa delas, ouvi o percussionista Ari Colares contar que havia adorado tocar em duo com o violeiro Ivan Vilela, *porque podia virar sem dar seta*, ou seja, tinha a liberdade de improvisar e transitar entre padrões rítmicos sem ter a necessidade de tornar essa transição explícita para outros instrumentistas. Por outro lado, ouvi um músico erudito contar que um maestro que o estava regendo em uma orquestra sinfônica explicou aos músicos sobre os desafios de operar uma transição entre as partes de uma mesma obra que possuía fórmulas de compasso díspares. Segundo ele, a orquestra não era um carro de passeio, fácil de manobrar, mas sim um navio transatlântico, que exigia uma manobra pesada e longa para mudar de direção. Ambas as metáforas, mesmo que proferidas em contextos musicais diferentes, permitem que cheguemos a uma mesma conclusão: formações menores podem gerar maior liberdade rítmica aos músicos.

Voltando a seu Pedro, era justamente na formação diminuta e em companhia de *sambadores* experientes que ele tinha maior liberdade rítmica. Ou seja, o contexto em que ele era o único *sambador* a desempenhar a função de *marcação* era justamente aquele em que tinha a menor necessidade de fazê-lo. Já nos grupos de

samba de roda, principalmente naqueles com *sambadores* menos experientes, seu Pedro sentia que era necessário manter com mais constância a *marcação*, mesmo que ali outros tocadores estivessem exercendo a mesma função e com instrumentos mais graves e de maior projeção sonora que o timbal. Isso nos mostra uma das principais transformações musicais que os grupos trouxeram ao samba de Cachoeira: a maior especialização de função dos instrumentos musicais.

6.2.1.2. O pandeiro e outros instrumentos de complemento

A crescente especialização da função dos instrumentos musicais nos grupos de samba de roda ganha outros contornos quando a observamos a partir de um instrumento multifuncional como o pandeiro (Graeff, 2015). Na classificação dos *sambadores*, o pandeiro é um instrumento de *complemento*, ainda que, devido à sua versatilidade, não se limite a essa função. Como já ouvi mais de um percussionista dizer, o pandeiro é uma *pequena orquestra percussiva*: com as batidas das mãos e dedos no couro, pode-se obter timbres agudos e graves; as platinelas de metal ao longo de sua circunferência de madeira dão um timbre agudo de chocalho; o deslizar de um dedo pela pele do pandeiro gera um ruído difuso e longo, resultante tanto da fricção do dedo com a pele, como do balanço das platinelas. A combinação dessas múltiplas possibilidades faz com que um bom tocador de pandeiro possa transitar e combinar diversas funções do samba no mesmo instrumento.

Como nos mostra Graeff (2015, p.78), o pandeiro pode preencher os pulsos elementares, marcar os *beats*, executar ocasionalmente a linha-guia e ter a liberdade de improvisar, podendo “representar a integração dos diversos níveis rítmicos, dos diversos padrões percussivos presentes no samba”. Antes de apresentar os padrões rítmicos do pandeiro em Cachoeira, é importante salientar que os tocadores de toda a região posicionam o instrumento em sentido vertical, ao contrário dos tocadores do Sudeste do país, que o posicionam na horizontal. A foto a seguir mostra essa posição vertical do pandeiro do Recôncavo Baiano:

Figura 11 – Seu Carlito e seu Nascimento

Foto: Silvia Leme

Apresento aqui a transcrição dos dois principais padrões rítmicos do pandeiro de Cachoeira. Primeiro, transcrevo o padrão rítmico que estava sendo feito no momento de execução da foto acima, que é comum no acompanhamento da *chula*, do *samba de caboclo*, do *barravento* e, no caso de alguns tocadores, também do *corrido*. Graeff (2015) nomeou esse tipo de *toque* como galope, dado a sensação agalopada gerada pela sua execução. Transcrevo esse padrão como foi executado por seu Carlito e seu Nascimento na performance feita no dia dessa foto. Apesar de cada tocador ter o seu estilo próprio, o que leva a pequenas variações, a transcrição abaixo é bem representativa desse padrão rítmico em Cachoeira.

Figura 12 – Padrão rítmico de galope do pandeiro

Velocidade: 115-120 BPM

BD	PD	BD	.	BD	PD	BD	.	TF	PD	BD	.	BD	PD	BD	.
----	----	----	---	----	----	----	---	----	----	----	---	----	----	----	---

Legenda: **BD** – base do dedão com acento / **PD** – batida leve com aponta dos dedos / **BD** – base do dedão sem acento / **TF** – tapa forte com os dedos espalmados (acento intenso) / **.** – pulso vazio

Esse padrão é mais comum entre os *sambadores* associados ao *tempo antigo* e predominante no caso da *chula* e do *samba de caboclo*, tendo nesses casos uma

tendência à acentuação ainda mais intensa na batida executada com um tapa forte. Abaixo transcrevo o segundo padrão rítmico do pandeiro, associado ao tempo presente e predominante no *corrido*, ainda que bastante usado também no *barravento*.

Figura 13 – Padrão rítmico comum de pandeiro dos grupos de samba de roda

BD	PD	BM	TL	BD	PD	BM	TL	BD	PD	BM	TL	BD	PD	BM	TL
-----------	----	----	----	-----------	----	----	----	-----------	----	----	----	-----------	----	----	----

Legenda: **BD** – base do dedão com acento / **PD** – batida leve com a ponta dos dedos / **BM** – batida leve com a base da mão / **TL** – tapa leve com os dedos espalmados

A transcrição passa uma impressão de maior simetrização do que realmente esse padrão tem. Assim, cada tocador imprime pequenos padrões assimétricos aproximando mais um ou outro pulso do outro, sobretudo em decorrência de diferenças nos movimentos corporais, como bem mostra Graeff (2014). Na comparação com a Figura 12, no entanto, é possível ver uma tendência à simetrização nesse segundo padrão, assim como a cobertura de todos os pulsos elementares com batidas, mesmo que leves, no couro do instrumento. Vale ressaltar que se trata de um *toque* de pandeiro muito mais próximo ao modo de tocar o instrumento no samba urbano do Rio de Janeiro.

Esse segundo padrão se tornou o mais comum nos grupos de samba de roda de Cachoeira. Há algumas exceções, como o Samba de Roda de Dona Dalva, no qual o primeiro padrão é preponderante em decorrência do estilo de seu Gilson, que, como referência, é acompanhado pelos outros tocadores do grupo. Os grupos de samba de roda também aumentaram o número de pandeiros em relação aos sambas associados *tempo antigo*: se nos registros dos anos 1970 e 1980 e nos *carurus* em que, atualmente, o samba ainda acontece de modo informal, há de dois a três pandeiros, os grupos de samba de roda costumam ter de três a cinco. Com isso, é necessário um esforço extra de sincronia entre eles, o que diminui as possibilidades de estilos pessoais e mesmo da execução de um padrão menos simétrico como o da Figura 12, principalmente nos grupos de *sambadores* menos experientes.

Há, contudo, outra questão: em ambos os casos, temos o pandeiro realizando secundariamente a função de *marcação*, com o acento nos *beats* do começo de cada ciclo de 4 pulsos. Sem embargo, o padrão rítmico do pandeiro apontado na Figura 12, além de executar a maioria dos pulsos complementares – deixando apenas um pulso vazio por divisão do ciclo, o qual pode ser facilmente intuído pelos tocadores –, compreende o ponto fixo das linhas-guia do samba nos pulsos 15 e 16. Desse modo, o

padrão do galope pode servir também como referência de orientação temporal em relação ao ciclo rítmico de 16 pulsos, o que a marcação de todos os pulsos elementares não permitiria.

Já no segundo padrão rítmico, mais comum no contexto dos grupos de samba de roda, o pandeiro abdica da linha-guia e marca de modo sistemático todos os pulsos elementares. Assim, o segundo padrão mostra uma restrição do uso multifuncional do pandeiro, apontando, também no caso desse instrumento, para uma maior especialização de função. Para marcar todos os pulsos elementares, no entanto, o padrão descrito na Figura 13 inclui um tapa leve nos pulsos 4, 8, 12 e 16, ou seja, no quarto pulso de cada quarta parte do ciclo. Mesmo que leve, esse tapa resulta em uma batida mais acentuada que aquelas executadas nos pulsos intermediários da quarta parte, porém menos acentuada que a batida realizada no primeiro pulso do *beat*. Assim, se o padrão da Figura 13 abdica da comunicação com a linha-guia, ele aproxima mais ainda o *toque* do pandeiro da função de *marcação*.

Vimos que o padrão da Figura 12 também dialoga com a *marcação* através da acentuação dos *beats* na primeira batida de cada quarta parte do ciclo, porém o faz sem realizar todos os pulsos elementares e sem deixar de se comunicar mais diretamente com a linha-guia. Por sua vez, o padrão da Figura 13 nos mostra que o pandeiro não apenas se tornou menos multifuncional nos grupos de samba de roda, como passou a privilegiar a comunicação com a *marcação* em detrimento da linha-guia. Isso demonstra que além de uma maior especialização nas funções dos instrumentos, os grupos de samba de roda intensificaram a execução da *marcação*. Isso foi feito tanto pela inserção de novos instrumentos, como o *105* e a *timba*, como pela redução da multifuncionalidade de outros instrumentos, aprofundando a conexão deles com a *marcação*, caso do timbal e do pandeiro.

O pandeiro é um instrumento versátil e, por isso mesmo, os *sambadores* costumam tê-lo sempre à mão, já que ele pode ser usado em qualquer situação e para qualquer função nos eventos musicais cachoeiranos. Ainda assim, os *sambadores* não titubeiam em classificar o pandeiro como um instrumento de *complemento*. Com isso, o pandeiro se aproxima dos outros instrumentos responsáveis pelos pulsos elementares nos grupos de samba de roda: a maraca, o reco-reco e o triângulo. A diferença fundamental é que esses três instrumentos possuem menos recursos tímbricos que o pandeiro, porém maior projeção sonora. O padrão rítmico da Figura

13, portanto, é válido também para a execução dos pulsos elementares pela maraca, reco-reco e triângulo, tendo como alterações fundamentais as técnicas de emissão sonora, como mostram os dois exemplos a seguir.

Figura 14 – Padrão rítmico comum do reco-reco nos grupos de samba de roda Cachoeira

↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Legenda: ↓ - movimento descendente e acentuado da baqueta / ↑ - movimento ascendente da baqueta / ↓ - movimento descendente da baqueta

Figura 15 – Padrão rítmico comum da maraca nos grupos de samba de roda Cachoeira

⇒	⇐	⇒	⇐	⇒	⇐	⇒	⇐	⇒	⇐	⇒	⇐	⇒	⇐	⇒	⇐
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Legenda: Os símbolos mostram apenas a direção do movimento em que uma mão desliza sobre a rede de contas no sentido contrário ao movimento feito pela outra mão, que segura o instrumento. O acento, novamente, está nos primeiros pulsos de cada grupo de 4, ou seja, nos *beats*.

Ainda que os tocadores de triângulo e maraca costumem acentuar os *beats*, ou seja, as primeiras batidas de cada quarta parte do ciclo, a menor variedade tímbrica desses instrumentos faz com que sua conexão com a função de *marcação* seja bem menos evidente que a do pandeiro. Por isso, tais instrumentos são, invariavelmente, classificados como de *complemento*.

Para finalizar essa seção voltarei ao padrão rítmico do galope (Figura 13), combinando-o à linha-guia 5.2 (Figura 05):

Figura 16 – Padrão rítmico de galope do pandeiro e linha-guia 5.2

BD	PD	BD	.	BD	PD	BD	.	TF	PD	BD	.	BD	PD	BD	.
X	.	.	X	.	.	X	.	.	X	.	X	.	.	X	.

Legenda: BD – base do dedão com acento / PD – batida leve com a ponta dos dedos / BM – batida leve com a base da mão / TL – tapa leve com os dedos espalmados

Escolhi como exemplo a linha-guia 5.2 justamente porque em alguns eventos musicais de Cachoeira, sobretudo aqueles associados ao *tempo antigo*, é comum que o pandeiro alterne o padrão rítmico do galope com essa linha-guia. Na gravação que fiz de seu Carlito tocando na formação de dois pandeiros, viola e timbal, por exemplo, em vários momentos ele sai do padrão rítmico do galope para fazer a linha-guia 5.2 por alguns ciclos, retornando depois ao galope. Já na gravação do *samba de caboclo* feito na Festa do Boiadeiro do Ilê Alaketu Oxum Apará, Zel do Samba toca pandeiro e canta. O samba é tocado com sanfona, como gosta esse *caboclo*, e a linha-guia é feita por um gã. O tocador do gã, contudo, não está lá no momento em que o samba

começa; Zel, então, faz a linha-guia 5.2 batendo com a mão espalmada no couro do pandeiro até que todos os instrumentos entrem e só depois passa ao padrão do galope.

Embora essa multifuncionalidade dos instrumentos seja possível no contexto dos grupos de samba de roda, é patente que neles os instrumentos passaram por um processo de especialização de funções, perdendo parte da flexibilidade que possuem em outros coletivos e que, provavelmente, possuíam ainda em maior grau no samba do *tempo antigo*. Ademais, com o crescimento dos conjuntos instrumentais, a função de *marcação* cresceu em número de instrumentos e em importância.

6.2.1.3. O canto

Por fim, o crescimento em número e nos tipos de instrumentos de percussão nos grupos também teve efeito sobre as estruturas rítmicas do canto. Podemos olhar para esse exemplo a partir de dois grupos de identidades musicais distintas: o Samba de Roda Filhos da Barragem e o Samba de Roda de Dona Dalva. O primeiro grupo apresenta um samba *mais pra frente*, com predominância de *corridos* e presença de pagodes soteropolitanos no repertório, assim como faz uso eventual de baixo elétrico como substituto do violão. Durante o meu período de campo, o Filhos da Barragem foi o grupo que mais *tocadas* fez, sobretudo por receber muitos convites para festas vicinais e aniversários, o que acontece pelo reconhecimento da capacidade do grupo em *animar* uma festa. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o Filhos da Barragem é o grupo mais inserido no circuito comercial do entretenimento cachoeirano, ao mesmo tempo em que faz *tocadas* para públicos associados ao samba do *tempo antigo*, como é o caso da Festa da Boa Morte.

Já o Samba de Roda de dona Dalva não faz *tocadas* em festas particulares. Isso acontece não só pelo cachê do grupo ser alto, mas porque esse tipo de comemoração é incompatível com o modo de fazer samba do grupo. Se não tem o costume de animar as festas cachoeiranas contemporâneas - reservando-se ao calendário de festejos tradicionais -, o Samba de Roda de Dona Dalva costuma receber grupos de estudantes e turistas (brasileiros e estrangeiros) em sua sede, fornecendo como serviço não uma *tocada*, mas uma experiência do samba de roda de Cachoeira para visitantes. Mesmo que também possua diversos *corridos* em seu repertório, o grupo de dona Dalva tem como característica *amarrar* o samba, tornando-o adequado para festas religiosas e celebrações de *sambadores* associados ao *tempo antigo*, não para festas de jovens e eventos nos quais teria que dividir o

espaço com o arrocha e o pagode. A ausência do *105* – ainda que o grupo faça uso da *timba* – também mostra uma preocupação menor com a acentuação dos *beats*. É possível afirmar, portanto, que o Samba de Roda de Dona Dalva possui um discurso musical mais tradicionalista que o do Filhos da Barragem.

Mesmo com essa divergência de discursos musicais – um mais tradicionalista e outro mais comercial –, tendências à simetrização do canto podem aparecer em ambos os grupos, embora os *puxadores* de Cachoeira continuem, majoritariamente, a acentuar os *off-beats*. Waddey (2006 [1981;1982], p.124) já afirmava que

pouco do que os cantadores fazem acontece em cima do tempo; só raramente uma sílaba não se antecipa, ou ligeiramente se retarda, em relação ao pulso rítmico. Tempo e metro são claramente expressos pelos instrumentos de percussão, mas, para os cantadores, são apenas implícitos.

Confirmando a observação de Waddey, na gravação que fiz de seu Carlito acompanhado apenas de pandeiro, timbal e viola, é muito raro que a primeira sílaba das frases não seja cantada nos *off-beats*, assim como há, quase sempre, uma sílaba antecipando o *beat*, como podemos ver no exemplo abaixo:

Figura 17 – Transcrição gravação seu Carlito (11'35''- 11'42'')

Velocidade: 115 BPM

Time-line das palmas (implícito)

X	.	.	X	.	.	X	.	X	.	.	X	.	.	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Marcação básica do timbal

⊗	.	.	●	—	.	.	●	⊗	.	.	●	—	.	.	●
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Canto

.	Não	.	vá	.	be	-	bê	.	.	.	.	não	.	vá	.
.	s'em	.	bri	-	a	-	agá	.	.	.	.	.	.	oi	.
.	ca	.	iu	-	na	.	ru	a	.	.	.	po	-	lí	.
-	cia	.	vai	.	pan	-	há	.	.	.	.	.	.	.	.

Legenda: . – pulso vazio / - – prolongamento da sílaba

Já o *corrido* cantado abaixo pelo *puxador* do Filhos da Barragem, Jorginho, é parte do repertório antigo do grupo, sendo também um dos sambas cantados por Dedão no grupo Amor de Mamãe nos anos 1990/2000, conforme documentado por Francisca Helena Marques (2003). Apesar de começar por uma sílaba logo no primeiro *beat* da frase, o que seria improvável para um *sambador* do *tempo antigo*,

não há uma tendência clara de simetrização rítmica do canto nesse exemplo, assim como em outros sambas do Filhos da Barragem.

Figura 18 – Jorginho do Filhos da Barragem – gravação 2017 (43’ – 52’)

Velocidade: 115 BPM

Time-line das palmas (implícito)

X	.	.	X	.	.	X	.	X	.	.	X	.	.	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Marcação básica do timbal

⊗	.	.	●	—	.	.	●	⊗	.	.	●	—	.	.	●
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Canto

Ai	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	mo	-	re
-	na	-	-	-	-	-	-	.	.	.	.	.	não	.	cor
-	te-es	-	-	se	.	ca	-	be	-	-	lo	.	queu	.	cho
-	-	-	-	-	-	-	ro	.	.	.	.	.	.	.	.

Legenda: . – pulso vazio / - – prolongamento da sílaba

Já em um exemplo transcrito por Nina Graeff, vemos uma interessante mudança no padrão rítmico do canto de um mesmo samba pela mesma pessoa: dona Dalva.

Figura 19 – Maria Tereza cantado por dona Dalva com o acompanhamento de apenas um violão

.	ô	.	Ma	ri	a	.	Te	re	-	-	za	.	.	.	.
.	to	.	ma	lá	teus	.	pe	da	-	-	ços	.	.	.	.
.	to	-	do	mun	do	.	to	mou	.	.	to	mou	.	.	.
.	mas	.	não	te	vem	-	ba	ra	-	-	ço	.	.	.	.
.	em	.	ba	ra	ço	.	queu	ti	-	-	ve	.	.	.	.
.	de	.	não	ter	meu	.	di	nhei	-	-	ro	.	.	pa	-
-	ra	.	com	prar	.	u	ma	fi	-	-	ta	.	.	pa	-
-	ra	-	mar	rar	.	teus	ca	be	-	-	los	.	.	.	.

Linha-rítmica latente: . x . x . x . x x . . x . . x .

Legenda: . – pulso vazio / - – prolongamento da sílaba

Fonte: Graeff (2015, p.116).

Figura 20 – Maria Tereza cantado por dona Dalva com o acompanhamento do Samba de Roda da Suerdieck

.	.	ô	Ma	ri	a	.	Te	re	-	-	-	za	.	.	.
.	.	to	ma	lá	teus	.	pe	da	-	-	-	ço	.	.	.
to	-	-	do	mun	do	.	to	mou	.	.	to	mou	.	.	.
mas	.	.	não	te	vem	-	ba	ra	-	-		ço	.	.	.
.	.	em	ba	ra	-	-	sque	ti	-	-		ve	.	.	.
.	foi	.	não	ter	meu	.	di	nhei	-	-		ro	.	.	.
pa	-	ra	com	prar	.	u	ma	fi	-	t'u-	ma	fi	-	ta	.
pa	-	ra	mar	rar	.	teus	ca	be	-	-	-	los	.	.	.

Legenda: . – pulso vazio / - – prolongamento da sílaba

Fonte: Graeff (2015, p.116).

Como aponta a autora, poucos *beats* são articulados pelo canto na Figura 19, de modo similar a diversos outros possíveis exemplos de Cachoeira. O interessante é que na Figura 20 quase todos os *beats* são acentuados pelo canto de uma *sambadeira* associada ao *tempo antigo*. Vemos aqui que o discurso tradicionalista sobre o samba, apesar de imprescindível para a construção de traços diacríticos entre os grupos, não significa, necessariamente, a manutenção de padrões musicais específicos.

Por outro lado, vemos que mesmo *sambadores* associados ao *tempo antigo* alteram suas formas de tocar e cantar no contexto dos grupos de samba de roda. A partir desse e de outros exemplos, Graeff (2015) aponta para uma tendência geral de simetrização do ritmo no canto do samba de roda, sobretudo com a inserção de instrumentos de percussão grave, como o *105*, e com a simetrização dos coros de resposta, influenciando o canto do *puxador*. Por outro lado, o que vemos no exemplo

da Figura 18 é que a formação do grupo de samba de roda não leva, obrigatoriamente, à simetrização do canto. É possível supor, porém, que forneça um ambiente favorável para que ela ocorra. Não dispomos de mais exemplos ou mesmo de espaço para explorar mais a fundo essa questão, que fica em aberto para pesquisas futuras.

O que a somatória das questões rítmicas exploradas nessa seção nos permite afirmar é que o grupo de samba de roda forneceu ferramentas para uma maior especialização das funções dos instrumentos, assim como para uma tendência à simetrização rítmica como consequência de um maior peso da *marcação*. Ambas as transformações foram essenciais para que o samba pudesse acessar os grandes palcos das festas de largo, fazendo *tocadas* para milhares de pessoas e mantendo a coesão rítmica entre todos os muitos tocadores do grupo.

6.2.2. Instrumentos de corda

Waddey (2006 [1981;1982]) afirma que nos anos 1970 já era possível que em lugar de duas ou três violas, o samba fosse feito por uma viola, um violão e um cavaquinho. As fotos do Samba de Roda da Suerdieck de 1973 nos confirmam essa informação em Cachoeira. Assim, é possível aventar a hipótese de que o violão e o cavaquinho já estivessem presentes no samba há muito tempo, talvez até antes da institucionalização dos grupos, ainda que as suas funções musicais não fossem, provavelmente, as mesmas de hoje.

Oliveira Pinto (1991) observa que, nos anos 1980, em quase todos os eventos de samba de Cachoeira havia tocadores de viola – *três quartos* ou *regra inteira* - e cavaquinho, o que diferia da instrumentação encontrada em Santo Amaro, na qual predominava a *viola machete* e estava ausente o cavaquinho. A *viola machete*, por sua vez, já não era mais tocada em Cachoeira, assim como os instrumentos de corda vistos pelo autor eram industrializados. Para Oliveira Pinto (*idem*), o uso preferencial do cavaquinho em conjunto com a viola acontecia em Cachoeira, nos fins de semana pela noite e nos feriados, em apresentações sonorizadas realizadas em frente a bares e hotéis. Entretanto, o autor afirma que a execução estilizada como show já era comum mesmo em festas religiosas do calendário anual. Segundo Oliveira Pinto (*ibidem*) o samba de Cachoeira parecia, de modo geral, mais polido que o de Santo Amaro: o canto responsorial entre *puxador* e coro era mais disciplinado. No arquivo do pesquisador há um vídeo em que um grupo de samba de roda - que não consegui identificar - faz uma *tocada* na rua 25 de Junho. Isso mostra como nos anos 1980 já

havia um mercado de *tocadas* para os grupos de samba de roda associado a modos específicos de fazer samba.

As informações de Oliveira Pinto não mostram o uso do violão nos sambas por ele observados em Cachoeira nos anos 1980. O violão, no entanto, estava presente no Samba de Roda da Suerdieck desde, pelo menos, 1973, conforme o registro de Djalma Corrêa. Isso nos leva a crer que, embora o violão pudesse já fazer parte do samba desde os anos 1960 ou 70, a sua presença não era tão frequente como a do cavaquinho. As falas de *sambadores* corroboram essa hipótese, sendo que alguns deles me afirmaram que o violão havia entrado nos grupos de samba de roda apenas nos anos 1980.

Na gravação do Samba de Roda da Suerdieck de 1973, apesar da baixa qualidade do áudio, é possível ouvir em alguns momentos o violão fazendo uma linha de baixo: em um momento, ouve-se repetidamente um intervalo de quinta justa descendente; em outros momentos da gravação é possível ouvir uma linha de baixo no violão com frases melódicas descendentes, o que não está muito distante do modo como o violão é usado hoje nos grupos de samba de roda. Na Figura 02 é possível ver que o tocador do violão estava fazendo um acorde de Dó Maior, possivelmente como quarto grau de Sol Maior, supondo que a afinação da viola nos anos 1970 fosse a mesma que os cachoeiranos usam hoje, como mostrarei a seguir, o que facilitaria a execução de sambas na tonalidade de Sol Maior. Ao fazer o acorde inteiro, usando todas as cordas do violão, é possível que o *sambador* não estivesse usando apenas as quatro cordas mais graves do instrumento, como hoje é a técnica padrão do samba em Cachoeira – o que torna desnecessário que os tocadores façam a posição completa dos acordes com a mão esquerda. Não fui capaz, no entanto, de identificar na gravação o uso das cordas agudas do violão, talvez pela qualidade da gravação. Ou seja, é possível aventar a hipótese de que nos anos 1970 os tocadores de violão combinassem as frases melódicas nas cordas graves com o uso das cordas agudas ou mesmo com a realização de padrões acórdicos, como sugere a posição da mão esquerda do tocador de violão da Figura 02.

O que temos hoje em Cachoeira é que o trio viola, violão e cavaquinho é regra nos grupos de samba de roda, ainda que na ausência de qualquer um dos três o samba possa ser feito normalmente, exigindo apenas uma ou outra adaptação. Abordo a seguir os *toques* desses três instrumentos nos grupos de samba de roda. Nesse caso,

toque é um conceito êmico que descreve uma sequência de padrões rítmico-melódicos – e, em alguns casos, também acórdicos – em um instrumento de corda. Graeff&Oliveira Pinto (2012) afirmam que, em gêneros musicais afro-brasileiros, é recorrente que o termo *toque* tenha o significado de fórmula musical.

O primeiro dos três instrumentos analisados será o violão, já que a função desse instrumento nos grupos de samba de roda tem conexão direta com os instrumentos de percussão responsáveis pela *marcação*. Depois analisarei os *toques* da viola e do cavaquinho nos grupos de samba de roda. Na classificação dos *sambadores* de Cachoeira, o violão é um instrumento de *marcação*. Nesse sentido, ele é usado como um instrumento de pulsos graves que faz a *marcação*, apresentando um padrão rítmico similar ao timbal, à *timba* e ao *105*, porém com maior liberdade de variação rítmica quando faz frases melódicas mais longas. Essas acontecem, principalmente, nas partes instrumentais do samba, quando os instrumentos de cordas têm espaço para *trabalhar mais*.

Na maior parte do tempo o violão mantém o padrão rítmico da *marcação*, utilizando-se, majoritariamente, da tônica, terça, quinta e sétima notas das escalas de cada acorde. O mais comum é que o tocador construa as frases melódicas com saltos de intervalos de terças e quintas, mas alguns tocadores gostam de utilizar notas de passagem entre os graus. Abaixo, reproduzo uma transcrição de Graeff (2015, p.94) para a *marcação* de violão presente em uma gravação do Samba de Roda de Dona Dalva. Nota-se que a transcrição abaixo utiliza uma ferramenta – desenvolvida por Gehard Kubik (Graeff&Oliveira Pinto, 2012) – que aplica a descrição do ciclo rítmico possibilitada pelo *TUBS* sobre a pauta da notação musical ocidental.

Figura 21 – Exemplo de linha de baixo no samba de roda, comparada com a marcação do surdo (excerto) – tonalidade em Sol Maior

Fonte: Graeff 2015, p.94.

É importante observar que a “sequência harmônica”²⁰¹ do trecho transcrito é pouco comum entre os grupos de samba de roda da região, o que é uma característica de algumas das composições de dona Dalva. A linha de baixo do violão, no entanto, é bastante representativa do modo como os *sambadores* de Cachoeira tocam o instrumento. Na transcrição é possível ver o uso quase exclusivo da tônica, terça, quinta e sétima notas das escalas dos acordes, com apenas uma nota de passagem: no caso, o si, que conduz da tônica do acorde de Lá Menor (II) para o sétimo grau do acorde de Ré Maior (V). Quando olhamos para o padrão rítmico, vemos que o violão está executando o mesmo padrão das Figuras 07 e 09, respectivamente, do timbal contemporâneo de *marcação* e do 105.

Por que num contexto em que tantos instrumentos de percussão grave fazem a *marcação*, também um instrumento de corda assumiria essa função que não tem relação direta com os *toques* da viola e do cavaquinho? Viana (Entrevista em 26/11/2018) responde que o violão é um instrumento de *marcação*

porque o baixo, o bordão do baixo que acompanha a finalidade da voz, das músicas, das letra, entendeu? Se você não acompanhar a finalidade da voz, que que vai acontecer? Uma desavença, vai chocar, não é isso? Então pela *marcação*, até os instrumentos de couro, não tem como se perder, entendeu? (...) Então ali é uma *marcação* e tonalidade, pra pessoa se ritmar por ali.

Assim, o violão é *marcação* e *tonalidade* a um só tempo, servindo tanto de referência rítmica, como harmônica, fazendo uma conexão entre os instrumentos de percussão e de cordas dos grupos de samba de roda. Desse modo, o violão apresenta uma função harmônica, o que o coloca em relação direta e complementar com o cavaquinho e a viola, que podem realizar sequências de acordes, porém não o fazem sempre, sendo que é o violão o instrumento que pode dar a referência de *tonalidade* a todo e qualquer momento.

No entanto, o violão parece também ter se tornado um instrumento com função cada vez mais especializada nos grupos de samba de roda: ao ouvir a gravação que Zamith (1995) fez com o grupo Filhos de Nagô no começo dos anos 1990, há a gravação de um *barravento*, dedicado a São Benedito/Ogum, no qual o violão dialoga

²⁰¹ Para evitar confusões, usarei o termo sequência harmônica em lugar de cadência, como seria corriqueiro na teoria musical ocidental, já que os *sambadores* utilizam *cadência* como um conceito rítmico.

durante toda a gravação com a viola, dobrando o *toque* dela nas cordas graves durante a *chamada* e a parte instrumental e, ao longo do resto do samba, dobrando a melodia do canto – tanto da voz principal, como da resposta. Nessa gravação, o violão não está nem fazendo o padrão rítmico da *marcação* e nem evidenciando a harmonia. Pelo contrário, mostra-se livre, ora dialogando com a viola, ora com o canto.

Por sua vez, em Cachoeira a viola é um instrumento fundamental do samba, como também acontece em outras localidades da região. Como nos mostram Waddey (2006 [1981;1982]) e Souza Lima (2008), há diversas afinações de viola em uso na Bahia e alguns violeiros do Recôncavo Baiano fazem uso de mais de uma. No caso de Cachoeira, há apenas um tipo de afinação em uso atualmente e, segundo os relatos de *sambadores* mais velhos, essa sempre foi a maneira de afinar a viola na cidade. Souza Lima (2008) identifica essa afinação utilizada em Cachoeira como *sol maior*, *travessa*, *travessada* ou *rio abaixo*. Em Cachoeira, no entanto, não consegui registrar nenhum nome dado a ela, sendo conhecida genericamente como *afinação da viola*. Essa afinação é também comum entre violeiros de outras regiões do Brasil, apresentando, normalmente, o nome de *rio abaixo*.

Apesar de existirem variações regionais na organologia da viola no Brasil, o mais comum é que esse instrumento apresente dez cordas divididas em cinco pares, sendo os dois pares de baixo compostos por duas cordas em uníssono e os três pares de cima por cordas que apresentam o intervalo de uma oitava entre si – ou seja, são oitavadas. Tendo em mente essa disposição de cordas, a afinação da viola em Cachoeira é feita do seguinte modo:

Figura 22 – Afinação da viola em Cachoeira

Fonte: <http://saulofarias.weebly.com/rio-abaixo.html>. Acesso em 16 nov 2019.

Nessa imagem, a afinação está transcrita em notação musical ocidental, tendo abaixo a correspondência entre cada nota e o par de cordas a que ela se refere na forma de tablatura. Duas observações são necessárias: primeiro, os cinco pares de cordas aparecem na tablatura em imagem espelhada, já que os pares localizados na parte de cima da tablatura são os pares da parte de baixo da viola; segundo, as primeiras três notas que aparecem na notação ocidental correspondem a pares oitavados, fazendo com que além da nota apresentada, o par traga também a mesma nota uma oitava acima.

De acordo com o violeiro Ivan Vilela (Comunicação pessoal com o autor), *rio abaixo* é uma afinação oriunda da viola de arame da Ilha da Madeira (Portugal), mesmo local de onde, provavelmente, veio o instrumento rajão, que viria a se tornar a *viola machete* no Recôncavo Baiano. Se tirarmos o quinto par – aquele localizado mais acima no instrumento –, essa é exatamente a afinação do cavaquinho em Cachoeira e em várias regiões do Brasil, com a diferença de que o cavaquinho soará uma oitava acima da viola de regra inteira. Com isso, vemos que o intenso diálogo estabelecido entre viola e cavaquinho em Cachoeira, observado tanto por Oliveira Pinto (1991) nos anos 1980, como por mim no tempo presente, tem como base uma mesma afinação, o que facilita o trânsito de elementos musicais entre os instrumentos e dos próprios instrumentos entre os *sambadores*: atualmente, a maioria dos tocadores se revezam entre viola e cavaquinho.

A primeira função que a viola de Cachoeira assume no samba é a *chamada*, que consiste numa frase melódica descendente tocada em terças paralelas e que serve tanto de introdução a um samba, como de transição entre sambas diferentes sem que os *sambadores* parem de tocar. A *chamada* apresenta três subfunções principais quando tocada na introdução de um samba, o que faz, normalmente, sozinha ou acompanhada de cavaquinho e violão²⁰²: a primeira é definir que tipo de samba será tocado, já que alguns grupos têm *chamadas* diferentes para *barraventos* e *corridos*; a segunda é definir qual a *cadência* do samba que será tocado, já que todos os outros tocadores tomarão a *cadência* da *chamada* como padrão; e, por fim, definir o ponto de entrada dos outros instrumentos, já que o final da *chamada* é o ponto convencional de entrada do conjunto completo. Já quando tocada como transição entre os sambas, a

²⁰² Nesse caso o cavaquinho fará a nota mais aguda das terças paralelas uma oitava acima da viola e o violão uma oitava abaixo. No caso da ausência da viola a função da *chamada* passa para o cavaquinho.

chamada evidencia a todos os *sambadores* que o *puxador* passará para um novo samba. Isso pode ser definido pelo *puxador* ou pelo violleiro; em qualquer uma das ocasiões, a comunicação entre eles é fundamental, seja visual ou, no caso daqueles que possuem maior intimidade, musical.

Há inúmeras e pequenas variações de *chamadas* em Cachoeira, sendo que cada violleiro gosta de imprimir a sua identidade nas *chamadas*. Todas elas, no entanto, são parecidas entre si, sendo que a descrição exaustiva de cada estilo não traria grandes contribuições para as questões a que se dedica esse capítulo. As gravações feitas por Zamith (1995) com vários grupos, o CD gravado pelo Filhos de Nagô no começo dos anos 1990 e as gravações do Samba de Roda da Suerdieck e Esmola Cantada no final dos anos 1990 apresentam *chamadas* na viola muito similares com as ainda hoje executadas. Parece se tratar de um estilo bastante sedimentado em Cachoeira. A título de exemplo, apresento na Figura 23 a transcrição da *chamada* de *barravento* feita pelo *sambador* Viana, que, além de ser um tocador de qualidade excepcional, é também de uma geração intermediária entre os *sambadores* associados ao *tempo antigo* e os mais jovens. É importante ressaltar que todas as transcrições dos instrumentos de corda estão na tonalidade de Sol Maior não apenas porque a viola e o cavaquinho em Cachoeira são afinados nesse tom, mas porque, como já dito, atualmente todos os grupos de Cachoeira tocam os sambas na tonalidade de Sol Maior – salvo raras exceções.

Figura 23 – Chamada de barravento na viola executada por Viana

Velocidade: 115-120 BPM

Após realizar a *chamada*, a viola executa a sua segunda função, que é o *toque*. O violleiro executa o *toque* até que comece o canto, o que levará consideravelmente mais tempo no *barravento* que no *corrido*. É essa execução alongada do *toque* a que os violleiros se referem quando dizem que no *barravento* a viola trabalha bastante. Abaixo apresento a transcrição de dois padrões recorrentes no *toque* da viola de Cachoeira, usados tanto no *barravento*, como no *corrido*. Os *toques* costumam ser intercalados entre si e combinados com variações e improvisos do repertório pessoal de cada violleiro.

Figura 24 – Toques de viola em Cachoeira executados por Viana

Velocidade: 115-120 BPM

Nota-se que os dois *toques* transcritos acima não apresentam uma função harmônica explícita, porém respondem à sequência tônica-dominante (I-V). O que as gravações dos anos 1990 nos mostram é que durante a parte cantada dos sambas a tendência da viola era permanecer no *toque*, fazendo diferentes frases melódicas em terças paralelas de acordo com cada samba e a sua sequência harmônica – fosse essa implícita ou explícita através do cavaquinho e/ou violão. Em alguns casos, a viola assumia uma terceira função, que é o acompanhamento harmônico durante o canto, voltando para o *toque* na próxima parte instrumental. Essa lógica se inverteu e, hoje, o mais comum é que a viola faça, em conjunto com o cavaquinho, o acompanhamento harmônico durante o canto dos sambas, evidenciando uma função harmônica que ainda não parecia ser predominante nos anos 1990.

Essa tendência, no entanto, parece ser o aprofundamento de um longo processo de ampliação das funções harmônicas dos instrumentos de corda no samba do Recôncavo Baiano. Oliveira Pinto (1991) afirma que, tendo a referência sonora do samba de Santo Amaro nos ouvidos, a primeira coisa que chamou sua atenção ao ouvir o samba de Cachoeira nos anos 1980 foi o tratamento completamente acórdico dos instrumentos de corda. Tanto a viola como o cavaquinho já eram tocados com plectro. Para o autor (*idem*), a maneira de tocar cavaquinho lembrava especialmente a técnica de execução do samba e do pagode no Rio de Janeiro. Atualmente, esse tipo de tratamento acórdico dos instrumentos de corda pode ser, em maior ou menor grau, encontrado em grupos de samba de roda de todo o Recôncavo Baiano.

Esse acompanhamento harmônico é feito de modo similar pela viola e pelo cavaquinho de acordo com a transcrição abaixo:

Figura 25 – Acompanhamento harmônico da viola e do cavaquinho

Movimento da mão direita															
.	↓	↑	↓	.	↓	↑	↓	.	↓	↑	↓	.	↓	↑	↓

Sequência harmônica I-V tomada como exemplo															
.	I	I	I	.	V	V	V	.	I	I	I	.	V	V	V
.	G	G	G	.	D	D	D	.	G	G	G	.	D	D	D

Legenda: . – pulso vazio / ↓ – movimento da mão direita (dedos ou plectro) rasgando as cordas de cima para baixo / ↑ – movimento de mão direita (dedos ou plectro) rasgando as cordas de baixo para cima / I – primeiro grau da escala maior / V – quinto grau da escala maior

Com isso, passo ao cavaquinho para, logo mais, retornar à viola. Nos grupos de samba de roda, o cavaquinho também varia entre três funções. Na primeira, ele dobra a *chamada* da viola fazendo apenas a nota mais aguda das terças da viola, porém uma oitava acima. Na segunda, enquanto a viola faz o seu *toque* na ponte instrumental, o cavaquinho *trabalha* (ou *sola*), fazendo tanto motivos melódicos tradicionais da região, como motivos próprios de cada grupo ou tocador. Já na terceira função, o cavaquinho faz o acompanhamento harmônico de acordo com o padrão rítmico da Figura 25. Se passar do solo para o acompanhamento harmônico ainda durante a ponte instrumental, na qual o *toque* da viola apresenta uma sequência harmônica implícita de tônica-dominante, o cavaquinho fará essa mesma sequência harmônica. Já quando o *puxador* começa a cantar, o cavaquinho faz a sequência harmônica do samba que foi *puxado*, que pode repetir o padrão tônica-dominante (I-V) ou, caso muito comum no *corrido* de Cachoeira, apresentar a sequência tônica-subdominante-dominante (I-IV-V). Em alguns casos pouco comuns, a harmonia passará pelo segundo ou sexto graus em tonalidade menor.

Nesses casos, são corriqueiros os desencontros entre os instrumentistas de corda: aqueles *sambadores* acostumados a tocar outros repertórios têm o costume de usar os acordes em tonalidade menor, ao passo que os mais antigos ou menos afeitos a outros tipos de música, provavelmente manterão o acorde maior. Esse desencontro harmônico, contudo, não é necessariamente um problema: o samba transcorre normalmente e eu nunca presenciei um tocador de cordas corrigindo o outro por ter “errado” um acorde. A título de exemplo, no CD do Samba de Roda Filhos da Barragem que eu produzi há 19 sambas gravados: 01 *barravento* e 18 *corridos*, sendo que, dentre os *corridos*, um deles é uma adaptação de um pagode de um grupo soteropolitano. A sequência harmônica do *barravento* é I-V; já a de todos os *corridos*,

com exceção do pagode, é I-IV-V; o pagode adaptado para *corrido* apresenta a sequência I-IV-V-VIm-V, porém apenas o contrabaixo e o cavaquinho fazem o acorde menor, enquanto a viola mantém o quinto grau.

No caso do cavaquinho é possível ver tanto a especialização, como o estabelecimento de novas funções no samba. Na segunda função apresentada vemos motivos melódicos que antes poderiam estar esparsos nos *toques* de viola dos *sambadores* mais antigos aparecerem como um solo do cavaquinho. Já na terceira, vemos o estabelecimento de uma função harmônica verticalizada em blocos de acordes que pouco aparecia nos registros do samba de Cachoeira até os anos 1990. Meus dados de campo não permitem afirmar que essa nova função tenha sido implementada no samba pelo cavaquinho, mas parece ter sido ele o responsável pela sua sedimentação na cidade. De acordo com Souza Lima (2008), o cavaquinho viria a influenciar a viola, que passou a executar também os acordes de acompanhamento tal qual o cavaquinho, abandonando o seu *toque* para assumir funções harmônicas que eram apenas implícitas no samba do *tempo antigo*. A viola assume essa função do cavaquinho principalmente nos sambas de sequência harmônica I-IV-V, em sua maior parte *corridos*, justamente o tipo de samba em que os violeiros encontram dificuldades para encaixar o *toque* da viola de Cachoeira, cuja sequência harmônica implícita é I-V.

Souza Lima (*idem*) identificou na região um crescente interesse de *sambadores* mais jovens pelo cavaquinho, sobretudo pela centralidade que esse instrumento ganhou no pagode de Salvador. Por outro lado, o uso em Cachoeira da mesma afinação para a viola e para o cavaquinho permitiu um trânsito maior entre os dois instrumentos. Dos tocadores de viola atualmente em atividade na cidade, apenas um deles não toca cavaquinho: Tonho da Viola. Trata-se, justamente, de um *sambador* ligado ao *samba chula* de Santiago do Iguape e que não faz uso de palheta para tocar viola, mas sim do dedo polegar com unha crescida, que utiliza como fosse um plectro. Por esse motivo, mais de uma vez presenciei *sambadores* mais jovens fazendo piada com Tonho da Viola, dizendo que ele era *bruto na viola*, fazia o instrumento desafinar e as suas cordas quebrarem.

Segundo Oliveira Pinto (1991) e Graeff (2015), os violeiros da região, sobretudo os tocadores de *viola machete*, faziam uso da técnica de mão direita que alternava polegar e indicador, o que seria uma herança centro-africana e abriria

inúmeras possibilidades rítmicas que o uso do plectro não permite. Não encontrei nenhum violeiro em Cachoeira que ainda hoje utilizasse essa técnica e, ouvindo os registros em áudios de Rosa Maria Zamith, tampouco parece que ela era usada na cidade no começo dos anos 1990. No entanto, ao caminhar pelo Recôncavo Baiano, ainda é possível encontrar violeiros que usam da técnica polegar-indicador, como é o caso de seu Aurino de Maracangalha, distrito de São Sebastião do Passé, e de seu Celino, de Terra Nova. Por sua vez, é possível especular a hipótese de que a mão direita de Tonho da Viola apresenta uma transição da técnica polegar-indicador para a da palheta, já que utiliza o polegar como fosse um plectro, porém já sem o recurso do dedo indicador.

Vale aqui tomar como referência a transcrição feita por Nina Graeff e Tiago de Oliveira Pinto de um dos *tons de machete*²⁰³ tocados na *viola machete* por João da Viola nos anos 1980, em Santo Amaro. Trata-se do *tom em lá maior*:

Figura 26 – Tom de machete em lá maior de João da Viola (anos 1980)

Fonte: Graeff&Oliveira Pinto (2012, p.83)

Nessa transcrição vemos que a viola combina o toque de notas individuais, terças paralelas e acordes. Ao ouvir as gravações dos *tons de machete*, fica nítido que eles combinam frases melódicas, pequenos trechos de escalas duetadas em terças paralelas e padrões acórdicos que servem de interlúdio entre uma e outra parte do samba ou ainda como base para o canto da *chula*. Não podemos usar esse *toque* como uma referência do samba de Cachoeira, já que não há nenhum registro que mostre a execução desse *toque* na cidade ou mesmo do uso da *viola machete*. Mesmo assim,

²⁰³ Os *tons de machete* eram *toques*, ou seja, padrões rítmico-melódico-acórdicos executados por violeiros da região na *viola machete* como acompanhamento do canto no samba. Graeff&Oliveira Pinto (2012) identificaram e transcreveram cinco *tons de machete* em Santo Amaro da Purificação a partir dos registros de Tiago de Oliveira Pinto na região nos anos 1980. Vale ressaltar que embora os *tons de machete* tivessem nomes de tonalidades da música europeia (Dó Maior; Ré Maior; Mi Maior; Sol Maior; e Lá Maior), eles diziam respeito a uma teoria nativa sobre as tonalidades que não correspondia diretamente à concepção ocidental, mesmo que nela, provavelmente, tivesse origem. Parte desse acervo audiovisual está disponível para consulta gratuita no site <http://www.ninagraeff.com/tonsdemachete>. Acesso em 16 nov 2019.

ele nos dá uma indicação interessante: com uma técnica de mão direita sofisticada que usava apenas os dedos polegar e indicador, um único *sambador* executava na Santo Amaro dos anos 1980 um *toque* que condensava as funções que hoje em Cachoeira estão distribuídas entre a viola e o cavaquinho.

O *toque* da viola de Cachoeira, ao contrário dos *tons de machete* registrados por Oliveira Pinto (1991), não exige as amplas possibilidades rítmicas da técnica de mão direita do polegar-indicador. O registro de Oliveira Pinto em Santo Amaro coaduna com os escritos de Waddey (2006 [1981;1982]) sobre o samba de viola em Santo Amaro e Saubara nos anos 1970. Tais registros não nos permitem, contudo, supor que em Cachoeira essa técnica de polegar-indicador também existisse, já que não há registros dela nem em gravações, nem na memória dos *sambadores*.

O que é possível supor, no entanto, é que as funções que em Santo Amaro e Saubara eram executadas por um mesmo *sambador* através de uma elaborada técnica de mão direita, em Cachoeira passaram – não sabemos quando – a ser especializadas em mais de um instrumento de corda. O *toque* da viola de Cachoeira pode ser feito apenas com o polegar ou a palheta, porém é complementado pelo solo realizado também com palheta no cavaquinho. Ao ouvirmos os *tons de machete* registrados por Oliveira Pinto, fica claro que ambas as funções estavam presentes em um mesmo instrumento, a *viola machete*. Ademais, os *tons de machete* também compreendiam o toque de padrões acórdicos, feitos com um rápido movimento do dedo indicador rasgando as cordas verticalmente.

Isso nos mostra, novamente, que o crescimento do número de *sambadores* e instrumentos nos grupos de samba de roda levou a uma maior especialização das funções de cada instrumento. Ao mesmo tempo, isso criou certa rigidez: se antes era comum que poucos instrumentos transitassem entre variadas funções, hoje há menos espaço para que eles invadam um o domínio do outro, assim como os *sambadores* cada vez menos dominam as técnicas necessárias para tanto.

6.3. Barravento e corrido

As transformações musicais apontadas na seção anterior mostram como os grupos de samba de roda operaram mudanças na instrumentação, nas técnicas de toque, nas formas de canto e nas funções dos instrumentos no samba de Cachoeira. Esse processo é indissociável de mudanças na relevância de repertórios de distintos

tipos de samba. Se no capítulo anterior vimos como o samba se relaciona com outros repertórios musicais de Cachoeira, coube agora analisar a relação entre os distintos tipos de samba e, principalmente, entre aqueles preponderantes entre os grupos de samba de roda de Cachoeira: *barravento* e *corrido*.

É de se esperar que um bom *sambador* do tempo presente em Cachoeira seja capaz de tocar e cantar diversos tipos de samba, como *samba de caboclo*, *samba de bumba-meu-boi*, *samba de santo*, *barraventos* e *corridos*. Os *sambadores* oriundos do *tempo antigo* ainda podem cantar *chula* ou *samba de parada*, *samba versado* e *samba de estivador*. Aqueles que também são *ogãs*, por sua vez, devem dominar um amplo repertórios de cantigas de sua nação e de outras. Uma *sambadeira* que seja irmã da Boa Morte - além dos sambas - precisará dominar *ladainhas* e outros cantos da liturgia da Festa da Boa Morte e Glória. Por sua vez, a maioria das *sambadeiras* também costuma cantar outros repertórios, como *rezas* e *cantigas de esmola*.

Com isso, vemos que a maioria dos personagens relevantes do samba de Cachoeira é capaz de cantar repertórios variados, inclusive distintos tipos de samba. Parte desses repertórios são cantados e tocados por coletivos flexíveis e pouco institucionalizados que não se confundem com os grupos de samba de roda. Isso acontece porque o grupo de samba de roda é apenas um dentre os muitos coletivos formados por cachoeiranos ao longo dos eventos musicais. Mesmo assim, não seria exagero dizer que o grupo de samba de roda se tornou o principal coletivo do samba cachoeirano e, quanto mais nos aproximamos do regime das *tocadas*, maior é o seu protagonismo.

Se os *sambadores* se remetem ao samba do *tempo antigo* descrevendo eventos em que poucos instrumentos eram revezados nas mãos de muitas pessoas ao longo de toda uma noite, é porque a prevalência dos grupos de samba de roda nos eventos musicais cachoeiranos é razoavelmente recente. Embora existente desde os anos 1950, essa forma de organização social se fortaleceu nos anos 1980, tornando-se preponderante no cenário cachoeirano nos anos 2000, na esteira da patrimonialização do samba e das oportunidades criadas pelas políticas culturais dos governos do Partido dos Trabalhadores (Muniagurria, 2016). As transformações musicais apontadas na seção anterior são uma consequência da predominância do grupo de samba de roda como forma de expressão do samba em Cachoeira. Nesse contexto, essas transformações aconteceram em paralelo com outro movimento, que é a

estabilização e redução de repertórios, o que levou à institucionalização de dois tipos de samba pelos grupos de samba de roda: o *barravento* e o *corrido*. A partir dos anos 1980, uma segunda etapa desse processo começou a ser gestada, ganhando força nos últimos anos: a preponderância do *corrido* sobre o *barravento*.

Como afirmei no começo desse capítulo, ainda é muito comum que *sambadores* da região se juntem para *tirar chulas* por horas a fio. Para tanto, não precisam sequer de instrumentos musicais, bastando o uso das vozes. Claro que estando os instrumentos à mão, serão usados, mas a questão é que é possível passar sem eles. A *chula*, nesse caso, pode ser exclusivamente um canto poético, *jogado em desafio* e contando com certo grau de improviso. *Tirar chula* desse modo consiste em que uma *parelha* cante uma sequência de versos, sendo normalmente respondida por outra *parelha* com uma sequência menor de versos - chamada de *relativo*. Segundo Waddey (2006 [1981;1982]), o tema do *relativo* supostamente tem relação com os versos principais da *chula*. Trata-se de um jogo poético travado entre homens e, geralmente, sem a presença de dança. Nele, o conteúdo poético dos versos é o protagonista, sendo que os *sambadores* mais respeitados nessa arte são aqueles capazes de responder a qualquer tema ou provocação com uma *chula* de texto adequado – seja ele pré-existente, ligeiramente adaptado ou improvisado.

Esses *sambadores* poderão cantar algumas dessas mesmas *chulas* acompanhados de instrumentos musicais e *sambadeiras* em um evento qualquer do regime dos *sambas de vizinho*. Nessa ocasião ainda é possível que eles *tirem chulas* em desafio, porém, na maior parte do tempo, eles cantarão *chulas* com acompanhamento musical em um evento onde todos participam cantando, tocando e dançando ou, no mínimo, batendo palmas. São esses os eventos descritos por Waddey (*idem*) nos anos 1970 e por Oliveira Pinto (1991) nos anos 1980. Esse coletivo de *sambadores*, em algum momento, poderá se institucionalizar como um grupo de samba de roda e transformar esse conjunto flexível e imprevisto de *chulas* em um repertório estável a ser apresentado em *tocadas*. Isso, provavelmente, irá reduzir a variedade de tipos de samba, formas de canto, técnicas de toque e repertórios do regime dos *sambas de vizinho*, já que o grupo de samba de roda precisa operar uma série de transformações no samba e em sua instrumentação para se adequar ao regime das *tocadas*.

Embora esse processo tenha ocorrido em todo o Recôncavo Baiano, foi em Cachoeira que ele aconteceu com mais força e há mais tempo, tendo efeitos mais profundos não apenas sobre as formas de tocar e cantar, como sobre a formatação dos repertórios de cada tipo de samba. Como vimos, há poucos *sambadores* na sede do município que saibam *tirar chula* e eles já não se encontram para fazê-lo - como ainda é possível ver em Santiago do Iguape, Acupe ou Saubara. Há, contudo, um tipo de samba que, a depender do ponto de vista, guarda diversas semelhanças com a *chula*, que é o *barravento*. Há quem diga, aliás, que *barravento* é o nome que em Cachoeira se dá para a *chula*; alguns *sambadores* resistem ao nome *chula* e dizem que o nome correto é *samba de parada* ou *samba amarrado*; e outros são categóricos em afirmar que *chula* e *barravento* são coisas diferentes. É possível, no entanto, identificar uma espécie de consenso: tanto *chula* como *barravento* são categorias usadas para descrever sambas *amarrados* e de regras mais rígidas de comportamento que se contrapõem ao samba *solto*, *pra frente* e pouco regrado do *corrido*.

Na sede do município de Cachoeira, o *barravento* se converteu no tipo de *samba amarrado* por excelência, tornando-se parte do repertório estável de todos os grupos de samba de roda da cidade, combinando-se ao *corrido*. Nesse sentido, *barravento* e *corrido* assumem diferentes funções e figuram em momentos distintos das *tocadas*. A depender do contexto, os grupos tocarão mais um ou outro tipo de samba: se a *tocada* for na Festa da Boa Morte e Glória, provavelmente tocarão mais *barraventos*; se for em uma noite de *seresta*, tocarão majoritariamente *corridos*. Alguns grupos cultivam uma identidade inclinada a um ou outro tipo de samba: o Samba de Roda de Dona Dalva e o Filhos de Nagô são grupos associados ao *barravento*; o Filhos do Caquende, o Filhos da Barragem e o Semente do Samba, ao *corrido*.

Ainda que existam vários tipos de samba em Cachoeira, foi o contraste entre *barravento* e *corrido* que se tornou estruturante dos grupos de samba de roda. Assim, mesmo para descrever outros tipos de samba em Cachoeira, é necessário antes compreender como os *sambadores* mobilizam as diferenças entre *barravento* e *corrido*. Abordarei tais diferenças primeiro a partir de parte da literatura acadêmica sobre samba de roda para, então, passar ao discurso dos *sambadores* de Cachoeira recolhidos ao longo de minha pesquisa de campo.

Já nos anos 1970, Waddey (2006 [1981;1982]) apontava para a diferença entre o *samba de parada* - no qual os tocadores paravam de cantar na hora da dança e as *sambadeiras* paravam a dança para a retomada do canto – e o *samba corrido* – em que canto e dança eram simultâneos e mais de uma pessoa poderia entrar ao mesmo tempo na roda para sambar, o que era rigorosamente proibido no *samba de parada*. A *chula*, para o autor, seria classificada como um *samba de parada* que teria implicações poéticas específicas, dado que a *chula* é o texto do canto:

Chulas são poemas, de extensão variável, porém mais comumente de quatro versos, e ecléticos ao extremo, tanto na forma como no assunto. A chula pode ter sentido lógico, mensagem clara, ser narrativa e linear, ou pode ser altamente simbólica, parecendo expressar uma livre associação. A chula, como vimos, pode ser seguida por um “relativo”, tipicamente de dois versos, que se considera adequado para a chula que o precede (adequação esta que, na prática, muitas vezes é só relativa). Uma constante entre todas essas variáveis é que a forma textual do samba chulado é essencialmente européia. As chulas são de extensões diferentes. (Waddey, 2006 [1981;1982], p. 127, grifos no original)

É interessante notar que Waddey aponta para a forma europeia do texto da *chula*. Em contraste, o autor afirma que “o padrão breve do chamado do solo e da resposta do grupo, e a duração indeterminada do samba ‘corrido’ são eminentemente africanos” (*idem*). Waddey, no entanto, não desenvolve mais profundamente essa diferenciação.

Já Oliveira Pinto (1991, p.248) traz sobre o tema uma interessante citação de mestre Vavá do Maculelê, de Santo Amaro:

samba de estivador é um, samba de chula é outro, samba corrido é outro. É mesmo que a capoeira, porque o samba corrido não é todo mundo que gosta. Essa velha de outrora não gosta, porque ela vai trabalhar demais e já não tem perna pra isso. E o samba amarrado não, samba um agora, o indivíduo canta, quando ele vai parar, ela entra, vai sambar. Quando ela sai, não entra outro, ele vai cantar de novo. Agora quando tira a chula, é que outra entra pra sambar, e o samba de roda corrido não, você samba aqui, dá umbigada naquele, aquele vai, aquele outro já vai ali, é ligeirinho o negócio, de molha a camisa. Não tem diferença.

Ou seja, mesmo nos anos 1980, a principal diferença apontada por uma grande referência do samba de Santo Amaro é relativa à coreografia. No entanto, Rosa Maria Zamith, tendo feito sua pesquisa em Cachoeira, São Félix e Muritiba no começo dos anos 1990, não aborda as diferenças coreográficas e afirma que

O Corrido possui andamento mais acelerado e os sambas se encadeiam sucessivamente, estabelecendo um diálogo acirrado entre o solista e o coro. No Barravento, além do andamento mais lento, é executada uma parte instrumental entre os sambas, podendo ser enunciada por um duo vocal e o coro não existir” (Zamith, 1995, p. 62).

A autora afirma ainda que seu Avelino de Muritiba, que por muitos anos foi o *puxador* do Samba de Roda da Suerdieck, foi o único informante que identificou uma estrutura poética de *verso* e *relativo* no *barravento*, estrutura essa similar à da *chula*. De resto, *barravento* e *corrido* já apresentariam uma mesma estrutura poética no começo dos anos 1990. Zamith (1995) descreve uma execução musical similar de *barraventos* e *corridos*, com a diferença que, no *barravento*, o grupo faria uma ponte de ligação instrumental mais longa entre um e outro samba. Essa ponte seria similar à da entrada, porém mais duradoura e com todos os instrumentos sendo tocados ao mesmo tempo, ao contrário da entrada, que teria apenas as cordas na sua primeira frase. A autora não apresenta diferenças entre as coreografias dos dois tipos de samba, mas a descrição geral que faz se aproxima mais do *barravento* que do *corrido*.

Como principais diferenças entre *barravento*²⁰⁴ e *corrido*²⁰⁵, Francisca Helena Marques (2003) aponta a performance coreográfica, embora informe que o primeiro teria andamento mais lento e o segundo mais rápido. A autora ainda aborda outras possíveis diferenças na estrutura poética e no canto, porém não consensuais. Uma informação colhida por ela junto a um violeiro não identificado aponta para uma semelhança provável entre *barravento* e *chula*: “no barravento ‘duas pessoa grita e as duas pessoa que grita mesmo responde a primeira e a segunda’” (Marques, 2003, p.80). Já na sua tese de doutorado, Marques (2008) avança nessa discussão, mostrando que alguns *sambadores* de Cachoeira questionam a visão de que o *barravento* seja uma variante do *samba chula*²⁰⁶, afirmando que essa relação existe, porém que hoje se trata de tipos diferentes de samba. Segundo Marques (*idem*), os *sambadores* consideram o *barravento* um samba refinado e que precisa de conhecimento e habilidade para ser feito. As irmãs da Boa Morte, por exemplo, só sambam o *barravento* (*ibidem*)

Já segundo Döring (2016, p.73), em Cachoeira o samba de viola é um *samba corrido*, porém feito com as violas de regra inteira ou três-quartos no lugar da *viola machete*. Os cantos seriam “quadrinhas pequenas ou maiores – nem *chula*, nem somente

²⁰⁴ Ou ainda *samba pontuado*, *samba amarrado* ou *samba de parada* (Marques, 2003).

²⁰⁵ Também identificado pela autora como *samba ligeiro* e *samba jogado* (*op. cit.*).

²⁰⁶ Essa identificação entre *barravento* e *chula* que, segundo Marques (2008), alguns *sambadores* de Cachoeira refutam, é apontada justamente no Dossiê do IPHAN sobre o samba de roda (IPHAN, 2006). As principais diferenças entre *barravento* e *corrido* elencadas no dossiê, por sua vez, também são as coreográficas.

verso de uma linha no estilo *responsorial* – e contam pequenas historinhas melódicas, algumas vezes usando quadras conhecidas que podem ser cantadas nas rodas, nos reis, como na capoeira e nos sambas de caboclo” (Döring, 2016, p.73, grifos no original). Döring (2016) aponta para a polissemia do termo *barravento*, que no Candomblé é também o nome de um ritmo de 12 pulsos elementares sem relação direta com o samba.

Se em Cachoeira o *barravento* seria um momento instrumental, Döring (*idem*) traz um depoimento do *sambador* Davizinho de Mutá, colhido por ela no município de Jaguaribe. Davizinho afirma que o *barravento* era um canto de trabalho feito durante a construção de uma casa de taipa, ou seja, o que em Cachoeira se conhece por *samba de amassar barro*, tipo de samba que existia no *tempo antigo*, mas hoje é apontado pelos cachoeiranos como extinto – assim como a própria construção de casas de taipa. Sobre a relação entre *chula* e o *barravento* de Cachoeira, Döring (*ibidem*) afirma que o resultado sonoro atual de ambos os tipos de samba é muito diferente, sendo que as prováveis semelhanças entre eles no *tempo antigo* podem ter sido dissolvidas pela formalização dos grupos de samba de roda. Segundo a autora:

A partir dos anos 70/80, alguns grupos de samba urbanos (Salvador, Cachoeira, São Félix) optaram pela modernização no sentido de grupo musical semi-profissional a ser contratado, bem antes das zonas rurais, o que resultou numa divisão maior entre músicos e público. Muitos grupos (*Filhos de Nagô, Filhos do Varre Estrada, Filhos do Caquende, Filhos da Barragem, Amor de Mamãe*) se compõem apenas por músicos (homens) que costumam tocar em palco, sem a participação de sambadeiras, diminuindo a expressão multidimensional que abrange a dança, o ritual e o sentido de participação coletiva. Eles apresentam um samba de viola ligeiro, sem *chula* e relativo, cantam corridos e quadras numa pegada rítmica mais acelerada e marcante. (Döring, 2016, p.76, grifos no original)

A conclusão de Döring é que o *barravento* de Cachoeira compreende uma mesma sequência de acontecimentos da *chula*: canta-se os versos e logo após a viola chama a *sambadeira* para a roda, o que seria fisicamente impossibilitado pela *tocada* no palco. O formato cênico-musical seria o mesmo, porém o resultado sonoro seria bem diferente, já que o *barravento* de Cachoeira apresenta diferenças significativas com a *chula* da região de Santo Amaro, como a ausência de *parelhas* de timbres agudos cantando em terças neutras paralelas.

Por fim, Graeff (2015) corrobora a afirmação de Döring (2016) de que *barravento* e *chula* apresentam conteúdos sonoros distintos e ainda acrescenta que

barravento e *corrido* parecem ter se fundido musicalmente em Cachoeira: “Instrumentação, harmonia e forma musical são praticamente idênticas nas gravações e apresentações dos sambas da região de Cachoeira” (Graeff, 2015, p.57). A autora pondera que parece ter existido em Cachoeira uma forma de samba muito semelhante ao *samba chula*, considerando a possibilidade de que, no passado, o *barravento* tenha sido uma das denominações do *samba chula* na região (*idem*).

A ideia de que *barravento* e *corrido* se fundiram musicalmente, por sua vez, é corroborada pela fala de alguns *sambadores*, como seu Carlito (Entrevista em 26/09/2017), que afirma que hoje os grupos de samba de roda só tocam *corrido*. No entanto, por que durante minha pesquisa de campo os *sambadores* sempre demonstraram uma grande preocupação em diferenciar o *barravento* do *corrido*? Por um lado, tal preocupação parece advinda justamente dessa aproximação musical entre ambos os tipos de samba, levando a que *sambadores* associados ao *tempo antigo* se esforcem em apontar e cultivar essas diferenças, buscando manter uma divisão mais nítida entre eles. Por outro lado, muitos veem no *barravento* e no *corrido* tipos de samba obviamente diferentes, apontando tanto diferenças musicais como extramusicais entre eles. Assim, mais que uma divisão estável entre dois tipos de samba, a mobilização das diferenças entre *barravento* e *corrido* parece ser uma maneira dos *sambadores* se situarem tanto em um campo estético, como político do samba de Cachoeira.

Passemos, então, aos discursos dos *sambadores*. Seu Pedro Galinha Morta (Entrevista em 09/02/2017) afirma que sempre houve *barravento* e *corrido*, mas que até os anos 1980 o primeiro era o tipo mais comum, sobretudo porque a viola que *fazia todo o processo*, sem o violão. Seu Pedro afirma que antes o samba era cantado por duas *parelhas*, uma *pullando* o samba e a outra *dando o relativo*, como fossem *repentistas*. Atualmente, no entanto, *barravento* e *corrido* são cantados do mesmo modo: um *sambador* *pulla* o samba e o *backing vocal* responde. Para ele a diferença hoje está no ritmo, o *barravento* é mais lento – *o tocador não cansa* - e o *corrido* é mais *ritmado*, mais rápido. Segundo seu Pedro, alguns grupos se acostumaram tanto ao samba *corrido*, mais *pra frente*, que quando tocam um *barravento* acabam acelerando a *cadência* no meio do samba.

Já César do Filhos de Nagô (Entrevista em 16/10/2018) me contou que gosta mais de *barravento* que de *corrido*, porque nele a viola *destaca mais*, “faz o pessoal

chorar”. O *corrido* é bom para animar, pra pegar mais força. Como vimos, César afirma que o Filhos de Nagô faz dois tipos de *barravento*, um *cadenciado*, mais lento, e outro *mais jogado*, que imita o *corrido*, para ser usado em eventos em que o público espera um samba mais *pra frente* mesmo de um grupo cuja identidade é marcada pelo *barravento*. As regras para dançar dos dois tipos de *barravento* são as mesmas, só pode sambar durante a parte instrumental; quando o *puxador* começa a cantar, a dança para.

Se César gosta mais de *barravento* que de *corrido*, seu Carlito (Entrevista em 26/09/2017) afirma categoricamente que não gosta de *corrido*. Quando, no entanto, perguntei se ele cantava *corrido*, a resposta foi “canto também, mas não gosto” (*idem*). Então, prossegue:

Porque o samba corrido é samba de micareta. Aquela zoada danada (...). O samba que eu sempre gostei é viola, uma viola boa, um cavaquinho, e quando tinha, berimbau. Dois ou três pandeiro e um timbal. Quatro fulano cantando e as mulher, duas ou três mulher batendo palma (...) eu não aprendi a sambar essa baboseira aqui que é *bábábáááááá*. Eu não gosto, eu não gosto. (*ibidem*)

Mesmo assim, seu Carlito respeita alguns *sambadores* do tempo presente. Um deles é Viana: seu Carlito *sambava* com o seu falecido pai, Maneca da Barraca, e já *sambou* muito com ele. Por outro lado, Viana é contrabaixista em grupos de pagode e arrocha, tipos de música que, para seu Carlito, também são *bábábáááááá*. Na visão de Viana (Entrevista em 26/11/2018), o *corrido* é mais *ritmado*, *pra frente*, ao passo que “o *barravento* é amarradinho”. Segundo ele, o *barravento* é um samba de *rastá chinelo*, até porque “O pessoal mais velho não vai fazer repulso igual o povo de hoje”. Para Viana, o *corrido* em Cachoeira se tornou mais forte nos anos 1990 em decorrência do surgimento dos grupos soteropolitanos de pagode como o Gera Samba e o É o Tchan, grupos, segundo ele, de *swingueira* – para seu Carlito, de *micareta*.

Já a opinião de Jaime (Entrevista em 19/10/2018), um *sambador* jovem, é de que o *barravento* é um samba *em que todo mundo se ouve* e a viola, o timbal e o cavaquinho *se destacam*; já no *corrido*, a percussão *se destaca mais*. O curioso é que Jaime aponta que no *barravento* se destacam instrumentos de corda e percussão que podem realizar solos, excluindo desse grupo a percussão grave e o violão, responsáveis exclusivamente pela função de *marcação*. A postura de Jaime é similar à de *sambadores* de várias idades: no *barravento* a viola e o timbal *trabalham mais* ou *se destacam*. Isso se dá por uma combinação de motivos: a parte instrumental do

barravento é muito mais longa que a do *corrido*; a *cadência* é mais lenta, trata-se de um samba *amarrado*; a função de *marcação* vai para o segundo plano, sendo de se esperar que os responsáveis por esses instrumentos toquem mais leve; e, por fim, com um menor peso da percussão grave e uma *cadência* mais lenta, há maiores possibilidades para o protagonismo dos *toques* de viola, dos solos de cavaquinho e dos *repiques* do timbal.

Ainda que os *sambadores* de Cachoeira e São Félix diferenciem *barravento* e *corrido* – e até tipos distintos de *barravento* –, para seu Carlito (Entrevista em 26/09/2017) todos os grupos das duas cidades tocam hoje o mesmo samba: o *corrido*. Segundo ele, as mulheres não *correm mais a roda*, os cantadores não sabem mais cantar em *parelha* e a maioria dos tocadores deixa a desejar. Assim, todos os grupos de samba de roda tocam o mesmo *ritmo*. Apesar de seu Carlito – ao menos em minha interpretação – usar ritmo como sinônimo de tipo de samba, sua afirmação se torna ainda mais interessante quando contrastada com uma anedota de minha pesquisa de campo.

Algumas vezes eu fui à Casa do Samba de Dona Dalva para ter lições de instrumentos de percussão com seu Gilson. Na primeira delas, a lição foi no pandeiro, seu principal instrumento. Pra começar, seu Gilson me mostrou como fazia o padrão rítmico do *barravento*, basicamente o padrão transcrito na seção anterior na Figura 12. Então, sem parar de tocar o mesmo padrão, seu Gilson acelerou a *cadência* e quando estava tocando já bem mais rápido, afirmou ser aquele o pandeiro do *corrido*. Intrigado, eu perguntei se a batida era realmente a mesma: ele respondeu que sim, que entre o pandeiro do *barravento* e do *corrido* a diferença era a *cadência*. Como vimos, o padrão rítmico que seu Gilson faz no pandeiro para o *corrido* não é o mesmo de outros grupos, assemelhando-se mais ao padrão rítmico que, em outros contextos, identifiquei no pandeiro do *samba de caboclo* e da *chula*. No entanto, não existe em Cachoeira uma regra geral de qual seria o pandeiro do *barravento* ou do *corrido* propriamente dito: existe o pandeiro de tal pessoa ou tal grupo para um tipo específico de samba. Aquele era o pandeiro de seu Gilson no Samba de Roda de Dona Dalva e, para ele, *barravento* e *corrido* tinham o mesmo ritmo, porém *cadências* diferentes.

Essas questões musicais são indissociáveis das extramusicais. No *barravento* as regras de dança são mais rígidas, sendo que só pode sambar uma pessoa por vez na roda e apenas durante a parte instrumental. A dança é aberta a mulheres e homens,

mas no *barravento* é mais comum a presença feminina na roda. A pessoa que entra na roda precisa ser escolhida por um gesto – *umbigada*, abertura dos braços ou toque de testa – da pessoa que estava até então sambando. Ao entrar, é necessário *correr a roda*, passando lentamente em frente aos tocadores e cumprimentando-os. Nesse momento, a pessoa que *corre a roda* pode se deter por mais tempo na frente de um tocador específico, *sambando* para ele em tom de conquista, desafio ou zombaria. Esse gesto pode ser o desdobramento de uma relação prévia entre essas duas pessoas ou ainda um resultado específico daquele evento musical, principalmente se o tocador atraiu aquela pessoa até a roda com o seu *toque*, como vimos na anedota de dona Nicinha contada no capítulo 5. Após *correr a roda*, a pessoa se dirige ao centro da circunferência formada pela junção do semicírculo dos presentes com o dos tocadores, *sambando* mais algum tempo até escolher o próximo a entrar na roda que, no caso do retorno do canto, deve esperar até que volte a parte instrumental.

Com essa descrição é possível imaginar o impacto que uma *tocada* feita em um palco tem na dança do *barravento*: não há mais a possibilidade de *correr a roda*. Nesses casos, a regra de dançar apenas na parte instrumental continua a ser observada, mas com a ampla presença de forasteiros nas festas de largo – que não estão cientes da etiqueta do *barravento* – é necessário um esforço incessante para impedir que mais de uma pessoa entre na roda ao mesmo tempo ou ainda que não se sambe enquanto o *puxador* canta. Com isso, notei que há uma tendência entre os grupos de samba de roda em privilegiar o repertório de *corridos* nesse tipo de *tocada*, avaliando que ele se adapta melhor às condições do evento. A exceção deve ser feita às *tocadas* na Festa da Boa Morte e Glória que, mesmo realizadas desde meados dos anos 2000 em palcos, têm uma forte presença de *barraventos* no repertório, principalmente quando as irmãs estão presentes. No entanto, mesmo em eventos musicais cachoeiranos em que há pouca ou nenhuma presença de forasteiros, é comum que a partir de certa hora as regras de dança do *barravento* comecem a ser desrespeitadas, o que não passa despercebido e provoca a ira de *sambadores* mais zelosos.

O *corrido*, portanto, tem regras de dança mais flexíveis, sendo normal que várias pessoas sambem ao mesmo tempo sem a obrigação de *correr a roda*. Assim, o *corrido* acaba predominando tanto nas *tocadas* feitas em palcos grandes, como naquelas feitas em eventos em que há um menor zelo pelas regras de comportamento, com pouco controle sobre a ingestão de álcool e presença de repertórios como o

pagode e o arrocha. Em alguns casos, não são apenas as regras de dança que se tornam mais flexíveis, mas a própria maneira de sambar o *corrido* que se torna explicitamente sexualizada – em contraste com a sensualidade sutil do *barravento* - e muito próxima dos eventos de pagode de Salvador, o que gera repulsa de alguns *sambadores* associados ao *tempo antigo*. É claro que nem sempre a maneira de se dançar o *corrido* é explicitamente sexualizada, mas, quando isso acontece, normalmente se trata de eventos onde raramente há a presença do *barravento*. Embora não seja uma identidade, faz-se em Cachoeira uma associação bastante recorrente entre juventude e *corrido*, por um lado, e *barravento* e pessoas mais velhas, do outro.

6.4. Leva eu minha canoa²⁰⁷

Fora desses extremos onde, por um lado, o *barravento* aparece como autêntico frente à descaracterização do samba pelo *corrido* e, por outro, o *corrido* se torna o repertório por excelência das novas gerações, na maior parte do tempo acontece um jogo complementar entre ambos os tipos de samba. Nesse sentido, a transição apropriada entre *barraventos* e *corridos* é fundamental para o sucesso de muitos eventos musicais, de modo similar a que, em outras ocasiões, isso dependerá da transição entre outros repertórios e o samba. Há, entretanto, uma tendência de predominância do *corrido* sobre o *barravento* no tempo presente, que fica mais nítida quanto mais nos aproximamos do regime das *tocadas*.

Isso não quer dizer que o *corrido* não estivesse presente no *tempo antigo* e tampouco que muitos *sambadores* mais velhos não gostem de cantá-lo e tocá-lo. A novidade é, justamente, o seu predomínio sobre outros tipos de samba a ponto de que muitos se queixem que hoje os grupos de samba de roda e os mais jovens só queiram saber de *corrido* – isso quando querem saber de samba. Parece que dentre os muitos tipos de samba de Cachoeira, o *corrido* funciona como uma ponta de lança, promovendo um maior contato com outros repertórios, sobretudo aqueles da música de consumo massivo e dos eventos musicais de caráter mais comercial. O *barravento*, por sua vez, seria um samba conectado ao *tempo antigo* e ao *fundamento*, sendo, por isso mesmo, o preferido dos mais velhos e das irmãs da Boa Morte.

²⁰⁷ Verso recorrente no samba da região.

Ainda que exista uma área de consenso sobre as diferenças entre *barravento* e *corrido*, há também um campo de disputa em que os discursos dos *sambadores* apontam contradições e polissemias. Em Cachoeira, boa parte dos sambas pode ser tocada como *barravento* ou *corrido*, sendo que o que define a questão não é o samba em si, mas a maneira como ele será tocado e dançado. Lembro de um ensaio do Samba de Roda Esmola Cantada em que os *sambadores* estavam classificando os sambas que seriam gravados no CD do grupo como *barraventos* ou *corridos* e, a cada decisão, sempre apareciam posições divergentes. Analogamente, muitas *chulas* podem ser cantadas como *barraventos* ou até como *corridos*, apresentando variações na letra e na melodia.

Ao olhar o gráfico do samba como articulador do sistema musical cachoeirano (Figura 04), vemos que o *barravento* está mais próximo dos eventos religiosos do catolicismo popular e do Candomblé, ao passo que o *corrido* se faz mais presente nos eventos seculares em que o samba divide espaço com a *seresta* e com as *charangas*. Em um universo de muitos tipos de samba, o *barravento* e o *corrido* se tornaram os mais presentes na vida cotidiana de Cachoeira. Essa predominância parece remeter a duas importantes dimensões existenciais dos cachoeiranos: uma poderia ser representada pelo *barravento* e estaria ligada à tradição, ao *fundamento* e à continuidade; a outra seria relacionada ao *corrido* e se apresentaria como articuladora de novas relações e operadora de mudanças e transformações. São dois lados de uma mesma moeda e, por isso, os grupos de samba de roda transitam cuidadosamente entre um e outro tipo de samba, a depender do contexto.

Volto à imagem sugerida por mestre Adó (Entrevista em 25/11/2018): o samba é um rio que passa entre a capoeira e o Candomblé, separando-os e conectando-os a um só tempo. Se levarmos mais a fundo a metáfora do rio, sobretudo em uma cidade que nasceu às margens do largo e caudaloso Paraguaçu (Nascimento, 2019a), o samba estaria ligado ao movimento das águas: o rio que corre, as marés que sobem e descem. Assim, o *barravento* se assemelha às marés, que vão e voltam, ao passo que o *corrido* nos remete ao curso natural do rio correndo ao mar. Ambos os movimentos podem ser observados nessa altura do rio Paraguaçu, um *rio de maré*. Podemos ainda pensar que o *barravento* aponta para a circularidade do *tempo antigo*, ao passo que o *corrido* transcorre junto ao tempo cronológico. Curiosamente, ambos

os termos podem também representar um tipo de movimento: o primeiro, o lado que sopra o vento; o outro remete à ideia de fluxo.

O samba é um rio e o principal rio de Cachoeira é o Paraguaçu. O grupo de Valmir da Boa Morte se chamava Samba de Roda Filhos do Paraguaçu e o nome era uma homenagem ao rio que trouxe por muito tempo o sustento da sua família. Esse mesmo rio sofreu uma alteração profunda no regime de suas águas com a construção da Barragem da Pedra do Cavalo, principiada em meados dos anos 1970 e finalizada em 1985. A barragem fica a cerca de dois quilômetros da sede de Cachoeira rio acima e pode ser vista da cidade: ela foi construída justamente em um trecho em que as águas do rio eram rasas e davam passagem a pessoas e animais (Nascimento, 2019a). A partir dali, as águas começavam a descer até o nível do mar, batendo violentamente nas pedras, o que no século XVII tinha o nome de cachoeira (*idem*). Logo abaixo desse trecho, foi construído um porto, que ganhou o nome de Porto da Cachoeira, o que viria a nominar em 1674 a Freguesia da Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Rio Paraguaçu (*ibidem*). Daí a cidade herdou o seu nome.

Por um lado, a barragem permitiu a criação de uma represa que abastece de água a região e evitou as constantes enchentes causadas pelo rio Paraguaçu - foram muitos os anos em que as águas do rio encobriram boa parte da área central da cidade. Por outro lado, a barragem controla artificialmente o fluxo de água do rio que, nos últimos anos, teve a sua vazão consideravelmente diminuída e passa cada vez mais tempo sem ter as suas águas renovadas. Isso faz com que a proporção de água salgada no Paraguaçu cresça, alterando o ecossistema da foz do rio e ameaçando os meios de sobrevivência das comunidades ribeirinhas e marisqueiras que ficam a jusante da barragem²⁰⁸.

Logo no começo da introdução dessa tese afirmei que muitos sambas antigos da região narram uma Baía de Todos os Santos de circulação intensa, como mostra o verso *leva eu minha canoa lá pra Ilha de Maré*. Introduzir uma tese sobre o samba falando do movimento das águas – e sobre as águas – não foi uma escolha casual: a

²⁰⁸ Em 2017 o Ministério Público Federal promoveu uma audiência pública em Maragogipe reunindo representantes do poder público e mais de trezentos moradores das comunidades ribeirinhas do rio Paraguaçu. As discussões da reunião dão uma boa ideia dos problemas socioambientais causados pela Barragem da Pedra do Cavalo. Um bom resumo delas pode ser encontrado no site do próprio MPF: <http://www.mpf.mp.br/ba/sala-de-imprensa/noticias-ba/operacao-da-usina-de-pedra-do-cavalo-impacta-na-subsistencia-de-cinco-mil-familias>. Acesso em 13 nov 2019.

identidade cultural do Recôncavo Baiano se formou e sedimentou através das conexões possibilitadas pelas águas. O samba, por sua vez, canta o movimento das águas, como no samba *quando a maré vazar vou ver Juliana*, um dos mais cantados em Cachoeira. Mais que isso, o samba era cantado *sobre* as águas, como no caso do *samba de canoeiro* e do *xaréu*, tipos de samba do *tempo antigo* que pertenciam aos pescadores.

O declínio econômico da região, a predominância do transporte rodoviário, a degradação ambiental e as grandes obras de infraestrutura: todos esses fatores diminuíram o movimento das águas e sobre elas. Foi em meados dos anos 1970 que o palco se tornou uma presença cotidiana na vida do samba de Cachoeira e foi nos anos 1980 que o regime das *tocadas* se estabeleceu, o que curiosamente coincide com a construção e a inauguração da Barragem da Pedra do Cavalo. A coincidência não é apenas simbólica: trata-se de dois avanços do progresso e do tempo cronológico por sobre as formas de conceber o movimento e a territorialidade do *tempo antigo*. A barragem diminuiu o fluxo das águas e aprofundou a decadência do transporte fluvial; o palco criou uma divisão entre *sambadores* e público, cessando parcialmente o movimento circular da roda. A barragem e o palco são meios de controlar e racionalizar duas formas de movimento intimamente relacionadas entre si: as águas e o samba.

O samba é movimento não apenas por ensinar a dança, mas também porque produz acontecimentos. O samba é agente de transformações: leva de um momento a outro de um evento; cria e fortalece laços sociais; dá forma a coletivos; faz com que as pessoas se desloquem pela geografia da cidade; possibilita o trânsito de entidades entre diferentes planos da existência; gera redemoinhos no tempo cronológico. Quando os *sambadores* do *tempo antigo* cantam *leva eu minha canoa lá pra Ilha de Maré*, estão assumindo que canoas e águas têm desejos próprios e que o samba é capaz de modulá-los. Se o *samba é um rio*, os *sambadores* constroem embarcações para singrá-lo.

CONCLUSÃO

Essa tese se dedicou às práticas musicais dos cachoeiranos, sobretudo dos *sambadores* e *sambadeiras*. Comecei por apresentar os sujeitos do samba de Cachoeira (capítulo 1) para, em seguida, mostrar as trajetórias de formação dos grupos de samba de roda da cidade (capítulo 2). Os grupos representam apenas uma das muitas formas possíveis de coletivos que executam performances musicais de samba, como se pode ver na longa descrição dos eventos musicais cachoeiranos empreendida nos capítulos 3 e 4, que trataram, respectivamente, dos regimes dos *sambas de vizinho* e das *tocadas*. Já a relação entre samba e outros repertórios cachoeiranos foi sistematizada no capítulo 5, que apontou o samba como articulador de um contemporâneo sistema musical cachoeirano. Por fim, o capítulo 6 se debruçou sobre o discurso musical dos *sambadores*, buscando compreender as diferenças musicais entre o samba do *tempo antigo* e o samba feito atualmente pelos grupos de samba de roda, dando especial atenção para as diferenças entre o *barravento* e o *corrido*.

Vimos que a influência de fatores exógenos - como as políticas públicas de turismo e cultura, a mercantilização crescente do entretenimento no estado da Bahia e a patrimonialização - contribuíram para promover mudanças na organização social dos *sambadores* e nas formas musicais do samba. Levar em conta tais fatores não nos permite, contudo, inverter o protagonismo do processo, como se por décadas os *sambadores* tivessem apenas se adaptado passivamente a forças externas, sendo incapazes de enfrentá-las. Coube questionar como essa mudança ocorreu entre os sujeitos coletivos que fazem samba em Cachoeira e como ela se aliou a amplos processos que, como bem ilustra a tese de Bruno Machado Silva (2017), afetaram a maior parte dos grupos de cultura popular no Brasil através da construção de uma “paisagem adequada” para a performance em palcos, eventos e festivais culturais.

O meu trabalho de campo em Cachoeira teve como estratégia seguir os *sambadores* desde a sua vida cotidiana até os eventos em que estavam presentes e faziam samba. É sintomático que isso tenha me levado a descrever e propor um sistema musical cachoeirano do qual o samba é o articulador. De certo modo, a análise do capítulo 5 poderia ter sido feita tendo como hipótese, desde o princípio, a existência de um sistema musical cachoeirano e como proposta metodológica a

análise equidistante dos diversos repertórios que o compõem. No entanto, esse sistema musical só se tornou visível para mim porque eu seguia os *sambadores* por todos os lados e foi a partir do samba que eu o vislumbrei.

Nesse sentido, a questão central não foi por que o samba se tornou o articulador de um sistema musical cachoeirano previamente existente, mas por que em Cachoeira o samba foi capaz de articular um sistema musical que dificilmente existiria sem ele. Essa pergunta emergiu do campo e se impôs somente no período de análise dos dados. Sua resposta é que esse sistema musical eclode do trânsito de *sambadores*, coletivos afro-brasileiros e repertórios ao longo da vida social cachoeirana e, sobretudo, através dos seus eventos musicais. Em contrapartida, o samba circula entre esses sujeitos, eventos e repertórios, como já apontado no subtítulo desta tese.

Cada capítulo permitiu vislumbrar essa questão por ângulos distintos e complementares. Desse modo, as trajetórias pessoais de alguns *sambadores* extravasaram em muito as suas comunidades de origem, permitindo a criação de novas categorias de ação e a cristalização de coletivos flexíveis de tocadores em grupos de samba de roda. Por sua vez, a participação dos *sambadores* nos *sambas de vizinho* se tornou cada vez mais organizada, expandindo o seu trânsito social e levando o samba para uma nova gama de eventos musicais. O samba passou a integrar a programação oficial das festas de largo e de outros tipos de evento, o que inseriu os grupos de samba de roda no mercado local de bens e serviços culturais, criando e sedimentando o regime das *tocadas*. Foi nesse contexto que o samba se tornou capaz de articular os repertórios mais diversos nos eventos musicais cachoeiranos, estando presente nos eventos religiosos e seculares, vicinais e espetaculares, espontâneos e planejados. Esse processo gerou profundas transformações sociais e musicais para o samba, privilegiando a atuação dos grupos de samba de roda, gerando a especialização de tocadores e instrumentos e dando preponderância ao *corrido* - um tipo de samba mais afeito à comunicação com outros repertórios e à performance musical nos palcos.

A formação desse sistema musical pelo samba e a partir de repertórios que já existiam em Cachoeira ocorreu por dois motivos principais. Primeiro, pela capacidade do samba de comunicar e colocar em relação contextos distintos, o que, numa cidade em que as práticas musicais são indissociáveis dos grandes acontecimentos da vida

social, significa também conectar repertórios. Segundo, porque desde os anos 1950 o samba ampliou consideravelmente o seu trânsito social na cidade a partir de uma crescente institucionalização dos grupos de samba de roda, coletivos ao mesmo tempo bem organizados e flexíveis que foram capazes de atuar nos contextos e eventos mais diversos possíveis – algo impensável para as bandas filarmônicas, por exemplo.

Isso abriu novos campos de ação e ampliou as redes de relações de cachoeiranos que passaram a ter por ofício o samba, profissionalizando-se como *sambadores*. Essa nova categoria se tornou operacional a partir da institucionalização dos grupos de samba de roda, o que foi fundamental para que o samba primeiro fizesse parte das políticas de fomento ao turismo e da programação oficial das festas de largo, para, posteriormente, inserir-se com considerável sucesso nas políticas e projetos culturais. Enquanto isso acontecia, o samba seguia como parte do cotidiano dos cachoeiranos em seus eventos vicinais e religiosos, compondo um sem-número de eventos em que era feito por coletivos diversos e estava sempre em relação com outros repertórios.

Até pelo menos a década de 1920, o samba foi perseguido por setores da elite cachoeirana, o que é demonstrado por alguns registros de casos de repressão policial e pelos artigos em que o jornal elitista *A Ordem* combate a realização de *batuques*, *sambas* e *candomblés* (Santos, 2009). Isso leva à hipótese de que a interação entre samba e determinados repertórios – como os das bandas filarmônicas e de algumas festas organizadas por irmandades católicas – não era frequente na primeira metade do século XX. Dona Dalva me contou que foi ela quem “levou o samba pra rua pro povo conhecer” (Entrevista em 09/02/2017). Nesta frase está implícita a informação de que, até a organização do seu grupo, o samba não participava dos eventos cívicos e das festas católicas organizadas pela Igreja. Nesse caso, o termo povo não parece ser sinônimo de popular, mas sim de população geral da cidade: o samba era feito por comunidades negras e pobres, mas não era *conhecido* da população como um todo.

Por sua vez, parte da população pobre e negra da cidade se concentrava, desde o século XIX, em uma região então afastada do perímetro central - onde moravam as famílias brancas e ricas. Tal região ficou conhecida como Recuada e foi primeiro a morada de africanos e depois da população negra já nascida em Cachoeira. A Recuada compreende uma série de bairros localizados na parte de trás do Mercado Municipal, como os Currais Velhos, o Rosarinho e a Ladeira Manuel Vitória. Essa

parte da cidade era considerada perigosa, sendo conhecida como morada de feiticeiros e arruaceiros (Vale, 2018; Nascimento, 2019a). Até hoje essa região é formada por bairros periféricos por onde pouco circulam membros da elite. Dona Dalva nasceu, cresceu e até hoje mora na Recuada. Sabendo disso, a sua afirmação ganha outros contornos: levar o samba para as festas de largo significava transportar uma prática musical realizada na Recuada – e em outros bairros negros e periféricos da cidade – para o perímetro da cidade colonial onde viviam as famílias ricas e se encontravam as suntuosas igrejas do período barroco.

A partir da criação do Samba de Roda da Suerdieck e, sobretudo, da presença dos grupos de samba de roda no São João Feira do Porto, o samba alargou a sua superfície de contato com outros setores sociais e seus respectivos repertórios. Se até a primeira metade do século XX o samba se concentrava nos bairros periféricos, a partir do final dos anos 1950 ele expandiu a sua presença na vida cachoeirana: a sua condição de performance musical, a institucionalização dos grupos e a profissionalização de *sambadores* permitiu que o samba ocupasse espaços antes inacessíveis para as práticas musicais da população negra da cidade.

Ao mesmo tempo, vemos que alguns fatores externos funcionaram como catalisadores do crescimento do espaço de atuação do samba. A culturalização das políticas de turismo no estado da Bahia a partir dos anos 1970 tiveram um papel imprescindível nesse processo até os anos 2000, quando as políticas culturais passam a formatar um campo autônomo, fato potencializado pelo registro do samba como patrimônio cultural nos âmbitos nacional (IPHAN) e internacional (UNESCO). Vemos aqui um trânsito institucional: se no começo do século XX o samba era assunto da pasta de segurança e ordem pública, nos anos 1970 ele se torna objeto da pasta de turismo para, apenas nos anos 2000, localizar-se majoritariamente no campo de ação das políticas culturais.

Se os *sambadores* associados ao *tempo antigo* se queixam da redução de repertórios e técnicas do samba, parece que tal processo é concomitante à expansão do seu campo de atuação dentro e fora de Cachoeira. Tal expansão, por sua vez, foi operacionalizada pela institucionalização dos grupos, o que privilegiou aqueles personagens com melhor trânsito político e maior capacidade de organizar coletivos e eventos. Com isso, muitos *sambadores*, mesmo que de qualidade técnica excepcional, ficaram à margem desse processo. Já os *sambadores* que se adequaram ao regime das

tocadas conseguiram ampliar o seu trânsito social, acessando através do samba oportunidades econômicas e políticas antes impensáveis. Embora de provável existência no *tempo antigo* para designar aqueles sujeitos que reconhecidamente faziam samba, a categoria de *sambador* ganhou outra dimensão com o regime das *tocadas* e passou a abarcar trajetórias pessoais como a dos *presidentes* dos grupos e dos *sambadores* profissionais. O movimento do samba das margens para o centro da vida social cachoeirana parece ter permitido aos *sambadores* ocupar novas posições sociais e políticas.

Por outro lado, parece ser característico do processo de descentralização do Estado – que permite a celebração de contratos com pessoas jurídicas e pessoas físicas para a implementação de projetos de interesse coletivo com recursos do erário público – que o diálogo se estabeleça com aqueles indivíduos e grupos com maior trânsito político e capacidade técnica para elaborar e gerir projetos. Por melhor planejadas que sejam, as políticas culturais privilegiam certos personagens e coletivos do universo do samba, já que eles apresentam maior capacidade técnica de trabalhar em parceria com o Estado. Para boa parte dos *sambadores*, no entanto, as políticas e projetos culturais permanecem inacessíveis, a não ser que a relação seja mediada por produtores culturais ou pesquisadores (Csermak, 2013). A trajetória de sucesso da família de dona Dalva na elaboração e execução de projetos ainda é incomum no samba da região.

Muitos *sambadores* que não possuíam trânsito político ou vocação gerencial foram então absorvidos pelo processo de institucionalização como *sambadores* profissionais, atuando nos grupos a convite dos *presidentes*. Ao mesmo tempo, alguns *sambadores* deliberadamente viraram as costas para os grupos de samba de roda, negando qualquer possibilidade de profissionalização de suas atividades, fosse pelas más experiências que viveram em algum grupo, fosse pelo desejo expresso de não comungar desse modo de fazer samba. Embora conhecedores de vastos repertórios e variadas técnicas de toque e canto, e por isso imprescindíveis para a diversidade e riqueza do samba, alguns desses *sambadores* ficaram de fora da maior parte das políticas e projetos culturais realizados na cidade.

A execução de políticas e projetos culturais, portanto, tem consequências sobre as formas de organização social e a performance musical do samba. Proporciona-se maior protagonismo aos grupos de samba de roda em detrimento de

outros coletivos e, dentre os grupos, àqueles com maior capacidade de organização e cuja performance se adapta melhor aos padrões de curadores e instituições culturais. Considerando que os documentos institucionais e os produtos resultantes dos projetos culturais operam como as principais formas de representação do samba perante o mundo exterior ao Recôncavo Baiano, é de se esperar que a imagem do samba de roda seja por eles formatada (Graeff, 2016)²⁰⁹.

Foi o samba que permitiu o acesso, mesmo que marginal, de *sambadores* ao mercado de bens e serviços culturais e às políticas culturais. Nesse sentido, o estabelecimento do regime das *tocadas* nos mostra a passagem da cultura para a “cultura”, nos termos propostos por Manuela Carneiro da Cunha (2009). O samba espetacularizado não deixa de ser parte da vida cotidiana de Cachoeira, mas inaugura um universo discursivo distinto daquele dos *sambas de vizinho* – localizado por sua vez no campo da cultura sem aspas. Embora parte da vida cotidiana das mesmas pessoas, os *sambas de vizinho* e as *tocadas* se configuram como campos de ação separados. Consequentemente, trata-se de dois campos de análise distintos, ainda que o trânsito e a contaminação entre eles seja frequente.

Esse novo universo discursivo do espetáculo permitiu aos *sambadores* a performance da sua cultura dentro e fora de Cachoeira. A performance musical do samba como um espetáculo opera, portanto, como uma metonímia, pois quanto maior o alcance do regime das *tocadas* – chegando a palcos de outros estados e países –, mais a performance feita pelos *sambadores* ganha ares de representação da cultura cachoeirana ou afro-baiana como um todo. Na medida em que os *sambadores* se dedicam com mais afinco ao palco, maior é o contraste entre *sambas de vizinho* e *tocadas* - ou entre cultura e “cultura”. Em ambos os pares de relação, a passagem do primeiro ao segundo termo equivale à passagem do samba para o samba de roda. Assim, se “samba” é o termo genérico no qual música e vida social são indissociáveis, “samba de roda” é a performance musical transformada em *tocada* – não por acaso a maior parte dos grupos tem o termo “samba de roda” como prefixo de seu nome.

²⁰⁹ Isso ficou patente para mim ao conversar com turistas e produtores que vinham à região para conhecer o samba e tinham dele a imagem das *tocadas* dos grupos de samba de roda. Isso não acontecia apenas com turistas do centro-sul do Brasil ou de outros países, mas até com soteropolitanos pouco familiarizados com o Recôncavo Baiano.

Nesse sentido, a música parece servir como um campo privilegiado para esse tipo de representação metonímica. Por um lado, criou-se no Brasil uma potente indústria cultural que fomentou nos grandes centros um rico mercado fonográfico e um circuito de espetáculos ao vivo. No caso das periferias do país, sobretudo daquelas com potencial turístico, a música tradicional se tornou um produto para o consumo de turistas ávidos por voltar para casa com uma experiência local na bagagem, processo incentivado por governos locais, como nos mostrou o caso da Bahiatursa na Bahia. Por outro lado, em muitas comunidades tradicionais a música se configura como um campo de ação que atravessa o todo da vida social, fazendo com que os músicos tradicionais sejam figuras com bom trânsito político e prestígio. Como aponta Oliveira Pinto (2018), dentre as artes performáticas, a música é aquela que tem a maior capacidade de ser uma ferramenta de conexão, funcionando como uma cola que aglutina desde os pequenos acontecimentos cotidianos até o universo do espetáculo.

Como performance da própria cultura, o samba de roda foi a porta que abriu aos *sambadores* um novo conjunto de possibilidades econômicas e políticas. Sem embargo, tal conjunto se situa majoritariamente no campo do espetáculo. É curioso notar que embora muitos terreiros de Candomblé e comunidades quilombolas tenham grupos de performance musical e coreográfica, esses coletivos afro-brasileiros adentraram o mundo das políticas públicas por outros caminhos que não apenas o da espetacularização de seus modos de vida. No caso dos terreiros de Candomblé, por exemplo, abriu-se a possibilidade do Estado compreender esses espaços como provedores de segurança alimentar e saúde pública para as suas comunidades (Carvalho, 2011). Já as comunidades quilombolas acessaram políticas educacionais específicas e começaram a efetivar o seu direito constitucional à posse coletiva do território a partir de meados dos anos 2000.

No caso do samba de Cachoeira e de muitos outros repertórios tradicionais no Brasil, o acesso às políticas culturais foi bastante reduzido à dimensão do espetáculo, apesar da mudança discursiva no Ministério da Cultura a partir de 2003 ao adotar uma “concepção antropológica de cultura” (Rubim, 2010; Muniagurria, 2016). Com isso, houve uma inegável e importante inclusão de grupos de cultura popular nas políticas culturais. No entanto, essa inclusão foi marcada pelo fomento a gravações de CD, apresentações musicais e participação em festivais. Esses objetivos também fazem parte dos desejos dos *sambadores*, como pude amplamente perceber em Cachoeira.

Entretanto, o fomento desproporcional dessa dimensão espetacularizada do samba reduz as suas possibilidades de existência no universo institucional das políticas públicas.

No contexto do espetáculo, o samba é recortado da rede complexa de acontecimentos dos *sambas de vizinho* – em que costura diversas dimensões da vida cachoeirana – e reduzido a uma performance musical com eventual presença de dança. Se no regime dos *sambas de vizinho* o samba é parte integral de eventos musicais que cruzam, entre outros fatores, religiosidade, parentesco e alimentação, nos projetos culturais ele se reduz a apresentações musicais e gravações de vídeos e CDs. Isso ocorre por dois motivos principais: primeiro, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi patrimonializado justamente no momento em que grupos de cultura popular eram agregados às políticas culturais e ganhavam os palcos de diversos festivais e instituições culturais no Brasil (Muniagurria, 2016; Machado Silva, 2017); segundo, diferente de outros repertórios tradicionais do país, o samba da Bahia entrou no universo do espetáculo como parte da genealogia do samba urbano, o que, por um lado, abriu novas oportunidades de trânsito social, mas, por outro, prendeu-o a um percurso histórico do samba como canção popular.

O samba de Cachoeira nos mostra, contudo, que a espetacularização das culturas populares (Carvalho, 2007) não foi criada por esse novo contexto político e institucional dos anos 2000. Pelo contrário, tal espetacularização já era gestada há décadas localmente a partir de iniciativas dos próprios *sambadores* e dos governos municipais e estadual. Quando nos anos 2000 se criou um contexto de inclusão e institucionalização das políticas culturais no Brasil, os *sambadores* já se organizavam em grupos e integravam o mercado local de bens e serviços culturais a partir de uma categoria local de profissionalização: as *tocadas*. Sem embargo, foi possível observar em Cachoeira que a patrimonialização e a ampliação do acesso de *sambadores* a políticas culturais aprofundou tanto a institucionalização dos grupos de samba de roda, como a profissionalização de seus integrantes.

As políticas culturais e as ações de salvaguarda privilegiaram a dimensão institucional do samba de roda e geraram novos sujeitos e regimes institucionais, a exemplo da fundação da ASSEBA, uma das primeiras ações implementadas pelo IPHAN. No processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano, o Estado brasileiro precisou primeiro estabelecer um sujeito oficial: o dossiê de registro

(IPHAN, 2006) criou narrativamente um sujeito para o samba de roda, localizando-o geograficamente e descrevendo sua história e suas principais características; já a ASSEBA criou uma instância de representação política dos *sambadores* reconhecida pelo poder público e uma personalidade jurídica que poderia firmar contratos com o Estado. Muniagurria (2016, p.148) aponta que para participar das estruturas formais de participação política ou mesmo para acessar as políticas culturais surgidas a partir dos anos 2000, os “fazedores de cultura” precisaram se encaixar em categorias pré-existentes ou demandar a criação de novas categorias do que o Estado brasileiro reconhecia oficialmente como “cultura”. Nesse contexto, aqueles *sambadores* à margem da institucionalização - como seu Carlito e muitos *tiradores de chula* do Iguape - permaneceram invisíveis para as políticas públicas, enquanto aqueles que lograram sucesso em sua institucionalização - como o caso de *sambadores* dos grupos de dona Dalva e da Esmola Cantada - passaram a desfrutar de novas e importantes oportunidades.

Essa crescente institucionalização privilegia algumas formas de existência do samba em detrimento de outras, proporcionando novas possibilidades para alguns *sambadores* e, para outros, o lamento da perda da variedade dos sambas do *tempo antigo*. Isso nos leva à questão da redução de repertórios e técnicas de toque e canto ao comparar o samba do *tempo antigo* com o do tempo presente, o que desemboca no predomínio do *barravento* e, sobretudo, do *corrido*. Por sua vez, os grupos de samba de roda geraram um crescimento no número e nos tipos de instrumentos utilizados no samba, o que ocasionou uma maior especialização dos tocadores e das funções de cada instrumento, como apresentado no capítulo 6. A figura do *sambador* que domina um amplo repertório de sambas e variadas técnicas de toque e canto torna-se cada vez mais rara em Cachoeira.

Ademais, os tipos de samba que não se prestam facilmente ao formato do grupo de samba de roda, ao palco ou às exigências do mundo do espetáculo, praticamente não figuram no repertório dos grupos. Isso não significa que essas modalidades de samba não sejam feitas nas comunidades, terreiros e casas de Cachoeira pelos próprios *sambadores* ou outros coletivos, como *rezadeiras*, *ogãs* e *caboclos*. Mesmo que reduzido e especializado no âmbito dos grupos, o samba segue diverso em outros contextos. Por outro lado, se a institucionalização dos grupos de samba de roda reduziu as formas tradicionais do samba, é inegável que ela permitiu a

absorção de novos elementos musicais e o contato com repertórios antes distantes dos *sambadores*. Ainda que disso resulte uma disputa de narrativas entre *sambadores* associados ao *tempo antigo* e *sambadores* mais jovens e abertos à mudança, o samba permanece flexível, mostrando-se capaz de se adaptar a diferentes contextos e de se reinventar de modo criativo.

Existe em Cachoeira um conjunto estável de repertórios, padrões rítmicos, formas melódicas e modos de cantar que está ao alcance da maioria dos cachoeiranos e funciona como uma espécie de língua franca. O samba não se reduz a esse conjunto. Essa estabilidade parcial, contudo, é necessária para que os *sambadores* possam negociar e produzir a diferença, sobretudo em contextos em que as variações de linguagem se sobressaem. Os *tiradores de chula* associados ao *tempo antigo* podem fazer críticas ácidas aos *sambadores* que só sabem cantar e tocar *corrido*, mas quando ambos os grupos se encontram em algum *caruru*, eles são capazes de *sambar juntos* dentro dos limites desse conjunto estável.

Podemos compreender essa questão através de uma categoria nativa, não aplicada diretamente ao samba, mas a ele associada: a *encruzilhada*. Mais que um espaço físico, a *encruzilhada* é um espaço cosmológico onde os diferentes se cruzam e se comunicam. A *encruzilhada* é o lugar de relação entre diferentes e, por isso, produz tanto a estabilidade momentânea dos encontros, essenciais para que os coletivos se formem e sobrevivam no tempo, como o embate que pode gerar a fricção e a produção do novo (Gomes dos Anjos, 2006). O termo nos permite pensar além do sincretismo (*idem*) e tem a vantagem de ser um conceito nativo que extrapola o universo de Cachoeira e possibilita a comunicação com outras concepções e agências Brasil afora.

A *encruzilhada* é onde mora Exu, orixá responsável pela comunicação e por quem tudo começa. Sempre que se canta no Candomblé, primeiro se canta a Exu. Sempre que se oferece comida, primeiro come Exu²¹⁰. Lembro de uma reunião para a discussão do Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais de que participei em 2012 na condição de representante da Organização das Nações Unidas. Nela estavam presentes cerca de vinte *pais e mães-*

²¹⁰ É comum que em festas de Exu se toque samba, como em uma festa que acompanhei no terreiro Lobanekum. A festa foi feita do lado de fora do barracão, voltada para a rua e para a conexão dos caminhos que é Exu.

de-santo de todo o Brasil. Em dado momento, uma das *mães-de-santo* ponderou que tradição era um conceito europeu que dizia respeito à origem e à sua permanência no presente. Ela então afirmou que o *povo-de-santo* não precisava falar de tradição, já que tinha Exu, ao mesmo tempo origem e movimento, princípio e transformação.

Exu também é o motor que provoca o movimento, aquele que tem domínio sobre os caminhos (Flor do Nascimento, 2016). Nesse sentido, Exu não apenas dá movimento ao mundo, como também coloca as coisas e os seres em comunicação entre si. Volto novamente à definição proposta por mestre Adó, de que o samba é um rio que tem o Candomblé e a capoeira em suas margens. Essa imagem ilustra o potencial comunicador do samba, de colocar os diferentes em relação. Isso vale para distintos universos tradicionais afro-baianos, como o Candomblé e a capoeira, mostrando que, local e historicamente, o samba opera como uma espécie de *encruzilhada* da vida cachoeirana, o local do encontro e da negociação da diferença. Não espanta que no momento em que essa população negra cachoeirana se encontrou em um novo contexto de negociação da diferença – dessa vez com o Estado e com o mercado do turismo e do espetáculo –, tenha sido novamente o samba a tomar a frente na mediação entre mundos distintos.

Ao falar de *Olojá*, qualidade de Exu que em muitos candomblés é o senhor do mercado, Flor do Nascimento (2016) distingue o mercado capitalista do iorubá. O primeiro opera pela lógica da acumulação a partir de contratos de trabalho, enquanto o segundo cria laços de sociabilidade que possibilitam a circulação não apenas de mercadorias necessárias à subsistência, mas também de pessoas e de *axé*. Essa circulação é essencial para o equilíbrio do mundo, porque o *axé* que não circula se perde. O regime das *tocadas* nos aproxima da lógica iorubana do mercado: auferir renda com o samba é essencial para a subsistência de muitas famílias cachoeiranas, mas a lógica que prepondera nas relações de trabalho dos *sambadores* é a da circulação de *axé*. Se o samba pode ser monetizado em uma *tocada*, assim será feito; porém, a não-monetização dessa atividade não impede que o samba circule por diversos contextos da vida cachoeirana através de diferentes coletivos.

Por sua vez, a monetização não significa que o samba passará a operar por uma lógica meramente utilitarista. Como vimos, o ideal é sempre levar o máximo de pessoas para o palco, mesmo que isso diminua o cachê que cada participante recebe por uma *tocada* (Csermak&Graeff, 2018). A atuação dos *sambadores* tampouco

resulta em uma reserva de mercado: mesmo que poucos cachoeiranos sejam *sambadores* profissionais ou excepcionais, todos são *sambadores* em potencial. Isso é diferente de afirmar que todos os tipos de samba pertencem a todos os cachoeiranos, o que não procede; a questão é que o samba é o *locus* onde todos os cachoeiranos podem se encontrar. Por isso, o samba não é dos *sambadores*, mas são eles os principais responsáveis por colocá-lo em circulação e, dessa forma, manter o *axé* circulando nessa *encruzilhada* musical. Nela rodam pessoas, entidades sagradas, coletivos, repertórios e instituições.

O samba faz a mediação entre os diferentes e coloca-os em relação. Se alguns repertórios cachoeiranos buscam um relativo isolamento para garantir a manutenção de suas formas tradicionais e *fundamentos*, o samba prima pela comunicação. Obviamente, todos esses repertórios estão em constante transformação e, ao mesmo tempo, em relação a formas tradicionais que lhes servem de referência. A diferença é como se portam frente ao risco de contaminação e mudança: em termos gerais, o samba se mostra aberto, sendo, talvez por isso, capaz de costurar distintas dimensões da vida dos cachoeiranos. Fosse fechado em formas, repertórios e coletivos específicos, como poderia ser a língua franca dos cachoeiranos?

No capítulo 4, citei uma entrevista que dona Estelita Souza Santana, uma finada irmã da Boa Morte, concedeu para Marques (2008, p.116). Nela, dona Estelita afirma que a Irmandade da Boa Morte foi *nascida da senzala*, mesmo lugar onde nasceu o samba, para depois dizer que a Boa Morte é *nascida do samba* e por isso que há samba na Festa da Boa Morte. Como acontece com Exu, o samba é ao mesmo tempo a origem e a transformação. A origem é a referência do *tempo antigo* que constantemente se atualiza no presente; essa atualização carrega em si permanência e transformação e, às vezes, é a própria mudança de formas que opera tal permanência²¹¹. Permanecer não é manter-se igual.

Embora alguns *sambadores* mais tradicionalistas se preocupem com a manutenção de técnicas ou formas musicais específicas, a maior parte dos cachoeiranos lida naturalmente com as transformações estilísticas do samba. A permanência, nesse caso, parece se referir mais à capacidade do samba de se manter

²¹¹ Como quando estruturas musicais sobrevivem atualizadas em um novo instrumento ou nos casos em que um *caboclo* insere novas cantigas ao repertório de um terreiro ou de um grupo de samba de roda.

como parte fundamental da vida cachoeirana que a formas musicais. É a capacidade do samba em operar como uma *encruzilhada* que está em jogo: comunicar pessoas, coletivos e seres sagrados; articular eventos separados e diferentes momentos de um mesmo evento; fazer a modulação entre repertórios musicais; apropriar-se dos territórios pela formação de uma roda; conectar os lugares da cidade através do cortejo; e produzir a diferença ao mesmo tempo que conecta com a origem.

Se o repertório Ketu/Nagô, por exemplo, prima pela estabilidade, é também porque o samba conclui os rituais quando há o relaxamento do sagrado; se as nações Ketu e Nagô não devem misturar o culto aos orixás com o culto aos *caboclos*, o samba assume a segunda função e ainda serve aos *caboclos* e outras entidades fora do espaço ritual do terreiro – nas ruas povoadas de entidades ou ainda nos cultos realizados em âmbito doméstico (Vale, 2018). Quando um *caruru* é *de preceito*, é preciso cantar os *sambas de Cosme e Damião*, mas o samba também representa um risco para a obrigação, pois coloca o evento em contato com forças que podem escapar ao controle de quem faz a oferta. Nas *rezas de santo*, o samba costura os repertórios de rezas e ladainhas do catolicismo popular com o culto doméstico aos orixás, modulando as equivalências entre uns e outros e permitindo que ora se afastem, ora se aproximem. A partir do estabelecimento do regime das *tocadas* e, especialmente, depois da chancela de patrimônio cultural, o samba se tornou uma *encruzilhada* para a relação entre *sambadores* e atores até então pouco presentes na vida cachoeirana, como gestores culturais, curadores, pesquisadores, jornalistas e produtores de música.

O samba, portanto, pode ser muitas coisas a um só tempo e é justamente essa multiplicidade ontológica que o coloca como *encruzilhada* da vida cachoeirana, possibilitando a relação entre diversos contextos e grupos sociais através de uma performance que atravessa a maior parte dos eventos musicais. A ideia de modulação ontológica proposta por Goldman (2015; 2017) nos ajuda a pensar que, em Cachoeira, a capacidade que os seres – humanos ou não – têm em assumir modos fluídos de existência está relacionada com o trânsito entre diferentes repertórios musicais. O cuidado com a transição entre repertórios é, em certos casos, fator imprescindível para a manutenção da ordem do mundo espiritual e da sua relação com os seres humanos – como no caso dos *toques* de Candomblé, dos *carurus* e das *rezas de santo*. Em outros,

saber transitar entre repertórios pode garantir o sucesso de uma festa ou mesmo a observância de certas regras morais.

Em todos os casos, no entanto, fica patente que os cachoeiranos possuem uma genuína preocupação com o que deve ser cantado em cada momento de um evento musical e como. É claro que os *sambadores* não são os únicos especialistas na modulação entre repertórios em Cachoeira: há também os *ogãs*, as *rezadeiras* e os maestros de bandas filarmônicas. Os *sambadores*, contudo, são aqueles capazes de transitar pela maioria dos eventos e repertórios da cidade, colocando-os em relação entre si através do samba. Para tanto, é justamente a flexibilidade de organização social e de formas musicais do samba que permite a sua capacidade de modulação ontológica.

Tal flexibilidade desafia as tentativas de sistematização musicológica do samba. Embora muito se tenha escrito sobre os diversos tipos de samba, qualquer definição categórica e fechada dificilmente será satisfatória, mesmo que parta de dados sólidos de campo ou da transcrição minuciosa de gravações. É claro que existem características musicais e extramusicais amplamente compartilhadas entre os *sambadores*. Entretanto, elas servem mais como referências gerais do que como regras bem definidas, havendo sempre um amplo espaço para que as diferenças operem sem ameaçar a identidade.

Poderíamos compreender o samba de modo similar à interpretação que Gomes dos Anjos (2006. p.22) propõe para as nações das religiosidades africanas: “não são essências identitárias pertencentes a indivíduos, mas territórios simbólicos de intensidades diversas, passíveis de serem percorridos por multiplicidades de raças e indivíduos”. A flexibilidade dos tipos de samba de Cachoeira não é só um signo de diversidade estilística, trata-se do próprio estilo que existe em variação. Isso permite um acontecimento que presenciei em alguns encontros com *sambadores* de diferentes localidades: eles tocam e cantam juntos sambas com diferentes “sotaques” sem que precisem enunciar entre si as diferenças. Estas são percebidas no próprio ato musical, sendo negociadas durante a performance nesse território percorrido por multiplicidades que é o samba.

Tal flexibilidade também aparece na execução da segunda voz de uma *parelha* na *chula*. Não é necessário que o *sambador* responsável pela segunda voz comece as

frases ao mesmo tempo que a primeira ou mesmo que acerte todas as palavras que ela canta. Caso não saiba aquela *chula*, o *sambador* que faz a segunda voz intui as palavras na medida em que os versos são cantados. Claro que de uma *parelha* que canta junto há muito tempo se espera sincronia, mas quando a *chula* cria o encontro entre diferentes, a sincronia não é uma questão relevante. Pelo contrário, o ruído na comunicação é constituinte da performance.

Isso não significa que as pesquisas sobre o tema devam se abster da descrição dos diversos tipos de samba; eu mesmo tentei fazê-lo. Tal descrição, porém, deve ser feita levando em conta a multiplicidade ontológica do samba. Em lugar de definir padrões de execução e regras de performance musical com exatidão, a análise se torna mais potente quando busca compreender por que se toca e canta um samba de determinada maneira em uma dada situação. Há um samba muito cantado em Cachoeira que, logo que cheguei à cidade, chamou minha atenção pela sua poesia um tanto quanto surrealista:

Me leva pra Salvador, morena
Me leva pra Salvador, morená
Eu tenho pena de morrer, deixar o mundo
Eu tenho pena de morrer, deixar o mundo
Se eu morrer o mundo pode se acabar
Meu coração só palpita por você, morena
Eu vou fazer dois avião pra nós voar

Veja bem que ao morrer é o mundo que se acaba, não a vida; a pena é de *deixar* este mundo. Esse mesmo sujeito, não satisfeito em construir um avião para que a morena que lhe faz palpitar o coração voasse, promete fazer dois: um para cada um. Como se diz em Cachoeira, *é muita ousadia*. Desde a primeira vez que ouvi esse samba, a imagem de duas pessoas voando lado a lado em dois pequenos aviões sobre o céu do Recôncavo Baiano nunca mais me saiu da cabeça. Involuntariamente, sempre prestei muita atenção nas ocasiões em que *sambadores* puxavam esse samba.

Na maioria das vezes que o ouvi, esse samba foi cantado como um *corrido*. Algumas vezes, como *barravento*. Certa vez, já no final do meu período de campo, ouvi Écinho de Acupe cantá-lo em *parelha* como uma *chula*, com nítidas variações melódicas e rítmicas em relação ao modo como ele é cantado na forma de *corrido* em Cachoeira. Eu havia naturalizado esse samba como um *corrido* porque estava acostumado a ouvi-lo assim. No entanto, ao escutá-lo como *chula*, reparei que sua

letra não segue o padrão de pergunta e resposta do canto responsorial do *corrido*. Sua estrutura poética de versos compridos e sem resposta se aproxima mais à da *chula*, de versos mais longos que o *corrido* e com resposta apenas ao final, esta cantada por outra *parelha* em versos mais curtos, o *relativo*²¹².

Assim acontece com diversos outros sambas que uma hora aparecem como *chula*, depois na forma de *barravento*, outras tantas que nem *corrido* e ainda podem ser cantados como *samba de caboclo*. Vatin (2005) mostra que há *cantigas de caboclo* com nítida relação melódica com cantigas de inquice da nação Angola. Aliás, a própria divisão entre o *samba de caboclo* e outros tipos de samba não é precisa. Alguns *sambadores* afirmam que aquilo que se canta nos *toques de caboclo* não deve ser levado para o repertório *da praça*. *Aquilo que se canta*, no entanto, não é uma forma fixa, mas um samba cantado e tocado de determinado modo em uma dada ocasião. Por isso, muito do que se canta nos *toques de caboclo* pode ser também ouvido em outros repertórios de samba dentro e fora dos terreiros. É possível que os próprios *caboclos* autorizem *sambadores* a inserir as suas cantigas nos repertórios dos seus grupos (Marques, 2003). Durante os *toques caboclo*, inclusive, as entidades podem introduzir novas cantigas e mesmo produzir alterações textuais e melódicas em cantigas já existentes, fazendo com que o repertório dos *caboclos* carregue elementos dos gêneros musicais de sua época e lugar (Béhague, 1976; Chada, 2006).

O trânsito entre todos esses repertórios é intenso. Na longa noite de um evento musical, os cachoeiranos podem passar por todas essas possibilidades de tipos de samba e modos de cantar. Ao mesmo tempo, o coletivo responsável por cantar e tocar samba pode variar amplamente e ser formado por *caboclos*, *ogãs*, *sambadores*, *rezadeiras*, grupos de samba de roda ou ainda pela combinação de algumas dessas e outras possibilidades de existência cachoeirana. Por isso, ainda que seja possível definir algumas características gerais e consensuais sobre o que é *chula*, *barravento* ou *corrido*, logo nos deparamos com uma situação que foge à regra e, com o tempo, a exceção se mostra regra. No caso do exemplo do “samba surrealista” citado há pouco, fôssemos analisar a sua estrutura poética, seria possível dizer que não se trata de um *corrido*, já que não apresenta o seu padrão de canto responsorial. Em Cachoeira, no

²¹² No exemplo mencionado, o *relativo* cantado por Écinho e sua *parelha* foi o verso *Candeia, candeia, o meu amor tá me chamando, candeia*.

entanto, a maioria dos *sambadores* provavelmente o apresentará como um *corrido*. Isso nos mostra uma característica fundamental do samba em Cachoeira: a flexibilidade de formas. A resposta de Zel do Samba (Entrevista em 09/02/2018) à minha pergunta sobre a diferença entre *samba de caboclo* e *barravento* ilustra bem essa questão:

Tem diferença porque não é atabaque, não é atabaque pro samba que a gente faz aqui pra palco, no samba de caboclo tem diferença. Inclusive o atabaque é outro, o atabaque já pega mais pesado, aquele negócio, e tem o agogô. É a mesma coisa, gã, agogô, tem pessoa que chama de um jeito, pessoa que chama de outro, mas é tudo a mesma coisa. O barravento: o samba de caboclo em si é um barravento, só que é tocado de instrumento diferente. É um barravento, é! Só que é tocado em instrumento diferente, mas esse samba é barravento também. Mas é porque o caboclo, a depender de quem tiver tocando, o samba de caboclo é um barravento, porque pra pegar no ritmo, só que mais elevado um pouquinho, mas é o mesmo ritmo. Duas mão, você bate duas mão no timbal, você toca com uma repicando e vem a timba. E no samba de caboclo você bate com duas, aí o rum²¹³ vai ter que marcar pro rum fazer aquela coisa. Mas enfim, é um barravento também, vem dar no mesmo (...). Só que é instrumento diferente, é por isso que é diferente. Não tem aquele ritmo da capoeira [canta o ritmo], ali já tipo, porque tem a capoeira corrida [regional] e tem a angola né. A angola é mais cadenciada, é a mesma coisa de ser um barravento tocado com viola, cavaquinho e violão. E é a mesma coisa de um barravento tocado na casa de Candombré, só que é instrumento diferente e o ritmo que é mais um pouco, no samba de roda é mais cadenciado e o samba de caboclo é mais pra frente.

Não se trata de variações de um mesmo tipo de samba, mas de um fenômeno de multiplicidade ontológica que se estende até a capoeira – a capoeira *regional* é entendida como *corrida* e a capoeira *angola* é compreendida através do *barravento*. Resumindo a fala de Zel: é tudo a mesma coisa, só que diferente. O samba pode ser muitas coisas ao mesmo tempo e, de acordo com o contexto em que acontece, transformar-se rápida e profundamente. É claro que há pontos de cristalização, o que bem nos mostra a institucionalização dos grupos de samba de roda ou os discursos de alguns nostálgicos *sambadores* associados ao *tempo antigo*. Contudo, mesmo esses *sambadores* não negam as múltiplas possibilidades de existência do samba. Pelo contrário: eles as cultivam. Por sua vez, os grupos de samba de roda parecem instituições sólidas à primeira vista, mas o constante revezamento entre tocadores ao longo de um *caruru* demonstra que, quanto mais próximo do regime dos *sambas de vizinho*, menos rígida é a sua organização.

²¹³ O *rum* é o atabaque mais grave do trio de atabaques do Candomblé, formado ainda pelo *rumpi* (médio) e pelo *lé* (agudo). O *rum* é, justamente, o atabaque que possui maior liberdade para fazer variações e improvisos.

Com o tempo, vemos que o grupo de samba de roda é um coletivo flexível que se acomoda de acordo com as relações sociais ensejadas por cada evento musical. Se o grupo de samba de roda representa uma necessária fixação dos coletivos que fazem samba, aumentando a sua capacidade de comunicação com diferentes contextos, outros coletivos de samba são feitos e desfeitos a todo tempo. De certo modo, o grupo é uma extensão cristalizada de coletivos que se formam ao redor de famílias estendidas, grupos de devotos ou *famílias-de-santo* e, como tais, estão sujeitos às suas instabilidades e reconfigurações constantes. Se mesmo as famílias estendidas cachoeiranas se recompõem constantemente – há sempre alguém saindo ou chegando para morar nos domicílios –, por que não se recomporiam os grupos de samba de roda?

No samba, tal qual no Candomblé, tudo é troca e circulação (Flor do Nascimento, 2016). Lembro-me de um *caboclo* repreendendo um *ogã* que, durante uma festa, não queria tocar para o *caboclo Sete Flechas* incorporado em mim. Tratava-se de um *caboclo* que não aparecia nas festas daquela casa e, para aquele *ogã*, era como se fosse um forasteiro, assim como era o seu *cavalo*. Frente à recusa do *ogã* em tocar algo alheio demais ao repertório da casa, outro *caboclo* ordenou que ele cantasse dizendo: *nesse buraco cabe todo mundo*. Se naquele *toque de caboclo cabia todo mundo*, é porque as próprias condições de existência são múltiplas, negociando e acomodando as diferenças de acordo com a situação.

É a capacidade de modulação ontológica do samba que permite que ele integre tantos contextos da vida de Cachoeira e seja operado por coletivos diversos, articulando repertórios de um sistema musical através da vasta gama de eventos musicais cachoeiranos. De modo vertiginoso, a cada tanto o samba passa de um coletivo a outro, de um evento a outro, de uma função a outra, de um repertório a outro, de um jeito de tocar a outro. Ao mesmo tempo, ele segue a ser compreendido pelos cachoeiranos como samba, mesmo que em constante transformação. O samba é uma *encruzilhada*. O *samba é um rio*. O samba é uma roda. A dança, a roda, a gira: o samba é movimento de corpos, repertórios e coletivos. Em Cachoeira, o samba faz a roda do mundo girar e, a cada vez que gira, a roda se reinventa...

Referência bibliográficas

ALBUQUERQUE, Wlamyra. **Algazaras nas ruas**: comemorações da independência na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. 144pp.

ANDRADE, Mário de. **Modinhas imperiais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1930]. 49pp.

ARAGÃO, Ricardo; RABELO, Miriam. Caboclos e Orixás no terreiro: modos de conexão e possibilidades de simbiose. **Religião e Sociedade**, v.38, n.01, p.84-109, 2018.

BARROS DE CASTRO, Janio Roque. O papel das manifestações culturais locais/regionais no contexto da turistificação das festas juninas espetacularizadas em Cachoeira – BA. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2009

_____. **Da casa à praça pública**: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano. Salvador: EDUFBA. 2012a. 340pp.

_____. A reinvenção do carnaval na extensão profana da Festa de Nossa Senhora da Ajuda na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 09, n. 01, p. 153-167, 2012b.

BÉHAGUE, Gehard. Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé baiano. **Afro-Ásia**, v.12, n. 01, p.129-141, 1976.

BRANDÃO, Rodrigo; CSERMAK, Caio. Mistério sempre há de pintar por aí: um olhar sobre a trajetória do reggae no Brasil. Em SESC SÃO PAULO. **Catálogo da exposição Jamaica, Jamaica!** São Paulo: Sesc São Paulo, p.56-69, 2018.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com asas**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009. 440pp.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas populares. Em **Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, p. 78-101, 2007.

_____. A economia do axé: Os terreiros de religião de matriz afro-brasileira como fonte de segurança alimentar e rede de circuitos econômicos e comunitários. Em **Alimento: Direito Sagrado**. Pesquisa Socioeconômica e Cultural de Povos e Comunidades Tradicionais de Terreiros. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, p. 37-74, 2011.

CHADA, Sonia. **A música dos caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: EDUFBA, 2006. 211pp.

_____. A prática musical no culto ao Caboclo nos candomblés baianos. III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. Anais. Salvador: EDUFBA, p.137-144, 2007.

COLARES DOS SANTOS, Arildo. **Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo**. Dissertação (Mestrado em Música) – USP, 2018.

COSTA DE CASTRO, Armando Alexandre. **A Irmandade da Boa Morte. Memória, intervenção e turistificação da festa em Cachoeira, Bahia**. Dissertação (Mestrado em Cultura&Turismo) – UESC, 2005.

CSERMAK, Caio. **Pro povo é festa, pra gente é outra coisa : cultura popular, raça e políticas públicas na Comunidade Negra dos Arturos**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UnB, 2013.

_____. Quem vem lá sou eu: a política do samba de roda em Cachoeira-Bahia. **Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, v.04, .01, p.45-70, 2017.

CSERMAK, Caio; GRAEFF, Nina. O “mesmo samba”: a profissionalização dos sambas de Cachoeira e a sua reificação em grupos de samba de roda. **Pontos de Interrogação**, v. 08, n. 02, p. 27-50, 2008.

DÖRING, Katharina. **O samba de roda no Sembagota**. Tradição e modernidade. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, 2002.

_____. **Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo**. Salvador: Pinaúna Editora, 2016. 256pp.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os Nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 2012, 14ª Edição. 280pp.

ESPASIANI, Jobi. **Educação musical: leitura de estudos sobre a modinha de salão carioca da primeira metade do século XIX**. Dissertação (Mestrado em Educação) – USP, 2016.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. **Revista Vórtex**, v.05, n.03, p.1-31, 2017.

FALCÓN, Bárbara. **O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico**. Salvador: Pinaúna Editora, 2012. 191pp.

FERRETTI, Sérgio. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: EDUSP; Arché Editora. 2013. 280pp.

FLAKSMAN, Clara. Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador, Bahia. **Revista de Antropologia da UFSCAR**, v. 09, n. 02, p. 153-169, 2017.

_____. "De sangue" e "de santo": o parentesco no candomblé. **Mana**, v. 24, n. 03, p. 124-150, 2018.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. *Olojá: Entre encontros - Exu, o senhor do mercado*. **Revista das Questões**, v. 01, n. 04, p.28-39, 2016.

FONSECA, Edilberto José de Macedo Fonseca. **O toque do gã: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, 2013.

FRAGA, Walter. **Encruzilhadas da liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. 2ª edição. 361pp.

GOLDMAN, Marcio. “Quinhentos anos de contato”: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. **Mana**, v. 21, n. 03, p. 641-659, 2015.

_____. Contradiscursos afroindígenas sobre mistura, sincretismo e mestiçagem. Estudos Etnográficos. **Revista de Antropologia da UFSCAR**, v. 09, n. 02, p. 11-28, 2017.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O Palácio do Samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1975. 206pp.

GOMES DOS ANJOS, José Carlos. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2006. 126pp

_____. Comentários à Mesa Redonda “Mestiçagens e (Contra)Mestiçagens Ameríndias e Afro-Americanas”. **Revista de Antropologia da UFSCAR**, v. 09, n. 02, p. 213-217, 2017.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. **Música e Cultura**, v.01, n.09, p.01-23, 2014.

_____. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. EDUFBA: Salvador: 2015. 164pp.

_____. “Samba de Roda as Heritage: From samba in the living room to ‘Masterpiece of Humanity’”, in: **Die Tonkunst**, v.10, n.04, 2016.

GRAEFF, Nina; OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Música entre materialidade e imaterialidade: os *tons-de-machete* do Recôncavo Baiano. **Mouseiom**, v. 01, n. 11, p. 72-97, 2007.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a mística afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000. 320pp.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, n.111, p.21-36, 2016.

IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia. **Cadernos do IPAC 9 - Terreiros de Candomblé: Cachoeira e São Félix**. Salvador: IPAC, 2015. 122p.

IPHAN – Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional. **Dossiê IPHAN 4:** Samba de roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006. 218pp.

_____. **Dossiê IPHAN 6:** Ofício das baianas de acarajé. Brasília: IPHAN, 2007. 96pp.

_____. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois.** Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil 2003-2010. Brasília: IPHAN, 2010. 120pp.

IYANAGA, Michael. O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. **Ictus**, v. 11, n. 02, p. 120-150, 2010.

KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. **Selected Reports**, v.1, n. 03, p. 115-146, 1970.

KOFES, Suely. Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, suas possibilidades e limites. **Cadernos Pagu**, n. 03, p.117-141, 1994.

_____. **Uma trajetória em narrativas.** Campinas: Mercado das Letras, 2001. 192pp.

KRAAY, Hendrik. Entre o Brasil e a Bahia: as comemorações do Dois de Julho em Salvador, século XIX. **Afro-Ásia**, n. 23, p. 47-85, 1999.

KUBIK, Gerhard. Oral Notation of some West and Central African time-line Patterns. **Review of Ethnology**, v. 03, n. 22, p. 169-176, 1972.

_____. **Angola in the black cultural expressions of Brazil.** New York: Diasporic Africa Press, 2013. 121pp.

LAMPARELLI, Mario. **Prosa nova de sambador antigo: Tradição oral e memória na geração de sambadores de Nelson Bispo dos Santos (1951-).** Exame de Qualificação (Mestrado em Ciências Sociais) – UFRB, 2019.

LEAL DO CARMO, Raiana Alves Maciel. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano.** Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, 2009.

LIMA, Ari. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano:** Música que se ouve, se dança e se observa. Salvador: Pinaúna Editora, 2016. 128pp.

LIMA, Vivaldo da Costa. **Cosme e Damião:** o culto aos santos gêmeos no Brasil e na África. Salvador: Corrupio, 2005. 62pp.

LOPES, Nei; SIMAS, Luis Antonio. **Dicionário da história social do samba.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 336pp.

LUCAS, Glaura. **Os Sons do Rosário:** o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004. 380pp.

LÜHNING, Angela. Música: coração do Candomblé. **Revista USP**, n. 07, p.115-124, 1990.

MACHADO SILVA, Bruno Goulart. **Encontros de culturas populares e tradicionais: mudança de contexto da cultura popular como política cultural**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UnB, 2017.

MAHIN, Luísa. Vozes de fé e devoção: uma etnografia do culto doméstico a Cosme e Damião em Cachoeira/Bahia. **Olhares Sociais**, v. 03, n. 02, p. 05-30, 2014a.

_____. Culto doméstico a Cosme e Damião em Cachoeira, Recôncavo da Bahia. IV Seminário do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais / UFRB Desigualdades, Violência e Criminalização da Pobreza, 2014b.

MARCELIN, Louis H. **A invenção da família afro-americana: família, parentesco e domesticidade entre os negros do Recôncavo da Bahia**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UFRJ/Museu Nacional, 1996.

_____. A linguagem da casa entre os negros do Recôncavo Baiano. **Mana**, v. 05, n. 02, p. 31-60, 1999.

MARQUES, Francisca Helena. **Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica**. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, 2003.

_____. **Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – USP, 2008.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Algumas práticas corporais na Renovação Carismática Católica. **Ciências Sociais e Religião**, v. 02, n. 02, p. 119-151. 2000.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 524pp.

MOTA, Fabrício. **Guerreir@s do Terceiro Mundo: identidades negras na música reggae da Bahia**. Salvador: Pinaúna Editora, 1992. 191pp.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. 110pp.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomuseológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000. 258pp.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. **As políticas da cultura: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – USP, 2016.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio do. **Bitedô: onde moram os Nagôs**. Rio de Janeiro: CEAP, 2010. 203pp.

_____. **Povoamento e formação social de Cachoeira**. Cachoeira: Edição independente, 2019a. 173pp.

_____. **Desordeiras Feiticeiras:** sobre rituais africanos na Irmandade da Boa Morte, 2019b. Texto inédito.

NKETIA, Joseph H. Kwabena. **Die Musik Afrikas.** 2ª edição. Wilhelmshaven: Noetzel, 1991. 337pp.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Capoeira, Samba, Candomblé:** afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991, 264pp.

_____. **Music as living heritage. An essay on intangible culture.** Edition EMVAS: Berlin, 2018. 211pp.

PAIXÃO FILHO, Hamilton Celestino da. **Da fábrica ao samba no pé:** o samba de Dalva. Appris Editora: Curitiba, 2018. 151pp.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé:** história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. 390pp.

_____. O mundo Atlântico e a constituição da hegemonia Nagô no Candomblé baiano. **Revista Esboços**, v. 17, n. 23, p. 165-185, 2010.

PINTO FILHO, Olavo. O coincidir dos santos. Imagens e reversões no candomblé nagô do Recife. **Revista de Antropologia da UFSCAR**, v. 09, n.02, p.135-151, 2017.

REIS, João José. Prefácio. Em: ALBUQUERQUE, Wlamyra. **Algazarras nas ruas:** comemorações da independência na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, p.13-18, 1999.

RIBEIRO, Anderson. Em busca de um diálogo afrocentrado acerca das cosmologias africanas. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 14, n. 01, p.01-17, 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Governo Lula. Em: RUBIM, Antonio Albino Canelas. (org.). **Políticas culturais no governo Lula.** Salvador: EDUFBA, p.09-24, 2010.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 247pp.

_____. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Revista Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SANTANA, Francisco Menistrel. **Batucada: experiência em movimento.** Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, 2018.

SANTOS, Edmar Ferreira. **O poder dos Candomblés.** Perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia. EDUFBA: Salvador, 2009. 212pp.

SANTOS, José Reginaldo dos. **A Retórica da Perda:** os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. 152pp.

SERRA, Ordep. **Rumores da festa: o sagrado e o profano na Bahia**. 2ª edição, Salvador: EDUFBA, 1999. 190pp.

SOUZA JUNIOR, Vilson Caetano de. A cozinha e os truques: usos e abusos das mulheres de saia e do povo do azeite. Em: CAROSO, Carlos, BACELAR, Jeferson. [orgs.]. **Faces da Tradição Afro-Brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida**. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, p.327-346, 1999.

SOUZA LIMA, Cássio Nobre de. **Viola nos sambas do Recôncavo Baiano**. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, 2008.

_____. **Samba chula enquanto world music: políticas públicas e produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano**. Tese (Doutorado em Música) – UFBA, 2017.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 258pp.

VALE, Maíra Cavalcanti. **Cachoeira & a inversão do mundo**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UNICAMP, 2018.

VATIN, Xavier. **Candomblé de Angola: musique rituelle afro-brésilienne**. Paris: Maison des Culture du Monde, 1999. 28pp.

_____. Música e Transe na Bahia As nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. **ICTUS**, v.03, n.01, p.07-17, 2001.

_____. **Rites et musiques de possession à Bahia**. Paris: L'Harmattan, 2005. 234pp.

_____. O desenvolvimento do Turismo Étnico n Bahia: o caso da cidade de Cachoeira. **26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Porto Seguro, 2008.

_____. Música e possessão: para além da eficácia simbólica? Em BASSI, Francesca; TAVARES, Fátima. **Para além da eficácia simbólica: estudos em ritual, religião e saúde**. Salvador: EDUFBA, p.247-260, 2013.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995. 196pp.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1974**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997. 322pp.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. **As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX**. São Paulo: Editora Funarte. 1995. 196pp.

WADDEY, Ralph. Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano. Em IPHAN – Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional. **Dossiê IPHAN 4: Samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN, p.102-153, [1981-1982] 2006.

WANDERLEY, Rodrigo Gomes. **Guerreiros do fogo: uma etnografia da “morte anunciada”**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UnB, 2016.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, n.157, p.55-72, 2007.

ZAMITH, Rosa Maria. O samba-de-roda baiano em tempo e espaço. **Interfaces**, v. 01, n. 02, p. 53-66, 1995.

Anexos

Anexo 1. Glossário básico

105: instrumento musical de percussão e sinônimo de surdo. O nome *105* provavelmente é derivado da circunferência original do aro deste tambor, mesmo que, atualmente, existam variações na circunferência dos exemplares desse instrumento usados pelos grupos de samba de roda de Cachoeira;

Axé: força vital que está presente em todas as coisas e seres. O *axé* pode *ser* inerente às coisas e seres: diz-se que tal pessoa ou tal lugar *tem axé*. É possível também que o *axé* tenha a propriedade de *estar* nas coisas e seres, habitando-as temporariamente e podendo ser transferido de modo intencional ou não. O *axé* é a força motriz do Candomblé. Os adeptos do Candomblé também se fazem conhecer como *povo do axé*;

Baiana: categoria feminina dedicada às mulheres negras de projeção social e que engloba as atividades de *quituteira*, *baiana de tabuleiro*, *sambadeira* e *irmã da Boa Morte*. Está associada, geralmente, aos trajes de *baiana*, que compreendem saias com anáguas, panos da costa, turbante e um tipo de chinelo conhecido como chagrim;

Bumba-meu-boi: em Cachoeira, o *bumba-meu-boi* é uma brincadeira infantil em que um homem se traveste de boi e persegue as crianças enquanto um grupo de tocadores o acompanha tocando e cantando sambas específicos dessa manifestação;

Barravento: tipo de *samba amarrado* e de regras rígidas de dança;

Caboclo: categoria de entidade sagrada que congrega os espíritos dos donos da terra e que também são cultuados nos terreiros de Candomblé de Cachoeira;

Cadência: qualidade rítmica do samba que pode ser bem traduzida por andamento na terminologia da música ocidental;

Caruru: evento musical cachoeirano de presença obrigatória do samba no qual há a preparação e distribuição desse prato, feito à base de quiabo. Geralmente o *caruru* é oferecido a santos, orixás ou como pagamento de promessas;

Chamada: frase melódica tocada na viola em terças paralelas e que serve, dentre outras coisas, como introdução dos sambas;

Charanga: grupos de músicos de sopro e percussão que animam cortejos nas festas de largo, *lavagens* e outros eventos da cidade;

Chula: tipo de *samba amarrado* cantado em *parelha* e no qual são comuns disputas e improvisos poéticos;

Complemento: função rítmica da percussão aguda que preenche os espaços deixados pela *marcação* e serve como referência temporal aos *sambadores*;

Correr a roda: regra de alguns tipos de samba em que a pessoa que entra na roda deve passar primeiro em frente aos músicos, cumprimentando-os com a dança;

Corrido: tipo de samba mais *pra frente* e de regras flexíveis de dança;

Esmola cantada: expressão musical e religiosa que toma a forma de um cortejo e que tem como objetivo arrecadar donativos para a realização da festa de algum santo ou da Santa Cruz;

Gritar: técnica antiga de cantar o samba, que consiste numa emissão de voz aguda e anasalada, sobretudo quando não se faz uso de microfones;

Lavagem: celebração em que *baianas* lavam ritualmente a porta ou as escadarias de uma igreja ou sede, purificando-as. São, normalmente, acompanhadas de *charangas* e costumam ser uma das primeiras atividades do calendário de diversas festas da cidade, como a Festa da Santa Cruz e a Festa de Nossa Senhora d'Ajuda;

Marcação: função rítmica da percussão grave que subdivide os tempos dos padrões rítmicos;

Miudinho: forma de dança que consiste num leve deslizar dos pés rentes ao chão, sendo mais comum entre as *sambadeiras* mais velhas;

Ogã (alabê): função masculina do Candomblé responsável pelos toques e cantos das cerimônias públicas e privadas;

Palanque: sinônimo de palco;

Parelha: dupla que canta em intervalos paralelos, sobretudo no *samba chula*, *barravento* e *cantigas de esmola*;

Presidente: nome dado aos donos e/ou dirigentes dos grupos de samba de roda;

Puxador: aquele responsável por fazer a voz principal nos grupos de samba de roda;

Relativo: verso curto cantado por uma segunda *parelha* que complementa o conjunto de versos mais longos cantado pela primeira *parelha* numa *chula*; no caso do *corrido*, o *relativo* é a resposta do coro aos versos principais cantados pela *parelha* ou pelo *puxador*;

Repique: frases agudas e improvisadas tocadas no timbal;

Reza: evento musical em que se cantam rezas e ladainhas para um santo específico. Ao final da *reza* normalmente se canta samba;

Samba amarrado: samba de andamento mais lento;

Samba de caboclo: tipo de samba tocado para os caboclos em momentos específicos das festas de *caboclo* nos terreiros de Candomblé;

Samba de vizinho: contexto em que acontecem os eventos musicais não ou pouco profissionais, estando associado a eventos musicais do *tempo antigo*, como *carurus* e *rezas*;

Samba pra frente: samba de andamento mais acelerado;

Sambadeira/sambador: os sujeitos reconhecidos como executores do samba, geralmente associados aos grupos de samba de roda;

Sambar: verbo que serve para designar o ato de dançar, cantar ou tocar samba;

Seresta: conjunto de repertórios dançados em casal e que agrega, principalmente, o bolero, a lambada e o arrocha;

Solto: contrário de amarrado e sinônimo de pra frente;

Taubinhas: dois pedaços retangulares de madeira percutidos um contra o outro, produzindo um timbre agudo que substitui as palmas com maior projeção sonora;

Terno: cortejo que segue atrás de uma banda ou de uma *charanga* por ocasião das festas de largo de Cachoeira. Os mais comuns são os *ternos* do Dia de Reis e da Festa de Nossa Senhora d'Ajuda;

Timba: instrumento musical de percussão e sinônimo de rebolo;

Tirar chula: cantar *chulas* em disputas musicais e poéticas com outros *sambadores*;

Tempo antigo: categoria local que se refere aos personagens e acontecimentos distantes no tempo e que contrastam com os personagens e acontecimentos do tempo presente;

Tocada: compromisso profissional para a realização de uma apresentação musical de um grupo de samba de roda;

Toque: pode ser tanto um evento do Candomblé, a parte pública dos rituais, como um padrão rítmico-melódico-acórdico tocado em um instrumento; e

Viola machete: viola diminuta e aguda composta de cinco pares de cordas de origem provável na Ilha da Madeira. Era o principal instrumento de cordas em Santo Amaro da Purificação e Saubara até a década de 1970, mas já não era encontrada em Cachoeira nesse período.

Anexo 2. Lista de entrevistas

1. **Dona Ana Olga.** *Data: 09/02/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Filha de dona Dalva, *puxadora* do Samba de Roda de Dona Dalva e coordenadora do Samba Mirim Flor do Dia;
2. **Antonio Moraes.** *Data: 21/03/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Ex-Secretário de Cultura municipal e ex-funcionário da Bahiatursa;
3. **Any Manuela de Freitas 1.** *Data: 04/12/2016 (entrevista pública concedida a terceiros durante a realização do Festival de Samba de Roda de Cachoeira em Salvador).* Neta de dona Dalva e *sambadeira* do Samba de Roda de Dona Dalva;
4. **Any Manuela de Freitas 2.** *Data: 18/10/2018 (entrevista concedida ao autor em Muritiba).* *Idem*;
5. **Bau do Samba.** *Data: 27/01/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Fundador e *presidente* do Samba de Roda Filhos da Barragem;
6. **Seu Carlito 1.** *Data: 26/09/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* *Sambador* e ex-integrante dos grupos Samba de Roda Esmola Cantada e Samba de Roda da Suerdieck;
7. **Seu Carlito 2.** *Data: 18/10/2018 (entrevista concedida ao autor e a Mário Lamparelli em Cachoeira).* *Idem*;
8. **César do Samba** *Data: 16/10/2018 (entrevista concedida ao autor em São Félix).* *Presidente* e fundador do Samba de Roda Filhos de Nagô de São Félix;
9. **Clarício Mascarenhas.** *Data: 01/05/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Maestro da banda filarmônica Minerva Cachoeirana e coordenador musical do Samba de Roda Esmola Cantada;
10. **Dona Dalva Damiana 1.** *Data: 09/02/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Fundadora do Samba de Roda da Suerdieck e principal referência do samba de Cachoeira;

11. **Dona Dalva Damiana** 2. *Data: 17/10/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira). Idem;*
12. **Seu Gilson**. *Data: 09/02/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Genro de dona Dalva, pandeirista do Samba de Roda de Dona Dalva e coordenador musical do Samba Mirim Flor do Dia;
13. **Jaime Cerqueira Pires**. *Data: 19/10/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Cavaquinhista do Samba de Roda Esmola Cantada, Samba de Roda Filhos de Nagô e de Juninho Cachoeira;
14. **Jorjão da Lyra**. *Data: 07/01/2019 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Saxofonista e vice-presidente da banda filarmônica Lyra Cecyliana;
15. **Lipinho**. *Data: 16/10/2018 (entrevista concedida ao autor em São Félix).* Vice-presidente do Samba de Roda Filhos de Nagô de São Félix;
16. **Meire de Cacaí**. *Data: 26/01/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Ex-vereadora por dois mandatos e *presidenta* do Samba de Roda Esmola Cantada;
17. **Mestre Adó**. *Data: 25/11/2018 (entrevista concedida ao autor e à Márcia Paraíso em Santo Amaro da Purificação).* Mestre de capoeira Angola.
18. **Mivó**. *Data: 26/11/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Dono do *bumba-meu-boi* da rua da Feira;
19. **Seu Nascimento**. *Data: 25/01/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Puxador do Samba de Roda Esmola Cantada;
20. **Nal Nego Bom**. *Data: 15/10/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Presidente do grupo Semente do Samba;
21. **Seu Pedro Galinha Morta**. *Data: 09/02/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Tocador de timbal de diversos grupos de samba de roda de Cachoeira e região;
22. **Tonho da Viola**. *Data: 20/10/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Violeiro do Samba de Roda Filhos da Barragem e do Samba de Roda Suspiro do Iguape;

23. **Valmir da Boa Morte.** *Data: 07/02/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Liderança política do *povo-de-santo*, funcionário da Irmandade da Boa Morte e coordenador do grupo musical Gêge-Nagô.
24. **Viana.** *Data: 26/11/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Violeiro de diversos grupos de samba de roda da cidade e músico de bandas de arrocha e pagode; e
25. **Zel do Samba.** *Data: 09/02/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira).* Presidente e puxador do Samba de Roda Filhos do Caquende.