



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

LETÍCIA MELLO LOPES CATETE

**“SAMBA NA VIOLA IOIÔ, SAMBA NA VIOLA Ô IAIÁ”:
RELAÇÕES DE GÊNERO NO SAMBA DE RODA DE CACHOEIRA-BA**

Cachoeira
2020

“SAMBA NA VIOLA IOIÔ, SAMBA NA VIOLA Ô IAIÁ”: RELAÇÕES DE GÊNERO NO SAMBA DE RODA DE CACHOEIRA-BA

LETÍCIA MELLO LOPES CATETE

Dissertação apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestra em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Rogério Penteado Júnior

**CACHOEIRA - BAHIA
2020**

FICHA CATALOGRÁFICA

C359 Catete, Leticia Mello Lopes.

"Samba na viola ioiô, samba na viola ô iaiá": relações de gênero no samba de roda de Cachoeira-BA. / Leticia Mello Lopes Catete. Cachoeira, BA, 2020.
220f., il.

Prof. Dr. Wilson Rogério Penteado Júnior

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento, Bahia, 2020.

1. Samba - Bahia. 2. Mulheres - Condições Sociais - Bahia. 3. Religiosidade. 4. Cachoeira - Bahia. I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 784.188807042

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB.

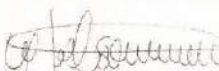
Responsável pela Elaboração – Juliana Braga (Bibliotecária – CRB-5/ 1396)
(os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL
SUPERIOR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

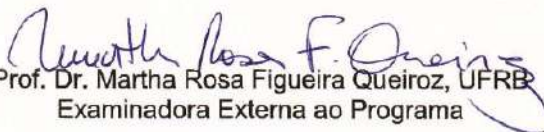
**“SAMBA NA VIOLA IOIÔ, SAMBA NA VIOLA Ô IAIÁ”:
RELAÇÕES DE GÊNERO NO SAMBA DE RODA DE
CACHOEIRA-BA**

Comissão Avaliadora da Defesa de Dissertação de
Letícia Mello Lopes Catete

Aprovada em: 10 de dezembro de 2020



Prof. Dr. Wilson Rogério Penteado, UFRB
Orientador



Prof. Dr. Martha Rosa Figueira Queiroz, UFRB
Examinadora Externa ao Programa



Prof. Dr. Osmundo Santos de Araújo Pinho, UFRB
Examinador Interno

*À Vovoinha,
com todo meu amor.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, sem a qual eu não seria. Meus/minha antepassados que nunca deixarão de ser presentes no corpo e na memória. Vovoinho, que me ensinou a curiosidade, o questionamento e a sede pelo conhecimento, de quem eu herdei muito mais do que os ossos compridos. Meu vô Juraci, alfaiate do samba, gaiato e apaixonado pela vida, que sempre nutriu uma intensa vontade de Bahia. Vovoinha, esteio e direção, dona do amor que eu carrego. E quem tá presente-perto, apesar da distância: Vovoida, sábia das palavras certas, eu sou carne sua. Minha mãe, leoa protetora que nunca poupou energia para que a gente pudesse caminhar e crescer, e que nutre em nós amor e cuidado sempre. Você é essencial. Pai, pelo entusiasmo com tudo que a gente faz, por sempre querer ver nossa criatividade fluindo, ouvir nossas vozes cantando e a gente dançando. Danda, que me acompanha desde bebezinha nas aventuras da vida, me dá gás de correr atrás e me inspira a me lançar no mundo. E Rá, meu denguinho, por todas as risadas e palhaçadas, pelas dancinhas, pelo aprendizado enorme de te ver crescer e crescer com você. Vocês são muito pra mim.

Agradeço em seguida Cachoeira e sua gente, que tão bem me acolheu por essas terras. O pessoal do samba, que mantém a vida pulsante no corrido e no barravento daqui. Dona Dalva, Mestre Ana Olga e Any Manuela, pelo trabalho essencial e incansável que mantêm com a Casa do Samba de Dona Dalva, referência máxima de Cachoeira por todo o mundo. Por serem tão receptivas, ativas, e fazerem tudo com a alma e a generosidade no coração. Mestre Jilson e Cleydisson, queridos e atenciosos, sempre com o sorriso no rosto e a energia de levar o legado adiante. Agradeço imensamente ao pessoal todo da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, que me acolheu com todo carinho e companheirismo, vocês são uma inspiração enorme em termos de comunidade, organização, diálogo, união. É lindo ver como levam a tradição como base e princípio, junto com as inovações e o diálogo entre as novas gerações e as mais antigas. Aprendo demais com vocês. Agradeço também a Zel e o Filhos do Caquende pela parceria e pelo trabalho importante que conduzem, que irradia energia para todo mundo. A Bau e o pessoal do Filhos da Barragem pela recepção e amizade, levando o brilho da Lagoa Encantada e carregando o ritmo do samba *pra frente* de Cachoeira.

Meu amor gigante por Gilvânia, amiga que me ensina tanto da vida, me faz dar risada, acarinha e dá o papo reto. Tianalva, senhora maior da narrativa cachoeirana, leonina firme que se derrete, que amadrinhou tantos migrantes por essas terras, sincera e amorosa. Nêga Loira e sua visão de 360 graus, suas considerações ímpares do mundo, sagacidade e espontaneidade, coração enorme, risos e apelidos que tanto nos divertem. Meire, pelo cuidado, sabedoria e força. Dona Jurema, pela percepção, cuidado e axé. Simone e Ninha, pelas noites divertidas, pelos papos, conselhos e cantorias, pela amizade. Dona Deninha e Regivan, pelas trocas e conversas, por nos receberem tão bem. Seu Iosa, pelos papos e violadas. À vizinhança da Manoel Vitória, esse pessoal tão companheiro e unido, que nos fez sentir em casa e em paz.

Ao Danilo, por tudo.

À turma dxs migrantes forasteiranxs: Edelsio Lima Ju, sou grata pela enorme felicidade de ter você na minha vida. Você é das pessoas mais lindas e verdadeiras que eu já conheci, que me ensina a trilhar essa caminhada na parceria e na sinceridade. Te amo. Andressa dos Prazeres, que entrou na minha vida com um raio, ventania, me sacodiou e cativou. Agradeço pela união de nossas vozes, pela partilha dos caminhos e por me ajudar a crescer. Rainha das palavras, das ideias e das ações, te devo muito. Gustavo Menezes, Guga, com seu jeito sereno, disposição pra todas as horas, atenção, carinho e cuidado. Te

admiro e agradeço demais. Dico, querido, agradeço pela alegria, energia, trocas de ideia e bateções de balde. Aprendo muito contigo. Eduarda Gama, Dudinha, obrigada por fazer tanta coisa acontecer, por estar presente e entregue em processos tão cruciais, pela espontaneidade e verdade que você sempre emana, pela força do teu canto e expansão criativa. Silvia Leme, Sil, obrigada pela leveza, pelo movimento, pela profundidade. Você me ensina o que é difícil em mim, e foi essencial nesse percurso. Natália Araújo, Nah, de ritmo e vida, obrigada pelas risadas, as histórias e aventuras, por ser energia. Com você os dias são mais luminosos. Rwolf Kindle, Rwolfinho, base e referência primeira em Cachoeira, não estaríamos aqui hoje se na fosse por ti. Que grato cruzamento de caminhos esse nosso! Agradeço a calma, a arte, a voz, a alma, o abraço. És gigante. Gabriela de Yemanjá, Gabi, minha irmã, agradeço demais por nossa conexão, pelo que você me faz perceber, sentir. Pelos cuidados, as palavras e gestos, a intensidade. Carol Lopes, Carol do Côco, agradeço pela animação, o sorriso largo, pelas nossas cantorias e batucadas, pelo afeto leve e o corpo solto. Lulu, maravilhosa, você é muita coisa! Obrigada por atualizar o nosso agora, por ser vibrante e futura. Você é incrível. Nathália Luz, Nathi, agradeço a serenidade, as palavras mansas, o engajamento. Sua forma de levar, o respiro. Você me ensina a calma. Pedro Levorin, Lêvo, queridão, agradeço as vibes, o dengo, o suor, os banhos de chuveirão, os fins de semana no 'sítio'. Tu é puro brilho. Felipe da Silva, Lipe, agradeço por ser companheiro, curioso, musical, lyrico, disposto, comprometido. Te admiro muito. Marina, pelas iniciativas, a efervecência, por seu jeito de ver o mundo e compartilhá-lo, pela pungência da vida. Ema Ribeiro e Gabi Palha, por fortalecerem a caminhada, pelas brincadeiras, festas, acolhimento. Por serem essas artistas tremendas, essas pessoas verdadeiras e amigas.

Clara, irmã do coração, agradeço por todas as vidas, perto ou longe, pelo sempre. Família também é isso. Anginha, pelo amor de coração, de pensamento, do avexo da saudade. Aprendo sempre muito contigo. Luíza Poca, pela atenção e leveza, por participar de tantas fases da vida e crescer junta. Ao dindo e à dinda, por acreditarem tanto em mim. Gloria, Jorge e Biel, obrigada por todo o apoio e carinho, por terem me abraçado e me acompanhado verdadeiramente. Vocês foram importantíssimos nesse processo todo e moram no meu coração. Agradeço também ax's Amaral e à família Alves de Carvalho, que me acolheram e por quem nutro grande carinho.

Meus companheiros de jornada, a começar por Caio Csermak que foi meu guia inicial nesse mundo do samba de roda de Cachoeira, meu muito obrigada sincero! Meu mano Mario Lamparelli, brilhante, sagaz e queridíssimo, presepeiro, um dos pesquisadores mais responsa que eu já conheci, pessoa comprometida, ética, sincera, generosa, que tem um coração do tamanho do mundo. Marcinha, por sempre nos receber tão bem em sua casa e ser essa mulher radiante. Marluce Neri, minha amiga, companheira de todos os momentos nessa aventura de mestrado, com seu equilíbrio e ternura, sempre cuidadosa, meiga, comprometida, justa, que me apoiou tanto durante esses anos: eu não teria conseguido chegar até aqui sem você e a sua amizade. Mulher inteligente, observadora, curiosa, investigadora, que tem o mundo inteiro à sua frente e de quem sou muito honrada de poder chamar de amiga. Ax's colegas da turma de 2018.1 do PPGCS, pelos bons tempos que passamos juntos, das cervejas na beira do Paraguaçu aos bolos de aniversário surpresa, e é claro pelas contribuições durante todas as aulas e seminários que vivemos. Vocês são foda. Ao prof. Wilson Penteado, por aceitar ser meu orientador e por ter paciência e fé no processo. À profa. Francisca Helena Marques, pelas generosas contribuições durante a qualificação, e por ser tão acolhedora, atenciosa, engajada, grande pesquisadora e pessoa de luz. E pelxs queridxs Martha Rosa e Osmundo Pinho, pela leitura atenciosa e diálogo franco e generoso durante a defesa desta dissertação.

“SAMBA NA VIOLA IOIÔ, SAMBA NA VIOLA Ô IAIÁ”: RELAÇÕES DE GÊNERO NO SAMBA DE RODA DE CACHOEIRA-BA

RESUMO: Esta pesquisa busca compreender o samba de roda a partir de suas relações de gênero em Cachoeira-BA, considerando aspectos relevantes das relações sociais e contextos culturais da vida cachoeirana, em especial aquelas que dizem respeito à religiosidade. Este é um trabalho de cunho etnográfico, feito com base em registros em campo, atenção a letras de samba e entrevistas. Trata-se do assunto da dança no samba de Cachoeira, dando relevo especial à agência dos homens na mesma. A discussão sobre sexualidade e erotismo nas manifestações culturais afro-brasileiras faz-se presente, pois constata-se que certa leitura do samba de roda restrita ao binarismo de gênero e ao heterocentrismo ignora uma parte importante das interações provocadas pelo samba em Cachoeira, interações estas que não se enquadram a modelos discursivos canonizados tanto no imaginário geral sobre o samba de roda, como na literatura sobre o mesmo. A ligação do samba com a religiosidade é considerada à luz do gênero, levando em conta a natureza dos eventos, letras, danças, agências espirituais, especialmente a influência dos Caboclos, e dinâmicas interpessoais. Atenção especial é dada à manifestação cultural da esmola cantada, protagonizada pelo grupo Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, na qual questões ligadas ao gênero e aos diálogos intergeracionais ganham destaque. São investigadas concepções e atuações dxs protagonistas do samba – sambadeiras, tocadores, puxadores, e frequentadorxs, atentando para uma categoria que eu nomeei “organizadorxs da roda”. Os papéis dessxs protagonistas e suas características relacionadas às concepções de gênero são discutidos, trazendo suas vozes como partes constitutivas do arranjo textual em coro polifônico.

Palavras-chave: samba de roda; gênero; religiosidade; Cachoeira-BA.

ABSTRACT: This research seeks to understand the *samba de roda* according to its gender relations in Cachoeira-BA, considering relevant aspects of the social relations and cultural contexts of life in Cachoeira, especially those that concern religiosity. This is an ethnographic study, based on field records, attention to samba lyrics and interviews. The matter of dance in the samba of Cachoeira is considered, giving special emphasis to men's agency in it. The discussion on sexuality and eroticism in Afro-Brazilian cultural manifestations is present, as it appears that a certain reading of *samba de roda* restricted to gender binarism and heterocentrism ignores an important part of the interactions caused by samba in Cachoeira, and these interactions do not fit into canonized discursive models present both in the general imagination about samba de roda and in the literature regarding it. The connection between samba and religiosity is considered in the light of the category of gender, taking into account the nature of the events, lyrics, dances, spiritual agencies, especially the influence of the *Caboclos*, and interpersonal dynamics. Special attention is given to the cultural manifestation of *Esmola Cantada*, led by the group Esmola Cantada Ladeira da Cadeia, in which issues related to gender and intergenerational interactions are highlighted. Conceptions and performances of the protagonists of the samba are investigated – *sambadeiras*, musicians (*tocadores*), lead singers (*puxadores*), and “regulars” (*frequentadores*), paying attention to a category that I named “the circle organizers” (*organizadorxs da roda*). The protagonists' roles and their characteristics related to gender concepts are discussed, bringing their voices as constitutive parts of the textual arrangement in a polyphonic choir.

Keywords: samba de roda, gender, religiosity, Cachoeira-BA.

SUMÁRIO

Apresentação: “<i>Dona da casa, me dê licença, me dê seu salão para vadiar</i>”...	9
1. “<i>Se quiser sambar...</i>”	16
1.1 Um voo rasante sobre Cachoeira	16
1.2 “ <i>Cai no samba ioiô</i> ”	21
1.3 Aniversário de Cachoeira, 2019	34
1.4 Samba, umbigada e erotismo?	40
1.5 Festa de Santo Antônio de Seu Tonhozinho Tororó, 2018	52
1.6 Entrevista com <i>Dona</i> Antônia Bispo dos Reis Santos (Toninha) e <i>Seu</i> Antônio Alves dos Santos (Tonhozinho Tororó)	61
2. “<i>Foi Deus quem mandou vadiar</i>”	68
2.1 Samba de reza e de caruru	68
2.2 Samba de caboclo	80
2.3 Esmola Cantada	99
2.3.1 Breve histórico da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia	103
2.3.2 “Tirando esmola com muita alegria”	111
2.3.2 i. Saída para a Ladeira Manoel Vitório	118
2.3.2 ii. Saída pela Ladeira da Cadeia	129
2.3.2 iii. A Lavagem	132
2.3.2 iv. Festa da Santa Cruz	141
2.4 Interdições religiosas ao samba: efeitos, negociações e desvios	143
3. “<i>Bate na mão, sapateia no pé, quero ver rapaziada</i>”	149
3.1 Sambadeiras, tocadores e puxadores	149
3.1.2 Indumentária	173
3.2 Festa de largo e frequentadorxs: gêneros e atuações	183
3.2.1 Entrevista com Jorge Lima	186
3.2.2 “Quem samba fica, quem não samba vai embora”	190
3.2.3 Trechos de entrevista com Tikal Babado	199
4. Considerações finais	204
5. Referências	211

Apresentação: “*Dona da casa, me dê licença, me dê seu salão para vadiar*”

Esta investigação busca compreender o samba de roda a partir de suas relações de gênero em Cachoeira. O objeto de pesquisa nasce do confronto entre o que se constata na bibliografia sobre o samba de roda e o que se vivencia em campo nesta cidade do Recôncavo baiano, partindo daquilo que diz respeito à questão que envolve homens e dança. Um aspecto que costuma ser destacado na literatura a respeito da manifestação é a demarcação de papéis de gênero definida pela separação entre homens tocadores e mulheres que dançam, o que supostamente engendraria uma dimensão erótica vivida no diálogo entre homem e mulher, considerado elemento *sine qua non* no desenrolar do evento:

O samba de roda pode ser visto também como arena privilegiada para um diálogo altamente codificado entre homens e mulheres. O erotismo é um componente estrutural do samba, expresso não só pelos corpos dos participantes, mas também pelas mais variadas interjeições e comentários, inclusive aqueles relativos aos conflitos por ciúmes (Waddey, 1981:33). De maneira geral, considera-se que no samba de roda e, como de hábito com mais rigor no samba chula, o papel típico do homem é tocar, enquanto o da mulher é sambar. (Iphan, 2006, 36-37).

O que acontece, então, quando, em uma cidade do Recôncavo (mas não se limitando apenas a ela), os homens têm por hábito dançar o samba, ou sambar¹? E quando são homens *amassando o barro*², é possível haver estes “diálogos altamente codificados” de natureza erótica? Haveria o caso de não se tratar de erotismo, mas de outras disposições, em diferentes situações? Por que a literatura não destaca os momentos no samba em que homens dançam com mulheres, ou em que dançam juntos entre homens, ou mulheres com mulheres? Estes diversos diálogos entre gêneros e, possivelmente, sexualidades descaracterizariam o samba de maneira essencial, ou alterariam a dinâmica básica do samba de roda? Foram essas algumas das minhas inquietações iniciais ao vivenciar de perto o samba de roda de Cachoeira, que é tão múltiplo e tão legítimo quanto qualquer outro. Busco, portanto, neste trabalho, compreender as relações de gênero no samba de roda de Cachoeira, considerando aspectos relevantes das relações sociais e contextos culturais da

¹ O substantivo *samba* designa uma série significados ligados ao mesmo fenômeno: ele é, ao mesmo tempo, o gênero musical, uma música específica deste gênero (“ela compôs um samba incrível”), o evento (“vou pra um samba em...”), o grupo (“o samba *de fulano/de tal lugar*”), e a dança (“ela tem um samba lindo”). De maneira similar, o verbo *sambar*, no Recôncavo, pode querer dizer tanto ‘executar a dança do samba’, como ‘tocar/cantar o samba’. Por isso, é preciso sempre prestar atenção ao contexto para entender de qual fenômeno se trata, lembrando que no samba, todos os fenômenos são conectados e indispensáveis, e compõem uma mesma manifestação.

² Expressão analógica que designa a dança do samba, referente ao movimento dos pés no trabalho de preparar o barro para fazer a construção de casas com este material.

vida cachoeirana, especialmente relacionados à religiosidade em ligação com samba de roda. Levo em consideração alguns dos pontos cegos da literatura acerca do samba de roda, oriundos de um viés ideológico preso a categorizações binárias e fixas de papéis de gênero opositivos, para pensar como estas normas, que existem em grande parte nos discursos oficiais e muitas vezes são ditas e reproduzidas pelos fazedorxs culturais, são de fato desafiadas e postas em cheque na prática.

Este é um trabalho de cunho etnográfico. Os registros fotográficos e em vídeo contribuíram sobremaneira na análise e construção textual, onde tento trazer detalhes dos eventos vividos, a partir também de anotações em caderno de campo. O trabalho inclui atenção a letras de samba e entrevistas com sambadeiras, tocadores, puxadores e frequentadorxs. O uso do “x” no lugar das desinências de gênero é adotado neste texto como forma de desviar dos imperativos androcêntricos das línguas neolatinas. Tal uso está inserido no contexto de escolhas linguísticas postas em prática por movimentos feministas e *lgbtqi+* ao redor do mundo. Opto por não usar a vogal *e* como desinência neutra de gênero, como preferem algumas pessoas, dado à sua ocorrência em muitas palavras enquanto marcadora do gênero masculino ou do plural generalizante marcado pelo masculino (como em ‘mestre’, ‘frequentadores’, etc.). Em busca de uma padronização que facilitasse a leitura, optei pelo uso do ‘x’.

Partindo de uma preocupação que se tornou, justificadamente, quase que obrigatória nas etnografias, especialmente a partir dos ditos *estudos culturais* e das críticas de autorxs *pós-coloniais*, que vão desde pioneirismo de Frantz Fanon com *Pele Negra, Máscaras Brancas* nos anos 50 (FANON, 2008), se consolidando institucionalmente nos anos 1960 com a criação do Centre for Contemporary Studies (CCCS) da University of Birmingham, e ganhando força a partir dos anos 1980 com autorxs como Stuart Hall, Paul Gilroy, Homi Bhabha, Edward Said, Gayatri Spivak, Lila Abu-Lughod, Sherry Ortner, para citar algumas, compartilho do incômodo sobre como lidar de forma apropriada com uma cultura que não é minha de origem, me deparando com questões de representação, imposição de autoridade etnográfica, não-reciprocidade das interpretações culturais e relações desiguais de poder.

Reconhecendo a importância das discussões sobre lugar de fala que ganharam relevância nas discussões culturais brasileiras nestas primeiras décadas do século XXI (RIBEIRO, 2017), e que postulam que não se deve falar *por* alguém ou reivindicar legitimidade ao tratar sobre realidades que não são nossas próprias, faço eco das palavras da artista, acadêmica, psicóloga e travesti macumbeira Castiel Vitorino Brasileiro que, ao defender um aprendizado de “um tempo não da identidade, mas do corpo”, reivindica para si

mesma não um local de fala, mas um “local de falha”³. Ao longo dos quatro anos em que venho morando em Cachoeira, tenho sido muito feliz por poder aprender tanto com o povo daqui. Tenho ainda muito a aprender. No decorrer da feitura desta pesquisa, procurei construir relações de confiança e transparência com as pessoas que contribuíram para com este trabalho. Assumo minha posição de privilégio enquanto mulher branca, sudestina, acadêmica e de classe média em meio a uma cidade do interior da Bahia, majoritariamente negra – segundo o último Censo de 2010, 40,6% da população do município se autodeclarava preta e 46,4%, parda⁴ – e com grandes discrepâncias sociais e econômicas, sendo a maioria de seus habitantes pertencentes às classes populares – o salário médio mensal dos trabalhadores formais em 2018 era de 2 salários mínimos, e o percentual da população com rendimento nominal mensal per capita de até 1/2 salário mínimo (em 2010) era de 48,6%⁵.

Reconhecendo a grande dificuldade de fazer evidente a autoridade de sujeitos contribuintes da pesquisa, dando destaque epistemológico e analítico a suas contribuições, trago como tentativa de romper (ainda que de maneira tímida, mínima e “falha”) o monologismo do texto etnográfico, a estratégia de me aproximar da polifonia textual (BAKHTIN apud CLIFFORD, 2002). Assim, busco valorizar uma característica importante da música negra, que vem se perdendo na sede de Cachoeira: o canto polifônico. O canto feito em harmonia de mais de uma voz, característico das *parelhas* de cantadores/puxadores de samba, outrora muito presente por toda a extensão de Cachoeira, vem se perdendo na zona urbana da cidade, restando presente apenas no grupo da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia. Ainda assim, no samba de roda, as vozes ganham corpo nas *respostas* aos versos dos samba, cantados também por quem não faz parte dos grupos. Busco reforçar a potência da multiplicação das vozes em um texto que procura se aproximar da polifonia, ao trazer transcrições de entrevistas completas ou em trechos longos, na intenção de que nelas x leitor/a ativx possa entrever significados que eu mesma talvez não alcance, num “texto aberto sujeito a múltiplas reinterpretações” (CLIFFORD, 2002, p. 49). Acredito, com James Clifford, que

³ Palestra proferida em Cachoeira em 24/09/2019, em que a autora adiciona à citação de seu livro, inserindo o “quero um local de falha” antes de “quero um local de vida” (BRASILEIRO, 2019, p. 14)

⁴ Fonte: SIDRA-IBGE - Tabela 3175 - “População residente, por cor ou raça...”, disponível em <<https://sidra.ibge.gov.br/Tabela/3175#resultado>>. Completando os dados, 10,4% da população cachoeirana se autodeclarou branca, 2,2% amarela, e 0,4% indígena. Creio que a autodeclaração enquanto “amarela” se dá não por identificação racial de origem asiática (não existe uma comunidade de origem asiática que tenha contado com 696 pessoas em Cachoeira em 2010), e sim em decorrência da categoria de cor êmica “amarelo/a” usada para descrever pessoas que têm a pele clara com uma certa “subtonalidade amarelada”, arrisco dizer.

⁵ Fonte: IBGE Cidades - Panorama - Trabalho e rendimento. Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/cachoeira/panorama>>.

[o]s informantes são indivíduos específicos com nomes próprios reais - nomes que podem ser citados de forma modificada quando necessário. As intenções dos informantes são sobredeterminadas, suas palavras, política e metaforicamente complexas. Se alocadas num espaço textual autônomo e transcritas de forma suficientemente extensas, as declarações nativas fazem sentido em termos diferentes daqueles em que o etnógrafo as tenha organizado. A etnografia é invadida pela heteroglossia⁶. (Ibid, p. 55)

Ademais, nas transcrições das entrevistas, optei por um estilo um tanto saramagueano que evitasse quebras bruscas de turnos de fala. Adoto um estilo “corrido” de escrita dos diálogos, fazendo dançar as palavras ao estilo do samba corrido de Cachoeira. Para tanto, sinalizo a mudança de turno de enunciador/a a partir da letra que representa seu nome, anunciada de antemão. Dessa maneira, evito travar o texto com parágrafos, travessões e nomes repetidos, a fim de trazer para o relevo da escrita um pouco da oralidade da conversa com seu ritmo próprio, sua qualidade prosódica tão cara, “unidade mínima da linguagem em ação” (GUSMÃO apud COUTINHO, 2010 [2008]). Pois, se “falar é fazer música” (SARAMAGO, 2004, apud COUTINHO, 2010 [2008]), conforme acreditava José Saramago, dentro de um texto onde o diálogo ganha destaque através da oralização da escrita, concordo com o escritor quando ele coloca:

Para mim, o leitor deve ter um papel que vai mais além de interpretar o sentido das palavras. O leitor deve pôr música, interpretar a partitura do texto de um modo muscular, de acordo com a sua respiração e o seu próprio ritmo (SARAMAGO, 2010, p. 330 apud CAVALCANTE, 2018, p. 173).

E, como a *conversa* é tão crucial para o samba, fiz a escolha de manter colocações feitas por mim durante as entrevistas, ao invés ocultar minha voz como se ela lá não tivesse estado presente. A maioria das entrevistas feitas eram semiestruturadas, com algumas perguntas pré-planejadas, sendo que durante elas eu também me coloquei, dei opiniões e fiz comentários, mantendo o clima de conversa próximo às interações que temos no dia a dia.

No primeiro capítulo, tratarei do assunto da dança no samba de Cachoeira, dando relevo especial à agência dos homens na mesma. Trago referências dos estudos de dança e

⁶ A heteroglossia é a presença de múltiplas perspectivas e significados em uma enunciação/texto, informadas pelo do contexto social e ligadas às múltiplas vozes presentes em uma única enunciação. “Para Bakhtin, preocupado com a representação de todos não-homogêneos, não há nenhum mundo cultural ou linguagem integrados. Todas as tentativas de propor tais unidades abstratas são constructos do poder monológico. Uma "cultura" é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções. Uma "língua" é a interação e a luta de dialetos regionais, jargões profissionais, lugares-comuns genéricos, a fala de diferentes grupos de idade, indivíduos, etc.” (CLIFFORD, 2002, p. 49)

da antropologia da dança para pensar algumas questões, especialmente aquelas relativas a gênero, nesse contexto. A discussão sobre sexualidade nas manifestações afro-brasileiras também está presente, pelo fato de uma parte considerável da literatura sobre samba trazer o assunto à baila com centralidade ou até mesmo como uma “origem” do samba ligada ao erotismo, de maneira que algumas interpretações e explicações ficam condicionadas por esta visão. Relatos etnográficos do campo provocam a tomada de atenção a diversas situações instigantes da cena cultural do samba em Cachoeira. Meu enfoque aí direciona-se mais diretamente a questões de gênero e sexualidade, por perceber que certa leitura do samba de roda restrita ao binarismo de gênero e ao heterocentrismo ignora uma parte importante das interações provocadas pelo samba em Cachoeira, interações que não se enquadram a modelos discursivos canonizados tanto no imaginário geral sobre o samba de roda, como na literatura sobre o mesmo.

O campo também trouxe de maneira central a questão da religiosidade no âmbito do samba de roda da cidade, assunto que será tratado no segundo capítulo desta dissertação, atentando para maneiras como gênero e religiosidade se atravessam. Para além das toadas em eventos públicos comemorativos de datas como o aniversário da cidade, inauguração de aparelhos públicos e reinauguração daqueles que passaram por obras, entre outros eventos de cunho institucional da prefeitura, o samba geralmente é feito em eventos de origem religiosa, sejam eles ligados ao catolicismo ou ao Candomblé (ou ambos a um só tempo). Os eventos religiosos que têm o samba como componente fundamental podem ser de maior ou menor porte, incorporados ao calendário da prefeitura ou aos calendários domésticos, podem se dar em lugares de culto, espaços públicos ou residenciais ou, de certa forma, borrar provisoriamente a fronteira entre estes últimos. As cerimônias religiosas que têm o samba como parte integrante são extremamente variadas, organizadas por agentes mais distintos e tendo um tipo de participação e desenrolar diferente para cada caso. É dada atenção a eventos como rezas, carurus e festas de caboclo em sua relação com o samba de roda e o gênero. A consideração do papel dos Caboclos ganha relevância, especialmente no que tange à corporalidade no samba sambado no meio da roda.

Minha proximidade com o grupo Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, onde fui generosamente acolhida, permitiu uma vivência profunda junto ao grupo. Destino uma porção relevante do segundo capítulo à manifestação cultural da esmola cantada, muito presente no Recôncavo adentro, mas que carece de registros e trabalhos acadêmicos relacionados a ela. Adentro na história e práticas do grupo da Ladeira da Cadeia, através das quais também podemos entrever questões de gênero. Mesmo em eventos que não têm

motivação original religiosa, a religiosidade está presente nos repertórios tocados, cantados e dançados, ainda que de forma latente. Isso pode trazer aproximações ou causar afastamento de pessoas em relação ao samba, a depender de suas religiões. Por essas razões, a religiosidade ganha relevância nesta pesquisa, e é pensada também em relação às questões de gênero. Busco investigar algumas das motivações religiosas para que se faça um samba; descobrir histórias pessoais de santo e samba; examinar eventos que são passados entre gerações, através de ligações familiares ou tradições comunitárias de motivação religiosa e que tenham o samba como parte integrante.

Percebi que o engessamento dos papéis de gênero na literatura sobre o samba possivelmente se dá por causa de um privilegiamento da perspectiva dos sambadores⁷ e sambadeiras que compõem os grupos de samba, o que acarreta uma conseqüente secundarização, em termos de consideração, de outra parte indispensável de agentes nesse contexto: xs frequentadorxs. A grande maioria das pessoas que participa na dança, nas palmas, no coro, na roda em si, é composta por essa massa criativa, semi-constante e dinâmica de pessoas que definem como vai funcionar a roda, que trazem cada uma o *seu* samba em brincadeira com o dx outrx, que ocasionam esse intenso encontro cheio de surpresas, humor, calor e originalidade. Sem frequentadorxs dispostxs a sambar, o samba “não anda”, os tocadores não tocam direito, como eles mesmos reclamam; a magia não acontece. E é na espontaneidade dxs frequentadorxs que surgem novas dinâmicas, que “regras” e expectativas são quebradas, que outros parâmetros são estabelecidos. Por sua intensa mobilidade, estudar essa dimensão do evento torna-se um enorme desafio, um enigma sem respostas únicas que compõe uma cartilha de surpresas.

O terceiro capítulo tratará sobre xs protagonistas do samba: puxadores, tocadores, sambadeiras e frequentadorxs. Serão discutidos os papéis de cada um desses grupos de protagonistas e quais são suas características constitutivas, perpassadas pela questão do gênero, o que será apoiado em observação participante e também em entrevistas. Investigo como papéis de gênero definem funções dentro dos grupos e em contraste com as rodas espontâneas que surgem nos eventos; como relações ligadas a expressividades, corporalidade e protagonismos são agenciadas; e como a dança do samba se relaciona com o gênero em Cachoeira. Trago também a contribuição de frequentadores

⁷ Esse termo foi cristalizado, principalmente a partir da patrimonialização do samba de roda, como querendo dizer “homens que fazem samba”, principalmente aqueles pertencentes a grupos. Essa nomenclatura foi, então, adotada por grande parte dxs integrantes dos grupos e agentes culturais do samba de roda. No entanto, em algumas partes, entre xs mais velhxs, ‘sambador’ é usado apenas aquele que *puxa o samba* ou *grita a chula*. Os outros homens envolvidos no fazer musical do samba são chamados de *tocadores*.

dos sambas de largo de Cachoeira: Jorge Lima é o que eu chamo de “organizador da roda”, e Tikal Babado é um assíduo frequentador do samba que desafia a rigidez das normas de gênero nesse contexto.

CAPÍTULO 1. “*Se quiser sambar...*”

1.1 Um voo rasante sobre Cachoeira

Quem chega hoje à sede⁸ da cidade de Cachoeira, “Cidade Heroica” do Recôncavo da Bahia, pode se deparar com diferentes cidades, a depender da época do ano e da duração da estadia. Dentre xs que estão de passagem, há quem venha atrás da experiência de imergir em uma atmosfera colonial, vagar em meio ao casario antigo tombado que figura entre ruínas abandonadas – as quais, vez por outra, literalmente tombam ao chão. As casas e sobrados coloridos do centro, com suas fachadas barrocas preservadas pelo Iphan desde 1971, a profusão de praças e largos, o imenso rio Paraguaçu, com suas águas escuras reguladas pela maré, sobre a qual passa a antiga ponte Dom Pedro II ligando à vizinha cidade de São Félix em meio a um grande vale, atraem as vistas de turistas de toda parte do Brasil e do mundo. Se hoje a cidade vive uma intensa circulação de pessoas, o turismo certamente é um dos principais fatores que contribuem para tal, fazendo Cachoeira se destacar entre outras cidades do Recôncavo nesse quesito. A alcunha de “Heroica” chama atenção para o fato de ter sido aqui que se deu a histórica batalha que, iniciada a 25 de junho de 1822, reuniu combatentes – dentre elxs a célebre Maria Quitéria – para garantir a independência da Bahia, passo importante na luta pela independência do Brasil do reino de Portugal. Por essas razões, a cidade também ficou conhecida como “Monumento Nacional”.

Isto posto, é o fator cultural que talvez atraia a grande maioria dos viajantes. Esse aspecto ganha especial relevo para a política do município, onde as pastas do turismo e da cultura se combinam em uma única Secretaria de Cultura e Turismo. Este modo de organização difere da posição adotada pelo governo estadual da Bahia desde fins de 2006, de acordo com o *site* institucional da Secretaria de Cultura da Bahia (SecultBA), segundo a qual:

A Secretaria da Cultura e Turismo foi criada em 1995, pela Lei nº 6.812 de 18 de dezembro, com a finalidade de “executar a política governamental destinada a apoiar a cultura, preservar a memória e o patrimônio cultural do Estado e promover o desenvolvimento do turismo e do lazer”. Embora a gestão conjunta das políticas governamentais de cultura e de turismo tenha gerado alguns ganhos, a submissão

⁸ Sede é a categoria usada localmente para referir-se à área urbana do município, onde se localiza o centro administrativo e comercial da cidade e onde se dá o processo de tombamento arquitetônico do patrimônio em estilo colonial do “centro histórico” de Cachoeira. A população urbana de Cachoeira contava com 51,2% da população do município no último Censo de 2010, sendo que relevantes 48,8% viviam na zona rural. Esta última conta com uma vasta extensão territorial em torno da sede. Nesta dissertação, nos debruçaremos apenas sobre o centro urbano, ou seja, a sede de Cachoeira.

da cultura à lógica do turismo levou ao estreitamento da concepção de cultura e à subsequente atuação limitada do Governo do Estado neste campo. A cultura baiana passou a ser baseada nos estoques culturais do Recôncavo e os investimentos concentraram-se na capital.

A eleição de um governo popular na Bahia trouxe uma mudança significativa sobre a forma de conceber e gerir a cultura na Bahia. Entendida como toda criação simbólica do ser humano, a cultura passa a ser um valor em si e, por consequência, demandou a criação de uma secretaria específica para a área. Então, por solicitação do governador eleito Jaques Wagner e da equipe de transição de governo, a Secretaria de Cultura foi separada do Turismo, de 28 de dezembro de 2006. (SecultBA, acesso em 17 ago. 2019)

Já as gestões municipais de Cachoeira apostam justamente na cultura como força motriz do turismo na cidade, e atua com base em um calendário intenso de eventos culturais de grande porte, sendo fortemente tributário das manifestações culturais de herança africana deste território. Pensando a relação do samba de roda com o turismo nacional e internacional em Cachoeira, Rosa Maria Zamith argumenta:

A imagem da cidade deveria espelhar o seu lado “histórico” e “tradicional”. O samba-de-roda faz parte deste conjunto “tradicional”, como uma marca da cultura local, pois é uma expressão musical vernacular. A cidade, através da televisão, telefone, rádio e imprensa em geral, está em contato com o Brasil e com as notícias internacionais. Entretanto, o “antigo” é valorizado, pois através dele, a cidade pode se projetar. (ZAMITH, 1995, p. 59)

Conhecida como a “Cidade do Feitiço” (SANTOS, 2009) por seu enorme número de casas de Candomblé, muitas delas centenárias, a cidade abriga a Irmandade da Boa Morte, confraria composta inteiramente por mulheres negras que, tendo-se transferido da capital Salvador para Cachoeira no início do século XIX, foi responsável pela alforria de centenas de pessoas escravizadas, abrindo brechas em meio aos poderes escravocratas. Ativa até hoje e respeitada internacionalmente, a Boa Morte obedece a preceitos secretos seguindo as tradições católica e do Candomblé. Todo ano, em agosto, promove a Festa da Boa Morte, liderada pelo protagonismo ancestral de sacerdotisas negras (MARQUES, 2009), e reúne centenas de turistas, ajudando a compor a rota do chamado “turismo étnico” relacionado à diáspora afro-atlântica. Outros eventos tradicionais da cidade incluem a procissão do Terno de Reis em janeiro (que há poucos anos voltou a ser festejado por iniciativa de Dona Dalva); a Festa de Yemanjá, no segundo final de semana de fevereiro; o São João Feira do Porto, que desde 1972 movimentava a cidade com suas atrações musicais e sua enorme feira à beira-rio; as saídas da Esmola Cantada e Festa da Santa Cruz em agosto/setembro; os carurus de Cosme e Damião em setembro (e também outubro, para estes santos ou outros erês); a Festa de Nossa

Senhora d'Ajuda com seus *ternos* em novembro; a Festa em louvor a Santa Bárbara em dezembro, entre outras – calendário este notadamente composto por celebrações populares de origem religiosa.

Na maioria dessas festas, uma presença é certa: a do samba de roda. Personalidade icônica no Brasil, a cachoeirana Dona Dalva Damiana de Freitas é considerada uma das grandes matriarcas do samba de roda, e todo ano diversos grupos de cultura popular viajam a Cachoeira para pedir sua bênção; documentaristas, pesquisadorxs e jornalistas vêm durante o ano inteiro para gravar peças audiovisuais com ela e seu grupo, o Samba de Roda Suerdieck. A ex-charuteira, que foi a primeira pessoa a organizar um grupo de samba de roda de maneira institucional para apresentações públicas, hoje conta seus 92 anos de idade e ostenta o título de Doutora Honoris Causa, concedido pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Signatária do documento que pedia o registro do samba de roda como patrimônio imaterial do Brasil, que culminou em sua indicação como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco outorgado em 2005, Dona Dalva é tida como pioneira em termos de apresentações públicas de grande porte com o samba de roda, incluindo-o no circuito de eventos culturais de grande público e estimulando um processo de formalização e busca de profissionalização de outros grupos de samba de roda na região.

Nos eventos de grande público ou *festas de largo*, promovidos ou apoiados pela prefeitura de Cachoeira, os grupos de samba de roda se apresentam no palco, a uma distância vertical de quem participa 'no chão'. Nessas ocasiões, é certo que xs frequentadorxs irão formar rodas palmeadas, no centro das quais se destinarão à dança do samba, que acontecerá paralela a outras *performances* (individuais, em dupla ou grupais) fora das rodas. Em eventos dessa natureza, os grupos que fazem a tocada se apresentam em sua formação completa, contando com um número de integrantes que varia de dez a vinte sambadores e sambadeiras – apenas dois grupos em Cachoeira, o Samba de Roda Suerdieck e o Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, contam com um conjunto de sambadeiras em sua formação.

Mas este formato de grande espetáculo não é o único em que se dão os sambas: eles acontecem em sedes de associações de bairro e de grupos de samba de roda (que às vezes consistem no mesmo espaço), em festas em quadras esportivas, em rezas e em festas domiciliares, nas ocasiões mais diversas. Dependendo da estrutura, muda-se o formato do evento: às vezes há palcos pequenos ou diferença de degrau que separe os grupos de samba de roda dxs frquentadorxs, outras vezes estxs estão no mesmo nível, o que facilita que uma roda se forme incluindo os grupos como parte do círculo, promovendo maior intimidade ao evento como um todo. Às vezes os recintos ficam apertados de gente, às vezes há folga maior.

A sonorização das tocadãs costuma ser bem alta independentemente do lugar, mas a qualidade do equipamento varia a depender do evento.



Samba na sede do grupo Samba de Roda Filhos do Caquende, no bairro do Caquende - 09/09/2018
(foto da autora)

O tipo de samba mais tocado em Cachoeira é o *corrido*, havendo também a ocorrência do *barravento*, que é tocado com menos frequência e geralmente por menos tempo durante as apresentações. A diferença entre os dois tem a ver tanto com o toque e o andamento (geralmente mais lento, no caso do barravento), quanto com a coreografia: no barravento, a dança ao centro da roda só pode ser feita quando os puxadorxs tiverem parado de cantar e quando ficam só os instrumentos. É feita de maneira individual no centro da roda, de maneira que a pessoa que está *sapateando* passa a vez para outra da roda a partir da umbigada, que pode também variar com outras formas mais comuns de sinalização: batendo uma palma para a outra, levantando um dos pés na direção da perna/dos pés da outra, abrindo os braços em direção à outra, e assim por diante. Em Cachoeira, há quem diga que o barravento é a mesma coisa que o *samba chula* (que ficou conhecido como sendo característico da região de Santo Amaro), e há quem negue. Sobre o uso dos termos chula e relativo em Cachoeira, Francisca Marques (2003) nota:

“Chula” nos pareceu uma denominação usual para os versos ou letras de samba. É comum ouvir-se, inclusive, que “o puxador tira a chula”, ou que “o caboclo tirou uma chula”. No entanto, é justamente na estrutura do verso que permeiam, no nosso entender, questões ainda pouco claras a respeito do samba. Embora o termo “relativo” seja amplamente utilizado pelos “nativos” não há entre os pesquisadores uma clareza descritiva quanto ao seu uso e ao que ele realmente seja. (p.75)

Chamando a atenção para a distinção principal a partir da regra coreográfica, Marques sintetiza as diferenças entre as modalidades de samba corrido e barravento:

Comparativamente o samba corrido tem andamento mais acelerado que o barravento. Percebemos também que o puxador conduz e controla todo o samba. Ele tem opção de chamar pelo instrumental, ou não, para voltar a um mesmo ou introduzir um outro samba. Já o barravento é também chamado “samba pontuado”, “samba amarrado” ou “samba de parada”. Na teoria nativa, no barravento, a chula pode também ser tirada solo pelo puxador e ser respondida como segunda voz por duas ou mais pessoas. O samba de barravento pode também apresentar uma estrutura interna de caráter poético denominada relativo (Zamith 1995:62). Nas informações obtidas por informantes confirmou-se, como sugeriu Waddey (1981:254), que o relativo é um verso que complementa a chula. O relativo pode ser improvisado ou não, da mesma forma que pode dar continuidade ao tema da chula principal ou mudar completamente o sentido do verso. Percebe-se, no entanto, que as diferenças entre samba corrido e barravento são 211 inerentes à performance coreográfica. No samba corrido “samba todo mundo junto” dentro e fora da roda, no samba de barravento a introdução na roda é feita depois de tirada a chula (ou ainda feito o relativo) e a partir do chamado da viola entrando “uma pessoa de cada vez”. (Ibid, p. 210)

De qualquer maneira, por mais que haja momentos, em geral didáticos, destinados a ensinar xs presentes como funciona a regra coreográfica do barravento, quem reina nos sambas de Cachoeira é mesmo o samba corrido, bem mais acelerado e que permite variadas dinâmicas na dança, como veremos mais adiante. O que é constante é a presença da roda (mesmo que, às vezes, de maneira intermitente e com diâmetro reduzido), em que sambam pessoas de todos os gêneros, idades, raças, cores e procedências – algumas frequentadoras assíduas, outras esporádicas, e outras eventuais, que estão apenas de passagem.

Foi na condição de migrante que eu me tornei frequentadora do samba de roda de Cachoeira. Vim morar nesta cidade, junto com meu companheiro, em finais de 2016, ainda sem ter estabelecido vínculos significativos e sem qualquer garantia de subsistência. Deixava para trás o caos metropolitano do Rio de Janeiro, sua violência que ataca de todos os lados, seus engarrafamentos no transporte público, suas zonas e castas, e também a maior parte dos meus relacionamentos e redes de afeto. Cachoeira me recebeu com carinho. Através de grupos em rede social online ligados à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, que

tem em Cachoeira seu Centro de Artes, Humanidades e Letras, conseguimos um lugar para ficar até acharmos uma casa. Mais de uma pessoa me falou, assim que eu cheguei, “Cachoeira te prende ou te manda embora”.

Felizmente, ela me prendeu. No meu primeiro ano na cidade foi que eu vim a desenvolver laços verdadeiros com o samba de roda. Eu já tinha um contato leve com a manifestação, através de ocasionais rodas que aconteciam no estado do Rio de Janeiro e também através de aulas de danças afro-brasileiras que cheguei a fazer por um breve período com a maravilhosa dançarina e coreógrafa Aninha Catão no Instituto dos Pretos Novos (IPN), no bairro da Gamboa, zona portuária do Rio. Mas o samba maior da minha vida até então era o samba carioca mesmo, samba do meu avô Juraci, samba de casa e de rua. Chegando em Cachoeira, me deparei com uma realidade inteiramente diferente. O “miudinho” do qual se ouve cantar nos sambas de lá se enchia de sentidos e ganhava plenitude quase ontológica neste território. Mas mais do que isso: o samba de roda, com todas as suas especificidades e variações, mesmo dentro de uma única cidade, permite várias interpretações individuais e coletivas, que se manifestam tanto na composição e apresentação dos grupos, como na interação dxs frequentadorxs, peças fundamentais para o desenrolar do evento.

Passei a frequentar os sambas em Cachoeira e me encantar com toda a sua pluralidade. Conforme fui me interessando mais e mais e começando a vislumbrá-lo como tema de pesquisa, minha curiosidade sobre como se desenrola o samba, especialmente em relação às dinâmicas de gênero envolvidas, foi crescendo. Um dos amigos que Cachoeira me deu nesse primeiro ano de morada foi o etnomusicólogo Caio Csermak, que estava aqui pesquisando o samba de roda e para quem eu fiz algumas transcrições de entrevistas, depois de apresentada pela nossa amiga em comum, Sílvia Leme. Foi Caio quem primeiro me apresentou a alguns tocadores e sambadores de Cachoeira. Em nossas conversas e a partir do compartilhamento de ampla bibliografia sobre o tema, uma coisa me chamou atenção em especial, um aspecto que costuma ser destacado na literatura a respeito da manifestação: a suposta dimensão erótica vivida no diálogo entre homem e mulher.

1.2 “Cai no samba Ioiô”

No Dossiê do Samba de Roda, documento produzido pelo Iphan como fruto da pesquisa empreendida a partir da inscrição da manifestação no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2004 e que fundamentou a candidatura do samba de roda à III Proclamação

das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, há uma minúcia ao descrever os movimentos ‘graciosos’ e ‘sensuais’ quando estes se referem às mulheres (a quem se destina a centralidade na dança), mas não se entra em detalhes quanto à dança que os homens executam. Em seguida, temos uma passagem que é ilustrativa da diferença linguística ao considerar a boa execução do evento:

Em todo caso é importante notar que a relação entre homens tocando e mulheres sambando é algo fundamental para o bom desenrolar de um samba. A boa sambadeira estimula o tocador, do mesmo jeito que o samba bem tocado, e muito particularmente a viola bem tocada, estimulam a sambadeira. (IPHAN, 2006, p. 37).

Para se falar da “boa sambadeira”, usa-se a voz ativa: é ela quem, diretamente, estimula o tocador – este também referido no individual –, revelando uma sedução direcionada da mulher para o homem. Já quando se fala da importância da atuação masculina, não há menção mais ao “tocador”, e sim o uso da voz passiva: quem estimula a sambadeira não é exatamente o tocador, mas sim “o samba bem tocado” e, em especial, “a viola bem tocada”. No caso do samba chula ou do barravento, tal escolha pode ser justificada pelo fato de as mulheres entrarem individualmente na roda, enquanto o samba é tocado pelo conjunto dos sambadores. Porém, a viola, à qual é dado destaque, é tocada por um sambador específico. De qualquer maneira, a responsabilidade pela sedução recai sobre a mulher, que é classificada como “boa” sambadeira (a pressupor que exista seu contrário, a ‘má sambadeira’), sendo que seu oposto binário não fica evidente (o bom ou mau sambador).

Na ocasião da “palestra musicada” com Roberto Mendes e mediação de Xavier Vatin, que teve lugar no auditório do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB no dia 28 de junho de 2017, o cantor, compositor e violonista discorria sobre o samba chula, atentando para aspectos estruturais, sociais e etnomusicológicos da modalidade de samba. Roberto Mendes ia explicando e tocando violão, enquanto contava anedotas de sua experiência junto a sambadores de Santo Amaro e região. Em determinado momento, após uma pergunta sobre diferença entre os sambas de Santo Amaro e Cachoeira, o palestrante fez uma fala em que dizia que a pessoa sabe que se trata de samba de roda de verdade se, quando fecha os olhos, vem a imagem de uma bunda rebolando. O samba diretamente associado a essa parte do corpo, que é essencialmente sexualizada e cujo termo tem origem africana (presente no quimbundo [e no quicongo] conforme salientou o próprio palestrante), me chamou a atenção. A incisiva referência à bunda rebolante da mulher como

definidora do verdadeiro samba diz bastante sobre uma certa mirada sobre o assunto, por parte de quem o pesquisa.

Uma coisa que parece evidente no caso de Cachoeira, e que não aparece, senão de forma bastante passageira, na literatura sobre o samba de roda do Recôncavo, é que os homens por aqui sambam, sim. O Dossiê do Iphan destaca que essa seria uma possibilidade de fato no samba corrido, que é a modalidade dominante por estas terras cachoeiranas e do entorno (São Félix, Muritiba, Maragogipe...). No entanto, mesmo no barravento, respeitando sua regra coreográfica de entrar apenas um/a dançante no meio da roda por vez, e somente quando estiver na parte instrumental, homens entram para dar seu sapateado e, mesmo quando não entram voluntariamente, é comum que se dê umbigadas ou gestos afins para chamá-los à roda nestas ocasiões, gestos estes muitas vezes executados pelas sambadeiras mais tradicionais e antigas da cidade.

O Dossiê do Iphan é bastante categórico ao afirmar: “Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres na dança, enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina [...]” (IPHAN, 2006, p. 23) Diz ainda que, ainda que seja possível os homens sambarem, eles o fazem de maneira diferente, de acordo com Antônio Correia de Souza, de Mutá: “A diferença é que a mulher se sacode mais do que o homem. A gente nasceu pra sambar no pé e a mulher para se requebrar” (Ibid, p. 37). Na parte do documento dedicada especificamente à dança, na página que abre a seção, dois terços são cobertos por uma enorme foto, de autoria de Luiz Santos, em que se vê o grupo Filhos de Nagô, de São Félix, com seus tocadores todos uniformizados, dispostos em semicírculo, e um homem dançando bem ao centro, virado para o grupo. No entanto, o texto fala apenas da execução do miudinho pelas sambadeiras, com a seguinte descrição:

Como os músicos normalmente estão posicionados no fundo do círculo, de frente para *as sambadeiras*, ou ao lado *delas, elas* saem dançando o miudinho, se requebrando e se deslocando no espaço geral em direção aos músicos, para dançarem bem próximas e de frente para eles, numa espécie de monólogo corporal, que, embora seja reverencial e respeitoso, também é exibicionista. (Ibid, p. 53, grifos meus)

O texto, que parece a descrição exata da cena retratada na foto diretamente acima no Dossiê, só que referindo-se apenas às sambadeiras – quando na foto quem samba é um homem –, não deixa de parecer um pouco irônico (apesar de não intencional, com toda certeza). De qualquer maneira, é significativo que a cena se localize em São Félix, cidade irmã de Cachoeira. Serve de registro da atuação dos homens na “dança”

do samba nessa ‘altura’ do Recôncavo. O resto da seção continua a referir-se aos passos e meneios da dança como se esta fosse executada somente pelas mulheres. A coreografia de “correr a roda” é descrita mais adiante, da seguinte maneira:

(...) a sambadeira se desloca – geralmente no sentido anti-horário – aproximando-se fisicamente de cada músico, como se estivesse dançando não só em resposta ao que ele toca, mas para ele, reverenciando o que ele faz, ao mesmo tempo em que exhibe o que ela é capaz de fazer. Sendo assim, a regra coreográfica de *correr a roda* acaba por revelar não só a interdependência da música com a dança, mas também o relacionamento entre o músico que toca o samba, que geralmente é do sexo masculino, com a dançarina sambadeira, que geralmente é do sexo feminino. (Ibid, p. 54)

De fato, observa-se que a referida coreografia, mesmo em Cachoeira, costuma ser executada geralmente por mulheres. Também é verdade que sua execução pelas mulheres mais novas é rara, sendo as senhoras mais velhas que mantêm sua regularidade. Uma cena digna de nota, porém, pôde ser observada em campo. No lançamento do segundo CD do grupo cachoeirano Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, em 26 de maio de 2018, no museu da Fundação Hansen Bahia, houve um dado momento em que o grupo cantou o tradicional samba que versa “Corre a roda mulher/ Corre a roda/ O homem não sabe correr/ Corre a roda mulher/ Corre a roda/ A vida do homem é beber”⁹, e só havia mulheres dançando na roda, à exceção de Tikal. Tikal, que também é chamado de Babado, é como o senhor José Carlos da Conceição é conhecido. São felista, é presença constante nos eventos culturais de São Félix e Cachoeira. Chama a atenção dxs moradorxs das cidades e também de turistas, muitxs dxs quais pedem para tirar foto com sua pessoa.

Isso porque ele, homem negro que na maioria das vezes se refere a si mesmo no masculino e se reconhece enquanto homossexual, ou *viado*, só usa roupas consideradas femininas: saias, blusas decotadas, muitos brilhos, lenços e turbantes na cabeça, bem como eventuais perucas, cachecóis ou lenços no pescoço e maquiagem colorida. Sua relação com as vestes foi tema da dissertação de Baga de Bagaceira, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB, intitulado *Choqueer de monstro: Tikal Babado e Pai Amor e os modos de sentir e perceber suas vestes em Cachoeira-BA*. Desafiando as prescrições de

⁹ Este samba, por sua expressão de uma demarcação clara dos papéis femininos e masculinos no samba de roda, foi utilizado como título de dois importantes trabalhos sobre samba de roda no Recôncavo: a tese de doutorado de Daniela Maria Amoroso, intitulado “Levanta mulher e corre a roda: Dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira” (2009), e da dissertação de mestrado de Edjanara Mascarenhas Conceição, intitulada “Corre a roda mulher, corre a roda, o homem não sabe correr. Corre a roda mulher, corre a roda, a vida do homem é beber: Identidades e performances de gênero nos grupos de Samba de Roda “Filhos do Paraguai/Segura Véia” e “Filhos de Dona Cadú” (2016).

gênero na maneira como se veste e sendo por isso uma figura desviante no quesito gênero, Tikal, conscientemente ou não (ele podia não estar prestando atenção à letra) era o único homem a dançar um samba que não apenas diz da incapacidade dos homens de realizarem a referida coreografia, como convida as mulheres a “correrem a roda”, o que, de praxe, é executado por elas no momento em que a música é cantada. Este é um caso exemplar de samba no qual à letra cantada há uma coreografia específica correspondente, que neste caso é marcada por papéis de gênero (a foto abaixo não corresponde especificamente a este momento).



Tikal de camisa com brilhos, saia preta e adereço de quadril com franjas e Djalma com uniforme da seleção brasileira de futebol, ambos sambando no lançamento do segundo CD do grupo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, 26/05/2018 (foto da autora)

No caso de uma sociedade “ocidentalizada”¹⁰ como a brasileira, onde a colonialidade definiu esquemas culturais dominantes oriundos da Europa que incluíam a divisão de seres humanos em gêneros binários (opositivos) baseados primariamente nas diferenças anatômico-fisiológicas entre órgãos genitais e sistema reprodutor, as definições de homem e mulher (e dos domínios do masculino e do feminino) enquanto uma série inescapável de

¹⁰ Uso *ocidentalizada* entre aspas pois entendo que esta ocidentalização não se deu por inteiro e não dá conta das múltiplas características da sociedade brasileira. Ainda assim, a configuração formal/institucional brasileira, com suas leis, sistemas político, econômico, educacional e moral/ideológico, dentro de suas vigências e prescrições, tem o molde “ocidental” como referencial hegemônico.

atributos essenciais, disposições, inclinações e funções sociais hierarquicamente definidas ficou sedimentada, de maneira que muitas vezes sexo e gênero são usados de forma intercambiável. Ao considerar as categorias de gênero como tendo sido impostas à sociedade iorubana através da colonização, Oyeronke Oyewumi (2018) reflete sobre a lógica classificatória do Ocidente como sendo uma que é definida acima de tudo pela biologia, ou seja, através de uma lógica de “in-corporação”:

A lógica cultural das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia provê a racionalidade para a organização do mundo social. Assim, essa lógica cultural é na verdade uma “biológica”. Categorias sociais como “mulher” são baseadas no corpo e são construídas em relação e em oposição a outra categoria: “homem”; a presença ou ausência de certos órgãos determina [nesse caso] a posição social. (p. 297)

Joan Scott defende o uso do gênero enquanto categoria analítica, considerando seu percurso e empregos na literatura:

No seu uso mais recente, o “gênero” parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades. As que estavam mais preocupadas com o fato de que a produção dos estudos femininos centrava-se sobre as mulheres de forma muito estreita e isolada, utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional no nosso vocabulário analítico. Segundo esta opinião, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e nenhuma compreensão de qualquer um poderia existir através de estudo inteiramente separado. (SCOTT, 1989, p. 3)

Rejeitando um discurso de fixidez e imutabilidade dos gêneros e seus papéis, Scott atenta para a historicidade de sua construção e postula que devemos, enquanto pesquisadorxs, nos manter sempre críticxs e autocríticxs, tendo em mente as especificidades dos contextos que estudamos sem, contudo, considerar sua organização e classificações como “óbvias” ou “naturais”. Rita Segato (2003) faz uma crítica às interpretações do sistema de gênero iorubá, ou ausência dele, pensados por Lorand Matory e Oyeronke Oyewumi. Enquanto Oyewumi argumenta que o sistema hierárquico de gênero teria sido uma imposição colonial, de maneira que antes havia apenas uma distinção anatômica relativa à capacidade reprodutiva das pessoas, e que portanto não havia uma hierarquia do feminino e do masculino na sociedade iorubá precolonial, Matory argumenta que, pelo contrário, o gênero e a sexualidade eram a linguagem pela qual se organizavam

todos os âmbitos da vida iorubana, regulando todas as suas hierarquias de maneira tão pungente que até mesmo o “travestismo” amplamente praticado (principalmente o ritual) servia justamente para reforçar as bases heterossexuais binárias de gênero.

Segato assume uma posição diferente: ao considerar a experiência afro-Atlântica nas Américas, especialmente no Brasil, ela argumenta que o sistema de gênero e sexualidade aqui foram radicalmente alterados. Pela dificuldade/proibição imposta pelos senhores de que escravizadxs constituíssem famílias e pela disparidade em números de homens e mulheres trazidos para este continente, xs negrxs escravizadxs criaram um novo modelo de família cuja reprodução independia da sexualidade (da reprodução sexuada e dos laços consanguíneos), e portanto se liberavam destes imperativos biológicos, construindo famílias através de rituais de iniciação. Assim, as “famílias de santo” que cultuam desde então os orixás têm as funções de gênero bastante demarcadas nas funções rituais exercidas por homens e mulheres – ainda que o gênero, neste contexto, não defina hierarquia, esta definida pela anterioridade –, mas isso não se estende para o âmbito da personalidade (feminilidades e masculinidades) que ligassem sexo anatômico e gênero; os comportamentos e humores passam a ser definidos pelo “santo de cabeça”, este sim definido pelo gênero do orixá.

Também segundo a autora, não havia tanta pressão pela heterossexualidade compulsória, uma vez que os laços de parentesco não passavam necessariamente pela reprodução sexuada. Mesmo certos Orixás, nas Américas, possuem algum trânsito pelos gêneros (marcados pela androginia e transitividade de gênero), gêneros estes entendidos como um continuum e não como binários fixos e opositivos, e a mitologia apresenta práticas homossexuais de sua parte. Ainda assim, as famílias de santo reproduziam na forma, de certo modo, o molde familiar patriarcal ocidental da sociedade circundante, hegemônica e dominante, mas ao fazê-lo, ao seu modo próprio, minava-os, ria-se deles, ao passo em que reconheciam e afirmavam sua existência e imposição (e ainda o fazem). Assim, Segato considera que a fala dx negrx no Brasil é composta pelo *double voicing* bahktiniano, no qual, ao tempo que reproduz o modelo dominante, secretamente o corrompe, num exercício de hibridismo pautado na diferenciação, conforme formulou Homi Bhabha. Portanto:

O sujeito de que falo, então, não é visto como um outro substantivo; não é um sujeito afirmativo de sua "outra" realidade "diferente", nem responde de forma reativa à ordem dominante (como a reação obediente, em última análise, inversa dos fundamentalismos), mas sim imita e distorce a família patriarcal com um uso irônico disso. Com isso, realiza o que chamei, em outro contexto, de "mimese progressiva" (Segato, 2001): imita o mestre, responde às suas expectativas, toma conhecimento da imagem que a ordem dominante lhe atribui, mas introduzindo um elemento de

paródia que transforma a obediência em desprezo. O que ela diz é: isso é o mundo, reconheço sua existência e o fato de que devo conviver com ele, também conheço meu lugar e minha imagem nessa ordem, Mas quando respondo, apenas expresso que estou ciente, e não que concordo. (SEGATO, 2003, p. 356).

Assim, pode-se pensar como a conformação da sociedade brasileira e das Américas foi marcada por processos tais de hibridização disruptiva, naquilo que Lélia Gonzalez chamou de a constituição da América Latina (1988). A imposição colonial definiu esquemas dominantes de organização da sociedade, mas dentro destes esquemas, indígenas e negrxs também historicamente marcam e definem suas posições, tensionando limites e compondo novos repertórios, “desconstruindo o léxico da dominação” (SEGATO, 2003, p. 361), o que passa pelos sistemas de gênero e sexualidade. Pessoas como Tikal, ou Pai Amor – senhor/x cachoeiranx, médium, que usa trajes confeccionados ou reciclados por elx próprio que incluem saias, tops, e sapatos de salto alto –, ou Lili – travesti cachoeirana militante e organizadora da marcha LGBT de Cachoeira e São Félix, brutalmente assassinada no ano de 2017¹¹ – são pessoas que fogem à dicotomização binária de gênero e que, como muitas outras, vivem (ou viveram) em Cachoeira e São Félix, afetam (ou afetaram) e são (ou foram) afetadas pelas relações sociais construídas nestas cidades, fazem (ou fizeram) parte de seu contexto cultural, e isto inclui, é claro, o samba de roda. Passar por cima da existência e agência dessas pessoas ao considerar eventos e manifestações tradicionais, reconhecendo apenas dois gêneros opostos e fixados (homem e mulher) como reais e atuantes nesses contextos, é não dar importância a questões relevantes que a multiplicidade de expressões de gênero nos colocam, ainda que através das fissuras e de maneira aparentemente “secundária” (a depender do olhar). Dentro da legitimidade dos discursos e das narrativas, dos corpos e dos movimentos, há espaço para o múltiplo.

Tikal, como qualquer pessoa, tem um estilo próprio de sambar. Costuma fazer giros muito rápidos sobre o próprio eixo, dança com os braços semiflexionados e abertos para cima, sempre em manobras que acompanham o movimento requebrante de seu tronco e pernas. Executa um sapateado bastante rápido, apesar de ter uma das pernas encurtada, fato que é visível em seu andar, mas quase não é percebido quando dança. Com a roupa drapeada nos quadris que estava usando no lançamento do CD da *Esmola*

¹¹ O processo de (sucessivas) morte(s) de Lili deu origem à dissertação *A morte e a morte de Xaynna Shayuri Morgana (Lili): necropolíticas queer em Cachoeira (BA)*, de Udinaldo Francisco Souza Junior, pelo PPGCS/UFRB (2019).

Cantada, o movimento de seus quadris se acentuava bastante em um ágil requebrado, assinalando como a indumentária afeta a percepção do movimento na dança. Muitas pessoas, impressionadas, filmaram Tikal sambando naquele dia. Tikal estava radiante e parecia feliz de estar sendo filmado e aclamado.

De fato, sua performance no samba é recebida de maneira similar àquela analisada por Vinícius Santos da Silva relativas às performances de homens negros balizadores de fanfarra, ou *viados de fanfarra*, em Salvador. Nas situações específicas em que se dão suas apresentações, nas quais se transgride “a rigidez corpórea atribuída a papéis masculinos”, “a performance desses corpos negros afeminados, também entendidos como “agenciamentos” performativos - inspirados na noção de agência do sujeito social (GIDDENS, 2003) - são altamente valorados pela audiência” (SILVA, 2019, p. 193). No caso do samba de roda, veremos que as agências no samba podem ter influências variadas, especialmente espirituais. No contexto de festa em que o samba é feito, pode-se considerar que, em Cachoeira, esta é uma das ocasiões em que opera-se uma certa suspensão do rigor das regras e comportamentos normativos relativos às prescrições de gênero no que tange aos frequentadorxs, possibilitando que performances como a de Tikal sejam aclamadas. Sobre a relação de Tikal com o samba e com Cachoeira, traremos as falas do próprio em entrevista no final do terceiro capítulo, ao tratarmos da questão dos frequentadorxs do samba de roda de Cachoeira. Importa dizer que, apesar de Tikal ser uma pessoa única em Cachoeira, acontecem regularmente na sede da cidade diversas performances coreográficas no samba de roda que fogem às prescrições de gênero associadas enquanto condizentes com o corpo feminino ou com o corpo masculino. Essa divisão clara e quase que intransponível, sedimentada no discurso oficial, não existe de forma estanque na prática no samba em Cachoeira.

O samba de Tikal se aproxima dos estilos de dançar o samba urbano, como aquele dançado em Salvador, por exemplo, ou das escolas de samba do sudeste, com movimentos mais expansivos e acelerados, grande movimentação dos braços e muitos giros rápidos. De acordo com a fala já vista anteriormente de Antônio Correia de Souza, no Dossiê do Samba de Roda, sobre a diferença da dança dos homens para a das mulheres, Tikal teria um estilo ‘feminino’ de dançar, pois ele “se requebra”. Na etnografia de Barbara Browning intitulada *Samba: Resistance in Motion*, a autora tenta uma descrição da dança do samba (de Salvador) que associa movimento a narrativa, dança à memória e à resistência:

A dança é um diálogo complexo no qual várias partes do corpo falam ao mesmo tempo e em idiomas aparentemente diferentes. Os pés mantêm um tamborilar rápido, enquanto os quadris batem em um staccato pesado e os ombros rolam lentamente. É tudo *funky* com mensagem. Articular significa, é claro, flexionar todas as articulações, e o samba pode parecer fluido e sem articulações e, ao mesmo tempo, totalmente disjuntado. A mensagem é simultaneamente narrativa e lírica. Ou seja, ele se desenrola ao longo do tempo, seu significado crescendo à medida que relata suas origens; e ainda assim comprime seu significado em uma imagem momentânea. O samba narra uma história de contato racial, conflito e resistência, não apenas mimeticamente durante um período de tempo musical, mas também de forma síncrona, na profundidade de uma única medida. (BROWNING, 1995, p. 2, tradução minha)

A autora reconhece, no samba, uma forma de linguagem (ou de conhecimento) que contém em si a narrativa de um passado que sobreviveu incorporado em estratégias de sagacidade, comunidade e invenção coletiva, mas que também se manifesta, em condensação fina, na expressão de processos criativos que se atualizam e reinventam a todo tempo. O samba, música-dança-acontecimento caracteristicamente negro brasileiro, que tem também influências indígenas e europeias (AMOROSO, 2009; BROWNING, 1995; GRAEFF, 2013), nasce, numa época de domínio escravocrata no Brasil, em um contexto de violência racial, imposição colonial e criação de um “Outro” absolutamente distinto do homem branco europeu, exotificado em corpo, alma, sexo e dança. A invenção das raças se deu conjuntamente com a imposição dos gêneros coloniais, que são racial e hierarquicamente definidos.

Considerando as categorizações dicotômicas raciais e de gênero como inseparáveis no processo de representação e experimentação de mundo imposto pela colonialidade do poder que perdura até hoje, Maria Lugones, ao conceitualizar a *colonialidade do gênero*, argumenta que “[a] imposição dessas categorias dicotômicas ficou entretecida com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas” (LUGONES 2014, p. 936). Sua intenção é elaborar um percurso que tem por objetivo escancarar a colonialidade do gênero para que se possa, dentro dela, perceber e ressaltar a resistência à mesma, resistência esta que só pode existir no *locus fraturado* da diferença colonial:

penso sobre feminismo desde as bases e nelas, e desde a diferença colonial e nela, com uma forte ênfase no terreno, em uma intersubjetividade historicizada, encarnada. A questão da relação entre a resistência ou a contestação à colonialidade de gênero e a descolonialidade está mais sendo posta aqui do que sendo respondida. Mas me proponho, sim, a entender a resistência à colonialidade do gênero a partir da perspectiva da diferença colonial. (LUGONES, 2014, p. 940)

Em consonância com esse posicionamento, defendemos que é preciso considerar a resistência que se rebela, ainda que tacitamente, contra os limites raciais/de gênero hierarquicamente organizados, que definem que tudo que não for branco, homem, cis¹² e heterossexual é considerado menor e pior, e submetido à subordinação. Dentro de relações desiguais de poder historicamente definidas pela violência física, simbólica e política da colonialidade, o lugar do desvio está nas frestas e fissuras constituintes da diferença colonial. Ao considerarmos qualquer aspecto sociocultural de sociedades constituídas por uma trajetória colonial, é importante estarmos alertas também às contestações que tensionam e abrem brechas em meio a códigos rigidamente consolidados.

Sobre a indefinição e o borramento proposital das fronteiras enquanto estratégia de resistência e também ato criativo de pulsão de vida, Renata de Lima Silva usa o conceito de *corpo limiar* em sua tese sobre capoeira angola e sambas de umbigada no processo de criação de danças contemporâneas brasileiras. O corpo limiar seria esse corpo submetido à colonialidade mas que resiste, pois traz consigo diversas ancestralidades, culturas, memórias e coletividades. Este conceito ecoa a ideia de *border thinking* de Mignolo, que se dá “a partir de um novo terreno epistemológico” (Lugones, 2014, p. 947) onde a perspectiva subalterna se equilibra frente ao discurso hegemônico. Este corpo limiar e fronteiro habita as Encruzilhadas, “zonas de turbulência” onde a criação se dá:

Além do mais, o corpo limiar da capoeira e dos sambas de umbigada, no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto na cultura popular brasileira. (Silva, 2010, p. 75).

Aproximando a experiência da transição de gênero à experiência da diáspora negra, Jota Mombaça (2018) fala sobre a peculiaridade de corpos racializados e gênero-inconformes em aprender a viver na indefinição como uma maneira de criar novos espaços de existência, que estarão sempre em movimento, e que têm na mudança sua potência:

¹² Termo que designa pessoa que se identifica com o gênero que lhe foi atribuído no momento de seu nascimento.

Eu acho que a gente pode começar a bagunçar é ‘a perspectiva’ como ponto de chegada, como linha, como lugar que se atravessa. Então não é a travessia da violência em direção à paz. Não (...) Aprendamos a atravessar (...) Vamos aprendendo a habitar a diáspora, a se fazer em casa na travessia, a morar na indefinição” (MOMBAÇA, 2018).

E essa indefinição, este ‘não ser uma coisa nem outra, mas uma terceira opção’ (que simboliza toda a infinidade de opções), a presença na falta através do movimento, é o que Muniz Sodré (2015) enxerga como o verdadeiro mistério do samba. Tendo como elemento-chave rítmico a síncopa, que caracteriza grande parte da música negra nas Américas e é descrita como “a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte”, o samba provocaria uma pulsão ao movimento corporal justamente oriundo da síncopa, cuja “força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (SODRÉ, 2015, p. 6). O corpo entra como presença no “vazio”, presença que se dá através da dança, do movimento. Essa dança, conforme defendem tanto Browning (1995) quanto Amoroso (2009), tem uma certa base coreográfica, mas só se faz, com efeito, no estilo de cada um/a em momentos únicos que jamais se repetirão da mesma forma. A dança está sempre em diálogo com o toque dos instrumentos, que também improvisam, e o corpo de cada dançante “quebra”¹³ em momentos diferentes, de maneiras distintas, o que se combina com os mais variados giros, pulos, pausas, impulsos, atrasos, gestos, expressões, meneios, detalhes sutis ou expansivos, em arranjos de infinitas possibilidades.

Sodré argumenta que o som, em culturas africanas como a iorubana e gêge-nagô, é condutor do axé, “poder ou força de realização” (SODRÉ, 2015, p. 15). O autor usa a explanação de Juana Elbein dos Santos de que, nessas culturas (especificamente a nagô), o som seria o terceiro elemento, nascido da percussão entre dois elementos geradores (mão e couro do atabaque, por exemplo), onde “[o] som é resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo o sistema, o número três está associado a movimento.” (DOS SANTOS apud SODRÉ, 2015, p. 16). E o corpo é justamente

¹³ De *requebrar*, denota um certo micro-corte (ou golpe) na ondulação dos quadris, que compõe sua graça e padrão único para cada dançante. Pode designar também as “quedas”, pequenos movimentos de quebra na dança onde, a partir de um golpe do joelho, em que um dos joelhos dobra de forma súbita e mais acentuada do que o normal e o corpo se deixa “cair”, com a soltura de todo o peso, para aquele mesmo lado do joelho que “quebrou”, sendo rapidamente retomado (ou reequilibrado) pelo outro pé. O samba é uma dança de brincar de se equilibrar no desequilíbrio.

o veículo onde se manifesta toda a potência de movimento do som, expressa pela centralidade do ritmo. Esse corpo que dança no improviso e na brincadeira, que Renata de Lima Silva chama de corpo limiar, é um corpo movediço, que escapa à captura e ao congelamento em definições estéticas estáticas. Ainda segundo Sodré, o corpo que dança no samba, respondendo a esse terceiro elemento criativo, desestabilizador e agregador, seria o domínio de Exu:

A insistência da síncopa, sua natureza interativa, constitui um índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som, também transportados por um terceiro termo, aquela “terceira pessoa” que canta no *blues* ou samba – Exu Bara, o dono do corpo. (SODRÉ, 2015, p. 55)

O samba de roda é mesmo muito marcado pelo binarismo de gênero, seria impossível negar isto. É tão marcado quanto a sociedade nacional da qual faz parte, que elegeu o samba urbano como música nacional e o samba de roda do Recôncavo como seu genitor original, o pai do samba, no discurso patrimonialista (e, porque não?, patriarcal). Dentro do discurso oficial e tradicionalista, e também nas práticas de grande parte do Recôncavo, as demarcações mais rígidas quanto aos papéis de gênero na manifestação são não apenas declaradas, como muitas vezes são vivenciadas de fato (contendo, é claro, suas exceções). Mas há lugares, como Cachoeira, em que a experiência da participação através da dança, em geral, não responde a limites de gênero.

No samba de roda, o *sapateado* e toda sua dinâmica interativa, em roda ou fora dela, é necessária para que o evento do samba aconteça, e aí o protagonismo dxs frequentadorxs aparece em todo seu brilho. Nas apresentações dos grupos, em geral, mantém-se a estrutura de as mulheres sambadeiras fazerem o sapateado e os homens tocarem os instrumentos, mas pode haver momentos em que os tocadores dão um passo à frente e se lançam ao samba com seus instrumentos e tudo, incorporando-os à sua coreografia. Já entre xs frequentadorxs, em Cachoeira, a dança do samba é para qualquer pessoa que deseje fazer parte dela: homem, mulher, e outras expressões de gênero que escapam ao binarismo. Este é um fato que não costuma ser mencionado na literatura sobre samba de roda e acaba por contribuir para a invisibilização de pessoas, participações e vivências que de fato compõem a cena do samba

nesta cidade do Recôncavo. Em Cachoeira, não existe uma predominância de gênero quando o assunto é o *sapateado* entre frequentadorxs. Pelo contrário, as próprias pessoas que compõem a roda é que entram nela para sambar, ou incitam xs outrxs a fazê-lo; mesmo quando são as sambadeiras dos grupos que no momento estão se apresentando as que formam a roda, muitas vezes são elas mesmas que puxam xs frequentadorxs para o centro para que dêem sua sambada, sem que importe o gênero da pessoa.

Em sua tese, Amoroso (2009) reconhece apenas em alguns momentos a participação de todxs, independentemente de gênero (ou idade), na dança em Cachoeira e São Félix, costumando referir-se às pessoas que executam a dança no feminino. Há uma passagem, no entanto, ao descrever “a cena” do samba, em que ela reconhece que, nas apresentações públicas de palco, rodas são formadas por pessoas do “público” (sem especificar gênero), ou há casos de as sambadeiras a formarem, fazerem cada uma sua apresentação ao centro e,

[d]epois desse ritual, abre-se a roda ao público e sambam homens, crianças, casais, etc. Outras vezes, num caráter mais informal, como num ensaio de um grupo ou numa comemoração de aniversário, forma-se a roda e samba quem tiver vontade. Um a um, no início do samba, como num ritual de respeito, no qual um por vez se apresenta para o samba, para os tocadores, enfim, para a roda. A partir de um determinado momento sambam dois, três, mulher com mulher, homem com homem, homem com mulher, criança com mãe, com pai e assim por diante. (AMOROSO, 2009, p. 137-8)

Em minha experiência de campo, devo dizer que essa situação descrita acima, atribuída a situações de maior informalidade, de fato se passam na maioria dos eventos de samba em Cachoeira, especialmente em grandes eventos públicos, *de largo*. Em seguida, um relato etnográfico pode nos ajudar a perceber algumas ocorrências interessantes quanto a este assunto.

1.3 Aniversário de Cachoeira, 2019

No dia 13 de março de 2019, dia em que a cidade de Cachoeira comemorou seus 182 anos de elevação à categoria de cidade, desde a manhã cedo houve a tradicional salva de tiros, hasteamento da bandeira, sessão solene na Câmara e renovação dos convênios da prefeitura com as filarmônicas Minerva Cachoeirana, Lira Ceciliana e 25 de Junho. Nesta mesma ocasião, a prefeitura, através da Secretaria de Cultura e Turismo, e o Conselho Municipal de Política Cultural, lançaram o primeiro Edital Setorial de Cultura de Cachoeira (primeiro edital municipal deste tipo em todo o Recôncavo), através de verba que a SeCult-

BA havia destinado ao Fundo Municipal de Cultura. Naquela quarta-feira, diversos grupos culturais foram convidados ao Cine Theatro Cachoeirano como parte do lançamento do Edital, ao qual eles mesmos concorreriam. No fim de semana que se seguiu, houve a programação cultural em comemoração ao aniversário da cidade.

No sábado (16), apresentaram-se os grupos de Dança EX13 e ABW Crew, o grupo Central do Samba, Thier Sena, Magno Mendes, Juninho Cachoeira e o badalado cantor Nenho. Já no domingo (17), foi a vez do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, Samba de Roda Filhos da Barragem, Samba de Roda Filhos do Caquende, Brotou Samba, Samba de Criol²o, Paco Duarte e da gravação do DVD do famoso cantor e compositor de reggae cachoeirano Sine Calmon e convidados. Como se pode talvez depreender dos nomes dos grupos, aqueles que carregam “samba de roda” no nome tocam especificamente este gênero musical, enquanto que outros grupos e artistas podem incluir o gênero musical em suas apresentações, mas mesclando-o com o samba de partido alto, o pagode baiano, entre outros estilos, além de ter formações de músicos e intérpretes distintas.

No domingo, dia destinado às apresentações dos grupos de samba de roda, o grupo Esmola Cantada foi escolhido pela prefeitura para ser o primeiro a se apresentar. Foi definido o horário de meio-dia para o início da apresentação. O grupo, que conta com um grande contingente de idosos, chegou antes da hora combinada, como de costume, para a passagem de som. Eu desci para a rua por volta de meio-dia, já prevendo que haveria atraso, como é de praxe nas grandes apresentações. Fiquei sentada em um banquinho no Jardim do Faquir, que fica na direção do palco montado em frente ao condomínio Residencial Reconvexo, numa ampla área aberta no Porto, à beira-rio. O sol do meio-dia estava queimando forte enquanto os sambadores e sambadeiras da Esmola esperavam no palco, já inteiramente vestidos – as mulheres com suas longas saias azuis de chitão florido e blusas amarelas de corte aberto no colo, os homens de calça comprida de malha branca e a farda tradicional: camisa de malha com estampa da Santa Cruz e o nome do grupo. A passagem de som, no entanto, atrasou bem mais do que o esperado. A apresentação começou com mais de duas horas de atraso, sendo que a maioria dos integrantes do grupo sequer havia almoçado, por causa do horário marcado para a tocada.

Quando enfim começou a apresentação, o local ainda estava muito vazio de “público”, provavelmente em razão da ressaca da programação do dia anterior, do horário de almoço de domingo e também devido à quentura do sol. Este, que trilhava no céu sua rota diária de verão, estava frontalmente posicionado em relação ao palco, acertando em cheio os sambadores e sambadeiras que se apresentavam. Deve ter sido um

verdadeiro desafio, pois as sambadeiras tentavam chegar o máximo que podiam para trás (buscando a sombra) para que o sol não entrasse em seus olhos, mas a área era pequena no palco para um grupo de 20 pessoas. Além disso, havia pouco espaço para elas fazerem sua performance coreográfica. Quando começou a tocada, apenas umas poucas pessoas se aproximaram do palco, no chão (a uns dois metros de distância vertical). Um homem pôs-se a dançar e assim continuou durante toda a apresentação, mesmo debaixo do sol escaldante, dançando sozinho, sem parar. Exibia grande maestria nos passos, ora fazendo um sapateado mais miudinho, intercalando com passos mais largos e com maior dobra do joelhos, requebrando todo seu corpo e quadris, fazendo meneios com os braços e muitos giros. Alguns outros homens se aproximavam dele, sambavam um pouco juntos, e depois iam embora, e ele continuava. Foram-se juntando mais e mais pessoas ao decorrer da apresentação, mas estas ficavam na área sombreada próxima ao Jardim do Faquir. O pessoal da Ladeira da Cadeia (vizinhos, parentes e amigos) também ficou por ali, aproveitando para confraternizar e ajudar a Luciana Marques, presidente do grupo, a vender o CD mais recente. Na área destinada ao público, no sol, apenas alguns passantes arriscavam um breve *sapateado* e logo buscavam abrigo – a não ser pelo dançante solitário, que não parou de sambar um só minuto. A apresentação foi bem mais curta do que o que havia sido combinado com o grupo por conta do atraso na programação que, para não afetar as outras atrações do dia, acabou por prejudicar a Esmola Cantada.

Quando a Esmola Cantada terminou, o grupo Filhos da Barragem subiu ao palco para passar o som e se preparar para a sua apresentação. Subiram no palco todos com a farda do grupo, de camisa sem manga amarelo-esverdeado neon e bermudas brancas, e alguns usavam boné. Neste grupo só há homens, e eles tocam um samba declaradamente mais “pra frente”, ou acelerado. Quando começou o samba, o sol já estava mais baixo e ameno, e mais pessoas chegavam para ocupar a área em frente ao palco. Começaram então as mais variadas interações dxs frequentadorxs que estavam participando do evento cá embaixo, no “público”. Não gosto de usar a expressão público, neste caso, pois penso que evoca uma certa passividade ou atitude de espectadorismo, mais do que uma ideia de composição, de participação ativa, de parte constitutiva que define o desenrolar do evento do samba de roda. Apesar de o público ser uma parte necessária em qualquer espetáculo ou apresentação, no samba de roda, diferente do que pode acontecer com outras apresentações musicais, a dança é imprescindível e inseparável da música, uma não existe sem a outra. Assim, enquanto em outros estilos de samba pode muito bem existir uma apresentação com um público que assista sentado, por exemplo, no samba de roda, como roga o nome, a roda é parte constitutiva e

essencial para que o samba aconteça, e é a roda o lócus privilegiado onde se manifestam as dinâmicas da dança (que pode acontecer fora do formato de roda, mas que perde assim toda uma dimensão significativa). Por isso – principalmente em grupos que não contam com sambadeiras para executar o *sapateado* do samba –, quando não há quem dance entre xs frequentadorxs, algo de muito notório fica faltando.

No caso desta apresentação em questão, ela se deu em um momento de gradual aumento do número de frequentadorxs, que iam formando pequenos aglomerados ou grupinhos esporádicos de rodas diminutas, enquanto outras pessoas sambavam sozinhas ou em dupla fora daquele formato. Parecia quase um momento de “quebra de gelo”, pois o espaço, muito amplo, ainda estava relativamente vazio e as pessoas começavam a ensaiar seus primeiros passos. Ao meu lado, um senhor conduzia uma senhora à dança com seu braço esquerdo esticado atrás das costas da companheira e o direito dobrado na altura de sua própria cabeça. Os dois faziam o *miudinho* – passinhos minúsculos no ritmo do samba, quase sem levantar os pés do chão – lado a lado, movendo-se na mesma direção, até que o senhor dá um pulo brincante na frente da senhora e elxs passam então a sambar um de frente para o outro, volteando-se em diálogo coreográfico. Aqui, um aparte: um dos grandes desafios nesta empreitada da escrita etnográfica é descrever a dança em palavras. Há coisas que só vendo e/ou fazendo, e que na escrita ficam parecendo uma coisa meio sem pé nem cabeça, troncha, desconjuntada, caricata, e nem um pouco fiel à graça, criatividade e habilidade dxs dançantes, e por isso assumo e me desculpo por minhas limitações descritivas.

Pouco depois, dois homens de meia idade, que aparentemente estavam bastante bêbados, começaram a sambar juntos, e quando um estava logo atrás do outro, o da frente se jogou para trás, caindo de costas por cima do segundo. O que se jogou por cima do outro passou então a fazer movimentos para cima e para baixo com a pélvis, com as pernas dobradas e os pés apoiados no chão, de barriga para cima. Ficaram assim por um tempinho, pois parecia uma posição difícil para que o que estava embaixo conseguisse se desvencilhar sob o peso do outro homem. Algumas moças que estavam perto ficaram rindo e pareciam estar filmando a cena com seus celulares. Depois disso, o homem que se jogou continuou tentando fazer a mesma coisa outras vezes, com outras pessoas, enquanto um colega seu tentava impedi-lo, segurando-o por detrás com os braços debaixo de suas axilas, ao passo que o brincalhão flexionava as pernas em menção de cair ao chão e insinuava repetir aqueles movimentos.

O rapaz que anteriormente sambava solitário durante toda a apresentação da Esmola Cantada agora tinha a companhia das pessoas que ocupavam o largo. Como eu sambava

também, ele se aproximou e dançou comigo um pouco. Pouco depois, um trio se formou: este rapaz (que chamaremos de sambante A) e mais dois (B e C). Começaram a sambar juntos mais para a beirada do largo; quando viram que eu estava filmando no celular, foram gradualmente se aproximando para que eu pudesse enquadrá-los melhor. Vinham fazendo um diálogo coreográfico, o sambante A se requebrando mais, mexendo os ombros para trás de modo que suas costas todas dançavam, inclinava-se para um lado e para o outro, girava; o B vinha como que delimitando a área em frente ao A, com quebras mais secas e cruzamentos de perna que acompanhavam os movimentos do primeiro. O sambante C também se aproximou, mas no começo não sambava muito: admirava os passos dos outros dois e marcava o tempo das batidas com pequenas pisadelas. Os três seguravam cada um uma lata de cerveja, sendo que o B equilibrava também um copo cheio da bebida. Logo, o C, que não estava sambando muito, cochichou algo no ouvido do A, chutou seus chinelos para o canto e começou a sambar no centro, enquanto o B dava uma risadinha e passava a observar, apenas marcando o compasso com pisadelas.

O C sambava com os braços levantados, em diálogo com o A. Logo chegou um quarto homem (sambante D), ao que se formou uma roda fluida, mas os dois, A e C, continuaram a sambar juntos, o A cortando a frente do C com largos impulsos para delimitar a direção em que sambavam. Em seguida, o formato da roda firmou-se quando chegaram mais dois rapazes, que cumprimentaram o B e o D, e se integraram à roda também, um deles batucando em uma garrafa de água apontada para baixo, em direção aos pés do A (que não parou de sambar nenhum minuto), como que estimulando que ele continuasse sua performance e também em reconhecimento de suas habilidades no sapateado. Os recém-chegados rapidamente começaram a sambar, e aí todos estavam sambando juntos, intercalando as “duplas”, pedindo que eu filmasse os passos de cada um deles.

Quando eu parei de filmar, o sambante que sambava desde o começo da tarde me chamou para sambar com ele, e ficamos um tempinho nisso, até eu parar e ele ir buscar outras companhias. Quando este samba acabou, a noite já escurecia. Depois da apresentação dos Filhos da Barragem, foi a vez do grupo de samba de roda Filhos do Caquende. Com o clima adensado pelos ares noturnos e a população já batizada pelo acúmulo das cachaças que vinham sendo consumidas, o samba vibrante do grupo fez concentrar um número muito maior de pessoas no descampado em frente ao palco. Não demorou para que se formassem algumas rodas simultâneas, dessa vez com estruturas bastante organizadas. Nelas, as pessoas mantinham-se, em geral, conscientes da necessidade de manter o formato da roda e de ajustá-lo de acordo com a entrada e saída de pessoas da mesma. Houve um momento, como de

costume, em que uma roda maior foi formada e as pessoas iam se agregando a ela, de maneira que ela só crescia. Esta roda foi formada bem aos pés do palco. Cachoeiranos, visitantes e estudantes da UFRB a compunham, cada um/a mostrando no pé, ao centro, seu estilo de samba.

Um rapaz cachoeirano resolveu, espontaneamente, coordenar as dinâmicas de funcionamento da roda – de fato, este é um rapaz que costuma assumir essa função nos eventos em que há samba de roda na cidade. Desde o começo da tocada do Filhos do Caquende, ele ajudou a formar a roda, pedindo para que as pessoas se afastassem de modo que ela ficasse grande e espaçosa. Ele percorria toda a roda, por dentro, tanto para ajustar seu diâmetro, como para puxar pessoas para o centro. Fazia isto dando passos largos e no ritmo forte do samba, dando um pequeno impulso ou pulinho a cada mudança de pé, com os joelhos bastante arqueados, à maneira de um dos *passos* do reggae¹⁴. A dinâmica instituída na roda consistia na dança em pares ao centro da roda, geralmente formados por um homem e uma mulher. Rapidamente, uma por uma, as pessoas da roda começaram a “cortar” uma das pessoas que estavam sambando ao centro, passando sua frente e colocando-se de costas para ela e de frente para seu par, de modo que a pessoa “cortada” voltasse para a roda e a pessoa que cortou então assumisse seu lugar. Cada uma sambava alguns segundos ou poucos minutos ao centro da roda e logo era substituída. Essa dinâmica rápida e voluntária da parte de quem “corta” não encorajava as pessoas mais tímidas que compunham a roda a participarem, então o “organizador” informal era quem por vezes cortava quem já estava ‘há muito tempo’ sambando e puxava uma das pessoas que ainda não havia sambado para o centro. Muitas vezes, duas ou mais pessoas resolviam entrar no centro de uma vez, ou já iam de par (ou até mesmo trio) formado para o centro da roda enquanto outra dupla já estava lá sambando. Nessas ocasiões, o “organizador” intervia, mandando de volta as que estavam entrando, ou encerrava a dança do par que estava lá antes, avisando em voz alta que “são só dois por vez!”.

Depois de um tempo, a roda foi começando a esvaziar e ficar menor. Em um dado momento, eu estava dançando ao centro e uma estudante da UFRB cortou meu par, que era um homem, para sambar comigo. No entanto, o organizador da roda entendeu que ela estivesse me cortando e me puxou para fora, ao que a estudante levantou os braços abertos

¹⁴ Cachoeira é uma das cidades brasileiras que se reivindicam como ‘referência do reggae’, tendo fortes expoentes do gênero musical reconhecidos em todo território nacional, como Edson Gomes e Sine Calmon. A cultura do reggae é fortíssima nesta cidade, e o gênero musical também tem presença certa nos grandes eventos da cidade, além de contar com diversos festivais exclusivamente de reggae que aglomeram um enorme público.

com as mãos espalmadas para cima em gesto de não entender o porquê de ele me tirar da roda, mas continuou dançando com seu par designado. Neste momento, é provável que a heteronormatividade tenha falado mais alto do que o gesto instituído que geria a alternância de pessoas na roda, a ponto de confundir seu ágil organizador. Ainda assim, é interessante notar como diferentes presenças podem desafiar convenções ou procurar instaurar uma certa ordem desejada, e como essas diferentes correntes podem bater de frente, porém sem interromper o fluxo geral do evento, que tem como características a mobilidade, a presteza e a descontração.

Uma outra roda, menor, havia se formado ao lado desta, e algumas pessoas resolveram sair da roda maior onde estavam e incorporar-se à menor. Quando eu fui para esta outra roda, alguém me encorajou a entrar para sambar no centro. A pessoa que estava “fazendo par” comigo resolveu sair da roda e eu fiquei lá, sozinha, sambando. Como ninguém vinha tomar o meu lugar e eu queria sair, dei uma umbigada em uma mulher que estava na roda, colando meu umbigo ao dela. Quando eu ia me retirando, um senhor se aproximou de mim e disse ter ficado impressionado, pois eu dei a “umbigada tradicional mesmo”, que ele disse ser difícil de ver hoje em dia, mas que seria da própria raiz do samba. Ele era um dos componentes do Grupo de Samba de Roda Filhos de Nagô e me chamou para uma atividade que aconteceria no dia seguinte em São Félix.

1.4 Samba, umbigada e erotismo?

Uma situação como essas, que compreende apenas algumas horas de um único evento, já revela uma série de fatores que envolvem a dança do samba. Brincadeiras entre colegas, simulacros sexuais jocosos e embriagados, desafios, possivelmente flertes, organização, autonomia, prazer, exibicionismo, entre tantos outros, são elementos que compõem a semiótica do samba. Entretanto, o fator que mais se menciona, historicamente, em toda a literatura sobre a “dança” do samba de roda (e sambas de umbigada em geral) é o quesito “erotismo”. Faz-se necessário, portanto, investigar as ligações *a priori* que se costuma fazer entre dança e sensualidade, e entre certas danças específicas e o erotismo.

Em sua contribuição para o livro *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras* (PAIS, BRITO, CARVALHO, 2018) a antropóloga e pesquisadora musical Elizabeth Travassos dedica o capítulo XII à questão da umbigada e seus supostos significados, chamando especial atenção para a leitura erotizante/sexualizante das danças negras que têm como elementos

coreográficos, principalmente, a umbigada e o rebolado. Em “Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada”, Travassos faz um recorrido cuidadoso da literatura que concerne a umbigada, “choque de umbigos” entre duas pessoas que dançam (e possivelmente a menção coreográfica a este gesto), identificando em Fernando Ortiz a problematização “do persistente mal-entendido entre praticantes e observadores da umbigada e de outras supostas estilizações coreográficas do ato sexual” (TRAVASSOS, 2018, pos. 5717-5719) vinculada à tentativa de “traçar a fronteira entre vulgaridade pornográfica e sublimação estética do impulso erótico” (Ibid, pos. 5702-5705).

Travassos entende que essa questão concerne principalmente a “nós” (quem investiga), com nossas necessidades burguesas/modernas de categorização, mais do que algo que propriamente mova os questionamentos de quem pratica as danças em si: não é que relações desta natureza não estejam presentes nas ‘danças de umbigada’, mas que, pelas investigações feitas até agora, não se pode saber *se nem como* elas se manifestam nos movimentos corporais em questão. Essa problematização levaria a um movimento duplo: 1) a necessidade de investigação propriamente etnográfica, já que “[o]s praticantes da umbigada e outras danças supostamente eróticas foram pouco ouvidos; suas experiências ao dançar e rememorar a dança são pouco conhecidas” (TRAVASSOS, 2018, pos. 5727-5733); e 2) seria preciso lançar-se ao

estranhamento das interpretações propostas por folcloristas e pelos poucos cientistas sociais que não silenciaram sobre o assunto. Ampliar a cartografia da umbigada significa aqui rever as perguntas e deduções dos estudiosos à luz das informações etnográficas que eles mesmos forneciam (ou conheciam)” (Ibid, posição 5796-5800).

Travassos percorre etnografias e um vasto material documental para considerar o assunto. Passa pelas elucubrações sobre as origens congo-angolanas da umbigada, exploradas por Câmara Cascudo, Roger Bastide e Édison Carneiro, tendo este último defendido a hipótese de que os africanos trouxeram à força para o território americano teriam trazido consigo *proto-sambas*, que se desenvolveram de diferentes formas por este continente e ficaram popularmente conhecidos, de forma bastante genérica, como “batuques”: maneira de designar qualquer evento coletivo de negros em que houvesse o tocar de tambores. Como um termo guarda-chuva para diferentes manifestações de música e dança negras dentro do território brasileiro, Carneiro utiliza *samba*, com base na definição etimológica de Alfredo de Sarmiento da palavra bantu *semba* significando umbigada, palavra esta cujo uso (com a

vogal ‘e’ e não ‘a’) foi flagrado Ayres da Mata Machado Filho em pleno século XX na zona da mineração (TRAVASSOS, 2018, pos. 5824).

O viajante Alfredo Sarmiento a teria documentado nas imediações de Luanda, descrevendo-a da seguinte maneira: “O batuque consiste [...] num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada, a que chama semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo.” (CARNEIRO, 1961 apud SERRA, 2009, pos. 1607) passando então a comentar sobre as letras com “narrativas de episódios amorosos, de feitiçaria ou de façanhas guerreiras [...] Os cantares que acompanham essas danças lascivas são sempre imorais, e até mesmo obscenos” (Ibid, pos. 1615). Ordep Serra, em seu livro sobre festas baianas (2009), elabora sobre as origens das danças do samba de roda e do samba duro, associado também à pantomima sexual do *lembamento* (casamento) no batuque congouês segundo Capelo e Ivens (Ibid), trazendo outra descrição etnográfica extraída do *Samba de umbigada*, de Edison Carneiro (1961):

Capelo e Ivens (1881) registraram a mesma dança entre os nativos de Caconda: “[...] dos grupos, em redor, saem alternadamente indivíduos que no amplo espaço exibem seus conhecimentos coreográficos, tomando atitudes grotescas. Por via de regra, são estas representadas por mímica erótica, que as damas, sobretudo, se esforçam por tornar obscena [...] Após três ou quatro voltas perante os espectadores, termina o dançarino por dar com o ventre na primeira ninfa que lhe parece, saindo esta a repetir cenas idênticas.” (Ibid)

Sendo a umbigada, de acordo com essa argumentação, a grande definidora dos sambas, interessa à autora, mais do que buscas genealógicas, entender como as diferentes “umbigadas e outras supostas pantomimas sexuais foram incorporadas às narrativas sobre negros e mestiços no Brasil” (TRAVASSOS, 2018, pos. 5837), incluindo aí a historiografia e as ciências sociais em seu tratamento de manifestações musicais e coreográficas como estas no país.

Edmar Ferreira Santos (2009) investiga o conteúdo jornalístico de jornais da cidade de Cachoeira publicados entre o ano de 1901 e 1934, principalmente do jornal *A Ordem*, com destaque também para o jornal *O Norte*. Em sua análise das fontes históricas, evidencia-se a forma como se deu a reação racista aos batuques (cerimônias de Candomblé e sambas de roda) no início da República nesta cidade, associando tais ambientes a orgias sexuais e

seus/suas praticantes e frequentadorxs sendo caracterizados como depravadxs, luxuriosxs, vadixs. O homem negro candomblecista aparece como sedutor de moças ‘direitas’ (brancas e pertencentes à elite). Já as mulheres negras eram retratadas como sendo de “baixa candura”, o contrário do ideal patriarcal das mulheres brancas, e como feiticeiras – figuras que, de acordo com olhar branco, carregavam consigo uma aura erótica, como bem nota o autor. Um trecho de notícia demonstra a construção retórica do ambiente do samba pela imprensa da elite cachoeirana, conforme destacado nos meus grifos:

[...] nas pocilgas e *ambientes impuros* se perpetram ao *luxurioso cansaço dos bamboleios de corpos, excitados* pelas goladas freqüentes da caninha, o termômetro dos espíritos fracos. [...] o organizam os trabalhadores do cais e pessoas outras, com *mulheres do povo de ínfima espécie*. Quem por ali passa, por certo, se há de revoltar contra a vozeria ensurdecadora dos pandeiros e palmeados, entremeadas de *chulas apimentadas*, quase sempre exprimindo *sentimentos imorais e fins altamente prejudiciais a nossa condição de povo civilizado e amante do progresso*. De vez em vez, entre as umbigadas, uma *frase impudica* fere os ares, provocando risos. (A Ordem, 1918, apud Santos, 2009, p. 63 - grifos meus)

No romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, que conta as aventuras do viril herói das ruas de Salvador, o “negro Antônio Balduino”, o protagonista embarca em uma viagem de saveiro em direção a Cachoeira e São Félix, acompanhado de seu amigo Gordo. Quando desembarcam em seu destino, encontram enorme pobreza e fome por parte do povo, charuteiras macilentas que trabalham nas fábricas alemãs no início do século XX em condições insalubres e com baixíssima remuneração, enquanto a alta classe estrangeira se fartava em luxuosos jantares, às custas da exploração da mão de obra da população negra. A Cachoeira descrita é um lugar triste, sem perspectiva de um horizonte melhor, seu povo está deprimido e maltratado. A época era de grande crescimento econômico para as elites locais e os patrões estrangeiros, porém o povo vivia na miséria. No entanto, de noite, o herói Antônio Balduino e seu amigo Gordo são convidados para um samba na casa de um homem chamado Fabrício, e aí então lê-se uma cena surrealista de uma festa que é reveladora do olhar do romancista sobre o poder do samba por estas terras, sua aura mágica e erótica:

Quando a música parou o canoeiro gritou:

-Meu povo, esse negro aqui toca violão como um santo... E esse gordo sabe cada história linda...

Antônio Balduíno disse ao Gordo:

-Eu estou pensando aqui na minha cabeça que vou arranjar mulher aqui...

Foi lá dentro beber cachaça com o dono da casa e quando voltou, *ante a insistência das negras*, tocou ao violão seus melhores sambas que o Gordo cantou. O homem da harmônica estava ressentido mas não dizia nada. Quando Antônio Balduíno acabou disse para ele:

-Vamos tomar um trago, mano? Você toca bem de verdade...

-Eu arranho... Você é um bamba...

Indicou mulheres para Antônio Balduíno:

-Aquele ali topa... Olhe aqui, a minha mulata tem uma amiga... Por que você não topa com ela?

O homem voltou a tocar harmônica. Agora toda a sala rodava. Os pés batiam no chão, *os umbigos batiam nos umbigos*, as cabeças se tocavam, *estavam todos embriagados, uns de cachaça, outros de música*. Ouvia-se um baticum que os homens acompanhavam com as mãos. Os corpos se uniam pelas cinturas e depois se soltavam, giravam sozinhos e voltavam a se encontrar, *barriga com barriga, sexo com sexo*.

-Aí, meu bem...

O baticum continuava, *os homens dos instrumentos estavam entre os dançarinos*, a sala estava de cabeça para baixo, estava de lado, de repente estava certa, logo depois não estava mais, eles estavam era no teto. Os fifós ainda atrapalhavam mais. Dançavam sombras também e elas dançavam na parede, gigantescas, espantosas. O chão desaparecera, os pés não os sentiam mais, *só se sentia o corpo que era tocado e trazia uma faísca de desejo. As mulheres eram de mola, quebravam o corpo todo no mexido, as ancas aumentavam, as nádegas remexiam sozinhas, como se tivessem uma vida à parte do corpo*. Dançavam os homens, as mulheres, as sombras e a luz do fifó. Desaparecera a sala, desaparecera a luz, não se via mais nada. *Só ficara o baticum, o cheiro doce do fumo e os umbigos que se encontravam. Desapareceu também o desejo, desapareceu tudo, agora é pura dança.*

Antônio Balduíno escreveu na areia do rio um nome: Regina. A mulher que estava a seu lado, deitada no cansaço do amor, sorriu satisfeita e beijou o negro. Mas veio uma onda

Assim termina o capítulo “O cheiro doce do fumo” e se encerra a estadia dos amigos aventureiros na sede de Cachoeira. Em seguida, os dois partem para a zona rural do entorno para tentar trabalho nos campos de tabaco. É impressionante a descrição surrealista da dança do samba nesse ambiente doméstico cachoeirano: toda a referencialidade, a gravidade, as proporções, tudo se liquidifica, se torna mole como num quadro de Dalí. A dança é a protagonista absoluta, é ela que rege todo o acontecimento e que está em toda parte, com sua lógica própria que desafia a própria realidade. O desejo erótico heterossexual (característica

sempre muito presente na obra de Jorge Amado), marcado por uma mirada essencialmente masculina e pornográfica, foca nas nádegas femininas com um destaque quase cubista. Percebe-se nessa narrativa a centralidade dada ao umbigo, esse centro emanador de poder que funciona como uma espécie de buraco negro, que tudo traga. Na sequência, o sentido da visão, que já vinha sendo distorcido embriagadamente pela luz do fifó, cede completamente, e o que reina são a audição (“o baticum”), o olfato (“o cheiro doce do fumo”) e o tato (“os umbigos que se encontravam”). A partir de então acontece a suspensão total: a dança se desvincula do desejo erótico e vira o único sentido possível, o funcionamento supremo de todas as coisas. Em seguida, no entanto, vemos o desenrolar dos acontecimentos daquela noite, após um corte brusco e a “volta à realidade”: o negro hipermásculo, depois de consumado o sexo com uma mulher que ele conheceu no samba, volta a tomar as rédeas do mundo, e a mulher termina chorando.

Analisando o tratamento dado às danças negras de umbigada no Brasil, Elizabeth Travassos (2018) identifica

que a tendência se fez acompanhar da racialização do sexo estilizado na dança: quando rude, é africano; quando langoroso, é mestiço; se disfarçado, é produto da repressão branca; que as reflexões de Fernando Ortiz, apoiando-se em Gilberto Freyre, contrariaram a tendência dominante e introduziram variáveis sociológicas: as relações sociais no regime de trabalho escravo e a mercantilização das culturas populares afro-americanas. Ao denunciar a sexualização da dança pelo observador branco, Ortiz não deixa de projetar sobre as práticas corporais que estuda seu próprio problema. (pos. 5793-5808)

E, se o problema de Ortiz não deixa de ser também o nosso, cabe a nós nos debruçarmos sobre sua formulação propriamente dita. De início, ele se funda na necessidade primeira de uma distinção entre o erótico e o pornográfico. Dedicando-se ao estudo de sexualidades africanas, a pesquisadora e ativista dos direitos humanos ugandense Sylvia Tamale traça um panorama sobre este tema nas ciências, desde seu surgimento no encontro colonial em África até seus desdobramentos nos dias de hoje. Ela defende que “pesquisadores do Norte global mantiveram uma obsessão voyeurista e etnopornográfica com o que eles viam como culturas sexuais africanas exóticas (leia-se perversas)” (TAMALE, 2014, p. 28, tradução minha). Ao considerar as práticas sexuais africanas como inferiores, primitivas, bárbaras, perigosas e bizarras, juízos estes apoiados em um padrão judaico-cristão de sexualidade, o que começou como uma lógica imperialista em que “os corpos e sexualidades africanos tornaram-se pontos focais para justificar e legitimar os objetivos fundamentais do colonialismo: civilizar os nativos bárbaros e

selvagens do ‘continente negro’” (Ibid, p. 21, tradução minha), transformou-se na justificativa “científica”, igualmente colonial, de “entender” os atrasos e levar o avanço desde o Norte global para um Sul subdesenvolvido.

Essa obsessão com as sexualidades africanas enquadradas como radicalmente diferentes – doentias, violentas ou exacerbadas –, consistiram em um “processo de ‘outramento’ [que] foi, e ainda é, importante para justificar políticas racistas e imperialistas” (Ibid, p. 28-90, tradução minha). Na mesma linha da desconfiança de Ortiz e Travassos a respeito das considerações brancas acerca de aspectos sexuais ou eróticos de grupos racializados, Tamale insiste:

As representações européias de mulheres africanas como seres insaciáveis, amorais e bárbaros diziam mais sobre os medos, fantasias e preocupações com a sexualidade dos primeiros do que com qualquer outra coisa. Leah Commons (1993) diz sobre a fixação do Ocidente com as sexualidades das mulheres africanas: Em vez de ser uma característica das culturas africanas, a obsessão sexual era um reflexo da sexualidade reprimida dos ingleses. Ao descrever o africano como uma fera lasciva, os vitorianos podiam distanciar-se do “selvagem”, enquanto se entregavam a fantasias proibidas. Mais importante, ao colocar a culpa pela luxúria apenas nas mulheres, os colonizadores escusaram-se de culpa quanto às suas próprias relações sexuais com as mulheres africanas. (p.4) (TAMALE, 2014, p. 23, tradução minha).

Admitindo-se que se deram de formas diferentes, a colonização inglesa em África e a portuguesa no Brasil não deixaram de ter em comum o abuso sexual de mulheres negras e essa obsessão pornográfica por sua suposta hipersexualidade, ‘culpada’ em último caso pela maneira como os próprios brancos agiam. Uma das explicações fornecidas para a diferenciação entre o samba chula (que, de acordo com tal explicação, teria sido conhecido como ‘samba de partido alto’) e o samba corrido, segundo a folclorista sant’amarense Zilda Paim, é de que “O partido alto era o samba que os senhores de engenho (donos das usinas de açúcar e, é claro, dos escravos) realizavam para exibir suas cabrochas/mucamas favoritas – ou seja, suas amantes escravas” (WADDEY, 1981, p. 262, tradução minha). De acordo com a interpretação de Ralph Waddey, isso explicaria a variação estilística entre o samba corrido e o samba chula, entre outras coisas, no sentido da alternância entre o canto e a dança, pois que “o canto cessava e uma dançarina era permitida na roda de cada vez, em contraste com o samba corrido, para que a dançarina pudesse mostrar sua habilidade e seus encantos a uma plateia que não estivesse distraída nem por outras dançarinas nem por um texto musical” (Idem, tradução minha). Um cenário destes, de intenções claramente pornográficas e voyeurísticas por parte dos senhores de engenho brancos e seus convidados, compõe *uma*

das teses genealógicas quanto à distinção de estilo nas origens do samba, assim como supostamente explicaria a eleição da função feminina por excelência como a executora da dança nesse contexto.

Reminiscentes da Vênus Hotentote¹⁵, os desdobramentos desse tipo de exposição abusiva do corpo feminino negro sexualizado pôde ser visto até recentemente com as “mulatas Globeleza” (RIBEIRO & RIBEIRO, 2016), que todo ano apareciam na programação da TV Globo completamente nuas, com suas partes íntimas cobertas apenas por pinturas corporais coloridas e cintilantes, equilibrando-se sobre saltos altíssimos e sambando em *close* em todos os horários do dia em meio à programação de Carnaval do maior canal aberto da televisão brasileira. Exemplo contundente da “mulata tipo exportação” analisada por Lélia Gonzalez (1984) como sendo uma das duradouras faces subalternizadas da mulher negra brasileira (ao lado da “mãe preta” e da “doméstica”, todas advindas de seu papel enquanto mucama na época da escravidão), sua existência é prova da persistência da colonialidade em nossa sociedade nacional – enquanto símbolo feminino de uma pretensa identidade nacional mestiça-negra ostentada perante o resto do mundo, dançando o chamado “ritmo nacional”. Por ser contestada firmemente pelo movimento feminista negro, que com sua árdua militância vem conquistando cada vez mais espaço e avanços, 2017 passa a ser o primeiro ano desde 1991 em que a Globeleza aparece trajando roupas.

Central na argumentação de Sylvia Tamale (2014) é a noção de que a divisão primordial inaugurada pela alteridade radical do colonialismo, de uma brutal hierarquização entre um “nós” branco ocidental de um Norte civilizado, racional, ordeiro e moral, e um “eles” do Sul, exotificado, ‘animalizado’, atrasado e imoral, de várias maneiras (ainda que veladas) continuam a informar as relações de poder e conhecimento na academia, com seus indiscutíveis laços com a política internacional. A obsessão etnopornográfica se fundaria justamente nessa desigualdade de poder, através da qual populações inteiras são subjugadas ao crivo absoluto da ciência do Norte e são forçadas a caber em seus paradigmas, para servir a seus propósitos. De acordo com o proceder deste tipo de abordagem predatória colonial, aspectos fundamentais da sexualidade, como o prazer, as nuances, o desejo e o erotismo

¹⁵ “Seu nome original é Sarah Baartman. Nascida em 1789 na região da África do Sul, ela foi levada, no início do século 19, para a Europa. Sarah Baartman deu um corpo à teoria racista. Ela foi exibida em jaulas, salões e picadeiros por conta de sua anatomia considerada “grotesca, bárbara, exótica”: nádegas volumosas e genitália com grandes lábios (uma característica presente nas mulheres do seu povo, os khoi-san). Seu corpo foi colocado entre a fronteira do que seria uma mulher negra anormal e uma mulher branca normal, a primeira considerada selvagem.” (RIBEIRO & RIBEIRO, 2016) - Link para a matéria: <<https://azmina.com.br/colunas/nao-queremos-mais-protagonizar-o-imaginario-de-quem-busca-turismo-sexual/>>

ficariam esquecidos, sobressaindo-se o que é considerado bizarro ou errado pela régua da racionalidade ocidental, e que portanto ‘deve ser corrigido’. Por detrás de uma pretensa neutralidade científica, operou por muito tempo (e continua operando) uma assimetria de poder que formulou muito do que hoje se pensa saber sobre sexualidades mundo afora.

Na contramão destas interpretações, métodos e análises feministas desenvolvidos em África passaram a destacar a agência das mulheres e pontos que ficavam apagados em trabalhos anteriores, como a dimensão do desejo e do erótico, e a partir da década de 1990 “analisavam as sexualidades humanas de forma holística, incluindo seus aspectos prazerosos e empoderadores” (TAMALE, p. 37, tradução minha). As nuances, características socioculturais e políticas das sexualidades africanas passaram a ser tratadas com mais cuidado em toda sua complexidade e diversidade, de maneira atenta ao que xs sujeitxs tinham a dizer sobre elas. Podemos dizer que o que diferencia o erótico do pornográfico, então, é uma questão de referencialidade, de ponto de vista e agência. O erótico tem como referência x sujeitx que sente, age, reflete e está em relação dialógica com x outrx, que igualmente sente, deseja, reflete, negocia, afeta e é afetadx. Já o pornográfico diz sobre umx sujeitx que objetifica x outrx, rouba sua voz e subjetividade, trata-x como objeto depositário de seus desejos e visões, um meio a ser utilizado para um fim, em uma relação de assujeitamento e subordinação.

Em “Os usos do erótico: o erótico como poder”, ensaio da escritora e ativista feminista lésbica negra Audre Lorde, a autora faz uma defesa do uso do erótico pelas mulheres como fonte de poder e conexão do interior com o exterior, que não está restrito unicamente ao sexual, mas que assim foi limitada pelo Ocidente e pelos poderes masculinistas como maneira de imobilizar as mulheres através da culpa e da vergonha. Em uma das distinções entre o erótico e o pornográfico, Lorde considera:

E esse chamamento torto à necessidade e ao ato faz surgir aquela distorção que resulta em pornografia e obscenidade – o abuso do sentimento. [...] Quando não atentamos à importância do erótico no desenvolvimento e nutrição de nosso poder, ou quando não atentamos a nós mesmas na satisfação de nossas necessidades eróticas quando interagimos com outras, estamos nos usando como objetos de satisfação, ao invés de compartilharmos nosso gozo no satisfazer, ao invés de estabelecer conexões entre nossas pareências e nossas diferenças. Se recusamos a consciência do que estamos sempre sentindo, por mais confortável que isso possa parecer, estamos nos privando de parte da experiência, e nos permitindo ser reduzidas ao pornográfico, ao abusado, ao absurdo. (LORDE, 2009, p.14)

Definindo o erótico como a exploração consciente de um poder interno que se expande e contagia a coletividade (como uma pulsão de vida), e o

pornográfico como um abuso de poder que vem desde o outrx e é imposto violentamente, desrespeitando a subjetividade alheia, o conceito de erótico – não necessariamente sexualizado – tal qual usado pela escritora, se aproxima com a análise que Katharina Döring (2015a) faz das falas das sambadeiras do Recôncavo baiano no artigo “Umbigada, encanto e samba no pé: o feminino na roda”:

As mulheres sambadeiras associam claramente o bem-estar na vida, a felicidade, o sentido da vida ao samba de roda, a essa prática que as preenche e proporciona muitos momentos felizes! Ao longo de muitas falas percebi que o fato de estarem sempre sambando, cantando, tocando, participando de várias maneiras criativas, representa um elo de vitalidade, de integridade, de completude que essas mulheres vivem desde sua infância, com todo sofrimento e trabalho que também passaram na vida.

Essa alegria no samba de roda por um lado está associada à vivência social de estar em grupo, estar sambando com seus pares, curtindo o momento lúdico e da paqueira [sic]. Soma-se a felicidade que vem de dentro, a partir do pé que desliza e de todo corpo em movimento e diálogo com o ritmo, o toque e todo ambiente sonoro, que proporciona um bem estar, uma expressão integrada de corpo, mente e alma! (p. 19)

Essa análise vem, no texto, diretamente após a fala de Dona Biu, de São Francisco do Conde, que coincide exatamente com o tipo de consciência do poder erótico feminino como forma de resistência e potência criativa dentro de um mundo hostil às mulheres, do qual fala Lorde. Assim, Dona Biu declara:

A gente não tá deixando a peteca cair! Tenho 55 anos e me sinto guerreira, porque faço coisa que homem não faz! Mesmo com as porrada que a gente leva na vida, a gente nunca deve abaixar a cabeça, procure um caminho! Samba de roda é uma coisa pura, é uma coisa gostosa! Isso é bom pra mente, pro corpo, pra alma, **então é bom pra tudo!** (Dona Biu, *apud* DÖRING, 2015a, p.19, grifo da autora)

O livro do projeto Mulheres do Samba de Roda, coordenado por Luciana Barreto e Rosildo do Rosário com pesquisa e texto de Katharina Döring (2015b), conta as histórias de vida de 16 sambadeiras de 15 localidades da Bahia, mulheres que em sua maioria têm mais de 60 anos de idade e que são todas mestras de samba de roda. Neste livro, são narradas suas histórias de vida, trabalho, família, e de como se deu sua aproximação com o samba, até o ponto de elas virarem as referências que são enquanto mestras sambadeiras. As diversas instâncias de suas vidas estão entrecruzadas com o samba, que se mostra uma força motriz, uma pulsão que lhes dá força, saúde, alegria e razão de ser.

Pode-se perceber como a experiência continuada do samba, para estas mulheres, adquire mais poder e ganha mais corpo com o tempo. Quando Ortiz investiga as danças de umbigada em comunidades africanas e as de herança africana fora daquele continente, ele percebe a grande diferença entre aquelas comunidades que mantêm vivas essas tradições, e por isso velhos e jovens dançam juntos, comparativamente ao caso de comunidades onde, entre brancos, as mulheres idosas ‘não podem’ dançar. Para o autor, nada se compara à dimensão de uma mulher idosa africana que dança; o tal do erotismo que ele tanto busca entender se expande e se transfigura, segundo sua interpretação poética e encantada:

Mas o mesmo não acontece entre os velhos africanos, porque neles a dança não é um processo de erotismo, mas uma expressão alegre da euforia vital à qual a personalidade está ligada, não a outro sexo, mas a todo o seu agrupamento social, na plenitude de sua consciência solidária; que é sexo, mas também é maternidade, família, tribo, religião, trabalho, guerra, felicidade e infortúnio [...] Um sátiro poderá saltitar atrás das ninfas na dança de Pan com seu impulso fáunico de luxúria criadora; um mulato sempre foi o melhor dançarino da pantomima ardente e assustadora do amor humano; mas apenas uma mulher negra na velhice, com um rosto muito franzido pelos anos vividos, com seios flácidos de amamentar, com uma pélvis aberta e com uma barriga alargada pela a gravidez repetida, pode dançar com dignidade a dança alegórica da perpetuação da espécie, com o ritmo e o movimento da expressão inequívoca em um ritual biolátrico evocativo da fecundidade amorosa da Grande Mãe, a Natureza... (ORTIZ, 1985, p. 225-226, apud TRAVASSOS, 2018, pos. 6128, tradução minha).

Ora aproximando-se das chaves do erotismo e da sexualidade, ora distanciando-se delas, Ortiz atribui o domínio de certo tipo de dança às senhoras africanas idosas num sentido de rito biolátrico, de ligação com a natureza reprodutiva em sua magia da vida. Outorga a estas danças mais do que uma dimensão do prazer sexual, mas principalmente a corporificação coreográfica do pertencimento social, em ligação com a família, a religião, o trabalho, e todas as dimensões sociais da vida humana. Uma tal apresentação das danças “de pantomima sexual” de origem africana – ainda que, diga-se de passagem, mostre-se um tanto mesmerizada – pode nos suscitar uma série de questionamentos quanto aos desdobramentos das ‘danças de umbigada’ nas Américas e as manifestações culturais que as constituem.

Há de se destacar que parece haver um tensionamento geracional relativo à consideração da dança do samba de roda enquanto algo próximo ao pornográfico ou ao erótico em Cachoeira. Algumas pessoas mais idosas vêem com maus olhos a performance coreográfica do samba das gerações mais novas, que elas associam a uma influência do pagode baiano. Estas pessoas valorizam o *miudinho* enquanto estilo privilegiado de sambar que, apesar de poder conter movimentos expansivos dos braços e requebros pronunciados,

não tem muita abertura de pernas e movimentos “sacodidos” e pulados em demasia. O centro emanador do movimento são os pés em movimento a um só tempo ágil e sutil, sem o levantamento do chão como no samba das gerações mais novas. Há também sambadeiras que critiquem o uso de shorts colados e curtos (que podem ser usados por homens ou mulheres) ou minissaias no samba, entendendo-os como vulgares. Outras pessoas mais velhas parecem não se importar tanto com as manifestações corporais das gerações mais novas, ainda que prezem pelo samba miudinho. Há pessoas das gerações mais jovens que admiram o samba à moda dxs mais velhxs e pretendem aprendê-lo eventualmente; outras divertem-se e sentem-se inteiramente à vontade com seu samba “sacodido”. Importa frisar, portanto, que a percepção liminar entre vulgaridade (ou o “pornográfico”) e erotismo parece operar também nos tensionamentos intergeracionais internos axs sambadores, sambadeiras e frequentadorxs, mas de maneira diferente da que se dá na literatura feita por pesquisadorxs externos.



D. Rosa (da Esmola Cantada) sambando com um rapaz no ‘São João Feira do Porto’ - 23/06/2018
(foto da autora)

As considerações sobre as danças negras acima nos revelam que o olhar sexualizante de pesquisadorxs “de fora” costuma recair sobretudo sobre as mulheres, de maneira que a dança de homens (quando reconhecida) é apenas mencionada de passagem, sem grandes considerações e, tão menos, interpretações sobre suas “características intrínsecas”, habilidades ou “insinuâncias”. “Lê-se” muito a dança das mulheres; a dos homens, por outro lado, passa sem grandes contemplações. Vejamos então o relato de uma festa em que o samba

se dava de maneira muito particular e distinta. Minha intenção é tentar uma descrição que se aproxime daquilo que pra mim é a sensação de viver Cachoeira, com a poética do dia a dia que a cidade compõe. A ideia é também de trazer um pouco da ambientação espacial da cidade, num relato de experiência lírico-topográfico que busca passear um pouco pela geografia cachoeirana em algumas de suas dimensões.

1. 5 Festa de Santo Antônio de Seu Tonhozinho Tororó, 2018

Fiquei sabendo da Festa de Santo Antônio de Seu Antônio por um amigo, Edelsio Lima, que morava no bairro do Tororó e já havia ido para esta festa outras vezes. Sabendo do meu enfoque na questão de gênero em relação ao samba de Cachoeira, ele me contou que nesse samba só os homens dançavam. Fiquei curiosíssima e fiz questão de ir. Falamos com algumas pessoas que iríamos nessa festa e, no dia, subimos em um grupo de cinco, todas pessoas de fora de Cachoeira que estávamos morando na cidade e estudando na UFRB. O Tororó fica no que já é considerado zona rural de Cachoeira. A Praça da Aclamação, no Centro da cidade, é onde se encontra a Câmara de Vereadores e antiga Cadeia, que hoje abriga um museu histórico sobre a cidade. Passando a Câmara, à direita, fica a Pousada do Convento, onde funcionou até o ano de 1928 o Convento do Carmo. Seguindo ainda na mesma direção, alcançamos a entrada para o bairro do Caquende. Ao virar a ruela espremida entre um morro e um antigo posto de saúde, o vento sopra constante sobre o Riacho Caquende e chegamos no bairro popular de mesmo nome, com sua pracinha ao centro, em frente à singela e diminuta Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Pobres, cujo céu é enfeitado de bandeirolas coloridas. O pequeno bairro margeia o Rio Paraguaçu e se localiza aos pés do morro, onde temos as enormes e puxadas subidas para o Quebra-Bunda e a Terra Vermelha, que também fazem parte da chamada zona rural.

Seguindo a rua principal do Caquende chega-se à Faceira, à beira do majestoso Paraguaçu que, nesta localidade, carrega sobre si um vento forte de despedida da sede da cidade. No meio do rio, o farol listrado em azul e branco da Pedra da Baleia reina sobre as águas turvas e salobras do rio que, nesta altura, é regido pela maré. É esta lendária Pedra¹⁶

¹⁶ “Conta a história que Cachoeira recebeu muitos africanos para trabalhar escravizados nas lavouras de cana-de-açúcar e nos engenhos no período colonial. Da África a mãe Yemanjá ouvindo o lamento e clamor de seus filhos que em Cachoeira estavam se transformou em baleia e atravessou o Atlântico em direção ao som, chegando no Rio Paraguaçu... Quando avistou tantos africanos pensou estar na África. E por desejar estar perto de seus filhos ela não mais voltou, transformando-se a baleia numa enorme pedra no meio do Rio, a

que todo ano, em fevereiro, recebe os presentes de centenas de fiéis para sua mãe Yemanjá. Seguindo o curso do Paraguaçu, que vai se encaminhando para seu encontro com o mar, passando a Faceira, chegamos novamente ao limite da área considerada urbana de Cachoeira. Subindo o morro, após um estirão de muito mato e poucas casas, chega-se ao Tororó. No centro do bairro, há um conjunto mais concentrado de casas, bares, uma pracinha com parquinho. Mais adiante há a Quadra do Tororó, onde os boleiros batem seu *baba*. Na extremidade colada ao barranco do rio que corre lá embaixo, está a Indústria de Papéis Tororó Ltda. Chega-se então ao pé de uma ladeira comprida e muito íngreme onde no alto, na parte plana, ficam de um lado o bar e do outro a casa de Seu Antônio e Dona Antônia.

Na noite da festa de Santo Antônio, subimos para o Tororó na hora prevista para a reza. Uma enorme fogueira, de cerca de um metro e meio de altura e ainda apagada, estava armada à frente da cerca do bar de Seu Tonhozinho Tororó. Do outro lado da estradinha de terra, logo depois da casa do casal e próxima ao seu barracão¹⁷, fica a pequenina capela. As pessoas que queriam acompanhar a reza de perto foram se espremendo dentro do local, acomodando-se em volta da vultosa formação natural de pedras que emergem do chão, no centro do recinto. No fundo, o altar com as imagens sacras, velas, muitas flores e enfeites. Logo à frente delas, posicionaram-se Dona Antônia e as demais rezadeiras. Como todo mundo que queria participar da reza não cabia dentro da capela, um grupo se juntou próximo à entrada da mesma, na estradinha, e ao longo da reza houve um certo revezamento entre as pessoas que estavam mais próximas da porta e as de fora. Mesmo no frio de junho, que concentra a umidade dos três meses de chuva contínua de Cachoeira, dentro da capelinha fazia calor. A reza cantada, que conta a vida e os feitos de Santo Antônio de Pádua, o *santo português*, e em que se professa a fé e se confia os pedidos para o *amado dos homens*, era acompanhada em coro pelos presentes, e ressoava forte dentro daquele diminuto espaço¹⁸. Nas rezas de Santo Antônio em Cachoeira também se tira o *Bendito*¹⁹ de São Cosme e São Damião, em honra desses dois irmãos tão queridos do catolicismo popular e do candomblé na Bahia.

Pedra da Baleia. Muitos dizem a ouvir cantar, outros afirmam já a ter visto sentada sobre a pedra se olhando no espelho. Se ela existiu ou se habita ou não este lugar, o certo é que a fé dos herdeiros d'África lhe da vida e a Pedra da Baleia é um lugar sagrado de Cachoeira.” (SANTOS, 2012, apud NASCIMENTO, 2016).

¹⁷ Salão onde se realizam as cerimônias do candomblé abertas ao público.

¹⁸ Como exemplo das cantigas da reza, é possível acessar aquelas cantadas durante a trezena de Santo Antônio na igreja da Rua Santo Antônio, no localizada no Centro de Cachoeira, transmitida no ano de 2020 pela Rádio Olha a Pititinga em razão da pandemia de Covid-19, que impossibilitou a presença física de fiéis. Há, por certo, pequenas modificações de acordo com as rezadeiras que cantam, mas a estrutura geral permanece a mesma: <https://www.youtube.com/watch?v=t2UIL5zXLe4>

¹⁹ Oração cantada característica do catolicismo popular.

Terminada a reza, soltam-se foguetes em celebração e Seu Tonhozinho termina de acender a fogueira. As pessoas ficam na estrada conversando e bebendo cerveja comprada no bar, e depois vão se encaminhando para o barracão, onde em breve começará o samba. Para chegar ao barracão, é preciso entrar na propriedade da casa, passando a cerquinha de entrada que dá para um espaço de garagem, andando pela frente da casa de Seu Antônio e Dona Antônia, que fica com porta e janelas abertas, com pessoas próximas à família sentadas em banquinhos, na frente. Caminhando em direção ao lado esquerdo da casa, percorre-se um estreito corredorzinho externo que dá para a entrada do barracão.

O barracão é um espaço bastante amplo, com bancos de cimento ladeando todas as paredes do recinto exceto a do fundo, e parando a $\frac{3}{4}$ da extensão para deixar uma área mais livre no fundo, onde fica a mesa de comidas e bolo à esquerda e o conjunto de tocadores à direita. Nessa mesma altura, na parede à esquerda, tem uma porta que dá para a cozinha do barracão, e na parede do fundo do salão há outra porta, que dá para o quintal. Do alto das portas, das janelas e das vigas de sustentação do telhado pendia o *mariwô*²⁰, e as paredes estavam adornadas em alguns pontos com folhas verdes de dendezeiro cruzadas, de duas em duas. Ao lado da porta que dá para a cozinha, estavam duas enormes cadeiras de braço. Acima do banco de concreto, no mesmo lado, um retrato de Santa Bárbara.

Veio para tocar um conjunto de cinco tocadores, integrantes do grupo de samba de roda Semente do Samba, do Caquende. Quem organizou a tocada foi Seu Salú, pandeirista antigo de Cachoeira que integra quase todos os grupos da cidade. O samba começou apenas com voz e percussão, sem microfonação ou amplificação, e os tocadores tocavam enquanto esperavam que chegasse mais alguém com os instrumentos de corda. Quando eu fui falar com Seu Salú, ele disse que os tocadores que tocam no Filhos do Caquende estavam tocando em um candomblé, mas que ele não tinha ido, pois não toca em candomblé. Assim que começou o samba, alguns homens se levantaram para dançar. A neta de Seu Antônio e Dona Antônia, uma jovem com roupas cerimoniais brancas de candomblé, também foi sambar em frente aos tambores, como que saudando-os, em inauguração do salão. Durante toda a festa, em geral, ficavam três pessoas sambando no meio do barracão, intercalando xs presentes. Havia momentos, porém, em que o samba esquentava e sambavam mais de dez pessoas ao mesmo tempo. De maneira geral, as pessoas que iam ao centro sambar eram homens.

As dinâmicas da dança são sempre variadas, mas nessa festa havia certas constantes. Por exemplo, as pessoas que iam sambar, geralmente homens, sambavam em diálogo

²⁰ Folhas de palma de dendezeiro secas e desfiadas, consagradas ao orixá Ogum.

coreográfico um com o outro, ou seja: fazendo meneios e giros em volta um do outro, dançando atrás ou na frente do outro, em regular proximidade. Quando algum outro homem que estava sentado no banco levantava para entrar na dança, todos dançavam juntos por um tempinho, e logo um dos que estavam sambando antes voltava para seu lugar no banco. Mulheres também levantavam do banco para sambar e eram muito bem recebidas, incorporando-se à dinâmica estabelecida, mas isso acontecia com menor frequência. Crianças iam e voltavam para o centro do barracão, dançando juntas ou com xs adultxs, querendo chamar sua atenção. Um grupo de meninas adolescentes também ia e voltava pela porta da cozinha, rindo, cochichando, empurrando-se umas às outras e arriscando-se no meio do salão por períodos brevíssimos. Muitas das mulheres que apreciavam a festa sentadas no banco jamais se levantaram para sambar. Três homens dançaram muito, a noite toda. Quando um destes levantava para sambar no meio do barracão, um dos outros dois o seguia e eles começavam a dançar juntos. Depois de um tempo, o outro se levantava e ia sambar também, ao que um dos dois que já estavam lá antes retornava para o banco.

Passado algum tempo, foi servido o caruru²¹ e refrigerante para todas as pessoas presentes. Depois de comermos, o samba recomeçou e as pessoas passaram a sambar ainda mais, agora bem alimentadas. Seu Antônio fazia sua performance de colocar um pé à frente, outro atrás, as pernas abertas, e ficar deslocando o peso de uma perna à outra, como que em um vou-não-vou, olhando as pessoas ao seu redor. Depois, dava uns pulos ritmados na batida forte do samba, e voltava para seu vou-não-vou²². Durante a festa, Dona Antônia não fica no barracão, e sim do lado de fora de casa ou no bar, vendendo. Seu Antônio também fica entrando e saindo do barracão, conversa do lado de fora, bebe no bar, mas hoje não é dia de ele ficar vendendo. Sua filha Isabel ajuda em todos os afazeres.

²¹ “Prato feito à base de quiabos cozidos em caldo de peixe ou camarão. Faz parte dos ingredientes camarões secos, amendoins, castanhas de caju, e temperos como cebola roxa, sal, coentro, azeite de dendê e gengibre. Podem acompanhar o prato açaçá, banana frita, arroz, feijão fradinho, milho cozido (branco ou vermelho). No candomblé o caruru é considerado comida de santo. A tradição diz que deve haver abstinência do prato durante determinado período caso haja morte na família sob pena da ocorrência de outras mortes.” (MARQUES, 2003, p. 88)

²² Essa é a dança de seu caboclo, conforme eu suspeitava e segundo me contou posteriormente a Profa. Dra. Francisca Marques, durante exame de qualificação desta dissertação.



Festa de Santo Antônio de Seu Tonhozinho Tororó - 16/06/2018 (foto da autora)

Na estradinha, um grupo de jovens conversa e se diverte. Já é madrugada. Eu saio para tomar uma cerveja na estradinha. As amigas com quem eu vim também estão lá fora.

Conversamos com Seu Antônio e Dona Antônia e estamos nos preparando para ir embora quando um rapaz chega com um litrão de cerveja para nós. Jovens e adolescentes estão mais ou menos divididos em grupos só de homens e só de mulheres. Alguns dos rapazes puxam assunto com uma das minhas amigas, e logo um grupinho de três meninas adolescentes se aproxima de nós. Começam a fazer muitas perguntas e também a contar sobre suas vidas, seus namoros, como é ser mãe na idade delas. O papo gira em torno de relacionamentos amorosos, suas aventuras e desventuras. O único amigo homem que estava conosco é interpelado por um grupo de rapazes, e eles ficam conversando em volta de um banquinho na frente da casa, ligeiramente afastados de nós.

Quando decidimos descer, depois de nos despedirmos de Dona Antônia e Seu Antônio, as meninas que conversavam com a gente disseram que nos acompanhariam até o pé da ladeira. Elas queriam que ficássemos mais tempo, mas já era tarde e o Tororó fica bem afastado do centro da cidade, para onde íamos voltar. Naqueles tempos, a violência e os assaltos haviam aumentado bastante em Cachoeira, então não queríamos demorar. Fomos descendo e conversando animadamente, e elas nos pediram muito para que voltássemos um outro dia. Nos despedimos ao pé da ladeira e seguimos viagem andando, apreciando a noite ao som de sapos, grilos e outros seres da mata escura.

*

*

*

O caso da Festa de Santo Antônio de Seu Tonhozinho parece ímpar. Nela, não só os homens sapateiam, mas eles eram a maioria dançante. Havia mulheres que entraram pra sambar, mas era mais raro e geralmente eram as mais novas. As mulheres mais velhas da comunidade realmente passaram a festa inteira dentro do barracão sentadas, vendo os homens sambarem. Em 2019, acompanhando o grupo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, de quem eu me tornei muito próxima e entusiasta, durante um dos ensaios antes da apresentação no São João Feira do Porto, uma das sambadeiras, Bety Mascarenhas, apresentou um samba de sua autoria para ser incorporado ao repertório do grupo. Era o “Samba para Ioiô”, e sua letra é assim:

Quem disse que o homem não samba?
 Que homem não sabe quebrar?
 Nesse samba só tem homem
 E mulher só veio olhar

Refrão:
 Cai no samba Ioiô
 Cai no samba
 Cai no samba Ioiô,
 Que mulher só veio olhar

Segura a viola
 E o pandeiro vai tocar
 Segura a viola
 Cavaquinho vai chorar

REFRÃO

Eu adorei esse samba, e fui falar com Bety sobre o samba no Tororó, que parece perfeitamente descrito em sua música. Ela disse que essa música foi feita em homenagem a um tio seu que adora “cair no samba”, cujo apelido é Ioiô. A expressão ioiô quer dizer, genericamente, “homem”: corruptela de senhor, sinhô, na fala antiga de negrxs escravizados no Brasil. A maneira de assinalar “mulher” também passou pelo mesmo processo: senhora, sinhá, iaiá. Este samba, então, para quem não conhece a pessoa do Ioiô a quem ela foi dedicada, pode ser direcionada a qualquer homem. A partir da incorporação desta música ao repertório do grupo, no momento em que ela é executada os sambadores da Esmola Cantada tomam o centro do espaço e fazem seu sapateado, chamando outros homens

a fazerem o mesmo (vale notar que sempre entra uma mulher ou outra também, sem atentar para a dinâmica específica desta música).

Mais interessante, a meu ver, é a parte que versa “Nesse samba só tem homem/E mulher só veio olhar”. O olhar ativo, essa apreciação especular de uma sujeita que observa e se compraz com aquilo que vê, inverte a narrativa da mulher como objeto, por excelência, do sujeito homem, que é tida como imperativa sobretudo na dança ocidental. Ann Daly, pesquisadora dos estudos de dança, usou, no final dos anos 80, a teoria do *male gaze* (ou olhar masculino), originalmente desenvolvida a partir da teoria fílmica feminista por Murray e Kaplan, para analisar as posições de espectador e performer no ballet de Balanchine (Daly, 1987) e em resenha crítica sobre o livro *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, de Judith Lynne Hanna (1988). De acordo com essa teoria crítica, “na cultura ocidental moderna, quem vê e quem é visto/a são posições de gênero. O olhar possessivo é "masculino", enquanto o objeto passivo do olhar é "feminino" – independentemente do sexo do dançarino ou do espectador.” (DALY, 1989, p. 25, tradução minha).

Daly reconhece que, na dança, as coisas não são assim tão simples de serem “aplicadas” enquanto moldes teóricos. Em um artigo de 2000, ela lembra que logo após publicar seu livro de 1987, em que utilizava esta teoria, já começou a questionar o enquadramento aplicado e passou a complicá-lo, pesando outros marcadores sociais para além do gênero, conforme provocado pelas novas teorias queer, raciais e pós-coloniais/transnacionais, e utilizando também a noção bourdiana de *habitus* para analisar diferentes fatores antes ignorados pela teoria feminista do *male gaze*.

Ainda assim, mesmo em 1989, Daly já notava que a presença de quem dança é extremamente plástica e envolve o porte, a “maneira de ativar sua pele”, o ambiente à sua volta, o que representa um desafio enorme de ser verbalizado em forma de escrita e exige uma “linguagem necessariamente poética” (Daly, 1989, p. 25) ao fazê-lo. A *presença*, segundo ela, é sempre algo bastante sedutor, e ela se questiona se sedução implica necessariamente em possessividade, e também se pode ser evitada. Daly argumenta que um/a dançarinx experiente, ao se apresentar, parece tudo menos passivx, ao mesmo tempo em que, inseridx nos contextos socioculturais que x perpassam e definem, lida com uma série de convenções, códigos e expectativas

que conspiram para posicioná-lo/a como o objeto voluntário de nosso desejo. Precisamos encarar seriamente o fator de risco em tentar acabar com essas

convenções: grande parte da beleza e do prazer da dança, como a conhecemos, está ligada à erótica da exposição e do espectador.

Há tempos e lugares, no entanto, em que as convenções estão em tal fluxo que parece possível que o olhar não seja fixado e que o/a artista se esquive da posse. Eu não acho que estamos vivendo esse tempo e lugar. Nossa existência é excessivamente codificada. (Ibid, p. 26)

Cachoeira, pelo menos na segunda década dos anos 2000, talvez seja este lugar/tempo. De fato, no samba, o olhar ou postura de quem vê é compartilhada o tempo todo por todas as pessoas, com suas diferentes expressões e identidades de gênero que, na roda, tanto assistem ativamente quanto sapateiam e são vistas, menos em um processo de plateia e *performer*, se aproximando mais, com a licença do deslocamento da expressão etnográfica, de uma observação participante ou participação observante, definida pelos turnos e posições rapidamente cambiantes no tempo da roda.

Cambiantes e inconstantes são também as dinâmicas da vida, e a cultura popular não escapa a este princípio. A professora doutora Francisca Marques, que conhece bem o bairro do Tororó, disse-me que a dinâmica da Festa de Santo Antônio naquela localidade não se deu sempre assim. Segundo ela, hoje em dia a maior parte da comunidade que comparece à festa é composta por homens que bebem no bar de Seu Tonhozinho, sendo que muitas das mulheres tornaram-se evangélicas e, portanto, não vão mais à Festa, em consonância com o que será discutido no capítulo seguinte. Podemos pensar no bar de Seu Tonhozinho então como um “espaço de homosociabilidade” conforme pensado por Welzer-Lang (2001) em sua teorização da “casa-dos-homens”, ou seja, um espaço de convivência exclusiva entre homens²³, ambiência de construção e reforço de masculinidades, que acaba se estendendo para o barracão na noite da Festa de Santo Antônio através de masculinidades sambadas. Joalice Conceição (2011) percebe uma dinâmica similar ao observar a convivência masculina no final da tarde na quitanda de Júlio César no Bela Vista, em Itaparica, onde homens bebem e se agrupam por grupos de faixa-etária, nos quais os assuntos giram em torno dos rituais realizados no culto a Babá Egun e, principalmente, em torno da questão da sedução de mulheres, apoiando sua virilidade fortemente sobre a performance da sexualidade do “macho” (p. 154). Do lado de fora do barracão de Seu Tonhozinho na noite da festa, como vimos, também dá-se uma divisão marcada por gênero e grupos etários que envolve, no caso das meninas, assuntos ligados aos relacionamentos amorosos e à sexualidade.

²³ Apesar de muitos homens frequentarem o bar, ele não é de uso exclusivo de homens, havendo mulheres que vão beber lá também.

No ano de 2019, voltei à Festa de Santo Antônio no Tororó, depois de fazer uma entrevista com Seu Antônio e Dona Antônia na semana da festa. Chamei algumas poucas pessoas com quem eu já havia conversado sobre essa festa, mas não sabia se iriam. No caminho da ida, fui encontrando diversxs estudantes da UFRB que me perguntaram se eu estava indo para o Tororó. Fiquei espantada de tanta gente estar indo para lá, mas achei que talvez pudesse ser algo positivo. Quando chegamos lá, já havia um grupo considerável de pessoas esperando, todxs estudantes ou professorxs da UFRB com seus/suas filhxs. Pensei que esse contingente todo da universidade podia ter vindo possivelmente pelo fato de um professor do CAHL/UFRB estar morando no Tororó e ter avisado axs outrxs sobre a festa. Estávamos todxs na estradinha, alguns/algumas consumindo bebidas no bar, outrxs que compartilhavam licores que alguém havia levado. A reza demorou a começar, e o espacinho da capela novamente ficou lotado. Quando o samba começou no barracão, quase não havia moradorxs do Tororó. Assim permaneceu por toda a noite; xs professorxs que estavam com filhxs pequenos foram embora mais cedo, e no barracão ficou o “povo da UFRB” e uns poucxs moradorxs do Tororó. O barracão ficou bem mais vazio que no ano anterior, e a dinâmica da dança foi inteiramente outra. Poucas pessoas se arriscaram a sambar, e a maioria que o fez fomos nós, “forasteirxs”.

Alguns dias depois, encontrei um sambador muito conhecido na cidade, que havia sido levado por minha amiga Sílvia (da UFRB) para conhecer o samba do Tororó. Ele me falou que achou o samba fraco, que a coisa não tinha acontecido direito. Reclamou que só quem sambou fomos nós da faculdade, que não havia muita gente e não estava muito animado. Ele também disse que achou que o próprio grupo não estava tocando o seu melhor por falta de animação na dança. Fiquei pensando na diferença de um ano para o outro, e em como realmente a dinâmica da dança tem o poder de definir um evento de samba. Não sei ao certo por que não estava mais cheio, nem por que as pessoas do Tororó não compareceram da mesma maneira, e imagino que pode ter sido por inibição causada pela quantidade de pessoas “de fora” presentes. Ainda assim, Seu Antônio adorou a festa, como sempre. Em seguida, trago a longa conversa que tivemos com Dona Antônia e Seu Antônio no bar do casal, no Tororó, na semana da festa. Minha amiga Eduarda Gama Canto (Duda) veio junto e tirou a foto que aparece ao final. A longa transcrição tem intenção de fazer ressoar, tanto quanto pode um texto oral transcrito para o papel, a prosódia dessas duas pessoas essenciais para o samba de Santo Antônio no Tororó. São Dona Antônia e Seu Antônio que contam sua própria história e colaboram com a escrita desta dissertação, adicionando suas vozes ao coro.

1.6 Entrevista com Dona Antônia Bispo dos Reis Santos (Toninha) e Seu Antônio Alves dos Santos (Tonhozinho Tororó) em 11/06/2019

Legenda: L- Letícia; O- Seu Antônio; A- Dona Antônia; D- Duda (Eduarda Gama)

O- Eu tava com seis anos e comecei 'rancar uns toco... Toco é lenha, entendeu, pra fazer fogueira pra Santo Antônio. E na minha família tem dois Antônio: eu e minha irmã que chama Antônia. Chamava, que Deus já levou. E aí, na ocasião que minha mãe foi pra Candeias, eu tinha acho que era 8 anos, minha mãe ia pra Candeias de pé, minha filha! De lá do Outeiro Redondo, nera daqui não! Antigamente era assim. Minha filha, antigamente nego sabia o que era santo, sabia o que era orixá, sabia o que era tudo. Hoje é que nego não sabe nada. Viu? Aí saía de lá com animal carregado, andando! Ela e umas cinco ou seis camarada, homem, tudo... De lá do Outeiro Redondo. Cês não sabem onde é não..? Pra lá de Muritiba, que eu sou filho de lá. Aí iam direto pra N. Sra. das Candeias. Chegavam em Sto. Amaro, pernoitavam, no outro dia saíam uma hora, duas horas da madrugada pra Candeias, andando. Aí ela me trouxe um Santo Antônio, de Candeias, tá ali. Quer que eu 'panhe pra lhe mostrar? [vai buscar a imagem na capela]. Olha minha filha, isso aqui, tem de 70 anos em diante! Santo Antônio de Pádua. Olha, tinha uma enchente em Cachoeira e eu tinha uma tenda, uma oficina, uma marcenaria. Que eu sou marceneiro... Fui marceneiro, não sou mais. E aí ele ficou lá dentro da tenda. Essa enchente cobriu a casa, ele não saiu do prego, ficou no prego, dependurado. L- Aonde era a casa? A/O- Na Rua Treze de Maio. O- Em frente a Tonho Monteiro, do rádio, uma casa de azulejo. A oficina era ali. A água passou por cima dele na parede, a água passou por cima dele e não carregou, ficou lá. No outro dia, que eu cheguei lá na oficina, que a água tomou tudo, cobriu até em cima, ele tava lá na parede, dependurado. Aí minha fé vai dobrando, né, minha filha. Minha fé vai dobrando, e vai, vai, vai, vai. E eu fazendo fogueira, todo ano eu fazia fogueira pra Santo Antônio. Aí o resultado: aí eu vim pra cá, meu pai comprou um terreno aqui, lá na Maria Preta. E aí a gente veio embora de lá do Outeiro Redondo. Ficou lá minha irmã mais velha, que casou, ficou lá. E a gente veio embora todo mundo pra aí. E eu... fazendo fogueira pra Santo Antônio. E minha coisa era rezar Santo Antônio. E Toninha tinha uma irmã que era rezadeira; rezadeira mesmo, beleza! Aí eu digo, Meu Deus, como é... Só quero me casar com uma mulher que seja rezadeira pra rezar meu Santo Antônio. [D. Antônia ri] L- Nossa! O- Ó, minha filha, é história! Vou levar três dias aqui ou quatro, não vou nem falar a metade... Aí eu vim pra aqui. Encontrei essa Toninha num enterro. Ela tinha 13 anos, e eu 15. Aí a gente começou a

se gostar, e aí vai, e aí vai, e aí vai, e aí vai... já me entendeu? Aí se casamos. Ela rezando! Ficou rezando, e reza até hoje, até agora! Tá me entendendo? Esse Santo Antônio, minha filha, tem muita história no mundo, *pra mim!* Viu? Graças a Deus tô aqui. Qual é o resultado? Eu dei pra uma bebida, que eu bebia pior do que tudo! Sabe o que é? Orixá. Eu não cuidava, eu não queria conta de cuidar de orixá, nada... Aí, essa véia... Ela tava menina, tava *muderna* naquela época... Aí a mãe dela mandou, “Faz, vai por mim.” A gente já tava morando junto, “Vai na casa de Dona XXXX”²⁴, que era uma mãe de santo que tinha na Levada, “fazer uma consulta pra esse menino, que esse menino não era assim”, que sou eu, né? L- O sr. tinha quantos anos nessa época? O- Naquela época... uns quarenta e tantos anos... A- Néra não, menino, oxente... [Duda ri] O- Ah, na ocasião que sua mãe mandou eu ir lá..! Todas- Sim... O- Naquela ocasião... A- Ó, Tonhozinho, vou explicar. Eu estava com 23 anos O- Naquela época? A- Aham... Então você estava com 25. Você é mais velho que eu dois anos. O- Já entendeu, minha filha? Aí a vai, a vai, eu comecei numa bebida retada. Cachaça, mesmo! Pra cair. Caía! Caía, eu subia daí de Cachoeira de pé, caía, caía [dentro do rio?] me levantava... Foi aonde a mãe dela mandou que ela fosse numa casa pra ver. E não tinha fé, que elas não tinham fé... Aí ela foi nessa casa de XXXX, e aí quando eu cheguei lá, minha filha... Que o caboclo chamava Sultão, chama Sultão, mas ela já morreu. Mas o caboclo não morre. Orixá não morre. Viu? Aí o ogan de faca dela tinha... tinha... mataram o ogan de faca dela. Aí disse que era pra eu fazer uma limpeza, naquele tempo, pra cuidar de mim. Quando ela chegou lá, que jogou, foi no jogo, Sultão das Matas que jogou, viu de quem eu era: de Ogum e de Oxóssi. Aí... Aí me botou como ogan de faca nessa casa. É uma responsabilidade, viu, minha filha? E muito da grande! O ogan de faca dela mataram porque ele vacilou. Em obrigação, foi fazer besteira, se lenhou... Não pode, minha filha, não pode! Vocês sabem disso! Já entendeu? Aí eu fiquei sendo ogan dessa casa. Ogan de faca. Ogan de faca, cê sabe, pra tudo ali dentro da casa! Da parte de santo, e da parte de escravo, de tudo. Aí fui cuidando do meu santo, cuidando, cuidando... Assentei Ogum lá, Ogum de Ronda, e assentei Oxóssi. Mas só que lá, minha filha, o caboclo era pedra 90, lá tinha orixá mesmo, pra valer. Mas só que não dava pra mim, porque lá era Umbanda. Já entendeu? Lá na casa dela era Umbanda. E ela não descobriu... sabia que eu, descobriu que eu tinha Ogum de Ronda e Ogum Mêge, mas Ogum de ronda mais Oxóssi, já os dois desemburacam em qualquer lugar... Dá em qualquer lugar. E cadê o negro, a parte do negro? E eu tenho Ogum Mêge na parte do negro. Do Ketu. Aí minha história, minha filha, é história pra o mundo se acabar ou ficar forte. Aí

²⁴ Optei por ocultar o nome da mãe de santo. Quando aparecer XXXX nesta página, estarei tratando dela.

eu saí dessa casa, dessa XXXX, eu e minha filha, que minha filha é feita também, Isabel, que vocês conhecem. Aí, essa mulher danou, que não sei o que, que não sei o que, pepepê, naquele tempo eu tinha uma fazenda na Maria Preta, eu dava tudo pra festa, fazia tudo... a mulher danou porque eu saí de lá. Aí eu saí de lá, procurei uma casa em *Salvador*! L- Longe! O- Minha filha, naquele tempo foi fortuna que eu gastei! Minha felicidade era que eu tinha muita coisa. Gado, tinha muita coisa. Naquele tempo eu gastei mais de dez mil conto na obrigação. Dez mil cruzeiros, não era essa zorra não. Dez mil cruzeiro. Toda despesa minha, mãe de santo, pai de santo, vinha de Salvador, ia... Cuidei dos meus santos, assentei meus orixá... Taí, até hoje, e eu venho cuidando, minha filha. Hoje eu tenho 83 anos, ela tem 82! L- Não parece não... A- 81! O- Não, você vai fazer 82. A- Ô home, cala a boca! Venha cá, eu sou de 38. O- Ela vai fazer 82. A- Eu sou de 38. Você é de 36. O- E aí? A- Oxen! É 81 anos. O- Agora, Santo Antônio, eu vou fazer 83. L- E o sr. faz que dia? O- Eu sei lá, minha fia! A- Foi ele mesmo que tirou o registro. L- Ah... A- Os pais dele não tinham registro, os povo muito atrasado, lá do interior, do Outeiro Redondo. E aí quando ele tirou foi com um colega... o colega aí dizendo a idade... do colega, né, aí dizia “Eu tenho tantos anos”... Aí ele tirou também. Aí tirou assim, que nasceu no dia 5 de abril [fazendo piada] de mil novecentos e trinta... O- Mas eu nasci foi no Santo Antônio! A- Agora já mudou, que nasceu no dia de Santo Antônio... Eu nem sei o dia que ele... [rindo muito] L- Ah! Por isso que o senhor se chama Antônio! O- Ô, minha fia, meu pai mais minha mãe naquele tempo não se importava... não era hoje não... L- É, eu sei... O- Hoje, nasceu a criança, tem registrar logo. Naquele tempo, tinha muitos que *arregistrava* o filho, ou tirar o documento, quando fosse casar, alguma coisa assim. L- É... O- E hoje não. Hoje é diferente. E aí, meu pai demorou de tirar meus documentos... Eu bati pra São Félix, que eu sou de lá... Bati pra São Félix, sozinho e Deus, meu destino sempre foi esse. É ser disposto, é fazer tudo. Desci pra São Félix, encontrei com um colega que foi ser minha testemunha, e aí tirei meus documento, meu registro... Fiz tudo. E tô aqui lutando com Santo Antônio. Rezava treze noites. Quem rezava era *ela*. Treze! Aí passamo pra... A- Não, no ano passado rezamos três noites. Aí você disse, “Não, esse ano vamos rezar uma só.” O- O ano passado ainda rezamo três! A- Foi três! Que eu falei... O- O ano passado. Mas minha filha, na idade que nós tamos... Graças ao meu bom Deus, eu agradeço, minha filha, a Deus, Deus do céu e esses Orixás que tão... do céu e da Terra. Já entendeu? E aí eu rezo sábado... Agora, esse ano a gente resolveu que só vamo rezar uma, que é sábado, que tá tudo bom. E tô aqui, ó. Não peço homenagem a ninguém! Agora esses *bestaiado* fica aí... Três brabo em cima de mim. Três não, cinco! Cinco! Ogum Mege, Ogum de Ronda, Oxóssi, Boiadeiro e Marujo. Só é tudo pra guerra, minha filha, é pau cacete puro!

D- É mermo! L- Forte, hein..! Mas aí, você veio pra cá quando se casou, foi? O- Não, depois foi que a gente se casou. A gente já se casou aqui. Porque eu queria casar depois, aí ela disse, “Ah, eu não quero. Não casei moça, pra que casar agora?” A- Sem graça! [eu rio] O- E aí, minha filha..? L- É, mas tem razão... O- Graças a Deus estamos aqui... Vendi lá em cima, comprei aqui. Aqui não tinha nada, aqui era estrada... Só tinha, só passava animal, não tinha rodagem, não tinha nada, quando eu comprei isso aqui. [...] [Pergunto sobre quando D. Antônia começou a rezar Santo Antônio] A- Uma irmã minha era rezadeira. E então todo lugar ela tinha que rezar, e a gente ia junto. E lá ele me viu, gostou de mim. Olha, sabe quantos anos eu tinha quando eu conheci ele? Eu tinha nove anos. O- É a coisa que tem que ser, né? Nós se conhecemos... Nós fomos pra um anjo. Um menino... E então, sabe negócio de roça como é. Negócio de roça não é igual à rua, né... e foi enterrar na Terra Vermelha. Aí vai, a gente andando, e só ele me olhando. Aí tinha uma colega comigo, disse assim, “Aquele menino é ousado, quê que ele tanto olha pra gente?” [Duda e D. Antônia riem] eu disse “Você tá olhando pra ele pra ver do que ele olha” Aí ela dizia assim, “Não, mas ele tá olhando pra você! Ele é ousado, ele é ousado!” e aí, e vambora. Todo mundo numa *rilía*, num pagode, só vocês vendo. Todo mundo rindo, conversa uma coisa, conversa outra... Aí pronto. Chegamos lá na Terra Vermelha, enterrou a criança, tudo... Aí voltamos. Quando voltamos, foi uma venda. Tinha uma venda, aí a turma que bebia cachaça procuraram beber cachaça. E essa velha vendia bolacha. O- É... A- Aí ele fez assim, “Toninha, você não quer bolacha não?” Eu disse “Ah, bolacha de puto? Deus me livre...” [rimos] Aí vamos descendo naquela folia, naquele pagode, aí viemos todo mundo. Também ele sumiu, eu também sumi dele... Ave Maria, não era besta! Com nove anos que eu tinha. Né? Aí teve uma procissão, disse evém a procissão. Mamãe era devota, ia muito a essas coisas, uma procissão... Vamos pra procissão! A gente foi ver o santo. Quando chegou lá, tá ele e um colega. Sabe o que ele fez, o colega? Foi comprar doce... Tu lembra? [bate palma em frente a S. Antônio] Oi!!! O- Tô vendo. [rimos] A- Tá vendo o quê? O- Tô vendo, que eu tô com o aparelho [de audição] A- Eu falei o quê? O- Oi? A- O que foi que eu falei? O- Cê falou que tava mais uma colega... [D. Antônia estala a língua] Não foi não? A- Aí ele foi, comprou os doces... Eu cheguei, aí me deu, né? O tabaréu. [eu rio] É, em frente da Igreja da Matriz... Matriz não, Nossa Senhora do... Em frente ao hospital... São João. Aí sumiu de novo. Sumiu, sumiu... Depois, continuação, um ano de São João, aí ele lá em casa rezar Santo Antônio também... aí tinha um negócio de uma dança pra passar a noite distraindo... Dança de roça. Aí pronto, vambora. Quando foi pra o dia amanhecer, ele lá dançou, dançou comigo sempre... Viu? Aí quando foi amanhecer ele meteu a mão no bolso, abriu a bolsa e me deu um bilhete. Eu acho que ele

não lembra nada disso. [Duda ri] Eu lembro tudo. L/D- Então foi numa festa de Santo Antônio! A- E eu com medo de meu pessoal. Aí vai ele, todo dia que me via, “A resposta?”, eu dizia “Depois” L- Pedindo pra namorar? A- É. E “Cadê a resposta?” eu dizia, “Depois!”. E nesse ‘depois’ levamos seis meses. L/D - Nossa! A sra. era difícil! A- Repara! L- Isso a sra. tava com quantos anos, já? A- Eu? Eu tava com 13 anos. L- Foram muitos anos nessa, também! Desde os 9 até os 13! A- Aí ficavam “Mas Toninha, cê não deu a resposta a Tonhozinho não?” “Eu não vou namorar com ele, não quero ele”, “Por que você não quer?”, “Porque eu não quero homem nenhum. Porque eu não quero namorar agora”. Aí ficava aquela chatice de um: “A resposta!” Eu disse a ele, “Sábado vai ter caruru na casa de não sei quem, eu dou a resposta!” Ele ia atrás pra ver a resposta... [Seu Antônio fala alguma coisa, todxs rimos] E aí levamos a vida assim, até o dia que eu aceitei mesmo. L- Aí a sra. que passou a rezar? A- Não, quem rezava era minha irmã. Eu vim a rezar aqui. Depois que essa irmã minha morreu, aí ele disse, “Não, você vai rezar, você tem que aprender!” Eu dizia, “Eu não vou rezar, não!”, “Vai rezar!” Aí comecei a ficar rezando, pronto! L- E a capela aqui, quando construiu? A- A capela construiu depois que viemos pra aqui. O- Tinha a capela lá em cima. Eu vendi lá em cima, larguei lá, derrubei. Construí aqui. Tudo eu fiz aqui de novo. Lá eu tinha barracão do santo, lá eu tinha quarto do santo, tinha tudo. Mas vendi lá, tirei tudo, carreguei pra aqui, fiz tudo de novo... Minha filha, dinheiro! Dinheiro mesmo! Lá em cima eu tinha muita coisa! E agradeço a Deus do Céu todos os dias e esses Orixá. E a minha força e a minha coragem pra tudo, e ela [D. Antônia]. Sempre gente pra tudo! Pra tudo. L- E quem ajudava a fazer, no começo, a reza e a festa? Quem que se juntava, assim, pra fazer? A- A gente mesmo. L- Só? Fazia tudo? A- Não, quer dizer tinha pessoas, mas o pessoal já morreram. Que ajudava a gente. O- Quem fazia tudo era a gente, era eu, minha filha. Tinha dinheiro! Ó, minha filha, eu tinha gado, trinta e tantas cabeças de gado... Eu tinha mais de uma tarefa de banana, mais de uma tarefa de cana. Naquele tempo era dinheiro pra danar. Eu tinha três barracas na rua. Ela ficava em uma, eu ficava em outra, com a moenda, botava os meninos com carta de banana na rua... Cavalos ninguém nunca montou melhor que eu aqui. Ninguém! Nunca! Ah, minha filha, graças a Deus eu... eu mais essa véia daí, já goz... Ela não! Que essa zorra não saía por nada. Mas eu? Pegava meu carrão aí, eu tinha um jipe, que o pneu era isso, ó [mostra o tamanho]. A- Vem cá, ele saía, pra curtir, tomar cachaça com... ah, eu... Eu não ia. E nem de jipe eu não gosto muito. L- Não gosta de jipe? A- Ele tava doido pra comprar um jipe, eu disse “Não, eu não quero jipe não!” [risos] O- Eu ia comprar um jipe, essa burra não deixou, agora. “Compra um fusquinha”, aí eu comprei um fusca. L- O fusca é melhor do que o jipe? A- Eu acho. L- E sobre o samba? O- Olha, o samba eu

comecei com seu Geninho de São Félix. Dali do cemitério, Geninho. Sabe quem é Geninho, não sabe? Do samba de roda. Eu comecei com ele. Depois passei pra XXXX²⁵... Mas XXXX tava me cobrando muito caro. Muito caro, querendo 800 contos pra vim, pra sambar... E chegava aí, botava mais era CD, tirava um samba, botava CD, quando era três horas da madrugada queria ir embora. Queria não, ia. Eu aí acertei com Salú, quem tá vindo é Salú.

L- Mas tem samba desde que começou a reza aqui, tem samba? O- Tem samba. Desde quando a gente começou tinha samba. Eu não chamava esse povo, era a gente que... eu já sambei muito, minha filha! Já toquei... Já fui pandeirista da Minerva... L- Ah, eu sou da Minerva!

O- Eu ia pra Coqueiros, pra Maragogipe no navio... Quem ia tocando era eu, com a Minerva. *Apois*. Eu ia. Ia pra Conceição, com a Minerva, ia tocar em Conceição, Carnaval. Eu já fiz um bocado de coisa! [...] L- Eu queria saber mais sobre o samba. O- O samba agora já acabou, minha filha. Sábado você vê o samba aí, ó. L- Mas por quê que tem que ter o samba depois da reza? O- Não, o samba só pode ser depois da reza mesmo! Primeiro a reza. L- Depois o samba. A- É, é igual São Cosme, que o povo faz negócio de samba, São Cosme. Tem a reza, dá o caruru dos sete meninos, depois... L- Depois tem que ter o samba.

²⁵ Optei por ocultar o nome do sambador.



Seu Tonhozinho Tororó e seu Santo Antônio - 11/06//2019
Foto: Eduarda Gama

CAPÍTULO 2. “Foi Deus quem mandou vadiar”

2.1 - Samba de reza e de caruru

Neste capítulo, busco explorar algumas das maneiras como as relações balizadas pelas classificações de gênero se manifestam e são vividas a partir das diferentes experiências de religiosidade que compõem/proporcionam o samba de roda em Cachoeira. Utilizo a categoria ‘religiosidade’ num sentido amplo, não apenas restrito a instituições religiosas formais, mas centrado na vivência das pessoas, em suas práticas, em seus modos de vida e suas experiências de mundo definidas por e no diálogo com o sagrado. A história de como surgiu a Festa de Santo Antônio de Seu Tonhozinho Tororó nos revela uma vida inteira atravessada e definida pela fé e a devoção, a nível pessoal, familiar e comunitário. O relacionamento que juntou duas vidas começou na infância, em um enterro de uma criança, um “anjo”; fortaleceu-se em procissões pelas ruas, rezas bailadas e carurus, momentos de comunhão domésticos e populares que foram os grandes marcos do encontro entre namoradxs. Seu Tonhozinho já havia determinado, desde muito cedo, que algo definitivo na escolha de uma companheira seria o fato de ela ser rezadeira para seu santo de devoção.

As rezadeiras ocupam posição importante nas comunidades do Recôncavo, sendo elas mulheres responsáveis por realizar os tríduos, novenas, trezenas, rezas populares comunitárias e domésticas, e por vezes também “rezam alguém”, curando x doente de sua moléstia. Essa função hoje, porém, vem se rareando, com as novas gerações deixando de assumí-la e deixando perderem-se os caderninhos de reza, escritos à mão, que acumulam dezenas de anos em suas páginas desgastadas, passadas de mãe pra filha, de avó para neta, de irmã para irmã. São as mulheres também que em geral ficam responsáveis pela organização das rezas e festas, aquelas que se mobilizam com outras mulheres para limpar e arrumar o ambiente, preparar a comida e coordenar o desenrolar da função. Dona Antônia, dona de uma personalidade forte desde menina, que sabia o que queria e o que não queria – e também quando e em quais termos –, esperou a hora certa para começar a namorar e até mesmo casar. Antônia e Antônio uniram-se, e Santo Antônio esteve com elxs durante toda sua trajetória. Santo muito popular no Brasil inteiro, e no Recôncavo em especial, Antônio é tido como um santo guerreiro, santo casamenteiro que fica de castigo amarrado de cabeça para baixo no pé da cama para que realize o pedido de arranjar um/a companheiro/a para o/a fiel, responsável pela saúde, realizações e bem-estar geral dxs devotxs.

Santo lisboeta (nascido por volta do ano 1195) que faleceu em Pádua 1231, é padroeiro daquelas duas cidades e também padroeiro secundário de Portugal, onde é o santo mais festejado popularmente em enormes celebrações pelas ruas com comida, vinho, música e dança. Teve grandes feitos em vida, tendo-se tornado franciscano e nomeado mestre de teologia da Ordem pelo próprio São Francisco de Assis (SILVA, 2012), reconhecido por sua inteligência, vastos conhecimentos (inclusive científicos, sendo posteriormente proclamado Doutor da Igreja) e incrível capacidade oratória. Teria realizado diversos milagres e sido muito conhecido por conta de sua pregação. Um de seus milagres, cuja história foi bastante disseminada entre negros escravizados no Brasil, pode ser depreendido da seguinte passagem:

[...] o Santo Antônio de meados do século XIX certamente se prestava a ser assimilado pelos paradigmas religiosos da África Central, especificamente os da cultura kongo. Vejamos, por exemplo, uma história muito conhecida sobre o santo, contada pelo viajante Thomas Ewbank em 1846. Um dia, pregando em Pavia, na Itália, Santo Antônio pressente que seu pai está prestes a ser enforcado em Portugal por um assassinato que não cometeu. No meio de uma prece, o espírito do santo sai de seu corpo e voa para Portugal, onde salva o pai, acordando o morto, que proclama a inocência do acusado. Depois, seu espírito volta para Pavia, retornando a seu corpo em tempo para o final da prece, sem ninguém ter notado sua ausência. Ora, esta história deve ter sido paradigmática aos olhos dos bakongo – especialmente se chegassem a saber que voar da Itália a Portugal pela linha mais curta implicava em atravessar o mar. Contudo, um santo que “vai e vem como um bruxo” e que tem enormes poderes de adivinhação para resolver um crime de morte, inclusive o de fazer um cadáver falar, apelava para pessoas de muitas outras etnias da África Central, não apenas para os bakongo. (SLENES, 1991-92, pp.64-5)

A história de seu poder está documentada também desde África, onde no Congo, de 1684 a 1706, houve um movimento antoniano de resistência local liderado pela congoleza Dona Beatriz Kimpa Vita, que se insurgiu contra os poderes dominantes em disputa que assolavam de guerra a região, uma guerra gerada pela incansável sede do mercado escravista e cuja longevidade só facilitava aquele comércio sórdido. Fortalecido pelo sistema religioso bakongo, que ordenava a divisão entre o mundo dos vivos e o dos mortos, o catolicismo bantu defendido por Dona Beatriz (que havia sido sacerdotisa Marinda, *nganga* do culto bakongo) era uma das faces da cristianização de África, que à época já vinha acontecendo há 200 anos. Era um catolicismo que manteve as estruturas básicas da cosmologia e religiosidade local, e cuja tradução dos termos teológicos foi feita usando palavras e expressões específicos da religião local para significar elementos da doutrina cristã²⁶. Esta cristianização foi realizada

²⁶ “Estes elementos teológicos foram seguidos, durante o reinado do “apóstolo do Congo”, Afonso I [que viveu de 1509-1542], pelo duro trabalho intelectual e filosófico de criar um casamento entre a religião do

largamente por estudantes africanos que frequentavam colégios católicos da elite e saíam pelos interiores a pôr em prática um cristianismo de base, rezando o rosário em língua local em torno de grandes cruzeiros erguidos em áreas rurais que se tornavam referência/área de comunhão para as populações do interior (THORNTON, 2018, pp. 94-100). O antonianismo de Kimpa Vita tinha feições africanas: falava sobre Jesus e Maria negrxs em uma Belém e uma Nazaré localizadas no Kongo, e logrou formar um movimento popular de vulto, pois os poderes atribuídos ao santo protetor incluíam o de fornecer às mulheres a fertilidade, bem como oferecia a esperança do fim da guerra, que tanto pesava sobre os homens quanto sobre as mulheres, que assumiam os fardos da atuação não-combatente para possibilitar a atuação dos soldados. A longa guerra e disputa políticas evidenciavam a corrupção do alto clero e a ganância dos governantes. Dona Beatriz, que ‘recebia’ Santo Antônio em seu corpo ao morrer e ressuscitar como ele, e por isso ficou conhecida como “A Santo Antônio congolesa”, foi perseguida e queimada na fogueira como bruxa pela Inquisição em 1706, mas a crença no poder do santo popular sobreviveu (THORNTON, 1998). Este movimento fez avançar o “catolicismo congolizado”, pois

Kimpa Vita ancorou seu poder, antes de tudo, na morte. Morrera e ressuscitara, encenando, num só ato, o enredo que levara os reis congolese a abraçar o cristianismo séculos antes. E Kimpa Vita “reatualizava o mito” através do rito de sempre morrer às sextas-feiras para voltar nos sábados, após jantar com Deus. Encontrava o “Senhor do Mundo” bakongo, o governante dos mortos, de que falava o cronista de antanho, realimentando com isso seu poder espiritual de nganga. Mas não esqueçamos de que, Kimpa Vita, ao morrer e ressuscitar ad perpetuum, deixara de ser Kimpa Vita ou D.Beatriz para ser Santo Antônio. Santo Antônio de Pádua ou de Lisboa, sem deixar de ser Santo Antônio do Congo. O “segundo Deus”, dele dizia a profetisa, dizendo de si mesma, portanto (porque ela era ele, se nos permitem), cuja importância se revela nas imagens de marfim ou bronze cuja palavra em Kikongo significava “boa sorte”. (VAINFAS & MELLO E SOUZA, 1998, p. 18)

Depois de sua morte, conforme registrado pelo capuchinho Bernardo da Gallo, que interrogou Dona Beatriz em seu processo inquisitorial, “os “antonianos” recolheram os fragmentos de seus ossos, guardados como se relíquias fossem, e espalharam que Beatriz não havia desaparecido senão sob uma de suas múltiplas formas” (Ibid). Robert Slenes fala da identificação de Santo Antônio, no Brasil, com movimentos negros insurgentes, sendo o santo um dos preferidos entre os escravizados no sudeste. De 1847-1848 estava sendo

Congo e o cristianismo. Isso foi alcançado pelo uso cuidadoso da terminologia nas traduções das orações principais e do catecismo. Ao descrever os elementos da Santíssima Trindade como “três pessoas”, o catecismo integrou ideias cristãs com o conceito da morte, ao passo que o uso do termo *nkisi* para significar “sagrado” transformou as igrejas (*nzo a nkisi*) efetivamente em santuários e a Bíblia (*mukanda nkisi*) em um amuleto.” (THORNTON, 2018, pp. 95-6)

articulada uma revolta de escravizados que ia do Vale do Paraíba até o sul de Minas, envolvendo o culto de umbanda centrado na figura de Santo Antônio:

Apresento estes detalhes sobre Santo Antônio porque há indicações nos dados sobre a conspiração de 1847-48 de que o processo de formação de uma identidade africana/bantu no Brasil estava bem adiantado, e de que havia tomado feições políticas. O fato de que pelo menos alguns grupos de escravos envolvidos no plano de rebelião procuraram a proteção do santo, revela não apenas a presença de uma consciência religiosa nitidamente centroafricana, mas talvez também uma intenção “subversiva” em relação ao Estado. Afinal, Santo Antônio era conhecido como um santo guerreiro; a partir de 1814 no Rio de Janeiro, ele tinha uma patente no exército (como tenente-coronel), e era “Cavaleiro Comandante da Ordem Militar de Portugal e Brasil”. Isto é, era uma espécie de santo patrono do Estado português e, depois da Independência, do Estado brasileiro. Neste contexto, recrutá-lo como porta-estandarte de uma rebelião não significaria a intenção de virar o Brasil político, junto com o sistema econômico e social, de cabeça para baixo? (SLENES, 1991, pp. 65-6)

Verifica-se, portanto, como a crença no poder de Santo Antônio foi mantida no Brasil em moldes bastante parecidos com o que se viu na África bantu, mudando, certamente, de região para região, mas mantendo alguma identidade comum de um cristianismo negro de resistência. Com Dona Antônia e Seu Antônio também esteve a todo o tempo Ogum, Orixá guerreiro sincretizado com o santo português na Bahia. Ogum manteve prestígio e relevância ao longo de todas as Américas onde firmaram-se diversos cultos a Orixás: da Santería cubana, ao Vudú dominicano, passando pelo Vodou haitiano, o Orisha de Trinidad e pelas religiões brasileiras de matriz iorubana, encontra-se presença de certas entidades do panteão iorubano e ausência de outras, mas Ogum, o abridor de caminhos, está sempre lá.

Santo Antônio, no Recôncavo, é um santo que gosta de samba, assim como São Cosme e São Damião, São Roque, Santa Bárbara... Santos e santas que pedem caruru.

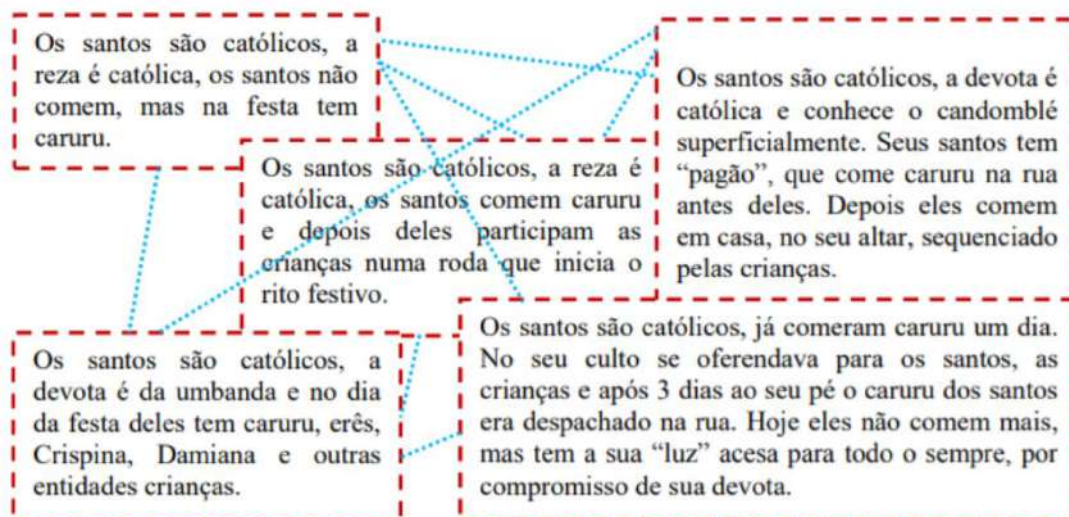


Dona Antônia (da Esmola Cantada) sambando em noite de reza com caruru para Santa Bárbara na Faceira, para a qual fui convidada por Zel do Samba (Filhos do Caquende), em 21/04/2018 (foto da autora)

Nas festas sua devoção a estes santos e santas, podem aparecer explicitamente os sincretismos ou não: há rezas e carurus onde xs devotxs, católicos, centram-se nas figuras católicas, sem que seus correspondentes iorubanos – Ibejis, Omulu/Obaluaiyê, Oyá-Iansã... – sejam (diretamente) louvados. Mas o banquete celebratório, o caruru, para além de seu preparo-base regado a azeite de dendê, que consiste de caruru, vatapá, arroz branco, galinha e/ou ovos cozidos, feijão fradinho e/ou feijão preto, banana da terra frita e *farofa de azeite* (e às vezes farofa de mel) – que em si já consiste em comida tradicional de Candomblé –, podem levar outros elementos adicionais referenciados às entidades africanas: pedaços de cana-de-açúcar ou rapadura e queimados²⁷ para Ibejis e Erês, pipoca para Obaluaiyê, o acarajé de Iansã, entre outros tantos, como acaçá e canjica de milho que, para quem é de Candomblé e faz *caruru de preceito*, são ofertados para as entidades que lhes acompanham e guardam. Seja de maneira intencionalmente sincretizada ou não, estes santos gostam de caruru e do samba.

²⁷ Balas industrializadas, sortidas, sendo muito tradicional a bala de mel. É também comum a prática da “galinha gorda”, onde a pessoa que está dando o caruru carrega um saco cheio de queimados, gritando, “Galinha gorda!” e as crianças saem correndo para onde ela está. Ela então começa a jogar os queimados no ar e as crianças se apressam a pegar o máximo que conseguem, no ar ou no chão (lembrando galinhas quando são alimentadas manualmente). Algun/mas adultxs também juntam-se às crianças nessa brincadeira.

Luísa Mahin Araújo Lima do Nascimento, em sua dissertação de mestrado intitulada “No dia da festa dele...: Culto doméstico a Cosme e Damião em Cachoeira/Bahia”, trata com fineza, análise cuidadosa e prosa lírica sobre o assunto, e traz em seu trabalho um “rizoma ilustrativo” de algumas das diferentes maneiras de significar o culto a São Cosme e Damião de acordo com xs próprixs fiéis:



“Rizoma” ilustrativo do culto doméstico a São Cosme e Damião em Cachoeira/Bahia (NASCIMENTO, 2016, p. 42)

O preparo da comida, nessas ocasiões, fica geralmente a cargo das mulheres, que se unem em prol da realização do evento: familiares, amigas e vizinhas colaboram umas com as outras no preparo desse banquete, que deve ter fartura e ser aberto a quem quiser. Dizem que quanto mais pessoas comem o seu caruru, maiores são as bênçãos que daí advêm. O preparo é especialmente demorado por causa da quantidade de quiabos que devem ser cortados em pedacinhos muito miúdos, costumando-se partir cada quiabo de cima a baixo em quatro (corte em cruz), para formar quatro ripas, e em seguida cortá-lo perpendicularmente em pedacinhos de cerca de um centímetro, para que, na água da cocção, ele se desfaça totalmente e vire um caldo pegajoso. Portanto, a depender do tamanho do caruru oferecido, muitas pessoas, geralmente mulheres, se juntam desde a véspera (ou até antes) para ajudar a picar os quiabos, que podem chegar a quantidades astronômicas de 5000 unidades ou mais, por exemplo, nos grandes carurus, como são, em Cachoeira, os de Cosme e Damião de Dona Dalva, ofertados na Casa do Samba; o de Seu Purrão, em sua casa (Ibid, pp. 46-53); o do Samba de Roda Filhos do Caquende, em sua sede (para Cosme e Damião e em comemoração ao aniversário do grupo); ou aqueles em devoção a Santa Bárbara de Meire

Dórea, em nome da Santa Casa de Misericórdia, e o de Gilvania Oliveira, ambos na Praça Doutor Aristides Milton, que fica em frente à Capela de Santa Bárbara (a “Igreja do Hospital” São João de Deus). Nestes, filas gigantescas são formadas para que as pessoas possam receber seus pratos de caruru. Em ocasiões como estas ou nas menores, espalhadas pelas casas dxs moradorxs da cidade, pode haver a realização do samba após a comilança. Contam os mais velhos que o samba era certo nos carurus de antigamente, mas hoje a prática está mais rareada. Ainda assim, persiste, especialmente nos carurus mais comemorados, que são os de Cosme e Damião, cujo dia de celebração é 27 de setembro²⁸. Essa celebração em homenagem aos santos católicos, que pode ser a Ibejis²⁹ e Erês³⁰ também, é uma comemoração que busca agradecer a proteção dos mesmos, pagar promessas feitas a eles, celebrar filhos gêmeos, entre outras motivações pessoais de fé.

O caruru de Dona Dalva Damiana de Freitas é o mais concorrido de toda a cidade. Ele é feito na Casa do Samba, Ponto de Cultura que se localiza na rua Ana Nery, n.19³¹, e todos os anos filas enormes ocupam a calçada, podendo ter espera de mais de uma hora e meia para receber o prato. É ainda mais significativo porque dia 27 de setembro é o aniversário de Dona Dalva (por isso o *Damiana* em seu nome). Muitos visitantes vêm à cidade especialmente para comparecer ao evento e compartilhar da energia deste dia. É montado o altar dos santos, com suas imagens, decorações coloridas, velas, e os três pratinhos de caruru: para Cosme, Damião e Doum³², acompanhado de suas quartinhas. É feita a reza, e as crianças são servidas primeiro do caruru – no mínimo sete delas (razão pela qual este tipo de caruru também é conhecido como “caruru dos sete meninos”). Cantam-se os sambas de Cosme e Damião e Doum, que são cantigas próprias dos santos, na base apenas da voz e da palma da mão. A este ponto, a fila para o caruru já está formada e estende-se pela rua Ana Nery. Terminada essa primeira parte do ritual, é liberado servir os convidados. No

²⁸ Ainda que o dia de São Cosme e Damião seja este, são dados carurus durante todo o mês de setembro e também em outubro. Em novembro já não se pode mais dar caruru, interdição sinalizada pelo dia de Finados.

²⁹ “Os Ibejis na mítica africana são entidades ligadas ao nascimento, à morte, à fortuna e infortúnio, inclusive às doenças. São protetoras das crianças, especialmente gêmeas, e das grávidas sendo em África bastante reverenciada em contexto iorubá.” (NASCIMENTO, 2016, p. 16).

³⁰ “No culto aos gêmeos os encantados [entidades de antepassados que viveram na Terra e tornaram-se sagrados sem antes terem morrido] são representados pelos erês, caboclinhos das matas e outras entidades crianças.” (NASCIMENTO, 2016, p. 16).

³¹ Este imóvel é alugado, e todo ano Dona Dalva, sua filha Ana Olga e sua neta Any Manuela buscam recursos, através de editais, parcerias e convênios, para manter as despesas da Casa e realizar as diversas atividades, que incluem oficinas, aulas, rodas de conversa, encontros, apresentações, rezas, carurus, entre outras. Este ano elas conseguiram comprar um local próprio, sonho de muitos anos de Dona Dalva, na rua Treze de Maio, e estão fazendo campanha de captação de recursos para a construção da nova sede.

³² Pronunciado “Doúm”: “da tradição africana, irmão que nasce após os gêmeos Ibejis” (NASCIMENTO, 2016, p. 23).

corredorzinho estreito que dá para uma sala mais ao fundo, espremem-se as pessoas da fila, tentando dar espaço para que quem já tenha pego seu prato possa sair à rua.



Corredor da Casa do Samba de Dona Dalva lotado de pessoas à espera de seu prato de caruru

em 27/09/2019 (foto da autora)

Algumas pessoas se acomodam para comer na parte do quintal coberto que tem mais ao fundo, passados a cozinha e o banheiro. Mas, como o número de cadeiras é limitado, o espaço não é tão grande e geralmente nessa área ficam as pessoas mais próximas da família, a maioria dxs comensais apenas entra, é servida pela “linha de montagem” de quem fica responsável por montar os pratos, e saem, espremendo-se pelo corredor apertado de olhares salivantes. Quando a fila já está menor e bastante gente já comeu, é dado início ao samba. Na parte do quintal coberto organizam-se os tocadores ao fundo, na parte mais alta (apenas por um degrau). Neste dia, em 2019, foi combinado que apenas os sambadores fizessem o samba, sem a apresentação das sambadeiras do Suerdieck.

O samba na Casa do Samba de Dona Dalva respeita sempre a regra de ter o barravento e o corrido, e as pessoas são instruídas a entrar uma de cada vez na roda durante o barravento, sempre que o canto cessa e quando apenas os instrumentos estão tocando. Também durante o samba corrido, as performances variam bastante, mas costumam manter uma aura de respeito descontraído, com poucas pessoas entrando na roda de cada vez. Depois de tocar o Suerdieck há, por vezes, outros grupos que fazem apresentações não muito alongadas. Há

quem fique no samba de Dona Dalva apenas por um breve tempo, faça seu sapateado no centro da roda, acompanhe a música com palmas e respostas cantadas, brinque, e depois siga seu rumo. O número de pessoas que fica para o samba é certamente bem menor do que aquele de comensais (não caberia tanta gente no espaço!). O samba neste dia não costuma se estender por muitas horas, pois o trabalho de preparação do caruru, gerenciamento do evento e pós-produção depois que este acaba é intenso.



Dona Dalva e as crianças sambando ao som do Samba da Suerdieck no caruru de São Cosme e Damião na Casa do Samba, em 27/09/2019 (foto da autora)

Enquanto isso, no bairro do Caquende, outro samba está rolando. É o samba do caruru de Seu Purrão (Seu Tito Francisco), que todo ano, desde 1977 faz reza, caruru e samba em celebração a Cosme e Damião, e também em comemoração ao seu aniversário, em sua casa (NASCIMENTO, 2016, p. 48). É muito comum que quem é católico e/ou candomblecista e nasce no dia dos “santos irmãos” (ou mesmo ao longo do mês de setembro) festeje os santos com reza e caruru. Se a mulher tem filhos gêmeos, ou se foi feita alguma promessa para os santos, também faz-se mister celebrá-los. Outra forma de obrigação ao caruru é se a pessoa, ao ser servida do prato, recebe um quiabo inteiro em meio à sua porção. Na panela do caruru,

coloca-se sete quiabos inteiros, e quem os recebe em seu prato fica encarregado de dar um caruru ao longo do ano que segue (ou mesmo todos os anos dali em diante, a depender da interpretação). A prática também pode ser passada adiante através das gerações de uma família.

O caruru de Seu Purrão é enorme. Ele abre a garagem de sua casa, que tem uma área externa grande onde se forma a fila para pegar o prato e outra para as garrafas de cerveja, tudo oferecido sem custo para xs presentes. Há quem vá para participar de todo o ritual, desde a missa, a reza até o samba, seguido da seresta. Outras pessoas vão só para comer o caruru, algumas vão pelo caruru e pelo samba, e há quem vá exclusivamente pelo samba. Na área coberta da garagem, por onde se passa para chegar ao quintal, é onde acontece o samba de roda. Todo ano, Seu Purrão contrata grupos de samba para animar sua festa e completar devidamente o ritual. Nos três anos em que eu fui, tocaram grupos oriundos do próprio bairro do Caquende: o Filhos do Caquende, cujo presidente é Zel do Samba e o Semente do Samba, presidido e idealizado por Nal Nego Bom. Os sambadores ficam posicionados com as costas para uma das paredes da garagem, cobertas de panos brancos para a ocasião, com as caixas de som posicionadas ao lado. O restante do espaço, bem apertado, é onde se faz a roda, e também é por onde passam as pessoas para dentro e para fora do quintal da casa. O samba lá é quente e acelerado.





Relances da roda de samba no caruru de Seu Purrão em 27/09/2019 (foto da autora)

Em sua belíssima tese de doutorado, Clécia Queiroz cunha a expressão “roda de fora” para significar uma roda periférica, que fica em volta da roda “de dentro”, ou oficial, no samba:

Nos dois primeiros contextos, a roda é formada geralmente pelos tocadores e pelas sambadeiras e ainda algumas pessoas de fora do grupo, cujos corpos auxiliem a fechar o círculo. Em eventos especiais que envolvem um número maior de pessoas, em torno dela forma-se outra, periférica, que chamarei aqui de “roda de fora” e que geralmente se amontoa para ver o que ocorre no centro, não tendo necessariamente um formato circular. (QUEIROZ, 2019, P. 185)

Nesse caso, a pesquisadora trata a roda “de fora”, ou “periférica” como aquela constituída por frequentadorxs de toda natureza, que vão para o samba com as mais diversas intenções, e provocam as mais diferentes interações, incluindo aquelas que por vezes são indesejadas. Nesse caso, essxs frequentadorxs seriam “de fora” do grupo e também da roda “principal”, podendo entrar nela a qualquer momento para participar, ou então permanecer no entorno, observando. Há casos, porém, em que esse conceito não traduz o que se passa no samba corrido. Em ocasiões em que não há sambadeiras nos grupos, ou estas não estão se apresentando, ou estão se apresentado em um palco elevado, a *roda* é justamente aquela que é inteiramente composta pelos “de fora”. Além disso, há contextos em que, apesar de uma roda ter várias “camadas” concêntricas, ela se constitui como uma roda só, e não uma interna e outra externa.

Esse é o caso quando, pelo número de pessoas presentes e pela restrição espacial, a roda faz-se como uma cebola: pelo espaço restrito, todxs que estão formando a roda não cabem em um círculo só (que seria muito pequeno), então as pessoas participantes da roda fluem de camadas mais exteriores para camadas mais interiores de acordo com a dinâmica dos corpos e das vontades. Esse é o caso da roda do caruru de Seu Purrão, como se pode depreender das fotos. A roda é uma só, e quem a constitui internamente (para além dos tocadores) são todas as pessoas “de fora” (dos grupos), que aqui são “de dentro” da roda. É certo que o esquema pensado por Queiroz acontece, em geral em grupos que contam com sambadeiras e em apresentações mais estruturadas para dar destaque ao samba dentro da roda. Mas em Cachoeira, como apenas o Samba de Roda Suerdieck de Dona Dalva e a Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia contam com um grupo de sambadeiras, o que mais se vê é mesmo a formação de uma ou mais rodas espontâneas, inteiramente formadas por frequentadorxs. Isso não quer dizer que nelas as coisas sejam feitas de qualquer maneira, ou que não haja uma estrutura básica ou organização, como veremos no próximo capítulo na parte dedicada aos frequentadorxs. Mas quer dizer que, de maneira geral, as rodas nessa cidade acomodam uma maleabilidade e liminaridade fluidas, em que performances diferentes são acolhidas ou “cortadas”, e em que não há uma distinção clara entre protagonistas ou prerrogativas. Interessante para pensar nessa dinâmica é a concepção de Stuart Hall sobre as culturas da diáspora negra e os paradigmas usados para se pensar estas, segundo a qual

[o] conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um 'Outro' e de uma oposição rígida entre o de dentro e o de fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural requerem a noção derridiana de *différance*, uma diferença que não funciona através dos binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim." (HALL, 2003, p.33)

Seguindo a análise das dinâmicas proporcionadas pelo jogo da roda, Clécia Queiroz aponta que

(...) na atualidade, quando a participação se estende para a roda periférica, então, em algumas ocasiões, os homens também ganham o papel de protagonistas no círculo. Muitos são sambadores da própria comunidade ou de outras localidades. Entretanto, o sapateado deles tem características que o diferem do das mulheres. (QUEIROZ, 2019, p. 189)

Segue observando, com João Paim Mascarenhas (2014) que o samba dos homens, de praxe, costuma ser diferente do das mulheres, contendo menos rebolados e mais movimentos projetivos, pisadas fortes e pequenos pulos, e quando um homem dança ao estilo associado à performance feminina, este é caçoado ou questionado quanto à sua masculinidade (*Ibid*). A pesquisadora percebe, entretanto, que a performance masculina do samba é vasta e variada como a feminina, e pode incluir também o *miudinho*, sendo a diferença principal o movimento reduzido do tronco e dos quadris. Observa também que

O [sapateado] de Seu João do Boi, por exemplo, agrega aos pequenos saltos um trotar, como se tivesse em cima de um cavalo, com atitudes corporais que lembram de fato uma montaria. Um tipo de sapatear que se aproxima dos sambas praticados pelos caboclos boiadeiros dos terreiros de candomblés. Assim como ele, outros homens, sobretudo os adeptos de religiões de matriz africana, utilizam nas rodas de samba essa experiência corporal adquirida na vivência dos terreiros. (QUEIROZ, 2019, p. 189)

2.2 - Samba de caboclo

A influência corporal da vivência nos terreiros e entre Encantados também foi observada em nosso campo, como pudemos observar no balanço e nos pulos de Seu Tonhozinho durante sua Festa de Santo Antônio. Seu Boiadeiro e seu Marujo estão sempre a lhe acompanhar. Outra situação interessante vista em campo foi uma em que, durante uma festa de largo em Cachoeira, uma enorme roda formou-se entre xs frequentadorxs no chão, enquanto o grupo Filhos do Caquende tocava no palco, e nela foram ao centro um rapaz, candomblecista e homossexual, e uma mulher, aparentemente sua amiga. Os dois fizeram um dueto coreográfico em que encenavam uma investida, ou jogo sensual, com a mulher “correndo a roda” e o homem correndo atrás dela, aproximando seu rosto do pescoço dela, tentando cercá-la. O rapaz fazia passos de caboclo (um impulso de pernas para frente e para trás, como que dando pinotes, e braços atrás das costas) e vestia um chapéu, que usava para “tentar seduzir” a moça com vênias, tirando-o e recolocando-o na cabeça. A “brincadeira de *ekê*” (SILVA, 2018, p. 128), que reproduzia os modos corporais de uma entidade com quem o rapaz era bem familiarizado, intercalava-se com outras inventividades coreográficas, como quando ele se ajoelhou e fingiu morder (no ar) as nádegas de sua amiga, que estava sambando à sua frente. Toda sua performance difere da forma como ele agiria

enquanto homem homossexual, e por mais que ali ele estivesse brincando com uma encenação/performance propiciada pelo ambiente divertido e jocoso da roda, ele era informado por outras convivências que compõem sua trajetória de vida e experiência espiritual. Nesse sentido, aproxima-se daquilo que Schechner postula sobre os *comportamentos restaurados*:

“comportamento restaurado” é simbólico e reflexivo: não é vazio, mas um comportamento carregado de significados de transmissão multivocais. Estes termos difíceis expressam um simples princípio: O “self” pode agir em/como outro; O “self” individual ou trasindividual é um papel ou um conjunto de papéis”(Schechner, 1985, p.36 *apud* SILVA, 2018, p. 123).

O culto *axs* ancestrais indígenas, os *donos da terra* do Brasil, teria sido iniciado pelos povos bantu (que originaram os Candomblés de nação Angola, Congo e a Umbanda), visto que estes dão especial atenção e devoção às ancestralidades ligadas à terra onde se assentam e fazem seu culto, “[p]ois, nas sociedades tradicionais africanas, a autoctonia prevalece, na maestria mística da matéria terra, sobre as relações de força política” (TALL, 2012, p. 80). A relação de convivência entre negros escravizados e indígenas (alguns dos quais foram escravizados conjuntamente) no território brasileiro é bastante documentada e discutida nos estudos sobre escravidão, exploração de mão de obra colonial e quilombos (GOMES & SCHWARCZ, 2018, pp. 274-282), e tal proximidade permanece viva no Candomblé. Conhecedorxs dos caminhos das matas e dos usos das plantas locais, elementos essenciais para os rituais religiosos africanos, xs indígenas estabeleceram relações importantes com xs africanxs e seus descendentes e, se a presença do culto *axs* ancestrais ameríndios era pouco ou mal documentada nos estudos sobre Candomblé do século XX, seu culto hoje é amplamente difundido e reconhecido (SILVA, 2018, pp. 19-20; TALL, 2012, p.79; RIBEIRO, 1983).

Nos sambas de caboclo, que são executados durante as Festas de Caboclo – presentes no que se conhece como Candomblé de Caboclo, na Umbanda, e amplamente disseminadas nas nações de Candomblé Angola, Ketu, e Jêje e Nagô no Recôncavo – estes encantados tiram suas salvas, entoando eles mesmos, em português, as cantigas de que gostam, muitas das quais narram episódios de suas próprias vidas, de sua personalidade e de seu cotidiano. São cantigas que compõem o repertório dessas entidades e podem ser vistas em diversas festas de caboclo. Além disso, os caboclos podem modificá-las, ou até mesmo improvisar cantigas, cantar algum *sotaque* ou recado direcionado a alguém ou em comentário de algo

que está acontecendo naquela festa. Depois de tirada sua cantiga, os ogãs e demais presentes podem fazer o coro, replicando-a em resposta. Nessas festas, algumas pessoas oferecem garrafas de bebida, como o conhaque, e também charutos para os Encantados. Eles, por sua vez, podem oferecer a bebida para xs convidadxs, pondo a garrafa no chão à frente da pessoa. Por vezes dão uma baforada de charuto, soltando a fumaça em cima da pessoa – o que é considerado uma forma de cura –, ou mesmo oferece um trago de seu charuto a alguém presente. Eles também percorrem o barracão saudando xs presentes, dando a mão à pessoa e trazendo-a ao peito ou ombro em um abraço.

Sua festa é feita ao som de toques característicos como o cabila/cabula, o congo, o barravento³³ e o samba corrido. A maioria das vezes, na parte do toque dos caboclos, são apenas tocados os atabaques rituais, com os *alabês*³⁴ percutindo-os com as próprias mãos, e o gã (agogô). Mas há vezes em que grupos de samba de roda são convidados para tocar nas festas de caboclo, numa segunda parte (depois que os ogãs da casa tocaram), como acontece com bastante o Samba de Roda Filhos do Caquende, sendo que alguns dos puxadores e tocadores percussionistas de grupos de samba de roda de Cachoeira também são ogãs/alabês³⁵, assim como há sambadeiras que são do Candomblé. Por essa relação próxima, é comum que sambas de caboclo sejam incluídos nos repertórios dos grupos, ou então que sambas de roda convencionais sejam cantados nas festas de caboclo (quando os grupos são chamados para tocar). Além das festas de caboclo, em outras cerimônias, por vezes faz-se o samba depois da parte ritualística do Candomblé, conforme conta Tikal: “Até mesmo no axé, né, que tinha os Candomblé e depois tinha que botar o samba de roda, nos axé. Sempre foi assim”.

Conforme ressaltado em conversa pelo amigo, pesquisador e sambador do grupo Raízes de Acupe, Mário Lamparelli, o samba de roda tem uma plasticidade enorme no

³³ Certa vez, conversando com Mestra Ana Olga, ela me disse da importância de se tocar o barravento e o samba corrido em Cachoeira, pois ambos existiam no âmbito das festas de caboclo, sendo que eles (caboclos) sabem bem diferenciar um do outro. Disse ainda que quando se pergunta, “Vai tomar um Barravento hoje?” isso quer dizer que a pessoa está perguntando se a outra vai no Candomblé. Barravento também é o termo usado para designar a aproximação da transformação corporal de arrebatamento no início da experiência do transe espiritual no Candomblé. Pode ter advindo da expressão náutica, que se refere ao baque que sofre uma embarcação quando se aproxima uma tempestade, na hora que bate um vento forte e as águas se tornam revoltas.

³⁴ Ogãs (homens que não são rodantes/médiuns, iniciados no Candomblé) responsáveis pelo cuidado e preparo ritual dos instrumentos do Candomblé, sendo também aqueles que os tocam.

³⁵ Zel do Samba, puxador e presidente do Filhos do Caquende, e Nal Nego Bom, presidente do Semente do Samba, ambos são ogãs do terreiro Lobanekum (na localidade da Terra Vermelha) e seus grupos têm como integrantes diversos de seus irmãos de santo, alguns dos quais transitam entre outros grupos de samba de roda e também tocam em diversos Candomblés.

quesito do repertório cantado, incorporando ditos populares, cantigas de diversas origens, como cantos de trabalho, cantigas populares de outros gêneros musicais transformadas em samba e composições originais de sambadores e sambadeiras, que incluem apropriações e microalterações, improvisos e por aí afora, sendo muito difícil traçar a origem de certos sambas, o que acaba por ampliar a noção de autoria para dimensões que desafiam a lógica convencionalizada pelo mercado musical hegemônico e sua aplicação do direito autoral. Portanto, saber se certo samba é uma composição de um caboclo boiadeiro, por exemplo, ou um antigo canto de aboio de trabalhadores rurais torna-se uma tarefa bem difícil (e até um tanto despropositada).

Pelo fato de os caboclos serem “brasileiros” ou “nacionais”, entidades que aprenderam o português com o contato primeiro com o colonizador (ainda que falem um português enrolado, muito característico destxs Encantadxs), a interação com xs presentes, nas ocasiões de suas festas, é enorme. Enquanto alguns caboclos estão cantando e dançando, por vezes chamando alguém presente para sambar com elxs no meio do recinto, outros circulam pelo ambiente, conversando com as pessoas, respondendo suas perguntas e dando conselhos e recados, apadrinhando crianças de colo.

Em Cachoeira já presenciei, inúmeras vezes, encontros com caboclos e caboclas (bem como pombagiras) no dia-a-dia, fora do ambiente dos terreiros. Como bem demonstra Maíra Vale (2018) em sua tese sobre histórias de Cachoeira, “Cachoeira & a inversão do mundo”, citando Vilson Caetano Souza Junior:

O candomblé está presente, assim, em uma forma de viver a cidade que não é restrita aos terreiros. É “um candomblé ensinado nas ruas, no samba de roda, ao lado de outras manifestações culturais. É tudo isso que se denomina nagô ou, ainda, que é compreendido como a nação de ancestrais itinerantes” (Souza Júnior, 2005: 118)³⁶ (p. 182)

Os caboclos e as caboclas às vezes aparecem e puxam assunto, ou vêm trazer algum recado de cuidado e necessidade de tratamento, como acontece com a cabocla Dona Jurema, amiga de longa data de Gilvânia Oliveira, do acarajé, que várias vezes surgia no corpo de Meire Dórea enquanto conversávamos em torno do tabuleiro, sempre muito sábia e querida. Quando algo assim acontece fora dos terreiros, quem não está acostumadx ou simplesmente não esperava por aquilo fica confusx por um tempo, por achar que está falando com o

³⁶ SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano. *Nagô: A nação de ancestrais itinerantes*. Salvador: Editora FIB, 2005.

“cavalo” daquela entidade (a pessoa que incorpora a entidade), e é preciso um tempo para entender a mudança de comportamento e linguajar, ou que alguém avise que “ali não é [o nome da pessoa]” quem está. Às vezes, o choque (e a percepção da alteridade) se dá pois os comportamentos atribuídos a certos gêneros e sexualidades é completamente alterado, como no caso de uma mulher que ‘recebe’ um caboclo homem, ou um homem gay que ‘recebe’ um caboclo “machão”, conquistador de mulheres, e então aquele corpo passa a agir de forma diferente, com voz e linguajar diferentes, atitudes outras, postura corporal e movimentos que destoam daqueles de seu “cavalo”. Comentando sobre os gêneros dos caboclos, Carmem Ribeiro ressalta:

Não poderíamos deixar de fazer referência às caboclas, tendo em vista haver diferença do comportamento entre os do sexo masculino e feminino. Assim, como há no lado dos orixás, voduns e inquices, as entidades masculinas e femininas, também existe separação quanto ao sexo entre os espíritos indígenas. Nos candomblés-de-caboclo e sessões-de-jiro, também baixam as caboclas, as quais diferem em muito do modo de agir dos índios. As caboclas têm direito às mesmas obrigações, sendo banqueteadas com animais, frutas, etc., porém a maneira como se apresentam deixa evidente o lado feminino, desde um certo toque de vaidade, tanto no trajar, como no modo de comunicar-se com os filhos-da-casa. Elas não apresentam aquele jeito agressivo, peculiar nos caboclos. As caboclas só se igualam aos índios ao dar o grito de guerra das suas tribos, ao baixar nos "cavalos", e no modo de dançar, enquanto os toques e cânticos são no mesmo ritmo. (RIBEIRO, 1983, p. 63)

Na minha experiência nos Candomblés de Cachoeira, os caboclos masculinos costumam manifestar-se em maior número do que as caboclas. No entanto, Dona Jurema sempre está presente, como não poderia deixar de ser. Jurema também é o nome dado ao vinho sagrado, misturado de ervas e da folha da jurema (ou juremeira), planta mágica e poderosa que faz a conexão entre os humanos e Aruanda, muito importante nos cultos aos caboclos. Entre os caboclos, existem aqueles diretos, sem papas na língua, outros são tidos como “valentões”, de temperamento forte (SILVA, 2018, p. 102-3). Há também uma entidade que é conhecida por ser “machão”: Marujo³⁷. De andar cambaleante, embriagado

³⁷ Marujo é um ancestral marinheiro e costuma vestir-se, nas festas, com um quepe de marinheiro ou até mesmo a farda completa da marinha brasileira. Há quem o considere um *caboclo de vela*, diferenciando-se dos *caboclos de pena* (identificados como os ameríndios que viviam nas matas à época da colonização) e dos *caboclos de couro*, como os boiadeiros e capangueiros, que poderiam hipoteticamente ser os índios mestiços ou mamelucos que na época do Brasil Colônia trabalhavam nos campos, cuidando de boiada (SILVA, 2018, p. 19). No entanto, também existe a acepção, que inclusive já ouvi em Cachoeira, de que Marujo é um *egun*, o espírito de uma pessoa falecida (Ibid, p. 51). Seja como for, Marujo é cultuado junto com os outros caboclos e é amigo deles.

pela bebida e pelo balanço do mar, Seu Marujo é mulhereengo e às vezes dá investidas bem diretas nas mulheres, que riem de sua ousadia, lhe dão corda ou lhe repreendem.

A figura do caboclo na Bahia é marcada pela heteroglossia, carregada de uma semiótica intrincada e cheia de ambiguidades. Sua representação mistura sentimentos, pode evocar unidade ou marcar posições antagônicas, abrindo possibilidades. Figura central das celebrações da Independência da Bahia, que marca também a época de festas em sua homenagem em vários terreiros, símbolo do povo, representante da liberdade, herói nacional, ancestral comum e/ou entidade espiritual, seu vulto é prenhe de significados. Como coloca João José Reis: “A disputa pelo mito nunca foi decidida, é como se o mito estivesse irremediavelmente impregnado de sua origem histórica: o conflito” (Reis, [1989] 2005: 579 apud VALE, 2018, p. 63-4).

Com a Independência do Brasil em 1822, agora que se constituía uma nova nação, era preciso atribuir-lhe características próprias, distintivas, um novo modelo de povo, diferenciado do português. Nesse processo de elaboração do que seria o *homem brasileiro* (com todo o machismo da expressão), ao procurar forjar uma genealogia ‘autêntica’, a figura dx autóctone foi eleita como símbolo do primeiro ancestral do povo brasileiro. O ideal de homem era, por certo, miscigenado, idealmente cada vez mais branco com o passar das gerações, de acordo com os planos eugenistas:

De forma muito otimista, previa-se que em apenas cinquenta anos, “à parte uma pequena fração retroatávica de tipos negróides”, a nossa população seria “mais branca que a da Península Ibérica”. Afrânio Peixoto, menos otimista e de menos boa vontade com a parte africana de nossa composição, previa “300 anos para o completo branqueamento do Brasil”. (FLORES, 2000, pp. 89-90)

O ideal de ética e estética, àquela época inteiramente interligados segundo as teses racialistas, que visavam o progresso da nação via “purificação do sangue”, continuava vindo diretamente da Europa e tinha no modelo escultural grego clássico sua epítome (FLORES, 2000, p. 93). A composição racial do Brasil era vista, à época, como elemento fundamental para a definição de seu status perante as outras nações também que firmavam suas identidades nacionais a partir do século XIX:

O nacionalismo fornece, assim, um dos mais constrangedores mitos de identidade do mundo moderno, por englobar o mais perverso de todos: a identidade étnica ou de raça. Ao fim e ao cabo, etnia é um eufemismo que tomou o lugar da noção de raça. Podemos partir da pressuposição de que o nacionalismo e a nação não são apenas entidades idealizadas ou formas de política, mas devemos antes considerá-los como um fenômeno cultural de intervenção sobre o corpo do indivíduo para

forjar o corpo coletivo da nação. Ou seja, a nação, enquanto criação imaginária, para usar um termo cunhado por Benedict Anderson, e enquanto movimento cotidiano que impregna os corpos, intimamente relacionados com o fenômeno da identidade nacional, de forma a incluir sentimentos, simbolismos, uma linguagem específica, um tipo psicológico e até um tipo físico, é propriamente a formação do habitus nacional. O sexo e o comportamento sexual passaram, então, para a centralidade das políticas de controle das raças, com papéis definidos para homens e para mulheres, com várias pressões sobre o uso e a identidade do sexo, sobre a procriação e sobre a higiene das famílias. (FLORES, 2000, p. 95)

X indígena brasileiro ocupava lugar simbólico original em uma genealogia que se queria inteiramente miscigenada, tendo a brancura como objetivo final. Apesar de carregar a marca de *selvagem* e *primitivo* – tendo sido e continuando a ser sistematicamente perseguidos e massacrados –, no esforço de construção narrativa daquilo que seria o povo brasileiro, o “elemento indígena” teve destaque representativo – ao contrário dos negros, que eram vistos como uma triste pecha no sangue mestiço. Foi feita então essa concessão simbólica aos “negros da terra”:

[...] o simbolismo do Dois de Julho não foi antecessor da idealização harmoniosa da mistura de raças estreitamente ligada à obra de Gilberto Freyre; antes, uma rejeição agressiva de portugueses e africanos dominava a festa. À luz disso, o caboclo era uma escolha acertada; índios não ameaçavam a Bahia da maneira que africanos e portugueses o faziam na época. Afinal de contas, o caboclo não era um dos dois últimos e, no ato de apunhalar a serpente da tirania portuguesa, ele exemplificava o nativismo antiportuguês que dominava os primeiros Dois de Julho. (KRAAY, 1999: 59, apud VALE, 2018, p.60)

Nos processos de independência que tiveram lugar na Bahia no 25 de junho em Cachoeira³⁸ e no 2 de julho em Salvador, nos quais os exércitos formado por ‘populares’ – negros, indígenas, miscigenados, livres, escravizados – tiveram êxito em derrotar as tropas portuguesas e conquistar a Independência da Bahia, os ‘populares’ ficaram dali em diante representados pelas figuras do “Caboclo” e da “Cabocla”³⁹. Nos desfiles cívicos do 25 de

³⁸ A partir da Lei Estadual n.º 10.695/07, todo dia 25 de junho a cidade de Cachoeira é temporariamente transformada em capital da Bahia, devido ao protagonismo histórico dos habitantes da cidade ao iniciar a luta pela Independência do Brasil. Nesses dias, há desfile cívico com as filarmônicas da cidade e a presença do governador da Bahia participando das solenidades.

³⁹ Apesar do protagonismo de Maria Felipa na luta pela Independência da Bahia na ilha de Itaparica, que também poderia tê-la transformado em símbolo popular de destaque nessas celebrações: “A história de Maria Felipa, presente na cultura e no imaginário popular da Ilha de Itaparica, foi citada pela primeira vez em 1905, em um documento do historiador Ubaldo Osório, avô do escritor João Ubaldo Ribeiro. Trabalhadora braçal, pescadora e marisqueira, a negra liderou outras mulheres negras, índios tupinambás e tapuias em batalhas contra os portugueses que atacavam a Ilha de Itaparica, a partir de 1822. Um dos feitos do grupo de Maria

junho em Cachoeira e do 2 de julho, em São Félix e Salvador, têm destaque as carroças que carregam as esculturas do Caboclo e da Cabocla, que são representadas como indígenas de pele muito escura. Misturando civilidade, pompa oficial de desfile marcial, fé afroindígena nos Caboclos e festa, a passagem do Caboclo e da Cabocla é considerada por muitos como o ponto alto da celebração, e estxs são venerados como xs verdadeiros herói e heroína da nação. Ainda assim, o Caboclo é o grande definidor e representante, como também nota Maíra Vale, percebendo que a menção à Cabocla é feita mais marcadamente apenas nas festas da independência, apesar de ela estar presente na natureza e também nas festas de caboclo (apesar de em menor número). A antropóloga cita ainda Kraay sobre a incorporação a contragosto da cabocla nos festejos, marcada pela simbologia do gênero enquanto definidor de uma ameaça, no caso masculino, ou de uma postura mais inofensiva e conciliatória (para as mentes brancas), no caso da cabocla :

Em 1846, o presidente Francisco José de Souza Soares de Andréia, um português naturalizado brasileiro, achava o caboclo ofensivo aos portugueses e insistiu que patriotas adotassem um símbolo mais neutro, Catarina Álvares Paraguaçu, a índia semilegendária que ajudou os primeiros portugueses na Bahia. Irritados, os patriotas se recusaram a abandonar seu símbolo querido, mas, face à insistência de Andréia, aceitaram que uma cabocla acompanhasse o caboclo no Dois de Julho. Ela nunca alcançou a popularidade do seu companheiro. (Kraay, 1999: 60 apud VALE, 2018, p. 93-4)

Essa construção patriótica em torno dxs ameríndixs também pode ser vista nos romances do Romantismo literário brasileiro, que tomou feições nacionalistas e Indianistas. À época, na europa, ganhavam destaque os romances com temática heróica dos cavaleiros medievais. Como o Brasil não teve Idade Média, os romances de cavalaria aqui foram substituídos pelos Indianistas, tendo o índio como protagonista e herói, exaltando a especificidade local daquilo que seria interna e externamente representado enquanto povo brasileiro. Os indígenas dos poemas e romances dos escritores do movimento, que tinham como expoentes Castro Alves, Cruz e Souza, José de Alencar e Jorge de Lima, tinham características similares às idealizadas para os heróis de cavalaria europeus: eram viris, corajosos, fortes e conquistadores. As índias, por sua vez, também eram comparadas às donzelas européias, sendo muito lindas, amorosas e virginais.

Estes autores transplantavam os paradigmas que eles tinham das relações interpessoais, em especial aquelas amorosas/românticas/sexuais, baseadas em um repertório

Felipa foi ter queimado 40 embarcações portuguesas que estavam próximas à Ilha.” (TRIBUNA DA BAHIA, 2013)

européu de gênero e sexualidade, para encaixá-lo, com contornos ameríndios, nos sujeitos indígenas protagonistas de suas obras, aproximando-os dos leitores (brancos e mestiços). Ajudaram a instituir no imaginário brasileiro a concretização do sistema de sexo e gênero colonial como se este fosse nativo, consolidando no campo literário a “ilusão de ótica” do patriarcado de alta intensidade como sendo tradicional dos ameríndios, algo que vinha sendo efetivamente instituído politicamente nas aldeias (SEGATO, 2012, par. 62)⁴⁰. A representação de vigor e super-autoridade dos índios e a entrega e sensualidade das índias são algumas das marcas do Indianismo brasileiro.

Esse tipo de representação não era totalmente novo, e seguia os moldes das narrativas existentes desde o “descobrimento”, que pintavam as Américas como um paraíso terrestre, com forte imagética sexual, uma terra feminizada a ser penetrada, desbravada, desvirginada:

Num desenho famoso (c. 1575), Jan van der Straet retrata o "descobrimento" da América como um encontro erótico entre um homem e uma mulher. Um Vespúcio em armadura completa está ereto e senhorial diante de uma mulher nua e eroticamente convidativa, que se inclina para ele de uma rede. À primeira vista, as lições imperiais do desenho parecem claras. Despertada de sua languidez sensual pelo épico recém-chegado, a indígena estende uma mão convidativa, que insinua sexo e submissão. Sua nudez e seu gesto sugerem um eco visual da Criação, de Michelangelo. Vespúcio, o recém-chegado semelhante a Deus, está destinado a inseminá-la com as sementes masculinas da civilização, a frutificar a selva e a subjugar as cenas revoltantes do canibalismo vistas ao fundo. (MCCLINTOCK, 2010, pp. 49-50)

⁴⁰ Rita Segato (2012) argumenta que a emasculação de homens indígenas frente ao poderio político dos brancos, combinada com o privilegiamento de sua influência por serem os guerreiros, porta-vozes e negociadores externos da aldeia, causou um movimento de identificação do homem indígena para com o homem branco, uma hiperinflação do “espaço público” e um esvaziamento/privatização da esfera doméstica, por excelência feminina, que era um importante espaço de deliberação e tomada de decisão. Através de sua lida com os líderes indígenas masculinos, os brancos forçaram paradigmas ultra hierárquicos em sociedades que já eram “patriarcados de baixa intensidade”, o que teria implodido o sistema organizacional do *mando-aldeia* e causado a subjugação das mulheres, tudo enquanto mantinha-se uma aparência de manutenção de valores e costumes.



America, ca 1600. Engraving by Theodore Galle after a drawing by Stradanus (Jan van der Straet) ca 1575.

“Pornotrópico: As mulheres como marcadoras dos limites do império. América do Norte, c. 1600. Gravura de Theodore Galle, seguindo desenho de Jan Van der Straet (c. 1575)” (Ibid, p. 50)

Atração e terror estiveram interligados na percepção europeia dxs ocupantes deste continente desde a chegada da primeira caravela. No contexto brasileiro, formas similares de encarar o “descobrimento” e a colonização destas terras também demonstram as ambiguidades de sentimentos *pornotropicalis* para com a população nativa: “A Carta de Caminha é inusitada pela mistura de desejo, fascinação e curiosidade, ao descrever o índios, os quais ‘Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas.’” (FLORES, 2000, p. 97). O quadro social do Brasil colonial pintado por Paulo Prado em “*Retrato do Brasil - Ensaio sobre a tristeza brasileira*”, publicado originalmente em 1928, condena, em tom enojado: “O Brasil ‘Era uma simples máquina de gozo e trabalho no agreste gineceu colonial.’” (FLORES, 2000, p. 98). A Independência teria que marcar um novo momento para o Brasil, uma superação, um aprimoramento, o desenvolvimento de um povo que, ressignificando seu passado, estaria em franca caminhada para o “progresso”.

Quanto ao Indianismo, não acredito que a popularidade deste movimento da Literatura brasileira tenha sido a *causa* da fixação da identidade dos caboclos e caboclas da maneira como são hoje manifestadxs nos Candomblés. Alternativamente, pode ser vista como indício, como quereria Ginzburg (1989), de um processo de bio-poder (FOUCAULT, 1988; 1992) que foi efetivamente posto em vigor durante a colonização, com sua imposição

de paradigmas, negociações e transculturações entre os diferentes povos. É importante ressaltar que o sentido de resistência e luta contra o jugo opressor expresso na figura do caboclo da Independência da Bahia foi o que prevaleceu entre aqueles que se opunham ao sistema escravista, de maneira que

(...) as comemorações da independência antes da abolição da escravatura foram usadas como espaço privilegiado pelo movimento abolicionista que se apropriou da ideia de liberdade que o caboclo e o 2 de Julho emanavam. Ao longo das festas, eram distribuídas cartas de alforria, intensificando a campanha pelo fim da escravidão. (VALE, 2018, p. 62)

Como destaca ainda Maíra Vale (2018), citando Wlamyra Albuquerque (1999):

Se, no começo do século XIX, os negros carregaram os caboclos para celebrar a libertação do Brasil do domínio português, em 1888 levaram-nos às ruas para comemorar a conquista da sua própria emancipação. (ALBUQUERQUE, 1999: 91-92, grifos adicionados apud VALE, 2018, p. 62)

Os caboclos foram aqueles que enfrentaram, que resistiram, que lutaram. Representam um povo que foi escravizado e explorado, mas que se organizou e inventou formas de ficar vivo, mesmo quando tinha sido dado por vencido. Mantiveram vivos também os seus mundos espirituais, atravessando esferas e encantando a matéria. Adicionando-se o fator fundamental da ancestralidade ameríndia viva no Candomblé e na Umbanda, o Caboclo e a Cabocla imbuem-se ainda mais de poder e potência de identificação. Assim, podem significar diversas coisas em uma só (ou ser várias coisas a um só tempo), encorpando a pluralidade que constitui a cosmovisão afroindígena. Trazendo em si a abertura para o múltiplo, o evento cívico e patriótico do 2 de julho traz consigo a festa e sua expansão de limites. Ordem e discurso oficial misturam-se com encantamento, reivindicação política e criatividade. Através de brechas, *modos de ser* desviantes da cisheteronorma conquistam seu espaço dentro do desfile oficial, como é o caso das apresentações dos homens negros balizadores de fanfarra, conhecidos como “viados de fanfarra”, que fazem performances acrobáticas “fechativas” com roupas coladas ao corpo, abrindo os desfiles das bandas filarmônicas, performando masculinidades contra-hegemônicas, conforme analisado por Vinícius Santos da Silva (2019). Em São Félix, depois do desfile do 2 de julho, são feitos, no Beco do Fuxico, a capoeira e o “samba rural” dos Angoleiros do Sertão, grupo de Capoeira Angola de Mestre Claudio, originalmente de Feira de Santana, com núcleo em São Félix

fundado pelo *Treinel Orikerê*.⁴¹ Aliás, o período em que o Caboclo e a Cabocla saem em desfile pelas duas cidades, em junho e julho, também é o período das festas de caboclo em muitos terreiros, onde o samba vai até de manhã.



Tikal Babado ao lado da Cabocla no desfile de 2 de julho de 2019 - São Félix
Foto de Caroline Moraes

Outras “paternidades” são atribuídas aos caboclos. Em um dos encontros do curso “Samba de Roda: Histórias, Músicas e Dança”, na Casa do Samba de Dona Dalva, parte do Projeto de Extensão Saberes Cruzados da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, no dia 19 de fevereiro de 2019, o convidado a ministrar a aula foi Valmir Pereira dos Santos, o

⁴¹ Vídeo da roda de samba dos Angoleiros do Sertão no 2 de julho de 2012, no Beco do Fuxico - São Félix:
<https://www.youtube.com/watch?v=P7dB2Mo441s>

Valmir da Boa Morte⁴², como é conhecido na localmente. O idealizador e integrante do grupo musical Gêge Nagô, que toca músicas d’Os Tingoãs, samba de roda e cantigas de Candomblé em estilo afrobarroco, falava sobre a história do samba e sua ligação com o Candomblé. Ele iniciou sua fala dizendo que “[o] pai do samba é o Candomblé”, que nos encanta e, quando menos percebemos, já estamos no meio da roda. Seguiu falando sobre a importância definidora do ritmo a partir dos três atabaques rituais – na nação Angola: Ngoma Tixina, Ngoma Mukundu e Ngoma Kasumbi; e nas nações de origem iorubá: Rum, Rumpi, e Lé – na comunicação entre o plano material e o imaterial, como chamariz das Entidades. Em seguida, especificou que “[o] samba de caboclo, na nação Angola, é o pai do samba”. Valmir, que é do Candomblé de nação Angola, explica que o toque de mão (sem os *aguidavis*, as varetas usadas para percutir os atabaques nos cultos aos Orixás e Inquices), característico da nação Angola, também é usado no samba de roda. Disse ainda que quando o grupo Gêge Nagô toca samba de roda, o faz “na pegada” do samba de caboclo. Clécia Queiroz (2019) reúne uma série de estudosxs que defendem que o cabila (ou cabula) constitui a base rítmica fundamental do samba, entre elxs Letieres Leite, Marcos Bezerra, Makota Valdina e Gabi Guedes:

Além do barravento, o ritmo cabila tocado no candomblé de Angola e no culto aos Caboclos também marca uma relação íntima com o samba de roda. Letieres Leite compreende a clave do cabila como sendo a “célula-mãe” que “estruturou diversos gêneros e subgêneros na música brasileira, especialmente, o samba”. Esta clave estaria presente naqueles mais “próximos da raiz”, como os sambas do Recôncavo, a batida característica do Ilê Ayê, do pagode baiano, do Partido Alto carioca... (p. 235)

Há, por certo, diferenças consideráveis entre o samba de caboclo e o samba de roda. Não entrarei em muitos detalhes, mas a própria orquestração se difere, no sentido que os atabaques rituais são de madeira grossa e têm pele de couro, e os tambores do samba de roda são industrializados, com corpo de madeira fina (tratada) ou alumínio, e *pele* sintética (leitosa) ou de nylon, como as dos timbais e do 105 (surdo). Isso faz com que a altura, volume e timbre dos toques sejam muito diferentes. O samba de roda também tem uma orquestra que conta com número bem maior de instrumentos, na variedade e na quantidade de cada um, tanto nos instrumentos percussivos – com vários pandeiros, timbais, 105, podendo contar com maracas, triângulo, reco-reco... – quanto nos instrumentos de corda: viola (que às vezes

⁴² Valmir é *griot* da Irmandade da Boa Morte e responsável por questões administrativas e representativas na irmandade.

existe no samba de caboclo, principalmente por ser do gosto dos Boiadeiros), cavaquinho, violão e até mesmo baixo elétrico. Apesar de os toques percussivos terem uma matriz comum, a dança é muito diferente: os caboclos não fazem o *miudinho*, nem aquilo que seria considerado o passo tradicional do samba urbano/partido alto. Cada caboclo tem seu samba, mas estes costumam envolver movimentos abruptos e acelerados, com lançamento de pernas para frente e para trás com forte arranque, ou em pulos/impulsos saltados, braços atrás dos troncos, giros enérgicos e *tombos*. Como diz Dona Dete, sambadeira da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia: “(...) o lado deles aí é um, e o samba de roda já é outro.”

Em uma outra oficina do mesmo curso mencionado acima, foi feita a pergunta se o samba de roda tem influência do Candomblé, ao que integrantes dos grupos Filhos da Barragem e Esmola Cantada da Ladeira da Cadeira debateram, alguns argumentando que não necessariamente. Mestre Ana Olga, no entanto, me disse depois que sim, sempre há influência do Candomblé, pois o próprio ritmo tocado já evoca a influência dos Orixás, intencionalmente ou não. É uma atualização de uma musicalidade ancestral que se manifesta toda vez que se faz o samba, potencializada pela disposição em roda.

No repertório do Samba de Roda Suerdieck, há diversos sambas que fazem menção aos Orixás, muitos deles de autoria de Dona Dalva, que é uma profícua compositora. Doutora Dalva Damiana, Mestre Ana Olga e Any Manuela sempre ressaltam, em suas falas, a ligação entre samba e religiosidade, seja pelo sincretismo do catolicismo popular que praticam, seja pela ligação com o Candomblé, do qual também fazem parte. Mais do que falar sobre, empenham-se em realizar, todos os anos, as rezas, ternos e festas religiosas, ajudando a manter vivas essas tradições através da organização da Casa do Samba de Dona Dalva, que leva sempre adiante o samba de preceito. De um ponto de vista etnomusicológico, temos ainda a importante contribuição de Nina Graeff, que se debruçou sobre os detalhes constituintes da musicalidade do samba de roda e seus diferentes estilos, trazendo a percepção, junto com Alan P. Merriam e Oneyda Alvarenga, de que

[o] Samba de Roda compartilha de algumas características melódicas tipicamente africanas identificadas por Merriam [6] (1956, p. 60-61) no candomblé-kétu :

- ▶ Tendência a frases melódicas descendentes ; - Extensão curta (cerca de uma oitava) ;
- ▶ Sequências de segundas maiores, terças e quartas ; - Ausência de modulação ;
- ▶ Ornamentação típica africana : portamento – ou glissando –, ataque ascendente (*rising attack*) e finalização descendente (*falling release*) [7] ;

► Canto responsorial (*call-and-response*) [8] ; Há ainda um aspecto comum entre o canto do candomblé e o do Samba de Roda não mencionado por Merriam : ambos os coros cantam em um movimento de vozes paralelo específico, o *paralelismo vocal intervalar* (*Stimmbewegungsparallelismus*), termo introduzido por Kubik (1983).

Apesar de todas as semelhanças, as cantigas do candomblé são modais, majoritariamente pentatônicas e sem semitons. Já o Samba de Roda parece fundamentar-se em escalas heptatônicas, ainda que muitas melodias se limitem ao uso de três até seis notas. (GRAEFF, 2013)

Na minuciosa tese de Clécia Queiroz (2019), a pesquisadora também traz a fala de Pai Agenor⁴³, que “ressalta que a maioria dos sambas nasceu nos espaços civilizatórios dos terreiros” (p. 226), seja nas festas de caboclo ou até mesmo nas cerimônias para os Orixás, Inquices ou Voduns, no momento imediatamente posterior à parte ritualística, em que se faz o samba por diversão. Queiroz segue comentando que

Os discursos existentes nas cantigas dos caboclos versam sobre temas como trabalho, batalhas, a vida social e também sobre as mulheres. Pai Agenor comenta, por exemplo, que para o ancestral nativo, a noção de beleza feminina estava algumas vezes atrelada à estética do cabelo e que cortá-lo era um tabu para as mulheres. E ele traz um samba relacionado com isso, que é muito cantado entre os caboclos: ‘Oh menina, não corte o cabelo, que eu choro Oh menina, não corte o cabelo que eu choro Se cortar o seu cabelo Amanhã, bem cedinho, eu vou embora Se cortar o seu cabelo, Amanhã, bem cedinho, eu vou embora’. E aí, comenta Pai Agenor, “se tem um violeiro presente, a viola começa a chorar.” (QUEIROZ, 2019, p. 226)

Essa declaração da preferência pelo cabelo comprido por parte do caboclo encontra ressonância com a fala de Mãe Edinha (Edna Maria Santana), mãe de santo do Ilê Axé Yá Omin em Santo Amaro que, conforme descrito na dissertação de Fábio Alex Ferreira da Silva (2018), “afirma que gostaria de ter o cabelo curto, mas que ele, Sete Flechas, não deixa ela cortar, pois o cabelo do índio tem que ser comprido” (p. 103) – Mãe Edinha é rodante do caboclo Sete Flechas. De acordo com essa fala, não é que o caboclo não queira que ela tenha cabelo comprido por causa da preferência por uma estética feminina relativa à mãe de santo em si, mas trata-se de uma preferência estética de cunho étnico/identitário pela aparência do próprio Sete Flechas, que é “carregado” por Mãe Edinha. O referido samba também é cantado pelo grupo Filhos da Barragem, de Cachoeira, grupo que não tem qualquer filiação religiosa. Com a pequena alteração para “Ai morena” ao invés de “Oh menina”, essa música foi gravada como faixa 2 de seu CD Samba de Roda Filhos da Barragem (lançado em 25 de fevereiro de 2018).

⁴³ Agenor Nunes dos Santos, babalorixá, historiador e professor de Bom Jesus dos Pobres (QUEIROZ, 2019).

É de suma importância ressaltar que os sambas possuem discursos altamente polissêmicos, que dependem não só da subjetividade de quem escuta, mas também de quem canta. Nesse sentido, as interpretações são altamente situacionais, de maneira que o contexto faz o texto. Um mesmo verso pode ter vários sentidos, a depender da situação. Como resalta Mário Lamparelli em entrevista, ele pode querer dizer até mesmo o oposto do que “diz”, se for usado sarcasticamente, ou em uma ‘mensagem cifrada’. Pode aparentemente enunciar no texto cantado algo que pode ser encarado como um discurso machista patriarcal, mas de fato estar ironizando tal comportamento, por exemplo. Isso depende da interação dx puxador/a com as pessoas e acontecimentos ao seu entorno, de maneira que elx aciona determinados símbolos que podem ser entendidos de acordo com a situação, ou entendido de maneiras diferentes por pessoas distintas. Conforme colocou Rita Segato (2003):

Isso é o que já descrevi em outra ocasião como a *voz dupla* característica, a duplicidade da voz dos afro-brasileiros, a partir da ideia bakhtiniana do caráter responsivo e dialógico das falas. Refiro-me aqui ao fato de que, mesmo na repetição do discurso hegemônico e totalizador do dominador, o subalterno – no caso o afro-brasileiro –, ao introduzir a marca de sua posição diferenciada na nomenclatura utilizada, o faz dobrando sua voz. No mesmo enunciado, manifesta que reconhece e se curva perante a presença do mundo envolvente, totalizado e hegemônico pela moralidade dominante, mas uma escuta sensível e atenta revela que esse enunciado esconde e vela uma voz que, mesmo respeitando aquele léxico, introduz sua marca corrosiva de dúvida, de "má prática", de insubordinação. Nesse sentido, a fala do negro é dividida, é sempre *voz dividida*, *voz dupla*, afirmação e negação, ironia. (Segato, 1996; Bakhtin, 1981). Na primeira voz, a imagem do mundo é impressa nele como uma impressão positiva; no velamento da segunda voz, vemos no negativo a imagem do mundo que a rodeia - ela transmite, nela, aos seus semelhantes, em linguagem íntima, uma mensagem de cumplicidade. (p. 355-6)

Assim, é sempre arriscado propor uma interpretação unívoca para uma letra que pode conter um vasto número de interpretações possíveis. Essa é uma característica muito forte da música de desafio, presente na tradição oral da música afro brasileira, na qual os cantadores improvisam e interagem uns com os outros e com o que está acontecendo à sua volta. Na sede de Cachoeira, porém, o samba de desafio está rareando, e quase não se vê mais disputas entre parselhas, acontecimento que fica restrito às áreas rurais, principalmente do Vale do Iguaçu. Com a lógica da profissionalização dos grupos tendo contribuído para a fixação de repertórios (CSERMAK, 2020), que são ensaiados obedecendo uma ordem específica que será reproduzida nas tocadadas, essa dimensão da polissemia contextual se perde um pouco, o que contribui para um direcionamento mais fixado de certas interpretações. Ainda se vê puxadorxs cantando o que lhes vêm à cabeça no momento, ou invertendo (subvertendo) a

ordem ensaiada, mas há alguns grupos que prezam especialmente pela manutenção da sequência ensaiada.

Arrisco aqui uma leitura possível do samba mencionado acima. Trata-se de uma interpretação praticamente literal, da superfície das palavras, e é apenas uma dentre várias. Nela, não me atenho necessariamente a um sujeito enunciador caboclo. Esse samba chama minha atenção por diversos fatores. O primeiro é a menção, muito recorrente no samba – invariavelmente no vocativo, como interlocutora ou a quem se endereça a enunciação – da ‘morena’. Pode-se argumentar até que a ‘morena’ é a musa preferida da música brasileira. Esse uso do termo reforça o fato de que a mulher é referida a partir de uma característica física, a cor da pele, sendo esta extremamente carregada de significado. Em um contexto de racialização e colorismo como é o brasileiro, o uso histórico e bastante disseminado do termo ‘morena’⁴⁴ surge tanto como alusão à mestiçagem e ao embranquecimento (ou até mesmo como um “eufemismo” para a cor/raça negra, considerada menos atraente pelos padrões de beleza eurocêntricos), como reforça a posição da mulher como objeto de desejo sexual, similarmente ao que acontece com o uso do termo ‘mulata’.

De maneira geral, ‘morena’ transformou-se em uma maneira carinhosa de chamar mulheres com características físicas tão variadas quanto o fato de terem cabelos e olhos escuros (e pele clara) quanto aquelas que são “pardas”⁴⁵ ou negras. Quanto aos homens, é mais raro que eles sejam chamados ou referidos a partir de características físicas – à exceção

⁴⁴ Sobre a etimologia do termo: “Moreno vem de mouro - nome que os espanhóis e outros europeus davam aos habitantes de todo o norte da África, excluindo o Egito. Reinos islâmicos desses povos dominaram a Península Ibérica entre os séculos 8 e 15, de forma que mouros eram uma visão bastante comum em Portugal e na Espanha medievais. [...] uma aparência mais escura, de pele ou cabelo, era relacionada aos mouros. As pessoas com essas características foram chamadas de morenos, cujo sentido era bastante pejorativo em sua origem. Nos séculos 15 e 16, ser considerado descendente de mouros (ou de judeus sefarditas, que também tinham a pele mais escura) fechava quase todas as possibilidades de ascensão social em Portugal e na Espanha - e podia significar até ser perseguido pela Inquisição.” (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2019)

⁴⁵ Desde 2013, de acordo com o Estatuto da Igualdade Racial, pessoas autodeclaradas “pardas” são consideradas como parte da população negra, por seu uso comum para designar mestiços-negros (embora também haja quem adote esta designação de cor tendo origens mestiças-indígenas). Há, porém, historicamente, o uso da palavra como alternativa ao termo ‘moreno/a’: “‘Moreno’ era um termo tão ofensivo que deu na origem da palavra pardo. Essa foi a tese defendida por Frederico Leonel da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Segundo ele, quando os índios foram descobertos, os portugueses entraram num dilema com o uso da palavra ‘moreno’. ‘Designar o índio como como moreno era o mesmo que mouro’, comenta. ‘Se assim tivesse sido, prontamente os índios estavam condenados. No entanto, a nova terra evocava a visão edênica, o paraíso, e, pese a coloração da pele, tal descrição, de moreno, mostrava-se incompatível, uma vez que notou e citou, os habitantes daqui eram incircuncisos, portanto, embora houvesse uma semelhança na pigmentação, eram completamente opostos aos mouros inimigos da fé. Daí a escolha de pardo, para denotar uma tonalidade de pele diferente à branca, mas nem negro e muito menos menos moreno.’ (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2019)

do “nêgo”⁴⁶, que aparece também no samba de roda, como no samba que diz “Dá no nêgo/ Dá no nêgo/ No nêgo você não dá/ Joga a bola para cima/ Deixe a bola buliar/ Você diz que dá no nêgo/ No nêgo você não dá”; ou do “negão” no uso corriqueiro de fala informal, como bem ressalta Kabengele Munanga, destacando que a marca corporal (distintiva) da cor da pele é sempre destinada aos negrxs, nunca aos brancxs (MUNANGA, 2017). Na letra do samba em questão, a corporalidade da mulher, sua cor de pele, surge mais uma vez como elemento de peso na constituição do gênero feminino, sendo um indício da conformação racial do gênero colonial. Ou, como brilhantemente colocou Angela Davis: “Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida” (DAVIS, 1997).

Em segundo lugar, na letra, há a tentativa de regulação, através da chantagem emocional por parte do homem (que é quem canta), do corte de cabelo da mulher. Ele quer que ela não corte o cabelo, que pode também ser entendido como símbolo de feminilidade. Logo após, os versos que se seguem, na versão executada e gravada pelo grupo Filhos da Barragem, são os seguintes: “Ai morena/ Que hora você chegou?/ Ai morena/ Que hora você chegou?/ Eu cheguei de madrugada/ Na hora que o galo cantou/ Eu cheguei de madrugada/ Na hora que o galo cantou”. Essa segunda parte, que segue justamente à chantagem do homem, traz a resposta da mulher à sua indagação sobre a hora que ela teria chegado. Ao falar que foi de madrugada que ela chegou, ela quebra toda uma expectativa sobre o comportamento de uma mulher segundo a tradição patriarcal (ou de um patriarcado de alta intensidade). Ou seja, uma mulher, a ‘morena’, estava fora de casa durante a noite e chegou (em casa, supõe-se) só de madrugada, sendo que seu companheiro (presume-se) não estava fora com ela, pois é ele quem pergunta o horário da chegada.

Primeiro temos a tentativa de controle e dominação da mulher por parte do homem, no sentido de ele definir como ela deve usar uma parte de seu corpo (os cabelos) que pode ser considerada como um marcador de sua identidade de gênero. Em seguida, entende-se que

⁴⁶ Analisando a construção de masculinidades e feminilidades negras entre crianças na performance do Nêgo Fugido em Acupe, distrito de Santo Amaro, VILLAS BOAS (2019) destaca que, apesar do nome que batiza a manifestação cultural, os escrvxs fugidxs encenadxs são chamados de ‘nêgas’, no feminino, ainda que a expressão seja “usada para todas e todos: meninas, meninos, mulheres e homens que encenam a personagem do negro que foge [...] Todos parecem muito familiarizados e confortáveis com o termo no gênero feminino. A expressão não parece contestar as masculinidades dos meninos e homens” (p. 116). Ela inclui o termo no léxico do “pretoguês”, conforme pensado por Lélia Gonzáles, mas isso não parece suficiente para explicar o porquê de o termo ser usado no feminino, ainda que o nome oficial da manifestação seja Nêgo Fugido, no masculino. Considerando que na manifestação, segundo a autora, a “nêga” está na posição de “dominada” e “caçada” (em relação ao rei, aos caçadores e ao capitão-do-mato), da qual busca escapar através da fuga, este uso da desinência de gênero feminina parece-nos algo interessante a ser pensado na esteira das considerações sobre o uso de termos raciais de gênero.

essa mulher não se submete totalmente aos desígnios patriarcais, pois chega “da rua” sem seu companheiro apenas de madrugada, do que se depreende que ela passou a noite fora. Vale ressaltar que a “resposta” da morena, neste grupo, é cantada pelo mesmo cantador, que ‘puxa’ todas as músicas do grupo, Jorge Luis Rocha (Jorginho), seguido da resposta em coro dos outros sambadores – Adriano Conceição, Jaelson Silva (Nannan), Romilson Menezes, Ivan do Nascimento e Alexandre da Silva (Alex). Este é um grupo constituído inteiramente por homens. Vale notar que a temática da “fuga” da mulher (seja de seus pais ou maridos) para ir para o samba é recorrente nas falas das sambadeiras. É certo que este samba em questão não especifica onde esta mulher teria andado, mas traz o desafio/burla da mulher às regras familiares impostas. Sobre o trecho deste samba, que vai de “Oh menina” a “eu vou embora”, bem como sobre um outro samba de caboclo, Clécia Queiroz (2019) comenta:

Os textos das duas canções refletem os padrões sociais e o pensamento patriarcal machista da sociedade brasileira do princípio do século XX, marcados por padrões familiares e discursos patriarcais e machistas, que idealizam “a figura da mulher a partir de princípios sexistas, ideológicos, racistas e particularistas da ideia de um sujeito universal” (GOMES; ROSA, 2014, p.89). Tais princípios encontraram amparo legal pelo Código Civil de 1916, que vigorou até 2002, que não concedia os mesmos direitos a homens e mulheres, ficando estas submissas a eles, sem direito ao controle das suas próprias finanças ou da vida familiar e sem poder votar nos seus representantes. E tudo isso vai se refletir na relação da mulher com o samba, nas formas como elas se posicionavam para poder participar dos eventos, seja desobedecendo ao pai, escapando das suas vistas, ou melhor, “fugindo”, como costumam dizer. (p. 229)

Sobre o conteúdo das letras, Clécia Queiroz (2019) considera que

algumas canções utilizadas tanto pelos caboclos como pelos sambadores, que tem a mulher como tema, parece revelar questões de gênero, marcadas pelo patriarcalismo e por concepções machistas, que são repetidas até hoje em nome da preservação da tradição (p. 309).

Um outro samba que também compõe o repertório de caboclos é parte do repertório do grupo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, tendo sido gravada no CD Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, lançado também em 2018 (conforme já descrito no capítulo 1 desta dissertação), na faixa 10. Trata-se de “Eu vim aqui pra te ver”, e sua letra é: “Eu vim aqui pra te ver/ Saber da sua saúde / Eu vim aqui pra te ver/ Saber da sua saúde / Cavalos cansou na ladeira / Eu vim pra te ver mas não pude”. Esta parte é cantada pela *parelha* de puxadores, Nascimento e Zé de Queno, em harmonia de vozes intervaladas paralelas. Em seguida, foram acrescentados como resposta os versos (de outro samba,

segundo integrantes do grupo): “Papai, mamãe/ Nunca peguei no alheio/ Quando a polícia chegar/ Tira meu nome do meio”, resposta esta cantada pelas sambadeiras do grupo – no CD: Bety, Edinha, Meire de Cacaí, Dona Antônia, Dona Del, Dete de Zé, Dona Ester e Rosa. Fica interessante incorporar este samba ao repertório do grupo, já que ele faz referência a uma ladeira, sendo que o grupo é identificado exatamente pelo topônimo da Ladeira da Cadeia, localidade mencionada em outros sambas do repertório do grupo. Já a resposta não parece ter muito a ver com os primeiros versos textualmente, mas apresenta certo paralelismo melódico (que não é não total), fazendo-os encaixarem bem enquanto estrofe principal e resposta. Este samba, como muitos outros cantados por muitos grupos de samba de roda, pode ter sido incorporado a partir do repertório dos sambas de caboclo e trazidos para a celebração “secular” da manifestação, ou ao contrário: é um samba tão popular e antigo que foi incorporado pelos caboclos em suas festas. Quem faz a identificação dele com os caboclos, agrega a ele uma outra carga significativa. Quem não faz (o que pode incluir até mesmo sambadores e sambadeiras que o cantam), cai no samba também.

2.3 - Esmola Cantada⁴⁷

Depois de tantas vezes mencionada aqui, vamos enfim a ela: a esmola cantada. Sua entrada neste trabalho se dá por dois motivos principais. Esta é uma manifestação muito antiga do Recôncavo, que traz uma das instâncias em que o samba de roda se faz historicamente presente e, no entanto, há pouca literatura sobre ela. É uma das importantes modalidades do samba feito dentro das casas das pessoas. A outra justificativa dá-se devido à minha acolhida junto ao grupo da Ladeira da Cadeia, que há mais de 60 anos mantém a tradição na sede de Cachoeira, sendo desejo manifesto de seus/suas integrantes que esta história seja registrada, contada e (re)conhecida. Dentro desta grande subseção, poderemos entrever algumas das maneiras como a organização do grupo e os papéis dentro dele envolvem a questão do gênero.

A manifestação cultural que dá nome ao grupo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia⁴⁸ é uma manifestação que já foi muitíssimo presente por todo o Recôncavo

⁴⁷ Quando usada com maiúsculas, fará referência ao grupo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia; quando em letras minúsculas, fará referência à manifestação cultural de maneira geral.

⁴⁸ A Ladeira da Cadeia (Rua Benjamin Constant) tem esse nome pelo fato de, na sua base, localizar-se a Casa de Câmara e Cadeia, em frente à qual reuniu-se o povo na histórica batalha de 25 de junho de 1822 pela Independência. É onde funciona a Câmara de Vereadores, no andar superior, e onde se localiza o Museu da Câmara na parte inferior (onde funcionava a antiga cadeia).

da Bahia, e que ainda hoje é praticada em alguns lugares, apesar de existirem poucos registros e ainda menos trabalhos acadêmicos dedicados a ela. Trata-se do antigo costume de um grupo sair caminhando pelas ruas (geralmente do interior, especialmente nas zonas rurais), munido de instrumentos como cavaquinho, viola, pandeiro, triângulo, sanfona, *taubinhas*, entre outros, cantando sambas e parando de casa em casa (nas que sinalizam que queriam recebê-lxs) ao longo do caminho. Nestas casas – na varanda, terreiro ou mais comumente no interior das mesmas – é feita a recolha das esmolas, que consistem em doações de alimentos ou dinheiro, com o propósito de realizar, com aquilo que foi recolhido, uma festa em louvor a algum santo ou santa católica. Ao chegar nas casas, é cantada uma ladainha (ou são *tirados versos* ou *estrofes*) ao estilo de uma valsa portuguesa, anunciando a intenção do grupo e abençoando a casa visitada, fazendo-se inserções, em certas partes da cantiga, em referência ao santo ou santa de devoção (ou *santo protetor*) dxs moradorxs daquela residência. Como agradecimento à doação feita, é feito um samba de roda envolvendo xs integrantes do grupo, xs moradorxs da casa e as eventuais pessoas que se juntam à trupe ao longo do caminho. Alguns/mas moradorxs oferecem lanches ou até mesmo almoço para alimentar a turma.

Durante a caminhada, o samba é cantado pelxs integrantes do grupo, que vão se lembrando de sambas antigos que saltam à memória (no intuito de não repetir muito o repertório) ou sambas de *sotaque*⁴⁹ que fazem referência a alguém do grupo ou a algo que aconteceu pelo caminho. O samba anima e dá forças ao grupo, que passa o dia inteiro nessa empreitada.

A prática de sair andando pelas ruas, cantando e tocando instrumentos e passando pelas casas ao longo do caminho com o intuito de abençoá-las, está espalhada por algumas manifestações diferentes, como na Folias de Reis (que ainda é celebrada em Cachoeira):

Normalmente uma folia de Reis envolve toda a comunidade, principalmente quando ela termina o seu giro e chega à igreja do local. No giro, tocadores e devotos se juntam, caminhando, às vezes por distâncias imensas, passando pelas casas e levando a benção de «Santo-Reis». (VILELA, 2018, pos. 4281)

Uma manifestação lindíssima do catolicismo popular acontece no Maranhão, protagonizada pelas Caixeiras do Divino. Consiste em um grupo de senhoras que sai em

⁴⁹ “A poesia cantada na música africana e da diáspora se expressa pelo uso criativo da metáfora, do ‘sotaque’, do subentendido, por vezes malicioso, brincalhão, sensual ou mesmo alertando, dando “recado”, assim construindo uma prática discursiva que se alimenta da improvisação poético-musical e dos recursos performáticos e gestuais.” (DÖRING, 2015c, p. 4)

romaria por mais de um mês, andando pelos interiores tocando caixa⁵⁰ e cantando, acompanhadas de uma comitiva. Nessa andança, elas recolhem esmolos, ou “jóias”, que podem consistir em doações em dinheiro ou alimentos, para realizar a Festa do Divino Espírito Santo que, no Maranhão, costuma ser realizada em terreiros de cultos afrobrasileiros. Nestas celebrações, as caixeiras conduzem todo o ritual com seus toques e cantos. O fato de serem mulheres sacerdotisas a tocarem os tambores, cantarem e conduzirem o ritual é extremamente significativo e motivo da pesquisa de Marise Barbosa, que culminou no belíssimo livro e documentário “Umas mulheres que dão no couro” (2006).

Há ainda outras esmolagens com o intuito de realizar alguma festa para santos e santas do catolicismo popular, mas estas normalmente são feitas sem o acompanhamento musical e não necessariamente em grupo. Um exemplo histórico, conforme registrado por Nina Rodrigues em *Os Africanos no Brasil* (com publicação póstuma em 1932, mas escrito de 1890 a 1905), era o costume largamente disseminado, à época, de esmolagem para a realização de caruru de São Cosme e Damião (cujo sincretismo com Ibejis era existente também em África⁵¹):

Em muitas outras casas, em que existem gêmeos, é de praxe no dia de São Cosme e São Damião darem-se grandes banquetes de iguarias da Costa. Nas proximidades dessa data, mês de setembro, cruzam-se nas ruas inúmeras pessoas que esmolam para São Cosme e São Damião, conduzindo as imagens dos santos, em salvas de prata, bandejas, caixinhas enfeitadas, ou mesmo em cestos, tabuleiros, apenas cobertos dos panos da Costa ou dos xales. (RODRIGUES, 2010, pos. 3905)

Outro exemplo, este bastante próximo da esmola cantada, porém conduzido em função do Candomblé, é o caso do *lindramô*, do qual fala Nina Graeff:

Música e função semelhantes podem ser observadas em um vídeo do arquivo de Oliveira Pinto documentando um *lindramô*, cortejo com o propósito de arrecadar fundos para as cerimônias de candomblé (PINTO, 1991), atualmente quase extinto na região. Inicialmente, os participantes dançam pelas ruas com acompanhamento percussivo em ritmo ijexá sendo guiados pela líder, a mãe-de-

⁵⁰ Tambores de duas membranas de 35-40cm de diâmetro com aros, com 45cm de comprimento, tocados com baquetas. Leva-se as caixas penduradas nos ombros quando em pé ou apoiadas sobre o colo quando sentada.

⁵¹ “Mas esta equivalência entre orichás e santos católicos é conhecida mesmo em África. Assim o afirma o Dr. Féris, que ao mesmo tempo indica na frequência dos partos duplos a causa provável da adoração de Ibeji e de São Cosme e São Damião. Em toda a Costa, escreve ele, os partos de gêmeos são de notável frequência. Um ramo considerável da população é composto deles: em doze mulheres escravas pertencentes a Benigno de Sousa, um dos netos do primeiro Cháchá, quatro tiveram, no mesmo ano, filhos gêmeos, e uma delas já tinha tido quatro partos consecutivos desta espécie. Quando um dos gêmeos morre, o sobrevivente conserva um boneco de madeira que representa seu irmão: comumente o traz preso ao dorso. Os negros católicos tem o hábito de batizar os filhos gêmeos com os nomes de Cosme e Damião.” (RODRIGUES, 2010, pos. 3905)

santo do terreiro de candomblé de caboclo em questão, que carrega um estandarte. Eles passam de casa em casa até um *anfitrião* convidá-los para entrar, o que significa sua disposição a contribuir com a arrecadação. Em frente à casa que os vai receber, eles param e cantam uma chula com *baixão*, acompanhada apenas por uma viola machete, que rasga acordes como em tremolo. Ao final da chula, que termina sustentando a terça fundamental, os instrumentos de percussão começam de imediato a puxar o ritmo de samba, e todos os participantes se dirigem para dentro da casa, onde a roda de samba (corrido) se instala. No fim do samba são oferecidas bebidas e as doações (PINTO, 1991, p. 158). (GRAEFF, 2013)

Graeff traz ainda outra manifestação semelhante, numa “descrição de Guilherme de Melo dos ranchos populares datada de 1908” (Ibid):

Lá se foram (...) à Lapinha adorar o menino Deus ao som da flauta, do pandeiro, do cavaquinho, da viola e do ganzá. De volta, vinham sambando [ou “marchando” e dançando ao ritmo de ijexá ?] de casa em casa, para o que, mediante aviso feito de ante-mão, tinham assentimento de seus donos. Aí, após uma chula alusiva ao rancho, eles fechavam e arrojavam o samba, segundo seu modo de dizer, debaixo de comes e bebes. (MELO, 1947, p. 36, apud GRAEFF, 2013)

Em sua tentativa de descobrir o que, afinal, caracterizaria o samba de barravento de Cachoeira (e se este poderia ter sido considerado equivalente ao que um dia teria sido o samba chula nesta região), encontra na descrição de Guilherme de Melo do rancho popular uma pista, pois

[a] parte musical de mudança entre ijexá e samba, entre via pública e ambiente privado, entre cortejo e comemoração é feita pela chula acompanhada pela viola. Essa parte musical seria o barravento, o momento de transição que “virava um samba de roda”. (Ibid)

Antigamente, na sede de Cachoeira, havia diversas esmolas cantadas, como a do Rosarinho, a da Rua da Feira e a do Caquende. Sobre algumas esmolas antigas nos conta Maria Diordete de Jesus, conhecida como Dona Dete, integrante da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, em entrevista junto com Argemira Borges de Matos, a Dona Mira, concedida a mim em 09 de março de 2020 [Legenda: L=Letícia; D= D. Dete; M= D. Mira]:

(...) comecei na esmola lá na Rua da Feira, com 13 anos... L- A sra é de que ano? D- Eu sou de 1946. Então era uma senhora que chamava Dona Inês, a mãe de Bureca, ela rezava o São Roque,

então todo ano ela fazia a Esmola pra Coqueiro, Maragogipe, Nagé⁵²... Aí a gente saía daqui umas 3:30 pra 4 horas, pegava essa estrada aí pra São Félix, ia andando e voltando à pé também! [...] Saía da casa dela, 3:30 pra 4 horas já tava pegando a estrada. E aí fazia o quê?, os chapéus, pegava aqueles papel crepom... Aí tinha uma turma pra cortar, e outra botava aqui nos dedos, ó... Pra fazer o biquinho e outra pra colar o chapéu. Ela assava carne de sertão, esses negócio, botava na mochila, e... bora botar estrada! L- O dia inteiro? D- É, a tarde... o dia todo. Aí na base de 5:30 pra 6 horas a gente já tava chegando em São Félix. L- Que ligeiras! D- É, porque era ligeiro: entrava na casa e saía. Aí dava tempo. A gente corria aquelas casas, conversava com o dono da casa, saía. Quando chegava em casa, pegava aquela feijoada... Quando era no dia 13 de agosto era a festa que ela fazia de São Roque. Na casa dela mesmo. Aí então ela morreu; eu aí parei. Depois, Seu Vicente, ali do Caquende, fazia uma esmola também, eu ia acompanhava a Esmola, porque eu era aqui mesmo da Ladeira, aí eu vim umas duas vezes. Saía com ele na esmola. Depois eu parei. Passei a trabalhar, eu ia trabalhar lá em Muritiba, aí parei.

Hoje, na sede do município, resta apenas a esmola da Ladeira da Cadeia, sendo que há outras na zona rural, como as da comunidade quilombola Engenho da Ponte (cf. CONCEIÇÃO, 2020; MEMÓRIAS..., 2020) e a de Santiago do Iguape.

2.3.1 Breve histórico da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia

Luciana da Cruz Marques, presidente da Associação Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, fez como trabalho de conclusão de curso de Museologia, pela UFRB, a importante “Documentação museológica da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia” (2012), a qual forneceu detalhes significativos para esta dissertação. Aqui incluo também partes das falas de integrantes do grupo, feitas em entrevistas distintas. Optei por fazer entrevistas com as sambadeiras em pequenos grupos focais divididos por geração: a geração das mais velhas, com Dona Dete e Dona Mira; a geração de meia-idade, com Edinha, Meire e Bety; e a geração das mais novas, com Riane e Yasmim. As duas primeiras foram feitas em final de fevereiro e início de março de 2020 na sede da AMELC - Associação de Moradores Estáveis da Ladeira da Cadeia, espaço onde se dão os ensaios do grupo e que é contíguo à Capela da Santa Cruz, onde todos os anos acontece a Festa da Santa Cruz. A terceira entrevista, com a geração das sambadeiras mais novas, teve de ser através de um grupo criado com essa finalidade no aplicativo de celular Whatsapp, devido à emergência sanitária do Novo Coronavírus (COVID-19). A mesma metodologia seria adotada com os tocadores, puxadores e coordenador musical

⁵² Coqueiros, distrito de Maragogipe, dista 16 km da Rua da Feira; a sede de Maragogipe fica a 23.7 km de distância, e Nagé, também distrito de Maragogipe, a 17.2 km.

do grupo: entrevistas em pequenos grupos focais divididos por geração para que pudéssemos, através de um roteiro de perguntas semi-estruturadas similares, ouvir as experiências e percepções que essas pessoas têm junto à Esmola Cantada de acordo com a geração e os papéis de gênero dentro do grupo. Porém, com a dificuldade da pandemia, foi feita uma entrevista com Seu Zé de Queno através do envio de perguntas para seu neto, José Carlos (Zezinho), pelo Whatsapp, com respostas enviadas por áudio. A entrevista com Clarício Marques foi feita por ligação telefônica e a com Jaime Pires foi feita através do dispositivo de mensagens do Instagram. Infelizmente, pelas limitações decorrentes dos formatos dos meios de comunicação utilizados, estas não puderam ser tão extensas e aprofundadas. Mesmo assim, todas as falas foram de contribuição imensa e aparecem transcritas neste capítulo e no próximo, no corpo do texto em itálico, em maior ou menor extensão de acordo com o assunto tratado, compondo o arranjo de vozes polifônicas desta dissertação, fazendo ressoar o canto do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia.

A história da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia começa em 1957. Conforme contado a Luciana Marques por Alfredo Pedro da Conceição (conhecido como Cabo Alfredo), juiz perpétuo⁵³ da Festa da Santa Cruz e zelador do espaço da capela da Santa Cruz e Associação de Moradores Estáveis da Ladeira da Cadeia (AMELC) – que ficam em uma mesma construção, uma ao lado da outra –, tudo começou com o descarte de uma cruz. Na Rua da Feira, como é conhecida até hoje a atual Rua J. J. Seabra⁵⁴ (e o bairro que compreende sua extensão até mais ou menos o Posto Três Riachos), foi instalada uma igreja Assembléia de Deus. A família de Martinho Barretos passou a frequentá-la e “virou crente”, como dizem, deixando a fé católica. Por isso, resolveu se desfazer de uma enorme cruz que tinha em frente à sua casa, jogando-a na rua. Ao saber disso, Dona Lalu, que morava em frente àquela casa, falou com Ciro Mascarenhas, Cabo Alfredo, Clarício Marques (professor da Filarmônica Minerva Cachoeirana) e Dona Maçu. O grupo concordou que não era correto se desfazer de uma cruz daquela maneira e decidiu que fariam algo a respeito.

⁵³ Posto vitalício de autoridade, muito comum nas irmandades e associações religiosas, incluindo as leigas. Cabo Alfredo detém as chaves do portão da Capela e da porta da AMELC, e é responsável por manter as velas acesas aos pés da Santa Cruz.

⁵⁴ A nomeação de grandes ruas/avenidas como esta costuma mudar bastante: no Google Maps está como Av. Antônio Carlos Magalhães, nos correios é Rua J.J. Seabra. Popularmente, é conhecida como Rua da Feira, pois alguns dizem que lá antigamente acontecia a feira livre; outros dizem que esta nunca aconteceu lá, e que chamam-se assim apenas porque aquele era o caminho para Feira de Santana. Grande parte das ruas de Cachoeira tem um nome oficial pouco conhecido, e um nome popular conhecido por todos, o qual muitas vezes advém de um ponto de referência atual ou do passado.

Dona Lalu e Ciro Mascarenhas foram perguntar ao padre Fernando se podiam levar a cruz para a Ladeira da Cadeia, onde o grupo contruiria um altar para louvá-la. (MARQUES, 2012, pp. 18-9).

Concedida a permissão, no dia 15 de novembro, Cabo Alfredo e Ciro foram buscar a cruz, que já estava bastante desgastada pelo tempo que ficou na rua e portanto sua base, que já estava apodrecida, foi cortada. O altar foi construído em um terreno baldio da Ladeira da Cadeia por Otavio da Silva (Tavinho), Laudelino da Purificação (Sr. do Boi) e Clarício Marques. Segundo Dona Mira, naquela época o que hoje é a sede da AMELC e Capela “era uma cabana de palha”, construída para abrigar a Santa Cruz. No dia 30 de novembro foi celebrada por padre Fernando a primeira missa em louvor à Santa Cruz da Ladeira da Cadeia, com festa realizada pelo então prefeito de Cachoeira, Estênio Burgos. (Ibid)

Em 1959, a cruz, já muito desgastada, foi substituída por uma de concreto, erguida no mesmo altar. Naquele ano foi fundado o grupo de esmola cantada para que pudessem recolher donativos para a realização da Festa da Santa Cruz. O grupo era formado moradores da comunidade: “Sr. Manuel da Paixão de Matos (Sr. Dodô), idealizador da Esmola Cantada junto com o Sr. Francisco Borges de Matos (Francisquinho), Sr. Vivaldo da Silva Mascarenhas, Alberto da Silva Mascarenhas (Beca), Normando, Justo, Maroto, Germano, Maria de Lourdes Lima (D. Lui), D. Lalu, D. Helena e D. Mãezinha”. (MARQUES, 2012, p. 23). Passou então a sair pelas comunidades rurais vizinhas, conforme conta Dona Mira:

Ia até o Alecrim, corria ali a rua, todo mundo ali nas casas, cantando, sambando, rindo, comendo, tomando uma, que naquele tempo todo mundo tomava uma... E a gente ia, na alegria da gente. Saía cinco horas, só voltava sete da noite. Ia pra Belém⁵⁵ também, a gente foi pra Belém... Era a mesma coisa, saía cinco horas da manhã, corria o Belém todo... Era uma coisa boa, viu, bacana demais, naquele tempo, bom demais. L- Então ia pro lado de lá... Pra cá pra Cachoeira também rodava, não? M- Não. No tempo, nesse tempo que eu tô falando, meus 14 anos, aí, era sempre aqui. Na Ladeira Manoel Vitório a gente ia também. Porque quando a gente descia de lá de Belém tinha de passar pela Manoel Vitório. Aí quando chegava aqui já era 5, 6 horas da noite.

A turma saía com os chapéus de palha enfeitados de fitas azuis, brancas e vermelhas, que xs próprixs integrantes faziam. Essa característica das esmolos cantadas, do uso de chapéus de palha com fitas penduradas na aba, é muito ressaltada enquanto símbolo. À época, como cada pessoa ia com sua própria roupa, sem uniforme que os identificasse, o chapéu era

⁵⁵ Vila de Belém da Cachoeira, distante aproximadamente 7.8km da sede da cidade, vizinha da comunidade do Alecrim (a cerca de 7.6km), ambas localizadas na zona rural do município. A Ladeira da Cadeia dá acesso, através de uma extensa subida por uma estradinha de terra pouco usada atualmente, à comunidade rural da Lagoa Encantada, que dá entrada, pela BA-502, a Belém.

a grande peça de identidade da esmola cantada, como podemos entender a partir das falas de D. Mira e D. Dete, que procuram passar a tradição para as novas gerações, que não são tão chegadas ao seu uso:

M- Todo mundo com chapéu na cabeça! Porque quando fala de chapéu, o povo não gosta de chapéu... Dete mesmo sabe, aí, ó, ela mesma que sabe os caminho de tudo é ela! Toda a vida foi chapéu, não foi não? D- Toda a vida com o chapéu! L- Mas pra que o chapéu? M- A tradição da esmola! D- Porque o chapéu é aquela tradição, e é um negócio que chama muito as pessoas, atenção. L- Humm... D- Ai pergunta: “Por quê o chapéu?” Todo mundo conhece o chapéu, porque é a tradição que tem da esmola é o chapéu! M- A tradição é chapéu!

Antes de saírem, cantavam a ladainha da Esmola em frente à Santa Cruz, pedindo que ela os protegesse: “Vós me dê boa viagem / por esse caminho afora”. O Sr. José Borges de Matos, conhecido como Zé de Queno, de 75 anos, tem como primeiras lembranças da Esmola Cantada a época em que era criança:

(...) quando eu saía com meus pais pra zona rural... E como eu falei, chapéu enfeitado, em porta em porta, em casa em casa, pedindo donativos. Pessoal dava aquilo que podia dar, dava um ovo, dava farinha [risos] outras que não pudesse dar... a gente então cantava um sambazinho, caía fora, ia a outra casa, e assim por diante.

Ganhavam também doações em dinheiro. No caminho, levavam “sua própria merenda (farofa com frango e carne de sertão)” (MARQUES, 2012) em sacolinhas de pano, conforme explicou Dona Mira, dizendo também que o povo das casas “[d]ava banana, dava um pedaço de beiju... E o beiju, que a gente comia tanto beiju! Dava um cafezinho, uma água... Água de pote, porque não tinha geladeira, água de pote... Água gostosa...” Nas primeiras saídas, os instrumentos tocados eram “cavaquinho, viola, sanfona, pandeiro e o surdo; já as mulheres seguiam cantando, sambando e batendo palmas para animar” (Ibid, p. 21).

M- E sempre a gente gostou de sair; toda a vida a gente gostou de sair. D- Mas naquele tempo a gente saía, não tinha cansaço. Mas pra essas que vem agora, essa infância d’agora, não ’guenta o pique que a gente aguentou. L- Até hoje, eu acho, vocês têm mais pique do que, por exemplo, quando eu vou sair, eu fico mais cansada do que vocês. M- E a gente sambava muito, ainda tinha mais essa. Que a gente sambava mesmo! Não era esse sambinha que é d’agora que... M- [Riso concordando]. M- Néra não, Dete? D- Hai ai... L- Dentro das casas das pessoas? M- Nas casas, ainda saía assim, cantando todo mundo, ói, todo mundo cantando, tanto os homens como as mulher, com o chapéu enfeitado, era uma coisa linda! L- Cantando no caminho... M- No caminho. L- Tudo samba..? M- Samba. Chegava nas casas, fazia a mesma coisa; tirava o samba da esmola e começava a sambar, embora sambar. L- E era quanto tempo sambando na casa de cada um? M- Mais ou menos quinze minutos, dez minutos... L- Sério? Tudo isso? M- É... Que a gente tinha que tirar um bocado de cantiga, todo mundo queria sambar... L- Meu Deus! M- Porque sambava a gente, sambava os donos

da casa, e os pessoal que acompanhava a gente. Era bom demais! L- Quinze minutos na casa de cada um... M- É, era bom demais! L- Vixe! (risos) Hoje em dia é pá-pum! M- É... Porque o povo não quer demorar mais... D- Mas hoje em dia, vamos dizer assim... A gente vai cantar a esmola na Lagoa⁵⁶, vai cantar esmola em Belém... Se não tiver carro, não vai, porque ninguém 'guenta mais...

Dona Mira e Dona Dete dão destaque ao samba que era feito antigamente nas saídas Esmola Cantada:

Mas é uma coisa que eu gostava muito era esmola cantada. Gostava mesmo de sambar. Só não sambo mais, que eu não 'guento. D- Tinha, era. L- Samba... D- Era o samba mesmo que chamava atenção. M- Chamava o samba! D- Que dava prazer a gente sambar mesmo. L- E quem era os cantador que puxava, antigamente? D- Era o finado Vicente [...] M- Era Dodô, Francisquinho, Seu Germano, esses pessoal que saía, né Dete?, Beca (...) E as mulher, Lourdes, Helena, minha irmã, tinha um bocado aí que saía. Tinha um bocado de gente, bocado de mulher, bocado homem, tudo misturado.

De 1972 a 1996, a Esmola Cantada teve um longo hiato.

Pessoas do grupo faleceram, como seu idealizador Dodô, ou mudaram-se da Ladeira e, entre outros contratemplos, o grupo foi perdendo força para fazer as saídas. A Festa da Santa Cruz continuou sendo feita com doações diretas de devotos, mas sem a recolha com o “peditório”, ladainha e samba nas casas. Em 1996, Carlos Alberto Fraga Lobo, conhecido como Cacaí Lobo, da Ladeira da Cadeia, era presidente da Associação de Moradores (AMELC), e foi posteriormente eleito vereador, representando a comunidade da Ladeira da Cadeia. Ele achou que seria uma boa ideia reativar a Esmola Cantada e, em reunião com moradorxs na AMELC, resolveu-se que iam fazê-lo, conforme relato de sua esposa Maria Lúcia Lobo, conhecida como Meire de Cacaí⁵⁷, sambadeira e representante do grupo (Legenda: M= Meire; L= Letícia):

(...) no caso, o secretário de cultura era Augusto Régis, e aí Cacaí Lobo começou a conhecer a Esmola, né? Aí ele, “Rapaz, que negócio lindo! Ah, não pode deixar acabar, não”. Porque a Esmola foi criada só pra fazer a Festa da Santa Cruz. E aí não tinha o... E assim, tinha pessoas que convidavam pro Santo Antônio, né? Tinha um Santo Antônio, assim, e aí, “Ah, vamo todo mundo,

⁵⁶ Referência à comunidade rural da Lagoa Encantada, a cerca de 3.5 km da Ladeira da Cadeia pelo caminho de intensa subida da própria R. Benjamin Constant (nome oficial da Ladeira da Cadeia), passando pela entrada da Roça do Ventura - Terreiro Zogbodo Male Bogun Seja Unde, o mais antigo Candomblé (desde 1858) ainda em atividade em Cachoeira, de nação jêje.

⁵⁷ Por essas terras, é muito comum que seja adicionado o complemento ‘de + nome/apelido de parente’ aos nomes/apelidos das pessoas. Essa especificação pode ser relacionada ao marido ou esposa, como no caso de Meire de Cacaí, à mãe ou pai da pessoa, como em Buda de Bobosa, ou até mesmo do irmão, como em Zé de Queno. No caso, a pessoa que vem depois do ‘de’ geralmente é bem conhecida na cidade e usada como uma forma de referência. No caso de Zé, por exemplo, seu irmão é dono de um bar na área comercial da cidade.

vamo rezar o Santo Antônio, então vamo fazer um sambinha e tal”, mas era tudo assim, sabe? L- Uhum. M- Sem público, sem apresentação. E aí, quando ele convidou... E aí, conversando com alguns... com Nascimento, Zé de Queno, Cabo, Zé Lito, esse pessoal, e aí foi que tiveram a ideia de criar... de reativar a Esmola Cantada. L- Enquanto grupo de samba? M- Enquanto grupo, é. E aí foi que o secretário gostou, e aí começou a abrir a Feira do Porto, no São João de Cachoeira, a primeira participação.

A partir desse ponto, a Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia foi retomada, não apenas como grupo de esmola cantada, mas também como grupo de samba de roda. Grande parte dessa nova formação, com entrada em 1996 ou a partir da segunda década dos anos 2000, consiste de familiares dxs primeirxs fundadorxs e participantes do grupo⁵⁸, como xs membrxs das famílias Borges de Melo (D. Mira, Zé de Queno e sua esposa D. Dete, e seu neto Zezinho), Mascarenhas (Bety, Yasmim e Riane) e Marques (Clarício, que também é Mascarenhas, Edinha, Luciana, Lívia, Claricinho e Murilo). Manoel Nascimento dos Anjos Pires, mais conhecido como Nascimento, passou a ser o puxador do samba e da esmola junto com Seu Carlito, sambador experiente, que era cantor também do grupo de Dona Dalva. Da família Nascimento-Pires também participavam Jaime Pires (pai), Biate Nascimento Carlos e depois Jaime Pires (filho).

Para a consolidação da retomada da Esmola Cantada, Cacai Lobo providenciou a compra de instrumentos, adicionando outros instrumentos à orquestra da Esmola: “violão, triângulo, timbau” (MARQUES, 2012, p. 25), e instituíram-se ensaios junto ao novo grupo formado por moradorxs da Ladeira, mesmo aquelxs que não tinham muita prática no samba, procurando sempre incluir as crianças (Ibid). Com vistas à longevidade do grupo, foi criada a Esmola Mirim, onde crianças aprendiam com os sambadores mais velhos a tocar o samba de roda. Cabo Alfredo, que é carpinteiro, fez uma Cruz de madeira que passaria a ser levada nas saídas de esmolagem do grupo, que passou a entregá-la a/o dono/a da casa enquanto se faz a ladainha e o samba. Com essa nova formação, o grupo mudou também o trajeto percorrido: passou a sair dentro da sede da cidade, percorrendo os grandes cruzeiros a céu aberto, tendo como destinos o Cruzeiro da Faceira, no bairro do Caquende; na segunda saída, a Ladeira Manoel Vitório e o Alto do Cruzeiro; e a terceira saída percorrendo a própria Ladeira da Cadeia.

Como se pode depreender das falas de Dona Mira e Dona Dete mais acima, era comum que, antigamente, as esmolos cantadas saíssem para as zonas rurais, fossem elas as de Cachoeira ou mesmo depois de São Félix (como é o caso de Coqueiros e Nagé, distritos

⁵⁸ Seus nomes estão gravados em uma lápide na mureta que delimita o espaço da capela na sede da AMELC (na entrada da capela, à esquerda).

de Maragogipe), e não pela própria sede da cidade de Cachoeira. No retorno da esmola da turma da Ladeira da Cadeia – que era em si uma comunidade mais periférica e ruralizada, que não contava com água encanada, por exemplo, e que tem ainda algumas roças na parte mais alta –, elxs “tinha[m] que passar pela Manoel Vitória”, ao invés de voltar pelo mesmo caminho da estradinha da Lagoa Encantada, que seria bem mais direto. Não sei se era com a intenção de voltarem por um caminho diferente, ou se havia alguma outra razão para passarem pela Ladeira Manoel Vitória, mas essa rua já era percorrida desde a primeira formação do grupo. Trata-se de uma ladeira a que se tem acesso também pelo bairro da Pitanga, o primeiro bairro perto do grande arco de entrada da cidade pela BA-502. O morro onde hoje localizam-se a Ladeira Manoel Vitória e o Alto do Cruzeiro era conhecido como o Morro do Bitedô, onde localizava-se o que acreditam ter sido o primeiro Candomblé de Cachoeira, de origem Jêje⁵⁹.

Com essa retomada em 1996, o grupo também passou a ter indumentária própria, conforme lembra Dona Mira:

É Augusto Régis⁶⁰ deu a roupa à gente. Deu um vestido, porque ele gostava de ver a gente sambar de vestido. Ele convidava o grupo, e queria a gente de vestido. Até hoje eu ainda tenho o vestido; eu tenho e ela [D. Dete] tem.

Este primeiro vestido ainda não era a característica roupa *de sambadeira*, como veremos adiante. Era um vestido que ia até abaixo do joelho. Desse momento em diante, com os homens também uniformizados de “camisa azul com a cruz vermelha na frente” (MARQUES, 2012, p. 25), com aspecto de grupo profissional, foram convidadxs a se apresentar no São João Feira do Porto, o que marcou sua estréia enquanto grupo de samba de roda e trouxe mais visibilidade. O grupo passou então a ser convidado a participar de diversos eventos, como a apresentação no Pelourinho em 1999, muito lembrada pelxs integrantes por ter sido a primeira viagem para fora do município. Foi nesta viagem

⁵⁹ Segundo Luiz Claudio (Cacau) Nascimento, historiador cachoeirano, a Ladeira Manoel Vitória (bem como o ‘núcleo residencial da Recuada’ de maneira geral) é um lugar espiritualmente carregado, devido ao seu passado enquanto zona onde moravam xs negrxs na cidade e onde foram feitos muitos assentamentos de Candomblé. Em entrevista a Maíra Vale em agosto de 2015, ele diz sobre falas de ogan Bobosa, da Roça do Ventura: “Então seu Bobosa fala assim, olha isso aqui, Cachoeira é uma cidade problemática no sentido de que aqui na recuada habitavam africanos e tinha o lugar onde ele morava, né, ali onde tem o abastecimento de água, a estação de tratamento de água de Cachoeira que é chamado o alto do, da... ladeira Manuel Vitória. Então essa ladeira Manuel Vitória era uma zona que era chamada de Galinheiro. [...] Então, eu tô falando que os grunsis eram os malês de Cachoeira. Então esses malês eles, aí, seu Bobosa fala que só entrava naquela zona, no Galinheiro, quem tinha negócio, quer dizer, você não ia para lá à toa, você ia para lá se você fosse um deles.” (VALE, 2018, p. 101).

⁶⁰ Augusto Régis foi diretor da Fundação Hansen Bahia e Secretário de Cultura de Cachoeira.

que a bandeira vermelha do estandarte da Esmola Cantado foi pintada por um artista de rua, com a imagem de um homem ajoelhado suplicando em frente a uma enorme cruz (Ibid, p. 26). Este estandarte passou a ser sempre carregado pela sambadeira Rosa nas apresentações do grupo, em que ela faz sua performance sambando e girando com ele nas mãos.

Depois disso, o grupo passou a ser reconhecido dentro de Cachoeira e fora. Em 2002, Clarício Mascarenhas Marques, conhecido como Cal, filho de Clarício ‘da Minerva’ (membro fundador do grupo), foi convidado a ser o *juiz provedor*⁶¹ da Festa da Santa Cruz. Cal, que é maestro da Minerva, começou, a partir daquela data, a desenvolver um trabalho de técnica vocal e ensaiou o grupo da Esmola Cantada para que participasse nas partes cantadas da missa celebratória no dia da Festa da Santa Cruz. Passou então a ser regente e diretor musical do grupo Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, instituindo ensaios regulares. Alguns membros não se adaptaram a esse novo regime e acabaram deixando o grupo, como foi o caso de Seu Carlito (CSERMAK, 2020, p. 77). Com sua saída, a *parelha* de Nascimento como puxador da esmola cantada passou a ser Zé de Queno. No ano de 2003, Cal criou o Coral da Santa Cruz para que este executasse os cantos do hinário da missa. Continuou ensaiando com o grupo da Esmola, sugerindo que Zé de Queno fizesse o canto dos versos principais do samba em *parelha* com Nascimento, de maneira que este fosse executado com *divise* vocálico, em harmonia de *terça*: Nascimento passou a cantar a parte aguda, e Zé a parte grave. Clarício conta que nos anos anteriores, a resposta dos sambas, cantada tanto por homens quanto mulheres, é que era feita com divisão de vozes, sendo que o puxador, seu Carlito, cantava os versos principais do samba sozinho. A *Ladainha*, por sua vez, continuou sempre puxada em *parelha*, com harmonia de vozes.

O grupo gravou então seu primeiro CD, o que deu-lhe um importante suporte material como registro de seu trabalho. Fez também apresentações em teatros, reportagens de TV e participações em documentários nacionais e, posteriormente, internacionais. Tudo isso “empoderou” a comunidade, como argumenta Meire: engrandeceu-a perante a cidade de Cachoeira, fazendo-a ser encarada com novos olhos, ao invés de uma comunidade periférica marcada pela violência e criminalidade. A comunidade passou a ser conhecida inclusive para além do âmbito do município, “levando o nome” da Ladeira da Cadeia e da cidade consigo, conforme ressaltam as sambadeiras Meire e Maria Beatriz Mascarenhas Gomes, a Bety. No

⁶¹ Responsável por organizar todos os trâmites da organização das saídas, Lavagem e Festa da Santa Cruz, buscar apoio externo, e assim por diante. De início, eram eleitos sempre um juiz e uma juíza. Com a dificuldade de manter esse sistema, resolveram instituir uma comissão organizadora, composta de membrxs da Esmola Cantada, diretoria da AMELC e outrxs moradorxs da Ladeira da Cadeia.

ano de 2007, o grupo fez seu registro jurídico enquanto Associação de Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, passando a ter CNPJ⁶², o que também foi considerado um marco pelo grupo, como argumenta Bety: “Hoje, a Esmola já tem uma formação jurídica, inclusive isso também fortaleceu a questão da Ladeira, porque no nome *jurídico* é Samba Esmola Cantada *da Ladeira da Cadeia*, leva o nome da Ladeira”.

2.3.2 “Tirando esmola com muita alegria...”

Minha aproximação com a Esmola Cantada começou em meados de 2017, quando eu me apresentei ao grupo e falei da minha intenção de pesquisar a questão do gênero no samba de roda. Lembro que Bety e Edinha foram muito receptivas e me chamaram para uma reunião do grupo, onde me apresentei a todos os presentes. Elas me convidaram a comparecer aos ensaios, nos quais eu fui encorajada por Clarício a cantar também, e fui chamada para comparecer às apresentações. No começo de 2018, depois de um ensaio do grupo, à noite, Clarício me ofereceu uma carona para descer a Ladeira até o centro, pois estava indo conduzir um ensaio na Filarmônica Minerva Cachoeirana. Tínhamos ensaiado a música “Retrato da Bahia”, de Riachão, que era parte do repertório que seria tocado no lançamento do segundo CD do grupo (é a faixa 13 do mesmo). Vínhamos conversando sobre a inserção de outros tipos de música no repertório do grupo, sobre o trabalho musical que vinha sendo feito com a Esmola, e eu falei algo a respeito da natureza de “Retrato da Bahia”, que realmente diferia dos outros sambas do repertório, principalmente por conta de sua tonalidade (ela é em tom menor, e os sambas de roda são sempre em tom maior). Clarício se espantou de eu ter reparado isso e me perguntou se eu já havia estudado música. Eu respondi que já tinha feito aulas de flauta transversal, mas que não levei adiante e certamente não me lembrava de muita coisa. Ele ficou muito feliz e me convidou a integrar o recém-iniciado projeto de Educação Musical para Jovens e Adultos (EMJA) da Minerva, idealizado e conduzido por sua sobrinha, Denise Marques. A partir daí, entrei nas aulas e me tornei *minervina*, junto com meu companheiro, Danilo. Na Minerva fiz queridos amigos: a própria Denise, Crislaine Moreira e João Paulo Guimarães.

Acompanhando as saídas da Esmola, pude ter uma real dimensão daquilo que a manifestação engloba. No mês de agosto são feitas três saídas, em três domingos

⁶² Isso é uma característica da profissionalização dos grupos de samba de roda de Cachoeira, que se registram enquanto Associação Cultural para poder emitir nota fiscal nas tocadadas, celebrar contratos, e poder concorrer a certos projetos.

consecutivos: a primeira para o Caquende, até o cruzeiro da Faceira⁶³; a segunda para a Ladeira Manoel Vitória (onde eu moro), até o Alto do Cruzeiro; e a terceira percorre a Ladeira da Cadeia inteira, passando por todas as suas ‘comunidades internas’. As três saídas têm os grandes cruzeiros da cidade como ponto referencial da peregrinação. As duas primeiras saídas têm cada uma um cruzeiro como vértice – o da Faceira e o do Alto do Cruzeiro: vai-se caminhando e fazendo a esmola na ida até eles e também na volta, por outro caminho (no caso do Caquende, apenas ligeiramente diferente, já que há apenas um acesso ao bairro). Na saída da Ladeira da Cadeia, a Santa Cruz da comunidade, motivo de ser daquela esmola cantada, é o grande referencial, e todas as subdivisões da Ladeira da Cadeia são visitadas.

Participam das saídas xs membrxs fixos do grupo, que moram na Ladeira da Cadeia. No grupo de samba de roda há tocadores que moram em outros bairros e que participam do grupo como profissionais (CSERMAK, 2020, p. 123), e não acompanham as saídas de esmolagem. Há também a Dona Antônia, sambadeira do grupo, moradora do Caquende, que sempre participa das saídas por amor e devoção. Outras pessoas da Ladeira da Cadeia também se juntam ao grupo nessas saídas, especialmente aquelas ligadas às famílias que participavam da formação original, membrxs ativos da AMELC ou outrxs devotxs da Santa Cruz. Xs membrxs da Esmola Cantada e da AMELC saem usando camisas do grupo, em azul claro e branco, com uma cruz vermelha na frente, escrito “ESMOLA CANTADA” e “CACHOEIRA-BA” (há duas versões destas, com ligeiras diferenças). Há também amigxs e entusiastas da Esmola Cantada de outras vizinhanças que a acompanham, eventuais pessoas que veem o grupo passar e juntam-se a ele por parte do percurso, bem como eventuais pesquisadorxs, formando um grupo de cerca de quinze a vinte pessoas, incluindo algumas poucas crianças levadas por algum/a responsável. Na saída da Ladeira da Cadeia vai ainda mais gente, cerca de 25 a 30 pessoas.

O grupo encontra-se na sua sede de manhã, por volta das oito horas, e juntxs tomam café da manhã, preparado pela sambadeira Ednalva Marques, a Edinha, custeado pela comissão organizadora e através de doações. O grupo sai por volta das 9h ou 10h, na primeira saída descendo pela própria Ladeira da Cadeia, passando em frente à Câmara e parando para fazer a esmola nas pousadas da Rua Inocêncio Boaventura, que em agosto ficam cheias em razão da Festa da Boa Morte. O trabalho de conclusão de curso de Mateus Ribeiro na graduação de Cinema e Audiovisual (UFRB), “Cartografia sonora em Cachoeira:

⁶³ Região do bairro que beira o Rio Paraguaçu, onde está localizada a Pedra da Baleia.

Filarmônicas, sambas-de-roda e terreiros de Candomblé” faz um mapeamento sonoro magnífico de Cachoeira através da captação de áudio feitas em “caminhadas sonoras”, disponibilizado em forma de mapa sonoro online⁶⁴. Ele acompanhou as três saídas da Esmola Cantada no ano de 2017 e registrou as mudanças da paisagem sonora de acordo com o ambiente, como na Pousada do Carmo, que empresta sua acústica própria ao som da Esmola Cantada (RIBEIRO, 2017, p. 23). Depois das pousadas, a esmola vai parando em bares e casas, até chegar no cruzeiro da Faceira⁶⁵, cantar sua ladainha e acender uma vela em frente ao mesmo, e fazer o caminho da volta, esmolando também. No final, almoçam todxs juntxs na sede da AMELC, almoço também feito por Edinha ou seu marido, Edmundo Marques, a um horário já bem avançado da tarde (por volta de 16h /17h).

Os versos da Ladainha são atualmente cantados por Nascimento e Zé de Queno, mas como este estava um pouco adoentado em 2019, não foi às saídas. Em sua ausência, outras pessoas, como Clarício, Riane, Yasmim Mascarenhas, Dona Dete, ou outrem que saibam fazer a harmonia em intervalo de terça neutra, fazem esta voz durante a “tirada” da Esmola. Tanto Zé quanto Nascimento afirmam que tradicionalmente são os homens que tiram a esmola. Essa afirmação também é encontrada a partir de membrxs da esmola cantada do Engenho da Ponte, feita em devoção a São Roque/Obaluaê. Começada como promessa para dar fim a uma epidemia e também interrompida durante muitos anos por causa da morte de seus responsáveis, principalmente de Nôga, foi retomada pela irmã de Sr. Nôga, Nêga, e então passou a incluir mulheres à sua frente, conforme entrevista concedida por Lucio Barbosa Nascido a Maria Conceição Abade, conhecida como Mara da Ponte, historiadora e liderança feminina do Quilombo Engenho da Ponte, em 27/10/15:

As coisas aqui houve um tempo que ficou muito difícil ficamos um bom tempo sem ter sequer missa porque, quando Nôga morreu ninguém queria mais cantar esmola e saí por aí... porque é muito divertido, mas muito cansativo, e essa juventude de hoje não quer não e tinha outra coisa: mulher nunca tinha tomado a frente pra cantar esmola não, a primeira foi minha comadre Nega. Pra tu ver até hoje mulher não carrega São Roque, é só homem... Então tivemos muito medo das coisas do tempo passado voltar. Mas quando as coisas voltou ao normal felizmente voltamos a ter nossa festinha e tudo voltou ao normal graças a Deus e a minha comadre Nêga que assumiu as festas e pra te dizer uma coisa... os homens cantam mas como minha comadre não tem ninguém (risos). (CONCEIÇÃO, 2020, p. 156)

⁶⁴ Ao que parece, este mapa saiu do ar, mas há outro mantido pelo SONatório disponível em: <http://mapasonorodecachoeira.sonatorio.org/>

⁶⁵ O cruzeiro da Faceira fica bem na direção da Pedra da Baleia.

Neste sentido, percebemos como as interdições de gênero em determinados aspectos de manifestações tradicionais vêm sendo flexibilizadas e transformadas com o passar do tempo, através do diálogo com as novas gerações. Fenômenos deste tipo podem ser percebidos em manifestações culturais do Recôncavo como o Nêgo Fugido, que há cerca de 25 vem permitindo a participação de mulheres e meninas, ainda que enfrente a resistência de alguns homens mais velhos (VILLAS BOAS, 2019, p.111), ou as flexibilizações em termos da presença masculina em algumas instâncias da Irmandade da Boa Morte e do questionamento quanto à interdição feminina no culto a Babá Egun do terreiro Babá Agboula, em Itaparica, pois, ecoando Joanice Conceição (2011):

[...] falamos de uma tradição entendida como um conjunto de práticas e significados geridos e ressignificados por indivíduos e/ou grupos que a praticam, o que significa que ela não é estanque nem impermeável às dinâmicas culturais da própria realidade social vivida por seus guardiões (p. 186).

Na Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, também começa-se a ter, eventualmente, mulheres fazendo o divise de voz durante os versos principais da Ladainha, na ausência de algum dos puxadores, e cruz é sempre carregada por Meire. Após cada estrofe da Ladainha, o refrão é cantado por todxs, sendo que durante as estrofes outras pessoas além dos puxadores também cantam, às vezes. Sempre antes de sair da sede, em frente à Santa Cruz, é cantada a Ladainha, terminando com a variação:

A Divina Santa Cruz
 A Divina Santa Cruz
 É hora vamos embora
 Vós me dê boa viagem
 Por esses caminho afora
 Vós me dê boa viagem
 Por esses caminho afora

Sempre são cantados um verso de chegada, um ou dois intermediários, e um de despedida. A percussão é feita com a mesma batida contínua da valsa por todos os instrumentos percussivos durante toda a Ladainha. É feita uma introdução com a melodia das estrofes tocada pelo cavaquinho, tudo sempre acompanhado em harmonia pelo violão e com a percussão. Depois seguem-se as estrofes e refrões, e no final há um solo final do cavaquinho, bem animado e com características da valsa tradicional portuguesa.

Algumas variações de estrofes da Ladainha:

Chegada na casa/Apresentação:

Nos abra a porta devoto
 Nos abra a porta devoto
 Jesus que estava chegando
 Pela família da casa
 Ele no céu tá rogando
 Ele no céu tá rogando
 (...)

Senhora dona da casa (ou santo/a protetor, ex: Nossa Senhora do Rosário)
 Senhora dona da casa
 Venha se apresentar
 A Divina Santa Cruz
 Hoje veio visitar
 A Divina Santa Cruz
 Hoje veio visitar
 (...)

Senhores donos da casa (ou “O morador dessa casa”)
 Senhores donos da casa
 Se apresentem por favor
 Vim lhe fazer uma visita
 Que a Santa Cruz me mandou
 Vim lhe fazer uma visita
 Que a Santa Cruz me mandou

Bênção e proteção da Santa Cruz

A Divina Santa Cruz
 A Divina Santa Cruz
 Toda enfeitada de flor
 Saiu correndo o seu mundo
 Visitando os morador
 Saiu correndo o seu mundo
 Visitando os morador
 (...)

Uma bandeira de glória
 Uma bandeira de glória
 A mão direita segura
 Com a Divina Santa Cruz
 Defendendo as criatura
 Com a Divina Santa Cruz
 Defendendo as criatura

Saudação ao santo protetor da casa

Deus nos salve o oratório
 Deus nos salve o oratório
 Pelas imagens que está
 A Divina Santa Cruz
 Hoje veio visitar
 A Divina Santa Cruz
 Hoje veio visitar
 (...)

Essa casa alumiou
 Essa casa alumiou
 Um anjo que apareceu
 São Cosme e São Damião
 É os dois meninos seus
 São Cosme e São Damião
 É os dois meninos seus

Pedido de esmola

A Divina Santa Cruz
 A Divina Santa Cruz
 Não pede por carecer
 Pede pra ver as pessoas
 Ver seus devotos crescer
 Pede pra ver as pessoas
 Ver seus devotos crescer
 (...)

Quem der uma esmola a essa Santa
 Quem der uma esmola a essa Santa
 Não tenha pena de dar
 Pode contar na certeza
 Que a Salvação vai ganhar
 Pode contar na certeza
 Que a Salvação vai ganhar

Despedida da casa

Não podemos demorar
 Não podemos demorar
 Para começar o dia
 A Divina Santa Cruz
 Fique em sua companhia
 Ela é quem nos acompanha (todxs cantam)
 Jesus, José e Maria
 Ela é quem nos acompanha
 Jesus, José e Maria
 (...)

Lá vai a pomba voando
 Lá vai a pomba voando
 Em busca da romaria
 A Divina Santa Cruz
 Fique em sua companhia
 Ela é quem nos acompanha (todxs cantam)
 Jesus, José e Maria
 Ela é quem nos acompanha
 Jesus, José e Maria
 (...)

Lá no céu tem um relógio
 Lá no céu tem um relógio
 Que marca horário de meio-dia
 A Divina Santa Cruz
 Fique em sua companhia
 Ela é quem nos acompanha (todxs cantam)
 Jesus, José e Maria
 Ela é quem nos acompanha
 Jesus, José e Maria
 (...)

Meu glorioso São Jorge (santo da casa)
 Meu glorioso São Jorge
 É hora vamos embora
 Vós me dê boa viagem
 Por esses caminho afora
 Vós me dê boa viagem
 Por esses caminho afora
 (...)

Meu senhor dono da casa (ou Senhora (srs.) dona da casa)
 Meu 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

Chegada no Cruzeiro

Graças a Deus que eu cheguei
 Graças a Deus que eu cheguei
 No lugar onde eu queria
 Enchendo o mundo de glória
 E os anjos de alegria
 Enchendo o mundo de glória
 E os anjos de alegria

REFRÃO (cantado por todxs após cada estrofe)

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

2.3.2 i. Saída para a Ladeira Manoel Vitória

A saída para a Ladeira Manoel Vitória é especial para mim, pois é onde moro. Acontece seguindo os mesmos padrões: inicia com café da manhã coletivo na sede do grupo e desce dessa vez pela muitíssimo íngreme Ladeira do Orobó – apesar de o grupo contar com muitxs integrantes que têm entre 60 e 80 anos, estxs aguentam as duras subidas e descidas das ladeiras de Cachoeira. Segue então pela Rua Dr. João Vieira Lopes (Rua do Amparo), fazendo suas paradas nas casas, até a Praça Dr. Aristides Milton. De lá, entra na Rua Durval Chagas, que ladeia o Hospital São João de Deus (Santa Casa de Misericórdia), parando em várias casas dessa rua. Descreverei aqui um pouco de como foi a saída de 2019.

Ainda nas imediações do Hospital, lembro que o pessoal estava entrando nas casas, fazendo a ladainha, e logo entoando, em samba, a despedida, “Ô muito obrigado/ Ô sim senhor/ Muito obrigado”, que é cantada sempre ao final do samba. Xs moradores começavam a sambar essa parte, mas a turma estava se encaminhando para fora da casa. Bety então falou com Cal que elxs tinham que fazer o samba em agradecimento às doações, como manda a tradição, ao invés de entrar e sair tão rápido (apesar de a jornada ser longa e o dia estar apenas começando). A partir desse ponto, mais sambas foram cantados em cada casa, mas não muitos – uns quatro ou cinco. Cada um é composto de uma estrofezinha muito curta com seus versos de resposta, repetidas umas duas vezes. O samba não chegava a demorar mais que cinco minutos em algumas casas. A turma levava violão, tocado por Clarício ou Riane Mascarenhas, cavaquinho, tocado por Claricinho (filho de Clarício), dois pandeiros, um deles sempre tocado pelo puxador Nascimento, e outro que ia sendo revezado entre xs presentes, reco-reco de metal e caxixi (chocalho), também revezados entre homens e mulheres, triângulo, tocado por Antônio Cláudio Martins Gomes (também conhecido como Curto), e as taubinhas, percutidas pelas sambadeiras.

A esmola seguia seu caminho, com Meire indo na frente, carregando a cruz, e pedindo licença para entrar nas casas que costumam recebê-las ou que elas chamavam da janela. Ao chegar na casa, a cruz é entregue ao dono da casa, que segura-a, às vezes balançando o corpo levemente para um lado e para o outro enquanto é feita a ladainha em ritmo de valsa alegre, e sambando com a cruz na mão, ao centro da roda, quando começa o samba. De vez em quando, outros moradores da casa sambavam na roda também, mas não muitos. Edinha segura em suas mãos, virado para cima, o chapéu onde é recolhida a doação em dinheiro. Enquanto a turma dos instrumentos e do coro estava dentro da casa, Nino (Wellington Rodrigues), presidente da AMELC, ficava do lado de fora da casa com um chapéu da Esmola para recolher doativos das pessoas que passavam pela rua e queriam contribuir, chamando conhecidos que passavam para que fizessem uma doação, e também explicando do que se tratava para aquelas que não conheciam e se interessavam. Houve um momento, quando a turma ia sambando entre uma casa e outra, em que um homem e uma mulher, casal de turistas, se aproximaram, filmando com um celular, e perguntaram o que estava acontecendo. Bety explicou e o homem seguiu filmando a entrada em uma das casas e, na saída do grupo, filmou a si mesmo à frente do pessoal, em modo “*selfie*”, explicando que aquilo era a Esmola Cantada e como funcionava, enquanto o grupo se encaminhava para a próxima casa. Ao final, falou, “Só na Bahia!”, ao que sua companheira especificou, “Cachoeira!”, e ele remendou, em narração ao vídeo, “Só em Cachoeira!”.



Ladainha cantada do lado de fora de uma casa, com Clarício no violão e Nascimento no pandeiro, e moradora segurando a Santa Cruz na janela da porta. 25/08/2019 (foto da autora)

Em seguida, descemos pelo bequinho que atravessa o canal do Rio Pitanga em direção aos fundos do Mercado Municipal. Paramos em uma casa onde na calçada estavam uma mesa e cadeiras, com dois homens sentados, conversando e bebendo refrigerante, e também a dona da casa. De lá, passamos pelos fundos do Mercado Municipal e entramos na Rua Barão de

Nagé, em direção à parada obrigatória na residência de Dona Dalva, na esquina daquela rua com a Rua Alberto Rabelo. Dona Dalva fica muito contente com a passagem da Esmola Cantada e geralmente oferece algum lanche e refrigerante, mas dessa vez, devido a certas contingências, não teve como organizar essa parte. Lá, depois de cantada a Ladainha, foi cantada uma sequência de sambas, dois saudando a *dona da casa*, essa figura recorrente e sempre cantada no samba de roda, que nos lembra da dimensão doméstica e familiar (até quando não é feito em casa) que a manifestação pode ter e que era muito mais habitual no passado, antes dos regimes das toçadas. Dona Dalva levanta as mãos para o alto nos primeiros acordes do samba e em seguida se benze, colocando a mão direita na testa e a esquerda em ligeiro movimento em direção à parte de trás da cabeça; em seguida dá uma leve *quebrada* - um impulso com um passo para frente seguido de um ligeiro freio ao movimento, para então fazer seu miudinho. Logo em seguida, a turma engatou em três sambas de São Cosme e São Damião, de quem Dona Dalva é devota:

A dona da casa disse
Quem não sambar vai embora

R: Ê vai embora
Ê vai embora

[3x]
(...)

Dona da casa, cheguei agora
Quero falar com a senhora
Dona da casa, cheguei agora
Quero falar com a senhora

Quero falar com a língua ligeira
Cheguei na roseira
Tirei uma rosa
E dei 'o amor pra cheirar

R: Dei 'o amor pra cheirar
Ô dei 'o amor pra cheirar
Dei 'o amor pra cheirar
Ô dei 'o amor pra cheirar
(...)

Doum, Meu Pai
São Cosme e São Damião
Doum, Meu Pai
São Cosme e São Damião

Quem tá no Céu palmeia
 Quem tá na Terra beija a mão
 Quem tá no Céu palmeia
 Quem tá na Terra beija a mão

[2x]
 (...)

Dois-dois de ouro,
 Vem cá
 Quem tá dormindo,
 Acorda

R: Quem tá dormindo é Doum
 Ô levanta Doum pra comer caruru

[2x]
 (...)

Cosme, Damião
 Doum, Alabá⁶⁶
 Sereia do mar
 Mandou me chamar

Ê, ê, Alabá
 Sereia do mar mandou me chamar
 Ê, ê, Alabá
 Sereia do mar mandou me chamar

[2x]
 (...)

Ô/Ê muito obrigado
 Ô sim senhor
 Muito obrigado

[4x]

Dona Dalva, então com seus 91 anos, demonstra uma fé emocionante e cheia de alegria: olha pro alto, como que para o Céu, em diversos momentos da Ladainha e do samba, como na parte em que a Ladainha diz, “Louvores no Céu e na Terra/ *Quando chegar o seu dia*”. Ela olha para o alto sorrindo e fala algo que não dá para ser ouvido, por causa do volume da música que está sendo cantada. Faz também sua doação durante o samba de Cosme e

⁶⁶ “(...) da tradição africana, irmão que nasce após Doum” (NASCIMENTO, 2016, p. 23-4).

Damião e coloca as mãos sobre as notas que estão dentro do chapéu, pronunciando palavras inaudíveis. São em momentos como esse que eu entendo o poder daquela romaria, de cada morador/a segurar a Cruz e receber aquela bênção não de um padre ou alguma outra autoridade religiosa, mas levada por gente comum, cantando em coro e tocando. Trata-se tanto de uma oração para que a vida da pessoa seja protegida, como de uma promessa reconfortante de que ela estará bem provida também em morte, “quando chegar o seu dia”, pois ela “pode contar na certeza que a Salvação vai ganhar”.

Nossa morte futura, ou a de pessoas próximas, pode ser considerada uma espécie de tabu, algo que não é para ser assuntado ou conjecturado. É um tema que aparece na liturgia cristã, em oração, e é reproduzido sistematicamente, “... agora e na hora de nossa morte, Amém”. Há algumas ocasiões em Cachoeira, para além do Dia de Finados, em que o tema da morte é explícita e ritualmente abordado. O mais emblemático deles é a Festa de Nossa Senhora da Boa Morte, organizada pela tradicional irmandade feminina negra de mesmo nome, da qual Dona Dalva é membra⁶⁷. A esmola cantada é outro caso especial, pois é um evento singular que, no caso de Cachoeira, atualmente acontece apenas uma vez por ano. É a oportunidade que muitas pessoas veem de ter sua *casa* abençoada, de ter um/a parente doente abençoado dentro de casa. O clima de fé e emoção é especial quando adentramos a residência de alguém muito idoso, ou que está adoentado. Há pessoas que vão logo pra janela pra pedir que a esmola entre quando essa é a situação, e dá para sentir no ar a energia que aquela ‘cantoria’ tocada faz dentro da casa. Como dizem Meire (M) e Edinha (E):

M- (...) Porque é uma cultura de matriz africana que as pessoas, quem participa se emociona. E essas saídas que nós fazemos pra fazer o peditório, a gente adentra a casa do morador, a gente vê a emoção... Tem pessoas que dá sua colaboração, sua contribuição e pede pra que a gente passe, porque tem problema de coração e se emociona. Eu mesma, tem casas, assim, que eu não seguro o choro. Quando eu olho pr'aquela pessoa, e que ela pega a cruz, e faz os pedidos, né, e conta suas histórias, que pediu, e que recebeu aquela bênção, né? Aí é aquela coisa, assim, que é gratificante demais e emocionante. E- Tem pessoas que abraçam tanto, assim, a chegada da Esmola, que tem pessoas que fazem banquetes, pra esperar a gente. Tem pessoas que fazem mesmo, aquele amor, Ave Maria! Não quer que a gente saia sem fazer aquela merenda! Aí a gente vê mesmo algum amor, aquele prazer que tem em receber. Mas tem uns que... M- É, e a fé, né. Eu acho assim, a fé. Tem pessoas que têm uma fé tão grande! E- Tem gente que pega a cruz, que precisa a gente ficar assim, ó [sinalizando pra pegar de volta]. L- “Hora de devolver...” [risos] E- É. M- Tem pessoas que a gente chega assim, que não têm... Assim, fica querendo oferecer, e a gente sabe... O que oferece é assim, de uma grandeza tão... A gente sabe que não tem nem condição, mas quer fazer alguma coisa

⁶⁷ Sobre a Irmandade da Boa Morte, ver “*Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance*”, tese de Francisca Helena Marques - FFLCH/USP, 2009; NASCIMENTO, Luiz Cláudio. “O Candomblé na Boa Morte” Cachoeira: Fundação Maria América da Cruz, 1999; “*Mulheres do Partido Alto: Elegância, Fé e Poder - Um Estudo de Caso sobre a Irmandade da Boa Morte*”, dissertação de Joanice Santos Conceição, PUC-SP, 2004; “*Duas metades, uma existência: produção de masculinidades e feminilidades na Irmandade da Boa Morte e no culto de Babá Egun*”, tese de Joanice Santos Conceição - PUC-SP, 2011.

pra que a gente faça um samba ali pra eles, e agradecer com aquele lanche, com aquela cervejinha, refrigerante, ou com salgado. E- E tem gente que fala, também, “Eu quero a Esmola aqui”, mas fala que não tem. Eu digo, “Ave Maria, essa que a cruz quer entrar mesmo!” Digo, “Não se preocupe, a gente vai chegar, eu já sei, já saio logo”. Não vou ficar, né... Faz a apresentação, já dou o sinal a Meire, a gente já sai. Entendeu? Mas... É muito gratificante. É muito gratificante. É cansativo, mas é gratificante. A gente chega aqui acabada, mas se tocar um samba, a gente ainda cai no samba!

Essa dimensão da fé popular da esmola cantada é baseada na ideia de construção coletiva, de ‘vaquinha’, de mutirão. Como vimos, enquanto a Esmola Cantada vivia seu longo hiato de 14 anos, a Festa da Santa Cruz continuou a ser feita com a doação de devotxs – decerto muito menos do que aquelxs alcançadxs pelo peditório da esmola. Ainda que se peça contribuição de figuras ricas/influentes da cidade e também apoio ou doações de empresas locais, a ideia mesmo é construir uma festa com recursos dx próprix povo, sem ter que depender exclusivamente destas outras instâncias⁶⁸. Essa é uma festa de bairro, mas não é restrita: é uma festa aberta ao povo de Cachoeira, produzida e custeada por ele. Mas talvez tão importante quanto a realização da festa seja o ritual todo que leva a ela: a esmola cantada e a Lavagem da capela são imprescindíveis. Como sempre diz e repete Nascimento, “É devoção!” A devoção se realiza plenamente apenas quando todo o ritual é completo, sendo todas as suas partes primordiais, integrantes de uma só manifestação de fé. Passar de casa em casa, usar os chapéus com fitas, cantar a Ladainha, carregar a Cruz e passá-la ax morador/a, receber a doação, sambar em cada casa, comungar do lanche oferecido, caminhar sambando pelas ruas, reverenciar os Cruzeiros, percorrer o longo trajeto de horas: tudo isso já é o começo da Festa da Santa Cruz. A Lavagem também o é. Por todos esses dias de saída, quem é responsável pelo ritual são xs próprix integrantes do grupo, que vão levando sua fé ao encontro da fé dxs moradorxs das comunidades por onde passam.

Da casa de Dona Dalva, seguimos pela rua Barão de Nagé e entramos na Rua Julião Gomes dos Santos. Nela paramos na casa de uma família muito animada, onde todxs entram na roda para sambar, mesmo que o espaço seja pequeno para tanta gente. Dona Dalvinha e Rita, mãe e filha, vendedoras de feijão a granel na feira,

⁶⁸ A prática de arrecadação comunitária para a realização de uma celebração religiosa popular era comum entre as primeiras irmandades leigas negras por todo o Brasil, datadas desde 1654 (a maioria delas em devoção a Nossa Senhora do Rosário, que também é padroeira da cidade de Cachoeira e considerada protetora dos negros), o que pode ser visto em pintura de Jean-Baptiste Debret, “Coleta para a manutenção da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Porto Alegre, c. 1828” na Fundação Biblioteca Nacional, Dept. de Iconografia. (KIDDY, 2018, pp. 169-178).

oferecem uma diversidade enorme de salgadinhos e docinhos, água pra quem é de água, refrigerante pra quem é de refrigerante, e cerveja pra quem é de cerveja. Dona Dalvinha é devota de São Roque e faz reza em sua casa quando chega agosto. Depois de cantadas a ladainha e todxs da casa terem sambado na roda, a turma se acomoda nas cadeiras e no sofá, outros ficam em pé, dentro ou do lado de fora da casa, conversando alegremente. Esta casa é um pouco rebaixada em relação à rua, de modo que da janela tem-se uma boa perspectiva do interior. A cena é de intimidade e celebração, parece uma festa de aniversário – é servido até um bolo! Nas saídas da Esmola há algumas famílias como essa, que assim que são avisadas da programação se preparam para uma bela recepção.

No caminho, Dona Antônia ia puxando muitos sambas antigos que vinham à sua mente e que poucos integrantes pareciam conhecer, outros apenas ela conhecia. A dinâmica de andar por muitas horas parece estimular a memória para que o repertório não fique muito repetitivo, e também acionar memórias de saídas de esmoladas passadas, por outros lugares, com outras pessoas. Paramos mais adiante em mais algumas casas, ficando do lado de fora, com as moradoras segurando a cruz em frente à porta.

Chegados à Praça Julião Gomes, paramos na casa da falecida Dona Mide, que liga-se ao bar que é administrado por sua filha Nete. Dona Mide amava samba e sapateava muito bem, não perdia uma roda. Ela sempre recebia o pessoal da Esmola com muito carinho, lanche e cerveja. No ano anterior, não paramos lá devido ao fato de que ainda não fazia um ano de seu falecimento. Quando este é o caso, a Esmola para de cantar quando vai passar em frente à casa dx falecidx e só retoma um pouco depois, respeitando o luto da família. Esse ano, pudemos parar lá de novo e Carla, uma das filhas, sambou no meio da roda, representando a família. Ficamos do lado de fora, que é onde fica a mesa maior do bar onde se sentam os fregueses quando as cadeiras da pequena parte interna estão ocupadas. Como a calçada de entrada para a casa é elevada, ficamos sentadxs nela, descansando por ali um pouco, conversando, rindo e bebendo as cervejas e refrigerantes oferecidos.

Quando paramos na casa de seu Beca e Dona Quelzinha, entramos na sala e fomos recebidxs com muita alegria, e depois também fizemos samba de Cosme e Damião, pois suas bisnetas são gêmeas. Quando já íamos seguindo, a vizinha do lado, Edna, em cuja casa já tínhamos parado, me disse que havia sido aniversário de seu filho pequeno, Agne, que aniversaria junto com ela e havia se esforçado para lhe fazer uma festa surpresa aquele ano, dias antes. Como ele não estava em casa quando paramos lá anteriormente, eu falei com o pessoal e então fizemos uma roda e cantamos os parabéns, com Agne e sua irmãzinha Alana

sambando, ele um pouco tímido porém feliz, e ela, tão pequenininha, muito animada⁶⁹, batendo palmas e sapateando na roda, assim como sua mãe, que também adora um samba.

Começamos então a subida da Ladeira Manoel Vitória, sendo a primeira parada a minha casa. Foi-me entregue a Cruz durante a Ladainha e depois sambei no meio da roda, na varanda de casa, e em seguida Danilo, meu companheiro, fez o mesmo. Depois paramos na casa da frente, de Rose e Buda de Bobosa, e em seguida duas casas acima da minha. Nela, o falecido Jaime Marques – irmão de Clarício – e sua esposa Lizete sempre fizeram algo para receber a Esmola com fartura. Naquele ano foi um feijão, o famoso feijão de Jaime, que era servido também no almoço depois da Lavagem. O “feijão” por aqui é uma feijoada, cheio de carnes gordas e salgadas, muito bem temperado. Havia também a opção de frango, para quem não quisesse feijão. Esta é uma família muito generosa, cheia de amigxs, festeira, prestativa e atenciosa, que tive o prazer de chamar de vizinhos. Aliás, o sentido de comunidade e familiaridade nesta ladeira é extremamente cativante.

Colocaram banquinhos de plástico na varanda e nos acomodamos, uns dentro da casa, outros na varanda, para almoçar. Foi servida bastante cerveja e também outras bebidas não-alcoólicas, e o papo rolou solto e leve. Na varanda, Nascimento brincava com Dona Antônia e todos se divertiam, rindo e provocando em descontração, num *pagode* danado. Quando acabou o almoço, o povo falou, “Agora Vermelho [Nascimento] não tá mais com pressa; agora vai acabar só dez da noite...” Brincaram ainda que Cal (Clarício) e Nino haviam comido três pratos cada! Aí então algumas sambadeiras foram chamando o pessoal para “fazer o samba de Jaime!”, em agradecimento. Fez-se a roda na sala e este foi o samba mais demorado, em demonstração do quanto a acolhida havia sido apreciada. Quase todas as pessoas do grupo sambaram no meio da roda, e Jaime ficou o tempo todo no centro também, fazendo sua dança galhofeira, toda cheia de pulinhos. Quando cantou-se o samba, “Pé de lima/ Pé de limão/ Pé de lima/ Pé de limão/ O amor é meu/ tá dizendo que não”, Lizete passou ao centro da roda, tirando uma das sambadeiras que lá estava, e sambou com seu amado, apontando para si mesma como que dizendo “O amor é meu!” alegremente. Depois, chamou à roda a filha Chayana, que estava grávida de seu primeiro filho, e a avó sambou acariciando a barriga da filha, como que abençoando o bebê que estava por vir. Foi tudo muito gostoso e familiar, mesmo porque metade das pessoas que estavam naquela saída tinham relações

⁶⁹ Agne e Alana fazem parte do grupo de educação artística e danças afro ‘Raízes do Ébano’, criado e coordenado pela professora Romélia Lima (filha de Dona Mide), que ensaia em galpão/estacionamento na própria Praça Julião Gomes, em frente à casa de Edna. Edna é uma das mães mais participativas que apoiam o projeto.

familiares com xs donxs da casa: eram membras famílias Marques e Mascarenhas, fundadoras da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia.

Seguimos nossa escalada da Ladeira Manoel Vitória, que a partir desse ponto torna-se ainda mais íngreme, sempre parando em algumas casas. Jaime foi nos acompanhando até o cruzeiro. Chegando ao topo da ladeira, com sua vista fenomenal de Cachoeira e São Félix, cortadas pelo Paraguaçu, paramos em um bar, fizemos o ritual e ganhamos mais algumas cervejas, mas não nos alongamos, pois estávamos chegando apenas na metade do percurso. Seguimos descendo o outro lado da ladeira, parando em casas ‘obrigatórias’, e depois subindo a ainda mais íngreme ladeira do Alto do Cruzeiro. Eu e Dona Mira íamos de braços dados, pois ela tem problema no joelho e o percurso de subidas e descidas exige muito de suas pernas. Dona Dete seguia melhor do que eu, parece mais nova do alto de seus 73 anos. O caminho até o cruzeiro, que fica do lado da Estação de Tratamento de Água, é puxado.

Chegando no cruzeiro, todxs se reúnem em torno da enorme cruz, luta-se um pouco contra o vento, que lá no alto sopra forte, para acender uma vela. A vela é colocada em um espacinho na base da cruz, e então faz-se a Ladainha do cruzeiro: “Graças a Deus que eu cheguei...”. O momento é solene e tranquilo; algumas pessoas fazem suas orações.



Esmola Cantada no Alto do Cruzeiro - 25/08/19 (foto da autora)

De lá, seguimos em direção à casa de Seu Carlito, antigo cantador da Esmola Cantada, que costumava até bem pouco tempo sair com a esmola, e que todos os anos é visitado e prestigiado. Esse ano, porém, ele não estava em casa, nem na casa da qual toma conta, ambas no bairro da Pitanga. Seguimos então, parando em casas, passando pelo Colégio Estadual, na Rua Ricardo Pereira, e entrando no trecho final da Rua Durval Chagas (que ainda não havia sido percorrido), para então entrarmos na Rua do Chafariz, onde também fizemos paradas obrigatórias, passando então a percorrer a Rua Santo Antônio. Esta é uma ruazinha escondida do centro de Cachoeira, mas cuja comunidade é muito próxima da Ladeira da Cadeia, por serem vizinhas. Todos os anos a Esmola Cantada é convidada a participar de uma das noites

da trezena de Santo Antônio⁷⁰ da capelinha daquela rua, onde depois da reza se faz o samba ali mesmo, dentro da igreja. É nessa rua onde acontece uma das festas de bairro mais interessantes no dia de Santo Antônio, com jeito de quermesse, barraquinhas na rua, portas abertas, comidas e bebidas, a rua toda enfeitada. A quadrilha da Rua Santo Antônio se apresenta na Ladeira da Cadeia, bem como outras quadrilhas comunitárias das zonas rurais próximas. Depois de percorrer aquela rua é que a turma volta para a sua sede para encerrar o dia.

2.3.2 ii. Saída pela Ladeira da Cadeia



Esmola cantada dentro de uma casa na Ladeira da Cadeia em 01/09/2019
(foto da autora)

A próxima saída é a da própria Ladeira da Cadeia. Esse é o dia mais animado. Nele, outras pessoas da comunidade acompanham o grupo, e muitas casas oferecem farto lanche, com bolos, pães, salgadinhos, munguzá, muito refrigerante, e cerveja (em menor proporção). O clima é de intimidade: percorre-se as casas de muitos parentes, amigos, ex-integrantes da

⁷⁰ A Esmola Cantada também participa e faz o samba todas as noites depois das rezas na trezena de Santo Antônio realizada na Capela da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia. As rezas são conduzidas por sambadeiras e outras rezadeiras da comunidade: Edinha, Bety, Tel (Terezinha), Claudinha e Jojó.

Esmola Cantada, vizinhos de longa data, pessoas que participam do dia-a-dia dxs das pessoas que compõem a Esmola e que construíram juntas um sentido de parceria muito próprio, envolvendo laços de sociabilidade determinados pelo parentesco, pela vizinhança e pelo lugar de origem. É o dia mais longo de todos, apesar de permanecer em um só bairro. Acontece que, além de o tempo de permanência em cada casa ser ligeiramente mais alongado e de haver muitas casas a serem visitadas, a Ladeira da Cadeia é muitíssimo extensa, tanto para o alto, compreendendo uma zona mais ruralizada, com sítios e roças, como para o lado direito, oposto ao barranco, onde o morro se alarga e divide-se em pequenas comunidades internas.

Seguindo o mesmo ritual no começo do dia, parte-se para a romaria. Uma coisa que me chamou a atenção especialmente aqui foi o fato de o grupo não mais parar em diversas casas, o que causava espanto até a alguns/mas integrantes, devido ao fato de as pessoas da casa terem-se tornado evangélicas, ou “crentes” pois, de acordo com a “lei de crente”, não se cultua a cruz, santos, e também não se pode dançar/tocar/cantar samba. Por isso, na casa de Cabo Alfredo, juiz perpétuo da Santa Cruz e entusiasta da Esmola Cantada, não se pode parar para fazer a esmolagem devido ao fato de sua esposa ser “crente”. Há anos, vem-se fazendo a Ladainha e o samba para sua proteção na frente da sede/capela da Santa Cruz, vizinha de sua casa. Também não paramos na casa de Dona Mira, que disse que “lá todo mundo é crente, menos um”. Como se viu, a história da conversão do catolicismo para o protestantismo marcou a história da Esmola Cantada desde o início, tendo sido a razão mesmo de sua existência: resgatar uma cruz abandonada por conta da mudança de religião e criar uma capela dentro da comunidade para abrigá-la, local que passaria a se tornar referência política na comunidade, pois a Associação de Moradores foi criada justamente ali. Resolveram fazer uma festa justamente em devoção à Cruz que se tornaria parte da identidade cultural da Ladeira, mobilizando para tanto membrxs comunidade da Ladeira da Cadeia, o padre, alguns políticos, e pondo em prática a manifestação cultural regional da esmola cantada. A conversão ao protestantismo continuou acontecendo, o que acabou por afetar o desenrolar das saídas e a aderência à Lavagem, missa e Festa.

No caminho, entrando por uma viela comprida de uma das comunidades internas da Ladeira da Cadeia, passamos em frente a uma igreja neopentecostal, em um espaço pequeno, porém muito microfonado. Os aparelhos de som pareciam ligados no máximo e estavam virados em direção à entrada da igreja. Conforme íamos nos aproximando, Clarício pediu que, em respeito à fé alheia, parássemos de tocar e cantar ao passar na frente daquele local,

apesar de que provavelmente fosse impossível que as pessoas ali dentro ouvissem a caminhada musical acústica que vínhamos fazendo.

Nas passagens pelas casas, visitamos ex-integrantes da Esmola que se emocionavam muito (e emocionavam a todxs) quando entrávamos em suas casas. O sentido da continuidade e da homenagem aos mais velhos parece definir muito do valor que essa manifestação carrega e re-institui a cada saída. Na parte alta da ladeira visitamos o sítio de importantes contribuidorxs do grupo: a família Lobo, de Meire e Cacaí, que tem influência social e política na cidade e que colaborou com a retomada do grupo. Ainda hoje colabora na elaboração de projetos culturais (como o do mais recente CD, viabilizado pelo Edital Setorial de Culturas Populares 2016 do Fundo de Cultura da Bahia, com direção de produção por Alan Lobo) e também em doações para suas atividades e eventuais gastos, contando com o apoio entusiástico da Dra. Iza Lobo. Em uma zona mais alta ainda, já ruralizada, chegamos à casa de Nascimento, onde nos foi servida farofa com cenoura e calabresa e suco. Depois de sua casa, apenas mais uma foi visitada, depois da qual estende-se uma estrada em uma área de mato, a caminho da Roça do Ventura e da Lagoa Encantada. Na descida foi que entramos nos becos e vielas das subdivisões da Ladeira da Cadeia. Cantamos parabéns em um bar para um aniversariante do dia; paramos em casas de muitos fiéis com seus santos e santas na mão, ou oratórios abertos em torno dos quais fazíamos a Ladainha. Muitas mais casas foram visitadas a cada rua do que em qualquer outra saída; afinal, a Esmola Cantada é da Ladeira da Cadeia. A andança foi terminar depois das 18h da tarde, com o pessoal ainda animado e sambando, improvisando músicas pelo caminho, criando em conjunto. Assim terminou a série de três saídas antes da Lavagem da capela.

2.3.2 iii. A Lavagem



Lavagem da Capela da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia - 09/09/2018
(foto da autora)

A Lavagem acontece no domingo seguinte à última saída da Esmola. Segundo Luciana Marques (2012), “O dia da lavagem é considerado pela comunidade como o ponto culminante da festa, é o dia mais esperado por toda a comunidade” (p. 39). As sambadeiras da Esmola falam de antemão com familiares e amigas para ver quem deseja integrar o cortejo de *baianas*, incluindo algumas meninas (crianças e adolescentes). Bety prepara seu delicioso arroz doce, que é servido antes da saída do cortejo. Às nove da manhã, no dia do cortejo, o ponto de partida é o Terreiro Ogodô Dey. Este terreiro foi fundado em 1946 por Justiniano Souza de Jesus, conhecido como Seu Justo, um dos fundadores da capela da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia. Registrado no IPAC desde 2014, o terreiro, “[i]dentificado como Nagô que, além de cultuar os orixás, reverencia os caboclos e santos católicos” é Patrimônio Imaterial da Bahia, atualmente sob a responsabilidade da Ialorixá Railda Santos de Assis (IPATRIMONIO, acesso em 2020). As sambadeiras que desejam sair *de baianas*, com a roupa de considerada “de gala” do Candomblé, de branco, com camizu, saia rodada, bata, todas rendadas em *richilieu* e turbantes, vão se arrumar no terreiro junto com as filhas da casa e a mãe de santo. Do Ogodô Dey, que fica a 500 metros ladeira acima da sede, saem as

baianas, dentre as quais estão algumas filhas e filhos da casa⁷¹, todxs com as vestes tradicionais e carregando as quartinhas com água de cheiro⁷². A turma da charanga de músicxs da Filarmônica Minerva Cachoeirana se reúne em frente à sede, e Cabo Alfredo solta um foguete para saber se elxs já podem subir. Quando as baianas já estão ficando prontas, solta-se fogos para avisar que sim (Ibid, p. 40). Junto com xs músicxs sobem também outras pessoas que desejam acompanhar a saída do cortejo desde o terreiro. A descida é anunciada por mais foguetes, em direção à sede. Lá chegando, todxs então se reúnem para a arrumação final e de lá descem a Ladeira do Orobó.



Saída do cortejo da Lavagem da Capela da Santa Cruz, partindo do Terreiro Ogodô Dey - 09/09/2018
(foto da autora)

⁷¹ Outra situação em Cachoeira onde o grupo de *baianas* de um cortejo deve conter entre elas, como aqui, homens igualmente vestidos e adornados de *baianas*, é o Terno do Acarajé. Ele sai durante a Festa D’Ajuda organizado por Dona Dalva Damiana de Freitas em homenagem às baianas de acarajé e à religiosidade ligada a Oyá-Iansã. Nele, as *baianas* do cortejo saem com tabuleiros portáteis pendurados ou bandejas nas cabeças, chegam à Capela de Santa Bárbara e distribuem acarajés e abarás.

⁷² Dentro das quartinhas, os vasos tradicionais do Candomblé, é colocada água e flores brancas e folhas, “como as angélicas e São Gonçálinho” (MARQUES, 2012, p. 40).

Sobre a Lavagem, Meire, Edinha e Bety dizem:

M- No caso, quem começou, não foi na minha época. Foi na sua, né (para Edinha)? E- É, porque, sempre pra gente começar uma Festa da Santa Cruz tem que lavar, pedir, né, tipo uma licença, pra gente poder fazer a festa. Então a gente começou a Lavagem com as baianas... Vem, você faz o cortejo, depois... Até essa parte, eu não sei nem dizer se tem sincretismo, não sei se tem algum preceito... L- Tem o pessoal que vem, né, do terreiro... E- É, vem do terreiro, quebra o... M- É a mãe de santo quem faz todo o... E- Aí ela faz a Lavagem. Então assim, é importante pra poder abrir os caminhos, pra começar os festejos da Santa Cruz. É muito, é muito, muito importante ter a Lavagem. Até quando, por exemplo, a gente vai fazer a Festa, mas se, assim, faleceu alguém, a gente faz a Lavagem simbólica, mas a Lavagem acontece. Entendeu? L- Ah, porque não pode ter a Lavagem oficial. E- Não pode fazer a Festa sem fazer a Lavagem antes. M- É tipo uma limpeza, né? E- É. Pedindo... B- Pra lavar, né. Água de cheiro... E- É, pra lavar, pra começar tudo de novo. E é um momento assim... Ah, maravilhoso! M- Muita alegria... E- É um momento bem esperado! Não tanto quanto a Festa... B- Ano passado, né, em particular, a gente quase que achou que a Lavagem não ia sair. L- Por causa da chuva. B- Porque foi muita chuva, muita chuva. E a gente preocupado com criança, a gente também, né? Eu tenho problema respiratório, não podia tá também tomando chuva. A gente começou de sombrinha, a Lavagem saiu quase meio-dia, não foi? Saiu quase meio-dia, mas saiu, percorreu algumas ruas, não fez todo o trajeto que a gente costuma fazer, mas a gente percorreu algumas ruas, foi na beira do rio, e a gente estava simplesmente encharcada. Eu posso falar por mim: eu não dei um espirro. L- Lavou mesmo! M- Eu tirei a sandália, descí, me emocionando. Saí da casa chorando. O pessoal, “A gente tem que desistir”, “Não, vai acontecer! Não tem negócio de mudar de jeito nenhum, a gente vai!” e foi e, pra mim, foi muito bom. Lavei minha alma B- Não faltou alegria, não faltou nada. M- Não faltou nada. L- E aí a roupa que vocês vestem é do pessoal do terreiro? E- É. L- Qual o nome do terreiro? Vocês sabem? M- As roupas que a gente usa é de Jana, que faz parte do Candomblé de Maria de Justa. Antes era Maria de Justa que arrumava, só que ela faleceu, aí é uma filha dela que hoje arruma as baianas. B- E a gente às vezes com medo de não encontrar roupa também tem Dona Chica, ali, que colabora, que cede as roupas pra gente. M- Que também faz parte do Candomblé. B- Que faz parte do Candomblé também e empresta roupa também. A gente usa as roupas delas também. L- E qual é a sensação de botar essa roupa, assim? Que é outra roupa, né? B- É, é outra roupa. E é outra sensação também. (risos) M- Eu mesma, as fotos, o pessoal. E- É, a baiana perfeita. (baixo) Eu mesma não saio de baiana B- É, mas eu acho que e muito do nosso espírito de vontade de participar, também, né, acho que tem muito do espírito da gente querer participar. Mas a timidez, como eu falei, que eu mesmo sou uma pessoa tímida, quando a gente coloca a... É que nem artista, quando usa um traje de escola de samba, de... uma baiana, quando coloca também sua roupa... Eu acho que a gente sente um pouco a diferença, até porque a roupa nos ajuda, a gente sente mais vontade de tá ali rodando, com a quartinha na mão, e a gente sabe que a gente está simbolizando algo, então isso também empolga a gente. M- E a gente mora numa ladeira, eu mesma com 55 anos, pra mim descer essa ladeira, descendo correndo, pulando! Eu não sei nem [onde que eu tiro isso] não! O pessoal pensa que eu bebi! Eu não bebi... Água! Eu só bebo água e tomo um arroz doce! B- Eu tenho 52 anos, e eu bebo ainda, um pouquinho. Mas não é fácil não. Não é fácil não. M- Rapaz! E olhe, tocou, a charanga começou a tocar, né não?, ó, eu pulo! Pessoal pensa que, não, eles vivem me perguntando, “Cê tomou todas, num foi?” [risos] Tenho até alergia a cerveja. Mas assim, é uma alegria muito muito grande. E- É mesmo, a gente vasculha a... A gente pula tanto, tão alto que parece que... M- Quando caio ali dentro, não quero nem saber. E- É muito bom. É muito gratificante. M- E alegria maior é que cada ano tá aumentando, e ver as crianças participando. L- Sim. M- Então isso aí... É de uma gratidão, assim, de ver, assim, a comunidade

participando. B- A gente enxerga a continuidade. M- É, a continuidade. B- Porque se a gente não integrar lá com as pessoas, se a gente não tiver outros participantes... Até porque é um movimento cultural, não tem dono, não tem... Então, se não integrar outras pessoas, vai acabar... Se se fechar no que tá, vai acabar que: um sai, outro sai, e acaba que o movimento vai deixar de existir. Então, pra o movimento cultural não deixar de existir, eu acredito que é bem interessante a questão de estar agregando outras pessoas.



Bety sambando em frente à Capela da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia ao som da charanga da Minerva durante a “Lavagem da chuva”- 08/09/2019 (Foto: Antônio Cláudio Martins Gomes)

Na Lavagem da Capela da Santa Cruz, podem sair de baianas mulheres e meninas que não são do Candomblé, mas vemos que o uso da roupa de baiana naquele ritual as imbui de uma outra energia. Clécia Queiroz (2012), ao analisar o uso deste tipo de veste por sambadeiras em suas apresentações de samba de roda, faz um recorrido das origens desta indumentária, localizando seu amplo uso no século XIX por mulheres negras escravizadas – em geral, aquelas “preferidas” por seus senhores, consideradas suas ‘esposas’ ou ‘amantes’ – ou pelas mulheres negras libertas que trabalhavam de quituteiras e ganhadeiras (p. 113), donas de uma independência e mobilidade

urbana invejável para as mulheres escravizadas ou mesmo brancas daquele tempo, já que estas viviam confinadas em seus lares sob o controle patriarcal de seus pais ou maridos. Em Cachoeira, usavam (e ainda usam) estas vestes as irmãs da Boa Morte, mulheres ganhadeiras que dispunham de certo status econômico, consideradas portanto “negras do partido alto”, de maneira que “[o] termo tem conotação sócio-econômica privilegiada e dava posição de destaque às fundadoras da Irmandade” (MARQUES, 2008, p. 84). Tão grande era o *frisson* provocado pela indumentária à época, que este modo de se vestir chegou a virar moda cobiçada entre as mulheres brancas inclusive na Europa, por projetar uma aura de feminilidade insubmissa e autônoma:

A figura da baiana trazida por Caymmi naquela canção, de torços, saia e bata bordadas, colares, brincos e balangandãs, vai além da representação da mulher herdeira da religiosidade e receituários ancestrais africanos que transitam ainda hoje nas ruas da Bahia. Ela reforça uma simbologia que parece ter existido no imaginário social brasileiro, desde o tempo da Colônia, e que alimentou o desejo de mulheres, incluindo as não negras das distintas classes sociais e que fez inclusive com que a Princesa Isabel saísse trajada como tal na Europa, num baile de máscaras na ocasião da sua viagem de núpcias. A simbologia da “mulher independente, da rua, do trabalho, da luta, da lascívia, do desacato, do fetiche, do encantamento.” (NUNES NETO, 2013, p. 48) (QUEIROZ, 2012, p. 114)

Hoje, seu uso é tipicamente associado a uma *baianidade* feminina *tradicional* (e também um tanto folclorizada), sendo que o “imaginário cultural que o traje possui dentro e fora da Bahia, [...] perpassa ainda por valores como prestígio, identidade e ancestralidade africana no Brasil” (Ibid, p. 116), todos fatores que agregam uma simbologia que toma conta do corpo das *baianas* quando elas saem para fazer a Lavagem da Capela da Santa Cruz.



Saída do cortejo das baianas da sede da Capela da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia - 09/09/2018
(foto da autora)

O percurso do cortejo, animado pelas músicas da charanga e pela cerveja, começa igual ao da saída da esmola para a Manoel Vitória, chegando até a Capela de Santa Bárbara (Igreja do Hospital), onde as baianas param e derramam um pouco da água de cheiro das quartinhas. Depois, segue-se tocando, pulando e *botando a base*⁷³ com os sambas, marchinhas de carnaval e outras músicas da moda da atualidade (todas em ritmo de marchinha carnavalesca, como na Festa D’Ajuda) pela praça que fica em frente ao Mercado Municipal, descendo para a Rua Rui Barbosa e seguindo a Rua Treze de Maio. Pára em frente à igreja matriz da cidade, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário na Rua Ana Nery, para prestar reverência, e depois segue até a Praça Teixeira de Freitas. Chegando lá, vai-se até a beira das escadarias do cais do Paraguaçu e as baianas fazem sua oferenda de flores e alfazema para Yemanjá. Segue-se então para a Praça 25 de junho, onde todxs fazem uma parada em frente

⁷³ Botar a base é um jeito de dançar muito presente nos carnavais e outras festas similares, como a Festa D’Ajuda, onde xs brincantes ficam com os punhos fechados à frente do corpo, com os braços dobrados para cima, colados ao peito, como que preparando-se para um golpe de box. Brinca-se dessa maneira com leves empurrões e um mover ritmado com pulinhos e marcado pelos ombros/tronco alternando de um lado para o outro, para frente e para trás. Isso pode, em festas maiores (não em uma Lavagem) gerar focos de briga propositais. Como neste caso da Lavagem o ritmo/estilo tocado é o mesmo das charangas dos embalos carnavalescos e D’Ajuda, o modo de brincar se mantém, mas sem chegar a provocar a mesma agressividade. Sobre “botar a base” no pagode baiano, ver: PINHO, Osmundo. “*Botando a base*”: corpo racializado e performance da masculinidade no pagode baiano. Revista de Ciências Sociais, n° 47, Junho/Dezembro de 2017, p. 39-56.

ao Bar e Mercadinho Preto Velho, de Paulo Lomba, onde o mesmo doava algumas cervejas e água, e outras são compradas. O descanso, com muitas risadas e conversas, dura cerca de quinze minutos, e logo todos levantam para encaminharem-se de volta para a Ladeira da Cadeia.



Charanga da Minerva com as baianas pelas ruas de Cachoeira - 09/06/2018 (foto da autora)

Chegando à sede da AMELC e Capela da Santa Cruz, as baianas do terreiro Ogodô Dey quebram as quartinhas com a água de cheiro dentro da capela e fazem a lavagem, esfregando vigorosamente o chão com vassouras de piaçava, levando a água e os cacos das quartinhas para as escadinhas da sede e para a rua. Este é um momento de muita alegria e descarga de energia, no qual as baianas sambadeiras ou outras moradoras da Ladeira caem no samba ainda ao som da charanga, com muitos giros e pulos. A Lavagem está feita! As baianas então voltam para o terreiro para trocarem suas roupas. Em seguida, é servido o almoço dentro da sede da AMELC e a festa continua, dando lugar à programação das atrações de partido alto⁷⁴ e arrocha, fazendo a famosa seresta – em 2019 tocaram os grupos locais

⁷⁴ O que na Bahia chama-se de *samba de partido alto* é o que no sudeste é conhecido como *pagode* (geralmente romântico). Já *pagode* na Bahia é um outro gênero musical (também conhecido como *pagode baiano*), que vai desde aquilo que no sudeste é conhecido como parte do *axé music* (de grupos como É o Tchan e Companhia do Pagode) até o *pagodão*, de grupos como Psirico, Igor Kannário e La Fúria.

Brotou Samba, Garrancho e Thier Senna. Nesta parte vem ainda mais gente da Ladeira (e também de outros bairros), e a festa vai até mais tarde.

As primas Yasmim e Riane Mascarenhas saíam de baiana desde pequenas, obedecendo a todo o ritual de purificação da Lavagem da Capela da Santa Cruz, “um ato simbólico de lavagem do espaço físico, mas que também representa a preparação espiritual para aquela festa que vai acontecer”, de acordo com Riane. Sobre a Lavagem, Yasmin conta:

Essas baianas também são arrumadas por uma pessoa que é do Candomblé – Jana. É ela que arruma as baianas, é ela que consegue as roupas. As baianas também são arrumadas no terreiro de candomblé localizado subindo aqui a Ladeira, um pouco acima da AMELC, da Santa Cruz. E as histórias que minha mãe, minhas tias me contam, é que essa rua aqui sempre foi uma rua onde a religião do Candomblé sempre foi muito presente. Na verdade, minha mãe me conta que aqui na Ladeira da Cadeia existiam alguns terreiros de Candomblé. Uns quatro terreiros de Candomblé, algumas casas inclusive que hoje são casas ocupadas por moradores eram terreiros de Candomblé. Minha mãe sempre traz essas lembranças que ela e as irmãs dela, minhas tias, sempre foram para os terreiros, sempre foram assistir os eventos do terreiro, sempre participaram dos festejos no terreiro. Então eu acredito que esse sincretismo, essa inserção da Lavagem, essa entrada da Lavagem na festa da Santa Cruz seja muito em decorrência disso: por conta de muitas pessoas da própria comunidade aqui serem adeptas do Candomblé. E o candomblé é muito presente aqui na comunidade. Então eu acredito que por conta disso a Lavagem passou a fazer parte da festa da Santa Cruz. E eu acho isso muito legal, porque tanto o Candomblé quanto o samba, né, a gente sabe que têm origem africana. O samba, a dança, os instrumentos, e o candomblé é uma religião de matriz africana, então eu acho bastante pertinente e interessante até hoje manter essa cultura, manter essa tradição viva. Porque nós somos, nós aqui do Recôncavo, nós somos uma população majoritariamente negra. Nós temos essa descendência de África, né, o Brasil tem a descendência de África, então eu acho bastante interessante nesse quesito. Porque... para a gente conseguir rememorar, e lembrar de onde a gente veio, né, lembrar as nossas raízes, a nossa ancestralidade. Então eu acho bastante interessante que durante a festa Santa Cruz tenha um momento católico, mas também tem um momento da Lavagem, o momento dos preceitos da religião do Candomblé, e é muito interessante porque tudo acontece com o maior respeito entre todas as pessoas que participam da festa da Santa Cruz. Então existe respeito entre as pessoas, existe respeito entre as religiões, e então eu acho louvável que até hoje mantenham essa cultura, essa fé, essa religiosidade viva aqui na festa da Santa Cruz.

Segundo Ordep Serra (2009), a história das lavagens de igrejas e capelas da forma como elas se dão hoje na Bahia data de 1889, quando da mudança de regras quanto à Lavagem da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador:

O fato de que hoje são sacerdotisas do candomblé as protagonistas do ritual da Lavagem induziu muitos a pensar que esse rito foi criado pelo povo dos terreiros. Mas trata-se de uma velha tradição ibérica – que na Bahia combinou-se à lógica do culto do candomblé, segundo a qual foi reinterpretada. Em Portugal, era comum pessoas devotas fazerem a promessa de lavar uma igreja, em pagamento de graças solicitadas ao respectivo orago. Já em terras lusitanas, essas manifestações de fé acabaram por carnavalizar-se, provocando as interdições eclesásticas. Foi isto mesmo que aconteceu aqui... As descrições existentes dessa devoção, conforme ela se realizava no século passado, sugerem que então se dava mesmo um pequeno

carnaval dentro do santuário. Aqui como lá, tendo perdido o controle do rito, a igreja reagiu: em 1889, o arcebispo dom Luis Antonio de Sousa proibiu a Lavagem da Basílica do Bonfim. O povo revoltou-se. Foi preciso que a polícia (a Guarda Cívica) interviesse para garantir o acatamento do interdito. A Lavagem do Bonfim não acabou de todo, mas passou a limitar-se ao adro e às escadarias do templo. A proibição teve conseqüências que o episcopado não previu: limitada a lustração ao adro, acentuou-se, na visão religiosa do povo, o sentimento da significatividade desse espaço ambíguo do umbral, e consolidou-se a idéia de uma alternativa aberta no cerrar-se da porta católica: o rito do candomblé surgiu como a via disponível para o sacramento, quando as sacerdotisas negras assumiram o desempenho dessa reduzida Lavagem... então solenizada e reinterpretada segundo os cânones do seu culto, em que o simbolismo dos limiares é muito acentuado. (pos. 1072)

Como se vê, a origem do rito é sacra, mas realizada por populares, e logo “carnavalizou-se”, sobressaindo-se a parte da brincadeira com a água (característica dos antigos Entrudos carnavalescos, ainda muito presente na Lavagem da Purificação em Santo Amaro e na Festa D’Ajuda em Cachoeira) e a descontração popular, já que era o povo mesmo quem a realizava. Com a limitação da igreja restringindo o espaço a ser lavado, as baianas do candomblé tomam a frente do rito, dotando-o outra vez de maior sacralidade, mas o povo, ainda presente (e, no caso da Capela da Santa Cruz, podendo compor também o grupo de baianas), continua a parte “profana” do acontecimento, brincando justamente em cima da liminaridade tênue entre sagrado e profano (sem que uma esfera prejudique a outra, mas em complementaridade ímpar) representada pelo atravessar das portas e escadarias do templo. Serra elenca as etapas que compõem a totalidade do evento “Lavagem” atentando para o processo que ocorre no Bonfim, mas pode-se identificar as mesmas etapas na Lavagem da Capela da Santa Cruz, com diferenças pequenas referentes às formas locais específicas de como cada uma se desenrola:

Quando se fala na Lavagem do Bonfim, pode-se ter em mente duas coisas, associadas por metonímia: uma jornada festiva e o rito lustral que é seu clímax. A jornada festiva compreende, no mínimo (na sua forma tradicional): (1) um cortejo, uma espécie de procissão jubilosa, iniciada aos pés da Basílica da Conceição, por uma multidão alegre que, cantando e bebendo, a pé, em carroças enfeitadas, ou em caminhões “fantasiados”, acompanha as baianas até o Bonfim; (2) o rito lustral celebrado pelas baianas, no adro da igreja; (3) a farra que se segue (e precede, e é concomitante): os comes-e-bebes nas barracas, as danças e folguedos nas proximidades da igreja, em avenidas da Cidade Baixa, e mesmo além. O ato que as baianas celebram é religioso, uma celebração do sagrado na fronteira com o profano. (2009, pos. 1094)

Para acontecer a Festa da Santa Cruz, “tem que lavar, pedir, né, tipo uma licença, pra gente poder fazer a festa”, como disse Edinha. Assim é: uma semana antes da Festa, faz-se a Lavagem, que também é festa.

2.3.2 iv. Festa da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia

É a segunda semana de setembro. Enfim, aproxima-se a Festa da Santa Cruz. Na quinta-feira que a antecede, começam as noites de reza comunitária: o Tríduo em Louvor à Santa Cruz. Nele, rezadeiras da própria comunidade conduzem a reza com suas partes cantadas. Esta começa sempre às 19h30, na Capela da Santa Cruz. Se o dia 14 de setembro, Dia de Exaltação da Santa Cruz, cair durante o Tríduo, o pároco ou diácono da Igreja Nossa Senhora do Rosário comparece para conduzir a missa. Depois da reza, o grupo da Esmola Cantada toca o samba, sem se alongar demais. No domingo é o dia da Festa. Membros da comissão organizadora comparecem cedo à sede para arrumá-la e é montado o sistema de som. O Coral da Santa Cruz, geralmente majoritariamente feminino e composto também de algumas sambadeiras, fica no espaço atrás da área delimitada da capela, com Clarício posicionado de lado, tocando o teclado. As vozes do coral, do teclado e do padre são microfonadas. Do lado de fora, ao lado da sede, é armado um toldo para proteção contra o sol e a chuva, e são postas algumas cadeiras, tanto para os músicos da Minerva, que vêm tocar uniformizados, quanto para outras pessoas que desejem acompanhar a missa sentadas, pois dentro da sede não há muito espaço e as pessoas ficam em pé. A missa é celebrada pelo padre da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira, com as partes cantadas reforçadas pelo Coral da Santa Cruz e o teclado.

Ao final da missa, há a apresentação da Minerva Cachoeirana, que toca seus tradicionais dobrados e marchas, apropriados para solenidades. Depois, passada a réplica da cruz de madeira para a nova “dupla de juizado” da festa do ano seguinte (MARQUES, 2012, p. 43), é hora do grupo Esmola Cantada, já com sua indumentária (as sambadeiras que fazem parte do Coral trocam a camisa da *farda* do Coral da Santa Cruz pela saia de chita florida, camisa de babados e decote de ombro a ombro, e bijouterias de sambadeiras da Esmola Cantada), fazer a Ladainha dentro da capela, virados para a Santa Cruz, e em seguida, tocar o samba, sambado ali dentro daquele espacinho da capela mesmo. Membros da comunidade são chamados à roda para sambar aos pés da Santa Cruz, fazendo primeiro reverência a ela e depois fazendo seu sapateado.

Depois, é servida a feijoada e as bebidas axs presentes. A Minerva se arruma em círculo e toca uma série de sambas de roda e marchinhas carnavalescas de Embalo dentro do salão da AMELC, e todxs pulam e dançam energicamente no meio da roda. O grupo quer ficar tocando por mais tempo, mas em seguida vem a apresentação do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia. Este se arruma em semicírculo, compondo um hemisfério da roda, que é completada pelos presentes. O samba é pleno, é a culminância de um processo de mais de um mês, que envolveu muita energia, entrega, comprometimento e fé. As pessoas sambam no meio da roda, estão em casa, celebrando no seio de sua comunidade um esforço conjunto que, mais do que uma festa anual, representa 60 anos de tradição, de passos percorridos por antepassados, de um arrastar de pés e requebro de quadris que atravessa gerações, que se faz presente e se reinventa a cada traquejo. É tocar como se aprendeu com os mais velhos, é cantar como os pais e os tios, é umbigar para a vizinha também entrar na roda, é ver os aprendizes tomando jeito de sambadores, as mais novas vestindo a roupa da sambadeira e definindo seus próprios passos, a neném sapateando desde os dois anos de idade. “É, a continuidade”.

Depois do samba da Esmola Cantada, segue-se a seresta, geralmente com o artista cachoeirano Mundinho do Arrocha. Essa parte vai até o final da tarde. As pessoas dançam coladinhas umas com as outras, como nas danças de salão, mas o ritmo é bem marcado com um requebrado compassado nos quadris unidos. Como podemos constatar com a fala de Dona Mira, houve uma inversão na ordem das atrações musicais dançantes: “... tinha primeiro a seresta. E depois começava o samba. E o samba ia até de manhã. A gente sambava a noite toda!” Hoje, a ordem é outra e a Festa termina mais cedo, mas continua acontecendo todos os anos.

Os sambadores e sambadeiras mais antigxs da Esmola vêem o samba de roda e a religiosidade como sendo “a mesma coisa”. Quando pergunto qual a relação entre um e outro, Zé de Queno diz, “São iguais, coisas iguais. São iguais, porque tudo é com o nome de Deus, com o nome da Santa Cruz, o nome de Deus, são iguais... tem diferença quase nenhuma”. Dona Mira e Dona Dete também expõem:

M- Ah, pra mim eu acho que é tudo uma coisa só. O samba... faz parte mesmo da religião. Eu acho, né. Então pra mim é tudo uma coisa só. L- Da religião... Qual religião? [Dona Dete solta faz uma risadinha auspiciosa e eu rio] M- Da religião católica, né? L- Entendi. Da festa da Santa Cruz. M- É, pois é. L- E a senhora, Dona Dete? [ela ergue as sobrancelhas e eu rio] D- Aiai... É a mesma coisa também, meu amor. Porque hoje em dia é tudo misturado um com o outro, mas cada qual no seu canto, cada qual no seu. Porque tem negócio de igreja, esses negócio. A minha é uma só. Faço

parte da Esmola, sou do Candomblé também. Na mesma hora que eu tô na Esmola eu saio, já vou pro Candomblé, pra mim tá tudo bom, tudo legal, danço a noite toda...

Essa percepção de que samba e religiosidade são “a mesma coisa” vai ao encontro de uma das acepções etimológicas da palavra ‘samba’ que, segundo a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, viria do verbo rezar:

A palavra samba, do étimo quimbundo/ quicongo kusamba, significa rezar, orar para os deuses e ancestrais, sempre festejados com danças, cânticos e músicas, celebrações que certamente eram vistas com estranheza e de caráter lúdico pela sociedade católica circundante. Contagiado pela cadência rítmica e gestual da dança, o que antes era dança de negros foi esvaziado do seu conteúdo religioso original e o samba-oração negroafricano foi apropriado na categoria de gênero musical-dançante para se tornar mundialmente reconhecido como a mais autêntica e representativa expressão da musicalidade brasileira. (CASTRO, 2012, p. 26)

2.4 Interdições religiosas ao samba: efeitos, negociações e desvios

Como já foi dito, tudo começou por causa de uma cruz jogada fora. Isso foi em 1957. De lá pra cá, muita coisa mudou, outras se mantiveram. Conversando sobre a Festa da Santa Cruz com duas das integrantes mais velhas, que acompanharam esmolos desde criança, percebemos como o contexto em torno da manifestação foi mudando com o tempo. Hoje, das quatro ou cinco esmolos de outrora da sede de Cachoeira, apenas uma permanece. A celebração da Festa da Santa Cruz, que se manteve por mais de 60 anos, também passou por transformações, conforme conta Dona Mira:

L- E qual a importância dessa festa aqui pra Ladeira? Pro pessoal da Ladeira? M- Era bom demais. Só que o povo foi ficando meio... caído, caído, caído... E deixou mais de vir. Mas que era bom a festa aqui, era. L- Vinha mais gente antigamente do que hoje em dia? M- Ave Maria! Isso aqui ficava cheio, ó. L- Na rua, tudo? M- Tudo! O pessoal andava, brincava, era bom demais! L- E era só samba que tocava antigamente, ou tinha seresta também? M- Não, tinha primeiro a seresta. E depois começava o samba. E o samba ia até de manhã. A gente sambava a noite toda! Tome samba, tome samba, muita gente, e com isso a gente fazia a festa da gente numa boa. Depois foi que... a coisa foi caindo mais... um bocado foi ser crente, não quis mais ser católico... Aí pronto. Foi caindo, mas eu sempre tô sustentando até agora, vou sustentar até o dia que Deus quiser!

Quando perguntei a Edinha, Meire e Bety sobre a ligação entre o samba e a religiosidade, baseado no que elas já haviam comentado antes, elas disseram:

L- E qual é a relação, assim, pra vocês, não só no grupo, mas a relação entre samba e religiosidade? Vocês falaram algumas algumas vezes que algumas pessoas também saíram por causa de mudança de religião... E a Esmola também é um grupo religioso, né, antes de qualquer outra coisa, assim. Então essa ligação entre religiosidade e samba de roda... E- É porque assim, quem é Católico... Quem é evangélico, não sei se eu vou falar a palavra correta, mas quem é evangélico não concorda com algumas coisas do... Então eles que passaram a ser evangélicos acham que não devem mais sambar, que não faz parte da religião, que a religião não concorda, ou condena, não sei a palavra correta. Mas o motivo é isso, eles não... O evangélico não concorda com negócio de cruz, com santo, com essas coisas, né. M- Com a dança. E- Com a dança, porque vai ter... Geralmente quando tem essas danças tem festa, tem bebida, tem não sei o que, então eles não... L- Ah... É o contexto em geral. E- Exatamente. L- Mas e a ligação entre o catolicismo e o samba, especificamente? Qual é, assim, pra vocês? B- Eu acho que o samba não tá ligado diretamente ao catolicismo, né? O samba vem das matrizes africanas, das religiões africanas. Mas o samba hoje tá no contexto geral, já se uniu de tal forma que hoje não tem como separar mais muito as coisas. Até porque tem manifestações religiosas católicas que têm a questão do sincretismo, do Candomblé, a questão das lavagens, e tal, que não tem como separar. L- Sim. B- Mas o samba não é ligado à Igreja Católica. Mas, como o peditório saía, segundo a história que eu soube, à princípio tinha outros instrumentos, não era necessariamente o samba: lá quando começou, acho que foi Clarício que comentou, que tinha sanfona, né, tinha outros instrumentos que também faziam parte do grupo da esmola. Nesse período até meu pai fazia parte, saía também, e acredito que meus tios, né, meus... pessoal que morava aqui na rua, pessoal que morava por aqui e que fundou o grupo pra fazer a arrecadação. A partir do momento em que se faziam os versos nas casas e depois se tocava um samba pra agradecer, acho que aí foi ganhando caminho de grupo de samba de roda. E depois que passou um período e que aí começaram as apresentações, acho que aí Meire pode falar melhor que eu, que começaram as apresentações, que começaram a ser solicitados, a partir daí já foi solicitado como samba de roda, e aí tem uma história que eu acho melhor que Meire, ou Edinha, comentem, que 'tão mais bem informadas do que eu. E- Não, só pra completar o que eu falei, que assim, o católico, você vê que eu falei, acho que é só o evangélico, porque você vê que outras participam. L- Sim. E- Você vê que na [Esmola] tem [gente do] Candomblé, tem gente assim, tal, e participam, é só mesmo a parte... Como aqui a maioria foi mais pra parte evangélica, então por isso que não há, não faz parte, né, porque eles acham que a igreja não, que a igreja deles não permite esse tipo de comportamento entre eles. B- Agora quando ela perguntou do samba de roda... M- Não, o católico tem, né, o Santo Antônio, e aí sempre termina em samba, né? Depois da reza, né... L- O samba. M- Isso é tradicional. Como a Boa Morte, mesmo, né. A gente desde quando, a Boa Morte sempre convidou a Esmola Cantada, mesmo até antes de ser grupo, né. Mesmo, assim, sem organização e tudo, nas festas deles lá, sempre contaram com a Esmola Cantada. E- A gente já sambou até nas igrejas também, né, na Igreja do Monte, a Igreja da Matriz... M- São Cosme e São Damião também... E- Igreja de São Cosme e Damião. M- Inclusive encontrei até Dom Roque que disse assim, “Olhe, esse ano, quem vai “coisar” vocês são eles, que vocês não podem...” Que ano passado a gente não foi, né, mas esse ano... Então essas festas... B- Não tem mais uma separação, né, então acaba... Tem como separar mais não...

Vemos como o samba, além de associado com o catolicismo enquanto uma “segunda parte” do ritual – um momento de descontração –, e a própria esmola cantada têm ligações com o candomblé, com parte da manifestação trazendo elementos como a Lavagem, considerado parte do sincretismo que intersecciona as duas religiões e produz expressões

culturais onde “não tem como separar” uma coisa da outra. Essa ligação é problemática na ótica de pessoas adeptas de religiões pentecostais e neopentecostais, sendo que algumas delas abertamente condenam expressões como essa enquanto adoração diabólica. Entretanto, há algumas negociações, a depender da história de vida da pessoa ou de sua denominação religiosa, em que pessoas evangélicas permitem-se pelo menos *olhar* o samba, estar naquele ambiente por um tempo restrito. Em Cachoeira, muitas pessoas evangélicas não condenam diretamente e mantêm boas relações familiares e de amizade com pessoas católicas e candomblecistas, transitando em alguns eventos ‘por consideração’. Pode acontecer de uma pessoa evangélica ir a um caruru de um/a amigo ou familiar, sem contudo comer a iguaria, ou de aparecer brevemente em um evento de/com samba. De maneira geral, porém, isso não é bem visto pelos seus pares, e sob nenhuma circunstância elas podem se permitir “cair no samba”. Essa expressão mesmo remete a um arrebatamento, algo que acontece ao corpo da pessoa, que a toma de sopetão e a deixa entregue à dança.

Relacionada a esse arrebatamento corporal, Dona Dete contou uma história impressionante a mim e a Dona Mira:

D- E a primeira vez que eu entrei numa roda de samba foi em Capoeiruçu. L- Hmm... D- Era sábado, a gente desceu de madrugada, da hora que eu cheguei desse samba, vim acordar três horas da tarde. Morta que eu não aguentava ficar em pé; era ficar em pé, eu caía. L- Foi a noite toda..? D- Já no domingo. L- Chegou de manhã em casa... D- Foi. L- Senhora tinha quantos anos, na época? D- Treze anos. L- Hmm... D- Treze pra catorze. L- Foi samba de quê? D- Samba de roda! Samba de São Cosme. L- Ah, de São Cosme. De caruru... D- Aí mainha, “O que é, Dete?”, “Nada, mãe...”. E abrindo a boca e caindo das pernas. Caindo mesmo! M- Não sambou tanto? D- Ficava em pé, daqui a pouco descambava... L- E ela sabia que a senhora foi no samba? D- Sabia, que eu fui com ela. L- Ah, tá. D- Com ela, com meus tios tudo. Daqui a pouco ela pegou uns galhos de vassourinha, me rezou, me rezou, mãe me rezando, e eu abrindo a boca e água descendo... E as pernas tremendo! L- Vixe! D- E lá vai aquela agonia, aquela agonia, e eu querendo cair ... Aí meu padrasto me segurou, e mãe me rezando, me rezando, me rezando, me rezando! E já tava me dando aquela agonia de tá em pé, que eu queria cair! Aí mãe me deu um banho, aquele banho esperto, mesmo... Eu fui me deitar. Na segunda-feira, acordei bem melhor. Eu disse, “Nunca mais eu entro num samba!” [eu e D. Mira rimos] Hum! Avicie! Bastava ver tocando, eu já tava caindo dentro... E a roda abria, mesmo, pr’eu entrar! Negócio de conversa, não... [D. Dete ri] Ah rapaz, já sambei muito, já dancei muito...

Quando eu perguntei a Dona Mira e Dona Dete sobre samba de caruru e sua menor ocorrência hoje em dia, elas comentam:

M- Porque antigamente era samba direto mesmo! A gente chegar sete horas no samba, ‘cabar de rezar, e começar o samba, ia até de manhã. Todo mundo sambava. Todo mundo gostava do samba, todo mundo sambava. Agora é que o povo não tá mais fazendo aquele samba... Tira a cantiga de São

Cosme, duas cantigas, pronto, acabou. Não era assim, não! D- E a juventude não tá como era antigamente. Eles agora só quer fazer mais a festa de dia! Começa cinco horas da tarde; oito horas, sete horas, já acabou. Ainda tem essa também pra atrapalhar. L- Entendi. Porque será que mudaram o horário da festa? D- Ô, minha filha, do jeito que tá! L- Da violência. D- É. L- Ah, entendi. Principalmente quando é distante, assim, né? D- É isso. Que antigamente tinha reza de São Cosme, era São Roque, era Santa Bárbara. Entende? Esses santos tudo festejava, né? E era samba mesmo até de manhã. Mas hoje em dia... já 'tão perdendo a fé de tudo... Aí com esse negócio de crente, de crente, de crente, já tá acabando... Por aí vai. Quem não é, fica. Quem não, não é... Não vai chegar, né? L- Mas é, realmente, o negócio do horário... Fica mais complicado hoje em dia. D- É. E eu mesma, só saio do samba e do Candomblé quando eu morrer. Enquanto eu 'tiver aguentando, eu tô levando. Mesmo eu [sentada] sacudindo a cabeça e eu posso sacudir o pé também, né? [risos] L- Sacode tudo! D- Se não der pr'eu sapatear no meio, eu tô de cá, batendo as asas e o pé! [risos]

A conversão ou maior ocorrência de pessoas evangélicas aparece como um problema para a continuidade não apenas da esmola cantada enquanto manifestação, mas para o samba em geral, em contextos como o caruru e as rezas. As pessoas que têm no samba uma paixão, um referencial e uma convicção ficam sentidas de ele estar perdendo o poder de outrora. Ainda assim, sua força se manifesta em contextos improváveis. As negociações relativas às interdições religiosas ao samba são expressivas. Cito alguns exemplos.

A Casa do Samba de Dona Dalva oferece ciclos de cursos de samba de roda. Há cursos direcionados à dança do samba, outros à percussão, e outros aos toques dos instrumentos de corda: cavaquinho, viola e violão. Eu resolvi fazer o curso de cavaquinho. Logo no primeiro dia, o professor Cleydison Nascimento se apresentou, falando do seu passado no samba mirim de sua avó, Dona Dalva, sua passagem por muitos grupos e seu percurso enquanto músico profissional. Cleydison era muito requisitado não apenas entre os grupos de samba de roda, mas por grupos e cantores de diversos estilos e bastante notoriedade. Além de tocar instrumentos de corda e teclado, ele também canta muito bem. Ele explicou que iria nos ensinar os toques básicos do samba, as introduções (chamadas), solos e acordes principais, mas que não cantaria nenhum samba para acompanhar. Isso porque ele é Batista e não canta músicas que não sejam em louvor a Deus. Atualmente, ele trabalha apenas com música gospel. Suas aulas eram muito boas, e ele é extremamente atencioso, doce e comprometido. Ensinava a nós, adultos, junto a outros meninos mais novos que fazem parte do Samba Mirim Flor do Dia e já sabiam tocar muito melhor que nós. Durante suas aulas, ele também buscava nos dar conselhos e incentivos de inspiração religiosa. Seu pai, Mestre Jilson Ferreira, genro de Dona Dalva, sambador e integrante da equipe da Casa do Samba, que dá aula de instrumentos no Samba Mirim Flor do Dia, de vez

em quando aparecia para acompanhar um pouco o desenrolar das aulas. Ali, Cleydison cumpria o que lhe havia sido pedido pela família, que ensinasse a tocar samba de roda, e também cumpria sua missão de vida de encorajar as pessoas com a palavra de Deus, de acordo com sua religião. Ele achou um meio de não transgredir as interdições de sua religião, enquanto não deixava de contribuir para a propagação do samba de roda, tudo dentro daquele ambiente de preceito.

Outro caso interessante aconteceu na rua. Eu costumo frequentar o tabuleiro de acarajé de umas amigas e lá me reunir com amigxs, bebendo cerveja no bar ao lado. Naquela esquina, sempre fazemos nosso samba de mesa de bar, sem grandes habilidades, apenas cantando e batucando no pandeiro, na garrafa, na mesa ou no balde, em geral partidos altos, samba de coco e outros estilos que surgirem no momento. Um senhor que trabalha para as baianas do acarajé sempre aparece no final de seu expediente. Chega no seu carro com música gospel tocando alto. Ele já nos conhece e tornou-se nosso amigo, mas vez por outra, quando estávamos cantando, ele chegava com o som *na tora*, ou aumentava na hora em que estacionava em frente a nós. Já tivemos batalhas tácitas em que ele aumentava o volume do som e nós o volume da voz, tentando fazer sobressair. Um dia, Simone me contou que ele “antes de ser crente” integrava um grupo de samba de roda da cidade. Quando ele saltou do carro, eu fui falar com ele, como sempre, e perguntei, “Você fazia parte do samba da Barragem, é?” Ele respondeu que sim, sorrindo timidamente. Eu falei, “Poxa! E você nunca cantou com a gente aqui! Cante aí alguma coisa!” Ele primeiro falou que não cantava mais samba, mas como em seguida passamos a puxar uns sambas de roda, ele acabou se permitindo e puxando alguns também, feliz de mostrar seu conhecimento e também um pouco acanhado com a transgressão. Depois daquele dia, ele nunca mais participou de nossa cantoria, mas também não houve mais batalhas de volume entre nós. Outro dia, queixou-se que não nos via mais lá e falou para aparecermos, justificando: “vocês alegram aquele lugar”.

Uma situação muito recorrente no samba de roda é que as mulheres dos sambadores sejam evangélicas e eles não. Por isso, elas não os acompanham nas toçadas e não participam dos eventos. Há grupos em Cachoeira onde o *presidente* ou *dono* do samba – a pessoa responsável pelo grupo, que combina as toçadas, valores, determina ensaios e age como representante em geral – é casado com uma mulher evangélica que não samba por interdição religiosa. Esse tipo de relacionamento, em que a mulher é evangélica e o homem não, é muito comum em Cachoeira. Tanto é que, como já mencionado, no samba de Santo Antônio de Tonhozinho Tororó, a grande maioria dxs frequentadorxs em 2018 e alguns anos anteriores era masculina. Como comentado por Francisca Marques, é um

caso da inversão do tradicional samba que diz, “Marido, eu vou pro samba/ Mulher, eu lá não vou/ Marido, eu vou pro samba/ Mulher, eu lá não vou/ Se eu gostasse de zuada / Trabalhava num trator/ Mulher, eu lá não vou...”. Para ficar mais condizente com a situação mais vivida atualmente, o samba teria de ser alterado para: “Mulher, eu vou pro samba/ Marido, eu lá não vou...”

CAPÍTULO 3. “*Bate na mão, sapateia no pé, quero ver rapaziada*”

3.1 Sambadeiras, tocadores e puxadores

Por causa da proximidade entre mim e o grupo da Esmola Cantada, decidi por explorar questões ligadas ao gênero nos grupos de samba de roda principalmente em diálogo com seus sambadores e sambadeiras. No entanto, minha convivência com outros grupos da cidade também foi importante e trouxe contribuições valiosas. Através de observação participante, conversas e entrevistas, destaco algumas das principais percepções neste sentido. Opto por construir essa seção de maneira dialógica, considerando os papéis e impressões de gênero sempre na relação entre os gêneros masculino e feminino, já é assim que o gênero se constitui em sociedades onde impera o binarismo de gênero. No caso, o gênero feminino se constitui em relação (de ‘oposição’, e/ou ‘complementaridade’) com o masculino, de maneira que um não existiria se não existisse seu oposto. A masculinidade é construída a partir da negação ou ausência de tudo aquilo que é considerado feminino, e vice-versa. Ademais, construo esse diálogo de referenciais femininos e masculinos nos grupos de samba de roda de maneira a reproduzir no texto a dinâmica de antítonia, “(chamado e resposta) [que] é a principal característica formal destas tradições musicais” da música negra (GILROY, 2012, p. 166-7) e que no samba de roda da Esmola Cantada se marca pelo canto dos versos principais pelos puxadores e resposta das sambadeiras. Tratarei dos elementos das funções masculinas, seguida pelas femininas, para depois retornar às masculinas, e assim por diante, como que em chamado e resposta.

Começo por dizer que, talvez por uma questão de identificação e afinidade, a interação com as mulheres, em geral, se deu de maneira mais fluida. Tanto porque eu me encaixo no grupo das sambadeiras nos ensaios, quanto talvez por uma sensação de estar mais à vontade entre pares, de ambos os lados, apesar de eu ser muito recebida por todos, em todos os grupos. Uma coisa que costumava ser destacada nas interações com os tocadores em ensaios e eventos de outros grupos de samba de roda de Cachoeira era como meu companheiro era tranquilo de eu sair sem ele, como era admirável nossa relação. Alguns tocadores entendiam como uma ausência de ciúmes da parte dele o fato de eu ‘poder’ transitar em espaços majoritariamente masculinos e desenvolver relações com eles sem sua presença, o que podia ser entendido, a depender do caso, como uma admiração, ou uma provocação com outras intenções. Outra coisa que também acontecia eram tentativas de flerte por parte

de alguns tocadores, alguns indiretos, outros não. Ademais, aconteceu de eles se abrirem espontaneamente para falar comigo sobre assuntos pessoais ligados a seus relacionamentos, principalmente com relação a desafios, inseguranças e dinâmicas de entendimento com suas companheiras.

Já com a Esmola Cantada, a dinâmica era bastante diferente. Durante os ensaios regulares, quem mais comparecia eram as sambadeiras que compõem o coro – Dona Mira, Dona Dete, Edinha, Meire, Bety, Yasmim Mascarenhas, Lívia Marques –, os puxadores do samba – Zé de Queno e Nascimento –, e alguns tocadores de percussão – Biate Nascimento Carlos, Antônio Cláudio Gomes, Murilo Marques, Zezinho Melo – e de cordas – Clarício (Cal), Jaime Pires, Jacson Santos, Riane Mascarenhas e “Claricinho” Marques. Isso porque estes ensaios tinham por objetivo ensaiar a dinâmica das vozes, combinar o número de repetições de cada trecho, as transições de uma música para outra, e também aprender as novas composições de membrxs do grupo que seriam incluídas no repertório. Como, em geral, a marcação percussiva do samba se mantém constante, o objetivo principal do ensaio era fixar as letras e melodias, bem como as introduções, solos e acordes por parte das cordas. Antes de apresentações, geralmente acontece um ou dois ensaios com o grupo todo que irá se apresentar. Entretanto, os ensaios semanais ou quinzenais, a depender da época, não eram comparecidos por todxs, o que, de acordo com alguns tocadores, é um problema: ou ensaiam todxs, ou não se ensaia. Já outros não acham que precisam ensaiar, ou que não compensa – este é o caso de alguns tocadores profissionais (CSERMAK, 2020) que tocam em diversos grupos (não apenas de samba de roda) e são mais requisitados.

Não são todas as sambadeiras do grupo que participam dos ensaios. Todas podem fazer a resposta do coro na hora das apresentações, mas a microfonação fica centrada naquelas que ensaiam e com quem Cal faz o trabalho vocal. As sambadeiras que não ficam responsáveis pelo ensaio e pelo coro incluem Dona Esther, que já é bem idosa e tem questões de saúde, o de Dona Antônia, que mora no Caquende, bairro que fica longe da Ladeira, e Rosa, que fica encarregada de sambar carregando o estandarte do grupo. As funções musicais das sambadeiras da Esmola Cantada não se restringem às vozes em coro. Além do canto responsorial, Bety sola nos versos iniciais da música de sua autoria, “Esmola e Samba”, que virou uma espécie de hino do grupo. Nessa música, como em outros sambas, muitos dos quais são sambas baianos mas não sambas de roda, como “Maracangalha”, de Dorival Caymmi, ou “Retrato da Bahia”, de Riachão, ou sambas do sudeste, como “Sorriso Negro”, de Jorge Portela, Adilson Barbado, Jair Carvalho, e Mario

Lago, eternizado na voz de Dona Ivone Lara, bem como em novas composições de integrantes mais jovens do grupo, as sambadeiras cantam a música inteira, junto com os puxadores.

Como em outros grupos, as sambadeiras tocam as taubinhas ou batem palmas ritmadas, que podem por si só constituir a base rítmica base do samba de roda – com apenas palmas e vozes, instrumentos fundamentalmente corporais, se pode fazer um samba. Essa relação das palmas e vozes são elemento essencial também na característica participativa e inclusiva do samba de roda: qualquer pessoa presente pode participar e fazer o samba junto, a partir das respostas na voz e na marcação rítmica com as palmas, o que ajuda a compor a roda que ganha, dessa maneira, uma espacialidade sonora. E são as sambadeiras que balizam essa sonoridade através da altura e volume alcançados pelo toque das taubinhas, que orquestram as palmas. Pode-se considerar que esta é uma forma de complementação à circularidade da roda, composta também pelo côncavo das mãos no gesto de bater palmas, fazendo da roda um microcosmo, re-criando nela um mundo. Francisca Helena Marques⁷⁵ chegou a uma interpretação alegórica belíssima para pensar o papel das palmas na recriação do mundo, em sua manutenção criadora, segundo um dos muitos mitos de criação iorubanos, que reproduzo aqui, conforme escrito por Reginaldo Prandi (2001):

*Odudua briga com Obatalá e o Céu e a Terra se separam*⁷⁶

No princípio de tudo,
quando não havia separação entre Céu e Terra,
Obatalá e Odudua viviam juntos dentro de uma cabaça.
Viviam extremamente apertados um contra o outro,
Odudua embaixo e Obatalá em cima.
Eles tinham sete anéis que pertenciam aos dois.
À noite eles colocavam seus anéis.
Aquele que dormia por cima sempre colocava quatro anéis
e o que ficava por baixo colocava os três restantes.
Um dia Odudua, deusa da Terra, quis dormir por cima
para poder usar nos dedos quatro anéis.
Obatalá, o deus do Céu, não aceitou.
Tal foi a luta que travaram os dois lá dentro
que a cabaça acabou por se romper em duas metades.
A parte inferior da cabaça, com Odudua, permaneceu embaixo,

⁷⁵ Francisca Marques expôs essa hipótese durante minha banca de qualificação em 13/12/2019. Como ainda não foi publicada, dou aqui os devidos créditos à contribuição generosa da pesquisadora para esta dissertação.

⁷⁶ Nota do autor sobre registros deste mito por outros pesquisadores: “Noël Baudin, 1884, p. 11; Leo Frobenius, 1949, p. 170; Ulli Beier, 1980, pp. 9-10. Na versão de 1884, a briga se deu pela falta de espaço dentro da cabaça; não cita anéis. Outras variantes falam de Obatalá e Iemu, sua esposa (Pierre Verger, 1992, pp. 32-3). Na maioria dos mitos, Odudua é masculino, em outros, feminino. Também Obatalá aparece ora masculino, ora feminino; no Brasil quase sempre considerado masculino e, em Cuba, feminino.” (PRANDI, 2001, p. 554)

enquanto a parte superior, com Obatalá, ficou em cima,
separando-se assim o Céu da Terra.
No início de tudo, Obatalá, deus do Céu,
e Odudua, deusa da Terra, viviam juntos.
A briga pelos anéis os separou
e separou o Céu da Terra. (p. 424)

De acordo com a interpretação alegórica de Francisca Marques, as palmas unindo-se e desunindo-se em ciclo contínuo poderiam representar a repetição desse gesto de separação de Céu e Terra e de conformação do mundo enquanto cabaça, composta por dois hemisférios, dois domínios intimamente interligados que se separaram para dar forma ao mundo tal qual o conhecemos. Francisca Marques atenta para a diferenciação entre energias femininas e masculinas neste mito, constituídas como sendo separadas porém complementares, o que pode se estender para a relação de interdependência entre funções femininas e masculinas também no samba de roda. Em sua tese sobre feminilidades e masculinidades na Irmandade da Boa Morte de Cachoeira e no culto a Babá Egun na Ilha de Itaparica, Joalice Conceição (2011) explora a dualidade dos domínios masculinos e femininos apoiados sobre a cosmovisão iorubana que conforma ambos grupos. Baseando sua leitura em outro mito de formação do mundo envolvendo Odudua e Obatalá, a autora chama a atenção para a disputa entre xs orixás e, conseqüentemente, entre domínios de gênero. Faço aqui um resumo grosseiro do *itan* segundo o conta Conceição para atentar para a questão que concerne à divisão dos domínios de gênero, entendidos como complementares e imprescindíveis.

Encarregado por seu pai Olorun de ir criar o mundo, Obatalá teria falhado ao não cumprir com as obrigações (ebós) a Exu que deveriam ser feitas de acordo com a determinação de Ifá. Por isso, é atravessado pela armação de Exu e acaba quebrando a interdição de seu pai Olorun ao tomar a seiva fermentada da palmeira. Sua irmã Odudua, que cumpriu todas as obrigações determinadas por Ifá, acaba por assumir a missão de criar o mundo com a permissão de seu pai, no que tem sucesso. Ao acordar de sua bebedeira, Obatalá se dirige arrependido ao pai, que lhe dá a missão então de terminar o trabalho começado e criar as criaturas e plantas que habitariam a Terra, como “duplos” daquelas que habitam o *orun* (dimensão espiritual paralela, o Além, que também pode ser entendida como o Céu). Odudua vê-se obrigada a receber seu irmão mais velho com o “respeito destinado a um pai”, o que faz, mas a partir deste momento ambos passam a competir pelo domínio da Terra, o

aiyê. Quem resolve tudo é Orunmilá, que convence cada um de sua importância e necessidade de convivência, de maneira que:

Foi assim que Odudua sentou-se com sua comitiva do lado esquerdo, tal qual Obatalá do lado direito, enquanto Orunmilá ficou ao centro para selar o acordo de harmonia. É por isso que ainda hoje realiza-se o ritual de *ododún sise* para comemorar a harmonia entre o poder masculino e o feminino, entre o *aiyê* e o *orun*, fato que permitiu a existência dos dois planos. (CONCEIÇÃO, 2011, p. 173)

As considerações de Conceição têm como uma de suas principais bases o trabalho de Juana Elbein dos Santos, *Os Nagô e a Morte* (2008). De acordo com a pesquisa desenvolvida por esta autora, na tradição nagô, o lado esquerdo é associado ao feminino e o direito ao masculino. Joalice Conceição (2011) segue explorando essa dualidade:

Em algumas sociedades africanas, o lado esquerdo, em muitas circunstâncias, liga-se às coisas maléficas ou da feitiçaria. Em contrapartida, segundo Salum (1999), na tradição oral, é possível encontrar nos versos de Ifá a confirmação do *ilê* como uma divindade feminina, do lado esquerdo (*òsì*, o segredo, o suave, o poder espiritual feminino). Já *òtun* (lado direito, a força física, a rigidez) representa o masculino. Adentro da iconografia nagô, em especial na sociedade *ògbóni*, ao lado esquerdo pertence o feminino e os laços entre a mãe e seus filhos (*omo-iyá*, isto é, os *ebora-filhos*). Além dessa representação iconográfica, os depoimentos dão conta da preponderância do lado esquerdo (*òsì*) sobre o lado direito (*òtún*), representado pelo gesto da mão esquerda sobre a direita com os punhos fechados com o polegar escondido, que quer dizer respeito e constitui uma saudação própria da sociedade *Ògbóni*; ainda nesta linha do lado esquerdo, observa-se que os iniciados cumprimentam um ao outro sempre com a mão esquerda, assim como dançam sempre para este lado (MORTON-WILLIAMS, 1960, p. 372). (p. 108)

Pode-se fazer uma relação do bater de palmas ritmadamente, a palma esquerda e a direita chocando-se uma contra a outra, como a interação entre essas duas forças genitoras percussivas (feminina e masculina) que geram uma terceira, o som que induz ao movimento do corpo através da dança, conforme já falamos no primeiro capítulo. Assim, as palmas ganham uma relevância cósmica e propulsora. As mulheres atuam na percussão das palmas e das taubinhas, e também de diversos outros instrumentos, desafiando a chula que diz “Quem bate pandeiro é homem, quem bate palma é mulher”. Ainda na consideração da mitologia dos Orixás, é também relevante frisar que o sexo/gênero de alguns/mas Orixás não é fixado. Conforme nota ao mito da cabaça reproduzido acima, Reginaldo Prandi coloca “Na maioria dos mitos, Odudua é masculino, em outros, feminino. Também Obatalá aparece ora masculino, ora feminino; no Brasil quase sempre considerado

masculino e, em Cuba, feminino.” (PRANDI, 2001, p. 554). Juana Elbein dos Santos também comenta sobre a natureza dessas forças:

Odùà é cultuada junto com Òrìsàlá (Obátàlá), o mesmo dia da semana lhes é dedicado. Se bem que, no terreiro, se saúde e cultue Odùduwà antes de Obátàlá e que os textos e invocações sejam bem diferentes, pareceria contudo que ambos os conceitos são equiparáveis e às vezes confundidos. O branco, representando a criação e o poder genitor, tanto masculino como feminino, parece acentuar ainda mais essa unidade. É comum ouvir-se dizer que Òrìsàlá é masculino seis meses do ano e feminino ou outros seis meses. Não bissexual⁷⁷, mas inteiramente masculino e inteiramente feminino, reduzindo numa unidade – como no igbáodù⁷⁸ – os dois elementos genitores. (2008, p. 79).

A autora segue investigando as características de seco e molhado, sendo a Terra feminina, do lado esquerdo, considerada seca e em necessidade que a chuva branca, domínio masculino representando o sêmen, a venha fecundar. Ainda assim, a Terra tem suas águas – mares, fontes, rios e lagoas. Considerando a orixá Nanã como senhora da mistura entre água e terra no domínio da lama, e portanto grande força genitora, a autora traz elementos que nos permitem mais uma vez pensar nas características dinâmicas entre os domínios generificados:

Em certas casas de culto da Bahia, Nàná é colocada na mesma hierarquia que Òsàlá (Òrìsàlá) e considerada sua mulher. Esse conceito foi até a identificação deles em alguns lugares de Cuba, onde um informante declarou a Lydia Cabrera (1954: 306): “Nana Buluku é um Obátàlá muito importante. São dois em um: fêmea e macho”, ilustrando assim uma identificação dos significados simbólicos de Nàná e Odùà, ambas elementos genitores femininos relacionados com a terra (p. 44)

Somando-se às possibilidades de leitura, Luís Felipe Rios (2011) traz considerações acerca de uma categoria de orixás, os metá-metá, que ele explica da seguinte maneira:

O candomblé de nação apresenta, em adição, uma terceira categoria de gênero, o metá, que acrescenta uma novidade ao arcabouço comumente usado para organizar a vida social, considerando o referencial da sociedade abrangente. O que vai caracterizar os orixás metás, não é, como se poderia pensar, a homossexualidade. Os mitos contam que muitos deuses aborós ou iabás tiveram relações sexuais com orixás do mesmo sexo. Ser metá tem a ver com o fato de o deus hibridizar características, comumente classificadas em categorias sociais diferentes, dentre elas (mas não só) as de gênero. Assim, os metás transformam-se de, e/ou são a um só tempo, animal-humano (Logun e Oxumaré); vegetal-humano (Ossaim); pênis-vagina (Oxumaré); iabá-aboró (Logun e Oxumaré); fenômeno natural-animal (Oxumaré); peixe-mamífero (Logun) etc. (p.217)

⁷⁷ Aqui é provável que a autora tenha querido dizer intersexual.

⁷⁸ Cabaça ritual, “sendo metade inferior Odùà e a parte superior Obátàlá” (SANTOS, 2008, p. 60).

Aqui trouxemos essas contribuições, mesmo que de maneira breve e sobre as quais não teremos condições de tecer profundas considerações, apenas para pensar algumas das maneiras como os entendimentos sobre o gênero em diversas tradições que compõem e atravessam o samba de roda podem influenciar nossa percepção acerca da maneira como ele é vivido. Não se pretende com isso chegar a nenhuma conclusão mas, ao contrário, apostar na abertura de possibilidades. E ainda, como defende Tatiana Nascimento (2019), ao dar ênfase às narrativas sexo/gênero-“dissidentes” da mitologia iorubá, trata-se de não esquecê-las, não relegá-las a um segundo plano como se elas não fossem também tradição. A escritora/pesquisadora/artista/ativista traz, em seu *Cuirlobismo literário*, alguns mitos, como “Oxum seduz Iansã”, sobre a relação sexual entre as duas Orixás; o mito sobre Otim, que era filho de um pai que guardava o segredo de que ele tinha “corpo de mulher” – ele foge para a mata, onde se despe e é encontrado e salvo por Oxóssi, que o ensina como ser caçador, sempre guardando seu segredo; o mito em que Ossaim rapta Oxóssi, fazendo feitiço para que eles fiquem juntos e, depois de resgatado por seu irmão Ogum e rejeitado por sua mãe Yemanjá, Oxóssi decide voltar a viver nas matas com Ossaim. Sobre a pouca difusão desses mitos em comparação a outros que tratam do casamento heterossexual e rivalidade feminina entre Orixás, Nascimento (2019) diz:

essa difusão predominantemente heteronormativa se dá porque a história da colonização é uma de heterocissexualização. daí ser imprescindível recontar, recriar - ou requeerar, nas palavras do poeta bicha preta pedro ivo - transformadora, anticolonialmente: pra que não morram as raízes nutrizes da assunção dessa ancestralidade das dissidências sexuais e/ou de gênero; pra que tenhamos lastro histórico na diáspora negra; pra nos livrar da mirada heteronormatizante que a colonialidade impõe a nossas trajetórias/existências/simbologias pré-atlânticas, como tentativa de planificar e rasificar; mais fácil dominar narrativas, sexualidades, práticas, existências de sujeitos & de povos bem mais complexas, que escapam ao binarismo homem/mulher católico branco tido como parâmetro de sexualidade. (pp. 9-10)

A não cristalização de Obatalá e Odudua como femininos ou masculinos, variação percebida na diáspora negro-africana pelas Américas, nos lembram de como as interpretações dos mitos podem ganhar dimensões plurais dentro da tradição. Ainda assim, a interação de forças femininas e masculinas parece significativa, conforme pensada na metáfora das palmas-cabaça no samba na consideração de Francisca Marques. O desejo expansivo das palmas recria a gênese do planeta, o fôlego do impulso com sua ruptura necessária; o desejo de convergência das mãos refunda a união, em vibração conjunta que se espalha pela roda em giro.

Conversando com os tocadores, eles costumam frisar muito o domínio da técnica necessária para executar suas funções. Os tocadores podem tocar em diversos grupos, diferentemente dos puxadores e das sambadeiras, que se filiam a um só grupo e é nele, exclusivamente, que exercem suas funções dentro do samba. Já com os tocadores, o trânsito é maior entre grupos (apesar de haver aqueles que são vinculados a apenas um grupo) e de tempos em tempos aparecem novos tocadores para se incorporar a eles. Percebo nas falas dos tocadores a necessidade de se destacar uns dos outros, seja comparando a performance de um tocador do mesmo instrumento em outro grupo, seja comparando suas habilidades contrapostas ao trabalho de outros membros do próprio grupo. Alguns costumam se gabar de suas habilidades, falando muito sobre todos os grupos e artistas com quem tocam ou já tocaram, e esperam que seus feitos sejam reconhecidos de maneira especial pelos companheiros e, principalmente, pelos *presidentes* ou *donos* dos sambas. Mas é importante frisar que essas observações foram feitas por eles para mim em particular, e não para o grupo inteiro ou para outro tocador. Esse tipo de fala só acontece entre eles, ao que parece, quando eles têm muita intimidade uns com os outros, considerando-se amigos.

Em grupo, a dinâmica dos ensaios é outra. Todos têm um mesmo propósito de executar em conjunto uma sequência harmoniosa, que faça bonito nas tocadadas. Assim, há alguns tocadores mais antigos, como Seu Pedro Galinha Morta (como é conhecido o Sr. Alberto Ferreira dos Santos), por exemplo, que, ao seu modo polido e comedido, aconselha o grupo, principalmente os mais jovens, sobre o andamento, desenvolvimento, toques específicos e percepção geral do samba. Seu Pedro, que toca em quase todos os grupos da cidade, em sua modéstia, diz que “ainda está aprendendo”, apesar de ser uma das grandes referências da percussão do samba em Cachoeira, e de ser o tocador de timbal mais requisitado na cidade. Aliás, essa postura do “ainda estou aprendendo” é vista em alguns/mas dxs mais experientes sambadores e sambadeiras que, em toda sua maestria, têm na humildade um valor essencial. Há muita colaboração entre os tocadores, para que eles aprendam e se aperfeiçoem juntos durante os ensaios. Há também momentos em que tocadores mais jovens, mas que tiveram uma iniciação musical de estudo técnico, ou que tocam como profissionais em bandas de artistas conhecidos de projeção regional baiana, tentam passar para sambadores mais antigos, que não tiveram estudo musical formal, conceitos que usam de linguagens e convenções de base técnica, o que, a depender da abordagem utilizada, pode até lograr entendimentos, se for achado um ‘denominador comum’.

Entretanto, em algumas situações, essa tentativa não é bem recebida, encontrando resistência por parte dos mais velhos, que insistem que seu conhecimento, fruto de longo tempo de vivência no samba, os qualifica mais do que o conhecimento dos estudos dos jovens. Por vezes, a depender do tocador em questão, os mais jovens podem até caçoar de um mais velho, mas buscando um tom de brincadeira sem maldade. Ainda assim, ouve-se muito dos mais velhos que os mais novos têm que os ouvir, aprender com eles, pois eles têm muito a ensinar – como Seu Pedro sempre frisa, com o equilíbrio que lhe é particular. Em uma ocasião, em um ensaio do grupo de samba de roda Filhos da Barragem antes do São João de 2019, Tonho da Viola, um dos membros que compõem o grupo desde a sua fundação – disse que tinha 50 anos e entrou no samba com 18 –, contou-me que não liga muito pra esse povo que fez faculdade, que pode saber mais do que ele, que só estudou até a quinta série, mas que ele aprendeu sozinho a sambar, assim como “ninguém ensinou Jesus a ler e Ele sabe de tudo mesmo assim”. Depois completou dizendo que “ninguém ensinou Deus a ler, da mesma maneira que o amor não se ensina na escola, mas eu aprendi.”

Os sambadores mais antigos reconhecem que “o samba tem que continuar” e que isso envolve mudanças e adaptações, mas mantêm que há de se aprender com os mais velhos, que detêm conhecimentos específicos de grande valor, e que é importante manter a forma de transmissão de conhecimento através da observação, que é como eles mesmos aprenderam. Contam que ninguém parou para ensinar a eles: eles mesmos se interessavam e prestavam muita atenção nos mais velhos para aprender, recebendo pequenas orientações ao longo do caminho. Frisam que se os mais novos buscarem se educar apenas pelos modos “modernos” de ensino-aprendizagem, ou acharem que já sabem tudo o que têm que saber, o estilo verdadeiro do samba de roda vai acabar se perdendo.

Como bem observa Caio Csermak (2020), a instituição de sambas mirins, que teve como pioneiro o Samba Mirim Flor do Dia, de Dona Dalva, em 1980, contribuiu para a transformação da forma como se passava o conhecimento do samba de geração em geração. Com o intuito de engajar jovens e garantir a continuidade do samba de roda, essa transmissão de conhecimento passou a ser feita de maneira formal a partir da institucionalização dos grupos, o que eventualmente encontrou ressonância nas demandas de salvaguarda e contrapartida social dos editais e projetos culturais contemporâneos (CSERMAK, 2020, p. 131-4). Csermak frisa ainda que, “[s]e 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” (p.131). Os sambas mirins reproduzem, de maneira geral, as funções de

gênero determinadas pela ortodoxia do samba de roda: meninas na dança e toque de palmas/taubinhas, e meninos no toque dos demais instrumentos. A parte do canto é ensinada para todxs, com o objetivo do aprendizado de repertório. No Samba Mirim Flor do Dia há também oficinas de costura, como o fuxico, de trajes do samba, desenho e pintura⁷⁹. Há também o ensino do toque de pandeiro para as meninas, entre outras ocorrências. Com a percepção de que o samba é para todxs, não há uma negativa em ensinar meninas que se interessem por aprender a tocar instrumentos e, eventualmente, vemos casos de mulheres ocupando essas posições nos sambas. Assim, se *antigamente* o modelo de aprendizagem das funções dentro do samba de roda se dava por observação informal e pequenos ensinamentos de homem para menino e de mulher para menina, hoje já se vê um trânsito possível entre as aprendizagens originalmente direcionadas para um grupo de gênero ou outro. De acordo com o conceito de “casa dos homens”, de Welzer-Lang (2001), podemos pensar como as funções de gênero dentro do samba de roda de outrora eram aprendidas através de espaços restritos de socialização entre homens, o que demarcava instâncias privilegiadas de construção de masculinidades:

a cada idade da vida, a cada etapa de construção do masculino, em suma está relacionada uma peça, um quarto, um café ou um estádio. Ou seja, um lugar onde a homosociabilidade pode ser vivida e experimentada em grupos de pares. Nesses grupos, os mais velhos, aqueles que já foram iniciados por outros, mostram, corrigem e modelizam os que buscam o acesso à virilidade. Uma vez que se abandona a primeira peça, cada homem se torna ao mesmo tempo iniciado e iniciador (2001, p. 462).

Há também o que pode ser pensado enquanto casa das mulheres, onde os processos de aprendizagem de feminilidades através do convívio exclusivo entre meninas e mulheres se dão. Com o aparecimento dos sambas mirins, apesar de um direcionamento voltado para a distinção das funções de gênero (com mulheres ensinando a dança e homens o toque dos instrumentos) e a própria identificação das crianças com certas funções tradicionais marcadas pelo gênero a partir do que observam em seus pais, mães, tios, tias, avós e avôs e outrxs mais velhos de sua convivência, há uma abertura para o aprendizado, seja ele qual for. Através das atividades dos mirins e das oficinas abertas (em Cachoeira o destaque especial vai para as atividades desenvolvidas pela Casa do Samba de

⁷⁹ Entrevista de Mestra Ana Olga a Any Manuela sobre o Samba Mirim Flor do Dia no canal de Dona Dalva no SoundCloud disponível em: <<https://soundcloud.com/d-dalva-samba/mestra-ana-e-o-samba-de-roda-mirim-flor-do-dia?fbclid=IwAR2mADlvBtfvqE4O2FImqnM2bQwyyUPfS24WJuK17YoyFSAhJW9jXCrvvDk>>

Dona Dalva), algumas barreiras que eram tidas como rígidas vêm sendo afrouxadas. É importante ressaltar que outros grupos que trabalham canto, toque de instrumentos e dança com crianças e adolescentes podem influenciar na formação de eventuais sambadeiras e tocadorxs, como os grupos Raízes do Ébano, GAMGE, Muleki É Tu e a Orquestra Reggae de Cachoeira.

Com a institucionalização dos grupos de samba de roda também veio o estabelecimento de ensaios regulares, antes inexistentes na realidade do samba de roda do Recôncavo. Essa situação começa a se alterar em Cachoeira a partir dos anos 1958, com a formação do Samba da Suerdieck por Dona Dalva, e se intensifica a partir de 1983, com a formação de grupos como o Filhos do Caquende (hoje presidido por José Pereira da Conceição, ou Zel do Samba) e o Filhos da Barragem (fundado e presidido por Oswaldo Santos da Silva, ou Bau⁸⁰). O samba antigamente era aprendido a partir da observação que os mais novos faziam dos mais velhos nas situações corriqueiras em que estes tocavam e faziam seus desafios entre cantadores, de *gritar chula*. E mesmo assim, para os sambadores rígidos e desconfiados, tinha-se que provar uma inclinação especial para que os mais velhos permitissem o convívio e a aprendizagem de suas habilidades relativas ao *grito*. Isso se transformou com a percepção atual do samba enquanto “bem comum”, ao invés de “um terreno de disputa entre virtuosos” conforme aponta Caio Csermak (2020, p. 131). Vemos então que:

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. (CSERMAK, 2020, p. 175)

⁸⁰ Uma curiosidade: em Cachoeira, é muito comum que alguns apelidos curtos sejam formados a partir da primeira sílaba ou da sílaba tônica (aberta) dos nomes ou apelidos, finalizada com a consoante ‘l’ ou a vogal ‘u’ ou ‘o’ (ou seja, com o som de “u” fraco, ou semivogal [w]), como em Zel, Cal, Bau, Nal, Tel (para Tereza), e assim por diante. Por isso, há pessoas em Cachoeira que me chamam de Léo.

Na Esmola Cantada este processo também se dá. Ademais, de alguns anos para cá, o grupo passou a incorporar em seu repertório sambas de partido alto e outros estilos que fogem ao samba de roda do Recôncavo. Essa mudança parte de um desejo das gerações mais novas que entraram no grupo e também da iniciativa de Clarício, que vê como algo positivo incorporar novos arranjos e estilos ao grupo, sem abandonar as raízes e a base de seu repertório com sambas de roda antigos, que compõem a maior parte do repertório. Com essas músicas e composições novas, que seguem a estrutura básica da canção moderna, Clarício argumenta que o grupo passou a ter músicas tocadas nas rádios, um feito incomum para grupos tradicionais de samba de roda. Clarício se juntou com o cavaquinista da Esmola Cantada, Jaime Cerqueira Pires, sobrinho de Nascimento e Biate, para criar novos solos e introduções para sambas antigos, tanto para trazer algo de diferente para o samba da Esmola, quanto para ajudar a identificar a sequência das músicas cantadas durante a tocada. A trajetória de Jaime, que passou pela Esmola Mirim começando aos nove anos de idade e hoje, aos 24 anos, trabalha como músico profissional, ilustra um pouco dos processos de aprendizagem musical iniciados no samba de roda nas novas gerações de tocadores:

Na verdade eu comecei na música muito cedo, eu fazia instrumentos de lata no quintal, comprava cavaquinhos de brinquedos na loja de 1,99 daí de Cachoeira. A música sempre foi forte em minha vida. Depois comecei a acompanhar a Esmola Mirim. Tem um rapaz também que se chama Duda, ele trabalhava na Escola Paroquial, mora na Ladeira do Orobó; ele também me deu oportunidade no samba de roda dele. Aí eu comecei a participar da Esmola Cantada dos adultos. Comecei tocando timbal e, como eu sempre fui curioso, então parti pra os outros instrumentos percussivos, depois me despertou o interesse do cavaquinho. Foi complicado pra eu aprender, mas eu persisti e, graças a Deus, aprendi. Aí passei pra viola, violão também. Sempre fui bastante esforçado e, com minha evolução na música, as portas se abriram pra tocar em outros grupos. Toquei em sambas de rodas, grupo de pagode, passei por grupo de arrocha também e recentemente eu tava em grupos de partido alto. A música sempre foi o que mais quis em minha vida. Os grupos de samba de roda de já passei: Esmola cantada / Samba de Dona Dalva / Samba filhos da Serra / Filhos da Barragem / Samba de Yamim / Samba de Roda de seu Avelino / samba Filhos de Nagô / samba de roda de seu Geninho / Morenos do samba / Filhos do Caquende / Semente do Samba / Resgate do Samba, entre outros.

Quando perguntei sobre o que havia motivado a decisão de ir para o Samba Mirim da Esmola Cantada e com quem ele aprendeu, Jaime contou:

Na verdade eu escolhi a Esmola [porque] o laço familiar acabou me levando também, porque tinha meu pai [Jaime], meus tios [Nascimento e Biate], e também por ser da comunidade. Acabou juntando o útil com o agradável e também o meu esforço e força de vontade. Sobre aprender, aprendi muito com todos os componentes daquela época. Tinha o finado Deraldo [que] tocava cavaquinho [e] me deu alguns toques e uns acordes, era muito humilde. Professor Clarício também, aprendi muito com ele e ele sempre acreditou em mim. [...] Seu Pedro do timbal, eu tenho um grande apreço por ele. Além de um grande músico é uma grande pessoa.

Sobre a relação com os sambadores mais antigos, Jaime comenta:

A relação com os sambistas⁸¹ mais antigos foram boas e também não tão boas. Eles são gente fina, mas alguns têm o jeito “ranzinzo”, né, como dizem... [risos] São umas “bençãos”. Mas respeito todos e tenho muita gratidão, pois talvez se não fosse eles, a gente da nova geração talvez nunca teria aprendido tocar.

Quando pergunto quais as principais diferenças entre ser um tocador de samba de roda e de outros estilos musicais, Jaime responde:

A diferença entre outros estilos, tipo, o samba de roda, a gente tocava de forma simples. Hoje a gente já acrescenta mais acordes, criamos passagens, solos e até composições próprias. Mas, por exemplo, do samba de roda pra o partido alto tem muita diferença. O partido requer muito mais estudo e muito mais dedicação. Tem o arrocha também que é um estilo também bastante de diferente, entre outros. Na minha opinião, acho que cada ritmo bem tocado se torna complicado e tudo vai da dedicação do músico.

Na Esmola Cantada há o interesse de engajar a juventude para que o projeto siga adiante, e as mudanças na estrutura musical do samba visam exatamente a longevidade do grupo. A aceitação desse formato dentro do grupo é cambiante e variável, a depender dos ânimos do momento. A resistência vem principalmente das gerações mais antigas, em especial dos puxadores, que vocalizam que não querem ter que aprender essas novas músicas e estilos (com suas repetições ao final, seus *da capo*, etc.) a esse ponto de suas vidas: desejam que sua participação se atenha à proposta inicial de serem puxadores do samba de roda. Como disse Zé de Queno quando perguntado sobre as principais diferenças entre o samba de hoje e o de antigamente:

Ó, pra mim tem uma grande modificação. É como eu acabei de falar nesse instante, que acompanho desde 9 anos, é samba no pé, não tem mudança, e hoje tem muita mudança. É tanto que eu não tô nem me acostumando mais com o samba da Esmola, porque tá tudo modificado. [...] Porque a Esmola Cantada antigamente era um samba no pé. Samba mesmo, no pé, e hoje está modificando, tá botando pagode... e isso não cai bem para a Esmola.

⁸¹ Interessante notar que, ao invés de ‘sambador’ ou ‘tocador’, termos usados no contexto do samba de roda, ele usa o termo ‘sambistas’, mais associado ao samba urbano ou de partido alto, talvez por sua ampla atuação profissional em grupos destes estilos.

Ainda assim, sempre acontecem conversas em que todos os lados são ouvidos e chega-se a um entendimento. Riane, que é a única mulher que ocupa atualmente a posição de tocadora em um grupo de samba de roda de Cachoeira, fala sobre sua percepção do diálogo intergeracional:

Um grupo que se mantém vivo e aberto à continuidade do trabalho, ele vai com certeza passar por um momento de trocas, né, tanto dos mais velhos para os mais novos, quanto dos mais novos pra os mais velhos. Então a gente enquanto nova geração se sente aberto também para receber o que aquelas pessoas mais experientes têm para passar, assim como também a gente chega e dá sugestões, né, do novo, para serem incorporados nos grupos. Um exemplo disso são as músicas que a gente vem incorporando, né, canções agora mais populares, mas também que são samba, para a gente continuar mantendo a tradição do grupo, mas também mostrar que o grupo é um grupo vivo, que tá aberto a receber novas influências da atualidade. Então ao mesmo tempo que se preserva a tradição de fazer samba de roda, a gente está aberto para a inclusão de novas músicas do cenário musical do samba de roda, músicas que são cantadas por todo Brasil, a exemplo da música “Tá Escrito” do Grupo Revelação, que é uma música que foi recentemente incorporada no repertório do grupo, assim como algumas outras. Então é um grupo vivo, que tá aberto à troca, né, de geração para geração, cada um dá o que tem para contribuir e a gente se sente também na responsabilidade de manter viva a tradição para que o futuro também conheça, né, o que a gente vem fazendo e que os nossos antepassados vieram fazendo. Para mostrar que existe o samba aqui no Recôncavo e que a gente quer que sempre exista, né, porque é uma tradição, e as tradições e a cultura deve ser mantida e passada de geração em geração. E, assim, com relação ao cenário do samba [de Cachoeira], a gente tem Dona Dalva, tem o samba de roda Filhos do Caquende, Filhos de Nagô, né, que também são sambas de roda que vêm mantendo viva a tradição de se apresentar. Então espero que esses grupos também possam incorporar novos integrantes mais novos, também, para que a tradição continue viva e que outras pessoas no futuro possam conhecer e também participar e continuar fazendo e levando a tradição para toda a vida.

Nos ensaios, há momentos de experimentação, com mulheres tocando pandeiro ou 105 (surdo), ainda que nas toçadas elas não o façam. Ainda assim, há a abertura para essas trocas e, desde 2019, Riane entra no grupo como tocadora de violão. Nascimento e Zé de Queno estão sempre presentes nos ensaios e cantam as músicas recém-incorporadas ainda no estilo da parelha de sambadores. Para eles, prevalece a vontade de continuar participando da Esmola, que significa tanto um compromisso de fé, quanto uma maneira manter viva a memória de seus parentes. Ademais, sua atuação enquanto sambadores torna-se uma forma de participação significativa tanto dentro de sua comunidade, como para fora dela. É Zé, que aprendeu a cantar samba e esmola com seus pais e tios, quem diz o que é preciso para ser um sambador:

Necessário é o samba no pé, é a pessoa cantar, e para mim abaixo de Deus foi a melhor coisa que teve na minha vida foi a Esmola Cantada.

As sambadeiras também falam sobre as diferenças no samba de hoje e de outrora, com o foco mais relacionado ao sapateado. Sobre as características necessárias à sambadeira, Dona Mira e Dona Dete dizem:

L- E pra vocês, o que é que faz uma verdadeira sambadeira? Como é que é uma sambadeira de verdade? M- É sambar... Você acha o quê, Dete? D- É ela saber bater o pé no chão. L- Hmm... M- É isso! L- E como é que é esse samba da sambadeira? Qual é a diferença, assim, do samba do pagode pro samba da sambadeira? D- Porque o pagode tem um negócio de sacudido no meio, né? E o samba você já vai direto... M- E o pé não é igual o pé do... D- É... M - É diferente! M- Você percebe que, olha o pé meu, o pé de Dete, e olhe os outros pé, pra ver se é igual o da gente... D- Porque o pagode, ele já vai na... M- Gingando, ele já vai gingando. D- Só no balanço... [imita e aponta para o tronco] L- No tronco, né? No ombrinho... D- É. E o samba não, você tem que puxar ele no pé. A sambadeira é essa. M- Quanto mais tocar o samba mesmo, tocado mesmo, com força... a pessoa samba. D- Pagode é pagode, e samba é samba. L- Entendi. E como que vocês aprenderam a sambar? M- Aí mesmo, saindo. L- Nessas saídas... M- Nas saídas o povo sambava, as mulheres mais velhas sambavam, a gente ficava olhando e sambava também! Porque o meu pai, todas mão me dava pro samba. Eu ia pro samba direto, meu pai e meu tio. L- Outros sambas, também? M- Meu tio Dodô. Outros sambas. Meu tio Dodô mesmo gostava muito de sambar, e levava a gente! Todas mãos a gente ia, pro Santo Cosme, São Roque, comer bem caruru e sambar um bocado, era com a gente mesmo! L- Quantos anos? Essa idade também, ou mais nova? M- Mais nova, com meus dez anos mesmo... Com dez anos eu já tava saindo! L- E já tava sambando... M- É, pois é, com meu pai, meu tio, meus irmãos, minhas primas, minhas irmãs. A gente tudo saía. É porque um bocado Deus já levou. A gente saía tudo, pra sambar. E aí vai aprendendo, aprendendo... Pronto. Agora que a gente não tá mais assim porque... a idade chega, aí pesa mais ou pouquinho, né, as pernas pesa [risos]... L- Pra mim, vocês sambam melhor do que muita gente! [risos]

As sambadeiras da geração intermediária, dos 40 aos 60 anos, têm uma impressão parecida sobre o sapateado ser central para a constituição de uma sambadeira. Edinha, Meire e Bety também falam sobre a diferença no *pé de dança*⁸²:

E- Acho que só... ter samba no pé. Acredito que tem que ter samba no pé. Saber fazer as jogadas como Dete, Mira, Tonha, que tem aquele jogo de cintura... Alegria... M- Bety, aí... Vocês, aliás. Vocês eu acho... E- Tem a minha filha, que eu não vou deixar de... (risos) Eu... eu dou uns passos, né, acompanhando aí as sambadeiras oficiais. L- Quem são as sambadeiras oficiais, pra vocês? B- Pra mim é Dona Mira, Dona Dete... M- Tem Rosa aqui hoje... B- Rosa... Porque elas sempre estiveram ali naquele papel, dispostas àquele papel. A gente... Eu acho assim: eu encontro também um diferencial no samba que a gente faz hoje, que eu não consigo alcançar ainda, mas gostaria muito de aprender, observo muito... do samba das senhoras, das mais antigas. Elas têm um quebrar no corpo, uma coisa meio jocosa, assim, de uma forma de... Não é um samba sensualizado. É um samba que o corpo requebra, mas não é uma coisa sensualizada. É uma coisa, assim, muito... Pra acompanhar o ritmo da música, me parece que elas sentem a música de uma forma, assim, mais... Eu não sei, eu sinto, assim, de uma forma mais serena do que a gente. Porque parece que elas sentem o samba e vão levando de uma forma mais suave. Eu acho a gente um pouco mais, assim, afoito. O samba atual, da nossa geração, acho que é um samba mais afoito: a gente requebra mais, e joga mais o corpo. Elas têm aquela ginga, aquela coisa, até Dona Antônia... M- Aquele samba miudinho de Dona Dete... B- Isso! Dona Antônia faz uns gestos, assim, mais amplos, mas é uma coisa... eu encontro uma coisa diferente. É aquela coisa que a gente às vezes não sabe explicar bem, mas tem

⁸² Uso a expressão aqui para significar uma certa disposição corporal para o movimento na dança, uma tendência específica ao executar o movimento.

um diferencial. No samba atual, é ótimo, porque a gente joga... Como Clarício sempre fala: cada um sente a música e sente o samba da sua forma. M- Ninguém samba igual. B- Ninguém samba igual. Mas elas, as mais antigas, elas não sambam igual, cada uma tem o seu diferencial, mas é um conjunto que é diferente do que a gente samba hoje. Acho que por influência de pagode, de outros ritmos que a gente vai vivenciando... E, Ave Maria, Livia samba que é uma maravilha, ela dá um show no palco, mas é um samba diferenciado... Se a gente for comparar o samba de Livia com o samba de Dona Antônia, que é uma pessoa bem expressiva no palco, a gente encontra as diferenças. Cada uma ao seu modo, ao seu tempo, mas a gente encontra a diferença. L- Uhum. É, tem razão. Mas você acha que vão ser sambadeiras um dia... Ou vocês já se consideram sambadeiras? TODAS - Sim! E- Eu ia falar isso, a gente hoje não tem mais oficial. B- Independente da forma como o corpo tá colocando essa questão que eu coloquei, eu acho que todas nós somos sambadeiras, a gente está ali para o samba, está ali para fazer parte do grupo, para representar o grupo Esmola Cantada, então eu acredito que a gente hoje é sambadeira, sim! Acredito certamente! (risos) L- E tem a ver, vocês acham, com o tempo, com a experiência que vocês foram... Porque vocês não entraram sambadeiras, né, vocês entraram apoio e viraram... Como é que foi pra virar sambadeira, o que que aconteceu aí no meio... M- Bom, eu mesma, tinha muita dificuldade. Eu não sei se porque eu não sou daqui, entendeu, eu acho que o pessoal daqui tem um gingado, assim. E eu tive muita, tenho muita dificuldade ainda em sambar igual a elas, que eu sempre acho que eu tenho que aprender mais alguma coisa. Eu ficava doida pra entrar na roda, mas eu ficava com vergonha, porque eu achava que a forma que eu danço não era igual à delas. Hoje eu tenho mais calma e tento, assim, imitar, mas o pessoal daqui tem uma forma muito... E- Mas Meire, não vai ser nunca igual. Sabe porquê? Porque você vai ter o seu jeito de sambar, que vai ser o seu. Como eu tenho o meu, que... eu não sei sambar, mas eu... Quando você perguntou aí porque que a gente mudou, como eu falei, que o grupo foi diminuindo por questão de falecer gente... M- Mudar de religião... E- Então o grupo diminuiu. Então a gente ficou ali... Na verdade, eu mais ela... Porque ela gosta mesmo, né... Mas era mais pra estar mesmo nas respostas. Como diminuiu e a pessoa começava a chamar a gente pra ir pro... Não era legal a pessoa chamar a gente e a gente não ir, né? Aí quando começou a me chamar eu, “Ai meu Pai!”, sempre fazia assim, ó [gesto de recusa]. Aí começou a me chamar, eu ia, botava lá meus... Hoje eu digo que eu sou um pouquinho melhor do que quando eu comecei. Mas o motivo dessa volta foi essa. Porque a gente tá ali, então o pessoal vai, tira a gente pra sambar e... a gente não queria fazer feio, ia, fazer o samba. E daí partiu, partiu samba! L- Uhum. Enquanto estava só no coro não era sambadeira..? É só quando parte pra dança também... B- Isso. L- Entendi.

Como se vê na fala delas, há uma admiração muito grande pelo tipo de sapateado das senhoras mais velhas, uma intenção mesmo de aprender a fazer o sapateado mais parecido com o delas, ainda que admitindo que o estilo pessoal é inerente e nenhum samba vai ser igual a outro. Mas entende-se que há uma diferença básica na constituição do movimento corporal que é almejado. Até mesmo nas trajetórias delas, há diferenciação em relação à timidez na hora de sambar na roda ou no palco, coisa que não aparece na fala das sambadeiras mais antigas. Ainda que o samba tal como sambam as mais antigas é considerado o grande referencial, as próprias sambadeiras mais velhas dizem que assim como as mais novas não conseguem sambar como elas, elas não conseguem sambar como as mais novas, nas palavras de Dona Mira e Dona Dete:

E vocês ensinam pro pessoal mais novo? Vocês ensinaram quando começou, assim, o grupo, o samba, ou cada um fazia do seu jeito? M- Cada um faz do seu jeito. A gente sambando e... ia sambando também... Porque o samba todo mundo aprende rápido! É uma coisa que num instante aprende. L- Uhum... Mas cada samba é diferente, né? Porque o samba de vocês eu acho diferente do da

juventude. M- É, realmente. L- Porque a gente não sabe fazer o que vocês fazem. [D. Mira ri] M- É, agora eles 'tão diferente mesmo, né? Do jeito delas, que... que a gente... eu mesma não sei o samba delas. Elas não sabem o meu e eu não sei o delas. Que eu não sei sambar do jeito que elas faz. É mão de cá, né, Dete? Pé pra lá, pé pra cá... Meu pé só vai [arrasta os pés levemente sobre o chão] L- Pra frente e pra trás. D- Mas o negócio de tá botando o novelinho pra trás e só... M- É, a gente não... L- Entendi. E vocês acham que isso vai se perder? Com essa geração de vocês, depois que passar, será que as novas gerações vão saber fazer o samba? D- Vai sim! Depende de querer! E se dedicar ao samba, que aprende. As vênha também cai no meio... [D. Dete ri] Aiai...

Para os sambadores e sambadeiras, a questão do *samba no pé* tem uma relevância integral e constitutiva. Conforme assinalado no Dossiê do Samba de Roda (IPHAN, 2006):

O segundo aspecto coreográfico fundamental do samba de roda diz respeito ao papel preponderante exercido pela parte inferior do corpo. A expressão, aliás, difundida em todo o Brasil, segundo a qual o sambador tem que saber dizer no pé sintetiza não apenas uma das regras mestras do samba como dança – regra que não é exclusiva do samba de roda – mas também revela qual a parte do corpo que desempenha o papel principal dentro da dança. Com isso não se quer dizer que os pés são os únicos a falar, ou que o significado da dança se confina aos movimentos dos pés. Mas sim, que os pés são o centro gerador de movimentos, centro que ressoa e repercute no resto do corpo. (p. 56)

Houve, após a retomada do grupo Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia em 1996 e depois mais adiante, depois dos anos 2000, a incorporação de novxs integrantes, muitxs dos quais entraram no grupo ou passaram a assumir novas funções devido ao estímulo de Clarício. Isso é evidente nas falas das sambadeiras de meia idade, bem como das sambadeiras mais jovens, que têm entre 20 e 30 anos. Clarício é primo de Bety – sua mãe era irmã do pai dela – e Bety é tia de Yasmim Mascarenhas (27) e Riane Mascarenhas (21), que são primas. Além disso, como já vimos, Edinha é casada com um irmão de Clarício, e sua filha, Lívia, também é sambadeira do grupo sendo que sua outra filha, Luciana, assume a presidência do mesmo. Como conta Bety, sua família é fundadora da Capela da Santa Cruz, bem como da Esmola Cantada. Seu avô, “Germano José dos Santos e minha avó Marcelina Ribeiro dos Santos. Meu pai Ciro Silva Mascarenhas, esses três tem o nome gravado na lápide que fica na frente da capela, sendo que minha avó está com apelido "Maçú".” Percebe-se que o incentivo familiar fala alto na participação destas pessoas junto ao grupo. O fato de Clarício ser maestro da Minerva Cachoeirana, pela qual algumas delas passaram em algum momento de suas vidas, também serve de estímulo. Yasmim e Riane contam que a Esmola sempre fez parte de suas vidas, pois são “nascidas e criadas” na Ladeira e a viam passar nas saídas do peditório, às vezes iam junto por um tempo, bem como participavam nas rezas de Santo Antônio na Capela – depois das quais tem o samba –, compareciam à Festa da Santa Cruz e

até mesmo acompanhavam os ensaios, pois as casas de ambas ficam em frente à sede da Santa Cruz/AMELC. Yasmim e Riane contam como se deu sua entrada para o grupo:

Y- E a minha entrada na Esmola, assim, efetivamente, se deu por estímulo de Cal, de Clarício, o maestro. Eu sempre gostei muito da Esmola, acompanhei... Mas eu sempre fui muito tímida e eu sempre acompanhei, assim, nos bastidores, dando uma força ao pessoal. Até que no ano de 2018, no dia 20 de novembro, a Esmola foi chamada para fazer uma apresentação na Câmara de Vereadores. E aí uma das integrantes, que é Meire, ela não pôde participar, ela estava em Salvador. E aí Cal me pediu para dar uma força, porque eu já participava anteriormente do coral [da Santa Cruz] no qual Cal também é o maestro. Então ele falou, né, que estava precisando dessa força e me convidou para fazer parte das respostas da Esmola para substituir enquanto Meire não retornava, e aí eu fui. A minha primeira apresentação foi dia 20 de novembro lá na Câmara de Vereadores, mas depois as outras apresentações eu continuei indo, Cal continuou me chamando, as pessoas do grupo também me estimularam a continuar, e assim eu acabei ficando e estou até hoje.

R- A primeira vez que eu entrei, né, eu fui mais por influência da família, né, do maestro Cal, que me chamou, fez o convite. Aí eu fui para o ensaio, gostei e continuei no grupo. Depois, o tempo foi passando, eu precisei sair, e no ano passado eu retornei justamente porque eu vi na Esmola vários integrantes da minha família, como minha tia Bety e minha prima Yasmim, que me incentivaram a voltar. E dessa vez, também com incentivo de Cal, voltei tocando violão, né, que foi um desafio para mim tá junto dos meninos que já tocavam há mais tempo. Um desafio e um aprendizado, né, que até hoje eu tô construindo esse aprendizado de tocar samba no grupo que sempre fez parte da minha vida.

Quando perguntadas o que constitui uma sambadeira, e se elas se consideram sambadeiras, as respostas foram as seguintes:

R- Bom eu entendo que a sambadeira é aquela mulher que vai para o meio da roda, que interage com o público, com os músicos, e que tá ali, realmente como o nome já diz, né, sambando e rodando, realmente vivenciando aquele momento da dança, da dança e do canto. E eu não me considero uma sambadeira porque eu justamente não ocupo esse lugar de ir ali para o centro da roda e estar ali no meio, justamente por uma questão pessoal de vergonha e timidez. Mas, assim, sobre a questão de estar ali junto dos músicos tocando, para mim é sempre um aprendizado, né, realmente, como você falou, é uma perspectiva diferente porque a gente não tem muitos dados históricos de mulheres que estão ali nas cordas, nem na percussão tocando, então para mim é um privilégio tá podendo fazer parte, né, ocupando esse lugar de musicista na Esmola e aprendendo com os mais velhos, mais novos, com as pessoas que fazem parte, né. E é sempre um local realmente de aprendizado, de troca de informação e de conhecimento musical, e de fazer cultura também.

Y- Bom, com relação ao samba: eu tenho umas recordações de que desde pequenininha eu sempre gostei muito de sambar. Minha mãe e minhas tias me levavam para a festa da Boa Morte e lá tinha o samba, né, após a festa, e eu tenho inclusive fotos sambando lá no meio do pessoal. E sempre gostei muito de dançar. Porém isso quando eu era pequena. Depois que eu cresci, como eu falei anteriormente, eu fui ficando um pouco tímida e hoje em dia tenho um pouco de dificuldade, assim, de dançar em público. Mas a Esmola Cantada tem me ajudado muito nesse processo. No início eu não sambava, só ficava nos vocais. Mas hoje em dia eu já sambo, eu me considero uma pessoa que sabe sambar. Que eu costumo dizer que baiano já nasce com o samba no sangue, né? Então eu gosto de sambar, porém ainda tenho algum algum tipo de vergonha de sambar em público, mas isso tem

mudado com as apresentações da Esmola, com os estímulos inclusive das próprias sambadeiras da Esmola que me instruem, me estimulam mesmo a entrar na roda e sambar. Enfim, eu considero uma sambadeira uma pessoa que tem o samba no pé, que tenha alegria. Principalmente alegria, né, porque é muito bonito de você ver uma pessoa sambando com alegria. Porque eu considero a dança uma terapia. Eu considero a dança, ali aquele momento da dança, um espaço terapêutico, um momento que a gente esquece dos problemas que a gente consegue extravasar. Enfim, então eu considero uma pessoa sambadeira uma pessoa que consiga colocar para fora toda essa emoção, todo esse carisma, consiga colocar para fora toda sua alegria.

Encontra-se eco nessa percepção de Yasmim sobre o samba ser terapêutico nas falas de muitas sambadeiras do Recôncavo (DÖRING, 2015; QUEIROZ, 2019). Visto como provedor de bem-estar e de saúde, o samba vai além: nutre a alma e a mente, de maneira que a distinção binária ocidental corpo-alma não aplicam, mas sim uma percepção holística da experiência humana. Nas palavras de Mestra Ana Olga em evento na Casa do Samba de Dona Dalva em 29/01/2019, “O miudinho é um momento de reflexão. A gente sente o chão e é um momento de reflexão”. A fricção dos pés contra o solo faz espalhar-se energia – axé – por todo o corpo. É um momento de conexão suprema, onde acontece a *reflexão* interna. Podemos pensar ainda sobre como esse estado meditativo, de *reflexão*, pode ser alcançado também pelo samba que *extravasa*, tendo função a terapêutica de transferência de energia, como disse Yasmim. Francisca Marques (2003) percebe uma distinção nesse sentido de acordo com o tipo de samba, corrido ou barravento:

O sapateado no samba corrido é bem mais rápido, dito “ligeiro”. Percebemos um distanciamento maior entre os pés que se alternam para frente e para trás. Quando parados os pés, os dançarinos movimentam os braços fazendo um gingado rápido com a cintura, movendo também a pélvis e as coxas. Conforme vai havendo aceleração do andamento do samba, observamos maior unicidade no “crescimento” da performance tanto musical quanto coreográfica. Quanto mais rápido o samba, maior o entusiasmo e o movimento dos tocadores e dançarinos que passam a suar intensamente. Segundo diz-se o prazer do samba corrido está justamente nisso, “em suar o corpo”. Nesse samba todos sambam juntos, dentro e fora da roda, ao mesmo tempo. Percebemos, portanto, se voltarmos a afirmação da baiana do Samba de Roda Suerdieck, que o samba corrido, ou “sacudido”, causa um prazer mais físico (suor e sambar coletivo) enquanto o sambar do barravento traz um prazer estético para o público que assiste, e um prazer interno, meditativo até, para quem samba. (pp. 169-170)

Percebemos, ainda, que a associação do miudinho com o samba de barravento não é exclusiva: as sambadeiras mais velhas sambam o corrido também através do sapateado do miudinho, deslizando agilmente os pés sobre o chão, sem levantá-los, acompanhando o ritmo tocado com destreza e equilíbrio ímpares. Também há homens que fazem o miudinho durante o samba corrido.

Pode-se perceber que, na estrutura dos grupos, a sambadeira é nitidamente marcada como sendo aquela que sabe sambar, ou sapatear, no meio da roda. Outras funções, como o canto responsorial e o toque das palmas e das taubinhas, também fazem parte, mas o papel principal é definido mesmo pela dança. Por isso é que, quando as hoje sambadeiras Edinha, Meire e Bety estavam no coro mas não sambavam “na roda”, não se consideravam sambadeiras. Isso explica também por que Riane, apesar de ser mulher e integrante de um grupo de samba de roda, não se considera *sambadeira*, e sim *musicista*. Riane é musicista para além da Esmola Cantada: ela toca baixo na Orquestra Reggae de Cachoeira⁸³; tem um trabalho como artista solo, compondo, cantando e tocando violão; e é estudante de Licenciatura em Música na UFBA. Daí advêm suas contribuições musicais às novas estruturas experimentadas pelo grupo, e também sua dedicação em aprender o estilo próprio do samba de roda. Sobre sua experiência nesse papel junto ao grupo, ela diz:

A primeira vez que eu entrei na Esmola, como eu falei, eu só cantava, né, só respondia aos versos, mas também nunca fui aquela sambadeiras de ir para o meio da roda. Inclusive nessa época, eu e Edinha, a gente usava calça jeans e a blusa da Esmola, assim como os outros músicos instrumentistas. E as outras mulheres que usavam saia e que iam sambar. Então eu, por conta da timidez mesmo, já deixava todo mundo avisado de que eu não gostava de ir ali para o meio da roda sambar, então por isso eu não vestia a roupa. E com relação a atualmente estar ocupando o lugar de musicista, né, como a Esmola Cantada é um grupo que sempre esteve presente na minha vida e que me viu crescer, né, porque alguns integrantes como Seu Zé, Seu Nascimento, Dona Mira, Dona Meire, me viram crescer aqui, porque somos da mesma uma rua... Então eles me acolheram muito bem, são muito receptivos, foram muito receptivos. Então é um acolhimento, assim, muito grande. Sempre me senti acolhida e respeitada por todos os músicos. E alguns músicos também das cordas eu tenho mais afinidade, então já está sempre buscando trocar informação, também, não só nos horários de ensaio, mas fora dos ensaios eu converso com os outros músicos, e a gente tá sempre trocando informação sobre as músicas, sobre acordes e tal. Então como eu falei, é um lugar de troca mesmo de conhecimento, de aprendizado. Para mim é um prazer tá ali, né, aprendendo, tocando samba, que é algo que representa a cultura de onde eu nasci. Então eu estou disposta a aprender, a Esmola é um lugar que me acolheu, me acolhe até hoje de braços abertos, com muito respeito.

Um fator diferencial marcante entre as funções femininas e masculinas dos grupos de samba de roda é a profissionalização. Enquanto certos tocadores profissionalizam-se, fazendo da música seu sustento – invariavelmente junto a alguma outra profissão, pois é extremamente difícil manter-se apenas com base nos cachês pagos aos sambas –, circulando

⁸³ Banda regida pelo maestro Flávio Santos, formada por jovens instrumentistas de sopro (oriundxs das filarmônicas da cidade), de cordas, como baixo e guitarra, e percussão.

entre diferentes grupos de samba e até mesmo tocando em bandas de outros gêneros musicais, as sambadeiras não são contratadas para sambar em grupos além daqueles seus “de origem”. Há grupos inclusive que prescindem das sambadeiras, como é o caso, em Cachoeira, do grupo Filhos da Barragem. O Filhos do Caquende conta com apenas duas sambadeiras, que integram o coro do canto responsorial com seus impressionantes agudos e também *sambam no pé*. No grupo Semente do Samba, há uma puxadora, Rose Neia, que divide a função do canto puxador com Bida, e uma sambadeirinha mirim que às vezes dança nas toçadas.

Em Cachoeira, a figura da sambadeira como constituinte de um grupo de samba de roda foi introduzida por Dona Dalva, que primeiro levou o samba às ruas para apresentações. Antes disso, os sambas se davam exclusivamente no contexto do que Caio Csermak (2020) chama de ‘o regime dos *sambas de vizinho*’, em rezas, carurus, aniversários, batizados ou em ocasiões espontâneas, sem contar com uma organização grupal formal e regular. Os sambadores eram aqueles que tinham o costume de *tirar chulas* entre si, e os demais tocadores também não constituíam grupos musicais. As sambadeiras, então, eram as mulheres que entravam na roda na ocasião, ou até mesmo aquelas que cantavam e tiravam sambas na hora, e não constituíam um grupo específico com funções específicas. A partir da organização do Samba da Suerdieck, formado com os sambadores que havia na região e as charuteiras da fábrica que deu nome ao mesmo, estabeleceu-se um grupo que ensaiava para apresentar-se em toçadas públicas. Uniformizadas com as roupas de baiana, inspiradas nas irmãs da Boa Morte – a avó de Dona Dalva era uma delas –, passaram a formar uma categoria específica a uma nova conformação de grupo.

Com a institucionalização do samba, os homens profissionalizaram-se, mas as mulheres sambadeiras não obedecem às mesmas dinâmicas de contratação intergrupal. Elas, é claro, recebem cachês da mesma maneira que os sambadores, mas não circulam entre grupos distintos e não enfrentam questões como o choque de agendas, que pode levar à negociação da presença de um tocador em um samba ou outro a ser definida, muitas vezes, por quem pagará o maior cachê. Nesse mesmo sentido, por exemplo, nas toçadas em eventos que não pagam cachê, a maior parte das sambadeiras da Esmola Cantada se faz presente, mas é usual que apenas um número reduzido de sambadores compareça, faltando especialmente aqueles que não são da Ladeira da Cadeia. Os tocadores também podem participar de diversas toçadas em um mesmo evento, integrando vários grupos, o que quer dizer que eles serão pagos por cada participação. No cômputo geral, sua atuação enquanto tocador profissional terá um peso maior em sua vida financeira quando em comparação à das sambadeiras, além de contarem com um prestígio próprio enquanto profissionais. Ainda assim, não são todos os

tocadores que fazem parte desta dinâmica, tendo um número considerável deles que tocam em apenas um grupo. Os puxadores também são restritos um só grupo.

Em Cachoeira, as sambadeiras que gozam de maior prestígio – até maior que os tocadores – são Dona Dalva, sua filha Ana Olga e sua neta Any Manuela, pelo protagonismo histórico de Dona Dalva no samba de roda, por serem Dona Dalva e Ana Olga puxadoras do samba, e pela atuação das três enquanto agentes culturais que têm no samba de roda sua âncora, mas que continuamente movimentam a cultura de Cachoeira em diversos eventos e manifestações culturais a partir da Associação Cultural de Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas⁸⁴. Beatriz da Conceição, também conhecida como Bibi, é uma sambadeira do Grupo Suerdieck, de Dona Dalva, que também é bastante reconhecida no meio cultural, tendo destaque por sua atuação à frente da Casa da Cultura Américo Simas em São Félix. Outras sambadeiras, principalmente de outros grupos, não gozam de tamanho prestígio, apesar de a atuação junto à Esmola Cantada poder ter contribuído para a carreira política de Meire de Cacaí enquanto vereadora de 2008 a 2016 (CSERMAK, 2020, pp. 62-4), por exemplo, talvez em razão da posição de representante do grupo ocupada por ela.

É relevante que Dona Dalva e Ana Olga sejam puxadoras do samba. Isso é realmente uma excepcionalidade dentro do universo do samba de roda do Recôncavo. Em sua imensa maioria, os puxadores, sejam em parilha ou com um cantador só à frente de um grupo, são homens. De acordo com Zé de Queno e Nascimento, são os homens que têm que puxar também a esmola, e as mulheres responderem. Não pode parilha de mulher. A dinâmica do *gritar chula*, com sua estrutura própria de construção poética, imenso repertório e criatividade necessária para o improviso, em que acontecem enormes desafios entre cantadores que buscam inovação, encontrar arremates inesperados, inventar armadilhas poéticas, alcançar notas agudíssimas, não repetir chulas em uma mesma noite, e cooperar com suas parilhas para que o resultado fique bonito, é uma dinâmica muitíssimo complexa que não teremos como abordar aqui. Sobre ela, Mário Lamparelli (2020) trata com fineza. Esta dinâmica permanece viva nos distritos de Santo Amaro, em Saubara, na região da Bacia e Vale do Iguape, em outros interiores do Recôncavo e no sertão baiano, e é hoje dominada pelos homens. Conforme diz uma chula, “ Eu vi conversa de homem/ Eu vi grito de rapaz/ Eu vi conversa de homem/ É assim que o homem faz”. Há mulheres que gritam suas chulas em meio aos sambas também, mas a dinâmica competitiva e de cooperação em parilhas, que no passado existia entre homem e mulher (motivo de orgulho para os sambadores que

⁸⁴ A formação desta associação contou com o apoio fundamental de Francisca Helena Marques.

conseguiam sambar com elas, dado o alcance da voz no agudo, estética muito valorizada entre elxs), já não se vê muito mais. Essa dinâmica envolve, entre outras coisas, poder de fala, agilidade de raciocínio e gênio criativo e, acima de tudo, uma asserção de todos esses atributos que, enquanto tradição histórica de tomada do poder de fala – *gritada* em tom altivo e alto volume – por homens negros cuja mão de obra é explorada, se enche de sentidos e pode ser encarada como um veemente desafio à emasculação operada pela colonialidade racialista e racista. Expressão de assertividade, vigor e gênio, “o samba [de viola] é uma competição de quem grita mais alto”, conforme coloca Mário Lamparelli.

Na sede de Cachoeira, essa dinâmica da *conversa* da *chula* se perdeu (CSERMAK, 2020). O canto em parilha atualmente só é feito na Esmola Cantada, por Zé de Queno e Nascimento, obedecendo a uma sequência fixa e ensaiada de sambas que pode ter pequenas variações e inserções, mas que permanece seguindo largamente o repertório ensaiado do grupo. O fato de Dona Dalva e Ana Olga serem puxadoras de samba na cidade é relevantíssimo: são sambadeiras e puxadoras, têm o poder propositivo da voz que guia o samba. Como vimos, há no Semente do Samba uma puxadora que canta parte do repertório, e na Esmola Cantada há músicas cantadas coletivamente pelo grupo das sambadeiras (para além de suas atuações nas respostas), e uma música com solo de Bety. Esse domínio do canto *principal* é uma das marcas da distinção de gênero no samba de roda mas que, como se vê, encontra suas exceções.

No samba de roda, não é só pela voz que se *conversa*; os pés *dizem*, e também *percutem*. Clécia Queiroz (2019) faz, junto aos percussionistas Sebastian Notini e Bira Monteiro, uma análise cuidadosa dos padrões rítmicos que os pés percutem no solo (captados com bons microfones) quando as sambadeiras fazem o miudinho. Tendo analisado, com e sem acompanhamento musical, vídeos focados nos pés das sambadeiras, elxs chegam à conclusão de que cada sambadeira samba de um jeito, mas que essa dança muda de acordo com a ênfase (ou *chamado*) dos instrumentos que estão tocando. Há aquelas que façam nos pés exatamente a linha do ponteadado da viola, outras do prato-e-faca, algumas do pandeiro. Gravando apenas a dança das sambadeiras, sem acompanhamento musical, Clécia registrou os ritmos percutidos pelos pés no solo e passou-os para notação musical. Ela então passa a descrever os movimentos das partes do pé divididos dentro dos pulsos rítmicos, com os acentos distribuídos entre os tempos, verificando a transferência de peso de uma parte para outra do pé, e de um pé para o outro, tudo isso assinalado na notação musical rítmica:

O estudo da rítmica do sapateado me levou à conclusão de que a alternância rítmica entre um pé e o outro é o que caracteriza todos os miudinhos analisados, porém difere de acordo com o estilo praticado pela comunidade de samba ou pela própria sambadeira. Relacionando essa alternância dos pés com o ritmo executado pelos tocadores, se pensarmos em termo de pulsações musicais, ela é realizada a cada pulso do compasso. (QUEIROZ, 2019, p. 165)

Com esse trabalho minucioso, ela consegue transferir para o papel a base da “conversa” entre instrumentos e pés no samba de roda de um ponto de vista musical, chegando à conclusão de que:

As sambadeiras variam os desenhos rítmicos/espaciais dos pés na roda dentro do que percebem e sentem da música. Como em algumas outras danças populares de matriz africana, existe(m) passo(s)-base, mas o improvisado é inerente ao jogo e existe um diálogo musical entre as sambadeiras e os tocadores. (Ibid, p. 172)

Assim como os pés percute, os instrumentos percussivos também dançam. No samba-de-viola, ou samba chula, os sambadores e tocadores ficam sentados em bancos ou cadeiras em fileira ou semi-círculo, tocando e cantando. Convencionou-se que os cantadores tocam pandeiro, e isso é incorporado à sua discursividade, segundo Mário Lamparelli (2019, apud QUEIROZ, 2019, p. 213-4). O toque de “pandeiro boca de banco”, onde se coloca o pandeiro entre as pernas abertas e debaixo do banco onde se está sentado, além de ter função acústica de ampliar o volume do instrumento, pode ser encarado como um chamamento sensual se uma sambadeira estiver no centro da roda quando o sambador/tocador o executa, de maneira que, conforme Mário Lamparelli:

Nesta relação do sambador/pandeiro tem uma questão importante da discursividade (musical e gestual) que afina um lado e outro: o pandeiro é o instrumento, pelo menos no samba-de-viola, que ao lado dos instrumentos de corda dispõe de mais linguagem. Isto, lógico não em termos musicais, mas do conceito do samba-de-viola mesmo, o pandeiro "gaiato" de "boca de banco", ou "chamado embaixo" é incorporado como parte do "discurso" do sambador. (LAMPARELLI, 2019 apud QUEIROZ, 2019, p. 214)

Já na zona urbana de Cachoeira, não temos mais o *samba chula* ou *samba de viola*, e no samba de roda da sede o mais comum é que os sambadores/tocadores toquem todos de pé. Isso altera a disposição corporal e, portanto, as formas do diálogo entre sambadores e sambadeiras. Ainda assim, o pandeiro continua dispondo de amplo “recurso de linguagem” (LAMPARELLI, 2019 apud QUEIROZ, 2019, p. 213). Mesmo tocando em pé, quando o samba esquenta, Seu Salu, experiente tocador de pandeiro cachoeirano, abaixa-se, inclinando o tronco para frente e flexionando os joelhos (ou agachando-se), para que seu pandeiro fique

rente ao chão. Ele então faz diversas coreografias com o instrumento, arrastando o aro no chão, percutindo-o com os cotovelos, joelho e até com a cabeça, geralmente em diálogo com o sapateado de alguma sambadeira que esteja dançando excepcionalmente bem. Além disso, ele é um dos poucos tocadores que ainda entram na roda (ou no espaço à frente dos tocadores no palco) com o instrumento para sapatear. Ele samba com as pernas arqueadas e bem afastadas uma da outra, movimentando-se lateralmente. Seu Pedro Galinha Morta me contou que antigamente isso era mais comum nas rodas de samba: quando o samba esquentava, tinha tocador que entrava no meio, com timba e tudo, para sambar. Nos ensaios do grupo Filhos da Barragem, quando não há outras pessoas presentes para fazer o sapateado, presenciei momentos em que, quando o samba já esquentou, os tocadores passam à frente para sapatear, em uma confirmação da complementaridade essencial de música e dança no samba de roda. Zé de Queno também costuma fazer seu sapateado em algum momento no samba da Esmola Cantada, com seu sorriso sincero e passos leves, miúdos e breves.

3.1.2 Indumentária



Dona Dete, Seu Zé de Queno, Seu Nascimento e Dona Mira no camarim antes da tocada no São João da Feira do Porto, Cachoeira, em 23/06/2019 (foto da autora)

As roupas têm uma importância enorme nos grupos de samba de roda. As sambadeiras idosas lembram com detalhes das roupas utilizadas desde o princípio de suas participações no grupo, e recordam exatamente quem deu qual roupa. A primeira foi Augusto Régis, que “deu um vestido, porque ele gostava de ver a gente sambar de vestido”, segundo Dona Mira; ainda de acordo com ela, a primeira saia quem deu foi Rosângela Cordaro, dona da pousada Identidade Brasil, depois as seguintes foi Cacai. Sobre o estilo da saia, Dona Mira assevera:

Eu até tenho uma saia que eu não gosto dela porque fizeram a saia curta e sem roda. E saia de sambadeira tem que ser comprida e com roda. Ela é bonita. Eu gosto, não vou mentir, que ela é bonita, mas não tem roda e é curta. Saida tem que ser aqui, nos pés. Pra sambar tem que ser assim.

Meire explica como se deu a concepção das saias a partir de sua entrada no grupo:

M- Foi que, quando eu assumi o grupo, as sambadeiras usavam uma saia justa, né. Entendeu? Então eu achava que não combinava muito, né, com as baianas. Aí eu tinha vontade de fazer uma saia rodada, aquelas [balas?], aquele negócio todo. Aí a gente juntou, né, Edinha, e foi... Igual, eu mesma, eu adoro chitão, e foi aí que a gente colocou chitão, fez a saia de chitão, e aí a gente já tá com umas quatro ou cinco indumentárias.

Para dar ainda mais volume e movimento, elas usam alguma saia própria que tenham em casa por debaixo da saia da Esmola, como se fosse uma anágua. Além disso, frisam que tem que se usar um short por debaixo de tudo, “porque quando chega na *resta*, já tá vendo a claridade da lua, ó”, como diz Dona Dete. As roupas compõem a marcação dos papéis de gênero de maneira categórica. Elas têm relevância especial para as sambadeiras, e ajudam a compôr sua *persona* cênica nas toçadas. Nas falas das sambadeiras da Esmola Cantada cujas idades variam de 20 a 60 anos, o vestir a *roupa de sambadeira* marca o momento em que elas de fato *se tornam* sambadeiras. Todas elas antes passaram por um momento em que compunham o *coro* que entoava as respostas dos sambas. Quando sua atuação limitava-se a tocar palmas/taubinhas e cantar as respostas, elas usavam a *farda* “de homem” – camisa branca e azul, com a cruz vermelha na frente e o nome do grupo e calça jeans (se bem que os homens se apresentem de calça branca de malha maleável). A partir do momento em que passaram a vestir a *roupa de sambadeira*, passavam a *ser* sambadeiras e sapatear nas apresentações. Bety conta:

B- Eu entrei pra fazer um reforço no coro, e aí começou a, às vezes faltava uma pessoa ou outra, a gente acabou vestindo a roupa. L- “Acabou vestindo a roupa”! [risos] B- Acabou vestindo a roupa!

L- Apareceu lá a roupa, do meio do nada... B- E não é? Menina, a gente sente... Quando a gente fala assim, “acabou vestindo a roupa”, parece que é só uma roupa. Mas essa roupa tem um peso, sim. Eu observo pelo lado bom, porque parece que a gente já sabe que quando a gente vestir a roupa, a responsabilidade da sambadeira, de tudo mais, vai chegar na gente. Porque quando a gente veste a roupa, elas já deram o depoimento também, eu concordo com isso, parece que a gente sente uma coisa diferente. Eu normalmente sou... agora nem tanto, mas eu sempre fui uma pessoa muito tímida. Muito difícil de estar à frente, no palco, em algum lugar... Eu já cantava em um outro grupo, mas sempre recolhida, sempre recolhida. Com a roupa da Esmola, e eu sou bem exagerada nos adereços, se eu pudesse eu sempre ia toda maquiada, toda cheia de colares, eu sinto uma coisa diferente. Quando eu estou com a roupa. Eu não vou dizer que, eu sambando sem a roupa da Esmola, eu sou a mesma pessoa, quando eu estou sem a roupa. É por isso que a gente diz assim, quando bota a roupa, é diferente.

As roupas de sambadeira, ou as metonímicas saias, “empoderam” essas mulheres a sapatear o samba, dão a elas o *poder* ou capacidade de sambar nas tocadadas. Elas passam por uma transformação quando vestem a saia: a timidez vai embora e elas adquirem a desenvoltura necessária para sambar nas apresentações, conforme explicam Edinha, Meire e Bety:

E- Então assim, hoje a gente quando bota aquela roupa... Nem eu sabia que eu dava uns passozinhos de sambar, né. Mas quando eu tô com a roupa eu rodo, brinco, tal... Porque eu também, assim, sou meia tímida. Tanto pra dar entrevista, quanto pra dançar, eu não sou muito boa não, viu? Até prefiro até dançar do que conversar. Aí eu não, brinco, e rodo a saia, e vamo lá. E eu sou toda trabalhada na alegria. B- Ajuda, né, eu acho que essa saia foi uma ideia boa por isso. Eu acho que a saia ajuda muito, a questão da gente estar sambando, de segurar a saia, né, até a metade do corpo pra sambar, com as mãos, de rodar... M- E o colorido... B- O colorido, é, dá... Não é que a roupa faça a gente, mas o estilo da roupa dá um certo empoderamento pra gente sambar com mais... Se você roda, você tá de bermuda, você tá com uma saia secretária como era antes, você rodava no samba, sambava, eu acho que não dava a mesma graça que tem você sambando com a roupa que tiveram a brilhante ideia de colocar. M- Deu até uma certa visibilidade, assim, ao grupo, né? L- Sim, um diferencial, né? Porque Cachoeira, que tenha sambadeiras, assim, grupo de sambadeiras, só vocês e Dona Dalva, né? B- É. L- E o grupo de Dona Dalva é um outro estilo, já, de baiana. Já é baiana mais... tipo do Candomblé, né, a roupa que elas usam. A de vocês é outro estilo. M- De samba mesmo.

As diferentes formas de proceder relativamente à caracterização das sambadeiras não se limitam à roupa: ao contrário do que acontece na Esmola Cantada, Mestra Ana Olga diz que as sambadeiras do samba de Dona Dalva não se pintam, no máximo usam um batonzinho claro, mas nada de vermelhão ou rosa forte. Elas usam muitas pulseiras e brinquinhos pequenos, e no colo vão as contas de Candomblé. Como a natureza do samba delas tem uma vinculação forte com a religiosidade *de preceito* e com as tradições *de antigamente*, elas encaram todos os elementos de composição do grupo com extrema sobriedade. Já na Esmola, as sambadeiras vão enfeitadas com colares de miçangas coloridas, algumas que combinam com os brincos de argola do mesmo material, todos feitos

por Bety, que produz e vende bijoutherias e fez peças especialmente para as sambadeiras do grupo usarem. A ideia é mesmo brilhar, chamar atenção, trazer beleza e alegria.

É importante ressaltar que, na Esmola Cantada, são as mulheres que ocupam os cargos administrativos na Associação Cultural e são também elas as responsáveis por fazer o controle e repasse dos cachês, gerenciar os donativos recolhidos nas saídas da esmola e também providenciar a feitura da indumentária, comprando tecido, tratando com costureira e todo demais o necessário. São também Meire, Bety e Edinha que ficam responsáveis por contactar cada uma das sambadeiras para combinar a roupa a ser usada nas toçadas, o que pode dar um grande trabalho devido à dificuldade de comunicação através de aparelho celular com as senhoras mais idosas. Estas dão um enorme valor à roupa e à padronização da indumentária, portanto a intermediação de Meire, Bety e Edinha para apaziguar eventuais contratemplos é notável. Vale dizer também que é Meire quem fica responsável por providenciar o transporte de integrantes mais idosos de/para ensaios e apresentações, e por isso ela fala, “Aprendi a cuidar deles, né”, dizendo que seus filhos brincam que ela teria assumido um papel maternal para com o grupo neste sentido. Em outros grupos onde a presença feminina é inexistente ou escassa, são os homens, *presidentes* ou *donos do samba*, que assumem tais funções sozinhos ou em conjunto com alguma mulher que assuma papel administrativo junto ao grupo.

Chamou minha atenção a forma como a roupa definia o papel de gênero dentro do grupo de uma maneira muito definida: as vezes se diz que quando alguma mulher está de calça jeans e a camisa do grupo, ela está “de homem”. No São João de 2019, fui convidada a subir ao palco junto ao grupo, pois vinha ensaiando junto com as sambadeiras as partes do coro. No entanto, a ausência de roupas de sambadeiras do mesmo tipo em número suficiente tornou-se um dilema. Como havia tido a incorporação recente de Yasmim e Lívia como sambadeiras e o grupo ainda não tinha tido condições de fazer novas indumentárias, algumas sambadeiras teriam que usar um conjunto de roupas diferente do das demais. No total, o grupo hoje conta com uns quatro ou cinco conjuntos de roupa de sambadeira, segundo Meire. Quando acontece de algumas sambadeiras usarem roupas diferentes, isso causa muita discussão entre as sambadeiras idosas, que reclamam muito quando não estão todas uniformizadas por igual. Antes de qualquer tocada, Bety, Edinha ou Meire têm que avisar a todas qual será a roupa utilizada, para que elas já a preparem.

O problema da desarmonização das roupas entre as sambadeiras por falta de exemplares de um mesmo conjunto torna-se mais difícil de ser contornado devido ao fato de ex-sambadeiras da Esmola terem se apegado tanto às roupas que, depois que saíram do grupo,

ficaram com elas para si e se recusam a devolver. Uma parte importante do caixa do grupo vai para a confecção da indumentária, e os baixos cachês pagos dificultam sua renovação. Disseram-me então para usar calça jeans e uma camisa da Esmola Cantada. Porém, quando há apenas uma mulher vestida “de homem”, a dissonância torna-se ainda pior. Optei por não fazer parte da tocada aquele dia, apenas acompanhar a turma. Quando Dona Mira chegou, sorridente, falou, “Você vai de homem hoje!” Outras vezes, com toda a confusão gerada pela decisão de qual roupa o grupo de sambadeiras vai usar e também pelo trabalho de passar a saia e preparar-se para a apresentação, já ouvi sambadeiras dizerem brincando que queriam “voltar a ser homem”. Essas colocações, mesmo que brincadas, revelam o quanto a performatividade de gênero passa pelas roupas utilizadas, ajudando a definir o que é “ser homem” e o que é ser *sambadeira*.

De acordo com Jocélio Teles dos Santos (1997), “A distinção entre o vestuário masculino e o feminino, que estava presente na sociedade brasileira desde o século XVI, acentuou-se no século XIX,” (p. 150) quando estabeleceu-se um código rígido de vestimenta para homens de acordo com sua profissão e das mulheres de acordo com a classe. Em seu trabalho seminal, Gilda de Mello e Souza (1987) analisa a moda do século XIX e argumenta que a exacerbação das identidades de gênero através da moda se deu através do estabelecimento da silhueta ideal semelhante ao H, quadrada de cima a baixo, para os homens, e da silhueta em X, com bustos e ancas avolumadas e cintura fina, para as mulheres. Argumenta-se que a marcação de gênero binária através do vestuário intensificou-se depois da revolução burguesa de 1848, a partir da qual foi estabelecida uma nova moda, quase que uniforme, para caracterizar a nova classe surgida e seus ideais individualistas-democráticos, reconfigurando com ela os modos de distinção de gênero, o que influenciou os modos de vestir também no mundo colonizado (SANTOS, 1997, p. 155-6).

A distinção de classe passa a se ancorar cada vez mais nas aparências através da moda. Jocélio Teles dos Santos (1997) repara como Gilberto Freyre tratava dos “modos de homem” e “modas de mulher”; estes ditavam o comportamento e projeção imagética e estabeleciam normas rígidas de vestuário de acordo com os sexos masculino e feminino, de maneira que “[e]ssa era a própria semantização do corpo” (SANTOS, 1997, p. 150). Santos argumenta que a distinção de gênero através do vestuário era aplicada a todas as classes e condições sociais, estendendo-se também às pessoas escravizadas. Tão grande era o valor dado às roupas, que o primeiro ato de posse ao adquirir uma pessoa escravizada, que ficava exposta nua ou seminua nos mercados, era vesti-la, como que para anunciar a todos que ela tinha dono e agora ‘pertencia à civilização’.

As vestimentas da população escravizada foram-se tornando também uma forma de demonstração de riqueza e refinamento, principalmente com relação às roupas e adereços (jóias) das mulheres escravizadas, que podiam valer mais do que o preço pago nas mesmas. Elas “desfilavam” ao lado de suas senhoras em largas comitivas para demonstrar o poder daquela família. Santos traz o relato de um viajante de 1860, em que vemos aparecer uma saia igual às usadas pelas sambadeiras da Esmola Cantada, muito comum hoje em outros grupos de samba de roda e de outras manifestações da cultura popular negra no Brasil:

[...] o príncipe Maximiliano de Habsburgo (1982 (1860): 81s) ao encontrar em Salvador uma escrava que despertou a sua atenção, pelo contraste com as negras que vendiam frutas usando “roupas leves e descuidadas”, notava que o seu corpo encontrava-se em perfeita harmonia com todo o conjunto: “vestia o traje pitoresco e admirável das negras brasileiras [...] uma saia de chita estampada com flores vivas cai, folgada e descuidadamente, em volta das ancas, que balançam suavemente. Uma bata branca, sem manga, esvoaça, como peça casual, na parte superior do corpo. Ao andar pela cidade, um xale colorido aberto e pregas graciosas, cobre-lhe os ombros”. É curioso que, além de “um torço de tecido leve, branco ou azul-claro”, a escrava usava um colar (ou colares?) que poderíamos identificar como signo distintivo do universo religioso afro-baiano: “contas de vidro com amuletos profanos pendem em longas voltas sobre o peito”. Mas, quem eram essas negras tão suntuosas? É possível que se tratassem tanto de escravas, pois as grande famílias se preocupavam em demonstrar a sua opulência até mesmo pela riqueza dos ornamentos usados por seus escravos domésticos, quanto de libertas, visto que a posse de jóias para estas, segundo Oliveira (1988:47), constituía uma parcela importante dos bens que deixavam em testamento. Segundo Nina Rodrigues (1977:119), eram chamadas, já pós a abolição, de “negras ricas” e usavam sandálias, algo distintivo da qualidade de libertas: “carregam o vestuário à baiana de ricos adornos. Vistosos braceletes de ouro cobrem os braços até ao meio, ou quase todo; volumoso molho de variados berloques, com a imprescindível e grande figa, pende da cinta. (SANTOS, 1997, pp. 150-1)

Nina Rodrigues segue descrevendo as vestes das baianas, como já vimos, mais ligados hoje às baianas de Candomblé, com trajes como os que usam as sambadeiras de Dona Dalva. Alguns/mas escravizadxs mantinham, segundo Rodrigues, o estilo africano de vestir-se, as mulheres com saias rodadas coloridas e o uso de pano da Costa à tiracolo e torso na cabeça, “[e]nquanto os negros usavam vestes brancas, de grosso tecido de algodão, calça e camisa justa e curta” (Ibid, p.152), sendo que nem todos vestiam-se com luxo.

Como já mencionado, as ganhadeiras e quituteiras, principalmente as negras libertas, causavam grande rebuliço entre xs brancxs na sociedade colonial. Elas desafiavam as prescrições de gênero que, se já não eram iguais entre brancas e negras, com as mulheres negras trabalhando e fazendo trabalhos pesados impensados para as “frágeis” sinhás, eram mantidas, em linhas gerais, sob uma mesma matriz de sexo-gênero binária européia. Aquelas mulheres escravizadas que não trabalhavam nos campos em trabalhos braçais mais pesados,

sendo vistas enquanto mulheres que “aguentam tudo” (característica até hoje atribuída a mulheres negras), eram enquadradas no âmbito do lar e no cuidado das crianças, entendidos como domínio feminino – no caso, lar e crianças dx sinhô. Assim, se o trânsito de pessoas negras pelas ruas da cidade causava aversão e ansiedade nxs brancxs, o das mulheres era visto como especialmente indecente e provocador, pois estas mulheres ocupavam o espaço público tido como domínio absoluto do homem branco.

Aquelas que trabalhavam e faziam dinheiro para seu próprio sustento eram vistas com olhos ainda mais maldosos e indignados. Este incômodo era perceptível em toda a extensão das colônias escravistas portuguesas, como observa Selma Pantoja (1996) sobre a percepção do feminino na Luanda de fins do século XVIII. Analisando, sob a ótica das relações de gênero, as descrições da Luanda do final do século XVIII conforme escritas por Silva Correa em seu livro *História de Angola*, as mulheres de todas as raças (brancas, mestiças e negras) são descritas com perplexidade pelo autor como vivendo vidas de luxo e ociosidade, sendo que as quitadeiras seriam “as responsáveis pelo ‘pequeno, pobre e fedorento comércio’” (PANTOJA, 1996, p. 76). Ademais, o autor critica a convivência demasiado familiar entre as senhoras “brancas” (Silva Correa usa aspas para ironizar a falta de “pureza racial” de certas membras das elites crioulas) e suas escravas, que acabavam por aculturá-las para os maneirismos africanos. Diz que as senhoras tinham um controle demasiado frouxo para com suas serventes, e que por isso elas “levavam vidas ‘licensiosas’ entendendo-se daí que contribuem para o aumento da prostituição na cidade de Luanda” (Ibid, p. 77). No entanto, a tal licensiosidade pode ter sido reputada pelo simples fato de elas circularem pelas ruas “como os homens”, enquanto suas senhoras ficavam trancadas em casa. Quando estas saíam para comparecer a eventos religiosos, iam acompanhadas de uma “comitiva de escravas”, o que também era visto com maus olhos pelos europeus.

Em Cachoeira, mesmo depois de abolida a escravidão, a “licensiosidade” do comércio de operado pelas mulheres negras causava asco à elite branca e foi reprimida por lei, efetuada pelo recrudescimento do controle exercido pela Polícia Municipal. Edmar Santos (2009) trata dos registros das “Posturas municipais” de Cachoeira de 1922:

As ganhadeiras assistiram, mais uma vez, a tentativa de cerceamento do seu espaço. Não sem motivo, imediatamente depois da disposição sobre os candomblés, elas foram lembradas quando proibiram terminantemente ocupar os passeios das casas “por objetos de mercado” ou “por pessoas que conduzam carrego” (SANTOS, 2009, p. 56)

Muitas dessas ganhadeiras eram quitadeiras, quituteiras ou lavadeiras, algumas das quais, na época da escravidão, ficaram conhecidas como “negras do partido alto”, como já vimos. Doutora Dalva Damiana, nascida em 1927, sempre conta que aprendeu a cantar samba ao acompanhar sua avó, negra Nagô, que ia lavar roupa no rio no bairro do Caquende, e cantava samba enquanto trabalhava. Há um samba que me faz lembrar essa proibição do trabalho das lavadeiras *de ganho* nas ruas. Ele diz: “O guarda civil não quer/ A roupa no quarador/ O guarda civil não quer/ A roupa no quarador/ Meu Deus, onde eu vou quarar/ Quarar minha roupa?/ Meu Deus, onde eu vou quarar/ Quarar minha roupa?”

Se o trânsito de pessoas negras incomodava tanto as elites, ele tinha de ser regulado, enquadrando e controlando os corpos e sua *apresentação* através do controle sobre as roupas, ou ausência delas: “Os ganhadores foram proibidos de “andarem pelas ruas seminus” ofendendo a moral das famílias e, também, de “andarem pelos passeios com volume aos ombros ou na cabeça”” (SANTOS, 2009, p. 55). Houve também um reforço das normas de vestimenta estabelecidas de acordo com o gênero, cuja transgressão também passou a ser duramente reprimida. Sobre a repressão do travestismo na Bahia do século XIX, Jocélio Teles dos Santos argumenta que era provável que as forças policiais se utilizassem do Código Criminal do Império do Brasil:

O seu artigo 280 prescrevia a prisão de dez a quarenta dias, e multa correspondente “à metade do tempo”, àqueles que tivessem praticado “qualquer ação que na opinião pública sejam considerados evidentemente ofensivos da moral e bons costumes” (Silva, 1859). É possível que, sendo o catolicismo a religião oficial do Estado, a transgressão do vestir-se como o sexo oposto encontrava base de apoio no Deuteronômio 22:5 que diz “a mulher não se vestirá de homem nem o homem se vestirá de mulher, porque aquele que tal faz é abominável diante de Deus”. É revelador que a transgressão a que se refere o artigo 280 fosse definida no âmbito de um comportamento público. Assim, a polícia apoiou-se nesse dispositivo para prender, por exemplo, José Ferreira Pacheco, em 4 de maio de 1853, por se encontrar “vestido de mulher”. (SANTOS, 1997, p. 154).

O autor percebe que a maior parte das pessoas que subvertiam as prescrições de gênero em seu vestuário eram afro-baianas. As pessoas “socialmente marginalizadas” eram também aquelas que mais sofriam com a ação policial (Ibid, p. 156). Como exemplos, Santos traz:

Exemplos desse fato foram as prisões do mendigo Manoel Francisco e da prostituta Carolina Maria Ferreira Maia. Em 22 de fevereiro de 1854, Manoel Francisco foi detido porque “vagava pela cidade vestido de mulher”. O seu travestismo encontrava ressonância numa provável subversão social, já que, como observa Walter F. Filho (1986:40), os mendigos eram vistos tanto pela ótica da piedade, condizente com sua posição social, quanto pela repulsa e intolerância, pois representavam uma ameaça

à ordem social. No mesmo dia da prisão de Manoel Francisco, um registro policial publicado no Jornal da Bahia, afirmava ter sido presa a meretriz Carolina Maria Ferreira Maia, parda, de 17 anos, por ter sido encontrada na rua às duas horas da noite em “trajes de homem”. Note-se que Carolina carregava consigo vários estigmas: a prostituição, o travestismo, o gênero e a cor. (p. 157)

Daí se vê como a construção binária do gênero se apóia sobre uma padronização estilizada dos corpos e suas vestes, de maneira que sua repetição exaustiva através do tempo consolida maneiras de classificação baseadas nessas expressões e as naturaliza enquanto “essência” constitutiva do “ser” de um dado gênero ou outro. De acordo com Judith Butler (2002),

[o] gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um locus de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero. Esta formulação tira a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma temporalidade social constituída. (pos. 3359)

As vestes são uma das maneiras de estilização do corpo sexuado que vem produzindo os gêneros através do tempo. Ou ainda, como diz Baga de Bagaceira, “[a]o entendermos a roupa como uma mídia (conforme CIDREIRA, 2005) – capaz de expressar sentidos, inclusive daquele que a porta – também nos damos conta de como ela afeta nossa dimensão sensível” (CAMPOS, 2019, p. 47). Assim, estar vestida “de homem” ou “voltar a ser homem” marcam a distinção da função feminina da sambadeira, reforçada pelo uso da saia de chita florida e colorida. Clécia Queiroz trata as saias como *parceiras vivas* das sambadeiras, como uma extensão corporal que lhe dá suporte para a execução e improvisação em sua performance coreográfica (2019, p. 176). As saias influem não só em uma percepção estática na impressão da estética feminina, mas também altera a realização do movimento cinético na execução do miudinho, acentuado pelo movimento da saia que marca a cintura da sambadeira e que, solta na parte das pernas, empresta sinuosidade maior ao movimento. A saia também desenha no espaço a circularidade da *roda dentro da roda* gerada pelo giro, ampliando a importância de a saia da sambadeira “ter roda” e “ser comprida”, conforme explicou Dona Mira.

As roupas dos tocadores e puxadores também têm grande importância. Sua função original era de padronizar o grupo e dar uma aparência de

organização. Ademais, têm a finalidade de ser um meio de divulgação, visto que em sua maioria trazem/traziam cores vibrantes (até mesmo neons) e o nome do grupo, contando às vezes com uma foto do grupo, alguma ilustração ou *logo* impressa em sublimação. Entretanto, essa estética, que pode incluir regata de poliéster (lembrando o estilo esportivo ou de abadá) ou camiseta de malha sintética, vem se alterando nos últimos anos em alguns grupos exclusivamente masculinos ou com poucas sambadeiras. Esses grupos têm investido em camisas mais estruturadas de malha composta total ou parcialmente de algodão, com gola pólo, ou em estilo bata, de gola em V, com estampas de padrão colorido muito bem trabalhado, em uma estética que lembra capulanas africanas. Quando não são tão rebuscadas, podem ser camisetas de algodão com alguma padronagem mais simples, como as listradas em branco e alguma outra cor (lembrando o estilo do *malandro*) que vemos abaixo, mas percebe-se a menor presença do neon, bem como do nome ou foto do grupo. Alguns grupos adotam o uso de calças jeans, outros de calça de malha branca. Certos integrantes usam chapéus ou bonés e, nos pés, sandálias de couro, tênis ou sapatênis. Há o esforço por parte de alguns presidentes de grupos de obterem uma maior variedade de fardas, para que seu uso não seja muito repetido nas toçadas.



Samba de Roda Filhos do Caquende em apresentação na Praça Teixeira de Freitas, em Cachoeira.

(Foto retirada da página de Facebook do grupo⁸⁵)

3.2 Festas de largo e frequentadorxs

Como vimos insistindo, xs frequentadorxs são parte essencial do samba de roda. Em Cachoeira, o samba se dá em rezas, carurus, festas de aniversário, batizados, eventos de bairro, ou seja: nas mais distintas comemorações. Em ocasiões mais intimistas, como em eventos familiares ou rezas nas casas das pessoas, a dinâmica do samba é muito particular. Ele pode ser feito por pessoas da família ou amigas, ou pode-se contratar grupos de samba de roda. A “roda” não necessariamente se faz presente devido às limitações espaciais, mas pode haver uma disposição espacial de um pequeno espaço no meio da sala onde pessoas sambam e para o qual xs demais se viram. Ou então, quando o espaço é maior, pode haver diversos grupinhos de pessoas sambando juntas, formando mini-rodas ou nem isso. Nessas ocasiões, impera a intimidade e a brincadeira, como pessoas provocando umas às outras divertidamente e fazendo coreografias engraçadas, sem constrangimentos. Pessoas de diversas idades sambam juntas e há a inclusão de crianças durante todo o evento.

As situações mais emblemáticas e visíveis do samba de Cachoeira, no entanto, são as toçadas em grandes eventos públicos, a maioria dos quais pode ser considerado “festas de largo”. É nestas festas que xs frequentadorxs tomam parte não apenas como fruidorxs, mas como elemento essencial ao evento. Ordep Serra (2009) argumenta que as festas de largo se dão a partir de uma motivação originalmente religiosa e têm um templo como referência se não diretamente espacial, na construção de uma ambiência simbólica. Como já falamos, muitas das grandes festas de Cachoeira partem de celebrações rituais religiosas: Festa de Yemanjá, São João Feira do Porto, Festa de Nossa Senhora da Boa Morte, Festa de Nossa Senhora d’Ajuda... Ainda de acordo com Serra (2009):

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

⁸⁵ Postagem de 02/11/2017. Disponível em:

<https://www.facebook.com/1634947173416324/photos/a.1640154382895603/1992558437655194>

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. (pos. 885)

Cabe a observação que dinâmicas como as descritas pelo autor podem ter como referência não apenas uma igreja, mas também outros templos, como os terreiros de Candomblé e Umbanda nas festas de Yemanjá, por exemplo. Ruth Landes registra, em *A Cidade das Mulheres*, a ocorrência de uma roda espontânea formada por homens na Festa da Mãe d'Água na Feira de Itapagipe, em Salvador, em setembro de 1938:

De repente, um grupo de rapazes surgiu perto de nós, cantando e sambando. Em pouco tempo uma multidão se reuniu num pequeno círculo, comprimindo-se para ver o rapaz que dançava no centro. Os homens vestiam roupas de linho branco ou de cores claras, camisas abertas no peito, e usavam bonés, chapéus baratos de palha, às vezes um usado chapéu de feltro. O calor obrigara muitos deles a tirar o paletó, que traziam ao ombro ou punham no chão. Todos gingavam da mesma maneira, os joelhos curvados e frouxos, o corpo dobrado, a cabeça espichada para a frente, observando atentamente o dançarino. A cabeça deste caía para trás, sobre o pescoço que oscilava como se estivesse quebrado; os braços, agarrados ao corpo, dobravam-se nos cotovelos e as mãos pendiam, vibrantes, dos pulsos. Alguns dos circunstantes acompanhavam-lhe o ritmo batendo ruidosamente nos pandeiros com a palma, as costas e os dedos de uma das mãos. Outros tamborilavam com a mesma eficiência na copa dos chapéus de palha rindo gostosamente. Um deles manjava um instrumento chamado cuíca, que seria originário de Angola, na África Ocidental portuguesa, que produzia um som cru, monótono e um tanto indecente. Os homens riram-se com a cuíca e entoaram uma cantiga dos tempos de escravidão, cujo estribilho era: Deixa a cuíca roncar! E ela roncava, como num êxtase.

Ao primeiro ronco, outro rapaz saltou no círculo, tomando o lugar do primeiro. Dançava dramaticamente, arqueando as costas a ponto de quebrá-las, sacudindo os braços em gestos loucos, encolhendo e esporando as nádegas.

– Isso é que é samba! – disse Édison, tocando-me o braço com entusiasmo. – É o verdadeiro, não os passos arrastados que se vêem nas salas de baile! É formidável! Os negros esquecem tudo quando usam os pés!

O rapaz dançou furiosamente uns dez minutos e a melodia mudou duas vezes. Parecia-me que cada qual dos espectadores gostaria de estar no lugar do dançarino. Finalmente, um dos companheiros fez sinal ao rapaz para que lhe cedesse a vez. Fez-lhe sinal muitas vezes, até que o dançarino acedeu, batendo a barriga no outro, dando-lhe, como se diz, uma embigada. O outro saltou imediatamente para o estreito círculo. Não caíam em transe, mas certamente se abandonavam. Os olhos e os ouvidos dos rapazes estavam presos à dança e à música. (LANDES, 2002, p. 144-5)

Essa passagem é significativa por tratar-se de uma roda espontânea numa Festa de Mãe D'Água, por ser inteiramente composta por homens que sambavam vigorosa e dramaticamente e que inclusive davam-se umbigadas, e cuja performance foi considerada por Édison Carneiro como sendo “o verdadeiro” samba. Este tipo de evento desenrolou-se em uma Feira característica das que se dão nas grandes celebrações de origem religiosa ao ar livre.

Por mais que existam pessoas que não atentem para o lado religioso das festas de largo e mesmo que a maior parte das pessoas as frequentem com a única intenção de se divertir, a maioria das presentes que são nativas ao local têm consciência da motivação original da festa e atribuem algum tipo de valor a ela, mesmo que de maneira vaga (SERRA, 2009, pos. 907). Ainda assim, a parte da diversão tem um peso importante no ritual, e é nela que entra o samba de roda. É ainda Serra (2009) quem postula sobre a natureza dual e contrastante das festas de largo:

De um lado, portanto, ordem, solenidade, circunspeção, recolhimento, decoro, discricção, atitude pública pacífica e reverente, com a atenção chamada para o eterno; do outro, conduta informal e espontânea, sensualidade, irreverência, disposição promíscua e permissiva, atitudes provocantes (de intenção erótica ou agressiva), profusa embriaguez, intermitência de conflitos e tumultos – com toda a atenção voltada para o passageiro. (pos. 935)

As multidões costumam ter um comportamento próprio, mas isso é sempre definido pelo contexto. Nas festas de largo de Cachoeira, há uma profusão de maneiras de portar-se e de viver aquele momento. Como já frisamos, Cachoeira é um pólo turístico na Bahia, com posição de destaque no território do Recôncavo. Além disso é, desde a sua fundação, um importante centro, já tendo sido o segundo porto mais importante cidade do Brasil, segundo Cacau Nascimento (VALE, 2019, p. 58) por ocupar um lugar estratégico que fazia a ligação entre as mercadorias que vinham do sertão (e todo o interior produtor de minérios) e a Cidade da Bahia (Salvador). O porto de Cachoeira, seu centro comercial, sua produção agrícola de cana de açúcar e tabaco, as fábricas alemãs de fabrico de charutos, todas contribuíram para um intenso fluxo de pessoas na cidade e sua consolidação enquanto referência na Bahia. Mesmo depois de seu declínio econômico e periferação, seguiu sendo não apenas um destino turístico, mas uma referência cultural na região. Por isso, nas festas de largo sempre há um fluxo muito grande de pessoas vindas das cidades próximas, principalmente São Félix,

Maragogipe e Muritiba, e a cidade também mantém relações próximas de turismo e trabalho com Salvador. Além disso, há a presença marcante dxs estudantes, professorxs e servidorxs da UFRB, que sempre comparecem em peso durante as festas.

Essa miscelânea de pessoas, costumes e personalidades se reflete na maneira como é vivido o samba de roda nos eventos da cidade. Ainda que sua dinâmica geral seja bastante fluida e acolhedora das diferenças, há momentos de tentativa de uma *regulação mínima* para que a manifestação possa ser bem usufruída pelas pessoas que compartilham daquela cultura local. Por isso, por mais que os passos e coreografias do samba sejam inteiramente diferentes de pessoa para pessoa, seja ela local, estrangeira, ou de outra região do país, a dinâmica da roda e seus turnos é entendida como estrutura básica, que é maleável *até certo ponto*. Nesse contexto, surgem em Cachoeira aquelxs que eu chamei de *organizadorxs da roda*. São essas pessoas que “correm a roda” a seu modo, com a finalidade de manter a harmonia entre xs frequentadorxs para que estes também exerçam, da melhor maneira possível, sua função essencial de sambar. Percorrendo a roda por dentro para abrir espaço, controlando o número máximo de pessoas ao centro, tirando e botando pessoas na roda a depender do tempo de execução do samba e da rotabilidade dxs presentes, encorajando pessoas tímidas e “cortando” as demasiado exageradas, estimulando a bateção de palmas e elogiando com gritos as performances das pessoas, essxs organizadorxs acabam ocupando uma função informal de relevo no contexto do samba das festas de largo cachoeiranas. Elxs se impõem com firmeza e autoridade, e tentam ao máximo conduzir o funcionamento de uma roda não muito lotada ao centro, e sempre mantendo o formato circular. Há quatro destxs que sempre se fazem presentes, e são sempre xs mesmxs: três homens e uma mulher. Outrxs podem também, porventura, surgir, mas tendem a ser cachoeiranxs que têm suficiente intimidade com a manifestação cultural à moda local, e uma paixão enorme por ela.

Eu entrevistei Jorge Lima, de 47 anos, filho de Dona Mide (que foi mencionada na seção sobre a saída da Esmola Cantada para a Rua Manoel Vitória). Dono da loja de móveis, eletrodomésticos e papelaria J. Lima, ele é um dxs “organizadorxs da roda” que sempre está presente nos sambas de largo cachoeiranos. Sua irmã Romélia é professora do município e coordena o grupo infantojuvenil Raízes do Ébano, de arte e danças afrobrasileiras. A família Lima é bastante conhecida na cidade. Abaixo, reproduzo a transcrição integral da entrevista, na qual Jorge fala de sua experiência enquanto frequentador de festas de largo desde pequeno e também dá suas opiniões e análises sobre a dinâmica da roda e a forma como se dão os eventos deste porte em Cachoeira.

3.2.1 - Entrevista com Jorge Lima em 02/07/2020

(Legenda: L= Letícia; J= Jorge)

L- Quais são as suas primeiras lembranças, assim, que você tem do samba de roda, de criança? J- Eu tenho uma vasta lembrança de que na minha adolescência eu sempre participei desses eventos, tanto samba como outros tipos de danças. Eu sempre fui bem participativo, entendeu? Aí eu me vejo assim hoje que eu vim da minha adolescência nesse ritmo onde, hoje em uma idade um pouco acima, eu ainda continuo mantendo as tradições. L- E na sua família? O samba era parte da vida da sua família? Como é que era? J- Sim, sim, sim, sem sombra de dúvida. Desde os meus pais que, até uns anos atrás, tem fotos em outros lugares da minha mãe sambando em palcos, em shows, como o de Viola de Doze, ela participou sambando com os dançarinos do Viola de Doze e tudo mais... Aí criou uma certa raiz. L- Entendi... Então sua mãe era sambadeira? J- Era sambadeira, não podia ver um pandeirozinho batendo, que ela tinha que fazer parte desse som, desse ritmo tão envolvente. L - E ela fazia parte de algum grupo, ou ela ia assim, pra vários grupos? J- Não, não, não... Ela sempre foi admiradora de festas. Onde tinha samba, ela fazia questão de estar presente e fazendo parte, tanto sambando no centro das rodas ou batendo na palma da mão, ela sempre era participativa. L- E aí ela levava vocês desde pequenos pro samba? J- É, ela levava a gente para a gente ir tendo no sangue essa prática de sambar... e se divertir, principalmente. L- Geralmente, era em evento, assim, grande, aberto? Ou era reza, essas coisas? J- Geralmente... os dois, né. No caso, rezas também nós acompanhávamos, mas ficávamos mais um pouco retraídos. Mas nas festas de largos nós tínhamos uma grande participação no samba, dentro do centro das rodas. L- Na sua opinião, como é que funciona a roda em si, a dinâmica da roda, né? J- A roda em si, era para ser seguido uma determinada regra onde determinava uma quantidade de sambadores, aí saindo um, entrava outro. Mas hoje em dia devido ao grande número de admiradores do samba, aí tá mais um pouco bagunçado, porque as pessoas não têm paciência de esperar para, a sua vez, ele entrar na roda. Aí acaba fazendo um tumultozinho gostoso que se forma o samba mesmo, de raiz. L- E, na sua opinião, tem que ter alguém pra botar ordem na roda? J- Veja bem, sempre-sempre aparece, mas ele não consegue até o final, porque as pessoas acham que está demorando de entrar na roda. Aí outros invadem, outros chegam também, em outros grupos, também, vão sambando, entrando, e misturando, e fica um clima até gostoso, viu? Mas eu não vejo tanto a necessidade de ter essa pessoa, mas sempre aparece. Mas ele não é designado pra isso. Mas sempre

aparece um que tenta melhorar, pra fazer tipo uma roda. Mas... tem pouco sucesso nisso aí. L- É... Eu já te vi tentando organizar, você e outras pessoas, que são da cidade, que às vezes num evento grande muitas vezes tem gente de fora, né, que não entende como funciona, eu acho... Não sei se até o pessoal da cidade também faz isso de ficar entrando na roda ao mesmo tempo..? J- É, geralmente depende muito das pessoas que estão ao seu redor, entendeu? Porque eu mesmo não costumo... Eu, meus irmãos e minhas irmãs costuma sempre a tentar organizar. Mas no final sempre tem aquela velha bagunça gostosa que chama-se a mistura de todos os ritmos. Assim, um sapateado muito, vamos dizer, empolgante. L- E como é que, pra você, é o samba do homem e o samba da mulher? Tem alguma diferença, o jeito dos dois sambarem, ou..? J- Na verdade é como se fosse distinguir pelo molejo, né? Que o homem tem um molejo mais duro, né? E a mulher tem um requebrado mais sensual e ela tem tendência a ter um molejo melhor do que o do homem. Mas, de vez em quando, aparece uns homens mesmo que também bate rente-rente com elas. L- Massa. E o quê que você espera de um bom samba? J- Veja bem, em Cachoeira, principalmente, que é uma das cidades que preservam o samba, teria que os gestores valorizar mais essa questão de financeiro do samba. Porque o samba exige esforço físico, mental, e eles não são tão valorizados financeiramente. Por que a maioria dos sambas têm acima de 15 componentes, fora as sambadeiras. Então torna-se um ritmo que fica bastante, assim, vamos dizer, cansativo para eles, e os gestores querem pagar valores que são conhecidos como irrisório mesmo, entendeu? Porque vêm bandas que não se esforçam tanto e tem cachê de 100 mil, 200 mil, enquanto o samba, os gestores querem pagar dois mil ou três mil reais, onde devido à quantidade de pessoas, *eu acho*, na minha opinião, pouco. Eles deveriam rever essa parte financeira em prol do samba de roda. L- E tem uma diferença muito grande entre antigamente, como que era, e hoje em dia, na sua opinião? J- Em que sentido você fala? L- Os eventos, o próprio samba, o ritmo, a apresentação... J- Ah, tem, porque hoje, principalmente quando é festa de largo, principalmente, eles disponibilizam pouco tempo para o samba se apresentar. E quando chega uma determinada banda de outro estado, aí que eles acabam o samba antes da hora. E isso é um fato que tem que ser revisto também. L- E antigamente era samba mais, assim... a noite toda? J- Era maior o tempo que o samba tocava nas festas. Agora os organizadores, quando o samba começa a tocar, eles reduzem o espaço de tempo para 30 minutos, 40 minutos, porque tem outra determinada banda que já chegou. L- Que não necessariamente é de samba... J- E isso fica muito reduzido o horário, onde nós temos bastante espera para ver o samba tocar, e quando ele começa, tem que terminar mais rápido do que o tempo proposto. L- Você tem amigos e amigas que gostam de sambar também? Como é que é, assim? J- Ah,

inúmeros, inúmeros. E tenho, assim, pessoas que quando eu estou presente, eu sempre os vejo. E vale ressaltar nome, né, porque eles são sambadores e são admiradores. Como Tota, como Carla, como Netinho, como Ivan, um amigo meu chamado Ivan. Rai... Então estamos sempre, no caso, apoiando os eventos de samba. L- Entendi. E o que você sente quando você tá sambando, quando você tá no samba? Quais são as melhores coisas... J- Ah, sim, em primeiro lugar a união, né? Porque a gente revê diversos amigos, se põe em lugares em que, amigos que você não vê há tempos, você revê em rodas de samba, em lugares de samba... Não só aqui na cidade de Cachoeira, né, porque tem Maragogipe, tem Coqueiros, tem São Félix, que também é muito forte essa questão do samba lá. L- E você viaja pra essas cidades? O pessoal também vem pra cá..? J- É sim. Quando fala em samba são várias cidades que se reúnem, né, como Cachoeira, São Félix, Muritiba, Mangabeira. Até Cruz das Almas, também, proporciona bastante encontro de amigos, tanto local como de outras cidades. L- E você percebe alguma diferença entre os sambas dessas cidades, ou é tudo parecido? J- Eu vejo assim, porque o samba de Cachoeira e São Félix tem uma rítmica, eu acho, mais, no caso, mais harmonioso do que as outras cidades. L- Entendi. É o quê? Ele é mais corrido, ou menos...? J- Em termos de ritmo. Porque, assim, ele toca... tem ritmo mais acelerado e tem ritmo mais lento, como... Ele tem um nome, é que agora não me lembro. L- Barravento. J- É! Você também tá dentro do contexto, e você também é observadora! Você agora tirou a palavra da minha boca, porque a mente agora não funcionou! [risos] L- E você prefere o Barravento ou o Corrido, ou... J- Eu me enquadro em todos os dois. Porque na hora que nós estamos lá a empolgação é tanta, o ritmo é tão contagiante que nós costumamos a nos envolver com todos os dois ritmos. L- Entendi! Acho que é isso... Tem mais alguma coisa que você queira falar sobre a sua opinião do samba de roda de Cachoeira..? J- Apenas, é como eu ressaltai antes, que os gestores tenham mais consciência e que valorize mais o samba de roda, porque ele requer muito esforço, tanto físico quanto mental. E fora as sambadeiras que fazem o complemento do samba de roda, que elas enfeitam o bastante uma roda de samba. L- E qual você diria que é a importância do samba na sua vida? J- O samba, além de ser cultural, né, que hoje torna-se patrimônio, hoje é patrimônio, e ainda envolve não só adulto, como crianças e adolescentes também estão envolvidos e gostam desse ritmo empolgante.



Jorge Lima organizando a troca de turno dxs sambantes na roda do samba de largo no São João - 24/06/2019 (foto da autora)

*

*

*

3.2.2 “Quem samba fica, quem não samba vai embora”

A população cachoeirana que gosta de samba já sabe e faz coro da principal reclamação dxs grupos de samba de roda: os baixos cachês e o pouco reconhecimento dentro dos grandes eventos, por vezes relegando ao samba uma posição secundária e priorizando sempre as grandes bandas e artistas da moda do momento. De fato, são essas grandes atrações que atraem multidões para as festas de grande porte na cidade, principalmente o São João. Um dos mais conhecidos da região, assim como o de Cruz das Almas, o São João de Cachoeira lota a cidade, com um fluxo enorme de pessoas vindas de várias cidades do entorno e também de Salvador. As grandes atrações conhecidas em todo o país que passaram pela cidade nessa festa incluíram, em 2019, Luan Santana, Ferrugem, Calcinha Preta, Devinho Novaes e La Fúria. Ainda assim, o samba é tradição do São João Feira do Porto, e ocupa esse lugar de “raiz” da festa para xs moradorxs da cidade, ao lado das bandas de forró “pé de serra”. A prefeitura contrata os grupos mais ativos da cidade, como o Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, Filhos da Barragem, Filhos do Caquende, Semente do Samba e também o Filhos de Nagô, de São Félix. Também há, por

vezes, a apresentação do grupo Samba de Roda Filhos de Iamim, grupo menos ativo que costuma se apresentar mais nesta festa. A prefeitura paga cachês baixíssimos, como disse Jorge, o que é uma reclamação generalizada dos grupos de samba de roda, conforme coloca Meire da Esmola Cantada:

[...] a nossa queixa, a questão maior, é a falta de reconhecimento no valor dos cachês. Porque a gente fica muito triste, não é?, em comparar. A gente vê que é uma forma de manter... A gente gostaria que tivesse um reconhecimento maior nos cachê até pra ajudar a gente a manter. Porque não é fácil manter o grupo, né? A gente sabe que tem jovens. A gente faz uma apresentação, o cachê é tão pequeno, que na divisão... é muito complicado. A gente precisa... Não tem um convênio pra melhorar os equipamentos dar o melhor pra o grupo, e a gente não consegue, né. Não tem aquele reconhecimento. A gente gostaria que os gestores olhassem.

O Samba de Roda de Dona Dalva (Suerdieck) se recusa a tocar nestas condições, e vem há anos mantendo sua posição neste sentido, não integrando a programação nos palcos oficiais do São João Feira do Porto. A Casa do Samba de Dona Dalva tem uma programação própria paralela à oficial da prefeitura, e fica lotada apesar do pouco espaço, por ser a sambadeira referência nacional do samba de roda. Também durante a programação da Feira do Porto, na hora do samba, um número considerável de pessoas participam, e algumas vão para Cachoeira na intenção mesmo de cair no samba, como foi o caso do nosso “sambante A” do primeiro capítulo (aquele que passou horas seguidas sambando, mesmo que sozinho, no aniversário da cidade). Tempos depois, descobri que ele é de Maragogipe e faz questão de vir em todos os eventos nos quais tem samba em Cachoeira, um exemplo dessa rede de amigxs que gostam de samba e se encontram nas diferentes cidades do Recôncavo, da qual fala Jorge. É interessante notar que Jorge se refere aos homens que sambam na roda como *sambadores*, o que demonstra ainda outra acepção/uso do termo, que aí já não se restringe a ser integrante de grupo, puxador ou tocador. *Sambador*, na fala dele, é qualquer pessoa que faça parte do samba, seja como integrante do grupo, seja integrando a roda.

No dia 24 de junho de 2019, fui à Casa do Samba de Dona Dalva acompanhar a programação de lá. Com muitos turistas de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e outras cidades, e também com cachoeiranxs e são felistas, a casa estava cheia. O grupo Resgate do Samba, do Ponto Certo (localidade da Lagoa Encantada) organizado pelo sambador Bira, recém-composto e ainda com poucas oportunidades de tocada, foi chamado para tocar. Um dxs presentes na roda, que salvo engano era de Salvador e que sempre frequenta o São João de Cachoeira, estava usando um chapéu de aba curta, bem justo à sua cabeça. Ele sambou no

meio da roda e, como forma de encorajar as pessoas a fazerem o mesmo, passou a tirar o chapéu e colocá-lo na cabeça de outra pessoa, que então passaria ao centro para sambar. Algumas pessoas sambavam rapidamente e logo devolviam a ele o chapéu; ele então colocava-o sobre a cabeça da próxima pessoa que deveria sambar ao centro da roda. Percebendo a dinâmica, as pessoas passaram a elas mesmas darem a “umbigada” com o chapéu, escolhendo alguém presente para substituí-lo a partir da colocação do chapéu.

Houve algumas pessoas que não quiseram sambar e então recolocaram o chapéu posto em suas cabeças na de alguém próximo; a maioria, no entanto, participou da dinâmica, algumas pessoas com performances mais extensas ao centro da roda, outras mais rápidas. Eu também participei, corri a roda, fiz meu sapateado e passei o chapéu para a próxima pessoa. Havia também pessoas que entravam na roda para sambar junto à pessoa que estava com o chapéu (não mais de três por vez), ditando elas mesmas quando iriam passar ao centro da roda. Em dado momento, o grupo de samba de roda cantou um samba que dizia “eu nunca vi mulher de chapé”, em diálogo com a dinâmica posta em prática na roda, que incluía tanto homens quanto mulheres sambando com o chapéu.

No palco principal da Feira do Porto, armado no Jardim Grande, tocava o grupo Semente do Samba. Após sua apresentação, foi a vez do samba de roda Filhos do Caquende. Neste momento, havia muitos cachoeiranos presentes, e logo uma roda foi formada. Nela estavam todos os quatro “organizadores de roda” costumeiros, a um só tempo. Deu-se, então, uma cena muito interessante. Um deles começou a sambar com uma senhora ao centro da roda, ele com as pernas bastante arqueadas e em movimentos de circundar a senhora, virado de frente para ela, com os braços semiflexionados e as mãos descansando nos quadris, abrindo e fechando os braços em um movimento que lembrava um bater de asas, como que cercand-a. A mulher sambava seu samba miudinho, não mantendo muito contato visual com o homem com quem sambava. Uma outra mulher passou ao centro da roda, entrando na frente da que lá estava, substituindo-a, e Jorge logo “liberou” a área, conduzindo com os braços abertos a senhora que havia sido substituída para tornar a compor a roda. A nova sambante já tinha um samba mais aberto e sacodido. Tão logo entrou na roda, um outro rapaz deu uma “pernada”, como que num golpe de capoeira, para cortar o homem que estava na roda e substituí-lo. Este novo rapaz tinha um samba miudinho em torno da sambante, que sorria e se divertia no meio da roda. Ele sambava percorrendo o espaço em torno de seu par como que ‘correndo’ em direção anti-horária dando pisadelas no ritmo do samba de maneira graciosa, no que imagino seja algo similar ao que Clécia Queiroz (2019) chamou de “passinho” (p. 166).



Sambante dando uma “pernada” para cortar o outro e assumir seu lugar ao centro da roda, 24/06/2019
(foto da autora)

Em seguida, uma outra mulher adentrou a roda com um dos braços dobrados ao lado da cabeça e o outro na cintura, circundou a que lá estava, ao que Jorge fez seu gesto com os braços para que ela saísse. Apenas a nova sambante começou a sambar com o rapaz, um segundo organizador da roda “empurrou” os dois com os braços abertos e as costas viradas para eles, para fazer espaço para que ele pudesse sambar com sua filha. Os dois passaram ao centro da roda, a menininha de seus dez anos sambando com muita agilidade e concentração e seu pai sambando um samba requebrado, com “quebradas” fortes para um lado e para o outro (como se fosse cair), então passou a dar uns pulinhos cruzando uma perna em frente da outra para depois voltar ao sapateado ágil circundando sua filha. Jorge então o interrompeu para dar lugar a um menininho que devia ter por volta da mesma idade da menina que sambava, estendendo um dos braços como que em vênica. O menininho foi empurrado ao centro por uma das organizadoras da roda. Mal entrou, um outro homem de chapéu entrou também, querendo sambar com alguma mulher da roda, e foi prontamente expulso com um empurrão da organizadora da roda. O menininho fazia um sapateado pisadinho e tinha os braços esticados em frente ao corpo, balançando-os para um lado e para o outro. Em seguida, a irmã da menininha que sambava ao centro entrou na roda e xs três ficaram sambando juntxs. A organizadora tentou convencer um outro menino, aparentemente um pouco mais velho, a entrar na roda também, mas ele se negou firmemente. Alguns dos sambantes que já haviam

estado no centro da roda e se comportavam como organizadores imitavam o jeito de as crianças sambarem.



“Organizadora da roda” expulsando “intruso” para que as crianças sambassem ao centro,
24/06/2019 (foto da autora)

Jorge entrou na roda com os braços abertos e “arrebanhou” as crianças da roda, dando espaço para o senhor de chapéu sambar com a primeira senhora que descrevi nesta cena. Com encorajamentos de Jorge fazendo movimentos com os braços para cima para que caprichasse na performance, ele botou as mãos sobre o chapéu na cabeça e, com as pernas abertas, passou a sambar encostando o corpo no da mulher e colocando e tirando as mãos de suas costas. Foi tirado da roda rapidamente com algumas vaias, “ou, ou, ou!” censurando sua performance, e então outros pares entraram. Em um dado momento, um rapaz que sambava com uma mulher ajoelhou-se em reverência a ela. Em outro, um dos organizadores sambava fazendo o gesto de abrir e fechar os braços flexionados e, de súbito, tomou os braços da companheira e dançou com ela uma dança como se fosse um arrocha, arrancando risos da roda. Foi logo posto para fora por Jorge e outro rapaz. Pouco depois, entrou para sambar com outra mulher, ajoelhou-se e tocou sua cabeça em um gesto imitando o tirar de um chapéu, e então circundou a mulher, movendo-se com um pé no chão e a outra perna flexionada sem tocar o chão, levantando-a e abaixando-a em movimentos cortantes similares ao corta-jaca/separa-o-visgo, porém verticais e sem movimento lateral (como se fosse dar um pisão no chão, mas sem nunca encostar nele).



Um dos “organizadores da roda” corteja sua parceira de samba no centro da roda, ajoelhando-se e imitando o gesto de tirar o chapéu enquanto ela olha sobre os ombros com as mãos nos quadris.

24/06/2019 (foto da autora)

Então, o senhor do chapéu cortou este rapaz passando em sua frente tendo o chapéu na mão e o braço estendido, pôs o chapéu na própria cabeça e começou a sambar de forma jocosa, se balançando todo e colocando a mão sobre o chapéu na cabeça. Um dos organizadores da roda cortou-o tomando para si o chapéu, ao que ele entendeu e saiu do centro da roda. Logo depois, um outro rapaz tirou o chapéu da cabeça daquele que sambava, indicando que o estava cortando da roda, devolveu o chapéu ao seu dono e tomou o lugar ao centro da roda com a mulher que lá estava.

Nessa cena, há diversos elementos interessantes para serem notados. Um deles é a jocosidade na performance de alguns homens ao sambar, algumas tão bufonas que são censuradas, principalmente quando tornam-se muito escancaradas ou encostam nas mulheres que estão fazendo par com eles. Os organizadores estão sempre atentos e ativos, certificando-se que saia quem tem de sair e que ninguém monopolize a roda, além de encorajar palmas e outras interações. Vale notar a diferença das dinâmicas de um espaço para o outro: no samba na Casa do Samba, as pessoas passavam a vez dando umbigadas ou “passando o chapéu”; já no largo, não se passava a vez, mas se tomava o lugar, através dos “cortes”. Lá, deu-se também uma dinâmica com um chapéu para a troca de turno ao centro da roda, mas obedecendo à lógica do corte: tomava-se o chapéu da cabeça do outro para que se pudesse passar ao centro.

Cabe ressaltar também que o formato ideal neste ambiente era de que houvesse um casal, marcadamente composto por um homem e uma mulher, sambando na roda. Ademais, houve o encorajamento para que o menininho fizesse par com a menina que sambava na roda, substituindo seu pai. Assim, foi estimulada a adoção de um certo *ethos* por parte do menino, posto na roda pela única “organizadora” mulher. Quando a outra irmã entrou, não tiraram a que lá sambava primeiro (provavelmente por se tratarem de crianças), mas a organizadora tentou convencer um segundo menino novo a entrar na roda, provavelmente para fazer par com a menina que entrou e assim “equilibrar” a performance. Apesar de geralmente entrarem na roda com o apoio de algum/a adultx, é comum que as crianças sambem nela e a componham. Neste caso, não se trata de um “ensaio” para uma performance amadurecida posterior, mas de uma participação efetiva que se dá desde pequenx, em consonância com o que Jorge Lima disse em sua entrevista.

Vale dizer também que, apesar de na festa de largo perceber-se o privilegiamento do samba feito em par de homem e mulher ao centro da roda, este não é o único formato adotado. Às vezes há uma só pessoa na roda, em outras há dois ou três pares. Há pares que dançam em diálogo “harmonioso”, e outros em que se dá como que se fosse uma cena de “perseguição amorosa”, com o homem “correndo atrás” da mulher e esta “fugindo” à sua frente, fazendo expressões faciais de provocação ou desdém ao olhar para ele por sobre os ombros, por vezes colocando a mão na cintura balançando os quadris e os ombros. Os pares não necessariamente são formados por homem e mulher. É muito comum ver pares ou até grupos de três ou mais mulheres que entram juntas para sambar na roda. Já presenciei também momentos em que uma mulher ajoelha-se para cortejar a outra que está sambando com ela. Há performances em que duas mulheres dançam em diálogo coreográfico “de casal”, outras em que se parece encenar uma “competição” entre as duas, aumentando-se progressivamente a amplitude dos movimentos e a frequência dos requebros e rebolados. Como vimos no primeiro capítulo, há homens que sambam juntos, geralmente em rodas menores. Uns tem um movimento corporal mais rígido, outros mais quebrados; uns fazem o miudinho enquanto outros improvisam performances chamativas ou engraçadas. Fato é que, em Cachoeira, os homens têm uma relevância muito grande dentro da roda. É ponto pacífico que homens e mulheres sambam no pé e, segundo Jorge, alguns homens têm uma performance na execução do samba que é “rente-rente” com a das mulheres.

Um desses é Tikal Babado, do qual já falamos desde o primeiro capítulo. Presença certa nos sambas de Cachoeira e São Félix, Tikal samba desde pequeno, e tem uma paixão especial por dança, de vários estilos. Hoje com 59 anos, ele se assumiu *viado* com 15 anos,

idade com que começou a “badalar na noite”. Com relação à homossexualidade, contou que em Cachoeira “o pessoal não aceitava, [mas] não criticava. Via e se calava. Hoje em dia não. Hoje, se a gente passar, dá churria. Naquele tempo, olhava e dava risada. Que não achasse bem, não concordasse, mas também não atirava pedra. Não avacalhava. Hoje, eles querem bater e matar”. Tikal já pescou na maré e vendeu peixe na feira, trabalhou “carregando pão na cabeça” para uma padaria, morou em Salvador e dançou muito nas boates de lá. Passou a vestir-se com saias, vestidos, lantejoulas e maquiagem colorida depois que viu Ran, estudante transgênera da UFRB, fazendo isso e sentiu-se inspirado a fazer o mesmo. Ele, que é vidente e trabalha na Umbanda em sua própria casa, na periferia de São Félix, é assíduo frequentador das missas nas igrejas católicas de Cachoeira e também frequenta o Centro Espírita de São Félix. Tikal é altamente espiritualizado e fascinado com o Mistério da vida, que está em tudo, inclusive na roda do samba e suas movimentações.

Em conversa intitulada “Cosmologia bantu: interações, tradução, ritmo e força vital”, Tiganá Santana (2020) discorre, convidado pelo grupo África nas Artes (UFRB), sobre a noção de ritmo enquanto organizadora da cosmologia bantu-congo. O linguista, filósofo, violonista, cantor e compositor explica que, em kikongo, “kumu” quer dizer ritmo e “kuma” lugar; causa (assim como “kiamo”). A característica polissêmica da língua demonstra uma cosmovisão múltipla segundo a qual ritmo é, a um só tempo, lugar e causa. Assim, segundo o pesquisador, o ritmo serve como uma plataforma que, vista de fora, aparenta regularidade, mas é composta inteiramente por variação. O ritmo, portanto, seria uma regulação, não uma regularidade (conforme se entende na concepção ocidental); ele “resguarda o vazio, a presença da ausência”. Santana destaca que Léopold Senghor defendia que “pensar sobre algo é dançar algo”. Dançar, segundo Tiganá Santana, “dançar a partir de um determinado corpo, a partir de um determinado repertório, é aquilo e é *necessariamente* outra coisa que, em geral, a gente não sabe”. Ele destaca também a importância do movimento/pensamento circular, como na roda do samba, na qual os movimentos são parecidos mas nunca os mesmos, e são vivenciados por “corpos que se interrelacionam que são íntimos desses círculos, que são íntimos dessas movimentações”. Assim, se entende a ideia expressa anteriormente por Yasmim Mascarenhas, Mestra Ana Olga e tantas outras quando dizem que, dentro de uma roda composta por várias pessoas, sambar é uma experiência terapêutica e de reflexão, pois “há um pensamento em relação ao corpo, ao tempo que há o corpo como o próprio pensamento,”. Santana também coloca que:

... corpo é o samba, o samba é o corpo. [...] Essa gestualidade é aquilo e são muitas outras coisas. Porque, insisto, a cena, que em larga medida é o mundo em presentificação, são tessituras. E não há uma performance mais relevante do que outra, porque as performances são relacionais. E a partir daí é que o “dingo dingo”, portanto esse contínuo de coisas que se dão, de sentimentos que se dão, de forças que se dão, de ontologias que se dão... Aí o “dingo dingo” se dá. O “dingo dingo” é e pode ser essa experiência de continuum porque são muitas coisas. A única possibilidade de se ser contínuo é justamente por meio do diverso. E é por isso que, enfim, em larga medida, o próprio Méchonique fala de uma tradução que se renova. A tradução se renova porque ela se liga a essa ideia de ritmo, que traz sim uma regulação, mas não é regularidade. Traz regulação porque as experiências humanas em geral são experiências de regulação [...] Agora, dizer que essas regulações implicam homogeneização, achatamento, ou somente uma referência sistêmica pelo que está fora dessa operação, aí é uma outra coisa. [...] Todas essas proposições categóricas levadas ao extremo são coerentes com uma proposta de dominação. É por isso que eu recusei um pouco falar, hesitei um pouco em falar dessa ideia de [o samba] ser dono do corpo ou não. Porque é como se houvesse algo que dominasse essa outra coisa, e não encontros que se dão. Que se engastam, se desgastam, se simetizam, se assimetizam, e por aí vai. (SANTANA, 2020, 1h:52min:13seg-1h:55min:50seg)

Tendo em mente essas considerações, transcrevo trechos de uma longa conversa que tive com Tikal, que passeou pelos temas mais variados. Aqui, foco nas partes em que falamos especificamente do samba de roda. Trago esta transcrição para fechar o último capítulo desta dissertação pois creio que ela contempla os diversos pontos abordados ao longo deste trabalho e, de certa forma, balizou a organização desta dissertação. Nela, Tikal toca na questão do olhar sobre o samba, das diferentes formas de se sambar o Barravento e o Corrido, nas questões de religiosidade e espiritualidade que compõem e atravessam o samba, determinando as situações em que ele é feito e influenciando na maneira como ele é sentido e expresso corporalmente, e considera também o aspecto terapêutico do samba que envolve corpo, mente e espírito. Aborda os contatos iniciais com o samba desde criança em eventos religiosos, fala sobre repertório, instrumentos e levadas rítmicas, sobre a valorização dos grupos de samba de roda, sobre a indumentária dos grupos, sobre a questão de gênero na roda. Tikal trata das questões com profundidade de consideração, como alguém que tem anos de experiência e astuta observação das dinâmicas de São Félix e Cachoeira. Comenta os assuntos com criticidade, sendo uma voz importante e altissonante neste trabalho. Além disso, Tikal e seu movimento trazem a força daquilo que foge, que dança na síncopa, que escapa à fixidez, que desafia a palavra, o ‘terceiro elemento’ que nasce da junção das forças genitoras e que é ‘elo’, é uma e outra e ainda uma terceira – o Mistério.

3.2.3 - Trechos de entrevista com Tikal Babado em 23/05/2019
(Legenda - L= Letícia. T= Tikal)

L- E o samba, como é que você acha que..? T- Ah, o samba é um estilo muito gostoso, que eu amo. O samba, eu comecei... Eu nasci dentro do samba, né? Aí eu era criança lá onde eu moro, lá na região, tinha os caruru, né. As festas de bairro. E sempre teve samba. Aí eu nasci no samba. Como tem a música: “eu nasci no samba, não posso negar”. Porque o caruru; de noite tinha as festas que a gente ia pra roça, e era radiola de bateria, aí tinha o cavaquinho, pandeiro, e sempre foi samba. Então o samba é uma coisa que veio no sangue, tá entranhado no sangue, não tem pra onde correr. Outros estilos veio depois, outros estilos eu conheci depois. Mas eu aprendi no samba. Até mesmo no axé, né, que tinha os Candomblé e depois tinha que botar o samba de roda, nos axé. Sempre foi assim. L- Mas era mais ligado, os sambas que você se criou, lá, de criança, era samba de caruru. T- Samba de caruru. Mas vem ser tudo samba. Porque os instrumentos eram os mesmos. Pandeiro, cavaquinho. E é samba mesmo, de você sapatear e sambar. Que o pessoal diz, “Ah, o samba é no pé”. Mas cada um samba como se identifica, como gosta. Mas o samba é um mistério, que eu não entendo, assim... Tem que entrar na espiritualidade pra saber como é que começou o samba, como veio. Porque esses estilos de... é um mistério, vários estilos [...] Nós é que vegetamos. Porque vegetamos? Porque a gente dança, a gente brinca, a gente samba, e não pára pra ver de onde veio, o valor da coisa, do samba de roda. O pessoal [deve] valorizar mais ainda. Investir mais no samba de roda, então é um estilo bonito, muito bom. E eu digo sempre: o que eu puder fazer pra ajudar, eu faço. Que hoje, tanto samba aí se acabando. Se acabando por falta de apoio, falta de investimento. E as pessoas também com falta de garra. Precisa se unir, se lutar. L- E como era pra você o samba quando você era mais novo? Você acha que mudou alguma coisa? T- Ah, mudou. Com certeza. Mudou os instrumentos, que não tinha esses que tem hoje. Hoje tem mais instrumento... Tem mais participação do pessoal, que antigamente, era samba, não tinha participação em massa do povo. L- Ah, tipo apresentação pública. Era mais coisa de caruru... T- De caruru, era, assim, coisa. O samba não era bem divulgado. Hoje o samba é bem divulgado. Até a Casa do Samba ia ser em Cachoeira. Mas aí conseguiram lá, Santo Amaro ganhou. Eu nunca fui lá, eu não sei porque, eu tenho uma coisa assim com Santo Amaro. Eu ia a muita festa lá, cidade muito violenta. Aí nunca mais fui em Santo

Amaro. Mas eu quero ir lá na Casa do Samba, pra ver como é. Mas o pessoal de Santo Amaro vem sambar aqui, eu sambei junto com o pessoal aí, lá na ponte, tinha uma gravação aí sobre samba de roda. O povo de Santo Amaro que gravou. Foi muito bom. Porque o povo samba muito [lá]. É igual Maragogipe. Eu fui no Carnaval lá, lá tem um bocado de samba, muito samba de roda em Maragogipe. Foi, sambei lá; eu não sabia que tinha tanto samba assim, que o pessoal gostava. Que as baianas fechavam no samba de roda. É você vivendo e aprendendo.

L- E você acha que tem diferença do samba de Cachoeira pro de Santo Amaro, pro de Maragogipe? T- É samba, né. Estilo, samba corrido, só muda isso aí. Mas tudo vem ser samba. Tudo samba, samba no pé. Mas tem um samba que eu já sambei há um mês, Filhos da Barragem. Um samba mais acelerado, mais corrido. Aí tem outros mais... mais maneiros. Mas tudo vem ser samba. Aí, eu falei pra você, é o mistério: cada um no seu mistério. L- E você gosta mais do corrido ou do..? T- Eu gosto de todos os dois. Mas eu gosto mais do corrido pra fechar, né, pra soltar a franga. Mas se tiver cansado, né... L- Entendi, depende da disposição. T- Da disposição. Mas samba é gostoso, samba tem uma vitalidade, dá energia, dá saúde. Aqui em São Félix tem dois sambas, aí eu vou. Frequentava muito anos samba de roda, sede [dos grupos]. E até hoje eu vou. O Nagô, o de Seu Geninho. O mais antigo é de Seu Geninho, do que o de César. César é mais novo. O de Seu Geninho é de, ó... [estala um dedo contra o outro pra dizer que era de muito tempo atrás]. Me lembro que eu ia no carro, nos samba aí, ó, nessas cidades, sambar. Pra Santo Amaro, viajava. A idade que chega, né. Não tenho mais disposição. Mas é assim, então, o samba tá aí, e vai continuar. De geração pra geração. Né, vai dar continuidade, porque vêm os sucessores. Isso é mistério: nunca acaba, nada acaba. Que a gente vive no mistério. Tinha aqui, na Quarta dos Tambores, que é uma coisa que também deixou saudade, tinha um samba de enxada, de Cruz das Almas. Tu chegou a ver? L- Não. É massa! T- Samba de enxada! É um mistério! Nunca vi. Não sabia que existia. Isso é em Cruz das Almas. Tem lugar que tem essas culturas, o povo, que tá até hoje. Eu perguntei 'o rapaz: "Como é isso aí?", ele: "Foi do meu tataravô, meu bisavô..." Aí pessoal não deixou morrer a tradição. É interessante. Não deixou morrer a tradição. Samba de enxada. Na enxada. Já pensou? É diferente do pandeiro! Rapaz, é um mistério. Quer ver também, eu vi um samba tão bom, que veio um lá, de Saubara. É samba diferente, um negócio diferente, mas samba também! Achei tão interessante o samba, os instrumentos. E samba gostoso. Bom mesmo, o samba. É tão mistério, isso é um mistério.

[Sobre a dança e como ele sente cada dança diferente]. O samba mesmo é uma coisa que mexe muito comigo. É uma coisa que eu não sei nem explicar, eu sinto uma coisa muito forte, assim. Acho que é porque tem a ver... Acho não, é porque tem a ver, os instrumentos, com minha espiritualidade. Aí me balança muito. Tem um mês, eu tava sambando aqui, pessoal disse: você tava transformado! Mas também, tem o axé, que eu gosto! Tem umas músicas antigas que mexem comigo, umas músicas românticas... Tem música que mexe! É igual o samba. Tem um rapaz, eu não sei que música que é, ele no Samba da Barragem, que tem uma música que ele cantou aqui no dia... Não sei, não peguei. Ia até perguntar a ele... porque o repertório é grande. Mas tem uma música que ele canta, uma música linda, que mexeu comigo, no dia que tava no samba de roda, não consegui lembrar. L- Mas você lembra sobre o que que falava, mais ou menos? T- Falava sobre amor. [...]

Você acha que a dança do samba, em geral, é diferente pro homem e pra mulher aqui em Cachoeira? T- Não. Eu acho interessante aqui, muito, que aqui todo mundo se une, no samba, né, mulher, homem, independente do sexo. Ô, dentro do samba, badalo, festa, se tem um samba, todo mundo vai sambar, juntos e misturados, independente do que o povo ache ou deixe de achar... Mas o que balança no momento, o que age quando você quer sambar, a influência no momento do samba... Que é uma influência que tem. O que gira assim no momento... Não tem problema de ir não. L- Influência, que você diz, espiritual? T- Espiritual. L- Na hora de sambar? T- Na hora de sambar. Tem, sim, com certeza. Porque o mundo é espírito... Nós vivemos num mundo espiritual, não tem pra onde correr. Porque tudo envolve o lado espiritual, tudo. L- E vem igual pro homem ou pra mulher? T- Com certeza. Porque, eu digo assim, a mulher, ela tem um orixá, vem um orixá, para a mulher, homem, de frente. Um orixá homem ou um orixá mulher. Aí é uma coisa espiritual. Aí, pulando pro samba, assim, falando de, como você falou, de mulher e de homem, no samba, assim. Eu tô falando porque eu vi, uma vez, uma pessoa sambando, uma mulher sambando. A mulher tava sambando, assim, parecendo um... sabe, ela... o pessoal achava que ela não tava acompanhando. Essa loucura. Cada um samba como quer. Mas ela tava toda assim, sambando, aquele jeito de homem, assim. Aí o pessoal, cacacacá [imitando uma risada]. Aí eu chegava no assunto, assim. Aí o pessoal... Aí eu olhei e vi um orixá homem, assim, na menina. Que era quem tava, no momento. Aí o pessoal tem mania de criticar tudo. Aí a gente vê lá e não sabe por quê. Cada um tem seu estilo, seu ritmo, seu jeito de sambar. E jeito de se expressar no samba! O que rege no momento, né, mais ou menos, o que você perguntou. Os antepassados [...]

L- Você percebe se quando as pessoas estão sambando aqui em Cachoeira as pessoas ficam comentando do jeito que elas sambam? T- Ô! Claro, o pessoal quer tudo ao pé de letra. Tem determinados sambas, aqui, o pessoal diz, “Tem que ter o samba no pé!”. Aí, eu falei antes, né, do povo criticar do jeito que você sambava. Samba no pé é aquele samba que cola o pé no chão, igual Nação, tem Nação que só dança com pé no chão. Existe. Tu já ouviu falar isso? L- Já. T- Aí é igual o samba. Tem samba aí... Aí todo mundo samba, tá todo mundo feliz, samba como quer. L- E quando você samba, você acha que o povo fala, ou você nem... T- Pra ser sincero, o povo me elogia muito. “Ah, você samba muito”, eu digo, “Sambo, porque eu sempre sambei”. Mas eu sei que todos os sambas, determinado tipo de samba, de ritmos, eu sei. Tem samba que eu sambo no pé, tem samba que eu fecho, solto as franga, rodo, rodopio. Depende do estilo do samba. Mas tem samba que você tem que, o samba... Depende da música, né. Mas o pessoal diz, “Ah, onde você aprendeu esse samba?”, eu digo, “Sambo desde criança”. Quando eu era normal, sambava. Depois que eu fiquei deficiente, sambo. Sou deficiente, boto a bota, não tenho uma bota boa, profissional, eu boto um calção... Foi meu pai que... Quando eu fiquei deficiente eu achei que não ia dançar mais, né. Aí eu fiquei com um trauma. Trauma de correr... Eu fiquei um ano dentro de casa, sem conseguir sair. Mas aí, depois, Deus é tão bom, é mistério, mistério... Que eu comecei a dançar e agora tô aí. O pessoal me chama, “Ah, mas você é deficiente?” “Sou”. “Nem parece”. Pra você ver como Deus é. L- E pra você qual é a importância da dança, assim? Se você não tivesse conseguido voltar a dançar..? T- É um trauma, né. Ia ser um trauma sempre. Eu acho interessante, que a dança é o quê, a dança é bom pra alma, pro corpo e pro espírito. Uma terapia. A mente... Né, você dançando ali... é bom, sabe, a pessoa é ignorante [?] O corpo que é, assim, e o espírito, porque envolve o lado espiritual. Lógico! Se tá se alegrando, se o espírito tá feliz, fazendo o que gosta. Aí tem ali o mistério de cada um, que ninguém tá à toa ali... Tem o lado espiritual que encosta. Encosta antepassado... Mistério, assim. Então é bom. E é bom também porque é uma arte, uma cultura, né. [...]

[Sobre as roupas nos grupos de samba de roda] As roupas que fazem... Tem samba que tem a indumentária... A gente acha bonito, né? E depois, tudo é você manter a cultura, você dar seguimento. Continuidade, pra que os que vieram, que evém aí, possa continuar. Não deixe morrer. L- E qual você acha que é a importância da indumentária, por exemplo, no samba, assim? Tipo, a roupa das sambadeiras e dos sambadores... T- Eu acho é o seguinte, que é o que você achar bonito, você se identificar. Tem grupo de samba organizado que tem as sambadeiras e os sambadores, né. Aí é bom ter a roupa, é bom. Eu dancei muita quadrilha,

com roupas bonitas... É bom o samba estar bem organizado, as sambadeiras, é bom. Sempre, se é uma coisa que vai engrandecer o samba, tudo organizado, com uma roupa organizada, vai engrandecer! E vai levar! L- E tem lugares que dizem que homem não pode sambar. Aqui em Cachoeira..? T- Não, não tem isso não. L- Porque samba muito, né? Tem lugares que dizem que só mulher pode dançar. T- Eu sei que tem Nação que homem não dança. Tem Nação que homem não dança, só mulher. Eu discordo, não existe isso! O sexo é... não existe isso. Meu Deus! Na minha visão, eu vejo como uma loucura. Como uma discriminação. Porque a vida é para todos, independente de sexo. É um Deus que deu o livre arbítrio, e você faz o que você quer, direito de ir e direito de vir. Mas por que as coisas, eu não entendo, cria. Isso é criação do homem. De um homem não poder sambar, de um homem ser afeminado... É mandar no mistério, que vem lá não sei de onde. Que homem afeminado, que mulher, né, machão. Acho uma loucura do ser humano. Eu acho que as coisas têm de ser como é, como já vêm. O Mistério, ninguém entra. Ninguém muda; não tem como, não.

4. Considerações finais

Não tive a intenção de chegar a conclusões ou oferecer interpretações específicas sobre as falas das pessoas que contribuíram com esse trabalho. Pelo contrário, meu objetivo foi muito mais levantar questões, trabalhar no sentido da abertura e multiplicação das perspectivas, sem vaticinar ou pretender oferecer versões ou abordagens definitivas e fechadas. Acreditando e apostando na polifonia textual, como no arranjo das vozes cantadas no samba, confio que as palavras de outrem lidas aqui, ainda que transcritas por mim, vão ressoar em cada leitor/a de maneiras únicas e inesperadas, e que nessa interação ganharão ainda mais força e significado. Em um campo tão complexo e múltiplo, cada assunto ou perspectiva abordada poderia ensejar trabalhos inteiros, pormenorizados. Minha postura aqui é mesmo de deixar os caminhos abertos.

Este trabalho visa voltar a atenção para alguns pontos peculiares à vivência do samba de/em Cachoeira, tendo as dinâmicas de gênero como provocadoras das percepções acerca do mesmo. Uma das características peculiares da sede da cidade de Cachoeira, que a distingue tanto de sua zona rural (principalmente da região do Iguape) e também de outras cidades do Recôncavo é a sua conformação enquanto “pólo turístico” (ZAMITH, 1995, p. 59), que faz atrair visitantes de todo o Brasil e do estrangeiro, além de sua configuração histórica enquanto locus de intensa circulação e migração. Contribuindo para a migração desde 2009 está o CAHL-UFRB, que ano após ano traz centenas de estudantes para a cidade não apenas enquanto local de estudo mas, com a facilidade da concorrência universitária nacional unificada proporcionada pelo ENEM, faz com que Cachoeira torne-se morada de muitos destxs que vêm de outras cidades da Bahia e do Brasil e nela permanecem, seja pelo tempo de duração de sua formação, ou até mesmo para além.

Assim, os eventos em que o samba acontece são compostos também desta miríade de pessoas, com suas corporalidades, performances, energias e trocas. Nesse contexto, surgem aqueles que eu chamei aqui de “organizadorxs da roda”, figuras emblemáticas e presenças significativas nos sambas de largo e grandes eventos da cidade. Para além de seu protagonismo na conformação e desenrolar da dinâmica das rodas, percebemos como as interações entre as pessoas são variadas e dependem de fatores como a conformação do espaço, a natureza do evento e a constituição dxs frequentadorxs, que podem diferir

enormemente de um contexto a outro, a depender, por exemplo, se for uma reza doméstica, um aniversário (de alguém ou de um grupo) em uma associação de moradores, uma festa de largo ou um samba no ilê⁸⁶ após uma cerimônia do Candomblé. Ainda assim, descontração e sentido de aproximação são constantes pois, conforme coloca Ordep Serra (2009), “a rua se reveste de uma “domesticidade anormal”: aproxima estranhos, produz intimidades públicas ou semi-públicas” (pos. 954). No samba de Cachoeira, homens e mulheres *caem no samba* e entre as pessoas dão-se as mais variadas interações que vão muito além do “diálogo entre homem e mulher”.

Nesse sentido, outra contribuição desta pesquisa foi voltar a atenção para o olhar destinado ao samba de roda em parte significativa da literatura sobre o mesmo. Ressaltamos o quanto o molde epistêmico subjetivo dxs pesquisadorxs influi e direciona as considerações sobre as interações humanas, podendo contribuir para a cristalização/canonização de categorizações baseadas numa suposta divisão rígida entre os gêneros quando, na prática, a vivência demonstra uma maior fluidez e caminhos muito diversos. É importante notar como, nos discursos literais/intencionais dxs próprixs fazedorxs do samba, a questão ideológica relacionada ao gênero se revela. Há de se ter sensibilidade, no entanto, para o que está além, não declarado em palavras, mas vivido ampla e abertamente. Há de se considerar, também, as apropriações de conceitos, termos e discursos por parte dxs próprixs fazedorxs culturais em relação às convenções acadêmicas e de políticas públicas, de modo a perceber em que medida pesquisadorxs e agentes culturais governamentais tornam-se, elxs mesmxs, fazedorxs culturais.

Em *Problemas de gênero* (2002), Judith Butler se/nos pergunta “como é que as pré concepções/presunções normativas de gênero trabalham para delimitar o próprio campo de descrição que temos para o humano? Quais são os meios pelos quais nós podemos ver esse poder delimitador, e quais são os meios através dos quais o transformamos?” (pos. 286). É o que tentamos explorar neste trabalho, entendendo que em realidades em que o binarismo de gênero é a regra e perpassa todas as instâncias, sempre entrecruzados com os diversos fatores sociais definidores das vivências – como cor/raça, orientação sexual, classe, idade/geração, capacidade intelectual e física, entre outrxs –, ele [binarismo de gênero] afetará as maneiras como o samba é constituído e vivido, e também será tensionado e posto em cheque enquanto parâmetro delimitador. É no sentido de alargar as fendas e brechas das rígidas e naturalizadas estruturas do sistema-mundo moderno colonial que entrevemos

⁸⁶ Casa de Candomblé.

resistências, construções e existências decoloniais, que também têm suas próprias tradições e operam suas transformações. Somos provocadxs pelas considerações de Butler quando ela coloca, ao tratar da reversão do olhar (*gaze*) definido pela oposição sujeito-objeto/masculino-feminino:

O poder parecia ser mais do que uma permuta entre sujeitos ou uma relação de inversão constante entre um sujeito e um Outro; na verdade, o poder parecia operar na própria produção dessa estrutura binária em que se pensa o conceito de gênero. Perguntei-me então: que configuração de poder constrói o sujeito e o Outro, essa relação binária entre “homens” e “mulheres”, e a estabilidade interna desses termos? Que restrição estaria operando aqui? Seriam esses termos não-problemáticos apenas na medida em que se conformam a uma matriz heterossexual para a conceitualização do gênero e do desejo? O que acontece ao sujeito e à estabilidade das categorias de gênero quando o regime epistemológico da presunção da heterossexualidade é desmascarado, explicitando-se como produtor e reificador dessas categorias ostensivamente ontológicas? (BUTLER, 2002, pos. 377)

Ainda na consideração dos discursos acerca do samba de roda, percebemos como a linguagem utilizada muitas vezes provém de um olhar etnopornográfico e exotizante, que limita o entendimento acerca de manifestações complexas e polissêmicas como é o samba. Sobre esse projetar de subjetividade posto enquanto essência definidora de um “objeto” surgem cada vez mais vozes dissonantes e discordantes. Rosildo Rosário, sambador, pesquisador e agente cultural que foi o primeiro coordenador da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), fez uma publicação em resposta à colocação de Roberto Mendes, feita durante uma *live* da intérprete e compositora Teresa Cristina em sua conta de Instagram, em homenagem ao samba de roda (acontecida em 13/08/2020). Nela, Roberto Mendes dizia (mais uma vez) que “o samba é a bunda”. Reproduzo um trecho da publicação de Rosário em sua página pessoal do Facebook em 15 de agosto de 2020:

Por fim, a cereja do bolo Roberto Mendes, que soltou a pérola “O Samba de Roda é o apelido da Chula”, o “Samba de Roda está para a Chula, assim como o afoxé está para o candomblé”. Uma teoria que precisa ser melhor explicada. Não sendo suficiente lá veio, “A função do Samba é cíclico[...], o que se pode imaginar que pode girar em torno do umbigo que forma um pêndulo em torno do samba? A bunda. Esse movimento pendular, esse movimento pendular é que provoca essa sensualidade que o samba tem, a bunda não tá no Samba a toa, a bunda está no samba por forma inclusive, a bunda é de fundamental importância, "sem bunda não há Samba". O Samba é a bundas” (Sic). Meu desconfiômetro foi acionado. Uma explicação filosófica e um tanto quanto esdrúxula de que o Samba precisa de um pêndulo, e que geometricamente a bunda tem a forma da roda e é esse o pêndulo. Fiquei bastante apreensivo nesse momento, havia mais de duas mil pessoas acompanhando a *live*. E muita gente que de verdade queria saber sobre a chula do Recôncavo. Eu que sou aqui do Recôncavo confesso que nada sobre a chula daqui foi ali explicada, a música feita pelo artista é da melhor qualidade, porém afirmo que pode ser chamada de qualquer coisa menos de Chula, digo do Samba Chula do Recôncavo. (ROSÁRIO, 2020)

Nos deparamos com olhares externos que vêm definindo as músicas/danças negras há centenas de anos. Essa tradição enxergou a sensualidade como fator genealógico determinante na constituição do samba ao longo dos anos, passando pelo lundu e pelo o maxixe (SANDRONI, 2001). Todos estes “precursores” do samba teriam como marca distintiva letras e danças acentuadamente sexuais, e este seria um dos elos principais passados de geração a geração, de um gênero musical a outro. Longe de negar os elementos eróticos que podem existir no samba de roda, questionamos o direcionamento de um olhar externo objetificante e vulgarizante. Atentamos também para as inúmeras dinâmicas possíveis que podem, em dado momento do samba, nem passar pela questão do erotismo – pelo menos não de um erotismo focado na questão sexual como aquele pressuposto pela epistemologia exclusivamente ocidental-eurocêntrica.

Como vimos, diversxs sujeitxs comentam acerca da diferenciação de um estilo de samba para o outro – corrido ou barravento – ou mesmo do *pé de dança* definido pela geração – o samba dxs mais velhxs em comparação com o samba dxs mais novxs – tendo na sensualidade uma das possíveis marcas distintivas. Nesse sentido, um trabalho que se debruçasse sobre as percepções acerca do samba sambado por diferentes gerações, com suas diversas influências, poderia render contribuições interessantes. Uma questão proveitosa seria investigar se/como as gerações mais jovens percebem o erotismo em sua dança. Também seria profícuo investigar a influência do samba de roda no pagode baiano e vice-versa, ou seja, como o samba das novas gerações é influenciado por sua vivência do pagode, tanto em termos das conformações musicais dos grupos, quanto da dança dxs frequentadorxs.

Ambos os gêneros musicais convivem e podem ser tocados e dançados em um mesmo evento. Mônica Leme (2003) pesquisou sobre o surgimento do fenômeno do pagode baiano nos anos 90 com Gera Samba/É o Tchan, e seu produtor musical, Wesley Rangel, concedeu-lhe entrevista. Nela, ele argumenta que o grupo era antes um “produto primário, como é o Filhos de Nagô⁸⁷ hoje. Nós o transformamos em um produto popular para rádio e televisão” (RANGEL apud LEME, 2001, p. 80). Parte da nova roupagem dada, segundo ele, incluiu “acrescentar instrumentos do candomblé” (o rum) e “limpar ritmias”, como coloca o produtor. Em seguida, diz sobre a forte influência regional na estética musical do grupo:

[...] Criamos uma mistura do que é uma linguagem instrumental do Rio de Janeiro com isso aqui, mas sempre buscando a batida e a ritmia do Recôncavo, que é o samba

⁸⁷ Grupo de samba de roda de São Félix.

duro, que é o samba de roda, essa coisa... Eu sou da região, o arranjador que trabalha comigo, o Robson Nunes, é de Cachoeira” (RANGEL apud LEME, p. 81)

Investigar os diálogos existentes hoje, mais de vinte anos depois, entre samba de roda e pagode, de acordo com presidentes e produtorxs, tocadores e músicos, cantadorxs e cantorxs, sambadeiras e dançarinas e frequentadorxs, apurar como se dão as disputas, convivências e fusões, poderia render considerações instigantes. Pensar o dialogismo da cultura popular, seus conflitos e transformações, sua interação com a cultura dominante e a indústria da música *pop* – no sentido de “massificável”, capaz de ser amplamente consumida e distribuída pelos grandes meios de comunicação –, mostra-se uma abordagem oportuna para pensar algumas das questões importantes surgidas e sugeridas ao longo desta pesquisa. Como argumenta Stuart Hall:

Atualmente, compreendemos a luta e a resistência bem melhor do que a reforma e a transformação. Contudo, as “transformações” situam-se no centro do estudo da cultura popular. Quero dizer com isso, o trabalho ativo sobre as tradições e atividades existentes e sua reconfiguração, para que estas possam sair diferentes. Elas parecem “persistir”; contudo, de um período a outro, acabam mantendo diferentes relações com as formas de vida dos trabalhadores e com as definições que estes conferem às relações estabelecidas uns com os outros, com seus “Outros” e com suas próprias condições de vida. A transformação é a chave de um longo processo de “moralização” das classes trabalhadoras, de “desmoralização” dos pobres e de “reeducação” do povo. A cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas. (HALL, 2003, p. 248-9)

Os conflitos, negociações e colaborações entre gerações são cruciais para entender a o samba de roda. No sentido das disputas, protagonismos e dissidências em termos de gênero, percebemos como essa questão é complexa. Historicamente, no samba de roda, há mulheres que gritavam chula, tocavam pandeiro, viola, entre outros. As taxatividades interditivas, muitas das quais podem ter sido reforçadas pela aparente necessidade classificatória de lógica binária e delimitadora oriunda do esforço patrimonializador, vão encontrando resistências e subversões pelo caminho. Hoje, vemos as novas gerações de meninas e mulheres reclamarem seus lugares enquanto cantadoras e tocadoras, com algumas já se apresentando em grupos. O trabalho de Sanara Rocha (2018; dissertação defendida em 2020) traz uma pesquisa notável sobre mulheres na percussão dentro do Candomblé, revelando matrizes das tradições afro brasileiras que desafiam aquelas cristalizadas pelo discurso colonial machista e patriarcal, e trazendo para a superfície as “narrativas fósseis” de mulheres nesse contexto. Mulheres

percussionistas, como Mônica Millet, argumentam que tais tabus são passados do contexto religioso para o da música de fora dos terreiros como maneira de justificar a exclusão de mulheres percussionistas na música através do discurso da manutenção do “tradicional” (JESUS & SOUZA, 2019). Em Cachoeira, acontece desde 2018 a escola de percussão para mulheres e festival percussivo feminino “Yakurinxirê”, um coletivo que tem como idealizadoras as professoras da UFRB Martha Rocha e Denize Ribeiro, com o intuito de justamente promover a participação das mulheres no âmbito da percussão.

Rompendo com a lógica binária e excludente que preconiza que o domínio da técnica instrumental (“avançada”, “aprimorada”) caberia aos homens e que o domínio dos meneios corporais (“instintuais”, “sensuais”) na dança seriam característicos das mulheres, vimos também como os homens *caem no samba*, e que há até mesmo alguns tocadores e puxadores de grupos de samba de roda que fazem seu sapateado pontualmente durante as tocadadas. Essas ocorrências parecem ser pontos-cegos ou tratados como sendo de menor importância nos discursos oficiais, mas revelam-se enquanto *práxis* significativa que deve ser considerada.

Trouxemos o âmbito da religiosidade enquanto fator relevante no samba de roda, que parece estar presente até quando não está declarado. Nesse sentido, as rezas, protagonizadas pelas rezadeiras, têm um papel fundamental, sendo apontadas como instâncias iniciáticas onde se dão os primeiros contatos com o samba. Acompanhando as rezas está, muitas vezes, o caruru, que se revela como o ambiente iniciatório ao samba para as gerações mais antigas. Podemos entrever como questões ligadas à saúde, aos relacionamentos amorosos e à reprodução podem ser evocadas ou rogadas durante as rezas e carurus, ao passo que o samba conforma uma familiaridade e sentido de comunhão próprio nesses contextos. Ademais, pensamos as influências espirituais de agentes extra-humanos (Santos, Orixás e Caboclos) na conformação tanto musical quanto coreográfica do samba. Noções de masculinidade e feminilidade são postas em relevo e também alteradas de acordo com os diversos fatores e influências situacionais, o que complexifica a percepção das performances e motivações/inspirações na participação dxs protagonistxs do samba. Entrevimos também algumas diferenças entre o samba de preceito e outros sambas de roda.

Barbara Browning (1995) atenta para a dança dos orixás em relação à conformação corpórea e coreográfica em diálogo com o samba. Já para pensar a questão da sexualidade e do gênero, há amplos debates sobre a figura dos *adés* e suas relações pessoais/trajetórias junto a orixás e pombagiras e outrxs Encantados e Encantadas (BRASILEIRO, 2019; LANDES, 2002; MATORY, 2008; PEREIRA, 2012; 2018; RIOS, 2011), entre muitxs outrxs. Esse tipo de influência nas trajetórias não precisa ficar preso ao debate sobre *adés*, podendo-se estender

para o conjunto de danças e demais praticantes do Candomblé. Percebemos como as experiências dos Caboclos e das Caboclas e seus cavalos são vastíssimas, e sua circulação nos diferentes ambientes e eventos da cidade de Cachoeira idem. A influência e agência dos Caboclos e das Caboclas em relação ao samba de roda é digna de maior aprofundamento e pode apresentar um proveitoso direcionamento para pensar as questões de gênero dentro desta manifestação cultural.

Ainda em termos das instâncias religiosas em que o samba é feito, acompanhamos um pouco da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, desde a história de sua formação há 61 anos, até seus desdobramentos nos dias de hoje. Além de ter sido uma parte importante das relações que estabeleci em Cachoeira e uma história que deve ser registrada e conhecida, há poucos trabalhos que tratem desta manifestação cultural com o detalhe e a atenção que merece. Esta é uma manifestação amplamente praticada pelo Recôncavo, principalmente nas pequenas comunidades rurais, e que persiste na sede da Cachoeira contemporânea por esforço da comunidade e parentes daqueles que a fundaram. A bibliografia sobre esmola cantada é diminuta apesar de sua relevância no território do Recôncavo (e quiçá para além dele). Juntos, fizemos tentativas no sentido de registrar não apenas a história da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, mas também com o intuito de formalizar o registro dessa manifestação cultural enquanto patrimônio imaterial, o que esperamos que eventualmente seja alcançado. O que parece evidente é que esforços desta natureza devem ser valorizados e reconhecidos.

Valorizamos as falas e memórias de sambadeiras, tocadores e puxadores do samba de roda, tendo como principais colaboradoras integrantes da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia. Pensamos a relevância da indumentária no reforço da construção dos papéis de gênero dentro do samba de roda, passeando um pouco sobre como as vestes historicamente foram usadas e reguladas em relação à construção e manutenção dos gêneros masculino e feminino na Bahia. Refletimos ainda sobre o impacto que a *saia* ou a *roupa de sambadeira* têm sobre a caracterização, performance e autoestima das sambadeiras e sobre o seu poder de incorporação da função da dança. Consideramos também a categoria “frequentadoras” como relevante para pensar a participação das pessoas que, fora dos palcos, efetivamente *fazem a roda* do samba de roda. A partir das falas de duas pessoas altamente participativas no samba cachoeirano, podemos vislumbrar um pouco das diferentes vivências do samba de roda na cidade e conhecer algumas de suas próprias considerações sobre a questão de gênero neste contexto. A partir da criatividade, pluralidade e pulsão de todas as pessoas envolvidas, a roda gira e reinventa mundos, jogando com papéis de gênero, sapateando com as sexualidades, sambando nas prescrições e reatualizando ancestralidades.

Referências:

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 28ª Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1935] 1975.

AMOROSO, Daniela Maria. *Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira*. Salvador: UFBA, 2009.

AVENTURAS na História (Uol). “Moreno: a palavra já nasceu como uma grave ofensa”. Curiosidades - Idade Média. Publicado em 16/11/2019. Disponível em <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/origem-da-palavra-moreno.phtml>>. Acesso em: 10/07/2020.

BARBOSA, Marise. *Um as mulheres que dão no couro*. [Cláudia Marinho, ilustrações]. São Paulo: Empório de Produções e Comunicação, 2006.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando encontro vocês: macumbas de travesti, feitiços de bixa*. Vitória: Edição própria, 2019.

BROWNING, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 2002.

CAMPOS, Baga de Bagaceira Souza. *Choqueer de monstro: Tikal Babado e Pai Amor e os modos de sentir e perceber suas vestes em Cachoeira-BA*. Cachoeira: UFRB, 2019.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Renato Mendonça e “A influência africana no português do Brasil”, um estudo pioneiro de africanias no português brasileiro. In: MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil* / Renato Mendonça, apresentação de Alberto da Costa e Silva, prefácio de Yeda Pessoa de Castro. — Brasília : FUNAG, 2012. pp. 15-27.

CAVALCANTE, Ana Maria. *O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos*. Tese de doutorado. Orientadora: Andrea Saad Hossne. São Paulo: FFLCH-USP, 2018.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 1ª reimpr. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CONCEIÇÃO, Alaíze dos Santos. *Vai buscar no mato o que você enjeitou! Práticas religiosas e devoções negras no Vale do Iguape - Recôncavo Sul da Bahia (c.1920 / c.1980)* / Orientador: Anderson José Machado de Oliveira. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2020. Rio de Janeiro: 2020.

CONCEIÇÃO, Edjanara Mascarenhas. “Corre a roda mulher, corre a roda, o homem não sabe correr. Corre a roda mulher, corre a roda, a vida do homem é beber”: identidades e performances de gênero nos grupos de samba de roda “Filhos do Paraguai/Segura Véia” e “Filhos de Dona Cadú”. Cachoeira: UFRB, 2016.

CONCEIÇÃO, Joanice Santos. *Mulheres do partido alto - elegância, fé e poder: um estudo de caso da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

CONCEIÇÃO, Joanice Santos. *Duas metades, uma existência: produção de masculinidades e feminilidades na Irmandade da Boa Morte e no Culto de Babá Egun*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

COUTINHO, Isabel. Saramago – O escritor que brinca com a pontuação. Artigo publicado no suplemento P2 do jornal PÚBLICO no dia 23 de Abril de 2008. In: Blogue (Público.pt), publicado em 23 de Junho de 2010. Disponível em: <<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2010/06/23/saramago-o-escritor-que-brinca-com-a-pontuacao/>> Acesso em 30/08/2020.

CSERMAK, Caio. *Reinventar a roda: A circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Orientadora: Manuela Carneiro da Cunha. São Paulo: FFLCH-USP, 2020.

DALY, Ann. *To Dance Is "Female"* - A Review of "Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire" by Judith Lynne Hanna^[L¹]_{SEP}. In: *TDR* (1988-), Vol. 33, No. 4 (Winter, 1989), pp. 23-27. The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1145961>. Acesso em 17/06/2014.

_____. **Feminist Theory across the Millennial Divide**. In: *Dance Research Journal* - Vol. 32, No. 1 (Summer, 2000). pp. 39-42. Published by: Congress on Research in Dance.

DAVIS, Angela. Comunicação oral. Conferência realizada no dia 13 de dezembro de 1997, em São Luís (MA), na Iª Jornada Cultural Lélia Gonzales, promovida pelo Centro de Cultura Negra do Maranhão e pelo Grupo de Mulheres Negras Mãe Andreza. Transcrição: "As mulheres negras na construção de uma nova utopia – Angela Davis". Portal Geledés, 12/07/2011. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>> Acesso em 27/07/2020.

DÖRING, Katharina. *Umbigada, encanto e samba no pé: o feminino na roda*. Interfaces Científicas - Humanas e Sociais, V.4, Edição Especial - Contextos da Cultura, p. 9 - 22, Aracaju: Grupo Tiradentes, 2015a.

_____. *Mulheres do Samba de Roda*. Org. Luciana Barreto, Rosildo do Rosário e Scheilla Gumes. Projeto Mulheres do Samba de Roda, Santo Amaro: 2015b.

_____. Memórias fractais do Samba de Roda Patrimônio cênico-musical em voz, gesto, som e movimento. *TRANS - Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19, 2015c. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06d-trans-2015_2.pdf> Acesso em: 30/07/2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, mascaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. A política da beleza: nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira. **Diálogos Latinoamericanos**, n.1, pp. 88-109. Aarhus: Aarhus Universitet, 2000. ISSN: 1600-0110. Disponível em:

<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200108>>. Acesso em 20/07/2020.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A vontade de saber* (Vol. 1). Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Genealogia del Racismo: De la guerra de las razas al racismo de Estado*. Madrid: Las ediciones de la Piqueta, 1992.

GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e política da autenticidade. In: *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad.: Cid Kipnel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2a edição). pp. 157-221.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In _____. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. pp.143-275.

GOMES, F. S. & SCHWARCZ, L. M. Indígenas e Africanos. In: *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. Orgs.: Flávio dos Santos Gomes e Lilia Moritz Schwarcz - 1a ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

_____. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro: 1988. pp.68-82.

GRAEFF, Nina. Samba de Roda: comemorando identidades afro-brasileiras através da performance musical. *Artelogie* N. 4, 2013.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org.: Liv Sovik. Trad.: Adelaine La Guardia Resende, et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

IPATRIMONIO. Cachoeira - Terreiro Ogodô Dey. Fonte: IPAC-BA. Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/?p=40243#!/map=38329&loc=-12.605809871471802,-38.95585656166077,15>> Acesso em: 29/07/2020.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2006.

JESUS, Gabriela Ferreira de & SOUZA, Cristiana Fernandes de. *Toque feminino: mulheres percussionistas de Salvador*. Memorial sobre documentário homônimo, trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social/Jornalismo. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Costa. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/30014/1/Memorial_Toque%20Feminino_Cristiana%20Fernandes%20e%20Gabriela%20Ferreira_Final.pdf> Acesso em 20/08/2020.

KIDDY, Elizabeth W. *Quem é o rei do Congo?* Um novo olhar sobre os reis africanos e afro-brasileiros no Brasil. In: *Diáspora Negra no Brasil*. Org.: Linda M. Heywood. Trad.: Ingrid

de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson, Vera Lúcia Benetido. 2. ed., 3a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018. pp. 169-178.

LAMPARELLI, Mário de C. A. *Prosa nova de sambador antigo: Tradição oral e memória na geração de sambadores de Nelson Bispo dos Santos*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Orientador: Wilson Rogério Penteado Jr. Cachoeira: PPGCS-UFRB, 2020.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Trad.: Maria Lúcia do Eirado Silva. Revisão e notas: Édison Carneiro. 2a ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LEME, Mônica Neves. *Que Tchan é Esse?* Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.

LORDE, Audre. *Usos do erótico: o erótico como poder*. Trad. Tatiana Nascimento. Disponível em: <https://traduzidas.files.wordpress.com/2013/07/audre_lorde_usos-do-erotico_o-erotico-como-poder.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2018.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos feministas*, Florianópolis, 22(3):320, setembro-dezembro/2014.

MARQUES, Francisca. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Música, 2003.

_____. *Festa da Boa Morte e Glória: Ritual, música e performance*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Orientação: Tiago de Oliveira Pinto. São Paulo: FFLCH-USP, 2009.

MARQUES, Luciana da Cruz. *Documentação museológica da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia*. Trabalho de conclusão de curso de Museologia. Orientadora: Prof^a Ana Paula Soares Pacheco Co-orientador: Gildo José dos Santos Júnior. Cachoeira: CAHL-UFRB, 2012.

MATORY, J. Lorand. *Feminismo, nacionalismo, e a luta pelo significado do adé no Candomblé: ou, como Edison Carneiro e Ruth Landes inverteram o curso da história*. Revista de Antropologia, V. 51 No. 1, São Paulo: USP, 2008.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Tradução: Plínio Dentzien. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

MEMÓRIAS de um povo. Direção: Maria Abade e Mariane Silva Santos. Direção de produção: Marinalva Almeida. Realização: Associação da Comunidade Quilombola Engenho da Ponte, em parceria com a Articulação de Mulheres Negras no Engenho da Ponte, Rozsa Filmes Produções e Odé Produções. Projeto CINEMANDO NO QUILOMBO - Coordenação: Maria Abade; Produção executiva: Ary Rosa; Assistente de prod. exec.: Reifra. Apoio financeiro: Primeiro Edital Setorial de Cultura de Cachoeira. Cachoeira: 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vks-D9Eg72o>>. Acesso em 01/09/2020.

MENDES, Roberto. Palestra musicada com Roberto Mendes. Mediação: Xavier Vatin. Cachoeira: Auditório do CAHL/UFRB, 28 jun. 2017.

MOMBAÇA, Jota. “*As Facas para uma Travessia*” - Entrevista com Jota Mombaça: Parte 3 - Morar na indefinição. Grupo de pesquisa e extensão África nas Artes (CAHL/UFRB). Realizada em 24 de abril de 2018, em Salvador – BA, Conferência Ecos do Atlântico Sul, Instituto Goethe. Disponível em: <<https://africanasartes.wordpress.com/2018/10/04/as-facas-para-uma-travessia-entrevista-com-jotamombaca/?fbclid=IwAR2AKsFBEJqk2Z9ofy9ikvSBo5QOyfTEGynltKrSuGKHMpIOjqSa69SZK-I>> Acesso em: 20/10/2019.

MUNANGA, Kabengele. Comunicação oral ministrada na disciplina optativa “Teorias sobre o Racismo”, pelo PPGCS-UFRB, Cachoeira: 2017.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do. *Candomblé e Irmandade da Boa Morte*. Cachoeira: Fundação Maria América da Cruz, 1999.

NASCIMENTO, Luísa Mahin. *No dia da festa dele... Culto doméstico a Cosme e Damião em Cachoeira/ Bahia*. Cachoeira: UFRB, 2016.

NASCIMENTO, Tatiana. *Cuírlombismo literário*. Série Pandemia, out. 2019. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos**. Trad.: Leonardo de Freitas Neto (UFRB). In: Revista do PPGCS – UFRB – Novos Olhares Sociais. Vol. 1 – n. 2 – 2018. pp. 294-317.

PANTOJA, Selma. *Luanda: Relações sociais e de gênero*. II RIHA, Rio de Janeiro: 1996. pp. 75-81.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. Revista Contemporânea, V.2, N.2, Jul-Dez. 2012, pp. 371-394.

_____. Judith Butler e a pomba-gira. *Cad. Pagu* [online]. 2018, n.53, e185304. Epub 11 jun. 2018. Campinas: 2018. ISSN 1809-4449. <https://doi.org/10.1590/18094449201800530004>.

PINHO, Osmundo. “Botando a base”: corpo racializado e performance da masculinidade no pagode baiano. **Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho**, v. 1, n. 47, p. 39-56, 7 mar. 2018.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustr.: Pedro Rafael. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Clécia Maria Aquino de. *Aprendendo a ler com minhas camaradas : seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano* Tese de Doutorado. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosângela Janja Costa Araújo. Salvador: UFBA/ Faculdade de Educação, 2019.

RIOS, Luis Felipe. “LOCE LOCE METÁ RÊ-LÊ!”: posições de gênero-erotismo entre homens com práticas homossexuais adeptos do candomblé do Recife. *Polis e Psique*, Vol. 1, Número Temático, 2011. pp. 212-231.

RIBEIRO, Carmem. “Religiosidade do índio brasileiro no candomblé da bahia: influências africana e européia”. *Revista Afro-Ásia*, n. 14, 1983.

RIBEIRO, Djamila; RIBEIRO, Stephanie. Nós, mulheres negras, queremos o fim da Globeleza. *Revista AZMina*, 29 jan. 2016. Disponível em: <https://azmina.com.br/colunas/nao-queremos-mais-protagonizar-o-imaginario-de-quem-busca-turismo-sexual/>. Acesso em 12 jun. 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Série Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Mateus Santos. *Cartografia sonora em Cachoeira: Filarmônicas, samba-de-roda e terreiros de candomblé*. Trabalho de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual. Orientadora: Profa. Mestra Marina Mapurunga de Miranda Ferreira. Cachoeira: CAHL-UFRB, 2017.

ROCHA, Sanara S. “No Candomblé mulher toca! A tradição reinventada.” IV Congresso Internacional sobre Culturas, Memória e Sensibilidade: Cenários da experiência cultural contemporânea. Cachoeira: CAHL-UFRB, 2018. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/eventos/4congressoculturas/wp-content/uploads/sites/19/2019/03/ROCHA-Sanara-S..pdf> Acesso em 20/08/2020.

_____. *Narrativas fósseis: do tabu à mulher no tambor*. Dissertação de Mestrado em Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cult. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosângela Janja Costa Araújo. Salvador: UFBA, 2020.

RODRIGUES, Raymundo Nina. Os africanos no Brasil [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010. ISBN 978-85-7982-010-6. Disponível em: SciELO Books <http://books.scielo.org>. E-book.

ROSÁRIO, Rosildo. “Sem bunda não há samba?” Post em perfil pessoal do pesquisador no Facebook em 15/08/2020. Disponível em <https://www.facebook.com/rosildo.rosario/posts/3109983352442516>.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTANA, Tiganá. “Cosmologia bantu: interações, tradução, ritmo e força vital”. Conversa com Fábio Rodrigues e Emi Koide via *live* no canal ‘África nas Artes’ no Youtube. Grupo África nas Artes (UFRB), 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuly07vg7O8>.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte*. 13^a ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

SANTOS, Jocélio Teles dos. “Incorrigíveis, afeminados, desenfreiados”: Indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. *Revista de Antropologia*, v. 40, nº2. São Paulo: USP,

1997.

SANTOS, Valmir Pereira dos. Comunicação oral. Curso “Samba de Roda: Histórias, Músicas e Dança”, sediado na Casa do Samba de Dona Dalva (R. Ana Nery, 19), parte do Projeto de Extensão Saberes Cruzados da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira: 19 de fevereiro de 2019.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analyses. In: *Gender and the politics of history*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.

SECULT-BA. Histórico. Site institucional da Secretaria de Cultura da Bahia. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17> Acesso em 17 ago. 2019.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *e-cadernos CES* [Online], n. 18, 2012. Publicado online no dia 01 dezembro 2012, Disponível em: <<http://journals.openedition.org/eces/1533>> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>. Acesso em: 15/06/2020.

_____. Género, política e hibridismo en la transnacionalización de la cultura Yoruba. **Estudios Afro-Asiáticos**, Ano 25, no. 2, 2003, pp. 333-363.

SERRA, O. *Rumores da festa: o sagrado e o profano na Bahia* [online]. 2nd ed. Salvador: EDUFBA, 2009. (versão e-book)

SILVA, Cesar Augusto Tovar. *Santo Antônio de Lisboa: a construção da santidade e suas fontes hagiográficas*. Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio. Rio de Janeiro : 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338459230_ARQUIVO_textoAnpuh2012CESARTOVARsantoAntoniodeLisboa.pdf> Acesso em 20/07/2020.

SILVA, Fábio Alex Ferreira da. *"Eu vou ali e volto já, daqui a pouco tô no mesmo lugar": performances e agências sociorrituais no culto aos caboclos em Santo Amaro*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Prof. Dr. Wilson Rogério Penteadó Júnior. Cachoeira: PPGCS-UFRB, 2018.

SILVA, Renata de Lima. *O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. Campinas: UNICAMP, 2010.

SILVA, Vinícius Santos da. *Etnografia da Fechação: Performances de Homens Negros Balizadores de Fanfarra na Bahia*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira/BA, 2019.

_____. Notas Etnográficas sobre Homens Negros Balizadores de Fanfarra em Salvador. In: **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 5, n. 2 (2019) - Dossiê - Subjetividade, Cultura e Poder: Politizando Masculinidades Negras. Salvador: UFBA, 2019. pp. 192-215.

SLENES, Robert. “Malungu, Ngoma vem: África coberta e descoberta no Brasil”. Revista USP, vol.12, São Paulo, 1991-92, pp.48-67.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA JUNIOR, Udinaldo Francisco. *A morte e a morte de Xaynna Shayuri Morgana (Lili): necropolíticas queer em Cachoeira (BA)*. Cachoeira: UFRB, 2019.

TALL, Emmanuelle Kadya. O papel do caboclo no candomblé baiano. In: CARVALHO, MR., and CARVALHO, AM., org. *Índios e caboclos: a história recontada*. Salvador: EDUFBA, p. 79-93, 2012.

TAMALE, Sylvia. **Researching and Theorizing Sexualities in Africa**. In: *Sexuality and Politics: Regional Dialogues from the Global South*. Vol. 1. Editors: Sonia Corrêa, Rafael de la Dehesa, Richard Parker. Rio de Janeiro: Sexuality Policy Watch/ABIA, 2014. pp. 16-62.

THORNTON, John K. *The Kongolese Saint Anthony: Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684-1706*. New York: Cambridge University Press, 1998.

_____. Religião e vida cerimonial no Congo e áreas Umbundo, de 1500 a 1700. In.: *Diáspora Negra no Brasil*. Org.: Linda M. Heywood. Trad.: Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson, Vera Lúcia Benetido. 2. ed., 3a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018. pp. 81-100.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada”. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Coord. PAIS, José Machado; DE BRITO, Joaquim Pais; DE CARVALHO, Mário Vieira. (e-book) Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2018. E-book.

TRIBUNA DA BAHIA. “3 mulheres são heroínas do 2 de Julho”. Jornal online, Seção Cidade. Publicada em 01/07/2013, 15:26:49. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20170221050742/http://www.tribunadabahia.com.br/2013/07/01/mulheres-da-independencia#>>. Acesso em 30/07/2020.

VALE, Maíra Cavalcanti. *Cachoeira & A Inversão Do Mundo*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Campinas: UNICAMP, 2018.

VAINFAS, Ronaldo e MELLO E SOUZA, Marina de. “Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII”. In: *Tempo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, v.3, n.6, dez/1998.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. (Capítulo X) In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Coord.: José Machado Pais, Joaquim Pais de Brito e Mário Vieira de Carvalho. Estudos e Investigações n. 32. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais - ICS/Universidade de Lisboa, 2018. pos. 4208-4657. E-book.

VILLAS BOAS, Maria José Villares Barral. Masculinidade entre crianças negras: Uma reflexão sobre raça e gênero no Nêgo Fugido em Acupe/BA. In: **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 5, n. 2 (2019) - Dossiê - Subjetividade, Cultura e Poder: Politizando

Masculinidades Negras. Salvador: UFBA, 2019. pp. 103-122.

WADDEY, Ralph. "Viola de Samba" and "Samba de Viola" in the "Reconcavo" of Bahia (Brazil) Part II: "Samba de Viola". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 2, No. 2. Autumn - Winter, 1981, pp. 252-279.

WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia**. *Estudos feministas*, ano 9, 2 o semestre, Florianópolis: UFSC, 2001. p. 460-482.

ZAMITH, Rosa M. 1995. O samba-de-roda baiano em tempo e espaço. *Interfaces*, vol 01(02): 53-66.