

# O SAMBA - DE - RODA BAIANO EM TEMPO E ESPAÇO (\*)

Rosa Maria Zamith  
Escola de Música - UFRJ

## ABSTRACT

Samba is a musical style that has been found in different places in Brazil throughout the 20th century. It has been found in rural as well as in urban areas in different ways, sometimes in connection with another style. One of its modality found in the state of Bahia is called *Samba-de-Roda*, played in different ways, according to the time and the social space. Our research, whose data have been collected since 1992, concerns the version found in Cachoeira, São Félix e Muritiba, cities located in the Recôncavo Baiano area. After a brief analysis of the most important texts referring to the samba in Bahia and to some historical infor-

mation on that region, we focus on the "sambista". Finally, we describe a performance, analysing poetical and choreographical aspects, emphasizing, however, musical information.

## O Samba em Questão

Não resta dúvida de que o samba tem sido tema importante para os estudiosos da música popular brasileira.

Manifestação musical que envolvia principalmente negros e mestiços, muitas vezes perseguidos pela polícia e vistos pela elite como o lado vergonhoso da nossa sociedade. Desde a década de 1920, o sam-

(\*) Este artigo tem como base pesquisa realizada a partir de 1992, nas cidades de Cachoeira, São Félix e Muritiba, localizadas no Recôncavo Baiano, com Elizabeth Travassos, responsável pelo Núcleo de Música da Coordenação de Folclore e Cultura Popular/ Funarte, que coordenou o projeto. Naquela época eu exercia atividades de magistério na Escola de Música da UFRJ e, no

primeiro semestre de 1994, estando em período de semestre sabático, dei início à redação do texto. Como resultado da pesquisa, a CFCP produziu o compact disc "Samba-de-roda no Recôncavo Baiano", da série Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, nº 47, MinC/Funarte/CFCP, de 1994, lançado em 1995. O encarte do disco é uma versão reduzida deste artigo.

ba e seus intérpretes ganham espaço e projeção junto às classes dominantes, havendo abertura para atividades profissionais nos meios de comunicação de massa que surgiam: o disco e o rádio. Tal fato é reflexo de um contexto mais amplo cultural e musical.

Uma observação na história da música da Europa, local que serviu de centro irradiador de modelos para o mundo ocidental, mostra que, no século XIX, a percussão amplia seu espaço nas obras dos compositores de concerto, especialmente os ligados aos movimentos nacionalistas e prossegue no século XX, quando o ritmo passa a ser o elemento combinatório primordial na pesquisa sonora. O samba, com sua força rítmica, em período no qual o ritmo é valorizado, ganha espaço nas classes sociais mais elevadas, nos meios de comunicação de massa que estavam sendo implantados e torna-se objeto de interesse de estudiosos preocupados com a identificação e análise da música brasileira.

A investigação de sua procedência levou os estudiosos às danças negras dos povos de língua bantu do Congo e Angola, e há referência desde o século XVIII, a uma "matriz" africana designada, genericamente, no Brasil e em Portugal, batuque - termo na língua portuguesa derivado do verbo bater, remetendo, portanto, aos conjuntos de percussão - que teria dado origem a formas diferentes, sendo uma delas o samba.

Até recentemente - para alguns é preocupação atual -, pesquisadores da cultura popular consideraram os processos de modificação das expressões culturais como perigosos e vislumbravam sua possí-

vel extinção. Ocorre que, apesar da importância e atualidade do tema *Samba* em todo o século XX, esta preocupação marcou a maioria dos textos sobre o assunto. Embora os estudiosos reconheçam como inevitável o samba fundir-se com outro gênero seu contemporâneo - samba/canção, samba/choro, samba/bolero, samba/bossanova -, ficam preocupados com a sua descaracterização, com os caminhos que toma. Entretanto, não podemos esquecer que ele é o resultado do encontro de diferentes expressões musicais como o batuque, o lundu e o maxixe e que, mesmo para sambistas famosos, a identificação do gênero não é tarefa óbvia. Para Waddey (1981:196), "*O conceito de samba é tão vasto e profundo na música e na vida brasileira que praticamente desafia definição*".

Apesar da sua relação com a tradição africana e a expansão através do negro, o samba não se mantém restrito a uma etnia ou segmento social. Aglutina-se com outros gêneros musicais, sendo cada vez mais polifacetado e possui tanto a função de lazer doméstico quanto objeto de consumo, mercadoria da indústria fonográfica.

### **Modalidades de Expressão do Samba, na Bahia**

As informações publicadas sobre o samba no estado da Bahia abrangem um período histórico de aproximadamente 50 anos, escritas por autores com formações profissionais diferentes: jornalistas, folcloristas,

historiadores e, etnomusicólogos. Apesar desta variedade, predominam os textos que mostram o gênero ou suas variantes através de descrição dos aspectos de uma *performance*.

O termo samba está associado à música (canto e conjunto instrumental), texto poético, coreografia e encontro social. Pode-se cantar, tocar, dançar e ir ao samba.

Edison Carneiro, que certamente foi quem mais se dedicou ao estudo do samba, diz que, na Bahia, o Batuque de Angola chama-se, em geral, *Samba, Samba de roda, Samba batido* (Salvador), *Corta-jaca* (Salvador e arredores), *Corrido* (Itaparica) e que *Bate-baú* é sua modalidade antiga. Para o autor, o samba era inicialmente dançado nos engenhos e fazendas do Recôncavo Baiano. Expande-se, com o processo de urbanização, passando a ser encontrado, nos fins do século 19, em bairros de Salvador. Possui uma "orquestra" com pandeiro, viola, chocalho e, às vezes, somente um pandeiro e um prato de cozinha arranhado por uma faca que acompanha o canto, geralmente puxado pelo tocador de pandeiro ou de prato. Quanto à coreografia, um dançarino se exhibe no centro de uma roda e, com uma umbigada ou outro gesto de convite, provoca outra pessoa a substituí-lo. Se a pessoa visada quiser escapar, ou se estiver iniciando a dança e a música parar, diz-se que ela está "prenha" (grávida).

A ênfase coreográfica localiza-se nos pés e nas pernas dos dançarinos, realizando passos como o corta-jaca, separa-ovisgo e apanha-o-bago, podendo haver

desafio. As mulheres acrescentam o miudinho e competem entre si, com uma coreografia na qual os pés se movem em passos curtos, para frente e para trás. Na forma musical - solo/coro - pode existir improviso do cantor, que utiliza versos tradicionalmente ligados ao samba ou não (Carneiro, 1957, 1981 e 1982).

Para Oneyda Alvarenga (1982), é impossível contestar a influência do negro na dança brasileira, especialmente na formação de roda com solista ao centro, o que possui cunho caracteristicamente africano. O samba baiano recebe outras designações associadas à coreografia ou à música como *Samba-de-chave*, no qual o dançarino procura uma chave escondida no meio da roda e *Samba-corrido*, quando o cantor puxa o samba sem ser interrompido pelo coro. Outros autores apresentam designações como *Samba, Samba-de-roda, Samba-de-véio*, encontradas em espaços rurais e urbanos do estado da Bahia e em diferentes décadas. O etnomusicólogo Ralph Wadley (1980 e 1981), em pesquisas realizadas em Salvador e no Recôncavo Baiano, especialmente em Santo Amaro da Purificação, na década de 70, registra os termos *Samba de chula, Samba de partido alto, Samba de parada, Samba sant' amarense e Samba amarrado* como variantes locais, porém, considera que *Samba de viola* é a designação mais comum para nomear a modalidade de samba dessa região, cujo nome se justifica pela presença de violas e sua importância no conjunto instrumental.

Samba-de-violas é uma atividade para dentro de casa, envolvendo familiares

e vizinhos, em festividades como casamento, aniversário e mesmo festas de 15 anos. Pode estar associado à promessa ou obrigação a um santo do sistema Afro-Baiano com seu correspondente no catolicismo popular, como por exemplo, São Roque/Obaloaê e São Lázaro/Omulu, protetores das doenças e das pestes.

O também etnomusicólogo Tiago de O. Pinto realizou pesquisas nas mesmas áreas que Wadley entre 1983 e 1988. Apresenta como características culturais do Recôncavo Baiano a Capoeira, o Samba e o Candomblé que, para ele, possuem pontos de contato, apesar de ocuparem, em princípio, contextos aparentemente diferentes.

Das três modalidades identificadas nessa região, o autor considera que: “*A forma mais perfeita de comunicação entre os sexos e diferentes grupos de idades é encontrada, então, no samba*” (Pinto, 1990:5).

Quando associado à Capoeira, depois do jogo e aproveitando sua formação circular, o *Samba-de-roda* é feito como entretenimento, cantado por solista e respondido por um coro, ao som de palmas, tambores, pandeiros, agogô e berimbaus. Quando inserido no Candomblé-de-Caboclo é designado *Samba-de-caboclo* e o termo *Samba-de-violão* também aparece, executado, como o nome diz, por uma ou duas pequenas violas designadas “machete” que, junto com instrumentos de percussão acompanham os cantores.

No Candomblé, a roda de samba alivia as tensões provenientes do contato com o sagrado e serve como competição, aquisição e reafirmação de prestígio indivi-

dual. Ocorre após o culto e não é obrigatória e sim uma expectativa, uma brincadeira, uma atividade jocosa, possuindo componentes dos rituais não religiosos dos terreiros. Após o Candomblé, o *samba-de-roda* é a ponte de ligação entre o ritual sagrado e a vida comum (Teixeira et al., 1985).

Edison Carneiro não relaciona o samba ao candomblé, encontrando-o como atividade que envolve familiares e amigos, realizado ao ar livre nos dias de festas domésticas, em especial as que cultuam São Cosme e São Damião.

Cosme e Damião são grandes objetos de culto familiar na área do Recôncavo Baiano, com devotos residentes nas cidades e na zona rural. Considerados casamenteiros, ajudam a encontrar objetos perdidos, protegem contra doença e “abrem caminho”, ou seja, minimizam os obstáculos encontrados por seus devotos. Seus admiradores mandam rezar uma missa, no dia da festa, 27 de setembro, levando a imagem para ser benta pelo padre e, em casa, cozinham o “caruru dos meninos”, que será distribuído para, pelo menos, 7 crianças da redondeza. As festas em louvor a estes santos têm início em setembro, mas se alongam pelo mês de outubro. O caruru de Cosme consiste em quiabo ensopado, farofa no azeite de dendê, arroz branco, frango ensopado e, completando o prato, quatro ovos cozidos e pipoca salgada. De sobremesa,atum, que é um doce de banana em pequenas barras envolto com açúcar. Um prato é arrumado e ofertado às imagens de São Cosme e São Damião, colocadas em um pequeno altar na residência e, posteriormente, a comida é oferecida às crianças e adultos presentes.

Durante a refeição são puxados os cantos de Cosme e Damião e, mais tarde, os adultos cantam sambas e a casa se transforma em sala de dança, ao som do samba-de-roda.

Outra festa na qual o samba-de-roda está inserido é a de N. Sra. da Boa Morte, realizada em Cachoeira nos dias 14 e 15 de agosto, data da morte e assunção da Virgem Maria. A Irmandade da Boa Morte foi criada por mulheres africanas da nação Ketu, alforriadas, e existe desde 1820 nesta cidade. As integrantes da Irmandade estão ligadas tanto ao candomblé quanto à igreja católica, havendo sincretismo santo/orixá, assim como a relação sacro/profano, porque após o ato religioso acontece a refeição comunitária e o samba-de-roda.

Na literatura que aborda o samba na Bahia, identificamos contrastes e analogias entre as informações apresentadas que podem ser assim sintetizadas:

a) São diversas as designações encontradas na região para o gênero *Samba*, designações essas geralmente nomeadas por associação à coreografia ou ao instrumental.

b) O instrumental, exclusivamente de cordas e percussão, é variado, integrando conjuntos que são modificados dependendo da modalidade do samba, assim como da influência de outros contextos ao qual está relacionado.

c) A relação música/texto/dança é a sua marca.

d) O canto está associado à dança, apresentando a formação de roda ou semicírculo com solista ao centro, que exe-

cuta passos ao som do instrumental e das palmas, podendo haver desafio coreográfico; participam homens e mulheres de faixas etárias variadas.

e) A melodia é cantada por um instrumentista ou cantor, sendo rara essa função para o dançarino: o solo vocal é respondido por um coro constituído pelos participantes.

f) Se, inicialmente, foi prática da área rural e associada às festas familiares, hoje se expandiu ocupando também o espaço urbano, a rua.

É conveniente pensar o samba-de-roda na região do Recôncavo Baiano com diferentes funções: ligado à outra expressão cultural religiosa ou não, como atividade doméstica nas festas familiares ou de cultos realizados nas residências ou como atividade musical que visa o espetáculo.

Não podemos esquecer que existe no interior de um grupo social uma circularidade de informações, de trocas culturais, que fazem com que uma expressão cultural não se isole de outras que a circundam, questão amplamente estudada por Ginsburg (1987) e Burke (1989). Portanto, aspectos musicais, coreográficos, instrumentais, de religiosidade, de comportamento podem transpassar práticas sociais, em diferentes sentidos, possibilitando a criação de elos em constante permuta.

O indivíduo que participa do samba transpõe traços de uma expressão cultural para outra, aproximando o religioso do secular, o doméstico do comunitário, o amador do profissional.

## A Região Pesquisada

As cidades de Cachoeira, São Félix e Muritiba estão localizadas no Recôncavo Baiano, estado da Bahia.

Separa as cidades de Cachoeira e São Félix o rio Paraguaçu, o segundo maior rio da Bahia depois do São Francisco. Muritiba fica na mesma margem do rio que São Félix, em situação topográfica mais elevada, porém, as três cidades estão bastante próximas. Durante séculos, o rio Paraguaçu possibilitou o acesso à região e, posteriormente, surgiram ferrovias ligando localidades mais afastadas aos portos. Cachoeira transformou-se em importante entreposto comercial, porque as riquezas da região - inicialmente gado e ouro, posteriormente açúcar e fumo - eram enviadas para outras cidades em transporte fluvial.

No final do século 18, na área do Recôncavo Baiano houve expansão da produção de açúcar para exportação, aparecendo um maior número de engenhos e, principalmente em Cachoeira, o desenvolvimento da cultura do fumo, que era trocado na África por escravos. A ocupação racial da área foi predominantemente constituída por negros, crioulos (negros brasileiros) e mulatos (Reis, 1992).

Existe uma associação imediata entre indústria fumageira e esta área do Recôncavo Baiano, que deu fama internacional à região pela produção de fumo. Cigarrilhas e charutos da Suerdick, Dannemann, Pimentel, Leite Alves eram conhecidos e apreciados por fumantes brasileiros e estrangeiros. Este quadro mudou com

os problemas advindos do pós Segunda Guerra, quando algumas fábricas e armazéns de fumo fecharam, outras mudaram de localização em decorrência da via de escoamento dos produtos. Se, inicialmente era fluvial e ferroviária, sendo Maragogipe um importante porto, com a BR-101 houve deslocamento dos armazéns, porque esta rodovia passou a ser o caminho usado para a circulação dos produtos.

A mão-de-obra utilizada até hoje para o manuseio do fumo é a das mulheres, consideradas mais cuidadosas. *“O trabalho manual é feminino, porque a mulher é mais cuidadosa, tem perfeição e é mais obediente”* (atual operária da fábrica de charutos Talvis). Apesar de ainda existirem indústrias fumageiras nessa área, hoje elas não têm a mesma força na economia local, como já possuiu no século XIX e primeira metade do século XX.

As principais atividades econômicas atualmente são a agricultura (açúcar, fumo e de subsistência), pecuária, avicultura, pescados, indústrias extrativas e indústrias de transformação (beneficiamento de farinha).

Nesta região não aparecem contrastes sociais acentuados. Os ricos (fazendeiros, industriais e grandes comerciantes) não residem ou circulam na parte central dessas cidades, cuja população é de classe média para pobre.

A música e a religiosidade ocupam papel determinante na vida dessas cidades. Igrejas Católicas Apostólicas Romanas, Católica Brasileira e cinco modalidades de Igrejas Protestantes convivem com diversos Candomblés das linhas Kêto, Nagô e Gêge. Por

outro lado, a música é também uma presença marcante. Em Cachoeira, por exemplo, alto-falantes são espalhados em diferentes locais da cidade transmitindo música e informação. Das igrejas, principalmente as protestantes, ouve-se o repertório dos cultos amplificados, tanto nos seus interiores quanto projetado para a rua, através de alto-falantes. As sucessivas festas que marcam o calendário religioso das igrejas católicas têm suas atividades permeadas de música. Nos candomblés, ela norteia as seções, sendo presença fundamental para o desenvolvimento do encontro religioso. Cachoeira possui ainda, fora do contexto de culto, cerca de 8 conjuntos de música afro-baiana, a Filarmônica Lira Cecilianiana, a Minerva Cachoeirana, uma Escola de Música e três grupos de samba-de-roda.

É nesse contexto plural, religiosa e musicalmente, que o samba-de-roda está inserido, participando das festas das Igrejas Católicas, dos Candomblés, mas excluído dos cultos protestantes.

Fundada no século 16, Cachoeira é a principal cidade da região, por sua importância histórica, possuindo um admirável conjunto arquitetônico que foi tombado em fevereiro de 1971 pelo Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. Tal fato trouxe uma expectativa, por parte dos órgãos oficiais e de seus moradores, de que a cidade se transformasse em importante polo turístico, recebendo visitantes nacionais e estrangeiros. 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 ex-

pressão 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.

Quanto ao samba-de-roda, cartão de visitas musical, oscila entre a necessidade de manter suas características tradicionais, cumprindo com o seu papel na estrutura social à qual pertence e a ânsia de uma projeção nacional, tendo a mídia como viabilizadora desta expectativa. Grupos com este perfil foram o alvo da pesquisa. A literatura de referência do samba-de-roda não aborda esta questão que, nos dias de hoje, não deve ser negligenciada.

É necessário esclarecer que tivemos como preocupação não eleger um grupo para estudo, mas contatar todos os conjuntos existentes nas três cidades, para avaliar a importância do gênero na região e conhecer sua forma de expressão.

A pesquisa, realizada a partir de outubro de 1992, nas cidades de Cachoeira, São Félix e Muritiba, possibilitou a identificação de cinco grupos de samba-de-roda: Filhos do Paraguai, em Muritiba, Samba da Suerdick e Filhos de Caquende, em Cachoeira, Filhos de Varre-Estrada e Filhos de Nagô, em São Félix.

### **Sambista: no “limite entre culturas”**

Os processos de modificação de expressões da cultura são vistos com preocupação por alguns estudiosos. No entan-

to, estas modificações muitas vezes não são um problema para os indivíduos que participam da manifestação cultural, podendo ser até um desejo.

Quando se fala de cultura popular em uma sociedade complexa, onde a mídia é poderosa, não podemos esquecer que a velocidade da mudança, ou seja, do tempo de transformação e sua absorção, preocupa a todos que pensam esta questão de forma não radical. Os indivíduos escolhem, a partir do que vêem, ouvem e sentem, os elementos que pretendem incorporar nas expressões culturais que vivenciam, estabelecendo um processo de manutenção e, ao mesmo tempo, de renovação. As modificações poderão ser mais ou menos rápidas, dependendo de inúmeros fatores, além da mídia, que devem ser analisados em cada manifestação cultural que se pretenda estudar.

No caso dos músicos ligados às formas tradicionais de cultura, quando estes desejam a profissionalização, surge a preocupação com a perda e descaracterização da tradição. Reconhecemos que, apesar da nossa sociedade ser capitalista, uma apresentação musical não deve estar firmada exclusivamente através de pagamento, pois existem situações incompatíveis com o aspecto comercial, como em certos casos de música ligada à função devocional ou ao caráter lúdico. A questão é considerar problemático e prejudicial o desejo de um músico ou grupo musical de ocupar um outro espaço social, mesmo que isto signifique mudança na forma de apresentação.

Confrontando textos que abordam o samba-de-roda, como os de Edison Car-

neiro(1982) e Hildegardes Vianna(1973), Ralph Waddey(1980 e 1981) e Tiago Pinto(1990), reconhecemos que existem diferenças de diversos níveis entre os grupos estudados. Diferenças são também encontradas entre estes grupos e os que contatamos, valendo a pena destacar alguns aspectos.

Os grupos atuais possuem mais músicos, cerca de 11, com maior variedade de instrumentos de percussão, o que resulta em suporte rítmico poderoso que pode se projetar em espaços amplos. A questão da projeção sonora é uma preocupação dos grupos, que investem na compra de todo um sistema de amplificação de som como caixas acústicas, amplificadores e microfones, que projetam o som à distância, com volume possante, mas nem sempre com qualidade sonora.

Em relação ao contexto no qual o samba-de-roda está inserido, observamos uma simultaneidade da atividade musical, tanto no espaço social de origem, podendo ou não ser atividade remunerada, quanto no espetáculo, conseqüentemente com expectativas de remuneração.

Elizabeth Travassos(1989), estudando a cantoria nordestina, levanta a questão da posição profissional ocupada pelos cantadores que tanto frequentam as "cantorias de pé de parede" nas cidades interioranas do nordeste quanto ocupam espaço nos bares, comícios políticos e programas de rádio. Para este tipo de comportamento artístico a autora utiliza o termo "limite entre culturas", anteriormente apresentado por Maria Ignez Ayala (1988), que parece-nos muito adequado para caracterizar esse processo de ocupação simultânea de



expressões culturais em espaços diferentes, podendo ser utilizado no samba-de-roda.

Podemos considerar os grupos pesquisados como "semiprofissionais", que tocam para animar festas de parentes, amigos, nos carurus de Cosme, nos festejos em devoção à N. Sra. da Boa Morte, em comemorações junto aos cultos de Candomblé, Igreja Católica Brasileira, Igreja Católica Apostólica Romana, mas que possuem uma expectativa mercadológica, no âmbito da "categoria folclore", como representantes de uma expressão cultural local, visando ao show e ao turista. Nestes casos, os eventos são promovidos por setores da área da cultura e do turismo, como a Feira da Bahia, em Salvador, a Feira do Porto, em Cachoeira, em clubes e festas de largo.

### **Descrevendo o Samba-de-Roda**

Samba-de-roda é uma atividade musical que envolve, na área pesquisada, mais de 50 músicos, cerca de 10 a 13 por grupo, homens (como exceção 1 mulher), que executam instrumentos de cordas e percussão. São liderados por um de seus componentes, frequentemente um instrumentista, nomeado Diretor, Presidente ou Dono do Samba, que possui autoridade sobre os integrantes. Cabe a ele a responsabilidade de estabelecer contatos para as apresentações e a guarda dos instrumentos, geralmente pertencentes ao grupo e adquiridos com o dinheiro do trabalho dos músicos. O Dono pode possuir alguns instrumentos e, às vezes, o músico também.

Os conjuntos se constituem de uma rede de parentes e amigos que integram um mesmo grupo de samba-de-roda ou diferentes grupos da região. Os músicos podem ainda participar de conjuntos de música pop, música afro-baiana, candomblé, capoeira ou ainda de pastoris e bois.

A atividade de músico, envolvendo ampla faixa etária, de 15 a 67 anos, se sobrepõe a profissões como militar, funcionário público, operário de fábrica, pintor, pedreiro, carpinteiro ou mesmo uma outra atividade musical. Os músicos fazem parte de uma camada social de baixo poder aquisitivo, com dificuldades financeiras acentuadas e expectativa da música vir a complementar o orçamento familiar. No entanto, será um engano pensar que ela cumpre um papel subalterno na vida das pessoas.

"Tocata" é a designação da apresentação musical, da qual participam os seguintes instrumentos que possuem funções definidas:

### **Instrumentos**

CORDAS	<	Cavaquinho Viola de 10 cordas duplas Violão
PERCUSSÃO	<	Timbal de repique Timbal de marcação Pandeiros - 2 ou 3 Maraca Triângulo Reco-Reco "Taubinha" ou "Palma" (duas tábuas de madeira percutidas uma contra a outra)

## Função dos instrumentos

Cavaquinho - Harmonia na região aguda e linhas melódicas improvisadas em diálogo com a viola ou o violão.

Viola de 10 cordas - "Entrada" do samba - uma melodia em 3<sup>as</sup> paralelas e complemento harmônico do baixo do violão.

Violão - Baixo e linhas melódicas em diálogo com o cavaquinho ou a viola.

Timbal de repique - Improviso rítmico.

Timbal de marcação - Base rítmica. Padrões em repetição/improviso.

Pandeiros - Padrões rítmicos com variação.

Triângulo, reco-reco, maraca e taubinha - Padrões rítmicos em ostinato.

São dois os eixos do conjunto instrumental: a viola e o timbal de marcação. Os instrumentos de cordas ou somente a viola inicia(m) o samba e, agregando-se a ela, o cavaquinho e o violão formam a estrutura harmônica em torno do I e V graus, geralmente por movimento descendente, de uma tonalidade maior em compasso binário simples. O timbal de marcação é a sustentação rítmica do conjunto e o timbal de repique, afinado mais agudo do que o de marcação - para ficar mais audível - realiza a parte rítmica criativa, papel este também desempenhado, com menor ênfase, pelo pandeiro. Os padrões em ostinato do triângulo, reco-reco e maraca, feitos em divisões curtas do pulso, se misturam, entretanto, percebe-se com mais facilidade o padrão da taubinha ou palma, devido ao contraste do seu timbre de madeira com os outros ins-

trumentos e por estar dobrado com as palmas dos dançarinos.

No desenrolar de uma "tocata", podem ser executados dois tipos de samba: *Corrido e Barravento*. O Corrido possui andamento mais acelerado e os sambas se encadeiam sucessivamente, estabelecendo um diálogo acirrado entre o solista e o coro. No Barravento, além do andamento mais lento, é executada uma parte instrumental entre os sambas, podendo ser enunciado por um duo vocal e o coro não existir.

Sr. Avelino, Dono do Samba Filhos de Paraguai, é o único informante que identifica no Barravento uma estrutura interna, de caráter poético, constituída de "Verso" e "Relativo". O samba inicia com o Verso, que contém o enunciado principal, seguindo-se o Relativo, que consiste em estrofes que são agregadas no desenrolar do canto, possuindo conteúdo que se relaciona ou não com o enunciado no Verso.

### Filhos do Paraguai

#### Verso

Duo Vocal: Se eu tivesse o meu dinheiro, eu comprava

A vida de Loreana, eu pagava

Coro: Loreana, Loreana, Loreana

Adeus, Loreana

#### Relativo

Duo Vocal: Doutor Vilar

Doutor Vilar

Doutor Vilar

Me ensina a ler

Que eu te ensino a namorar

O samba inicia com a execução simultânea das cordas, com destaque para a viola, ou de forma sucessiva: primeiro a viola, seguindo o cavaquinho e o violão. Logo após, a percussão se incorpora a esta estrutura harmônica e, em seguida, a melodia é cantada pelo solista e respondida por um coro. Esta entrada sucessiva possibilita ao ouvinte a percepção de universos tímbricos diferentes que se agregam no desenrolar da peça musical.

### Ordem da execução

**Cordas—>Percussão—>Solo Vocal—>Coro**  
**Significado musical Significado verbal e musical**

Os sambas são cantados em blocos, às vezes com duração de mais de 10 minutos, envolvendo um número variável de melodias que chegaram a dez na documentação do samba da Suerdick. A terminação destes blocos de sambas é feita pelos instrumentos em decrescendo, até o som desaparecer. Excepcionalmente, as vozes participam deste decrescendo.

Cada samba é constituído de partes que podem ser assim sintetizadas:

#### **Forma do Samba - Corrido e Barravento**

“Entrada” - Introdução instrumental - 1a frase - cordas sem repetição. 2a frase - cordas e percussão. Esta frase possui variações podendo se alongar por tempo variável para aguardar o solo vocal.

Solo ou Duo Vocal - O samba é enunciado por uma ou duas vozes, possuindo número variável de frases, predominando períodos com 2 ou 3 frases.

Coro - Repete ou responde ao enunciado no samba, em uníssono ou criando uma segunda voz. A resposta pode ser um membro de frase, uma ou mais frases.

Ponte de Ligação (Barravento) - Semelhante à “Entrada”, porém, com todos os instrumentos tocando juntos. Serve como ligação para a repetição ou para aguardar um novo samba.

Conclusão - Todos os instrumentos executam a “Entrada”, concluindo na 2ª frase, realizando variações em decrescendo até o som desaparecer.

O samba é enunciado por um ou dois cantores designados “puxadores do samba”, que frequentemente executam um instrumento de cordas ou de percussão, sendo respondido por um coro, integrado pelos outros músicos ou pelas baianas quando presentes.

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

Os fonemas Ô, Ê e o grupo Ôi alongados, servem de aviso para todos que um novo samba será cantado. Quando o puxador realiza improviso poético e musical, estabelece um diálogo com o coro que res-

ponde um refrão fixo. O coro pode ser masculino, feminino ou misto, dependendo da formação do grupo. Existem músicos que não cantam, mas esta é uma das suas funções, pois eles constituem o coro que responde ao solista em uníssono ou criando uma segunda voz. No Samba da Suerdick, as baianas desempenham papel determinante no coro e executam, simultaneamente, um padrão rítmico percutindo as taubinhas.

O puxador estabelece um diálogo poético-musical com os componentes do coro de formas muito variadas: do responsório curto, onde cada um, solista e coro, canta um membro de frase, a períodos com uma, duas ou três frases musicais, em relação simétrica ou assimétrica. Poeticamente, as estrofes se estruturam através de monósticos, dísticos, estâncias de três versos, quadras, cabendo ao solista ou ao coro um número igual ou desigual de versos.

#### Filhos de Caquende

Solo: Ô minha vó, minha vó, minha vó  
Quero ver as cadeira bulir

Coro: Minha vó não tem cadeira

Solo: Ela bole com os quadris

As melodias, assim como os textos cantados, podem ter autor conhecido, serem tradicionais nas rodas de samba ou ainda criadas no momento da "tocata". Ocorre também um solista utilizar uma mesma estrofe em sambas diferentes, encaixando-a entre partes de um samba.

O primeiro samba é o da apresentação do grupo, que geralmente possui autor conhecido e seu enunciado aborda da-

dos acerca do grupo. Outras letras falam do samba em si (contexto, instrumentos, coreografia), do cotidiano, de fatos humorísticos, de sensualidade, evocam a Deus, santos e orixás, mencionam localidades do Estado da Bahia ou são textos conhecidos das rodas de capoeira ou de romances tradicionais. Entretanto, o amor e tudo que o circunda, como o ensejo à conquista, o desprezo, o desejo, a perda e a alegria de um encontro feliz são temas constantes.

#### Filhos de Varre Estrada

Solo: Eu tenho pena de morrer

Deixar o mundo

Solo/Coro: Quando eu morrer

O mundo pode se acabar

Meu coração só palpita por

você, morena

Eu vou fazer dois avião pra nós

voar

Não podemos pensar em sambade-roda como uma entidade que possui uma forma única, pois são diversas as maneiras como ele se constitui, temática, poética e musicalmente. Como música e texto se relacionam diretamente, a diversidade de organizações das frases e períodos musicais se espelha no número de sílabas de cada verso, assim como nas formas poéticas.

Como em outros gêneros musicais que possuem associação direta com a dança, no samba-de-roda é difícil saber o que é mais importante: música ou coreografia.

Durante uma "tocata", a primazia dos instrumentos de percussão, com a força do ritmo, induz todos os presentes a se movimentarem. É difícil permanecer imóvel ou

indiferente ao ouvir um samba-de-roda, pois o caráter coreográfico do gênero remete à movimentação corporal.

Os músicos não dançam, meneiam o corpo no pulso musical. Quem dança é o público que comparece ou as baianas que, quando presentes, iniciam a dança e convidam o público para participar.

Na “tocata”, os músicos se posicionam em semicírculo: as cordas sentadas, a percussão em pé e o puxador do samba se coloca ligeiramente à frente, também em pé. À frente dos músicos, um ou mais dançarinos solistas se deslocam para o centro de um outro semicírculo ou roda e realizam passos ao som de um padrão rítmico palmeado pelos integrantes da roda, que aguardam o momento de participar da dança. “Sapateado” é a designação da coreografia, que toma formas individualizadas, dependendo da habilidade dos dançarinos. Consiste em se deslocar para frente com os pés paralelos, alternando-os em movimentos curtos e rápidos. A partir do que é determinado pelos pés, o resto do corpo se move e os ombros e braços mexem-se graciosamente, em meneios leves e curtos. Todo o corpo se expressa de maneira sensual e descontraída.

Após a realização do solo, o solista convida outro dançarino para substituí-lo com um cumprimento com a cabeça para frente, um aceno com a mão, encostando sua perna na do dançarino escolhido e, mais raramente, com uma umbigada. É um momento prazeroso e altamente socializante, envolvendo pessoas de ambos os sexos, com faixas etárias diferentes, que se divertem fazendo passos conhecidos e experimentan-

do novos movimentos corporais.

Sem dúvida, o samba-de-roda é uma expressão viva no Recôncavo Baiano no final deste século.

Não conseguimos identificar uma hierarquia entre música, letra e dança: formam uma síntese coesa onde um aspecto solicita o outro. Não pode haver a dança sem a música, a música é estruturada para se dançar e o enunciado no samba é um estímulo para os dançarinos.

Não cabe aqui escolher como parâmetro para análise comparativa uma versão deste samba encontrada décadas atrás, objetivando verificar o seu valor, porque ele é significativo, em sua forma atual, no contexto onde está inserido.

Apesar das variações encontradas pelos pesquisadores em épocas e locais diferentes da Bahia, no samba-de-roda existe uma “ordem interna” que o individualiza, identificada nos seguintes traços: 1. Associação de música com coreografia; 2. Instrumental de cordas e percussão; 3. Relação música/texto/dança; 4. Roda ou semicírculo com solista ao centro; 5. Dançarinos palmeiam padrão rítmico; 6. Participam homens e mulheres de idades diferentes; 7. Solo vocal e resposta coral; 8. Encontrado em espaço rural e urbano; 9. Associado a contextos diferentes: candomblé, catolicismo, festas domésticas.

Se, por um lado, existem traços que o definem e que se mantêm, por outro, incorpora novas melodias, textos poéticos e coreografias. Sua trajetória sempre foi variável e múltipla, mesclando-se com outros gêneros locais e absorvendo suas peculiari-

dades. Essas modificações geralmente estão relacionadas com o contexto no qual está integrado, possuindo formas adequadas de se expressar em cada um deles.

As mudanças identificadas, especialmente na busca de novos contextos, com o show e a mídia fazendo parte das expectativas dos grupos, são oriundas do desejo do ser humano de transformar o que o cerca e de ocupar um espaço de evidência como artista popular.

A capacidade de se amalgamar, a sua multiplicidade e o fato de ter ocupado, desde cedo, contextos e espaços sociais diversos transforma o samba em objeto infinito de estudo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda (1982) *Música popular brasileira*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades.

AYALA, Maria Ignez (1988) *No arranco do grito; aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática.

BURKE, Peter (1989) *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

CARNEIRO, Édison (1946) O caruru de Cosme e Damião. *Província de São Pedro*, **15**: 79-81.

——— (1981) *Religiões negras. Negros bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro.

——— (1982) *Folgedos tradicionais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional

do Folclore.

GINZBURG, Carlo (1987) *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras.

PINTO, Tiago de Oliveira (1990) *Capoeira, samba, candomblé; Afro-Brazilian music in Bahia*. Berlin: Staatliche Museum (livreto que acompanha o CD 16, Museum Collection Berlin).

REIS, João José (1992) *Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos*. Afro-Ásia, Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA; Ed. Inimá, **15**: 100-26.

TEIXEIRA, Maria Lina Leão et al. (1985) *O rodar das rodas: dos homens e dos orixás. Estudo antropológico do samba de roda da roda de samba do candomblé*. Rio de Janeiro, mimeo. (menção honrosa do Concurso Sílvio Romero de monografias de 1985).

TRAVASSOS, Elizabeth. (1989) Melodias para a improvisação poética no nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores. *Revista Brasileira de Música*, **18**: 115-129.

VIANNA, Hildegardes. (1973) Nascimento e vida do samba. *Revista Brasileira de Folclore*, **12**. 35: 49-59.

WADDEY, Ralph (1980/81) Viola de samba and samba de viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil). *Latin American Music Review*, **1**. 2: 196-212, **2**. 2: 252-279.