

inauguração foi marcada para o dia 22 de novembro de 2009, também em comemoração aos 51 anos de samba feitos em 27 de outubro. Dentre as atividades realizadas, o grupo mantém o ensino do samba de roda no projeto “Flor do Dia”, no qual as crianças aprendem a tocar, a sambar, a cantar e, segundo D. Dalva, a se ‘comportar’.



Sambadeiras mirins do grupo “Flor do Dia”.

Foto: Anne de Freitas, 2001.

O grupo Suerdieck é um grupo de organização tipicamente familiar. Dos seus músicos, oito são netos de D. Dalva; das sambadeiras, uma é sua neta e afilhada e outra é sua própria filha. Do ponto de vista administrativo, é também sua neta e afilhada, Anne de Freitas, que se responsabiliza por essa tarefa. O grupo está registrado enquanto associação sob o nome de Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas. Sobre a sua função administrativa na Associação, Anne revelou que sente grande prazer em dar continuidade ao trabalho de sua avó que dedicou toda a vida ao samba. Em entrevista, ela comentou que:

[...] porque a gente formalizou uma organização, que é a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, que inclui o Samba de Roda Mirim Flor do Dia e o Samba de Suerdieck, um é de criança e outro é de adulto. Então, a minha função na associação, que engloba os dois, além de sambadeira, é de... eu sou segunda secretária, mais assim com funções de gestão mesmo, né?, do grupo, através da produção de... das produções para apresentações musicais, é... a busca de projetos, elaboração de projetos, a organização jurídica do grupo. (Anne de Freitas, em entrevista out/2009).

O grupo é mantido financeiramente pelos recebimentos de cachês de apresentações e, muitas vezes, com a renda de D. Dalva. Além dos custos com instrumentos e suprimentos, como peles de pandeiro, de timba, de timbau, de surdo, ou cordas para os cavaquinhos, violas e violões, são altos também os custos com a manutenção das indumentárias das sambadeiras. As saias brancas e as batas de *Richelieu* são frequentemente lavadas e engomadas, dependendo da frequência das apresentações. É o único grupo que mantém a presença das sambadeiras nas apresentações com indumentária típica de baiana, dinâmicas coreográficas e tabuinhas nas mãos. D. Dalva, inclusive, lidera e orienta as sambadeiras durante as apresentações; é ela a primeira a entrar na roda, sambar, “cortar o miudinho” e dar a umbigada na próxima sambadeira.

Sobre as dinâmicas, nas festas de São João, pude presenciar duas maneiras diferentes das sambadeiras se apresentarem. Antes, porém, faço uma breve descrição do espaço onde tem lugar o palco de apresentações durante a festa do São João em Cachoeira. O palco é montado na rua do cais, na Feira do Porto e num espaço que tem as dimensões de uma quadra poliesportiva, salvo engano. Trata-se de um espaço aberto e público, que não é coberto. O palco tem dimensões amplas, com equipamento de som e de iluminação robustos, como já relatei no item anterior.

A primeira dinâmica coreográfica que presenciei foi a seguinte: os tocadores já no palco, o samba começando a ser tocado com a introdução tradicional da viola e o puxador cantando: “O senhor me dê licença pra gente sambar nesse salão/ o senhor me dê licença pra gente sambar nesse salão/ com minha viola de lado/ com meu pandeiro na mão/ vou lhe dar meu boa noite/ me responda cidadão/ ô dono da casa/ coro: boa noite, boa noite, boa noite/ ô dono da casa/ coro: boa noite, boa noite, boa noite”.

A festa de 2007 estava cheia, ou seja, com um público numeroso no final da tarde de São João. Do canto de uma das diagonais que cortam a quadra surge uma fila de sambadeiras, uma atrás da outra, caminhando “redondamente” com suas saias volumosas para lá e para cá, percutindo as tabuinhas, até que chegaram à frente do palco. Sob orientação de D. Dalva, elas formam um círculo. O público se organiza para abrir espaço para aquelas 22 sambadeiras – rainhas do samba de roda. Instaurada a roda, é D. Dalva quem dá início ao samba: entrando na roda, ela samba, olha o público, faz alguns gestos com as mãos como numa saudação ou cumprimento, vai em direção à outra sambadeira e com uma leve umbigada chama-a para entrar na roda. Assim, a dinâmica continua, sucessivamente, uma a uma, até que todas possam sambar.



Dona Dalva Damiana de Freitas
Foto: Maciek Rozalski, junho de 2007.

Durante a apresentação das sambadeiras, percebi que elas tinham muita tranquilidade para sambar, para se relacionar com o público e também para lidar com situações inusitadas. Elas não demonstravam nenhum nervosismo ou agonia para entrar na roda. A calma das sambadeiras e a atmosfera criada se destacavam do tempo do público, eufórico para sambar.

Apesar da excitação de todos, inclusive minha para sambar, ver, participar, fotografar e filmar, pude perceber muito respeito pelas sambadeiras e sentir a admiração de homens, crianças e mulheres ao verem D. Dalva e todas de seu grupo se apresentando. Em pouco tempo, o entorno da roda formada pelas sambadeiras estava cheio, quase tumultuado, não

fosse o cuidado que pairava sobre o público. Ao mesmo tempo, aqueles que não estavam em volta da roda se organizavam em outras “rodinhas” e sambavam entre eles.



Dona Dalva Damiana de Freitas
Foto: Maciek Rozalski, junho de 2007.

Algumas situações inusitadas aconteceram naquele final de tarde e início de noite de samba. Houve um momento em que D. Dalva estava no centro da roda, quando um homem já alcoolicamente alterado entrou na roda. Ele a abraçou, fez que ia sambar com ela, deu risada, falou algumas palavras cambaleando... A sensação que tive foi de uma situação incômoda. No entanto, ninguém interferiu e ela mesma, tranquilamente, deu conta de retirá-lo da roda sem nenhum tipo de estranhamento ou repulsa. Num outro momento, duas crianças, meninos de seus sete anos, entraram na roda. Ela deu uma mão para cada um deles e os três sambaram juntos. Entendi, assim, a compostura natural da generosidade, da tranquilidade e do acolhimento do samba, mesmo numa situação de apresentação pública.

Outro momento desses que ficaram na minha memória foi quando Bibi (Beatriz da Conceição) entrou para sambar. Percebi que as pessoas que estavam fotografando e filmando se aproximaram e muitas fotos e imagens foram captadas. Entendo que essa sambadeira, em especial, chamou a atenção pelo seu “jeito” de sambar, ou seja, pela sua movimentação singular, sentida pelos fotógrafos como bela. De fato, Bibi é impecável quando se trata de

cuidados com a sua indumentária e com os seus acessórios do samba, sempre com mais de três anáguas que dão volume à última saia, diversos colares, braceletes, pulseiras, toalhinha na cintura, torço caprichosamente amarrado. No entanto, é também a sua simpatia que cria a empatia entre ela e o público. O que chamo de simpatia ou jeito de sambar se traduz em movimentos leves que contrastam com seu tamanho, o de seu corpo somado à indumentária volumosa. O olhar e o sorriso dela também chamaram minha atenção. Ela se apresenta olhando para o público, para toda a roda. Na fotografia abaixo, um flagrante de Beatriz da Conceição e de seu jeito singular de sambar:



.Beatriz da Conceição, sambadeira de D. Dalva.
Foto: Maciek Rozalski, junho de 2007.

Pode-se notar o olhar com o foco para fora, um sorriso, uma postura ereta e altiva e o capricho da indumentária, complementando, assim, o miudinho, o que confere ao seu “jeito de sambar” uma espetacularidade particular. Essa espetacularidade que a própria sambadeira imprime na sua entrada na roda, no cortado do seu miudinho, no sorriso para a câmera, é revelada inclusive como uma autoconsciência. Em entrevista, Beatriz revela a consciência da espetacularidade, de sua preocupação com o público, quando indagada sobre o que sente ao sambar:

Ah, é uma emoção muito forte, que eu fico, assim, me sinto feliz, me sinto como tivesse, assim, flutuando, né? Sinto a paz. E, também assim, aquela satisfação, aquele prazer de ver as pessoas que estão assistindo se sentirem bem. E a gente faz, assim, aquela leitura de olhares e vê o público, assim, com o olhar brilhante, assim, feliz de tá vendo você ali, trabalhando, né? E

isso tudo é como se fosse, assim, um retorno. Você tá fazendo alguma coisa e você tá agradando, você tá fazendo alguém feliz, né? E a felicidade da gente só é completa, quando a gente consegue fazer também outras pessoas felizes, né? Eu penso assim (Beatriz da Conceição em entrevista, out. /2009).



.Beatriz da Conceição, sambadeira de D. Dalva.
Foto: Maciek Rozalski, junho de 2007.

No final da apresentação, naquela mesma noite do São João, o grupo se despediu com uma dinâmica coreográfica na qual uma sambadeira atrás da outra caminhou em círculo no balanço do samba, acenando sua toalhinha, dando adeus ao público e, aos poucos, o círculo se transformou em uma linha comandada por D. Dalva, que conduziu as sambadeiras para trás do palco.

Uma segunda forma espacial de apresentação do grupo, a qual tive oportunidade de ver e de registrar em vídeo, acontece não na frente do palco (no chão), mas em cima dele. Dessa vez, como já era noite, a iluminação foi utilizada destacando a evolução das sambadeiras. Elas se posicionaram num semicírculo com a concavidade aberta na direção do público, de maneira que todas eram vistas por nós que estávamos embaixo, no chão. O samba se iniciou com D. Dalva correndo a roda, chegando ao centro do semicírculo sambando, depois retornando à margem do semicírculo chamando outra sambadeira para entrar. Nesse dia, ela

não deu a umbigada, fez apenas um gesto com os dois braços estendidos na frente do corpo como que chamando a outra sambadeira para entrar. A dinâmica seguiu uma sequência coreográfica, ou seja, uma sambadeira entra, samba, chama a outra com a tradicional umbigada e então outra sambadeira que estava na margem entra para sambar, até que todas tenham cortado o seu miudinho no centro da roda.

Nesse segundo caso, a espetacularidade das sambadeiras e do samba em si é induzida pelo espaço do palco, pela posição do público em relação ao palco, pela estrutura de som e de luz, pela importância dada ao próprio evento, como também pelo comportamento de cada sambadeira revelado no seu “jeito” de sambar. Algumas revelam essa consciência da espetacularidade sorrindo para o público, fazendo gestos com a cabeça e com as mãos a cumprimentar o público, posicionando-se, no caso do palco, sempre de frente para o público. No entanto, a relação entre cena e o público não é a convencional, na qual a sambadeira se apresenta e o público assiste passivamente; a relação é de interação, na qual o público também se organiza em rodas para sambar.

A aproximação das pessoas que se organizam em rodas múltiplas para sambar revela que o samba é coletivo por natureza. Não se faz um samba sozinho. A interação entre as pessoas é uma prerrogativa do samba de roda. As mulheres no entorno da roda, esperando sua vez de sambar, outros querendo ver, crianças aprendendo a sambar dentre as adultas, as palmas de mão das sambadeiras e de todo o público, a roda que é corrida pelos pés que não saem do chão, todos esses elementos compõem uma atmosfera – a atmosfera do samba. Essa atmosfera, formada pelo conjunto de elementos descritos acima, é festiva. Ela mantém sua festividade nas diferentes ocasiões ou lugares onde o samba de roda acontece, seja num bar, numa comemoração de aniversário, numa festa ou ensaio na sede do “Filhos de Nagô”, na festa da Boa Morte, na Casa *Dannemann*, ou seja nos palcos da festa de São João. Em todas essas situações, pude presenciar a alegria gerada pelas pessoas em estado de festa e, pude também perceber que a atmosfera é tão mais alegre quanto maior é o contato, as relações e as trocas entre as pessoas. A coletividade constitui ao que me parece, parte estruturante dessa atmosfera.

O grupo Suerdieck, centrado em D. Dalva, com seus 51 anos e sendo o mais antigo das duas cidades, seguido pelo “Filhos do Varrestrada” e depois pelo “Filhos de Nagô”, pode ser considerado um grupo de organização familiar, que realiza atividades de continuidade do samba de roda com o grupo mirim “Flor do Dia”, além de ser o único que apresenta as sambadeiras em todas as apresentações. Como pude perceber em conversas e entrevistas com D. Dalva, com sua neta Anne e com Beatriz, o grupo não só sabe de seu valor enquanto

expressão cultural da região, como procura também se articular política e artisticamente no contexto das políticas governamentais de incentivo à cultura.

O grupo, na pessoa de Anne de Freitas, procura participar de editais, organizar eventos como, por exemplo, o I Encontro de Mestres Sambadores Idosos do Recôncavo Baiano, realizado em abril de 2008, além de participar de eventos de comemoração etc. O último desses eventos foi realizado em Brasília, na ocasião do aniversário da Fundação Palmares, no qual o grupo foi convidado a se apresentar. Sambadores e sambadeiras voaram para levar o samba de roda a Brasília. Em entrevista, ela explica o seu papel dentro do grupo:

No grupo, porque a gente formalizou uma organização, que é a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, que inclui o Samba de Roda Mirim Flor do Dia e o Samba de Suerdieck, um é de criança e outro é de adulto. Então, a minha função na associação, que engloba os dois, além de sambadeira, é de... eu sou segunda secretária, mais assim com funções de gestão mesmo, né?, do grupo, através da produção de... das produções para apresentações musicais, é... a busca de projetos, elaboração de projetos, a organização jurídica do grupo (Anne de Freitas, entrevista out/2009).

D. Dalva, que não viaja para longas distâncias, é incentivadora de tais participações e iniciativas, revelando grande satisfação em ter seu grupo reconhecido nacionalmente. Ela, além de sambadeira fundadora do grupo, é membro da Irmandade da Boa Morte e ensina que da dificuldade e da agonia nasce a alegria do samba. E como diria o saudoso Batatinha: “se é proibido sonhar, então me deixe o direito de sambar”! E ela samba. Samba e chega a dizer que se sente menina de novo, que as dores vão embora, que:

O samba é vida, é a alma, é a alegria da gente (...) lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos. (Dalva Damiana de Freitas in Dossiê Samba de Roda do Recôncavo, 2006).

1.3.3 De iá iá para iô iô: histórias pessoais na rede tecida pela trama do samba

Os grupos de samba de roda nas cidades de São Félix e Cachoeira não são grupos isolados e fechados. Pelo contrário, seus integrantes se relacionam formando uma rede de agentes unida, ou tecida pelo samba. Essa rede de relações pode estar presente também no trabalho, na família e na religião, pois, nessas aglomerações urbanas antigas⁵ e pequenas (entre 16 e 33 mil habitantes) é bastante provável o relacionamento pessoal em diversos níveis. A sensação que tive durante a pesquisa e residência ali foi a de que, muito rapidamente, no bairro em que morei e nas mediações por onde eu circulava, todos já sabiam quem eu era, onde morava, conheciam Luan e Enio e, aos poucos, fui entendendo parte das redes de relações da cidade.

No que se refere às expressões culturais religiosas e festivas, a trama de relações está organizada em três pontos principais: o terreiro, a igreja e o samba. Nos entremeios estão os comércios e os transportes entre os pontos da rede de atores dessa região do Recôncavo Sul, centro dinâmico e pólo da indústria fumageira durante os séculos XIX e XX.

Parto, conseqüentemente, do terceiro ponto nevrálgico da rede de relações: o samba, quando a partir dele pude conhecer pessoas e lugares dessa rede. Foi a partir de relações com pessoas como Beatriz e Tií, por exemplo, que conheci diversos terreiros de candomblé, que pude assistir a festas de santo no Terreiro de mãe Nilta no Alto do Caquende, de Mãe Baratinha, de D. Filinha – uma festa inesquecível de Yemanjá com presente no barco, entrega no Paraguaçu e festa no Terreiro –, de Mãe Mariá Lameu, em Cruz das Almas, de Zuranga e Adalcio, em São Félix, além de alguns candomblés de caboclo em Muritiba e Cachoeira.

Nessa pequena trama, citei três nomes dos quais vou tratar a seguir. O primeiro é Beatriz, o segundo Tií e o terceiro Mãe Mariá. Beatriz foi sambadeira de Mãe Mariá quando essa tinha o samba de roda em São Félix. Ela fora fundadora do grupo mais antigo de São Félix, o “Filhos do Varrestrada” e o comandou até 1980 quando foi chamada para seguir suas obrigações de terreiro e se tornar mãe de santo. Iniciadora de Bibi no samba, Mariá, senhora de 78 anos, é mãe de Tií, rezadeira de São Félix. Mãe Mariá é uma irmã membro da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira, companheira de Dona Dalva, do grupo Suerdieck. E Beatriz é atualmente sambadeira de D. Dalva. Assim, são quatro interlocutoras dessa rede de relações: Beatriz, Tií, Mãe Mariá, e Dona Dalva.

⁵ Cachoeira foi fundada em 1531. Foi elevada à categoria de Freguesia de Nossa Senhora do Rosário em 1674, depois elevada à Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu em 1698 e por fim à categoria de cidade em 1973. São Félix, por sua vez, foi povoado no mesmo período sendo administrativamente pertencente à Cachoeira até 25 de outubro de 1890 quando foi elevado à categoria de cidade.

No momento em que Mãe Mariá deixou o samba para se dedicar às obrigações religiosas, ela passou a direção do “Filhos do Varrestrada” para o seu irmão, Sr. Geninho, cantor e tocador de samba. Dentre os integrantes tocadores do “Filhos do Varrestrada”, alguns são também tocadores do grupo “Filhos de Nagô” e ainda alabé⁶ no terreiro de Mãe Mariá. Desse modo, o grupo Suerdieck, na pessoa de Dona Dalva, o “Filhos do Varrestrada”, nas pessoas de Sr. Geninho e Mãe Mariá e o grupo “Filhos de Nagô”, nos seus músicos que circulam, formam mais um dos pólos de relação na rede de atores que pude conhecer durante a pesquisa.

Beatriz é a pessoa, ou melhor, agente da rede de atores, que circula entre diversos pontos dessa rede e isso se deve, é claro, à sua história de vida, brevemente relatada. Beatriz da Conceição, a conhecida Bibi da Casa de Cultura Américo Simas de São Félix, sambadeira de Dona Dalva, tem 46 anos de idade. De fato, a vida e a relação dessa jovem senhora com o samba e com as cidades de São Félix e Cachoeira valeriam o tema dessa tese. Beatriz cresceu longe de seu pai, cuidou de sua mãe e até hoje cuida de seu irmão Armando. Nunca casou, não tem filhos biológicos, mas acumula uma centena de filhos amorosos, como minha própria família. Nascida em Cachoeira e criada em São Félix, ela conhece todo o povo de santo, o povo do samba e o povo da política; é madrinha das crianças, devota de São Cosme e filha de duas mães de samba. Era com D. Dalva que sua mãe biológica cantarolava o samba na fábrica de charutos Suerdieck, enquanto ela, ao levar a “marmitinha”, ficava escondidinha, sambando pequenininho, ainda tímida. Foi com Mãe Mariá que aprendeu de fato a sambar, fazendo parte do grupo “Filhos do Varrestrada” nos tempos de Mariá. Ela nos conta esse percurso em entrevista:

Bom, o samba de roda vem desde a minha infância, né? esse gosto pelo samba de roda, que eu posso dizer que a minha grande fonte de inspiração foi a minha vó, que a minha vó era artista e eu acho que a minha veia artística vem da minha vó. Ela já... É, é... dançava, sambava, eu acompanhava, né? Tem uma musiquinha que eu lembro ainda do tempo da minha vó, né?, e que eu sambava com ela. E tem, também, a história do Suerdieck, que a Dona Dalva, que é a coordenadora, a criadora do Samba de Roda Suerdieck, ela diz: "Bibi, você é Suerdieck, desde pequena". Que ela conta que a minha mãe era, também, funcionária da Suerdieck, colega de Dona Dalva e, quando meus irmãos iam até lá pra levar comida, aí... aí, é... eu já... eu ficava, às vezes, no canto, tímida e, quando começava um sambinha, que elas começavam com as tábuas de charuto e eu já tava lá sambando, já tava me, manifestando meu desejo, meu carinho pelo samba e aí ela fala que eu participava do grupo mirim. Então, eu sou Suerdieck, desde pequena [...] (Beatriz da Conceição em entrevista, out. 2009).

⁶ Alabé é o nome, de acordo com Martins, S. (2008) que o tocador, integrante da orquestra de atabaques, recebe nos terreiros de candomblé.

Desse modo, Bibi é uma das interlocutoras dessa rede que atravessou a ponte D. Pedro II, isto é, quero dizer que ela representa, simbolicamente, dentro da rede de atores constituída nesta pesquisa de campo, a união entre Cachoeira e São Félix através do samba.

Mariá Lameu e Dona Dalva são as duas “rainhas do samba de roda” nessa região. Apesar de ter deixado o grupo de samba para cuidar de suas obrigações de terreiro, Mãe Mariá é integrante da Irmandade da Boa Morte, assim como D. Dalva. Dessa forma, é possível, com alguma sorte, ver essas duas entidades do samba sambarem no encerramento das Festa da Boa Morte. Apresento, a seguir, uma foto em que as duas estão lado a lado. Mãe Mariá, fundadora do mais antigo grupo de samba de roda de São Félix, é sambadeira das antigas e isso significa dizer que ela é tradicional em várias questões do samba de roda; por exemplo, com relação ao sambar uma sambadeira de cada vez dentro da roda. Dona Dalva, senhora contemporânea de mãe Mariá, fundadora do grupo mais tradicional de Cachoeira – o tradicional refere-se à manutenção de certas ações, como a indumentária das sambadeiras ou baianas, como a maneira de sambar etc. –, pode-se perceber uma harmonia entre as sambadeiras que seguem um registro corporal semelhante de executar o miudinho, o que não significa dizer uma harmonia alcançada pela semelhança. Entre elas, Bibi, pessoa traduzida em comunicação, em elos, atuante na política cultural da região, sambadeira e colaboradora dessa pesquisa.



D. Dalva e Mãe Mariá em Cachoeira.

Foto: extraída do vídeo que acompanha o Dossiê Samba de Roda, do IPHAN, 2004.

A compreensão dessa rede de relações, com auxílio de outras ferramentas de pesquisa, permitiu-me compor o contexto humano e simbólico em torno e dentro do samba de roda. O terreiro, a igreja e o samba, como já dito anteriormente, são esferas nas quais as relações se misturam. Não estou falando de sincretismo, não se trata disso. Trata-se de relações humanas. O samba de roda revela, então, um diálogo complexo entre a geografia, a economia e o humano, expresso em dança, no corpo de uma Beatriz sambadeira desenhando seu miudinho nos pés arrastados pelo chão de cimento queimado da sede do grupo “Filhos de Nagô”. Humano expresso em dança quando as octogenárias, D. Dalva e Mãe Mariá, organizam, rezam e sambam na festa da Boa Morte de Cachoeira; expresso em tempero quando sai do fogão uma moqueca de arraia, um caldo de sururu, uma maniçoba, um feijão. É onde o simbólico se encontra com o real.

1.3.4 Entre o vivido e o imaginado: questões sobre o real e o simbólico.

Desde muito tempo os antropólogos têm examinado a experiência do espaço próprio nas sociedades 'primitivas'. O meio habitável desses mundos de fraca densidade demográfica e de tecnologia medíocre corresponde ao 'território' fortemente adstrito à tribo ou ao grupo que, ocupando um centro geográfico, também se situam em um centro simbólico (pelo qual nos separamos do real) do 'cosmo'. Do exterior provêm as agressões maléficas, as epidemias, as inundações, a seca, tudo aquilo que transforma a penúria em miséria. E duplo nos aparece também esse espaço conforme ele se volta para o 'cosmo' hostil onde estão os meios de subsistência (e que conserva sempre um aspecto ameaçador) ou para um local interior de asilo, um ambiente fechado, cerrado pelos limites de uma aldeia ou de um povo. (DUVIGNAUD, 1983, p. 36-37).

A idéia de mundos de baixa densidade demográfica e de tecnologia medíocre não se adequa a Cachoeira e a São Félix, visto que essas cidades já foram pólos tanto demográficos quanto tecnológicos. Estas cidades foram, até meados do século XX, cidades-pólo do ciclo fumageiro na Bahia e somente passaram a desacelerar seu crescimento com a recessão econômica que tomou força a partir de 1950, provocada pela decadência da indústria do fumo e do Nordeste como um todo. É a idéia de centro simbólico do qual trata Duvignaud (1983) que interessa ao entendimento do imaginário de Cachoeira e São Félix.

A noção de centro simbólico da qual fala Duvignaud (1983) se relaciona à cosmologia dos terreiros, da igreja e do samba nessas cidades. O simbólico está povoado, então, de síncopas, de orixás, de santos, de natureza, de movimentos e de comidas. No entanto, a segunda observação do autor sobre as agressões, a penúria transformada em miséria e a hostilidade daquele que vem de fora e é ameaçador parece não encontrar significados visíveis nessa região. A oposição entre o que é de fora e o que é de dentro – ou a categoria sociológica da casa e da rua, de Roberto DaMatta (1997) – é amolecida no sentido de que o que é de dentro aceita e (se) transforma (com) o que vem de fora. Essa apetência à receptividade, à incorporação do novo, é característica não apenas do “modo de ser” baiano, mas de toda a história da Bahia de Todos os Santos, como explica Bião (2009):

A Bahia é um ponto de referência do comércio internacional há muitos séculos. Essa situação fez com que esta se tornasse uma cidade aberta. É uma cidade que tem um nome feminino, que se remete a um acidente geográfico aberto, de entrada, uma baía, de todos os santos, o que já assegura uma certa pluralidade, e que se acostuma a absorver informação nova, a processar e a criar novidade. Assim, afirma sua perspectiva histórica de porto comercial, onde o mais importante, eu diria, não é a moral ou a ética no sentido estrito. Aquilo que dá cimento, que dá ligação comunitária,

é o estético, o que se sente e o que se considera como belo (BIÃO, 2009, p. 374).



Bahia de Todos os Santos e o Recôncavo Baiano.

Foto: Google Maps.

A Baía é a entrada e o Recôncavo, através do Paraguaçu que deságua na Baía de todos os santos, é a garganta por onde se engoliu, simbolicamente, tanta diversidade, novidades e transformações. O simbólico e o real, nesse sentido, estão constantemente em diálogo e em transformação. Duvignaud trata sobre o caráter ameaçador daquilo que é novo, o que, quando se trata da cultura baiana, inclusive a do Recôncavo, deve ser amolecido. Cachoeira e São Félix possuem uma sociedade fortemente engajada em aspectos simbólicos que se misturam às experiências vividas no presente. Em decorrência da desaceleração econômica e de um isolamento em relação ao processo de urbanização e industrialização, a partir de 1950, como também devido à presença constante e marcante da população afrodescendente, pude sentir e viver ali esse confronto e convívio entre o simbólico e o real.

Dessa maneira, compreender o simbólico através do real foi, dentro dos limites de abertura do meu próprio repertório simbólico, o objetivo durante o tempo em que habitei às margens do Paraguaçu. A própria noção de habitar está de acordo com o que afirma Duvignaud (1983):

O conceito de habitar tem, pois, muito maior abrangência que o simples alojar, e o lar constitui uma das experiências fundamentais da nossa existência. Lugar de asilo e de abrigo, nele a palavra falada tem menos força

que o signo, e a percepção, o odor, o roçar de uma pele são fatores de percepção intensa. Ser alimentado, nutrir-se, utilizar o esfíncter como primeiro instrumento de comunicação, apreender o universo exterior representam experiências consideráveis, onde se forma o embasamento da pessoa. Bem antes dos psicanalistas, Rousseau e Proust revelaram a relação que se forma entre a moradia no lar e o nascimento de uma consciência. Existir é, antes de tudo, desenvolver-se dentro desta extensão impalpável que se enquadra circunstancialmente nos apelativos que lhe aplicam as sociedades e nos 'alojamentos' a que ela obriga (DUVIGNAUD, 1983, p. 57).

Assim, ir à feira, ao mercado, à rodoviária, à *lan house*, são saídas do dia-a-dia que me permitiram mastigar, engolir e entender realidades muito diferentes das que já estavam na minha memória, concepção e consciência. Ir a festas de terreiros, aos sambas, às lavagens, às festas em geral, deu-me a possibilidade de conhecer e sentir uma realidade simbólica nova na minha vida. Sobre a realidade simbólica, Duvignaud (1983) explica que:

Definimos o símbolo como um signo que indica uma realidade ausente, tanto mais fascinante quanto de difícil acesso é o objeto desejado ou o obstáculo a transpor se mostra insuperável. A realidade simbólica é o primeiro tempo de uma relação que foge, e que integramos através do consumo, da nossa participação ou da nossa contemplação. Assistir a uma competição esportiva não é jamais quedar-se passivamente a olhar, mas ao contrário, é imitar uma mímica, praticamente através de esforços musculares. Saímos moídos dessas ingestões espetaculares. Os gestos realizados à nossa frente são signos que terminamos por absorver, porque a nossa própria percepção se transmuda em apropriação (DUVIGNAUD, 1983, p. 62).

Quando a percepção se transformou em apropriação foi o momento da aprendizagem que senti ao sambar com sambadeiras, e quando, mesmo sendo de fora, eu me senti parte delas, e mais de dentro do que me sentia há quatro anos. Dessa forma, estar aberta às novidades, deixar-se contaminar e se transformar, além de “comer” o alimento oferecido, são passos primários para se entender, mesmo que parcialmente, a realidade simbólica de um lugar. Para Duvignaud, o simbolismo do ato de se alimentar ultrapassa a noção anatômica e fisiológica:

O alimento é um signo, assim como o signo é digerível. O sustendo ofertado em abundância exorciza a penúria e libera o estômago e o ventre da angústia da morte. Ele opõe-se à decomposição, ao provocar aquele decocto químico a que o organismo submete o produto alimentar e reencontra a morte, porque auxilia a natureza a perverter, a corromper, pois a nossa digestão é um apodrecimento controlado que nos enriquece e ajuda a sobreviver. Destruímos para continuar a viver e a uma tal destruição é comparável ao ato que faz gerar o filho no ventre da mãe. Os grandes

banquetes são festas copulativas; a natureza instala-se no homem, no curso da festa; ao mesmo tempo destruimos e regeneramos (DUVIGNAUD, 1983, p. 63).



Moqueca de Sururu com Siri catado (ainda sem dendê), preparada na casa de São Félix.
Daniela Amoroso, junho de 2009.

Durante esse tempo de alimentação, eu comi, comi muito, porque para além dos carurus, das comidas de santo, das maniçobas, existem sentimentos, cheiros, cores, animais, pessoas e entidades. O que ficou e o que saiu? Não sei. Só sei que renasci.

O próximo capítulo tem como objetivo entender o samba de roda como um filho da diáspora africana no Brasil. Como será abordado, o parentesco entre as matrizes geradas no Atlântico negro se revela, particularmente, através dos elementos estéticos.

2 SAMBA DE RODA: FILHO DA TRADIÇÃO CULTURAL E ESTÉTICA DA DIÁSPORA AFRICANA.

Este capítulo é dedicado ao entendimento do samba de roda sob a perspectiva da diáspora africana e de suas criações culturais. Entendo que as relações da diáspora africana no Brasil, em especial no Recôncavo, incluem o samba de roda no rol das formas de expressão da cultura do Atlântico negro. A partir da noção de diáspora e de formas culturais do Atlântico negro, entendo o samba de roda enquanto matriz estética da modernidade e que possui, em sua formação, heranças africanas e portuguesas que se expressam através da estética.

2.1 LUNDU, BATUQUE, FADO E SAMBA DE RODA.

O projeto assimilacionista português, que visava à incorporação dos súditos coloniais à língua e aos valores metropolitanos, utilizando a persuasão e a força alternadamente resultou, como bem demonstrou Gilberto Freyre, tanto na africanização dos colonizadores como na europeização dos autóctones (FRY, In LODY, 1995, prefácio).

A matriz estética do samba de roda e o seu processo de nascimento inserem-se no movimento de mão dupla, porém não igualitário, entre africanos e portugueses no Brasil. A similaridade das descrições de lundus, fados e dos batuques não deixa muitas alternativas a não ser a de se entender essa “encruzilhada” de trocas culturais do ponto de vista da diáspora, o que Peter Fry (In Lody, 1995, prefácio) chama, como visto na citação acima, de “projeto assimilacionista”. A assimilação é um conceito da estratégia do Estado nacional moderno em transformar o outro segundo os seus próprios padrões. No Brasil, esse processo parece ter contaminado tanto o transformador quanto o transformado, caracterizando a transculturação.

As similaridades entre os batuques, o fado e o lundu dançados no Brasil se concentram principalmente na roda e na dança ao centro dela. A viola, do fado e do lundu, é a característica portuguesa, e a umbigada dos batuques, do fado e do lundu, é a característica africana, como explica Sarmiento no livro *Made in África*, de Câmara Cascudo:

Forma-se um círculo de dançadores no meio de uma arena, ficando em redor os assistentes. Formado o círculo, saltam para o meio dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, marcado por um pequeno movimento dos pés, da cabeça e

dos braços. Estes movimentos aceleram-se conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e em breve admira-se um prodigioso saracotear dos quadris, que chega parecer impossível poder-se executar, sem que fiquem deslocados os que a ele se entregam... em Luanda e em vários outros presídios e distritos, o Batuque difere deste que se acaba de descrever e que é peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte do ambriz. Naqueles distritos e presídios, constitui também Batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto e uma preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada (a que chamam semba) na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo. Essa dança, que se assemelha ao nosso fado é a diversão predileta dos habitantes dessa parte do sertão africano (Congo) onde a influência dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante imoralidade (SARMENTO apud CASCUDO, 2001, p. 135).

Essa descrição, de 1880, do ponto de vista de um viajante português sobre o batuque na África, apesar da “maneira preconceituosa” de enxergar os africanos e de entender essa dança, revela como o samba de roda de hoje, em alguns aspectos, manteve a sua herança negro-africana. A roda, o requebro dos quadris, a umbigada, o tempo duradouro dessa brincadeira e a participação espontânea dos que formam a roda são legados dessa matriz estética negro-africana no Brasil.

Carneiro (1961) caracteriza o batuque como uma das contribuições fortes da cultura negro-africana para o Brasil e, apesar de possuir ainda uma visão eurocêntrica comum à época, com relação aos folguedos brasileiros, principalmente ao candomblé, reconhece a influência negro-africana na cultura brasileira. Carneiro (198-) destaca a presença do povo de Angola no que se refere a festas, folguedos e brinquedos afro-brasileiros. Essas festas, de acordo com Lody (1995, p. 168), eram um lembrar dos vínculos com a África angolana, dos “laços da família, do clã, do grupo social”. Os batuques seriam, então, uma dessas festas que, na Bahia, passaram a ser denominadas de Samba:

Essas formas (batuques) são formas realmente africanas; são formas que vieram e permanecem no Brasil quase na mesma forma em que vieram de lá, porque foram formas, sempre formas rurais, permanecendo num ambiente onde, como até agora, a indústria não penetrou, onde a indústria não transformou o ambiente geral, encontram o ambiente próprio para viver. Essa é talvez a manifestação negra mais importante, do ponto de vista do folclore existente no Brasil. São os vários tipos de dança que nós podemos considerar como fazendo parte de um ciclo, só que é o do Batuque ou do Samba (CARNEIRO, 198-, p. 24 e 25).

A viola, por outro lado, marca a presença lusitana proveniente provavelmente do fado e que no samba de roda assumiu papel de destaque:

Todos sabem o que é o fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito. O Fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos o mais dificultosos, tomando as mais airozas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco a pouco se aproximando de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante umas negaças ou viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que enfim acompanha-se de novo. Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado (ALMEIDA apud CASCUDO, 2001, p. 133).

O lundu aparece, em obras etnográficas como a de Câmara Cascudo, como um veículo do batuque para Portugal e do fado para o Brasil. O lundu era cantado e dançado, com a presença da viola e da umbigada. A seguinte poesia de 1842, de autoria do Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (apud CASCUDO, 2002 p. 134), ilustra o lundu, mostrando a umbigada como característica:

Em bodas ou bautizados
 He que se dava função;
 Dançavam-se os minuetos,
 Comporta, o coco e o Sabão.

Ao som da citra e viola
 Também era muito usado
 O dançar às umbigadas
 O belo Lundu chorado.

Aqui pelo nosso mato,
 Qu' stava então mui tatamba
 Não se sabia outra coisa
 Senão a dança do Samba.

O lundu parece ter atuado como uma forma de transição entre o batuque e o fado e pode ser entendido como uma matriz cultural brasileira que deixou influências até os dias de hoje, como nos relata Bião (2000), em seu artigo sobre as matrizes estéticas da cultura baiana contemporânea:

Gostaria de me referir à licenciosidade presente no lundu, dança e ritmo de grande expressão nos palcos baianos do século XIX [...] licenciosidade essa também muito presente em boa parte da música popular baiana contemporânea (BIÃO, 2000, p. 27).

Dessa forma, as três rodas – o batuque, o fado e o lundu – deixaram marcas na cultura brasileira e a pretensão deste trabalho é defender a continuidade dessa herança, expressa numa outra roda: o samba de roda. O samba de roda apresenta-se, então, como um batuque baiano, típico da Região do Recôncavo Sul da Bahia.

O termo batuque, apesar de genérico e embebido de certa ignorância dos olhares eurocêntricos de quem já o descreveu, remete a uma generalização óbvia para as manifestações populares afro-brasileiras: a existência inseparável do ritmo, do corpo e da roda. Esses três elementos estéticos, presentes nas formas originais de expressão dos negros africanos no Brasil, são memória de um tempo passado que vive nos dias de hoje. Transformações e influências não impedem que corpos de hoje contem a história daqueles tempos coloniais. O corpo e sua movimentação, a música com seus instrumentos e cantos, a roda como espaço do acontecimento são os contadores de uma história com escassos registros, por terem sido considerados, constantemente, como marginais. Essas expressões são os portais para se entender um passado, de uma maneira nem um pouco cartesiana, nem um pouco racionalista, nem um pouco determinista ou positivista, porque elas possuem natureza especial, elas são um híbrido de resistência e arte. A memória não se revela apenas pela língua, pela palavra, pelos livros... Ela se revela também pela estética.

2.1.1 Por uma possível formação estética do samba de roda

Que o samba de roda é parente do batuque, do lundu e do fado, seja pelas violas ou seja pela batucada, seja pela umbigada ou pelo requebro dos quadris, seja nas chulas ou nos corridos, não se pode negar. As próprias definições de termos como o batuque, o lundu, o fado e o samba revelam esse parentesco. Além disso, é preciso entender o contexto no qual aconteceram os contatos e relações culturais numa situação diaspórica, de dominação e colonização entre Brasil, Portugal e África, na qual as trocas culturais aconteceram intensamente durante mais de três séculos. Essas trocas culturais, sobretudo, favoreceram o contato, a transformação e a formação de expressões que deram origem a uma das matrizes estéticas mais representativas da música e da dança brasileiras, o samba; e mais especificamente, no Recôncavo Baiano, o samba de roda.

O sentido do termo matriz estética utilizado nesta tese está de acordo com a definição de Bião (2000), segundo a qual as matrizes estéticas são formas culturais aparentadas e identificadas por suas características estéticas. Essa abordagem será aprofundada no item que trata do samba de roda enquanto um objeto etnocenológico. Ela traz também, o sentido

atribuído por Darcy Ribeiro (1995), em “O Povo Brasileiro”, ou seja, de que o Brasil na sua formação identitária passou pelo processo de transculturação entre três grandes matrizes: a africana, a portuguesa e a indígena.

O samba de roda pode ser entendido, dessa forma, como uma das matrizes estéticas resultantes dessas trocas culturais entre Portugal, África e Brasil, considerando-se que, apesar da assimetria de poder, o fluxo das relações não foram quase nunca em sentido único, como ilustra o quadro abaixo:

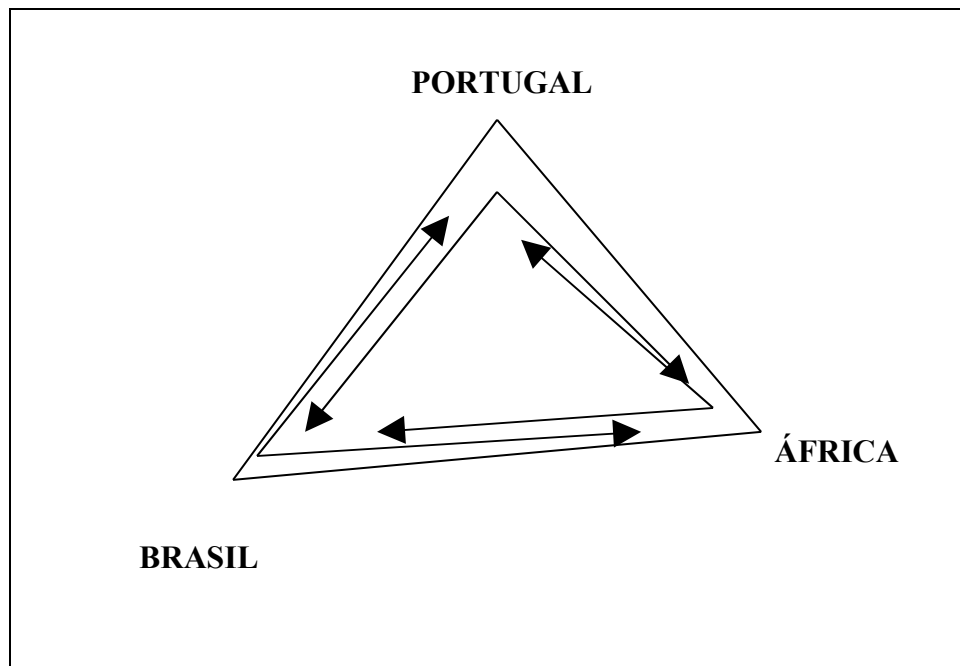


Figura 1: Fluxo Cultural entre Portugal, África e Brasil.
Fonte: Elaboração da pesquisadora

Os fluxos culturais de ida e volta resultantes das relações entre Brasil, África e Portugal, no contexto da diáspora no Atlântico negro e da colonização do Brasil por Portugal, caracterizam o contexto no qual se encontra a formação estética do samba de roda.

Genericamente, no Brasil, a matriz que mistura elementos portugueses, africanos e indígenas recebe o nome de Samba e, segundo Lopes (2003b), de acordo com os diferentes Estados e regiões brasileiras, o samba assumiu sotaques e nomes diferenciados, o que se convencionou chamar de modalidades de samba.

De acordo com Lopes (2003), também autor do Novo Dicionário Banto no Brasil, o samba recebe três principais definições assim apresentadas:

SAMBA [1], s.m. (1) Nome genérico de várias danças populares brasileiras.
(2) A música que acompanha cada uma dessas danças – Do quioco *samba*,

cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito; ou do quicongo *samba*, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro (Laman, p. 870). No umbundo, semba é a “dança caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena” da raiz semba, separar (Alves, 1951), que também originou o multilinguístico *disemba*. pl. *masemba*, umbigada. Vê-se, então, que um choque de um dançarino contra o outro (Laman) e o conseqüente apartamento (Alves) é nada mais do que a umbigada que ainda hoje caracteriza o samba, em suas formas mais antigas. Assim, poderemos apontar como étimo remoto o termo multilinguístico *semba*, cuja raiz é a mesma do quicongo e do quioco *samba*.

SAMBA [2], s.m. Saquinho de pano ou cestinho de bambu que se coloca à boca dos bezerros ou cabritos para desmamá-los (MM) – Do quimbundo *samba*, cesta.

SAMBA [3], s. f. (1) Em antigos terreiros bantos, sacerdotista com as mesmas funções da equéde dos terreiros nagôs. (2) Em terreiros bantos atuais, filha-de-santo, iaô. (3) Em alguns terreiros de umbanda, auxiliar de mãe de santo ou da mãe pequena (OC) – Do quimbundo *samba*, pessoa que vive na intimidade de alguém ou faz parte de sua família; cortesã, dama da corte (LOPES, 2003, p. 197 e 198).

A dança, a música, as características da alegria e da diversão e a umbigada são elementos que compõem as definições mais remotas do samba, como foi ilustrado acima. O samba de roda é uma das modalidades do samba brasileiro, sendo bem característico de uma região, o Recôncavo baiano.

O samba de roda pode ser entendido como uma derivação dos batuques, lundus e fados dentro do contexto das trocas culturais entre Portugal, África e Brasil. Tal entendimento parte da noção de herança e permanência de elementos dessas três formas culturais no samba de roda. Os elementos estéticos parecem revelar parte da genealogia do próprio samba de roda.

De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p. 89), o termo batuque é definido da seguinte maneira:

Batuque s.m. Dança considerada originária de Angola e do Congo (África). Sinônimo de batucada, é talvez a dança brasileira de mais antiga referência, tendo sido assinalada no Brasil e em Portugal, já no séc. XVIII. É realizada em roda da qual participam não apenas os dançarinos, mas também os músicos e os espectadores. A introdução ou prelúdio da dança chama-se baixão e é executada pelo violeiro. No centro da roda fica um dançarino solista ou um ou mais pares que se incumbem da coreografia. Consiste em forte marcação pelos quadris, sapateados, palmas e estalar de dedos. Apresenta como elemento específico a umbigada – que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda escolhidos para substituí-los. Em São Paulo, pelo menos na região de Tietê e Piracicaba, onde é também chamado samba, o batuque é dança de terreiro e sua coreografia é em fileiras opostas, com a presença do modista e do carreirista. A palavra deixou de designar uma dança particular, tornando-se como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou apoiadas em forte instrumental de percussão. Atualmente, no Rio Grande do Sul, batuque é cerimônia afro-brasileira,

nome gaúcho para os cultos fetichistas como a macumba, o xangô e o candomblé. Na Bahia é também outra denominação do batuque-boi.

Como o batuque da Bahia aparece com a denominação de batuque-boi, transcrevo a seguir a definição do termo também de acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p. 89), na qual se destaca a origem banto do batuque, as cidades do Recôncavo e a relação com a capoeira:

Batuque-boi s.m. Também conhecido apenas como batuque, é luta africana, de origem banto, encontrada na Bahia, principalmente em Cachoeira, Santo Amaro e Salvador. As disputas realizam-se sempre aos domingos ou em dias de festa, como Natal, Ano-bom, Carnaval. Para Edison Carneiro, o batuque é apenas uma variante da capoeira, “tanto que todos os atuais capoeiristas da Bahia sabem jogar e jogam o batuque, embora, já hoje, a luta seja, para eles, um jogo acessório”. A luta mobiliza um par de jogadores de cada vez, que usam apenas as pernas: dado o sinal, um deles une as pernas firmemente e aguarda as pernadas do adversário, que tenta derrubá-lo; depois de algumas tentativas infrutíferas, a posição se inverte e o que dava as pernadas passa a recebê-las. Quem derruba o adversário é o vencedor. Entre os golpes pode-se citar a “encruziada”, em que as duas pernas são atiradas contra as pernas do adversário; a coxa lisa, golpe de coxa contra coxa; o baú quando as duas coxas do atacante golpeiam com força e bem de frente as coxas do adversário; e outros. A orquestra é a mesma da capoeira: berimbau de barriga, ganzá, pandeiro. Semelhante à pernada carioca, ao bate-coxa alagoano.

A definição do termo batuque no Novo Dicionário Banto no Brasil (2003) é apresentada a seguir, onde se destaca também a origem banto, enfatizando a etimologia do próprio termo:

BATUQUE (1) Designação comum a certas danças afro-brasileiras. (2) Batucada. (3) O ato de bater. (4) Culto religioso afro-gaúcho. Etimologia controversa. Para Nascentes, é deverbal de bater. Para Ribas (1979: 214) trata-se de ‘fusão deturpada da expressão quibunda bu-atuka (onde se salta ou se pinoteia)’. Raimundo (1933:106) escreveu: ‘é bailado originário de Angola e do Congo, mas em que pise a opinião do Cardeal Saraiva, não lhe chamavam os negros batuques, mas os portugueses; a dança é feita com cantos em que entra a expressão kubat'uku, nesta casa aqui. Daí, proveio batucu, alterado em batucum e batecu, já por influência do verbo português bater.’ Cf., no quimbundo, o verbo 'tuka', saltar. Teríamos, então, uma etimologia para a dança, outra para o ato de percutir o tambor?

A dança, o pinoteio, a batucada nos tambores são elementos recorrentes nas descrições dos batuques. Vale lembrar que é possível encontrar sambas de roda feitos com atabaques ou tambores do candomblé, não sendo substituídos pelas timbas, timbaus ou surdos, como se

pode ver na maioria dos grupos de samba de roda de Cachoeira e São Félix. A batucada é o elemento que salta aos olhos nos sambas brasileiros e assim o é também no samba de roda.

O lundu, de acordo com Tinhorão (1994), é uma das formas de expressão ascendentes do fado e – acrescento também – do samba de roda, definido na Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p. 430 e 431):

LUNDU ou lundum s.m. Dança de origem afro-negro, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e Congo. Não se pode precisar quando a palavra aparece no Brasil. As primeiras referências conhecidas trazem a data de 1780 e descrevem a dança como licenciosa e indecente, havendo autores que a confundem com os batuques das senzalas. Para os fins do séc. XVIII, no entanto, o lundu já aparece como solista, tanto no Brasil como em Portugal, onde o carioca Domingos Caldas Barbosa (?1740- 1800), acompanhando-se à viola, em Lisboa, o apresenta na corte de Maria I. Em 1792 o *Jornal de Modinhas*, editado pelos franceses Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal, publica os primeiros exemplares de lundu (*Moda de lundu, Dueto novo por modo de lundu*) para duas vozes e piano, em harmonizações eruditas, para serem executadas, ao lado da modinha, nas serenatas da corte portuguesa. No Brasil, somente a partir da terceira década do séc. XIX há notícia de oficinas gravadoras de música regularmente instaladas, entre as quais a Estamparia de Pierre Laforge, estabelecida na Rua da Cadeia (Rua da Assembléia) n° 89, de onde saíram, provavelmente, os primeiros lundus e modinhas impressos no Brasil. Transportado para o pentagrama, o lundu galga os salões da média e da alta burguesia, como canção acompanhante e até como dança refinada. A partir do início do séc. XIX, aparecem variantes do lundu como a tirana, de caráter espanholado, a chula, o fado batido, o miudinho, dança sobre o qual o próprio Pedro I compõe umas *Variações*, e o baiano, modalidade do lundu oriunda do Salvador BA. Aceito por todas as camadas sociais e com entrada franca nos meios da aristocracia, o lundu passa a ser apresentado no teatro, quer como dança, de caráter lúbrico e licencioso, quer como canção solista, de sentido social ou cômico. A voga do lundu se estende dos primeiros anos do séc. XIX até por volta de 1920. Por meados do século XIX e a partir do aparecimento da polca em 1845, as casas impressoras de música começam a lançar no mercado exemplares que denunciam o processo de fusão do lundu com outras danças binárias importadas. As últimas décadas do séc. XIX marcam o apogeu do lundu, que fundido com outras danças (o tango, a havaneira, a polca) daria origem à primeira dança genuinamente brasileira – maxixe. Ao compositor popular, cantor e violonista Xisto Bahia se devem os mais celebrados lundus brasileiros.

De acordo com o Dicionário Banto, de Lopes (2003, p. 127), o lundu é definido como:

LUNDU [1] s.m. Dança brasileira de origem africana. (2) Música que acompanha essa dança (BH) – Provavelmente do quicongo Lundu, “nome de um país perto de Kingoui” (Laman, 1964), i.e., o país de origem dos quicocos. Lundu é também um topônimo em Moçambique.

LUNDU [2] s.m. Mau humor, amuo (BA) – De calundu, por aférese.

A terceira expressão cultural de grande e de mais recente influência no samba de roda é o fado. De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p. 261), o fado é definido da seguinte maneira:

Fado s.m. Canção popular portuguesa, cantada principalmente em Lisboa e Coimbra, e originada do lundu do Brasil colônia. Teria sido popular no Brasil antes advinda da corte portuguesa. Como dança, sua coreografia seria semelhante à do lundu, sendo acompanhada por uma viola. Levado para Portugal com os emigrantes que acompanharam João VI (1821), acabou por tornar-se forma popular daquele país. No Brasil, o fado desapareceu totalmente.

A tríade formada pelos batuques, fados e lundus constitui a família do samba de roda; por sua vez, é brasileiro, da Bahia e, particularmente, do Recôncavo baiano. Dessa forma, posso afirmar a presença das matrizes africana e portuguesa na formação dessa matriz estética brasileira. No entanto, essa família possui influências outras que vão complexando e completando as relações, de modo que não é possível afirmar datas, épocas e origens exatamente.

Mukuna (1979) se baseia em estudos econômicos de fluxo de populações, principalmente nos estudos de Simonsen em relação à emigração de escravos africanos e de ex-escravos, de acordo com os ciclos econômicos, do açúcar, da mineração e do café. No entanto, apesar de reconhecer a influência do banto na música popular brasileira, no que tange ao conjunto de elementos estéticos que compõem essa expressão cultural, a historicidade de ciclos econômicos parece-me insuficiente. O que se pode fazer é tentar trazer cada uma dessas influências para uma expressão concreta, no caso o próprio samba de roda que é vivo nos dias atuais, e entendê-las enquanto traços estéticos.

Um estudo de referência sobre esse tema foi feito por Tinhorão (1994) em seu livro “Fado. Dança do Brasil. Cantar de Lisboa. O fim de um mito”, no qual enfatiza a origem afro-portuguesa do fado derivado das relações íntimas de trocas culturais entre as duas regiões.

O fado, segundo Tinhorão (1994), pode ser considerado um dos fenômenos mais interessantes da história cultural desses países. Isso porque ele é fruto das relações interculturais entre a colônia, a metrópole e a África. Entre Brasil e Portugal, o autor destaca a semelhança de “gosto” e de modo de vida (urbana) entre o “povo miúdo” de Lisboa e o povo de Salvador ou do Rio de Janeiro. Existia, assim, um contexto favorável às misturas e ao surgimento de novas formas culturais:

Criadas na colônia, onde o regime escravo fazia predominar entre as camadas baixas, os negros arrancados da África como cativos e seus descendentes crioulos e mulatos, as alegres danças batucadas de terreiro-que os brancos não tardariam a estilizar nas tabernas e palcos de teatro, fundindo-as com outras em moda na Europa, principalmente o fandango-, logo se espalhavam pelos bairros pobres da Corte, também eles redutos de gente matizada por alguns séculos de cruzamento racial (TINHORÃO, 1994, p. 14).

Tinhorão está se referindo às capitais Lisboa e Sevilha como entrepostos comerciais entre a África, as Américas e a Europa, seja durante a conquista de terras em continente africano, seja durante a descoberta das Américas. Esses acontecimentos, ainda segundo o autor:

[...] provocaram um crescimento por sinal desordenado, que criava nessas cidades uma massa de vagabundos, valentões, criminosos ou simplesmente pícaros, destinada a formar ao lado dos escravos negros – e logo de crioulos e de mulatos – o público de novas danças e cantorias, muitas vezes criadas na colônia (TINHORÃO, 1994, p. 16).

A receptividade às novas formas culturais vindas da nova colônia – o Brasil – pode ser entendida como a condição necessária para as trocas entre os povos de diferentes lugares que passaram a conviver juntos. De acordo com Tinhorão (1994), o fado seria uma forma cultural influenciada pelo fandango de Sevilha, pelo lundu do Brasil e pela fofa de Portugal, mas que já tinha influência da chamada fofa da Bahia. Sobre a formação do fado, Tinhorão afirma:

Pois sobre essas modernas criações surgidas em Sevilha pelo fim de Seiscentos, estaria uma dança chamada de fandango, destinada a dividir em Portugal no século XVIII com as danças da fofa e do lundu – estas importadas do Brasil, mas com elas aparentadas – o trio das mais populares formas ritmo-coreográficas do povo miúdo (e logo da incipiente classe média), antecipadores daquela que, sob o nome de fado, viria no século XX realizar a sua síntese, passando da taberna às salas, para virar canção (TINHORÃO, 1994, p. 16).

Dessa maneira, o fandango, a fofa e o lundu foram as três formas culturais que se misturaram durante os séculos XVIII e XIX, percorrendo países como Portugal, Espanha, África e Brasil-colônia, originando, no século XX, o fado. Trata-se, assim, de um fenômeno exemplar decorrente da dinâmica cultural da época em questão, marcada pelo cosmopolitismo de Portugal. O autor trata separadamente do fandango, da fofa e do lundu no referido livro, procurando esclarecer que antes do fado não se tratava de uma forma única ou generalizada, como durante muito tempo se pensou. Esse equívoco, para Tinhorão (1994), deu-se graças ao processo de estilização pelo qual essas danças passaram para serem, pouco a pouco, aceitas

pelas camadas mais elevadas da sociedade da época. Por contraponto, o autor enfatiza o papel de cada uma delas, destacando, por exemplo, a partir de um folheto português de meados do século XVIII, a vivacidade causada pela fofa:

Apenas também huma Mulata da Bahia ouve seu toque, já não está em si, já toda se inquieta; até que salte fora de si a bailar as trapecinhas. Apenas o Casquilho⁷ ouve este som, já salta de contente; pois viva a Fofa da Bahia, por ser a causa de tudo isto: provasse, que ela eh o som mais excelente, para se fazer saltar (TINHORÃO, 1994: p. 22).

A vivacidade, de um lado, é traduzida na atitude corporal da mulher que se dispõe a saltar logo que ouve o som da viola e, por outro, é atribuída ao repenicado da viola, o que, para o autor, é a maior contribuição africana à rítmica da música européia. Em outro folheto, recolhido por Tinhorão (1994), o termo repenicado é citado, chamando a minha atenção, dado que o termo “repinicado⁸ da viola” é ainda bastante utilizado nos sambas de roda de hoje:

Depois que veio esta modalidade
Das fofas repinicasadas
Dela saíram as sécias
Feridas e bem arranhadas.

Aí lê quem é
é um tratante da moda
Que a fofa dança de pé

Tinhorão (1994) destaca outro elemento da fofa, que apesar da estilização em nome da aceitação social e da boa moral ainda persistia: a umbigada, que “era a imagem lasciva, da aproximação dos ventres que continuava a chamar a atenção na sua coreografia” (TINHORÃO, 1994, p. 24). Vale ressaltar que tanto a vivacidade quanto a umbigada são elementos comuns entre a fofa, o lundu e o samba de roda dos dias atuais.

Sobre o lundu, Tinhorão (1994) destaca que foi a dança na qual mais se assumiu a umbigada, no sentido de ter sido aceita pelas classes mais elevadas e caracterizando-se, assim, como um elemento coreográfico da dança. Segundo o autor, o lundu aparece no Brasil a partir do século XVIII, estende-se pelo século XIX e é o marco do “momento de aceitação pelas várias camadas da sociedade branca tanto da colônia como da metrópole das contribuições declaradamente negras” (TINHORÃO, 1994, p. 25). Essa aceitação somente poderia acontecer na nova colônia, onde havia condições para a mistura cultural e, principalmente, porque o seu quadro social encontrava-se bastante confuso, ou seja, as linhas de classe

⁷ Casquilho, neste contexto, tem o sentido de homem branco.

⁸ O termo “repinicado” é inexistente nos dicionários, sendo encontrada a forma “repenicado”.

claramente definidas entre senhores e escravos estava enfraquecida e encontrava-se maior diversificação do trabalho – trabalho livre de brancos e trabalho livre de negros e seus descendentes alforriados:

Embora as danças de negros ainda muito próximas de sua origem africana fossem conhecidas em Lisboa desde pelo menos o início do século XVIII, ia ser na colônia brasileira que a vizinhança étnica, naturalmente favorecida pela concentração urbana, ia permitir até o século XIX a existência de uma certa promiscuidade social rica de consequências culturais na área das diversões (TINHORÃO, 1994, p. 25)

Dessa forma, os fluxos culturais aconteceram em diversos sentidos, Portugal-Brasil, Portugal-África, África-Portugal, África-Brasil, Brasil-Portugal, Brasil-África e, em meio a tantas misturas, resistências, invenções, julgamentos, hesitações e expectativas, a umbigada foi o elemento coreográfico que mais se destacou na linha genealógica construída pelas fofas e lundus. A umbigada, segundo Tinhorão (1994, p. 29), vem de “Quizomba ou Quitomba, uma dança de ritos sexuais do Congo e de um ritual matrimonial [...] uma suíte de cenas da vida matrimonial dançada com movimentos ilustrativos perante a noiva em Angola, durante o lemba ou lembamento”. Ao tratar da umbigada, Tinhorão (1994, p. 29) cita os sambas de roda do Brasil como exemplo da presença desse elemento coreográfico: “Dois exemplos de danças dramáticas a que se poderia acrescentar, afinal, a vênica dos batuques da região mais ao sul de Angola chamada de semba, que era exatamente a umbigada passada ao lundu e, depois, aos sambas de roda do Brasil”.

A fim de sistematizar a proposição e de facilitar a sua visualização, apresento um diagrama composto pelas formas culturais que viajaram o triângulo Portugal-África-Brasil, no qual o samba de roda se insere: